

00164 1  
2ej.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE  
MEXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MAESTRIA EN ARQUITECTURA TECNOLOGIA

TESIS

CARACTER Y TECNOLOGIA: FUNDAMENTOS PARA UNA  
CRITICA ACTUAL DE LA ARQUITECTURA

ARQ. JOSE HERRERA SUAREZ

PREVIO A LA OBTENCION DEL TITULO DE

MAESTRO EN ARQUITECTURA-ESPECIALIZACION EN  
TECNOLOGIA

MEXICO D.F., 1992



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE GENERAL

INTRODUCCION.....ix

### CAPITULO 1

#### SUJETO Y OBJETO

SUJETO Y OBJETO.....1

1. APRECIACION ARQUITECTONICA.....3

1.1. EL CARACTER: SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD.....5

1.2. LA IMAGEN DEL CARACTER.....12

1.3. MODIFICACION DEL CARACTER.....14

1.4. DESARROLLO DEL CARACTER.....14

1.5. MANDATO Y OBEDIENCIA.....17

1.6. LA INSTITUCIONALIZACION DE LOS SIGNOS  
EN LA ARQUITECTURA.....19

1.7. EL MITO: RUPTURA.....20

1.8. LA ARQUITECTURA COMO OBJETO.....22

1.9. EL LENGUAJE ARQUITECTONICO: CRISIS.....25

1.10. LA ARQUITECTURA Y EL FUTURO.....26

1.11. CONCLUSION: PERFIL PSICOLOGICO

## Indice

---

EN LA APRECIACION ARQUITECTONICA.....27

### CAPITULO 2

#### COMUNICACION

2.	ANALISIS DE UN LENGUAJE ARQUITECTONICO.....	30
2. 1.	ANALISIS REFERENCIAL.....	31
2. 1.1.	REFERENCIAS AL ORIGEN:	
	ENTRE LO NATURAL Y LO ARTIFICIAL.....	32
2. 1.2.	REFERENCIAS A OTRAS OBRAS:	
	LOS MENSAJES PREEXISTENTES.....	33
2. 1.3.	REFERENCIAS A LA FUNCION: EL CARACTER.....	34
2. 1.4.	REFERENCIAS A LA CONSTITUCION ESPACIAL	
	Y MATERIAL: LOS ESPACIOS.....	38
2. 1.5.	REFERENCIAS A LA PRODUCCION:	
	LOS METODOS CONSTRUCTIVOS.....	39
2. 1.6.	REFERENCIAS AL TAMAÑO: LA ESCALA.....	40
2. 1.7.	REFERENCIAS A LA IDENTIDAD:	
	SINGULARIDAD E INTEGRACION.....	40
2. 2.	ANALISIS EXPRESIVO.....	42
2. 3.	ANALISIS CONATIVO.....	44
2. 3.1.	RECEPTORES: PRINCIPALES Y SECUNDARIOS.....	44
2. 3.2.	INFLUENCIACION: FINES Y MEDIOS.....	46
2. 3.3.	CONACIONES.....	47

## Indice

---

2. 4. ANALISIS METALINGUISTICO.....	49
2. 5. ANALISIS FATICO.....	51
2. 6. ANALISIS POETICO.....	51
2. 7. CONCLUSION: SABER OBSERVAR.....	52

### CAPITULO 3

#### PASADO ARQUITECTONICO

3. MOVIMIENTO MODERNO: INICIO DE UNA ERA.....	54
3. 1. TEORIAS E INFLUENCIAS EN EL ESTABLECIMIENTO DEL CARACTER ARQUITECTONICO.....	59
3. 2. ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA.....	66
3. 2.1. FORMA, FUNCION Y FRACASO.....	73
3. 2.2. TECNOLOGIA CONSTRUCTIVA.....	81
3. 2.3. OBJETIVOS DEL MOVIMIENTO MODERNO.....	88
3. 3. CONCLUSION: LA "MAQUINA PARA VIVIR".....	90

### CAPITULO 4

#### REALIDAD ARQUITECTONICA

4. LOS NUEVOS ESTILOS.....	92
4. 1. EL TARDOMODERNO: RECHAZO O INICIO DE CONCIENCIA.....	95
4. 1.1. TECNOLOGIA CONSTRUCTIVA.....	102
4. 1.2. CARACTER TECNOLOGICO.....	106

## Indice

---

4. 1.3. ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA.....	108
4. 2. EL POSMODERNO: RETROSPECCION EN LA ARQUITECTURA.....	115
4. 2.1. TECNOLOGIA CONSTRUCTIVA.....	119
4. 2.2. CARACTER SOCIAL.....	120
4. 2.3. ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA.....	123
4. 3. HIGH TECH: TECNOLOGIA AVANZADA.....	127
4. 3.1. TECNOLOGIA CONSTRUCTIVA.....	130
4. 3.2. CARACTER FUTURISTA.....	135
4. 3.3. ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA.....	139
4. 4. CONCLUSION: DESVINCULACION SUCEDANEA DE TECNICAS CON EL CARACTER.....	143

## CAPITULO 5

### TRANSICION

5. CASO: MIES VAN DER ROHE (MODERNO); AGUSTIN HERNANDEZ (TARDOMODERNO); CHARLES W. MOORE (POSMODERNO); NORMAN FOSTER (HIGH TECH).....	146
5. 1. OBRAS.....	154
5. 2. PENSAMIENTOS.....	174
5. 3. ARQUITECTURA FUERA DEL CONTEXTO DEL CARACTER ARQUITECTONICO.....	179
5. 4. CONCLUSION: CRISIS DE IDENTIDAD.....	184

**APENDICES**

1. CARACTER Y TECNOLOGIA: EVOLUCION.....	186
2. NUEVA ESTRUCTURA, NUEVO CARACTER.....	189
NOTAS.....	192
BIBLIOGRAFIA.....	199

## Introducción

---

# INTRODUCCION

La arquitectura como arte manifiesta facetas que son absorbidas por el hombre y la sociedad que lo rodea, que es para quien o quienes se dirige la obra arquitectónica. Desde los tiempos en que este arte se manifestó, tomó muchas formas, que se sucedieron acorde con las necesidades espirituales del hombre en su medio y época; así, las tumbas egipcias pretendían conducir el alma inmortal del faraón a su nueva vida, en base a aún no descifrados o interpretados a cabalidad, conductos astrológicos.

En el medioevo, la religiosidad, como máxima expresión de poder tanto social como económico, y debido a su embestidura espiritual, ejerce sobre los seres humanos, la profunda convicción de que debían alcanzar la vida eterna a través de costosas construcciones esclesiásticas, las cuales, como cual Torre de Babel, ilusoria o metafóricamente, llegaban a Dios por medio de las grandes torres del gótico flamígero. Pero todas estas concepciones y las que con posterioridad se dan ya en nuestros días, persiguen tan sólo el mandato de unos cuantos, que como bien señala Portoghesi, se constituye en "una especie de star-system parecido al que se consolidó en los años veinte y treinta en el mundo del cine a nivel de actores y directores", donde los directores como el caso de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Wright y otros, definieron los lineamientos que aún hoy, nosotros, los actores, seguimos fieles a ellos.

El objetivo de este trabajo se centra, en demostrar, que más allá de conceptos y doctrinas, la arquitectura-arte, es universal, por lo que no debe estar sujeta a complicados y a veces absurdos sistemas de encadenamiento a los cuales nos hemos acostumbrado y de los que aún no hemos podido o querido desvincularnos.



## Introducción

El carácter arquitectónico, manifestado como el ideal del yo y caracterizado por el hecho de que su poseedor trata, y de hecho lo ha conseguido, de poner a su servicio al mundo de los objetos, y por ende, el de los hombres que lo rodean, es del todo una forma subjetiva de sometimiento, lo contrario sería, una predisposición objetiva -a la cual avoca este trabajo-, que se colocaría al servicio de los objetos, sirviendo de tal modo al hombre.

Este yo, del que hemos hablado, se manifiesta como un monarca que no tolera réplicas, sumido en su superioridad y seguridad, o bien en una total inseguridad, inferioridad e ineficacia. Cuando analizamos la situación que despierta el consabido carácter arquitectónico, vemos que no es posible la subjetividad sin el autoengaño; la introspección sincera y la subjetividad no pueden coexistir, pero, cuanta más subjetividad encontremos, más astucia habrá en el autoengaño y más sofisticados serán los recursos de que disponga para defenderse, pues siente que la objetividad abate contra él, abriendo las puertas hacia la verdad.

En resumen, el trabajo conlleva un análisis psicosocial del carácter en la arquitectura, avocándose para ello en la relación hombre objeto y su comunicación particular, determinando en segunda instancia las raíces que llevaron a que este proceso se encuadrara en la terminología que motiva este estudio, concluimos, abordando un caso específico, el de un grupo de arquitectos, encajados en estilos perfectamente determinados, pero que en ciertas etapas de su vida se aferraron o no de alguna forma a dictámenes que de igual forma se manifiestan o no dentro de sus obras. Este proceso culmina con una premonición, o más bien, con un llamado de alerta, para que en un futuro, esperemos no lejano, podamos librarnos de la pesada carga que nos dejaron de herencia y sustentemos las bases de lo que será nuestra nueva realidad, la que nosotros proponemos.

## Sujeto y Objeto

### CAPITULO 1

#### SUJETO Y OBJETO

"Gran parte del debate de la arquitectura como comunicación se ha centrado sobre códigos tipológicos, de manera especial códigos tipológicos semánticos, los que conciernen a tipos funcionales y sociológicos: se ha señalado que en arquitectura existen configuraciones que claramente indiquen "iglesias", "estación ferroviaria", "palacio", etc., pero está claro que constituyen sólo un -código tipológico1-, aunque quizá el más conspicuo, de los niveles de codificación de la arquitectura"2.

La anterior sentencia resume en gran modo lo que a continuación pretendemos ilustrar, la inutilidad o fatuidad del carácter arquitectónico, la tipología de la que nos hablan Broadbent, Bunt y Jencks. Para Peter Eismann, "Todos los edificios funcionan, y como todos los edificios no son arquitectura, la función no debe tener nada que ver con la arquitectura. Si uno confía en la función para hacer arquitectura, está volviendo a caer en el viejo concepto de que es natural que la arquitectura simbolice la función. Pero supongamos que decimos que la función es una represión practicada por los arquitectos. Es una represión que reprime la arquitectura..."3. Si bien es cierto que la arquitectura por él desarrollada no es representativa de los moldes arquitectónicos a los cuales nos habíamos acostumbrado a etiquetar, no es menos cierto, que su arquitectura

1

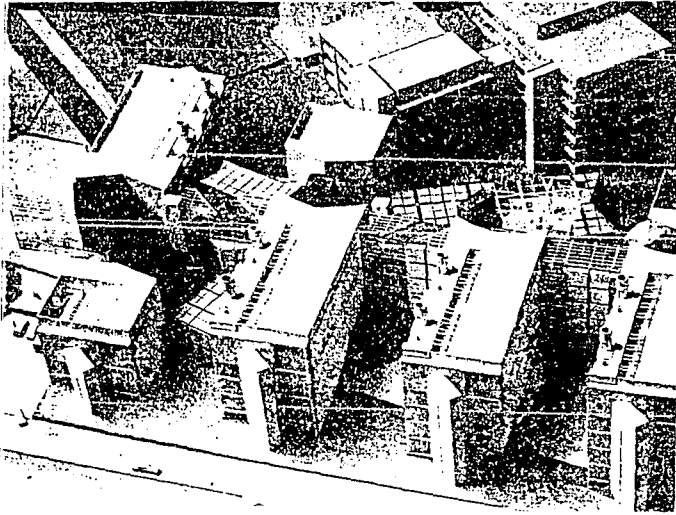
1

## Sujeto y Objeto

---

post-estructuralista como Eisenman prefiere llamarla a cambio de deconstrucción-, refleja la sinceridad que le faltaba a nuestra profesión.

La apreciación arquitectónica nos lleva a comprender como han cambiado a través de los siglos el simbolismo que la obra



*F.1. Peter Eisenman, Cristopher Glaister. Biocentro para la Universidad de Frankfurt, 1987, proyecto. En este proyecto se atendieron tres objetivos: 1) máxima interacción entre usuarios; 2) adaptación a futuros cambios y ampliaciones que no puedan preverse; y 3) conservación del lugar, cuanto fuese posible como reserva verde. Esto naturalmente, dejaría de lado una arquitectura tradicional desechando la autonomía arquitectónica.*

arquitectónica transmite, un punto de gran importancia y apertura para el estudio que aquí realizamos, esto es, penetrar en la esencia

## Sujeto y Objeto

---

misma de la arquitectura, en su lenguaje -tema del siguiente capítulo-, de su simbología y de lo que para el común de los mortales representa.

El desarrollo de este capítulo nos lleva al estudio psicológico, -no podía ser de otra manera-, del carácter, un término con dos significados: 1) el de rasgos distintivos -no forzosamente distintivos de valor- de un objeto o persona, a la que diferencian de otras. Carácter tiene aquí el sentido de mera característica; 2) el de peculiaridad puramente psíquica del ser vivo, incluyendo un contenido moral, al menos en su acepción general, insinuando algo íntimo, un conjunto de rasgos propios y peculiares, el ser "así".

De esta forma, el estudio nos lleva a una investigación del protagonista del carácter, el yo, internándonos en su subjetividad, la cual nos mostrará cuál es la imagen que proyecta, las modificaciones que podemos hacer, el desarrollo hasta ahora dado, sus condicionantes e instauración, que permitirá que la objetividad llegue, rompiendo con el mito despejando la arquitectura de todo ornamento caracterológico, reduciéndola a la condición de objeto, el cual será sensible a una lectura y a una restringida futurización.

### 1. APRECIACION ARQUITECTONICA

La arquitectura como forma de arte guarda un valor esencialmente espiritual, ligado a la visión que el hombre tiene de ella, a través de los siglos tales formas expresivas del espíritu humano han variado de acuerdo a las múltiples facetas que inciden en el quehacer arquitectónico, ya que debemos estar concientes que no sólo somos los artistas dedicados a complacer en primera instancia nuestro ego y secundariamente el placer estético de los "mortales", sino que, principalmente diría que nuestro deber se encamina a justificar espacios útiles dotándolos de todos los conceptos formales,

## Sujeto y Objeto

funcionales y estético-espirituales que conllevan una tarea, ¿cual?, la del edificio a diseñar.

Así surge la apreciación arquitectónica, en la antigua Grecia, donde la edificación de los templos guardaba relación con el culto al dios, debido a la necesidad de sometimiento y obediencia, dotándoles de múltiples "signos visuales" que indicaban para quien era el sacrificio y cuáles serían las "bondades" que tal o cual divinidad le otorgaría al mortal que se sometiera a su culto. En la actualidad, tales signos inequívocamente arquitectónicos aún permanecen y permanecerán a posteridad, es cierto, que hoy en día ya no ofrecemos sacrificios a los dioses del Olimpo, si ni tan siquiera somos los fervientes devotos del catolicismo u otra doctrina cristiana, ahora el signo predominante e inequívoco de nuestra sociedad es el dinero, la apreciación arquitectónica se simplifica ante este único "dios" absoluto. Es de comprender entonces que quien posea tal poder podrá de acuerdo a su dictamen ejercer dentro de nuestra profesión la o las regulaciones

2



*F.2. La Acrópolis de Atenas, símbolo de la máxima expresión del sometimiento del hombre a un culto. Las deidades de la antigua Grecia, inspiraban a través de las construcciones a ellas erigidas, el poder y el temor al castigo divino para quienes no obedecieran a los designios de los dioses.*

## Sujeto y Objeto

---

que quiera, y tendrá en sus manos el poder, también, de manipular la visión que sobre su obra, quiera dar.

### 1. 1. EL CARACTER: SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD

Actualmente no hay todavía una definición del concepto "carácter" que haya encontrado una aceptación general, presintiéndose que esta palabra llegue a estar en desuso. En Psicología, en lugar de "carácter" es mejor utilizar el término "personalidad", para nuestros fines utilizaremos ambos términos de acuerdo a nuestra conveniencia. En realidad, hablar de uno u otro término es indiferente, los problemas son los mismos y el tratar de conceptualizar la "personalidad" ha sido tan infructuoso como lo que aconteció con el "carácter".

La personalidad engloba una serie de factores individuales como: las tendencias e intereses, la excitabilidad afectiva, el grado de autocontrol y autodominio, y lógicamente, las funciones mentales -factores que se encuentran ligados a toda obra arquitectónica-. Estos y otros factores forman la personalidad del individuo, de tal forma que resulta hasta cierto punto imposible resumir en un sólo concepto todo lo que en sí abarca la personalidad o el carácter en la conducta humana.

Es más seguro intentar una delimitación del concepto del carácter, reflexionando sobre sus propiedades o cualidades, tales cualidades incluirían conceptos como el de inteligencia, honradez, aplicación, emotividad, etc. Son rasgos del sujeto que no se detectan como el color de su cabello o sus ojos, sino que son precisamente propiedades del carácter, invisibles como él mismo, sin embargo, ¿cuál es la forma de manifestarse de estas propiedades?, realmente, no se sabe nada acerca de ellas, pero se admite su presencia por que el comportamiento del sujeto al cual se las atribuimos, nos lo permite. Así, una persona es "inteligente", cuando es capaz de resolver problemas de forma rápida y segura, admitiendo que puede

## Sujeto y Objeto

---

pensar de manera clara y rápida, dominando tareas difíciles con facilidad. Se lo calificaría como honrado cuando no aprovecha ocasiones en las que le sea fácil lograr ventajas de un modo ilícito, debido a que se lo impiden sus valores éticos. Será aplicado, cuando trabaje mucho y con constancia; de ello se deduce que surgen en él fuerzas que le impulsan al logro de metas propuestas. Emotivo, si las situaciones críticas ejercen en el individuo intensas emociones que incluso lo llevan a perder el auto-dominio. Lo expuesto hasta ahora, no es sino una parte de los cursos vivenciales del pensamiento rápido y ordenado, de un surgir de emociones o valores éticos, impulsos que conllevan a una actividad, etc. De aquí que "el carácter de un sujeto consiste en la índole de sus cursos vivenciales y en la índole y energía de sus tendencias vivenciales"<sup>4</sup>. En este concepto, "cursos vivenciales" aluden al ritmo y ordenación del curso de las vivencias; y, "tendencias vivenciales", las pulsaciones e intereses, así como los sentimientos y estados de ánimo como "alegre", "optimista", "depresivo", etc.

La Psicología como ciencia que explora el carácter humano, intervino escasamente en el desarrollo de la investigación de la personalidad, debido a que se enfrentó a tal número de problemas, que dudaba si comenzar inmediatamente con el estudio del carácter humano. Fué hacia 1870 aproximadamente, cuando se empezó a elaborar métodos experimentales, investigándose en primer término los fenómenos psíquico-espirituales como sensación, percepción, memoria, pensamiento, sentimiento, etc., que se dan en todo ser humano, factores que en conjunto constituyen la personalidad.

La inteligencia es un importante componente del carácter, pero no el decisivo, éste, está ligado al pensamiento, el cual posee dentro de la totalidad del acontecer psíquico-espiritual, sólo un carácter funcional, interviniendo cuando se ha de resolver un problema o cuando se ha de conseguir un fin determinado. Las metas y tareas auto-impuestas por un sujeto responden a sus intereses y pulsaciones y no a su inteligencia, produciéndose sentimientos y vivencias volitivas que, como fuerzas psíquicas, se contraponen a las funciones

## Sujeto y Objeto

---

psíquicas como percepción, memoria y pensamiento. De tal forma, el estudio de la personalidad no se limita al estudio del carácter, sino que abarca las fuerzas psíquicas individuales.

Durante el estudio que llevó a lo que hoy se conoce como Caracterología, se llegó a doctrinas como la de la expresión, ésta, comprende todo lo que proporcione una "impresión", siendo expresiva al igual que el rostro humano, toda obra auténticamente artística. Una iglesia gótica, un óleo, una sinfonía o una oda, poseen un efecto expresivo, pero de igual modo, un paisaje, una vivienda o un traje, pueden tener un alto grado de expresividad, estos parámetros, los expresivos, nos conducen a las cualidades del carácter.

Al igual que sucede con el carácter, la expresividad, aún no haya un método científico que la sustente, de tal forma que debemos conformarnos con el efecto inmediato que ejerce sobre nosotros la expresión de otra persona, un efecto que lo conoce y maneja cada individuo y para el que el lenguaje ha elaborado expresiones propias, frases como "tengo la impresión de...", "tengo la sensación de...", etc., identifican estos hechos.

En 1910, Eduard Spranger, estableció "tipos" a partir de los intereses preponderantes: religión, ciencia, arte, etc., un sistema también, puramente teórico. En los Estados Unidos este estudio se retomó a partir de la Segunda Guerra Mundial, esto condujo a esfuerzos -para comprender la personalidad humana- de tipo filosófico o especulativos, o bien limitados a la inteligencia. Muchos estudios antes y después de las dos Guerras Mundiales surgieron de uno y otro lado del Atlántico, nombres como Ernst Kretschmer, Hermann Rorschach, Carl Gustav Jung, etc. son frecuentemente asimilados a estos estudios, pero para nuestro efecto, omitiremos los créditos por ellos obtenidos y nos limitaremos a los resultados que serán los que de alguna forma nos conducirán a la verdad que buscamos y que es el objetivo principal de este trabajo.



## Sujeto y Objeto

---

Existen la antinomia en el estudio del carácter que se encuentra frecuentemente en la vida real, esto es, el hombre orientado "hacia dentro" y el hombre orientado "hacia fuera", dicho en otras palabras, la introversión y la extroversión, conceptos basados en la teoría tipológica del médico suizo Carl Gustav Jung (1875-1962), aunque no se ha llegado todavía a una confirmación científica acerca de las tipologías de Jung, éstas, son utilizadas aún hoy como medios auxiliares en la definición somera del carácter de un individuo.

A partir de 1921, surgieron nuevos estudios tipológicos, los cuales no han alcanzado la importancia de los elaborados por Kretschmer o Jung. Surge entonces el campo de la expresión, así como también nuevos problemas ligados a este campo.

Según el psicólogo Pfänder, el carácter se basa en los impulsos primarios, éstos en el alma humana, están llamados a dar testimonio de la misma, un impulso de autodespliegue. Como podemos ver, la terminología, sin ser necesariamente técnica, no nos dice a primera instancia, absolutamente nada. Pero veamos que es lo que se esconde detrás de toda esta "fraseología", así, los impulsos son factores motores dentro del pensamiento humano, dentro de los cuales encontramos a los impulsos psíquicos transitivos en los que se hayan inmersos, los impulsos de presión y defensa, impulso de realización, impulso de poder, impulso de acción y ejecución, e impulso para la vida transitiva. Luego tendríamos los impulsos psíquicos reflexivos, como el impulso autovalorativo, el impulso de rendimiento reflexivo, y a continuación, el impulso reflexivo de actividad, el impulso hacia el dominio de la propia psique, el impulso de vida psíquica reflexiva.

Bien, en este punto será saludable detenernos un poco, para reflexionar sobre todo lo hasta aquí expuesto, si bien la arquitectura tiene en su fase de desarrollo -en lo concerniente al trato con y para el público-, una vinculación psico-social, no es menos cierto que dichos procesos no han sido explotados del todo, de ahí que ahora debamos hacer duras críticas con movimientos, que fundados en un

## Sujeto y Objeto

sueño tecnológico, despreciaron toda acción humana, tal acción es la que ahora nos preocupa, descubrir las bases de una nueva arquitectura, que sin desestimar los avances que indudablemente podrían ser propuestos por los propios arquitectos -tecnólogos, diseñadores, urbanistas, ecologistas, etc.-, deberán ir "emparejados" con una relación significado-significante para un intérprete-usuario.

Citando nuevamente a Pfänder, para quien, los impulsos enunciados con anterioridad, son los que conforman el carácter, y es desde esta clasificación donde partirá nuestro estudio; cabe aquí aclarar, que se escogió a este psicólogo, por ser el más demostrativo en lo que a nuestros intereses se refiere, sin caer en una parcialización dentro de las definiciones, que sobre el objetivo de este punto en particular se hayan dado.

La arquitectura, fusión de arte escultórico, generadora de espacios externos observables únicamente, es decir, que no pretenden otra cosa que el deleite u observación visual del hombre, para quien está dirigida la obra; y de, espacios arquitectónicos propiamente dichos, espacios internos en función de movimientos internos, ha sido hasta ahora motivo de un "encasillamiento observable", esto es, de la parte escultórica del todo al que pertenece y que indiscutiblemente no puede liberarse. Y he aquí, donde el llamado "carácter arquitectónico" hace su nefasta entrada, un concepto que como acabamos de ver, encierra inexplorados campos para nuestro estudio, que difícilmente y con honestidad de criterio podríamos utilizar, lo cual pese a lo expuesto, y en forma aventurera se ha hecho.

Ahora bien, dentro del carácter encontramos dos funciones: la objetiva, de servicio al mundo (al objeto); y, la subjetiva de servicio a la propia persona (al sujeto). De tal modo que la persona dominada por su subjetividad se orientará siempre -consciente o inconscientemente- de acuerdo a su valoración personal. El ideal del "yo", se caracteriza por el hecho de que su poseedor trata de poner a su servicio al mundo de los objetos y por ende, el de los hombres que

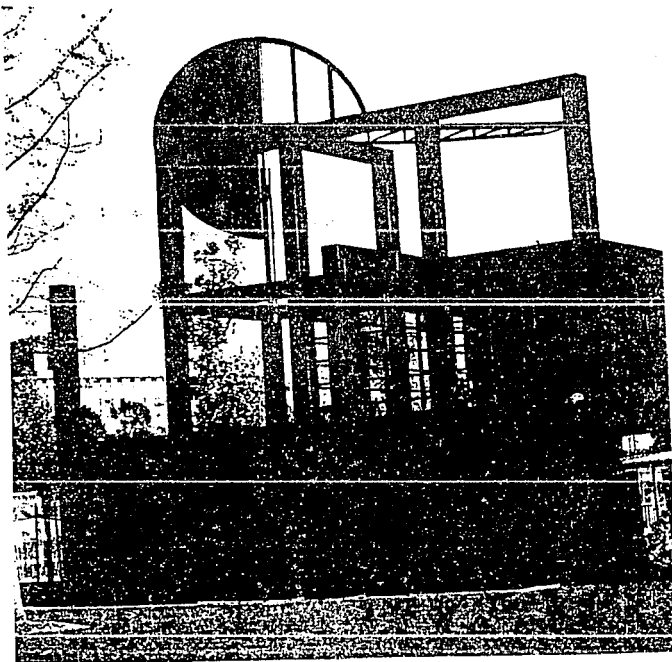
3

9

## Sujeto y Objeto

---

lo rodean, mientras que una predisposición objetiva se coloca al servicio de los objetos, y por lo tanto sirve también a los hombres.



*F.3. Bernard Tschumi. Parque de la Villette, París, 1982-1987. Esta obra deconstructivista, es quizás la que en mejor grado exprese la dualidad escultórico-funcional dentro de la arquitectura, alejándose a la vez de cualquier connotación caracterológica, donde la locura sirve como punto constante de referencia abstracta de implicaciones sociales.*

## Sujeto y Objeto

---

Una característica permanente de la subjetividad es la intransigencia de sus reivindicaciones. El "yo" se manifiesta como un monarca que no admite réplica alguna.

En forma general, el individuo de este tipo, se siente superior y seguro de sí mismo, o bien inferior e inseguro. En la cotineidad de la vida, ocurre raras veces que tengamos consciencia simultáneamente del sentimiento de inferioridad y de las pretensiones de valía, en cuyo caso podría interpretarse como el comienzo de un proceso de maduración. No existe la subjetividad sin el autoengaño, la introspección sincera y la subjetividad no pueden coexistir. Pero cuanto más subjetivamente dispuesta se halle una persona, tanto más astuto será el autoengaño, y tanto más refinados los pretextos de que se servirá para defenderse contra su descubrimiento, sintiendo nítidamente -sin llegar a una confesión-, que su objetividad habrá de rendir las armas ante la verdad.

La objetividad equivale a la capacidad de adaptación, mediante el ulterior desarrollo del propio objetivo. Cuanto más capaz de adaptarse es la persona, tanto mayor es la capacidad o cantidad de medios a su alcance, más productiva se muestra y menos le cuesta renunciar a uno de sus objetivos.

La persona de espíritu objetivo no carece de objetos ni de medios. La infinita pirámide de fines que habita en todos nosotros con toda su inconmensurabilidad, ofrece al hombre de tendencia objetiva la siguiente meta, cuando la anterior se ha logrado o se ha convertido en inalcanzable. Esta fresca renovada del hombre vivaz se denomina capacidad creadora, originalidad o aún mejor, genialidad.

La persona subjetiva es siempre negativa; es decir, evita una catástrofe. Inflexible, incapaz de adaptarse, sin crecimiento ni desarrollo, el "yo" -transformado en fin en sí mismo-, oscila entre un rígido miedo y un ideal del "yo" igualmente rígido. La actitud que

## Sujeto y Objeto

---

consiste en conferir carácter absoluto al "yo" constituye la contrapartida de la vivacidad. La egolatría no robustece la seguridad del querido "yo" -no obstante ser ese el deseo- sino que determina su ocaso, es la "enfermedad que lleva a la muerte".

La persona objetiva se siente parte integrante de un todo, del concepto de "nosotros", es la conducta objetiva frente a nuestros prójimos, la que sirve a la verdad o a la belleza, lo que equivale a decir que sirve a la vida. Su productividad es tan extensa como su concepto del nosotros. En realidad, la subjetividad es siempre muerta y estéril, aún cuando superficialmente, aparente vivacidad y dinamismo.

Para una mejor interpretación de lo aquí expresado, intentaremos de acuerdo al concepto de carácter, desglosado ya en impulsos; y de, arquitectura, por nosotros conocido, analizar obras arquitectónicas en diferentes etapas a partir del Movimiento Moderno o Estilo Internacional, pasando por los estilos derivados de éste, como el Tardo y Post Modernismos, sin dejar de estudiar los casos intermedios, así como las nuevas tendencias, que aventurándonos, diríamos que se trata de la arquitectura del futuro, cuestionando en la medida de lo posible a los arquitectos que las concibieron.

### 1. 2. LA IMAGEN DEL CARACTER

La selección no objetiva y la correspondiente elaboración -igualmente desprovista de objetividad- del material observado, configura un inconsciente sistema de conservación de la imagen del mundo preformada.

Tal falsificación de la realidad recibe el nombre de depreciación tendenciosa o, más gráficamente, de "anteojos subjetivos". El efecto de esos anteojos subjetivos se manifiesta en dos sentidos diferentes. En primer lugar proporciona un alto grado de uniformidad y

## Sujeto y Objeto

---

hermetismo del carácter, de modo que a veces se encuentran personas cuyas opiniones, formas de experiencia y modos de conducta coinciden en los menores detalles y ofrecen una imagen del mundo prácticamente inexpugnable -aparentemente auténtica-. No obstante, ese sistema fundado en prerequisites falsos, conduce a resultados erróneos y promueve necesariamente la catástrofe del derrumbe total. Por otra parte, los anteojos subjetivos crean la mencionada firmeza y rigidez en el cuadro del carácter. Las percepciones tendenciosas se oponen como barreras al desarrollo objetivo. Frecuentemente formulan afirmaciones arbitrarias, pero que para quien las expresa adquieren forma y eficacia de leyes naturales.

Las afirmaciones así surgidas, constituyen la materialización de las experiencias tendenciosas, fijaciones, que se forman mediante un amaestramiento, sin que para ello intervenga el poseedor. Estas fijaciones, no sólo originan ideas, opiniones, hábitos de conducta, modos de vida, sino también intervienen en la formación de los estados físicos y enfermedades, que surgen como formas de conducta antinaturales, tales aberraciones indican una aferración a ideas preconcebidas.

Tal situación conlleva a un estado de reserva disfrazada que se expresa en todos los cánones físicos. De este modo la influencia negativa que tienen las fijaciones se debe en su totalidad a la necesidad del yo para sentirse seguro. De esta forma, mientras mayor se manifiesta la tensión entre un sentimiento de inferioridad y el ansia de valía, mayor, será la dificultad en cuanto a superar las barreras que se oponen al desarrollo objetivo del carácter. Un carácter sometido a la subjetividad, se asemeja en la persona que la posea, y en la medida que lo posea a una cosa, a un objeto.

## Sujeto y Objeto

### 1. 3. MODIFICACION DEL CARACTER

La disposición más subjetiva o más objetiva, no constituye una propiedad innata e invariable. Sólo se desarrolla a lo largo de la vida individual, alcanza paulatinamente cierta resistencia y se derrumba tarde o temprano en la crisis del proceso de maduración.

Dentro de la modificación del carácter, caben experimentos y experiencias, estas últimas positivas o negativas. Si se observa cuidadosamente la diferencia entre experimento y experiencia, se comprenderá que una persona dominada por la subjetividad no cambiará, sea cual fuere el número de experimentos que realice.

Ciertamente, a lo largo de los años se tornará más inteligente; es decir, aprende a utilizar cada vez más conscientemente los medios para sus fines subjetivos, pero no adquiere sabiduría y, por lo tanto, no es capaz de desprenderse de los fines subjetivos y orientarse hacia fines más objetivos. Ocurre que no cambia la forma de su carácter, sino que sus fijaciones presentan una elaboración cada vez más refinada. Pero precisamente esas fijaciones tornan al hombre incapaz de asimilar experiencia; lo privan de esa vivacidad interna, dado que tienen por fin proteger su "yo". La única experiencia que podría tener efecto, consiste en el derrumbe de la subjetividad y en la superación de las fijaciones. De ahí que los experimentos sean cada vez más dolorosos a medida que aumenta la rigidez de la subjetividad. En alguna oportunidad, todos los hombres tienen que elegir entre la vacía y torturante incapacidad de la experiencia y el sufrimiento causado por el resurgimiento de la experiencia en la catástrofe del "yo".

### 1. 4. DESARROLLO DEL CARACTER

Hemos hablado de experimentos y experiencias, entonces, analicemos el siguiente ejemplo. Un niño de dos años construye una

## Sujeto y Objeto

torre, la cual es elogiada por la madre, la que hace extensivo el elogio al niño, esto, excita el entusiasmo del niño, y en ese proceso se modifica el fin de sus esfuerzos. Ahora desea edificar una linda construcción, pero ya no objetivamente, por la construcción misma, sino subjetivamente, a causa del elogio materno. Este ejemplo es más claro cuando en vez de elogios, lo que se obtienen son reprimendas, en este caso, la madre creará quizá ayudar al niño mediante una severa reprimenda, de erigirse tal conducta como norma de su educación, todo juego estará condenado a la extinción. Ya no se trata de los inagotables secretos del material que el niño investiga, sino que aparece la legislación materna a la cual es menester obedecer. "Se hace de este modo y no de otro modo, porque de lo contrario se es tonto". Es interesante comparar esta sentencia con la que expone Eugene Raskin en su libro *La Arquitectura y la Comunidad*, en el cual expresa: "...el arquitecto, el hombre que habla mediante sus edificios debe: 1) determinar que es lo que quiere decir, no sea que se dé a conocer como un gran tonto..."; un gran tonto, si no sigue las "reglas" establecidas por el código del "carácter arquitectónico", ¿un carácter subjetivo? Pero valoremos el ejemplo del niño, y veremos que éste estará condicionado a los mandatos maternos, dejando de lado la plenitud creadora de la vida infantil. Del ejemplo anterior, o mejor dicho, del experimento anterior, ateniéndonos a la terminología psicológica, de la cual nos estamos valiendo para sustentar este trabajo, se desprende que mientras más se acentúe el sentimiento de inferioridad surgido ante los fracasos de tales experimentos, los mecanismos que el carácter hará notar estarán dirigidos a fomentar o a desarrollar la subjetividad de la persona a la cual se quiere "esclavizar", sujeto a un objetivo personal.

El proceso antes descrito se conoce como refinalización, el cual en resumen, consiste en desprender un proceso vital de sus nexos objetivos para colocarlo al servicio de una finalidad especial subjetiva, lo que no es un proceso fijo, sobre todo cuando se sabe que éste, se revierte, si las causas especiales de su refinalización desaparecen volviendo a su estado natural.



## Sujeto y Objeto

---

El proceso total de la refinalización debe considerarse como la expresión de una propiedad fundamental de toda la vida, pudiendo compararse eventualmente con el mimetismo, -la coloración protectora de los animales-, una coraza dentro de la cual el sujeto se siente más seguro, vive más confiado, donde su mundo interior no es perturbado ni afronta problemas de confrontación con la realidad.

A pesar de que estos estudios existen, prueba de ello es la intención de este trabajo, confrontando el carácter propio del ser humano y la manifestación del mismo en una obra arquitectónica; la subjetividad no escapa de influir en todos y cada uno de nosotros; el límite entre lo objetivo y lo subjetivo es tan delgado que estriba en gran manera, en la forma de mirar las cosas, y en la medida que las opiniones no afecten nuestra vivencia, nuestro "mimetismo". Desprendernos de tal coraza es un duro trabajo, una experiencia negativa si se quiere, pero realmente necesaria para no caer en una sublimación del yo, que de acontecer, no sólo nos llevará al fracaso sino, a nuestra propia autodestrucción.

Ahora bien, la conducta subjetiva surge, como habíamos visto a partir de los experimentos negativos, mediante la conmoción del derrumbe del concepto del nosotros y debido a un incipiente miedo. En lugar de una vida ilimitada y finalista se antepone el fin subjetivo, el ideal del yo, representado en su totalidad por la autoconservación, subordinándose a partir de este instante todos los procesos vitales, inconcientes o concientes, al yo.

Esta transición de la subjetividad momentánea a la permanente, se constituye en la parte más importante dentro de la formación del carácter, es donde realiza su defensa el yo. Aquí, todos los patrones de conducta útiles al yo, se conservan adquiriendo un status de ley, mientras que los restantes patrones conductuales, supuestamente nocivos, desaparecen.

## Sujeto y Objeto

---

Las fijaciones son las causantes de que innumerables tendencias y aversiones se manifiesten como parte fundamental del carácter, pero las fijaciones que mayor daño infligen, son aquellas que están referidas a otros seres, quienes influyeron en tales leyes que inciden en el desenvolvimiento de la vida. Concluyendo, una fijación es una ley interior, cuyo origen cayó en el olvido, ubicado de repente en el fuero íntimo ejerciendo reacciones compulsivas, ya que una transgresión de la ley suscitara la aparición de nuevas experiencias negativas. Por último, todas las fijaciones están al servicio de la subjetividad, perdiendo su poder sólo cuando el ideal del yo cesa de ser el fin en sí mismo de la personalidad.

Los rasgos del carácter surgen a partir de fijaciones, que son limitaciones de la personalidad productiva, un convertidor de sujeto a objeto.

### **1. 5. MANDATO Y OBEDIENCIA**

Para el hombre que impone sus órdenes objetivamente, la orden constituye un servicio al todo y por ende a todo el pueblo. Es como si el todo se sirviera de ese hombre porque de lo contrario el ser obediente no entendería sus tareas. Pero el asunto se comprende sin ninguna necesidad de órdenes, todo mandato revestido de palabras se torna superfluo, y bastará una exclamación o un gesto que determine el momento de la acción. Sin embargo, tal situación sólo es posible donde los ejecutantes objetivos están al servicio de la misma causa que los jefes objetivos.

Cuanto más complejas las tareas, tanto más exigen de nuestra objetividad. Los representantes de una concepción del mundo o de un grupo de intereses económicos, se hayan ante tareas incomparablemente complejas. A pesar de la igualdad de ideas y de la proporción igual de espíritu objetivo, pueden disentir notablemente en los problemas de apreciación de la situación, de las fuerzas y de las

## Sujeto y Objeto

---

sucesivas metas. Así surge el problema de la disciplina. Uno de ellos debe llevar el mando y los demás habrán de subordinarse, aún cuando los órdenes se les antojen erróneos.

Resulta fácil comprender que en este caso la subjetividad de un individuo aislado que puede poner en peligro la causa común bajo el barniz de una crítica objetiva. Ciertamente, el ser individual hace lo que objetivamente le parece acertado y lo que quizás sería en realidad la decisión correcta. Sea como fuere, no toma esa decisión en salvaguardia de una causa, sino de su propia persona. Pues de lo contrario haría lo que le parece erróneo, pero que -dado que se trata de una orden y de la unidad del todo- sería lo más correcto en ese momento dado. El límite entre la interpretación subjetiva de una comprensión más profunda y la integración objetiva en la acción común es en este caso apenas perceptible.

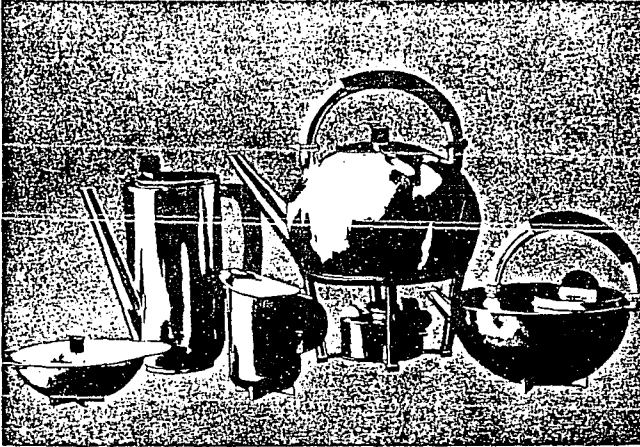
Pero también la subordinación al error y la obediencia a órdenes falsas pueden convertirse en defectos, también aquí a partir de un límite muy tenue, que ni siquiera el más habilidoso leguleyo podría determinar. Es la cobardía, la comodidad y el temor ante la propia responsabilidad que inducen al hombre obediente a realizar tranquilamente lo que se le ha ordenado, aún cuando sabe que debería negarse a la ejecución. Nadie puede decidir de antemano en qué medida es objetivamente justificada una queja, una reforma o una revolución; ni siquiera el éxito exterior sirve de elemento de prueba. Pero el individuo aislado que asume la responsabilidad de su propia acción o de su inactividad, vive en su decisión -tenemos presente que también la decisión de no decidirse es una decisión-, cierta parte de su destino. Es decir, el éxito interior de su conducta lo llevará con inexorable lógica a un punto en que paulatinamente desaparecerá todo lo que fuera subjetivo en su persona.

Los hombres que muestran obediencia donde debieran negarla, aman la comodidad subjetiva o aspiran a la corona del mártir. Su fijación podría formularse del modo siguiente: "Quiero tener paz", o bien, "en

## Sujeto y Objeto

---

este mundo no hay tortura que yo pueda evitar". Pero en ambos casos se cristaliza un sentimiento de inferioridad claramente perceptible, como origen puede rastrearse en la mayoría de los casos en la



*F.4. Marianne Brandt, servicio de té y café, 1924. La Bauhaus, alertó con sus producciones el consumismo de masas.*

infancia del individuo. En los primeros años de su vida se hallaban bajo una presión contra la cual le era imposible rebelarse.

### **1. 6. LA INSTITUCIONALIZACION DE LOS SIGNOS EN LA ARQUITECTURA**

Por poco que se piense en este problema, observaremos con facilidad que existe toda una gama de objetos, o digamos más bien de elementos formales, que pueden entrar a formar parte de esta categoría: parachoques, semáforos, quioscos, postes telegráficos,

## Sujeto y Objeto

---

buzones postales, tanques de agua y de gasolina, estaciones de servicio, etc. Todos estos objetos están provistos de un significado casi siempre institucionalizado por el uso, por la convención -por lo que su significado es rápidamente descodificable-, pero que resultarían sumamente arcanos y misteriosos para un individuo procedente de zonas de nuestro planeta que aún escapan a nuestra civilización "de consumo". No hace falta el uso de fantasía para imaginar el estupor, el terror de un "bárbaro" frente a un buzón de tipo londinense -consistente en un gran cilindro rojo escarlata situado al borde de la acera-. Ejemplos análogos podrían multiplicarse a voluntad. Es probable que semejantes objetos asumieran ante los ojos del bárbaro un valor análogo al de las imágenes totémicas amenazadoras, sacras, cargadas de significados recónditos, por cierto muy distantes de los que revisten ante nuestros ojos y quizás muy similares a los que presentan para el hombre occidental las antiguas figuras totémicas de Polinesia o del Africa negra.

Muchos de estos objetos, además, si quisiéramos llevar a cabo sobre ellos una indagación psicoanalítica -probablemente ya practicada por otros en más de una ocasión-, revelarían inconfundibles características simbólico-sexuales, fálicas, etc., por lo que resultaría fácil establecer un estudio comparado de carácter antropológico sobre la distribución, según los países y civilizaciones, de estos elementos simbólicos, mágicos, etc., en la señalética vial, y en general en la decoración de las ciudades.

### **1. 7. EL MITO: RUPTURA**

El objeto se ha universalizado, en todo el mundo el hombre entra en contacto con objetos análogos, salvo por las pequeñas y cada vez menos pronunciadas diferencias nacionales que van limitándose a algunos mínimos detalles.

## Sujeto y Objeto

---

¿Debiéramos considerar entonces como próximo el fin de toda diferenciación entre los objetos producidos en los diversos países de la Tierra? Indudablemente podemos responder de manera afirmativa con respecto a la rápida generalización de las estructuras técnicas y a la universalización del uso de la mayor parte de los objetos, pero negativamente, dada la rápida modificación de los prototipos creados por la industria, que tendría a sustituir siempre las formas obsoletas por otras formas aún, al menos parcialmente, inéditas.

No hay duda, por ejemplo, de que el gusto de las masas se basa hoy, más que ayer, en la presencia a nuestro alrededor de una marea de elementos creados en serie -no sólo objetos creados propiamente dichos, sino, historietas, carteles, etc.- que con su presencia casi coercitiva son indiscutiblemente responsables de la formación particular de nuestro gusto. 4

Una de las razones por las que, en las obras Pop, en especial en los Estados Unidos pero ya en diversas naciones, se han utilizado tan ampliamente objetos vendidos comúnmente en las grandes tiendas y de uso en extremo popular -comparar, con las casas (planos y perspectivas) vendidas a través de revistas, en los Estados Unidos-, se debe probablemente a una precisa voluntad de mitificación precisamente de aquellos elementos que las masas utilizan, para hacer asumir a estos mismos objetos nuevos valores simbólicos, nuevas connotaciones, a veces irónicas, a veces de denuncia, a veces sencillamente existenciales, que de otro modo no se hubieran puesto en evidencia. No se olvide por lo demás que un principio análogo está en la base de buena parte de la impostación actual "arqueológica" de nuestra cultura: la actual tendencia a fetichizar el objeto de excavaciones, la más humilde manufactura desenterrada en alguna necrópolis perdida, y a elevarlo a la dignidad y al valor de "obra de arte", con frecuencia sólo en virtud de su carácter arcaico, puede entrar en el mismo orden de ideas. De la arqueología auténtica a la arqueologización del objeto de consumo tomado en el

## Sujeto y Objeto

---

supermercado, es breve el paso que lleva a momificar toda nuestra cultura y nuestro arte.

### 1. 8. LA ARQUITECTURA COMO OBJETO

La arquitectura constituye casi un paradigma de la implantación del hombre dentro de su habitat y podría recordarse, la antigua observación de Adolf Loos: "¿Por qué será que cualquier choza de una aldea alpina resulta 'artística', en el sentido de 'natural', y no ofende la naturaleza circundante, como la ofende en cambio cualquier construcción moderna, incluso de un óptimo arquitecto, salvo aquellas decididamente tecnológicas?"<sup>5</sup> ¿Por qué esta observación era tan importante en los años veinte y lo sigue siendo hoy? ¿Por qué con el pasar de los años, los desaguisados arquitectónicos y urbanísticos cometidos por los hombres -no diremos por los arquitectos, pues no somos siempre los responsables-, han sido tan increíblemente frecuentes y graves?

En gran parte porque no se ha dado respuesta a la pregunta de Loos; esto es, no se ha comprendido que la casa de campo -el trullo, el furneddu de Pulla, la casona canavesa, el jura suizo, la cabaña de adobe latinoamericana; la llamada arquitectura espontánea, pero en modo alguno "primitiva" e inculta- era justamente "natural" como lo es o puede serlo -salvo algunas excepciones- mucha arquitectura estrictamente tecnológica -la refinería, la fábrica de cemento, la central eléctrica, el sincrotrón-.

Un equívoco todavía muy extendido es creer, cada vez que se alude a ejemplos famosos de arquitectura espontánea -Mikonos, Capri, Alberobello-, que con ello se quiere incitar a un "retorno a la naturaleza, a un regreso de materiales locales -¿camp?-, cuando tal retorno es obviamente imposible e insensato; y no sólo eso, sino que ya está demostrado que incluso en aquellos países donde aún se hace uso de materiales locales usados según técnicas primitivas -toba en

## Sujeto y Objeto

---

lugar de ladrillo, techo en bóveda en lugar de cemento armado, etc.- el resultado es tan mediocre -a menudo pésimo-, como el que se obtiene con materiales nuevos usados según métodos y sistemas recientes, e incluso su artificiosidad es aún más manifiesta.

¿Qué distingue a las construcciones tecnológicas citadas de las otras de la arquitectura llamada moderna? La verdadera diferencia entre aquellas estructuras tecnológicas, aceptables, y las demás construcciones inaceptables es sólo una: que aquellas son las únicas que son de nuevo, en cierto sentido, "naturales". En el sentido de una integración entre el objeto y la naturaleza, de un rescate por parte de la naturaleza del objeto artificialmente producido, industrialmente producido por el hombre; de una ampliación del panorama objetual -y natural-; en suma, de un "devenir natural" del producto creado por la máquina -por el hombre-, a través de los superados sistemas artesanales.

Así uno de los principales errores de la arquitectura moderna es el de hallarse en fase artesanal, no haber hecho nada o casi nada suyas las nuevas adquisiciones de una era "electrónica" y ni siquiera, lo que es más grave, de una era neotécnica o sea mecánica.

Pero en contra de las pocas instalaciones tecnológicas esparcidas por el mundo, y además casi nunca "libres" -por estar ligadas a razones exclusivamente económicas- y no valorizadas, estéticamente, dentro de una planificación territorial que las considere como lo que son -no sólo instalaciones utilitarias sino "obras de arte"- he ahí la marea de horrendas construcciones que son el non-plus-ultra de una falsa objetualización: la casa "objeto para vivir" - no "máquina para vivir" como creía Le Corbusier, imbuido todavía de político romanticismo futurista, ni tampoco casa orgánica, casi insertada en la naturaleza como pensaba Wright, pero este, con la suficiente astucia para saber hacer productivas sus ideas profético-apocalípticas<sup>6</sup>-. La mala objetualización da admirables pruebas de sí misma en el sector arquitectónico, pero si los defectos del objeto creado industrialmente



## Sujeto y Objeto

---

son defectos veniales -por enmendables: por de pronto con la rápida destrucción del mismo, con su consumo, con su frecuente redesign, y sobre todo por el hecho que después de todo el objeto industrial es



*F.5. Mapa de las calles de París según el diseño de Hausman.*

punto más neurálgico de la situación en la cual no se aprovechan las posibilidades ofrecidas por el ambiente natural es precisamente al que están sometidos la arquitectura por un lado y el urbanismo por otro. Esto sucede, precisamente, para llamar la atención sobre la

construido mecánicamente, sin intervenciones manuales, sin pátinas, sin revoques, sin incrustaciones pictóricas y plásticas, como sucede en cambio con mucha arquitectura<sup>7</sup>-, los de la arquitectura y el urbanismo son verdaderamente imperdonables, porque siguen ocultándose detrás de la pantalla de un "respeto de las tradiciones" o de "necesidades económicas", que son solamente una cortina de humo.

He aquí por qué la arquitectura en la actualidad es verdaderamente el non-plus-ultra de la "anti-naturaleza". Las distribuciones urbanísticas absurdas de los conglomerados humanos, o las urbanizaciones futuristas no ejecutadas y destinadas a no serlo, demuestran el

## Sujeto y Objeto

---

separación existente entre ambas disciplinas, muy a menudo confundidas una con otra, cuando en realidad son solamente complementarias y hasta con frecuencia antitéticas.



*F.6. Plan urbano para Washington D.C., de L'Enfant.*

### **1. 9. EL LENGUAJE ARQUITECTONICO: CRISIS**

Si en un futuro, esperemos no muy lejano, los hombres quisieran restituir a la arquitectura sus características de "arte", tendrían que

## **Sujeto y Objeto**

---

emplear los nuevos materiales de modo que crearan con ellos verdaderos objetos autónomos, totalmente desvinculados de todo recuerdo naturalista<sup>9</sup>. Sólo entonces los nuevos objetos arquitectónicos podrán volver a entrar en el paisaje constituyendo una nueva naturaleza "humanizada".

La auténtica crisis del lenguaje arquitectónico sólo se ha hecho evidente en los años de la segunda postguerra: con anterioridad el conflicto hombre-naturaleza, hombre-objeto, artificio-naturaleza, aún no era sensible. Tenemos como es sabido ejemplos preclaros de urbanismo neoclásico, incluso el fin de siglo nos ha dejado ejemplos admirables -el París de Hausmann, el Washington de L'Enfant-. Hablar de arquitectura no artesanal hasta ayer, era solamente un discurso futurista y utópico, pero ha llegado el momento de considerar terminada la era de la "manufactura arquitectónica"<sup>10</sup>.

5

6

En otras palabras para la arquitectura y el diseño industrial - los dos sectores fuertemente atados a la utilitas, y por ende a los aspectos económicos y tecnológicos- el paso no podía dejar de ser decisivo e irreversible. Estas dos expresiones de la creatividad humana deben valerse de los nuevos media<sup>11</sup>, deben aceptar la mecanización, deben adaptar por tanto su lenguaje a un nuevo código que se basa en formas expresivas convertidas en patrimonio común a través de las expresiones posibilitadas por los materiales plásticos, los metales, y la tecnología actual.

### **1.10. LA ARQUITECTURA Y EL FUTURO**

Hasta ahora, el Movimiento Internacional o Moderno, causó un gran efecto dentro del quehacer arquitectónico, de tal modo que la influencia marcada de esta forma del pensamiento, se vió reflejada en la mayoría de nuestras ciudades latinoamericanas.

## Sujeto y Objeto

El intentar abandonar los viejos patrones, e iniciar el estudio o por lo menos, la "aventura" de una teoría dentro de la arquitectura, "aventura" que ya en otros países ha comenzado; conllevará una nueva visión de la misma. El carácter arquitectónico ha muerto; parafraseando a Jencks cuando declaró esta sentencia con respecto al Movimiento Moderno, nosotros simplemente haremos que éste "descanse en paz".

Sería pretencioso pretender que en este trabajo se vaya a desarrollar esa nueva teoría de la arquitectura que hace falta, tal no es el objetivo del mismo, pero sí, éste, se centra en atraer la atención sobre un punto crucial para el desarrollo futuro de tal teoría. El abandono de una creencia institucionalizada de la que ya hemos hablado.

La arquitectura, sin mostrar tal despego, ha manifestado su condición de frescura, de tal modo que no es improbable afirmar, que la obra arquitectónica a futuro, ya no será el "kitsch" que hasta ahora percibimos en el Tardo-Moderno, el Post-Moderno y el llamado High-Tech. La tecnología dentro de la arquitectura no es el simple recubrimiento de materiales, tal avance, acorde con los avances de ciencia y pensamiento, debe reflejar algo más; ese "más", aún no se ha manifestado.

### **1.11. CONCLUSION: PERFIL PSICOLOGICO EN LA APRECIACION ARQUITECTONICA**

La palabra "carácter", si se quiere, tema principal de trabajo aquí desarrollado, es en esencia una condición psíquica del ser humano, el cual aplica, de acuerdo a sus moldes, culturales, técnicos, sociales, etc. a un objeto determinado, de tal forma que, en nuestro caso en particular, ninguna obra arquitectónica por sí sola puede mantener o expresar un carácter.

## Sujeto y Objeto

---

Y, si la condición psicológica del ser humano varía en gran forma de acuerdo a las condiciones que sobre todo el ambiente psico-social le presente, cómo es posible que hasta ahora se pretenda mantener tal actitud, la cual, dicho sea de paso, y un poco hasta el cansancio, es obsoleta.

Un ejemplo claro de esta situación se presentó con Gropius, ¿funcionalista o expresionista?, realmente, ni el propio Gropius lo pudo explicar. Para la mayoría de la gente, éste, era el mayor exponente del funcionalismo, pese, a que el mismo arquitecto rechazaba continuamente esta caracterización de su obra. En un manifiesto expresionista desconocido casi, de 1919, Gropius atacaba al funcionalismo como la maldición de la época: "Entre quienes viven en esta época, sometida a la maldición del funcionamiento, hay todavía quien entiende el carácter incluyente y esperanzador de la arquitectura...Las estupideces grises, obtusas y vacías en que trabajamos y vivimos mostrarán a la posteridad la evidencia humillante del abismo en que nuestra generación ha caído...Las actitudes peligran tan pronto como se establecen compromisos...volvamos a los oficios...construyamos con imaginación, sin tener en cuenta las dificultades técnicas. Poseer el don de la imaginación es mucho más valioso que toda la tecnología, que siempre se adapta a la voluntad creadora del hombre"<sup>12</sup>. Cuatro años más tarde, Gropius cambiaba de opinión, de expresionista a funcionalista, una unidad que posiblemente fusionaría arte y tecnología, forjando un nuevo estilo, igualmente expresionista y libre de compromisos.

Bueno, creo que adentrarnos más en el o los pensamientos de los que hacemos arquitectura suena un tanto a "obscurantismo", sobre todo cuando el problema se ataca desde su fondo, la arquitectura es arte y es tecnología, pero surge de la psiquis "única" de cada ser humano, al igual que es "vista" de modos muy diferentes por todos y cada uno de los que aprecien tales obras. Sensaciones primarias y secundarias -según la propuesta de Jeanneret y Ozenfant (Le

## Sujeto y Objeto

---

Corbusier-Saunier)-, aúnan colores y formas, que varían de acuerdo al individuo, dependiendo de su capacidad cultural o hereditaria<sup>13</sup>, constituyéndose en un lenguaje plástico, fijo y formal explícito, que determinan reacciones subjetivas<sup>14</sup> de orden individual que aparecen en una obra sensible y rica en emociones. Para ellos algo de valor universal era mucho más valioso que algo de valor individual, pero acaso, no sería que la subjetividad, entendida en el orden psicológico analizado ya en este capítulo influyera para que quienes expresaran tales opiniones, sintieran que la universalidad surgía, insisto, subjetivamente, de su propia individualidad, del eco de su "yo".

Creo que con lo expuesto, queda en cierto modo, explicado el por qué, siendo la psicología una ciencia no explícitamente relacionada con la arquitectura, fue necesario recurrir a ella para dilucidar los problemas y abismos que la utilización o aferración a un carácter arquitectónico nos pueda conducir.

## CAPITULO 2

### COMUNICACION

#### 2. ANALISIS DE UN LENGUAJE ARQUITECTONICO

La arquitectura se "lee" al igual que se hace con la literatura, porque, el mensaje se transmite a través de diferentes medios, uno de ellos es el que nos ocupa. Ya en la Edad Media, específicamente en el siglo XII, surgió la polémica entre San Bernardo, fiel a la introspección cultural y el Abad Suger, "innovador", o, para asegurarle un mejor sitio dentro de la historia, pionero de la cultura de masas, la que hoy es más que eso, una cultura de asimilaciones, donde la teoría, la reflexión, son dejadas de lado frente a la mecanizada práctica. Pero, no nos alejemos de estos dos personajes representativos de lo que se quiere expresar; San Bernardo, fiel a la posesión de conocimientos que las clases superiores ostentaban frente a las clases subalternas, se confrontaba a Suger, en cuanto este último pretendía -lo que constituyó un hecho-, transmitir los conocimientos y doctrinas eclesiasísticas a través de la arquitectura, donde la catedral se constituiría en un "libro" inscrito en piedra, donde cada elemento configurase lo místico de la iglesia y la defensa de la fe.

Siendo que en el caso citado, la transparencia comunicativa es insoslayable, tal lenguaje es directo, donde la única abstracción la constituye la "fe", la iglesia, como ente arquitectónico comunica, o

## Comunicación

---

como los adeptos al carácter arquitectónico, en forma simplista dirían, "una iglesia para que sea iglesia, debe tener carácter", pero esta frase atribuible a cualesquiera de los que seguramente Eco15 llamaría "integrados", no profundiza, no esclarece ni medita en tales afirmaciones. Sí, una iglesia, transmite, pero hace uso de un lenguaje secundario -esculturas, pinturas-, que no está implícito dentro de la propia obra. Entonces, ¿donde está el consabido "carácter"?, retomando a Eco, diremos, que está "sugerido", por llamarlo en forma sutil, por la adaptabilidad de los elementos de consumo, un consumismo de masas, una cultura de masas.

Es importante, para poder "crecer" el saber analizar lo que se ve, no podemos estar sujetos al impositivismo de un estilo, por el simple hecho de que nos tocó vivir en tal o cual época, de ser así, el futuro arquitectónico en nuestros países estará supeditado todavía a los dictámenes de otras culturas, no se trata, en cuanto a arquitectura se refiere de ir al supermercado y comprar una casa, de tal o cual monto, que es a lo que realmente estamos acostumbrados, claro que en un sentido figurado, pero cuántos de nosotros, alguna vez nos hemos enfrentado a "leer las instrucciones e ingredientes del producto que estamos adquiriendo", nunca, porque no sabemos "leer", y si no sabemos "leer", menos podremos "escribir", y sin gran pretensión, aquí trataremos de aprender a "leer" y posteriormente "escribir", correctamente en arquitectura, ya que no existe otra forma de desarrollarla.

### **2. 1. ANALISIS REFERENCIAL**

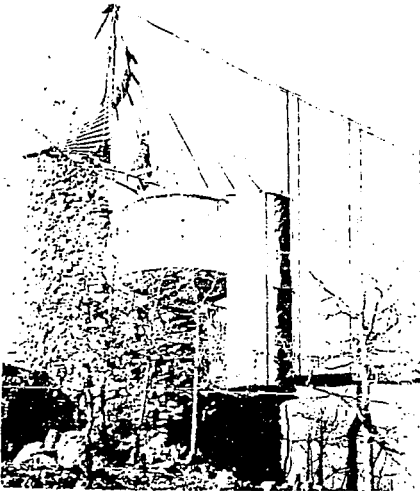
Un análisis referencial de una obra arquitectónica como parte de su lenguaje, está referido a la relación existente entre el mensaje y el objeto al que éste se refiere. Al objeto referido lo conoceremos como "referente", el cual nos transmite un mensaje, sugiriéndose que en tal virtud, la función o análisis referencial se constituya en una función semántica, como una función implícita en la manifestación de significados, sin descartar o atribuir tal sentido, el de semántico, en su



## Comunicación

totalidad, a una sola función, en este caso, la referencial, ya que dentro de ésta distinguimos referencias con respecto al origen, -artificial o natural- (pese a que, a nuestro juicio la arquitectura siempre será artificial, en contrapunto con la opinión de Negrin-Fornari), referencias a otras obras (mensajes preexistentes), referencias a la función (ver capítulo 1, referente a la función y el carácter arquitectónico), referencias a la constitución espacial y material (espacios propiamente dichos), referencias a la producción (métodos de edificación), referencias al tamaño (la escala), referencias a la identidad (singularidad e integración), en resumen, analizar referencialmente informará acerca de los puntos tanto materiales como ideales del objeto deseado.

### 2. 1.1. REFERENCIAS AL ORIGEN: ENTRE LO NATURAL Y LO ARTIFICIAL



Siendo que la arquitectura en ningún caso podrá ser "natural", siempre tendrá la condición de artificial, porque en este punto, el hombre nunca ha podido ni podrá competir, pese a los avances tecnológicos,

*F.7. Bruce Goff, es el único arquitecto que maneja adecuadamente elementos tanto naturales como artificiales en sus diseños, como éste, en Norman, Oklahoma, la Casa Bavinger.*

## **Comunicación**

---

con la naturaleza. El "pastiche", en todo caso, podría transmitirnos una "referencia natural".

### **2. 1.2. REFERENCIAS A OTRAS OBRAS: LOS MENSAJES PREEXISTENTES**

Uno de los factores que encierra el lenguaje, sea este de cualquier tipo, es el costumbrista, que puede ser considerado desde este punto de vista como un sistema significativo estructurado en forma de lenguaje, y es precisamente en este punto, donde las asociaciones tienen lugar, partiendo de un modelo principal para concluir en modelos secundarios, que realmente no están concebidos dentro de un lenguaje específico.

Los modelos a los que nos referimos no son más que representaciones afectadas por factores de espacio y tiempo. La semiótica, estudio al cual nos avocamos, también elige para sus investigaciones, modelos, pero éstos, en realidad constituyen en sí el objeto mismo de su estudio, a primera instancia, nos parecería un proceso cíclico, lo que en cierta forma es cierto, pero por otra parte constituye la base de su teoría.

Estos modelos, en consecuencia, viven una constante reevaluación, donde la investigación debe actualizarse día con día para que este proceso no sufra estancamientos que redundarían en un obselitismo caótico, o dicho en otra forma, "la semiótica es el tipo de pensamiento que, sin erigirse en sistema, es capaz de modelarse (de pensarse) a sí mismo"<sup>16</sup>.

Analizado lo anterior, con respecto a la semiótica, estamos en condiciones de abordar las relaciones que en arquitectura se dan entre una o varias obras, independientemente del factor espacio-tiempo, al cual, la ciencia en la que nos estamos apoyando también se avoca. Pero, si es necesario retomar lo que el signo

## Comunicación

---

con la naturaleza. El "pastiche", en todo caso, podría transmitimos una "referencia natural".

### **2. 1.2. REFERENCIAS A OTRAS OBRAS: LOS MENSAJES PREEXISTENTES**

Uno de los factores que encierra el lenguaje, sea este de cualquier tipo, es el costumbrista, que puede ser considerado desde este punto de vista como un sistema significativo estructurado en forma de lenguaje, y es precisamente en este punto, donde las asociaciones tienen lugar, partiendo de un modelo principal para concluir en modelos secundarios, que realmente no están concebidos dentro de un lenguaje específico.

Los modelos a los que nos referimos no son más que representaciones afectadas por factores de espacio y tiempo. La semiótica, estudio al cual nos avocamos, también elige para sus investigaciones, modelos, pero éstos, en realidad constituyen en sí el objeto mismo de su estudio, a primera instancia, nos parecería un proceso cíclico, lo que en cierta forma es cierto, pero por otra parte constituye la base de su teoría.

Estos modelos, en consecuencia, viven una constante revaluación, donde la investigación debe actualizarse día con día para que este proceso no sufra estancamientos que redundarían en un obselitismo caótico, o dicho en otra forma, "la semiótica es el tipo de pensamiento que, sin erigirse en sistema, es capaz de modelarse (de pensarse) a sí mismo"<sup>16</sup>.

Analizado lo anterior, con respecto a la semiótica, estamos en condiciones de abordar las relaciones que en arquitectura se dan entre una o varias obras, independientemente del factor espacio-tiempo, al cual, la ciencia en la que nos estamos apoyando también se avoca. Pero, si es necesario retomar lo que el signo

## Comunicación

---

significa en la semiótica, una distinción encerrada en la división de espíritu-materia, para ello, es necesario dejar de lado el significado que existe detrás de cada referente, imbuyéndonos estrictamente en el significante.

### 2. 1.3. REFERENCIAS A LA FUNCION: EL CARACTER

Para muchos de los profesionales en la arquitectura, el carácter arquitectónico existe, y es insoslayable de toda obra de este tipo. Rudolf Arnheim expresa, en lo que a nuestro criterio, se relaciona con lo que queremos expresar, que: "las variadas formas de un edificio en un paisaje urbano añaden cierto lenguaje visual que proporciona una 'palabra' diferente para cada tipo de estructura y hasta cierto punto cabe decir por la vista que clase de edificio tenemos delante. Esta función de aspecto deriva en parte de diferencias en la función"<sup>17</sup>.

8

*F.8. El Asilo, Amsterdam, 1975, de H. Hertzberger, rememora ataúdes para un asilo de ancianos. Diferencias en la función, humor no intencionado?*



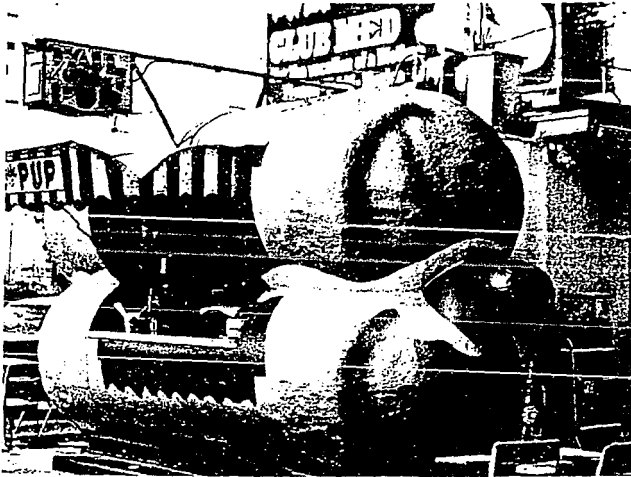
## Comunicación

---

De lo expuesto anteriormente y correlacionando lo ya analizado respecto al carácter y su implicación psicológica para su determinación, podemos asegurar, que la concepción de toda obra arquitectónica, para que consiga tal distinción deberá despojarse de todo "amoldamiento" o vestigios perniciosos del pasado, que desde diversos puntos de vista -en un contexto sociológico urbano-, no representan lo mismo. Una casa suiza y una mediterránea, pese a que sus funciones dentro de un ámbito urbano occidental son similares, no se conciben con iguales parámetros, imaginémosnos si tal comparación se efectuase entre, por citar el mismo ejemplo, entre casas europeas, asiáticas y africanas, la función desarrollada por sus

9

*F.9. Este puesto de salchichas en Los Angeles, California de 1938, simboliza lo que se quiere expresar en cuanto a la sublimación de los significantes en la arquitectura. Una arquitectura que de acuerdo a su caracterización no guarda supuestamente una ambigüedad, sin embargo, la Architectural Association de Londres, la cataloga, como puesto de "hamburguesas", la codificación es entonces puramente local.*



35

## Comunicación

ocupantes en esencia es la misma, pero su desarrollo formal es totalmente diferente, debido claro, a muchos factores; clima, sociedad, religión, etc., pero que en ningún modo podemos a nivel global tomarlos como las características propias de cada construcción.

No es nuestra intención declarar negligente al carácter arquitectónico, sino más bien, es el hecho de enfrentar la posición intransigente, la que, sin existir una posición abierta, lo cual sería lo más lógico si se tratase con una verdad, supuesta o real, de que éste, el carácter, sea el "ingrediente" que hasta ahora ha significado en el diseño arquitectónico, un factor definitorio.

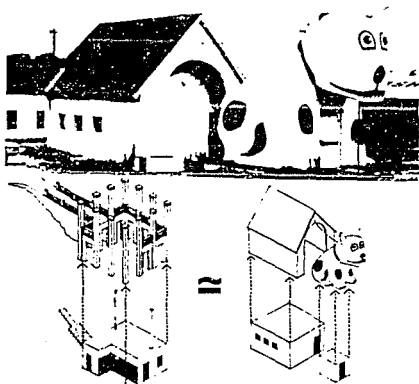
Si bien la función denota en ciertas ocasiones el "carácter", éste de ninguna manera podrá denotar la función en forma estricta. Tal condición haría que hoy por hoy la arquitectura en su concepción tardo y postmodernista, no sean consideradas como tales. El carácter está relacionado con la connotación y la denotación arquitectónicas, dividiéndose, según Negrín-Fornari, en género, sub-género, especie, sub-especie y variedad<sup>18</sup>, así, para un edificio de características particulares, por ejemplo de tipo cultural, su calificativo sería: Género: cultural; Sub-género: edificio cultural; Especie: edificio para espectáculos (imaginémonos las cantidades de variantes que podrían surgir de acuerdo a esta clasificación o codificación); Sub-especie: teatro; y por último, afortunadamente, Variedad: teatro a la italiana; todo esto para describir una edificación que una vez terminada, o transcurrido un periodo de tiempo podría, sin alterar su fisonomía, alterar sí, su función.

De darse la clasificación por demás absurda, expuesta en el párrafo anterior, clasificación por demás puntillista, por llamarla de algún modo, hoy, no todo lo que los arquitectos realizan sería arquitectura, para esto, se debiera implantar una "industrialización arquitectónica", "edificios en serie", "fábricas de edificios", etc.

## Comunicación

---

Para cerrar el tema que en este punto nos ocupa, diremos que la arquitectura para ser tal no debe manifestarse como se manifestó la arquitectura pop, una tienda de calzado no necesariamente debería



*F.10. La casa Perro, Sudáfrica, demuestra tal vez la exageración del Arte Pop, un sarcasmo social.*

abrigar la forma de un zapato para denotar su condición, ya que de darse tal situación, en el más estricto caso del carácter, las tiendas expendedoras de carne tendrían que tener forma de ÷vaca?, ¿sí el comercio se

10

especializara, la forma variaría?, de tal suerte, tendríamos toda una gama de expresiones artístico-zoológicas en el ámbito urbano, y si a esto añadimos la "variedad", el campo es infinito. En el mejor de los casos, para una comprensión exacta de lo que se quiere expresar, el lector, tendrá toda la libertad de proponer de acuerdo a su imaginación y a los factores fenoménicos sociales, mismos que no escapan al ámbito arquitectónico, las propuestas "arquitectónicas" más adecuadas a su particular forma de ver la vida.

¿Humor?, seguramente no intencionado, lo que sí debe quedar claro es que estamos de acuerdo en que un objeto arquitectónico en base a su función se "lea" en base a la misma, pero de ahí, a constituirse en una condición indispensable en el diseño arquitectónico estriba una gran diferencia.

## Comunicación

### 2. 1.4. REFERENCIAS A LA CONSTITUCION ESPACIAL Y MATERIAL: LOS ESPACIOS

Los ambientes o espacios arquitectónicos pueden de algún modo constituirse en signos arquitectónicos. De hecho, han sido los signos, los que de alguna manera fueron determinantes en la concepción del carácter arquitectónico.

Como ya habíamos expresado, la catedral gótica, es uno de los ejemplos más alusivos a lo que se quiere demostrar, cada uno de sus componentes se pensó como un elemento doctrinario para la plebe, para el usuario, un mensaje que el emisor repartía a sus receptores.

Tales manifestaciones, las cuales sirvieron de mucho a la evangelización masiva de hombres en la Edad Media, sirvieron para no considerarla como un medio exclusivo de tal o cual grupo social, en este caso, grupo eclesiástico, de esta forma, la propagación de la catedral gótica, sufrió un repentino despegue, porque ante una Europa no cultivada, éste era el mejor medio de influenciación para beneficio de una sociedad en busca de poder.

Actualmente, la manifestación de tales signos ya no cuenta con la misma divulgación, son otros los dominantes. Uno de ellos lo impuso el estilo favorecedor de la doctrina del carácter arquitectónico, un estilo "muerto" según Jencks, el Movimiento Moderno. Mies Van Der Rohe, y para ser más precisos, el Edificio Seagram, constituyeron el resurgir de la "catedral", pero esta vez basada en una nueva doctrina, en una nueva "fe", la del poder económico. Qué otra forma arquitectónica podría ser más representativa de lo que las grandes corporaciones mercantiles desean a partir de tal fenómeno, -el Seagram-, expresar. Ninguna. 33 61

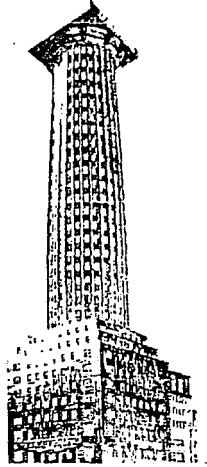
El mundo funciona a base de patrones establecidos, necesita ser guiado, "educado", pero en realidad quienes estamos en capacidad de 11



## Comunicación

---

ejercer tal función, nos hemos reducido a ser los "educandos", entonces, la pregunta que hace falta responder es, ¿cuando pasaremos a "enseñar"?, la respuesta es muy sencilla, cuando seamos los forjadores de una nueva visión arquitectónica, la que como hemos visto, es la que mueve a todas las sociedades en todos sus órdenes. Para ello el carácter, como hasta ahora se ha dado, deberá como su forjador, el Movimiento Moderno, morir.



*F.11. Proyecto para el concurso del Periódico Chicago Tribune, hablaba de una "columna"(del periódico), monumento?*

## **2. 1.5. REFERENCIAS A LA PRODUCCION: LOS METODOS CONSTRUCTIVOS**

La producción arquitectónica siempre estará ligada a un material (de hecho, esto la reafirma como "artificial"), la producción será de dos tipos, prefabricada (ventanas, baldosas, etc.) y de edificación "in situ" (paredes, columnas, etc.), de acuerdo a esta clasificación, las edificaciones podrían tener características de: 1) prefabricadas, 2) fabricadas y, 3) mixtas, debido a que generalmente vamos a tener el último caso, definiremos a las obras en base al mayor porcentaje de sus características y en caso de equivalencia, nos remitiremos a las mixtas.

## **Comunicación**

---

### **2. 1.6. REFERENCIAS AL TAMAÑO: LA ESCALA**

Las referencias al tamaño están dadas por elementos "dimensionadores" que proporcionen una comunicación visual de la escala. Ventanas, puertas, bancas, ayudan al propósito dimensionador.

Pero es en realidad el factor escala el determinante del "tamaño" de la obra arquitectónica, ciertamente parecería que sí, todo lo demuestra así, desde las catedrales góticas a la voluminosidad de la Basílica de San Pedro. La escala en ambos casos, fueron sí factores determinantes de la expresión del poder del clero, tal manifestación sobrepasó todo factor dimensionador para referirse a lecturas ostentosas, a crear en el individuo la cultura del sometimiento religioso.

### **2. 1.7. REFERENCIAS A LA IDENTIDAD: SINGULARIDAD E INTEGRACION**

Esta referencia tiene mucho que ver con las referencias a la función (carácter) ya que relaciona el objeto arquitectónico con otros de su mismo tipo individualizándolos (singularidad) o conjugándolos (integración).

He aquí donde la fragilidad del carácter se abate ante estos factores motivadores de la arquitectura, factores indudablemente de índole intrínsecamente cultural, por ejemplo, vemos que Vitruvio se inclinaba por templos corintios para las deidades femeninas y dóricos para las masculinas, prefiriendo el estilo jónico para las deidades ambivalentes.

Hoy por hoy, y como lo ha demostrado Jencks, cada orden puede estar impregnado de diferentes significados, sin que por ello se altere

## Comunicación

---



F.12,13.Viviendas Pessac, Le Corbusier, antes y después, entre 1925 y 1969. Los ocupantes decidieron alterar los significantes que el arquitecto había utilizado, estas manifestaciones son típicas frente a una no enmarcación del hombre con su ambiente. La falta de signos de seguridad acabaron con el lenguaje purista.

## Comunicación

---

su significación individual, que a la par podría ser la que quisiéramos asumir en un momento determinado.

En el momento de establecer una crítica tales motivadores, pueden reflejar distintos significados, si están individualizados, conjugados, o difieren de acuerdo a la posición que dentro del contexto social, cultural, etc., se encuentre ubicado. Un buen ejercicio para una crítica clasificativa, como la del ejemplo anterior sería, preguntarnos, ¿qué significación podría darse al proyecto de Loos para el Chicago Tribune?

11

### 2. 2. ANALISIS EXPRESIVO

Un mensaje expresivo tiene dos características: lo implícito y lo explícito, existiendo un grupo de emisores directos e indirectos. El emisor genérico, se constituye en un grupo representativo del cual dependen sus transmisores o comunicadores; para nuestros fines, al receptor lo denominaremos en adelante, emisor indirecto y al transmisor, emisor directo. Por otra parte, reconoceremos en esta función a un promotor, que será quien domine la comunicación directa; al arquitecto (diseñador), quien concibe los mensajes; al constructor, quien materializa los mensajes; y los usuarios, gastantes, ocupantes, etc., todos ellos son parte encuadrada como emisores directos.

El promotor como emisor directo, generalmente pretende destacar ciertas características indetificativas de la labor desarrollada por una persona o grupo de personas, cumplidas y manifiestas en la arquitectura del edificio.

El arquitecto-diseñador, pasa a ser el elaborador, no materializador, del mensaje arquitectónico, sin descartarse la colaboración grupal, donde las expresiones están sujetas a variaciones, pero siempre encaminadas por un emisor directo dominante, tal situación es

## Comunicación

---

benéfica, cuando el "elaborador" mantiene una posición omnipresente, cuidando que los detalles se mantengan fieles al mensaje que se quiso transmitir.

Los usuarios, último eslabón de esta cadena emisora, se expresan a través de su habitat construido, expresiones que se hacen más profundas cuando introduce cambios a su entorno espacial-arquitectónico, dado con un mensaje específico por el elaborador, afortunadamente, estos casos, abundantes en los conjuntos habitacionales del Movimiento Moderno aún no se desechan, esperemos que pronto se de esta situación, la misma que deberá darse por medio de una concientización de la singularidad estético-expresiva del elemento ocupado. 12  
13

De cualquier forma, el emisor siempre estará involucrado en sus mensajes, como expresión de su personalidad, sentimientos, conocimientos, creencias, medio social, sean estos reales o no, inconscientes o conscientes, presentes para su interpretación.

Concretando, el análisis expresivo se puede dar en base a tres manifestaciones: 1) expresión de "sí-mismo", donde aflora la identidad, personalidad y situación del emisor, 2) expresión de la actitud, posición del emisor frente a lo que quiere hacer referencia; y 3) expresión de la actitud, esta vez del emisor frente a los destinatarios. Las características expresivas citadas<sup>19</sup>, no expresan como ningún mensaje no verbal, una autenticidad explícita, esta es propia del emisor directo (arquitecto-diseñador), quien podrá ser o no, interpretado de acuerdo a sus cánones por la densidad de destinatarios.

Los rasgos idiolectuales o características propias del lenguaje del autor, se cristalizan, si produce un mensaje que refleje la personalidad que permita reconocer tales objetos como un sello, un mensaje personalizado, de interpretación múltiple, fácil de reconocer.

## **Comunicación**

Ahora, la personalidad puede manifestarse tanto en forma introvertida como extrovertida, el extrovertido connota objetividad sin que se despoje de toda subjetividad, característica intrínseca en el introvertido. Un tercer tipo de expresividad es el sentimental, con predominio del emotivismo encausado en emociones profundas, evitando las experiencias simplistas. Esta emotividad requiere una exteriorización, la cual puede ser de tipo consciente o inconsciente, como es el caso de la mayoría de las características en el diseño arquitectónico. Un último tipo de expresividad se da en el sensorial, donde las sensaciones se hacen presentes en forma moderada o exagerada, donde en cierta forma se descarta lo racional.

Tratemos ahora la situación del emisor, que puede ser de tipo social, económico e ideológico, los dos primeros se encuentran implícitos en el mensaje mismo, en cuanto a lo ideológico o sumisión a valores establecidos, cuyos factores varían en un ámbito consciente e inconsciente.

### **2. 3. ANALISIS CONATIVO**

Ningún mensaje está libre de intención, el cual trata generalmente en alguna forma de influenciar en los destinatarios, aunque es muy frecuente que este mensaje esté cargado en el subconsciente, este mensaje puede ser propio del emisor o del medio en que se desenvuelve, el análisis conativo nos permite desentrañar el mensaje para su ulterior comprensión.

#### **2. 3.1. RECEPTORES: PRINCIPALES Y SECUNDARIOS**

Sin duda alguna un profesional al ser preguntado, a quién dirige sus mensajes, contestaría que está dirigido a los usuarios, realmente, aunque esta debiera ser la respuesta, la intención no es del todo real. El profesional trabaja en su mensaje para transmitir su lenguaje a los usuarios, pero principalmente lo hará -consciente o

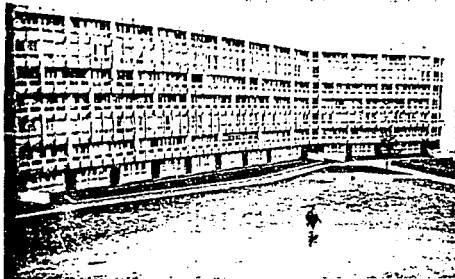
## Comunicación

---

inconscientemente-, dirigido a un público especializado, sus propios colegas. Aún así, dicho lenguaje es a veces de difícil lectura, si esto se da en círculo profesionales, imaginémonos en el campo de los neófitos en arquitectura, condición o situación que de ningún modo desmerece el trabajo del profesional, porque ante todo es su medio de expresión, legítimo, invariable, que sea o no legible, sólo atañe al campo interpretativo y no a la obra en sí.

14

Desprendemos de lo expresado que los receptores principales son los propios diseñadores, y secundarios, tanto los usuarios como cualquier observador o "lector" de la obra arquitectónica, esta misma clasificación podría servir para una denominación participativa y no participativa, pero con la diferencia que entrarían ambos grupos en una u otra categoría expuesta.



*F.14. Robin Hood Gardens, de Alison y Peter Smithson, recrea la despersonalización del purismo en los edificios, donde la densidad aunada a lo expuesto, generaría vandalismo y confusión.*

La comunicación participativa interviene activamente en el discurso arquitectónico, siendo estos profesionales -no usuarios-, como los

## **Comunicación**

---

destinatarios -usuarios-, partícipes de ello; un ejemplo claro de ello es el edificio del Ayuntamiento de Portland, donde los arquitectos de dicha ciudad norteamericana exigieron transformaciones, argumentando que Graves (Michael Graves), no asimiló el espíritu de la ciudad, aquí, la intervención por parte de los "no-usuarios" es patente y patética, el otro lado, el de los "usuarios", se da cuando en la obra de Le Corbusier, la Casa de Lege, donde los usuarios tuvieron participación directa, transformando la visión del arquitecto en su propia "visión de una casa".

En la comunicación no-participativa, el receptor se ajusta a la comunicación expuesta, sin participar en transformaciones del discurso, el cual de esta forma puede permanecer inalterado y fiel a la concepción de su realizador.

### **2.3.2. INFLUENCIACION: FINES Y MEDIOS**

La comunicación pretende o persigue dos propósitos, uno consumidor y otro instrumental. El primero trata de influenciar a un público, pero no intencionalmente, ya que el artista no satisface durante el proceso de diseño, es decir, primero busca una respuesta propia, que lo complazca, creyendo que dicha respuesta también será agradable a los demás, he ahí el medio de influencia, el cual en no todos los casos alcanza el fin perseguido. Lo contrario, el propósito instrumental, busca no una respuesta particular, sino una respuesta que sea primeramente satisfactoria a su público.

Ahora bien, utilizando o conociendo los propósitos con que la intencionalidad "juega", podemos a esta subdividirla en varias categorías:

1) Intencionalidad mercantil: Si con mercantil entendemos el proceso de compra-venta de un artículo como fin último y primario, dirigido a grandes masas.



## Comunicación

2) Intencionalidad propagandística: En definitiva ninguna arquitectura se salva de ser propagandística, sean cuales fueran los fines que a través de esta intencionalidad se quiera transmitir. Así, los edificios habitacionales construidos por los gobiernos pretenden un fin "propagandístico-político" claramente definido, si esta intención sienta bases, se convierte en afirmativa de una ideología, es decir, que acepta, caso contrario, bastará con revisar los ideales del Movimiento Moderno y ejemplos desafortunados como el de aquellos edificios en Inglaterra, donde los residentes ponían en las ropas de sus niños, tarjetas identificatorias incluyendo el número del edificio y departamento, porque de otra forma, dada la similitud de los edificios, los niños no sabrían hacia donde dirigirse, extraviándose, o donde los corredores invitaban a manifestaciones vandálicas, una arquitectura dominante en base a sus ideologías.

3) Intencionalidad estética: Otto Kohtz, en 1909, expresaba: "Es muy posible que las generaciones posteriores logren tal dominio de los materiales y la técnica que construyan un edificio o un paisaje sin otra finalidad que la contemplación, guiándose exclusivamente por el deseo de crear un estado de ánimo particular..."<sup>20</sup>. Esta generación ya ha surgido, el Moderno quedó atrás, sólo basta conjugar la palabra con la idea, la obra arquitectónica con el pensamiento de los arquitectos.

4) Intencionalidad informativa: Está encaminada al acrecentamiento de los conocimientos que sobre el objeto arquitectónico determinado tenga el receptor. Claramente, esta intencionalidad alude al concepto de carácter, según lo cual un edificio informa de sus funciones de acuerdo a sus características formales.

### 2. 3.3. CONACIONES

Lo conativo en una obra arquitectónica tiende a ser medio de elucubración de ideas, sentimientos y emociones, promovidas por el

## Comunicación

---

emisor, para de esta manera obtener de los destinatarios reacciones diversas. Esquemmatizando lo expresado, el análisis conativo podría dividirse en tres clases: conación intelectual, sentimental-emocional y comportamental.

1) Conación intelectual: Procura crear un ambiente de alusiones particulares referentes al propio destinatario.

2) Conación sentimental-emocional: Toda obra arquitectónica, intencionadamente o no, desborda una carga sentimiento-emotiva, para despertar reacciones ante los destinatarios, el mensaje aquí no es necesariamente propuesto, ya que surge generalmente de la carga afectiva propia del emisor.

3) Conación comportamental: La arquitectura como forjadora de espacios, crea un modo de comportamiento entre los destinatarios (usuarios); estos patrones, pueden ser de tipo impositivo y estimuladores.

La conación comportamental impositiva obliga a través de los espacios creados por el emisor, a actuar de un modo previsto por éste. Hugh Hardy sostenía que "la práctica consistente en preguntarse qué es lo que quiere la comunidad no sirve de mucha ayuda al arquitecto...La comunidad sólo puede pensar sobre lo que conoce. No puede ayudar al arquitecto en su problema arquitectónico"<sup>21</sup>. Imposición o absolutismo, seguramente las dos cosas; creemos que dicha opinión, por muy respetable que sea, no se atiene a la realidad, ya que se circunscribe al ámbito exclusivo del profesional y su lenguaje particular. La obra arquitectónica, busca en aspectos sociales la autorrealización del usuario, es entonces una imposición, sí, pero que no se transforma en absoluta, cuando refleja condiciones que si

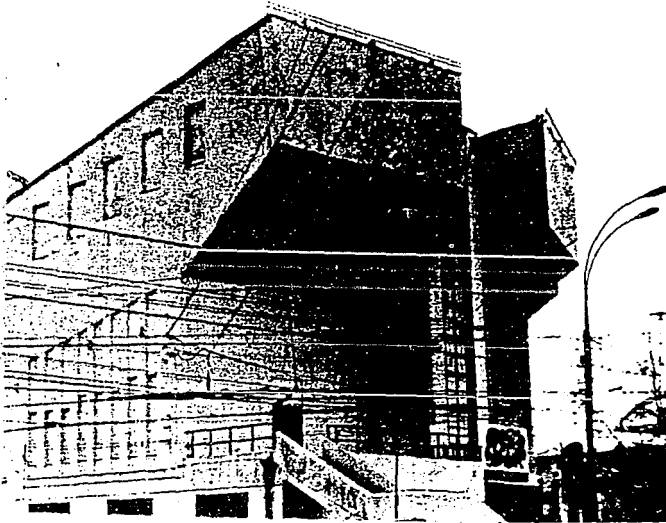
## Comunicación

bien no son vertidas por el usuario en forma directa, al cual se rechaza, sí son expresiones de su medio social.

Una faceta contraria a lo analizado anteriormente, es la conación comportamental permisiva y estimuladora, donde el usuario tiene una participación activa y opinante<sup>22</sup>, lo que lo hace corresponsable del dialecto arquitectónico junto con el propio arquitecto.

### 2. 4. ANALISIS METALINGUISTICO

*F.15. El auditorio tal y como lo conocemos hoy surge, de las formas que en su tiempo, 1928, Konstantin Melnikov a través del Club Russakov, Moscú, legara a la arquitectura. Cuña, más baluartes rectangulares se establecerían como la "palabra" que significaría auditorio dentro de la arquitectura moderna, para este edificio, donde las formas, siguen a los volúmenes engendrados por las funciones.*



## Comunicación

---

Un código arquitectónico para que sea comunicativo deberá ser compartido por el emisor y el destinatario, éste, comprende diversos grados, los que al ir en aumento redundarán en una mayor comprensión. Un código es "un sistema de convenciones comunicacionales a las que constituyen las reglas de uso y de organización de varios significantes"<sup>23</sup>. Pero dichos significantes en un código no llegan a ser completos e identificables, por lo que es permisible el uso de códigos secundarios o sub-códigos que doten de valores nuevos al código principal. Dentro del código arquitectónico podemos distinguir sub-códigos como el estilístico, el cual puede llegar a ser mixto, donde se expresa una transición estilística.

15

Así también, podemos encontrar con sub-códigos técnico-constructivos, los que se atienen a las condiciones del sub-código estilístico, quien en realidad es determinado por el técnico-constructivo en una de sus fases. Estos códigos y sub-códigos de ninguna manera podrán considerarse explícitos, ya que son fruto de una investigación dada en culturas, variables, que ajustados a un método (investigativo), sería científicamente erróneo sostener que el conocimiento obtenido de esta forma, sea inmodificable y definitivo<sup>24</sup>.

Entonces frente a un código de no fácil comprensión, el destinatario o receptor podrá por una no decodificación o tratar, como el caso que nos ocupa, de hurgar en el código particular del emisor, no siempre descifrable.

Un mensaje metalingüístico trata por oposición a lo inescrutable de dotar de ciertos parámetros explicativos referentes a la obra codificada; letreros, pinturas alusivas, logogramas, etc. Una referencia metalingüística clara con respecto a la identidad de los edificios, se presenta en obras que por su originalidad, se autoidentifican dentro del anonimato imperante dado por los "caracteres arquitectónicos" que denotan el tipo de edificación de acuerdo a la función para la cual fueron diseñados. Cuando el emisor

## Comunicación

desea transmitir un mensaje específico, tratará de hacerlo en el desarrollo del objeto arquitectónico, pero este, generalmente es subjetivo e implícito en él, por lo que deberá recurrir a mensajes más aclaratorios sobre su identidad. La obra arquitectónica por fuerza debe ser personalizada y fuerte, en resumen, la función metalingüística en un código arquitectónico expresa lo subrepticamente expresado o lo no expresado.

### 2. 5. ANALISIS FATICO

El análisis fático realmente tiene por cometido servir de "contacto" entre lo que expresa el emisor en el objeto arquitectónico y lo que el destinatario percibe de éste. Podemos así, distinguir un canal físico o medio material por donde la señal discurre; un canal cultural, puente de unión entre emisor y destinatario; y una conexión psicológica que se hace presente cuando el mensaje emitido es captado por el destinatario. Tal vez lo expresado no sea muy claro, por lo que nos remitimos a Jordi Lovet, quien glosando a Jakobson nos dice: "El lector entenderá bien lo que es la función fática a través del ejemplo de una conversación telefónica difícil. Cuando un ruido intercepta el contacto entre emisor y receptor, perturbando el curso del mensaje, es propio que los interlocutores intercambien frases como "¿me oyes?", "¿me estás escuchando?", frases que sirven para verificar que el circuito funciona correctamente. Tan independiente puede ser la función fática que una conversación telefónica cortada por razones técnicas es casi siempre retomada con la frase "Se ha cortado", para poner en evidencia que el emisor no colgó su aparato intencionalmente"<sup>25</sup>.

### 2. 6. ANALISIS POETICO

Dentro de la producción arquitectónica podemos distinguir obras arquitectónicas y simples construcciones, las primeras estarán dirigidas a un público altamente receptivo, conocedor, de las

## Comunicación

---

variantes en que el autor de tal manifestación pudo incurrir, en la segunda, el público es más variado, pero en gran medida será un sector "analfabeto", el muy amplio grupo encerrado el consumo de masas. En este sentido, la obra arquitectónica puede: 1) percibir las formas como una experiencia estética, y 2) simplemente estimular los sentidos.

La arquitectura pese a que no se encuentre tan generalizada en el mercado de masas, constituye en cierta forma, valedera en su momento, un "signo" de status, una moda, un valor que se agrega a la "imagen" del poseedor, y una condición que nos impone a través de un mercado, la sociedad en la cual nos desenvolvemos. Así, las construcciones religiosas en siglos pasados, se debieron, no tanto a la "profunda fe" de sus autoridades, sino a la profunda competitividad existente primero, entre diferentes organizaciones religiosas y, segundo, por la manifestación de poder frente a la plebe.

Tal actitud, resulta improductiva, presentando al hombre, consumidor de masas, como un fetiche genérico, y al objeto de consumo, en otro fetiche, uno, no analizable. Pero el hecho de que una obra sea indiscutiblemente particular y dirigida a satisfacer el esteticismo en su multiplicidad de formas, no la libera de ser imbuida en un consumismo ciego. Tal actitud se refleja en la posición del carácter dentro de la arquitectura, donde una obra arquitectónica, sirvió de modelo para de aquí producir en "serie" diversos "edificios disfrazados", el consumismo en masas haya aquí su mayor identificación, o mejor dicho su negación de la personalidad.

### **2. 7. CONCLUSION: SABER OBSERVAR**

En arquitectura observamos la obra por medio de lineamientos estilísticos, pero existe realmente un estilo, la respuesta a esta pregunta se dará en tanto el "lector" de la obra arquitectónica esté en capacidad de entender en primer lugar todos los condicionantes que

## Comunicación

---

el arquitecto puso en manifiesto para la realización del proyecto, esto es, saber analizar lo que aquí se ha detallado; y, en segundo lugar, tener conciencia de qué es un estilo, y cuáles son sus parámetros teóricos que le dan vida.

Fijar cuando "nace" o cuando "muere" un estilo arquitectónico determinado no es del todo acertado, un estilo puede, y de hecho se dan casos, en que reaparecen estilos ya "muertos", en algunas obras, el uso de tales es purista<sup>26</sup>, en otros, surgen ejemplos eclécticos, pero no debemos confundir tales ejemplos como Revivals Historicistas (purismo, historicismo, clasicismo, etc.) o Postmoderno (ecléctico, clásico, moderno). El estilo en la arquitectura es el resultado de una evolución, un cambio propiamente estilístico pero en parte ideológico, dado tanto en el inconsciente como en el consciente, es objetivo o subjetivo, pero invariablemente identificable. Charles Jencks expresa lo siguiente: "No podemos utilizar la palabra "moderno" para lo que está ocurriendo hoy, si queremos que tal palabra tenga algún sentido, si hemos de seguir aplicándola a aquellos por lo que lucharon los arquitectos en los años veinte" <sup>27</sup>.

### CAPITULO 3

## PASADO ARQUITECTONICO

### 3. MOVIMIENTO MODERNO: INICIO DE UNA ERA

La arquitectura es la concreción de un sistema de señales fruto de las tendencias de una sociedad, tales señales se ven expresadas en lo que conocemos como estilos, uno de ellos, el Estilo Internacional o Movimiento Moderno, significó para muchos, el despojarse de muchas ataduras y convencionalismos, siendo la realidad muy distinta a las expectativas puestas en él, ya que al pretender que sea una arquitectura libre de significados, ésta, realmente significó y en muy alto grado la irreverencia del hombre frente a sí mismo.

En el primer capítulo de este trabajo, habíamos mencionado la posición de Ozenfant y Le Corbusier frente a lo que ellos consideraban sensaciones primarias y secundarias, las que constituirían la base de las proposiciones del grupo de los Modernos. Las primeras de carácter "universal" debían primar frente a las segundas, de carácter "personal", pero ciertamente no existen señales -dejando de lado el término sensación, muy utilizado en psicología-, que sean capaces, en primer lugar de ser o mantener la posición de universales, porque éstas están determinadas por o a través de parámetros culturales que refleja a una sociedad, misma, que variará de acuerdo a su ubicación territorial, de igual modo, no existiría una



## Pasado Arquitectónico

señal enteramente personal, porque ésta es compartida por el individuo en particular y el grupo social al que pertenece en general. Pero lo importante es reconocer que frente a cualquier lógica, el Movimiento Moderno, o más bien sus precursores, desecharon cualquier tipo de expresiones señalíticas.

De esta forma el Movimiento Moderno rechazaba todos los sistemas de señales vigentes, tratando de "indicar" antes que "comunicar", tal efecto fue tan expresivo, que las críticas no se dirigirían a la obra en sí, sino a lo que ésta promulgaba, esto es, un sistema de vida donde la organización, estandarización y disciplina primaban sobre cualquier otro concepto, pero tales indicios no debían estar "contaminados", debían ser "nuevos": "Es preciso sobreponerse al peso de los hábitos. Las ideas derivadas de la generación de nuestros abuelos no pueden seguir influenciando en forma decisiva en la gestación del nuevo entorno. Lo nuevo deberá librar una encarnizada batalla contra las tradiciones enquistadas. No puede sino ser así si lo nuevo ha de perdurar"<sup>28</sup>.

La cita anterior de Scheerbart, fijada en 1914, bien podría hoy aplicarse, pero en verdad, la arquitectura totalmente "nueva" como se pretendía arguir a la que se desarrollara en el Estilo Internacional, es ciertamente falsa. Si bien es cierto, ésta, no utilizaba convencionalismos historicistas puros que nos recordara visiblemente alguna otra tendencia arquitectónica del pasado, no por tal motivo era del todo nueva, ésta tenía sus bases. La idea de una nueva arquitectura empezó hacia 1853, permaneciendo desde entonces en un estado de inercia por más de medio siglo, cuando en 1890, y a la luz de un nuevo sistema de estructuras, esto es de acero y hormigón armado, se retoma la idea.

La sociedad y los arquitectos en particular exigían una nueva arquitectura, una libre de copias en espera de superar todo lo anteriormente hecho pero en base a una arquitectura que pueda estar

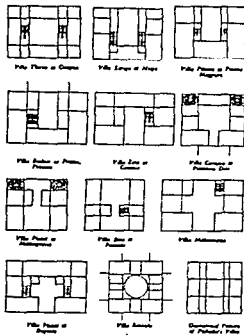
## Pasado Arquitectónico

sujeta a la "disección" futura, a una detallada clasificación y a una muy escrupulosa codificación.

La creencia de los modernos de que abandonaron todo tipo de influencia historicista es equívoca, porque al tratar de dotar a la nueva arquitectura de una originalidad única, se vieron en la necesidad, si se quiere usar el término, de compenetrarse con los antiguos estilos, utilizando idiomas antiguos en temas modernos<sup>29</sup>. Una de los pilares que sostienen esta posición, se basa en que las bellas artes, en la que se incluye la arquitectura, fusión de ciencia y arte, no es de tipo evolutivo o progresista, sino, de tipo cíclico.

La pretendida revolución arquitectónica no fué en modo alguno total, la innovación tan sólo despojó a los espacios y planos de cualquier ornamentación de tipo costumbrista, social o historicista, pero en el fondo, continuó siendo similar, sino, la tan aludida función cambió las señales inequívocas del habitat?, la pregunta aún sigue vigente, porque tal expectativa nunca se planteó, menos se solucionó. 16

*F.16. Estas plantas de villas palladianas, nos remontan a las plantas de las villas de Le Corbusier y a cualquier otra construcción de Mies o del Movimiento Moderno.*



El Movimiento Moderno vió su ocaso al concluirse el proceso por el cual pasa toda obra puesta en un contexto urbano, esto es la socialización, que transformaría a los indicios en señales y, por último, y lo más fatídico para sus precursores, la sumisión de todos sus preceptos a puros esquemas formalistas que se convirtieron en moda, moda que de ninguna manera se puede considerar como

## Pasado Arquitectónico

universal, el principio fue el fin y ya el propio Gropius lo había predicho.

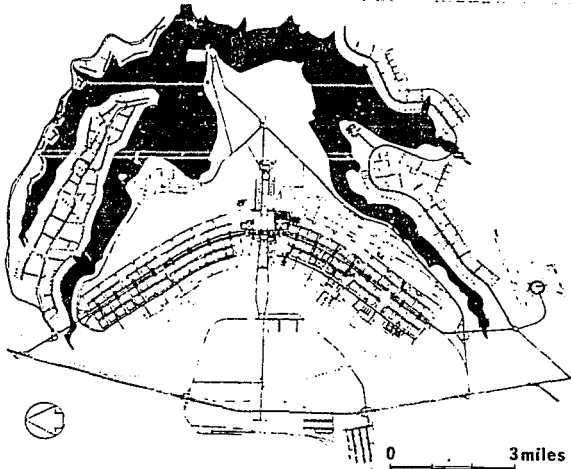
El estilo, palabra que molestaba mucho a los modernos, se introdujo en la América Latina, constituyéndose para entonces en su homólogo, esto es el Estilo Internacional. Si bien ambos, se consideran sinónimos, habrá que destacar que el Movimiento Moderno tiene sentadas sus bases en la Europa de fines del siglo XVIII inclusive, lo que no sucede con el Estilo Internacional, el cual hace su incursión, un tanto despojado de los conflictos internos de teorización y práctica. Los inicios de este ahora sí estilo, los encontramos precisamente con Gropius, uno de los más controvertidos precursores del Movimiento Moderno, el que, en 1925 hacía alusión a una arquitectura contemporánea que se desarrollara en todas las naciones civilizadas.

Para 1927, ya se habían sentado las bases de una arquitectura basada en normas formales, cuando en la exposición de Stuttgart, Le Corbusier presentara sus "cinco puntos de la arquitectura moderna"<sup>30</sup>. Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson, en 1932 en Nueva York anunciaron al mundo el nacimiento, de ahora sí, un nuevo estilo, carente de cualquier tipo de revivals y de carácter internacional, el Estilo Internacional, basado en tres reglas: 1) el paso de la "masa" al "volumen", dado por la transmisión de las cargas verticales desde los muros exteriores hacia la estructura de las columnas internas; 2) el paso de la "simetría" a la "regularidad" como principio ordenador de la composición arquitectónica, y 3) la ausencia de decoración<sup>31</sup>.

Como era de esperarse los europeos rechazaron tal postura, la cual fue considerada como una traición a los postulados de la Bauhaus, era como el inicio del derrumbe, pasando de lo ético a lo estético, algo que nunca se vislumbró. La postura física realmente cambió al cambiar ésta de lugar, pero la postura teórica no se transformó, los pensamientos en la América Latina, continuaron fieles a los

## Pasado Arquitectónico

dictámenes de su iniciador, el Moderno. Aún hoy, y pese a los cambios experimentados en la arquitectura de nuestros países, los forjadores de tales cambios parecen recitar las opiniones de Le Corbusier, Mies o Gropius, la visión cambió, la mentalidad acabará por supeditarnos a lo que nunca deberá ocurrir, un revival del Movimiento Moderno.



Lucio Costa: Brasília,  
plano general, 1956

*F.17. Candigarh no representó para Le Corbusier lo que Brasilia para Lucio Costa, el sueño de crear una nueva ciudad se daría en este proyecto, una ciudad en Latinoamérica, la cual estaría supeditada a los lineamientos del nuevo Estilo Internacional, una versión mundial y un poco afectada de lo que había sido el Movimiento Moderno, influenciada indiscutiblemente por Le Corbusier.*

## Pasado Arquitectónico

En América Latina, la tradición modernista no tenía sentadas bases, lo que no sucedía en los Estados Unidos, donde pese a las divergencias, Lloyd Wright era uno de los máximos exponentes de esta arquitectura al igual que en su época lo fuera Sullivan, más aún, los principios industrializantes no existían en una sociedad latinoamericana donde sus mayores experiencias eran de tipo artesanal y agrícola, es decir, desde todo punto de vista, la sociedad europea y la americana eran distintas. Pese a esto, la difusión de este ahora estilo, se dió gracias a la intención universalizadora del mismo, incluso ahora que había optado por el esteticismo, dejando de lado los conflictos socio-económicos y políticos que lo originaron. El caso de los arquitectos latinoamericanos influenciados por el Movimiento Moderno, no es extraño, si se conoce que éstos vivieron en carne y espacio propios las incidencias de tal corriente, es casi seguro afirmar, que ninguno, estaba socialmente atado a sus respectivos países, pero las dificultades locales -clima, topografía, etc., diferentes a Europa, suavizaron la postura de aquellos, en detrimento de sus posturas. El mito de la universalidad quedaba por tierra, pese a ello, la ideología persistió y muchos fracasos se dieron en aras de esa búsqueda.

### 3.1. TEORIAS E INFLUENCIAS EN EL ESTABLECIMIENTO DEL CARACTER ARQUITECTONICO

Si bien los inicios de la arquitectura moderna, como se conocería posteriormente, se remontan aproximadamente al siglo XIX, éste, como sucede actualmente con otras tendencias arquitectónicas, ya se vislumbraba como el "estilo del futuro"<sup>32</sup>, asegurando que éste se debe específicamente a las situaciones derivadas de las grandes revoluciones políticas, intelectuales y religiosas, pero esta postura rechazaba algo que es implícito a lo expresado por Huggins, esto es, la voluntad del hombre para que tales cambios acontezcan.

## Pasado Arquitectónico

La idea revolucionaria no tuvo una marcada expresión, esto es, que las ideas no fueron radicales, trastocadas y cambiadas, en un principio no tuvieron la fuerza requerida para que tales acontecimientos se dieran. Estamos remontándonos ahora a lo que en realidad sería el inicio de la era modernista de la arquitectura, nos referimos al siglo XVIII. En la llamada época revolucionaria dentro de la arquitectura, la concepción vitruviana no se vería afectada mas que en lo concerniente al espacio y a un marcado énfasis de la honestidad estructural, acentuándose de esta forma el nuevo concepto de funcionalismo.

Las afirmaciones revolucionarias coinciden no tanto en su forma como en su contenido; John Soane (n. 1753), según expresara George Godwin, "mantenía la doctrina del predominio de la novedad...y sus detalles se obtenían por medios muy simples, consistían simplemente en lo contrario de lo normal"<sup>33</sup>. Ahora, Le Corbusier, aplicó sino en la forma más ajustada a este juicio sus ideas, lo hizo en cuanto al desarrollo de su obra se refiere, para él, la solución correcta a una problemática arquitectónica no era en sí una solución; ¿novedad, simplismo, o simplemente y por añadidura, indiferencia?

Le Corbusier se alejó de los planteamientos vitruvianos, el "utilitas, firmitas, venustitas" quedó subordinado a la expresión de la belleza arquitectónica vista y casi entendida como una pieza escultórica, he aquí un nuevo punto de conexión entre el siglo de las revoluciones (s. XIX) a través de Soane y el nuevo siglo por medio de Le Corbusier, o más bien, entre uno de los iniciadores del Modernismo y uno de los representantes de la última etapa del mismo, ¿por qué?, porque ya Soane había expresado que un edificio era bello si formaba "un todo desde cualquier punto de vista de que fuese visto, como una escultura"<sup>34</sup>.

Otro revolucionario, C.N. Ledoux, contemporáneo de Soane (aunque menor que éste), también se relaciona en sus pensamientos con otro

## Pasado Arquitectónico

---

de los modernos, Frank Lloyd Wright, a éste, le molestaba la idea de construir "bellos edificios", prescindiendo de ventanas; para Ledoux, la preferencia por las paredes blancas y el repudio a las ventanas tradicionales constituyeron su característica, también, habría que tomar en consideración el planteamiento hecho por él (Ledoux), de una ciudad ideal, en su libro La arquitectura considerada con respecto al arte, las costumbres y las leyes (1804), donde, el dotar de simbolismo al edificio constituye la mayor aportación de este periodo al futuro Movimiento Moderno, el edificio simbólico se reflejaba entonces o así se manifestaba por lo menos teóricamente, en la forma simbólica, el precursor del carácter arquitectónico. Pero fué precisamente el último de los revolucionarios y el menos adoctrinado de ellos, el que hiciera énfasis en la utilidad de la arquitectura, en su funcionalismo, donde el ornamento no era belleza, la cual sólo se conseguía cuando el edificio cumplía una necesidad, nos estamos refiriendo a J.N.L. Durand.

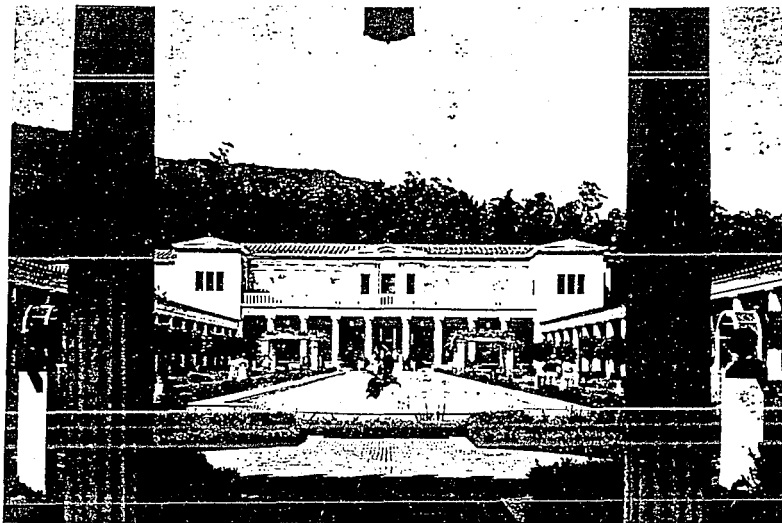
El espacio, una de las preocupaciones del "estilo del futuro", no se vió realmente afectado debido a las limitaciones constructivas, pero la idea básica se cimentó con los modernos, lo cual no constituyó del todo un impedimento, puesto que la artificiosidad hizo su aparición mediante el uso de espejos, la transparencia del Estilo Internacional no se dió, pero se disfrazó. De esta forma, el arte arquitectónico de los siglos XVIII y XIX abriría el tunel por el cual nuevas ideas se encauzarían para culminar con las que el Movimiento Moderno propugnara.

La variedad de estilos dentro de la arquitectura es fiel reflejo de los acontecimientos históricos y más aún de los cambios del pensamiento humano a través de los siglos, pero la aceptación de la arquitectura como parte cambiante y secuencial de estos hechos no se da, sino a partir de mediados del siglo XVIII, interactuando, desde entonces, no con el presente impuesto sino más bien con un pasado y un futuro supuestos. En todo caso, y sin afectar los paralelismos históricos que afectaron al Movimiento Moderno, la obra arquitectónica se deberá

## Pasado Arquitectónico

juzgar basándonos en sus orígenes, y en los dictámenes doctrinarios de la época.

Como resultado de este "encuentro" con el pasado en una época como el Romanticismo, los arquitectos tuvieron que enfrentarse a planteamientos antes no abordados, porque, a partir de aquel momento, la posición frente a juicios morales y estéticos, requería de



*F.18. El Museo Getty , Norman Neuberger, Malibú, 1970-1976, rememora la Villa dei Papyri, con lo cual la arquitectura abarca Roma, en parte ciertos lineamientos del Moderno para confundirse nuevamente o disfrazarse tal vez de un Posmodernismo, que a mi concepto suena realmente antojadizo. El amplio costo de la construcción tendría el significado que en tiempos remotos se le daría, el de uso del poder.*



## Pasado Arquitectónico

---

una gran discernición de lo que debía o no usarse, la tradición ya no era aceptada, porque simplemente se había dejado de lado, la moda imponía su autoridad y el estilo como consecuencia del gusto burgués, el nuevo poder, era el que realmente dominaba.

Una de las más acentuadas influencias dentro del desarrollo de la teoría arquitectónica del Moderno, la constituyó la arquitectura doméstica, expresada en la villa, misma que tuvo su punto de arranque a partir de 1750, siendo esta construcción el prototipo burgués y el emblema de la nueva riqueza y poder. De esta forma, tal expresión arquitectónica, se consideraría como el símbolo de la nueva era, la que fuera adoptada tanto por Le Corbusier, como por Mies van der Rohe, entre otros. Pero este concepto arquitectónico no es propio de esta época, menos aún del Movimiento Moderno, tal expresión es un manifiesto arquitectónico de la antigua Roma, la que desapareció por mucho tiempo hasta ser retomada en el siglo XVIII y utilizada aún y en forma discriminada en nuestros días.

18

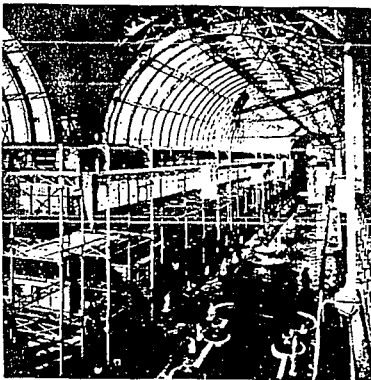
La teoría que emerge como una nueva corriente dentro del quehacer arquitectónico dieciochesco, se basaba ante todo en la literatura y en la pintura paisajística, a diferencia de la aristocracia, la nueva burguesía, sin arraigos de nobleza, tomaba sus "moldes" de la imaginativa literaria arquitectónica donde sus héroes y heroínas, desarrollaban sus romances y donde la "ventana" de una exposición abría los sentimientos e ilusiones anheladas. La excitabilidad imaginativa que se daba a través de la literatura de aquel tiempo fue el mejor propulsor de la villa, lugar de encuentro de lo objetivo y palpable y lo subjetivo e intrínseco.

La idea de la planta libre nació con el gusto por las "villas góticas" menospreciando eso sí, la utilidad que ésta pudiese prestar, centrando la atención exclusivamente en la fachada, el atrayente pictórico, "utilidad y pintoresquismo tendían a coincidir tanto que en el siglo próximo (se refiere al siglo XX) sería casi imposible distinguirlos"<sup>35</sup>.

## Pasado Arquitectónico

---

El estilo relacionado al historicismo aparece en 1766, cuando J.F. Blondel, un teórico clásico, manifestaba que en arquitectura el estilo debía estar determinado por el carácter que simbolizara el propósito

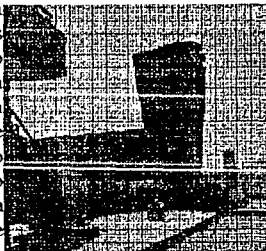


*F. 19. El Crystal Palace de Joseph Paxton, Londres, 1851, es una de las más grandes expresiones de las nuevas estructuras que empezaron a surgir en el siglo pasado.*

de un edificio, distinciones arbitrarias y exentas de practicidad, pese a las cuales, Blondel quería desligar a la arquitectura de cualquier símbolo escultórico. Tal situación provocaría en cierto modo el florecimiento arbitrario de estilos que en oposición a ella cimentara las bases de la nueva arquitectura, manifestada posteriormente por los Modernos. El funcionalismo, uno de los pilares del movimiento, tuvo sus bases en la repentina búsqueda del pasado romano, las visitas inglesas en el siglo XVIII a la "ciudad eterna", concluyeron o se manifestaron, en un gusto degradante hacia aquellas formas constructivas, pero tales "aportaciones" no traspasaron la barrera de lo imitativo, ni aún, las excavaciones en Pompeya y Herculano (donde a través de las pinturas murales se "escribía" la verdadera proporción de los elementos constructivos) hicieron que los arquitectos de la época vislumbraran más allá que del puro concepto de moda arquitectónica. De aquí que el formalismo no constituyera la preferencia hacia lo funcional, todo lo contrario, era, la preferencia hacia las formas, las mismas que impondrían la moda.

## Pasado Arquitectónico

La ausencia de ornamentos en la arquitectura del Moderno tiene sus raíces en el eclecticismo del siglo XIX, y éste, se basó a su vez, en los diferentes estilos historicistas que lo precedieron, esto es, el historicismo griego, gótico y renacentista principalmente, éstos, abundantes en ornamentos aparecen aún más cargados en el ecléptico, mezcla discriminada o arbitraria de las tendencias anotadas. La nueva concepción de la industria y la máquina como su símbolo inequívoco de una nueva era, no daría cabida a lo artesanal, fuente básica del ornamento arquitectónico, pero como bien lo anota Collins: "El adorno no ha dejado de



existir; se ha unido imperceptiblemente a la estructura"<sup>36</sup>. Tal fue el proceso que indujo a las nuevas formas del Movimiento Moderno, el simbolismo

*F.20. Vista de la terraza-jardín con la chimenea de ventilación. Unité d'Habitation, Marsella, 1946.*

19

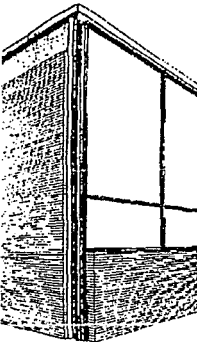
20

atado a la ornamentación, como expresión de poder, es aún hoy, el mismo ideal que genera y generará a futuro las construcciones, la arquitectura abstracta o figurativa es eso, un símbolo y el adorno u ornamento, sutil o recargado, el símbolo de una sociedad. Pero tal símbolo no implica de ninguna manera la supremacía de la herencia que hemos recibido, el carácter arquitectónico, de ninguna manera es el símbolo que aquí se propugna, es en todo caso, el detrimento de una arquitectura muerta, el estancamiento de las aguas del tiempo, el que de mantenerse, jamás se verá reflejada la verdad de las futuras épocas que nos toque vivir.

La exigencia a partir del siglo XIX de una nueva arquitectura libre de imitaciones de estilos anteriores no se daría hasta finales de la centuria con la aparición de nuevas tecnologías constructivas basadas en estructuras de hierro fundido y revestimientos de cristal. La novedad que se exigía desde el siglo XVIII, a falta de estos nuevos

## Pasado Arquitectónico

elementos, decayó en una exagerada excentricidad, misma que de ninguna manera fué un reflejo de originalidad, constituyéndose sí, en un trastocar de los cánones vigentes para la época. Hoy por hoy, las técnicas constructivas no han variado en su contenido con respecto a las que primaban en la era modernista, hasta ahora, los gritos de cambio no han sido tan acusados como el siglo pasado, sin embargo, si se ha caído en una situación similar, la excentricidad está imperando sobre la originalidad, ¿no sería más fructífero reorientar nuestra búsqueda hacia nuevas tecnologías constructivas?. El carácter arquitectónico, costumbrista, historicista y aún, ecléptico murió con la última expresividad del Modernismo, pero su herencia tecnológica no nos ha abandonado, y es esa atadura que aún no desechamos, la que



por fuerza nos remite al excentricismo ecléptico, ¿habrá acaso que esperar el nuevo siglo para aligerar tan pesada carga?, la respuesta aún se espera.

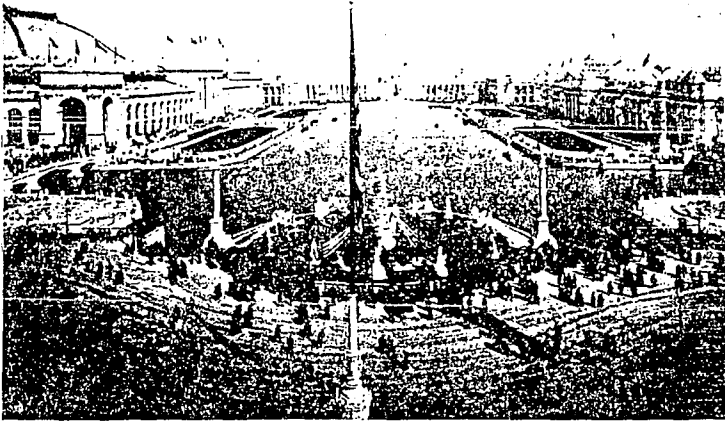
*F.21. El ángulo recto se manifiesta en todos los edificios del IIT, como en esta solución en ángulo para el edificio de oficinas y biblioteca del complejo, Chicago, 1944.*

### 3.2. ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA

Muchos fueron los arquitectos que siguieron al periodo modernista, pero no todos son tan representativos de la ideología de este tiempo como lo fueron Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe y Charles Edouard Jeanneret (mejor conocido como Le Corbusier), hombres a quienes dedicaremos este espacio para 21  
ahondar un poco en su obra y pensamiento.

## Pasado Arquitectónico

Wright (1869-1959), como sus maestros Sullivan y Richardson, se debatía entre la autoridad del clasicismo y la expresividad de las formas asimétricas, tendencias que en Richardson pasaron de la



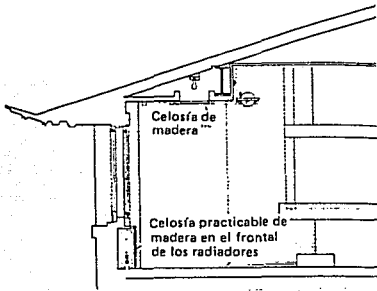
*F.22. Vista de la fuente en la Columbian Exposition celebrada en Chicago en 1893.*

asimetría en una arquitectura doméstica a una simetría en edificaciones públicas, para llegar posteriormente a un monumentalismo, esta problemática dilectual se presentaría más tarde y en forma más aguda en Sullivan y Wright, nos remontamos al periodo a partir de 1890, época en que la solución planteada fué la utilización de la piedra en estilo clasicista para la ciudad y gótico en madera para el campo. Esta dualidad se vió reflejada en la propia casa de Wright, erigida hacia 1889. La arquitectura que tanto a

## Pasado Arquitectónico

---

Sullivan como a Wright inspirarían para una nueva era, se basaba en un 60% en los dictados ornamentalistas de Jones<sup>37</sup>, apoyados estos en lineamientos hindúes, chinos, egipcios, asirios o célticos.



F. 23. Sección parcial de Robie House, que muestra la sala de estar con las instalaciones de calefacción y luz, obra de Frank Lloyd Wright, Chicago hacia 1909.

La Winslow House de Wright<sup>38</sup> se constituiría en un elemento de transición que se confirma en la variedad "comunicativa" de las ventanas, acentuada en la influencia asimilada en la Chicago World's Columbian Exposition de 1893, a través de la reconstrucción por parte del gobierno

22

japonés de un templo. Esta digestión de la arquitectura japonesa no sería extraña al Movimiento

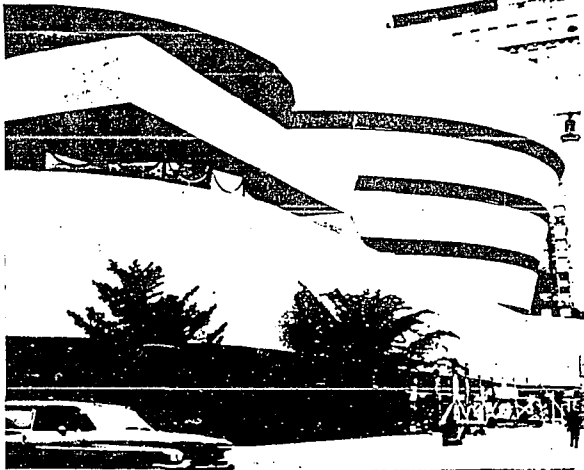
Moderno, donde la simplicidad, la falta de ornamentos, entre otras cosas, nos remontarían a tales expresiones arquitectónicas.

En 1893, Wright todavía no se hallaba comprometido en una posición modernista o lo que con posterioridad se conocería como tal, cuando diseñara una fachada totalmente clásica para el Milwaukee Library. Alrededor de 1895, produjo dos diseños radicalmente sorprendentes, las oficinas Luxfer Prism, recubiertas totalmente de vidrio y la McAfee House, una recreación del Winn Memorial Library obra de Richardson, hacia 1878.

## Pasado Arquitectónico

---

El paso hacia un nuevo estilo<sup>39</sup> constituiría para Wright un gran escollo, su trabajo era en parte itálico y Richardsoniano, el cual se puede percibir claramente en los apartamentos Francisco Terrace y



*F.24. En el Museo Guggenheim, F.L.Wright, New York, 1959, las rampas, rompen con el espacio infinito, donde el usuario se moviliza a través de ellas, siguiendo una ruta prescrita, lamentablemente, el uso del edificio no se adecuaría ampliamente a la intención del arquitecto.*

sus Heller and Husser Houses construídos en Chicago entre 1895 y 1899. Le tomarían escasos dos años para resolver esta disyuntiva, llegando a manifestar, que la máquina, inteligentemente usada, en corcondancia con sus propias leyes, se constituiría en un agente de abstracción y purificación con lo que la arquitectura podría ser redimida por los avatares de la industrialización. Vería a la ciudad de Chicago como a la gran máquina, exhortando a que lo que envuelve a las fuerzas del arte que esperan la sensación de lo ideal se constituyan en el alma de las mismas.

## Pasado Arquitectónico

---

A pesar de haber precedido (Wright) a los que realmente navegaron en las aguas del nuevo movimiento arquitectónico, influyó en cierto grado las premisas de éstos. Su obsesión con respecto a la naturaleza no se daba a través de una imitación de la misma, lo que habría degenerado en los pastiches del arte pop de los 60's, su identificación era más de tipo interno, una identificación que buscaba la relación entre el hombre como un ente natural y la obra arquitectónica como un ente artificial.

Una de las manifestaciones arquitectónicas de este hombre atemporal, la Casa Robie, Chicago, 1909, coincidía con lo que Theo van Doesburg pretendiese al comienzo de los 20's, esto es, la disolución del espacio arquitectónico descomponiéndolo en fragmentos discontinuos de muro. Aciertos y desaciertos coincidentes en parte con lo que caracterizara al Movimiento Moderno, al cual y pese a estar en cierta forma atado, nunca realmente fué parte de él, se presentan en la obra de Wright, prueba de ello, el Museo Guggenheim, Nueva York, 1957-1959, el cual tal vez sea uno de los edificios donde la forma nunca siguió a la función, donde la individualidad, en este caso, desafortunada, pese a la opinión de muchos críticos, prevaleciera a la razón.

Walter Gropius (1883-1969), fué quizá el más grande impulsor del ambiente en el cual fructificaría la arquitectura moderna, y también fué el único en ser vituperado por sus "traiciones" al Movimiento Moderno que él mismo alentara, pero tales trastoques a los primeros dictados, como ya se ha analizado en este mismo trabajo, corresponden de alguna manera al vislumbramiento por parte de este hombre, de los peligros a que se enfrentaba al acentuar en alto grado el conocimiento de los hechos. "Es obvio que la excesiva acentuación del conocimiento de los hechos y un exagerado estudio ha conducido a nuestra generación a seguir caminos erróneos...Se ha infravalorado la capacidad intuitiva, fuente de toda acción creadora. Se tendría que animar a la juventud a que prestara atención a sus sentimientos, y a que los estudiara para dirigirlos en vez de reprimirlos...La juventud



## Pasado Arquitectónico

necesita más dirección espiritual en la formación profesional, para que su propia sustancia creadora no se oriente sólo al desarrollo del intelecto<sup>40</sup>.

La cita anterior refleja de algún modo y con cierta precisión el conflicto interno que afligía a Gropius, el que en 1945, formara junto con otros arquitectos más jóvenes que él, el TAC, The Architects Collaborative, el cual se caracterizó por la calidad de sus obras. Si bien, el edificio de la Bauhaus en Dessau, significó el "libro abierto" donde las nuevas generaciones se ilustrarían con la nueva arquitectura, una obra posterior, el Harvard Graduate Center, Cambridge, 1950, no significaba realmente nada.

La diversidad en cuanto a la práctica arquitectónica de Gropius, así como en cuanto a sus devatares teóricos se refiere, resulta en un relativa confusión de los parámetros en que este innovador se desenvolvía, en todo caso, la originalidad que heredaría de siglos anteriores siempre se haría manifiesta en su obra, descuidando en muchos casos otros aspectos que influyen en la arquitectura y particularmente en el comportamiento humano.

Nacido en Suiza, en 1888 y muerto en 1965 con nacionalidad francesa, Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, se constituiría en un emblema del Movimiento Moderno, acentuado con la puesta en escena de su Unité d'Habitation, Marsella, 1948-1952, a partir de la segunda posguerra. Aquí, se manifestaba la concepción particular de Le Corbusier sobre lo que el futuro depararía a la arquitectura.

20

Ningún maestro del Moderno acentuó en tal grado el concepto geométrico y purista en una forma tan sutil y marcada a la vez, como lo hiciera Le Corbusier, la abstracción del hombre llegaría con él a su máxima expresión, donde la línea recta no sería el único elemento en su obra, éstos, los elementos, se manifestarían dentro de un proceso evolutivo que pasaría del Capitolio de Chandigarh, 1950-1965, donde

## Pasado Arquitectónico

---

la inspiración de Pompeya nos llevaría a una distribución lineal que no se desarrolla en un desplazamiento unilateral, concibiéndose ésta, como un entramado espacial, pasando, a la desconcertante para el pensamiento de la época, la Capilla de Ronchamp, 1950-1954.

40

Como bien lo describe Jürgen Joedicke: "Los años veinte se hayan bajo la primacía de líneas geométricas sencillas. Hacia 1930, Le Corbusier interrumpe esta ley autoimpuesta de la simplicidad. Lo que en los años treinta era como un mero intento más tarde se emplea con profusión. Le Corbusier con sus más nuevos proyectos, no hace vacilar su obra temprana, sino que la desarrolla"<sup>41</sup>.

Por último, haremos una corta referencia a otro de los precursores del Movimiento Moderno, Ludwig Mies van der Rohe, nacido en Aquisgrán hacia 1888, y cuyo deceso se registró en 1969, culminaría en gran parte con una era dentro de la arquitectura, una era que a todas luces, era incapaz de sostenerse por sí sola, bastaba simplemente con retirar de escena al último de los "dictadores" para que la "democracia" en la arquitectura surgiera, pero este término un tanto irreverente y otro tanto antojadizo<sup>42</sup> para el caso, de ninguna manera deberá tomarse como una incitación al anarquismo, lo que en vez de concluir en una etapa evolutiva, traería consigo una era de retraso y confusión.

Si bien la obra de Le Corbusier, acusó un marcado evolutismo, la de Gropius una tendencia a la contradicción, la de Mies, se plantó en los cimientos del conocimiento propugnado. Para él, la sublimidad interior que Wright manifestara, se expresaba en la sublimación de la técnica en forma artística, tratando de conseguir una universalidad, <sup>26</sup> no tanto en cuanto a su difusión se refiere, sino a la continuidad de la obra en sí, expresada en elementos formales, constructivos y utilitarios.

## Pasado Arquitectónico

---

Uno de los proyectos que más acusan esta universalidad, es sin lugar a dudas el Illinois Institute of Technology, Chicago, 1952-1956, dotado de una simplicidad extrema, buscaba en él, la transmutación de los espacios en base al tiempo, el tiempo cambia, el espacio no, pero éste podría albergar cualquier cambio si está desprovisto de cualquier implicación temporánea. 21 80

Para Mies, la arquitectura significaba disciplina, simplicidad, precisión y perfección, expresados en un orden y objetivos universales, pero tales condiciones no podrán darse por completo en la arquitectura, cuyo centro de atención es el hombre, un ente intrincado, expresivo, dotado de múltiples y cambiantes facetas, el hombre no es la máquina que obedece y permanece inmutable, es un ser pensante, una oleada de sentimientos y emociones que se alojan en un espacio, su refugio, el lugar donde su personalidad aflora por completo y donde la arquitectura deberá enfocar su atención, el Movimiento Moderno se alejó de esta postura y he aquí que su epitafio se escribió.

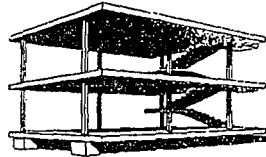
### 3.2.1. FORMA, FUNCION Y FRACASO

Para Jencks, el Movimiento Moderno "murió", pero quien realmente escribiera sellara su "muerte" fué Peter Blake, autor de un libro publicado en 1977 bajo el nombre de Forms follows Fiasco (La Forma sigue al Fracaso), de esta forma, el apologismo doctrinario atribuido a Sullivan y base del Estilo Internacional, serviría de digno epílogo a una época donde la arquitectura no fue más que la belleza de unos pocos, encaminada al gran público, como una belleza costumbrista. 33

A lo largo de 50 años, la idea modernista de la función no logró más que la creación de un caos donde supuestamente debía imperar el orden, las ideas de los grandes maestros, lo que hay que reconocer, no tuvieron en el público el esperado recibimiento, la gente, atada a

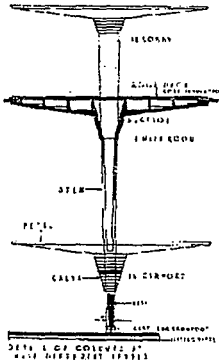
## Pasado Arquitectónico

convencionalismos históricos, no podía de un sólo giro, cambiar sus expectativas en cuanto al quehacer arquitectónico nos referimos. De tal suerte que, las magníficas obras decayeron, si se quiere usar este término un tanto inapropiado, a la realidad de tristes esculturas, esto, en el mejor de los casos, ya que la catástrofe se vió venir cuando la obra de Le Corbusier fuera alterada por la mano implacable del costumbrismo, algo a lo cual ellos habían de apelar, pero que en todo caso, en ningún momento consultaron.



F.25. Las Casas Domino, presentan un sistema estructural independiente de la distribución. Fabricada con materiales estándar, permitiría variedad formal.

F.26. Aquí se muestra como trabajaban las columnas en Johnson Wax de Wright.



Retomando a Blake, éste, se plantea una dualidad funcional, donde, disponer de espacios programados para funciones

específicas, y, reciclar los edificios donde las funciones primarias se eliminan para, por diversos factores sustituirlas por funciones secundarias, entonces, cuál de los usuarios se ha visto satisfecho en sus necesidades, será acaso, el que en primera instancia determinó tal o cual uso, o será acaso, el que por tal o cual factor, altera tal función con otra totalmente disímil, bien, parecería lógico responder afirmativamente a la primera opción, pero, sin discutir que no estamos en un juego de azahar, la arquitectura moderna, encerraba espacios tan puros que la función realmente era algo intrascendente.

## Pasado Arquitectónico

---

La abstracción de la planta abierta ampliamente criticada por Blake, debido a su involución, responde, al igual que los espacios de la arquitectura nipona, a una estructura socio-económica muy bien definida, donde el patriarcado ejerce una autoridad total o más bien única, en el caso de tal cultura, tales patrones están acordes a sus concepciones de la vida, pero en nuestra civilización, para no hablar de una cultura occidental, tales parámetros no tienen la menor cabida.

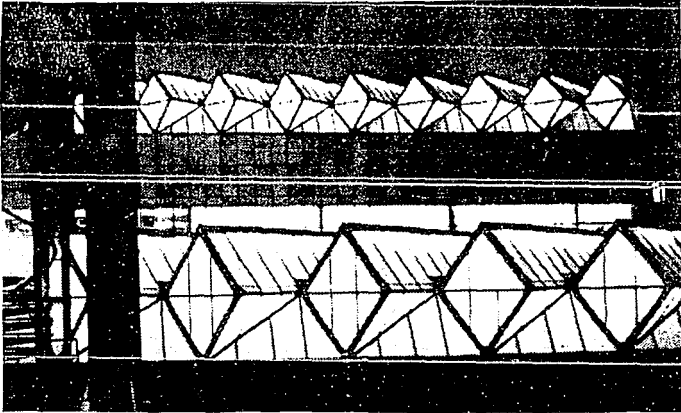
La vida familiar en el orden por nosotros conocido, no acepta la sumisión total al estilo oriental, tal parece que esa fué la visión de Le Corbusier y otros, cuando diseñaron espacios tan elementales, que a juicio de sus ocupantes, atentaban contra su territorialidad<sup>43</sup>.

Otro de los puntos criticados por Blake hace referencia al office landscape, aduciendo que por qué los arquitectos someten a los oficinistas a una promiscuidad obligada, mientras éstos, se refugian aún en espacios privados, con elementos arquitectónicos tradicionales, celosos de su privacidad. En esta parte, la apreciación de Blake se hace un tanto personalizada, porque habría que adentrarse en el medio oficinístico para poder apreciar en su verdadera dimensión cuáles son los pro y los contra de la oficina abierta, el hecho de que un oficinista trabaje encerrado o como lo interpreta Blake en promiscuidad, depende exclusivamente de la opinión del trabajador, porque, dejar todas las puertas y ventanas abiertas, no es en cierto modo y en un espacio cerrado una forma de buscar tal "promiscuidad"?

Por último, la pureza, basada en la búsqueda de un material constructivo que fuese capaz de resistir a los diferentes fenómenos climatológicos y asentamientos estructurales, suspendiéndose de tal forma todo tipo de "defensa arquitectónica" conocida, tal material hasta ahora no ha sido inventado, la pregunta en este caso sería ¿cómo fué posible que arquitectos de la talla indiscutible de los Modernistas, pudiesen construir "castillos en el aire"?

## Pasado Arquitectónico

Uno de los planteamientos actuales y que también constituyera uno de los puntos en que se basara el Estilo Internacional, era el de la producción industrializada de la arquitectura, en otras palabras,



*F.27. Los controvertidos prismas en Leicester, de Stirling Y Gowan, es para los arquitectos, el máximo aprovechamiento de la luz natural, algo que para Pevsner, resulta tan solo un capricho arquitectónico.*

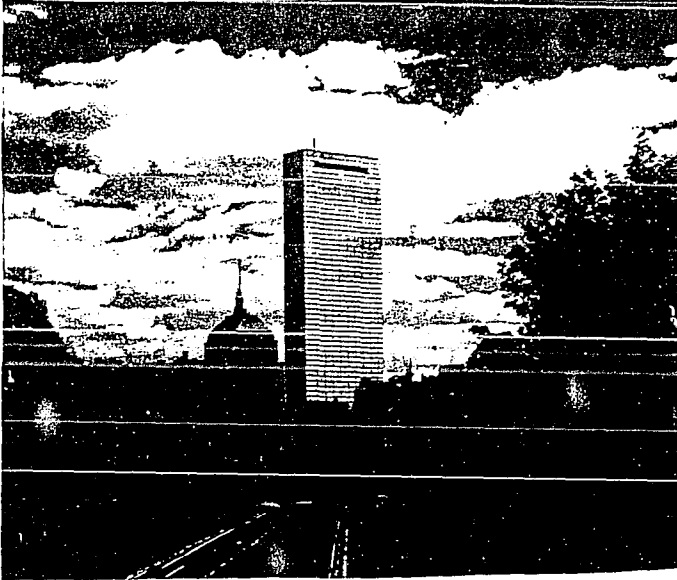
tecnología. La idea en base a su patrón funcional era y sigue siendo aceptable, pero, ya hemos señalado los inconvenientes de la función, misma que para los adeptos del Moderno era y sigue siendo, ya que aún los hay, la que determinaba la forma, por otra parte, la producción industrial es costeable siempre y cuando el producto sea "adaptable" a cualquier ámbito o situación, cuando los costes de transportación y la mano de obra sean acequibles. Tal situación, nos preguntamos, ¿podría darse en una vivienda?, donde por cada habitante, la idiosincracia varía, donde la necesidad de "vivir" no es asimilable a la necesidad de alimentarse, ¿por qué?, porque, primero, el alimento por su naturaleza es tan variado que existe una

## Pasado Arquitectónico

inimaginable gama de elección, tal situación no se presentaría en un espacio habitable.

La función sigue a la forma cuando Mies lanzara al mundo el edificio Seagram, éste, se constituyó en el non plus ultra de la arquitectura para edificios de oficinas, de aquellos lejanos días hasta ahora, la F.26. La Torre Hancock, I.M. Pei, la estética de este edificio no se aleja en gran medida de la estética purista del Movimiento Moderno, así como la significación que la arquitectura denota en muchos de los edificios de oficinas, partiendo del Seagram, un simbolismo absoluto de poder, disciplina y orden que tanto el movimiento anterior como el Tardomoderno, manejan muy bien.

61



77

## Pasado Arquitectónico

---

situación, salvo raros casos, como el de Michael Graves en su Edificio Portland, no ha variado. En estos casos, no sería la función la que de terminaría la forma, sino, la fuerza de la costumbre, sólo bastaría preguntar a los oficinistas que sería de ellos sin persianas, sin aire acondicionado, o sin el uso de vidrio polarizado. No queremos entrar en una defensa de la arquitectura bioclimática, eso es punto aparte.

La función, el funcionalismo, base de toda la "nueva arquitectura" tuvo su razón de ser en los cambios políticos y económicos que surgieron a partir de la gran depresión y como una firme respuesta a la reconstrucción necesaria que siguiera a la primera posguerra. La falta de símbolos, fortaleció el florecimiento de la nueva teoría que llegó y cimentó sus bases en un mundo devastado. Pero, tal necesidad, apenas si se vió consultada, la despersonalización del hombre y de su habitat no sería la solución, esta aún está por definirse.

La disyunción entre forma y función queda señalada por Pevsner, cuando hace alusión a los laboratorios de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester: "...Considérense los extraños prismas de vidrio que rematan cada tramo de la cubierta de los laboratorios. He tratado en toda forma de encontrar una justificación funcional para estos prismas, sin conseguirlo. Los prismas no permiten la entrada de más luz, ni hacen que la luz penetre de ninguna manera especial, más ventajosa. Las formas son meramente expresivas y como tales, entrañan un gusto adicional"<sup>44</sup>. Pevsner centraba su crítica en la supuesta violencia que Stirling y Gowan manifestaron en su proyecto, anteponiendo su individualidad a la apreciación del usuario, aduciendo que una universidad debía reflejar calma y precisión, antes que violencia. 27

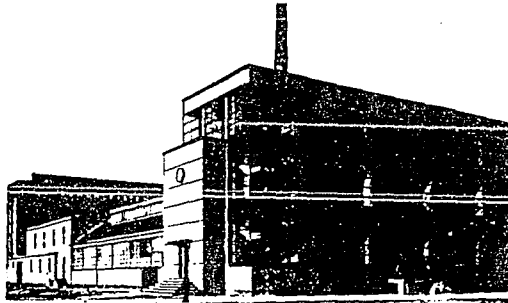
Pero, la posición sobre funcionalidad varía de un crítico a otro, para Pevsner, el edificio de la Universidad de Sheffield era funcional porque "parecía" funcional, pero para Broadbent, profesor de dicha universidad, y como uno de sus usuarios, el edificio adolecía de una



## Pasado Arquitectónico

---

circulación vertical adecuada, a más de soportar una carga térmica excesiva, aún en Invierno, así como transmisión de ruidos, entre otras cosas, ¿dualidad de criterios?, definitivamente no, la respuesta es



F.29. La Fábrica Fagus, Alfeld del Leine, 1911, obra de Gropius en colaboración con Adolf Meyer, éste, trata a través de una transparencia visual entre el Interior y el exterior, conciliar la creación artística con la producción técnico-industrial.

que no todos los edificios prismáticos acristalados son funcionales, esto responde por otra parte, a la imagen creada de funcionalidad que nos legaron los modernos, como consecuencia de un costumbrismo cultural.

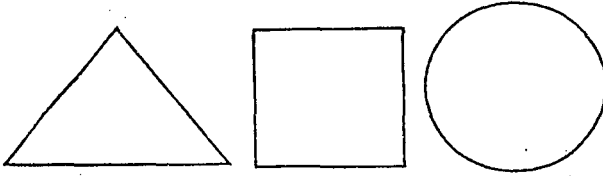
Todo en arquitectura es sujeto de discusión y cambio, para Pevsner, las torres de cristal eran un sinónimo de economía y ausencia de expresión personal, para el crítico de arquitectura del New York Times, Goldberger, la torre Hancock en Boston, I.M. Pei y Asociados, 1976, representa un expresión extravagante y costosa pero estéticamente sugestiva . en una década la forma cambió de significado<sup>45</sup>, entonces, sería válido culpar a Gropius por sus posiciones divergentes? El funcionalismo murió al igual que el movimiento que lo propugnara, esperemos que sus cenizas no sean el terreno propicio para nuevas y desafortunadas expresiones.

28

29

## Pasado Arquitectónico

---



Fachgebiet (Beruf): ..... Zu Untersuchungszwecken  
bittet die Werkstatt für  
Geschlecht: ..... Wandmalerei des Bau-  
hauses Weimar, folgende  
Staatsangehörigkeit: .... Aufgaben zu lösen:

1. Füllen Sie diese drei Formen mit den drei Farben Gelb, Rot und Blau aus. Die Farbe sollte die jeweilige Form ganz ausfüllen.
2. Geben Sie, wenn möglich, eine Erklärung für Ihre Farbverteilung.

Erklärung:

*F.30. Este cuestionario, 1923, obra de Wassily Kandinsky, para la Bauhaus, investiga las relaciones sinestéticas entre color y forma. Este, pide se asocie a cada una de las tres figuras geométricas un color elegido entre el amarillo, el rojo y el azul, el cual se envió a todos los miembros de la Bauhaus por parte del taller de pintura mural. Las respuestas, que asociaban el amarillo al triángulo, el rojo al cuadrado y el azul al círculo, confirmarían las teorías de Kandinsky.*

## Pasado Arquitectónico

### 3.2.2. TECNOLOGIA CONSTRUCTIVA

La arquitectura del Movimiento Moderno tuvo su bastión, la Bauhaus, pese a su relativamente corto periodo de existencia, donde afloraron todas las ideas tanto constructivas como de diseño, así también las teóricas, es por ello que para comprender su tecnología, que no era más que la impuesta por la ingeniería de la época, hemos de referirnos a dicha institución. Esta, resultante de una fusión entre una academia y una escuela de artes aplicadas, se constituyó en un ente antiacadémico que relegó el planteamiento artesanal desde sus inicios, adoptando la idea de una producción industrializada en todos los campos del quehacer artístico e invariablemente, arquitectónico.

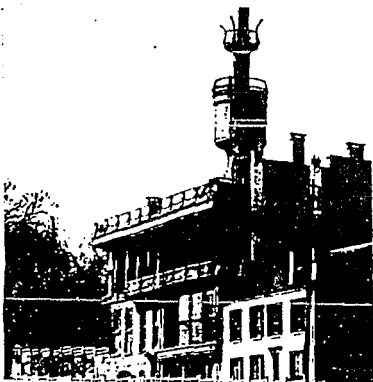
El mecanicismo redujo en gran parte la condición del artesano ya en el siglo XIX, esta nueva corriente se habría de aplicar a la arquitectura doméstica principalmente en un ambiente de utilitarismo, practicismo y consumismo hasta el momento imperante, que en la era industrial se delegaría casi en exclusividad a los ingenieros. Realmente fueron éstos quienes innovaron el campo constructivo, campo en el que Sullivan incursionara asegurando que "la forma se adecúa a la función". La técnica se manifestaba entonces como la belleza de la geometría.

A partir de este momento, se suscitarían dos corrientes, la primera, la del individualismo, comprometida con el pasado reciente (romanticismo) y de carácter artesanal, opuesta a la segunda, la estandarización (industrial). Gropius ya había dotado a la arquitectura de un nuevo lenguaje que se podía "leer" en la Fábrica Fagus, en Alfeld, donde los muros constituían simplemente una envoltura frente al exterior, esta expresión estética sólo fué posible de realización gracias a la disponibilidad de los nuevos materiales, todo esto acontecía antes de la creación de la Bauhaus, por lo que sus lineamientos ya eran bastante fuertes al momento de institucionalizarse.

## Pasado Arquitectónico

Gottfried Semper (1851) fué quizá el primero en relevar la importancia de la industrialización de las artes, manifestando que para lograr una nueva sensibilidad artística era necesario una completa abolición del artesanado. El camino que Semper abriera,

serviría de cauce a la Bauhaus, pese a que sus escritos eran prácticamente desconocidos en los inicios de este siglo, aún para el propio Gropius. Cabe destacar que el iniciador de la teoría fué el siglo XIX y el de la práctica el siglo que decurre.



F.31. Francois Hennebique, Villa, Bourg-la Reine, 1904.

Pero bien, como ya se ha expresado, la idea de la nueva arquitectura se basaba en la industrialización, idea esta, basada en la premisa de que en todos los proyectos constructivos se repletan sus partes, permitiendo la producción en masa, abaratando los precios y elevando las ganancias.

Esta premisa, también se aunaba a una conceptualización de buena calidad en el producto terminado. La idea de industrialización acarrearía una estandarización en las partes construidas, lo cual, según estos lineamientos no descartaría la "individualidad" en el producto..?

Uno de los determinantes en el diseño y en la construcción es la forma, Wassily Kandinsky<sup>46</sup>, expresaba que ésta debía dividirse en

## Pasado Arquitectónico

---

dos partes: 1) la forma en sentido estricto: superficie y espacio; y 2) la forma en sentido más amplio: el color y la relación con la forma en sentido estricto<sup>47</sup>. En ambos casos, los trabajos pasan de lo sencillo a lo complejo, reduciéndose la forma en primera instancia a tres elementos fundamentales (triángulo, cuadrado y círculo) y el espacio a los elementos espaciales derivados de ellos (pirámide, cubo, esfera). También analizaba la correspondencia entre forma y color para lo cual destacaba que se debía hacer frente a dos tareas importantes: 1) el análisis del fenómeno dado, que ha de ser considerado con el mayor aislamiento posible frente a los demás fenómenos, y 2) la conexión de los fenómenos considerados antes aisladamente: método sintético<sup>48</sup>.

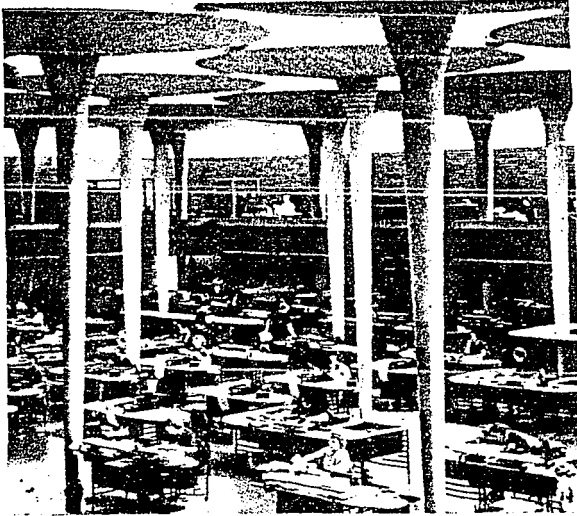
La construcción promovida por la Bauhaus tuvo sus inicios en la era de Dessau (hacia 1927) en la que prevalecen las ideas sobre economía y unidad, en busca de una universalidad. Se quería sobre todo enfocar el problema de la vivienda en sus aspectos sociológicos, económicos, técnicos y formales abordándola, esta problemática, por medio de una fase de cálculos y experiencias prácticas. Decíase que la casa-habitación era un "organismo técnico-industrial, cuya unidad resulta orgánicamente de la composición de múltiples funciones distintas...Construir significa hallar formas espaciales que se adapten a las necesidades de la vida. La mayor parte de los individuos tienen necesidades semejantes...Por ello, no se justifica en modo alguno el hecho de que cada casa tenga un plano distinto, que se construya con materiales distintos y que presente un "estilo" distinto. Todo esto equivale a despilfarro y a exaltación equivocada de la individualidad<sup>49</sup>. Tal manifiesto invocaba una construcción en serie, la cual, según apreciación propia, no alteraría el desarrollo cultural.

Todo parece indicar que la tecnología del acero y del concreto no tuvo su arranque definitivo, a pesar de haber sido utilizado anteriormente y en no pocos casos, a partir de la Exhibición de París en el año 1900, cuando se utilizaran ampliamente las juntas de concreto reforzado monolítico de la firma Hennebique, patentado en

## Pasado Arquitectónico

---

1892, en las estructuras eclécticas de la exhibición, lo que contribuyó a su difusión a nivel internacional. En 1904, ya se utilizó este tipo de construcción en una villa en Bourg-la-Reine, sus paredes contruídas 31



*F.32. Johnson Wax Co., Racine, Wisconsin, 1936, interior de las oficinas, con las características pilastras.*

con hormigón armado fundido en el sitio. En 1902, el jefe asistente del monopolio Hennebique, Paul Christophe, popularizó este sistema a través de las publicaciones en *Le Béton armé* et sus applications, cuatro años más tarde, Francia establecería su propio código para la utilización del concreto reforzado.

## Pasado Arquitectónico

---

En 1890, el ingeniero Cottancin, patentó su sistema deciment armé, el cual era una combinación de concreto y ladrillo, éstos últimos, inmersos en el concreto y reforzados con alambre. En este sistema híbrido, la principal función de los elementos de hormigón armado consistió en mantener la continuidad estructural en áreas de alta tensión. Esta postura fue ampliamente criticada por uno de los discípulos de Viollet-le-Duc, Anatole de Baudot, racionalista, preocupado por la relevancia de la estructura como único medio expresivo arquitectónico.

En oposición a la postura de de Baudot, acerca de las formas reticuladas, el cambio a los grandes espacios fue dado por Max Bery por medio del uso de elementos de concreto reforzado de grandes dimensiones utilizados en su Jahrh un der Thalle, construido por Konwarz y Trauer para la exhibición de Breslau de 1913. Dentro de este gran salón de 65 metros de diámetro, las vigas de concreto de la cúpula se arqueaban desde un anillo perimetral soportado por arcos en pechina. Esta aparatosa estructura se disimuló exteriormente por medio de tirantes concéntricos vidriados, el plan orgánico y la estructura dinámica fueron sometidos por la imposición de elementos neo-clásicos.

En los Estados Unidos, en los últimos años del siglo pasado, la tecnología constructiva aún estaba supeditada al abastecimiento de concreto por parte de Europa, siendo Canadá el precursor de la nueva tecnología con la construcción de silos por parte de Max Toltz para luego pasar a los Estados Unidos por la mano de Ernest L. Randsome, quien inventara el refuerzo de torcimiento, iniciando la era del concreto monolítico con la factoría en Greensbury, Pennsylvania, 1902, aportando, y en base a las teorías de Armand-Gabriel Considéré, las bases para las técnicas que utilizaría Frank Lloyd Wright.

32

Entretanto, en París, Peret-Frèrés, construía lo que sería su primer edificio totalmente de concreto, cuyos inicios se remontan al bloque

## Pasado Arquitectónico

de apartamentos de 1903 y el Théâtre des Champs-Élysées de 1913, obras de Auguste Perret. Durante esta época, Henri Sauvage exploraba las potencialidades plásticas de esta nueva tecnología, a través de apartamentos-nicho de la Rue Vavin de 1912. A partir de



F.33. Viviendas Pruitt-Igoe, St. Louis, 1952-1955. Con la destrucción por dinamitazo de estos edificios, Charles Jencks sitúa la muerte del Movimiento Moderno el 15 de Julio de 1972 a las 3:32 de la tarde.

este momento, el uso de esta técnica constructiva se asentaría como una norma, pero su uso en una megaestructura se daría hasta 1915 en Turín cuando se iniciaron los

trabajos de la factoría de la Fiat, una aproximación al

lenguaje expresivo que traería le Corbusier en su Maison Domino.

25

En conclusión, la arquitectura del Movimiento Moderno se vio ampliamente influenciada por los nuevos métodos constructivos, predominando en su concepción de diseño, la impronta ingenieril.

La honestidad de la estructura es uno de los tres principios del Movimiento Moderno. Como Eero Saarinen notara, este principio desarrolló o abrió un camino curioso durante el siglo que decurre, pasando de un énfasis en lo estructural a una expresión de la estructura y finalmente al expresionismo estructural. El rápido avance en cuanto a la tecnología se refiere, en las primeras décadas de este siglo, con su énfasis en la producción en masa y en la prefabricación, ofreció una serie de cambios a la arquitectura.



## Pasado Arquitectónico

Adaptando la tecnología a la arquitectura, Wright, Le Corbusier, Gropius, Mies, Philip Johnson, Saarinen, entre otros lograron en sus trabajos un reconocimiento a su profesión en el mundo moderno.

Su empeño en sintetizar la tecnología dentro del edificio produjo una arquitectura estructural, ésta, implicaba, según Reginald Malcolmson "que sus elementos constructivos puedan concurrir consecutivamente a un método claro y lógico, exento de significados ambiguos, dentro de un todo caracterizado por un sentido del orden, de tal forma que se constituya en una disciplina estética, en tanto que la construcción sea trascendente en su uso y pragmatismo, unos valores reales en la arquitectura serán creados". Esta aproximación a la arquitectura, con énfasis en los detalles estructurales, culminó con el diseño de varios destacados edificios.

En relación con su edificio para la Johnson Wax, Wright escribiría en Architectural Forum, 1938: "La principal característica de la construcción es la simple repetición de delgadas y huecas columnas monolíticas o tubos arraigados a extremidades metálicas sujetas al piso". El uso de temas botánicos se describen en varias partes de sus "hongos- columnas" -tronco, pétalo y cáliz-, indican en Wright el interés en el estudio de la naturaleza para dar soluciones estructurales. Se dedicó a experimentar con una malla expandida de acero mientras que reforzaba barras en las columnas. Esto se constituyó en una innovación técnica en el uso del concreto, no solo al permitir altas tensiones y mejores uniones con el concreto, sino que además ofrecía resistencia a tensiones en dos dimensiones. Wright justificó la substitución con este nuevo material al comparar varias de las propiedades estructurales de las plantas, específicamente la de la "staghorn chola" encontrada en el desierto de Arizona, cuya estructura celular es similar, en principio a la malla de acero de Wright.

## Pasado Arquitectónico

### 3.2.3. OBJETIVOS DEL MOVIMIENTO MODERNO

A pesar de que Charles Jencks situara la "muerte" de la arquitectura moderna en St. Louis, Missouri, el 15 de Julio de 1972, a las 3:32 de la tarde<sup>50</sup>, tal acontecimiento, marcado y puntillista, no acabó con los objetivos del mismo, éstos sobrevivieron, es como si tan sólo el "cuerpo" haya desaparecido, pero el "alma" aún rondara por nuestras mentes. 33

El purismo practicado en esta arquitectura tenía para sus propulsores una relación de comportamiento social, donde la fuerza formal debía encauzar un comportamiento igualmente puro, esto es bondad y moral asimiladas a través de un espacio arquitectónico. La intención de desvincular calles del peatón, perseguía tal vez este mismo objetivo, el de salvaguardar la integridad del individuo, para que de esta forma, no "contaminase" el espacio abstracto.

Estas ideas, que se transmitirían como los objetivos principales del Movimiento Moderno, se nos ocurre infantiles más que simplistas, la idiosincracia del individuo no está atada a conceptos tan efímeros, pese a que la arquitectura sí influye en el comportamiento del individuo, como se vería posteriormente con ejemplos drásticos como los que se daban en Robin Hood Gardens, Londres, 1968-1972, de Alison y Peter Smithson, o como el propio corpus delicti de Jencks, las viviendas Pruitt-Igoe, St. Louis, Missouri, 1952-1955, obra de Minoru Yamasaki, que acabara bajo los impactos de la dinamita en Julio de 1972. Estas doctrinas tomadas del racionalismo, conductismo y pragmatismo se mostraron tal y como eran, irracionales, basadas en una ingenuidad simplista que tendría graves consecuencias. 14

Si la arquitectura se basaba en el objetivo descrito anteriormente, este es quizá el único, los otros, podrían traducirse como factores tales como el de tipo económico, donde el dinero estaba restringido, donde la motivación era resolver el problema o ganar dinero,

## Pasado Arquitectónico

---

atendiendo a una ideología de progreso, eficiencia, bajo un sistema impersonal de diseño el que a la vez resulte rápido y barato, estos factores motivaron realmente en gran parte el Estilo Internacional, y sería necesario profundizar sobre estas peculiaridades para atisvar una salida a este periodo de enclaustramiento, alterando los factores en la medida de lo necesario.

Uno de los problemas objetuales de la arquitectura del Moderno fue el rechazo a cualquier postura que atentara contra la estandarización que se traduciría como universalidad, una obsesión que en Mies, se manifestaba en el uso indiscriminado del ángulo recto, donde la función era irrelevante, paradójica postura si nos remitimos al dictamen de Sullivan, al que la arquitectura de este tiempo acogería. 21

"Veo en la industrialización el problema central de la construcción de nuestro tiempo. Si tenemos éxito en llevar a cabo esta industrialización, los problemas sociales, económicos, técnicos y artísticos se verán resueltos fácilmente (1924)"<sup>51</sup>, esta cita de Mies es lo más descriptiva de lo ya expresado, pero como se vería posteriormente la solución no era tan fácil de hallar ni se resolverían los problemas sociales, más bien, se tendería a una confusión generalizada que tiene mucho y nada que ver con el carácter arquitectónico.

Entre las pretensiones de los modernos se destaca una arquitectura de lenguajes, pero este lenguaje que llegaron a transmitir era tan reducido que poco podría comunicar, la arquitectura es sin duda un complejo conjunto de "palabras", pero estas son propias de cada individuo y de cada sociedad en particular, como hasta ahora se ha entendido la arquitectura, manejada a través de un lenguaje dado por el inoportuno "carácter" el cual no ha permitido ir más allá de lo que el Movimiento Moderno se planteó como su más grande meta, la universalización de la obra arquitectónica.

## Pasado Arquitectónico

### 3.3. CONCLUSION: LA "MAQUINA PARA VIVIR"

La revolución industrial, siglos atrás, trajo consigo cambios importantes en todos los campos de las sociedades a nivel mundial, uno de estos cambios, afectaría profundamente a la arquitectura. Como se ha visto, la diversidad de las transformaciones, generó un pedimento de originalidad constructiva, la que en primera instancia no logró tal objetivo, limitándose a ser tan solo un eclecticismo histórico. Tal cambio sólo se daría con la obtención de nuevos materiales constructivos y el desarrollo de nuevas técnicas en esta área en específico, lo cual reduciría al arquitecto a pensar en concordancia con el tiempo en que vivía, el tiempo de la máquina, y por ende, se lanzaría a la búsqueda de una utopía, la "máquina para vivir".

Este término, utopía, por inapropiado e inconexo que se pueda antojar, es el que realmente encaja dentro de esta ideología, porque cabe señalar que tal expositura no se quedaría en eso. El hombre, complejo ente atado a convencionalismos y socialismos, cuyo entorno genera y se genera en controvertidas actitudes en todos los ámbitos, no es por tal, un ser rígido, ni rigidizante al cual se pueda controlar como se puede hacer con la máquina. La propuesta en un principio de industrializar la edificación, propuesta que por cierto aún no se abandona, estaba motivada por factores económicos que tuvieron su escenario en una Europa devastada por la guerra, la impronta que bien hubiese podido constituirse en una solución pasajera, quería consolidarse con leyes propias.

Los infructuosos intentos de industrializar la arquitectura, afortunadamente quedarían ahí, ni las simplistas formas de Mies, ni menos aún los cambiantes y sorprendentes ritmos de Le Corbusier justificaban tales propósitos, el hombre no necesita un cajón repetitivo, el hombre, como un ser social, igual a cualquiera de los arquitectos que formularon tales propuestas, vive y se desarrolla en ámbitos parecidos a los nuestros y, en el momento en que

## Pasado Arquitectónico

---

desliguemos tales semejanzas, estaremos en capacidad de ser enterrados junto con nuestra obra y el destinatario de la misma.

La máquina para vivir, vivir en una máquina, pensar como una máquina?, aún no se ha dado tal prodigio, de darse, la humanidad sucumbiría y de hecho no habría nada que hacer para reparar el daño que tal situación traería. La máquina es un producto que presta un servicio, la vida es la exaltación del ser, ambas no son incompatibles, pero la primera siempre deberá estar relegada a la segunda, y nunca lo contrario.

La era Corbusierana acabó, es hora ya de tomar otra actitud y no caer nuevamente en el complejo ciclo histórico que nos llevaría a un historicismo no tanto con miras hacia los antiguos órdenes y estilos, y sí, con miras al estilo pasado, si es que ya esto aconteció. Quizás la era del vidrio y el acero no ha acabado, y de hecho no debería sucumbir con el Movimiento Moderno, pero si ya es tiempo de dirigir nuestra atención a ver con otros ojos la arquitectura y ver en su fondo para qué está entre nosotros.

## CAPITULO 4

### REALIDAD ARQUITECTONICA

#### 4. LOS NUEVOS ESTILOS

"El eclecticismo es posible que no cree un nuevo arte, pero por lo menos puede ser útil para la transición desde el historicismo hacia la arquitectura del futuro"<sup>52</sup>, esta cita, perteneciente a Victor Cousin establece el futuro desarrollo a partir de fines del siglo anterior de lo que estarían por ver en el desarrollo arquitectónico. Efectivamente, el eclecticismo en sus inicios no crearía ningún nuevo arte, es más, se dejaría de lado para dar paso a un movimiento que propugnara el purismo en sus manifestaciones estilísticas o más bien manifestaciones lingüísticas. El Moderno, sin embargo, despojado de cualquier connotación de tipo historicista, sí constituyó un arte, el arte de la nueva era. El eclecticismo de fines del siglo XIX trajo consigo sí un nuevo arte, pero no la visión exacta de lo que sería la arquitectura en el futuro, en su forma inicial, ya que en el desarrollo posterior de los nuevos estilos, estamos vislumbrando que de ellos es probable que sí surja, no en su forma primitiva, pero sí en su origen lo que futuras generaciones tomen como su nueva doctrina en la arquitectura.

El criterio univalente de la arquitectura del Movimiento Moderno, degeneró en consideraciones racionales cuando en realidad sus

## Realidad Arquitectónica

implicaciones económicas generaban grandes cantidades de dinero, establecía además, una universalidad que no se adecuaba a las especificaciones regionales, desechando de esta manera la arquitectura humanizada y que en cierto momento llegó a convertirse en el "hacedor" de símbolos, símbolos que denotarían un lastre en el proceso arquitectónico a seguirse hasta hoy, me refiero en específico, al carácter arquitectónico.

Mies van Der Rohe, se constituyó en el mejor portavoz de esta postura al erigir en las grandes ciudades las opresivas cajas de hierro y cristal, las que debido a los encargos dados al arquitecto, no fueron más que una representación de lo que hoy llegó a simbolizarse como edificio de oficinas. Tal agravio, hoy en día, no sólo afecta a este tipo de usos, implica también su uso para muy diversas funciones, léase, edificios públicos, hoteles, apartamentos, etc. De hecho, el primer uso del muro cortina por parte de Mies, no fue en oficinas, sino precisamente en viviendas, pero la obsesión por el manifiesto tecnológico lo llevaría a los extremos donde la arquitectura, lejos de connotar la función a la cual sirve, la desfigura, destrozando con esto, la postura del carácter y dándose a conocer su inoperancia.

61

Los nuevos estilos, que surgen no ya de un primer Movimiento Moderno, sino, posteriormente, esto es, cuando su doctrina llega a internacionalizarse y quizá a desmoronarse, con el Estilo Internacional, muestran una faceta distinta al movimiento original. Aquí, la cuestión no era el arraigo a posturas "sagradas", todo lo contrario, se trata de desmitificar los conceptos que en la práctica demostraron su inoperancia.

El Tardomoderno, el Posmoderno y el High Tech, son tres de los estilos que sucederían al ya desaparecido Movimiento Moderno, sus posturas flexibles se basan en parte en los postulados del citado Estilo Internacional, pero con otro tipo de lineamientos, mismos que se internan más en el mundo del hombre y su sociedad, dejando un

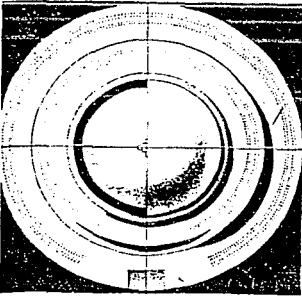
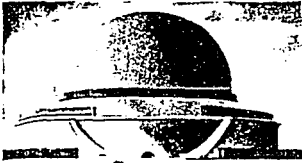
## Realidad Arquitectónica

tanto de lado la máquina, que en su tiempo mantuviera tan ocupados a los maestros del Moderno.

Una rápida revisión de los estilos aquí nombrados, nos llevará a tomar conciencia de lo que está pasando en su conjunto la arquitectura de nuestro tiempo, sin este análisis sería imposible tomar una postura seria con respecto a lo que en particular a todos y cada uno de nosotros nos deparará el futuro.

La tecnología avanza, no es una postura nueva, ya aconteció en siglos anteriores pasando por Boullée, Le Corbusier y Eisenmann. El concepto arquitectónico no está ni sujeto ni desligado a esta postura, es tan solo un arma, quizá la más útil para el desarrollo o retraso en la arquitectura, el saber reconocer esta actitud nos llevará a tomar

decisiones a futuro que no perjudiquen la condición del arquitecto como un servidor del ser humano. Los nuevos estilos constituyen una alerta para que tales posturas extremas, y frente al cambio de siglo y paso a un nuevo milenio no nos deje en el camino, como simples exponentes de un pasado ya vivido y agotado.



F.34. Étienne-Louis Boullée, diseño de un cenotafio para Newton, 1784. Arquitectura utópica de la Revolución Francesa, que debido a las limitaciones tecnológicas de la época, tuvo escasa influencia práctica.



## Realidad Arquitectónica

---

### 4. 1. EL TARDOMODERNO: RECHAZO O INICIO DE CONCIENCIA

Arquitectura y escultura, dos conceptos que se manifestarían en forma univalente después de una dictadura formal impartida a través de las teorías del Moderno, pese a las diferencias existentes entre ambas. La arquitectura mantiene valores escultóricos al ser portador, o más bien, generador de visualizaciones externas, de igual forma, la escultura puede adquirir matices arquitectónicos, si la arquitectura se visualiza como una escultura enmarcando un espacio engendrado por la primera, estaremos identificando sin lugar a dudas la arquitectura a la que muchos críticos señalan como de la tercera generación.

La pieza que no encajaba en el Movimiento Moderno, el hombre, pasa a tomar un lugar clave en esta reorientación del mismo, se convierte en el factor propulsor de movimiento, desplazándose y manifestándose en espacios híbridos basados en concepciones orgánicas aunadas a una geometría, que se vislumbra con perfiles sensuales y escultóricos. Aquí ya no se ponderan los modelos racionales llenos de misticismo, pero si coexisten con un renovado clacicismo.

Donde antes reinaba la máquina, ésta pasa relagada a un segundo plano, para ceder su lugar al hombre, esta postura se manifiesta claramente en las expresiones de uno de los más grandes exponentes de la arquitectura, a mi modo particular de ver las cosas, en México, Agustín Hernández, postura que no es extraña en los "herederos" inmediatos del Moderno, quienes aún no ubican su acción, pese a que ésta, encaja drásticamente, en el caso específico de Hernández, en el Tardomoderno. Lo expresado se aclara cuando manifiesta: "La arquitectura es un arte multidisciplinario donde convergen fundamentos teóricos y técnicos, y la acción humanizadora que los transforma en un todo homogéneo espacial para uso del hombre"<sup>53</sup>.

## Realidad Arquitectónica

---

La credibilidad de las teorías del Moderno, puestas a prueba, no soportaron su propio embate, era necesario entonces, una restructuración de sus ideales y posturas, dejando de lado el racionalismo basado en un ordenamiento preconcebido que no tenía cabida en una arquitectura que clamaba por "vivir" y por tener una identidad propia, que dicho sea de paso, no ha logrado conseguir en su totalidad, cuando aún se encuentra identificada con el Estilo Internacional.

La arquitectura del Movimiento Moderno aparece como resultado de unir arquitectura con tecnología, el Tardomoderno, se enfrenta a rescatar del estancamiento en que cayó, en general, ésta, a través de una revisión ideológica, revisión que a pesar de manifestar ciertos cambios, pensamos, tan sólo es un ligero trastoque de la superficie, el fondo, aún permanece inalterable.

El pensamiento tecnológico dirigido o enfocado hacia una tecnoestructura no se ha dejado de lado, todo lo contrario, se ha profundizado en este tema, pero con una variante, en el cual, se realice un ajuste al sistema industrial para que sirva a las necesidades del hombre. Esto se manifiesta más aún cuando los cambios tecnológicos llevaron a un "redescubrimiento" de la arquitectura, donde no se la trata como un objeto aislado, sino, como un ente integrado al entorno, un ente con vida y personalidad propias, integrado al ambiente en el cual se enclava.

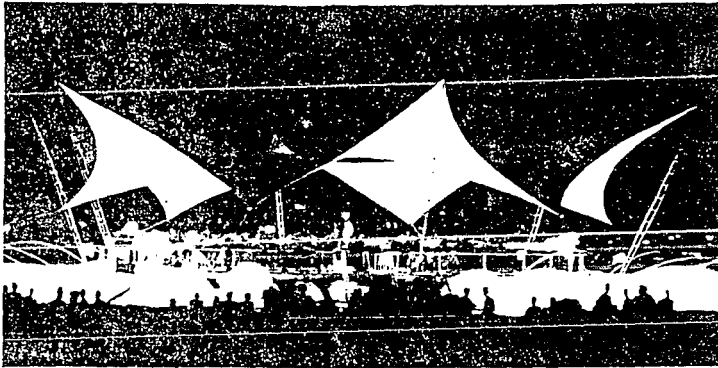
Sin embargo, el tan empleado término de "tecnología" se muestra un tanto primitivo en lo que a la construcción de edificios se refiere, pese a esto, el Tardomoderno trata de unificar ambos conceptos y llevarlos a un encauce común. Se trata entonces de dominar algo que los modernos no pudieron lograr, la tecnología en este punto deberá servir al hombre, la ideología del Movimiento Moderno tan sólo giró en su rumbo, y es que aún no hay elementos suficientes que avalen un verdadero cambio, es tiempo ya?

## Realidad Arquitectónica

---

Uno de los planteamientos no generalizados en esta arquitectura, se basa en la utilización de los edificios en su máxima potencialidad y en un corto periodo de vida, la experiencia resultante, en contraste con la arquitectura perdurable y de largo rendimiento, refleja una visión hacia cambios frecuentes, hacia recursos renovables -en cuanto a factores condicionales de vida se refiere-, que modificarían la actitud del usuario y revitalizarían las ciudades. La arquitectura que sin enmarcarse en ningún estilo o movimiento definido, es aquella que tanto Frei Otto como Buckminster Fuller desarrollan, pese a ello, entre ambos existen dos marcadas diferencias relacionadas con el Movimiento Moderno y el Tardomoderno, el primero, adapta sus conceptos estructurales al contexto humano, mientras que Fuller se manifiesta contrario a esta postura.

35  
36



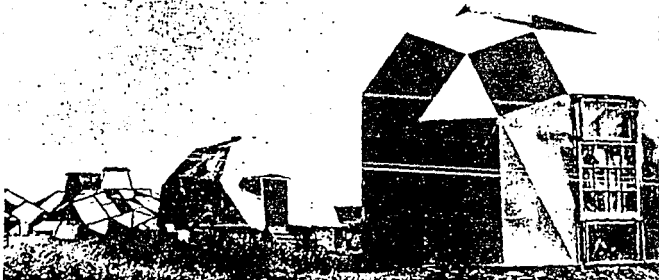
*F.35. Frei Otto, Pabellón de la Danza, Exposición Federal de Jardinería de Colonia, 1957. Membrana ondulante en forma de estrella que parece acoger amigablemente al entorno humano.*

Los costes en la construcción que tanto motivarían las teorías e ideologías del Movimiento Moderno, luego de acaecida la guerra en

## Realidad Arquitectónica

---

Europa, no se apartan de las motivaciones revisacionales del Tardomoderno, ahora, ya no es la guerra el factor imperante, la ecología y la preocupación por salvar el planeta, dirigen la mirada hacia la utilización de materiales reciclables, industrializados y de



*F.36. Buckminster Fuller, Drop City, Colorado, 1967. Techos abovedados que sugieren una desvinculación al contexto humano, se manifiestan como un postulado de la contra cultura.*

bajo costo. Se podría asegurar que éste es otro de los postulados tardomodernistas que no se cumplen a cabalidad por sus seguidores. Muchas veces, y al igual que en el Moderno, el pretendido ahorro en la construcción por medio de la tecnología dominante no se da. El Tardomoderno, con las manifestaciones sensualistas en sus formas, trajo con esta postura la utilización excesiva de revestimientos de tipo industrial, una tecnología que se traduce en un derroche inútil, más aún si se piensa que estos edificios tampoco cumplen con una función transitoria, siendo más bien edificios de vida "eterna".

El cambio propuesto por los metabolistas japoneses en cuanto a aislar los componentes duraderos de los más susceptibles de cambio, es una postura afortunada, que sin embargo aún no se aplica a escala general. Según esto, la estructura, mediante ligeros cambios, que no afecten en gran medida la economía del mismo, revitalizaría el uso de los edificios.

## Realidad Arquitectónica

El estilo en la arquitectura es el resultado de una evolución, un cambio propiamente estilístico y en parte ideológico, que aflora tanto en el inconciente como en el conciente, es objetivo o subjetivo, pero invariablemente identificable. Charles Jencks expresa: "No podemos utilizar la palabra "moderno" para lo que está ocurriendo hoy, si queremos que tal palabra tenga algún sentido, si hemos de seguir aplicándola a aquellos por lo que lucharon los arquitectos en los años veinte"<sup>54</sup>.

El término Tardomoderno se emplea a partir de 1977, pese a que sus inicios sean anteriores a esta fecha, y se instituyó, para diferenciar este código de la fuente que lo generó, código que propugna una lógica extrema, énfasis en la utilización de elementos modulares, detalles constructivos y estructurales, metáforas intencionadas, en fin, un estilo cargado de abstracciones expresadas en términos tecnológicos.

Los seguidores del Tardomoderno como Herman Hertzberger surgen del desencanto frente a los dictados del Movimiento Moderno, y al aburrimiento estético que éste manifestaba, pero, en el fondo, no se aleja de estas posturas. Hertzberger subraya los elementos constructivos individuales en contraste con el Estilo Internacional, purista y cerrado, conveniente a una estética unificada, cabe aquí comparar, la arquitectura de Hertzberger con la de Hernández<sup>55</sup>, ambas impuras y abiertas, en un término, tardomodernas.

Por otra parte, la arquitectura del Tardomoderno no es de ningún modo participativa, como algunos de los miembros de la Tercera Generación<sup>56</sup> lo manifestaran, ya que mantiene un compromiso con la estética unificada que la identifica, pese a los intentos de llegar a a través de metáforas abstractas -he aquí un obstáculo para los no iniciados- a un lenguaje o interpretación popular, siendo este en realidad un lenguaje privativo de los arquitectos.

## Realidad Arquitectónica

Al concluir este punto, nos parece adecuado reseñar las características del Tardomerno expuestas por Jencks<sup>57</sup>, quien primero nos remonta a los aspectos ideológicos de este estilo, que como ya hemos visto, es tan solo una revisión de los postulados del Moderno. Lo sitúa como un estilo inconciente, para muchos de los arquitectos de este período, el estilo no es más que, y esto en palabras de Agustín Hernández, la determinación dada por "los sistemas estructurales y los materiales empleados"<sup>58</sup>, pero de ningún modo se sitúa dentro de este estilo en particular, pese a que su arquitectura es fiel reflejo de ello.

Es pragmático al defender sus posturas, las cuales pretenden sean las verdaderas y relevantes para la eficaz práctica del desarrollo vivencial del hombre, en contraposición a esta postura, se ajusta y es también flexible, como ya se ha expresado, al dotar a los edificios, elementos fáciles de renovar para su posterior adecuación a otros usos.

El Tardomoderno es también tardo-capitalista, la fuente del artista-suprimido, elitista profesional, con un lenguaje dirigido casi en exclusividad a los coidearios, totalizador y prestador de servicios, en fin, toda una gama de contradicciones ideológico-prácticas.

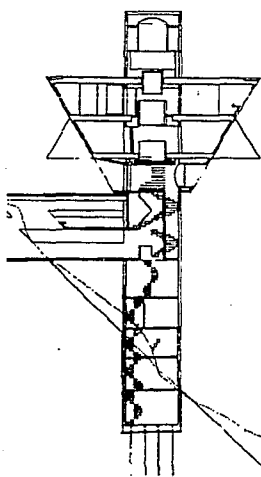
En cuanto a su aspecto estilístico, es de connotaciones supersensualistas, de referencias ambiguas, espacios isotrópicos extremos, formas escultóricas, purista, articulado en forma extrema, lógico, ornamental, tecnológico, antimetáfora?, antihistórico, humor no intencionado, simbolismo no intencionado.

Sus ideas de diseño son de "monumentos" en parque, funciones dentro de un "cobertizo", piel bruñida con efectos op, aspecto húmedo, distorsión, sfumato; reticulismo reductivo y elíptico; volúmenes cerrados por epidermis; edificio extruido; transparencia literal, simétrico; armónico forzado.

## Realidad Arquitectónica

---

Quizás algunos de los términos aquí expuestos no sean del todo conocidos, por lo que a continuación y en breves rasgos, explicaremos los mismos. El término supersensualismo o slick-tech se refiere literalmente a una arquitectura acicalada; el sfumato refleja la blandura-dureza del aluminio, tratado como "papel", de igual forma, se refiere al indistinto movimiento de las curvas a partir de los planos, el paso de la luz a la obscuridad, etc.



F.37. Taller de Arquitectura, Agustín Hernández, México D.F., 1970. La expresividad de las formas externas se reflejan en el interior con intencionado sensualismo. Una obra llena de abstracción y metáforas asociadas al paisaje.

El slick-tech se da en tanto se quiera lograr la idea de un control mecánico sin esfuerzo, que en el caso de Hernández es un tanto cortante, pero omnipresente. La sinecdoque se refleja quizás en un ejemplo nato, el Taller de Arquitectura, un "árbol" en el paisaje?, una envoltura extraña donde el "carácter" carece de sentido<sup>59</sup>.

La ideología tardo-capitalista se funda en la era de excedentes energéticos y acaso, la obra de estos arquitectos no refleja ese derroche? Esta arquitectura se ve realizada por el blanco y negro de lo metálico. Articulación extrema, sí, una arquitectura activa que tal vez refleje un manierismo o barroquismo, una complejidad que llega a ser escultórica. La arquitectura tardomoderna expresa la estructura en forma vehemente, lo que la lleva al grado de un ornamentalismo basado en retranqueos, geométricos, naturalmente. Tal despliegue ornamental devora el edificio, se produce la sinecdoque, generadora de metáforas varias y no necesariamente de acuerdo con el autor, donde lo

37

## **Realidad Arquitectónica**

---

irregular y complejo se hace presente en una "sencillez compleja", el oximoron, o unión paradójica de cualidades opuestas. Roland Coate utiliza al igual que Hernández el hormigón gris en casi todas las superficies de sus edificios, igualando de esta forma los planos; las metáforas se presentan nuevamente, descifrar el edificio, darle un significado, leerlo; interpretación que no tiene fin y que tiene bases en referencias ambiguas intrincadas en su complejidad.

Las similitudes se hacen presentes en las obras de estos arquitectos que prefieren no ser etiquetados, pero de hecho esta normalización en el uso de un lenguaje arquitectónico, conlleva el hecho de necesitar una identificación propia, el tardomoderno existe y fiel reflejo de ello son las obras de Stirling, Tange, Isozaki, Hernández, entre otros.

### **4. 1.1. TECNOLOGIA CONSTRUCTIVA**

La innovación arquitectónica se inspira en el progreso de otras industrias. Un hotel de lujo flota en una laguna en las costas australianas gracias a las técnicas arrancadas a la construcción naval y a las prácticas de las instalaciones petrolíferas. Un estadio de baseball de dimensiones considerables, cuyos elementos de concreto pretensado se encuentran unidos gracias a las tecnologías usadas en la construcción de puentes. Una compleja mezcla de usos bordea la orilla del puerto de Boston el cual se construyó a cielo abierto tomando prestados equipos y prácticas de la industria minera. De esta forma, el uso de sistemas y equipos sofisticados genera más complejidad. Los arquitectos dirigen entonces su mirada a las computadoras para ayudarse en el proceso de diseño y el cálculo de estructuras.

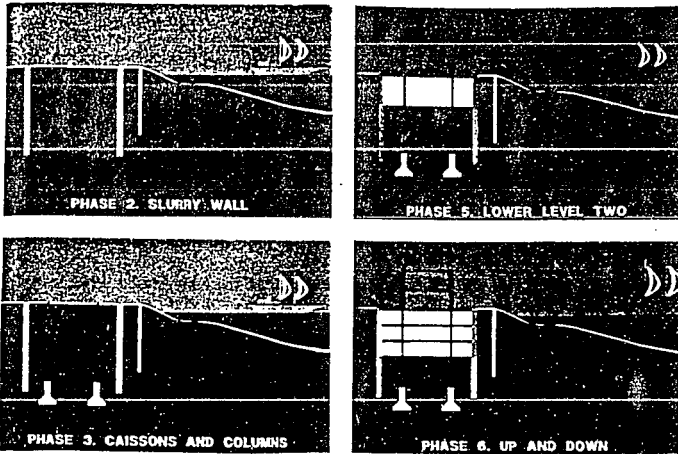
No sólo los arquitectos, sino también los clientes, sienten cierta fascinación por la estética de las estructuras, la que se hace evidente



## Realidad Arquitectónica

---

en los edificios que muestran sus sistemas estructurales, sistemas que se tornan sensuales en la arquitectura tardomodernista.



*F.38. Rows Wharf, Boston, Skidmore, Owings & Merrill. Procedimientos constructivos de la cimentación, frente a la bahía de Boston. El nuevo uso de tecnología se haría necesario en el desarrollo de esta obra.*

Rows Wharf en la bahía de Boston, diseñado por Skidmore, Owings & Merrill, de Chicago, alberga un complejo programa de oficinas, condominios, un hotel, restaurants, estacionamientos, tiendas y facilidades navieras a nivel privado y público. El complejo se localiza sobre 5.38 acres de tierra y agua, dos tercios de los cuales son espacios abiertos. 38

Las condiciones del sitio y la proximidad de Rows Wharf con el agua, urgió a los arquitectos a construir en base a criterios de

## Realidad Arquitectónica

---

arriba/abajo, del cual se deriva su nombre, precisamente, de la práctica de construir sobre la tierra la superestructura, simultáneamente con la excavación. Esta técnica resultó ideal al proyecto, el cual cierra el paso al oleaje gracias al uso de un basamento de construcción convencional, prescindiendo de una superestructura, la cual no tendría la suficiente fuerza para contrarrestar la presión hidrostática de la marea alta.

Este método es relativamente nuevo en los Estados Unidos, pero a la vez, provee la oportunidad de impermeabilizar a través de una mampara libre de sostenes preconstruídos. Esta tecnología se originó en Europa y la primera vez que se utilizó en los Estados Unidos fue en 1986 por SOM en el Olympia Centre, de Chicago, técnica importada por la Case International Co. de Roselle, Ill.

El edificio de la Town Union Square, se basó en un innovador sistema estructural compuesto de secciones de 10 pies de diámetro de tubos metálicos llenos de concreto. Diseñado por la NBBJ Group de Seattle, los edificios de oficinas están soportados principalmente por cuatro enormes columnas nucleares. Los pisos se construyeron con vigas I, cubiertas metálicas y concreto filtrado.

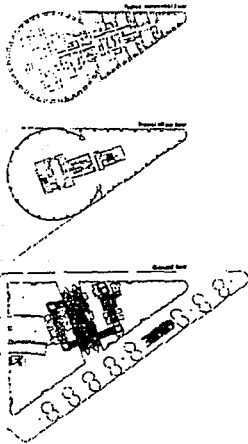
Jon D. Magnusson, socio vice-presidente de la compañía ingenieril, Skilling Ward Magnusson Barkshire, de Seattle, afirma que los costos del proyecto bajaron en un 30% con el uso de las tecnologías empleadas en esta construcción.

Otra edificación del SOM, el 388 Market Street, en San Francisco, 39 simboliza tanto la tecnología constructiva del Tardomoderno, como su código estético, fiel a una postura tecnológica. El edificio, una sinuosa combinación de formas crea un cambio estructural. Emplazado en una base triangular, su estética nos lleva a rememorar el edificio Flatiron en Nueva York, pero a diferencia de éste, el Market Street presenta una intrigante diferencia. La base es un

## Realidad Arquitectónica

---

triángulo, pero la mayor parte del edificio en planta, es un círculo colindante a una especie de flecha con nariz roma.



F.39. 388 Market Street, SOM. Plantas tipo, de arriba hacia abajo: residencias, oficinas y planta baja.

La combinación de formas incrementa las probabilidades de que el edificio sufra torceduras y balanceos por vientos o sismos, debido a lo cual, los diseñadores hubieron de estudiar múltiples sistemas estructurales. Limitado por técnicas constructivas, se concibió el perímetro como una unidad integral. Un sistema tubular muy alto, provee la flexibilidad al edificio.

SOM dividió un sistema multicelular estructural consistente en un sistema perimetral resistente a los momentos conectado a la pesada estructura central que corre a lo largo de los ejes donde la porción triangular se une a la porción circular. En esencia, la estructura perimetral actúa como una unidad, la estructura central separa el triángulo y el círculo dentro de dos tubos, y el sistema de pisos actúa como un diafragma entre el triángulo y el círculo, los cuales incluyen seis columnas en cada piso.

El material estructural se basa en columnas circulares metálicas y en vigas de iguales forma y material, elementos inusualmente pesados. La sección triangular es simétrica sólo en relación al eje longitudinal.

Los primeros dos pisos de este edificio representativo del carácter tecnológico del Tardomoderno, están dedicados al comercio, los pisos

## Realidad Arquitectónica

restantes se reparten entre oficinas y condominios, que para la expresividad tardomoderna heredada del Moderno, reflejan sus usos al exterior.

### 4. 1.2. CARACTER TECNOLOGICO

Si bien es cierto que nuestra postura con respecto a la desvinculación del carácter arquitectónico de nuestro quehacer, es por demás, abolicionista, no es menos cierto, que la arquitectura denota una personalidad, un carácter, que es propia de cada tendencia y época. La tecnología fué la impronta, a través de la industrialización y la máquina, que identificaría al Moderno y que no ha abandonado al Tardomoderno, pero enfocado a otros aspectos.

Al igual que el lenguaje está determinado por patrones intrínsecos en la mente del ser, perteneciente éste a una sociedad en particular, así también, el surgimiento de formas físicas corresponden a imágenes mentales, las que en un momento dado determinan las características que identifican el espacio construido, y más aún su propia "envoltura". Este surgir de formas corresponde entonces, y según palabras de Christopher Alexander, a la morfología de actos personales, realizados por los constructores, guiados por la combinación de imágenes que éstos tienen en sus mentes al actuar. La semejanza entre el lenguaje e imágenes, acontece con la observación de que ambos actúan para generar esas formas.

Tal como sucede con la mayoría de las producciones arquitectónicas, el Tardomoderno, se basa en un lenguaje de patrones que le infieren su carácter tecnológico, donde la formación y perfeccionamiento de esquemas siguen a un proceso cíclico de hipótesis y corrección, lo que en un momento dado, y establecida la inestabilidad de la postura tardomodernista, no les permite cimentar una posición clara al respecto. Este lenguaje, mientras más apropiado sea, la forma resultante se adaptará en mayor grado a las necesidades que pretende satisfacer.

## Realidad Arquitectónica

---

Debido a que esta arquitectura se basa en la tecnología y en los cambios que esta ofrece, es renovable, y se perfecciona en la medida en que interactúa con el entorno, es por tanto, un sistema factible de flexibilidad y esto se hace patente en sociedades cambiantes como las actuales. Reyner Banham señala que: "la función sigue a la tradición"<sup>60</sup> y esta es tal vez la sentencia más indicativa del carácter que identifica la postura tardomodernista, ya que hereda la condición tecnológica del Moderno, hereda la tradición.

La actitud frente a los lenguajes de patrones en el carácter tecnológico, no tiene cabida, más aún, cuando estos se desvinculan de tales referencias. Estos lenguajes son vivenciales y responden más bien a un contexto vernacular inaccesible para el Moderno y posterior Tardomoderno, donde las cambiantes situaciones socio-culturales influyen y exigen correcciones a planteamientos pretéritos para pasar a otra fase donde el ciclo se repite.

Los modernos adoptaron la tecnología de la máquina sin familiarizarse realmente con ella, creando a partir de esto un lenguaje arquitectónico que imitaba ciertos aspectos de la producción mecanicista, aunque su postura era simplemente eso, una postura de acuerdo a la época, la era de la máquina. La puesta en práctica de tales posturas trajo consigo la realidad, una realidad inoperante. Los arquitectos que heredarían este bagaje, tendrían que, o desechar tales posturas o reorientarlas, o sumirse en la tecnología en búsqueda de nuevos caminos que los conduzcan a nuevas formas de vida.

Pero no todo desechó el Tardomoderno, siguieron el camino de la tecnología, pero su lenguaje al igual que el de sus predecesores nunca se compartiría con las masas, no es por tanto, el clásico lenguaje de patrones de las culturas inconcientes, donde la tradición genera la función, en base a factores vivenciales reconocidos y aceptados por todos, en cambio, este lenguaje, sigue siendo propiedad exclusiva de los arquitectos.

## **Realidad Arquitectónica**

---

En la postura actual, la que estamos revisando, los arquitectos incluyen en sus programas las realidades de la situación en particular que estén tratando, con sus contradicciones y confusiones, que de no hacerlo caerían en una postura tan flagrante como la del Moderno, de olvidarse de las necesidades del individuo y su entorno.

No se ha encontrado en esta etapa un lenguaje de patrones que fluya entre las necesidades actuales de las sociedades, lo más lógico es que, y basándonos en la postura tardomodernista, éste tan solo sea el comienzo de un nuevo lenguaje, un lenguaje basado en la tecnología que cuando encuentre su justo equilibrio e identidad se asiente como la tradición a la que la función seguirá, el High-Tech, es una contraparte del Tardomoderno, pero de esto ya hablaremos.

### **4. 1.3. ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA**

Luego del ocaso del Movimiento Moderno, el caos aparente hace su aparición en el contexto arquitectónico, pero en realidad, lo que sucedía es que se estaban tomando las nuevas riendas del pensamiento arquitectónico, dirigido a dos corrientes principales: el Tardomoderno y el Posmoderno. Esta postura, relacionada con el primer sub-estilo, lo confirmaron en su tiempo Peter Smithson y Aldo van Eyck, al afirmar que la arquitectura moderna había perdido el contacto con la realidad al no alinearse con la vida de su tiempo.

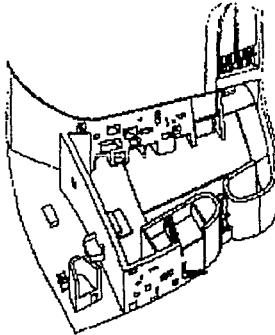
Estos arquitectos agrupados en el Team 10, realizó una exhaustiva revisión de todos los postulados modernistas, crítica que refrescaría el movimiento, o más bien sus posturas, que se manifestarían en el estilo que los arquitectos que aquí vamos a mencionar desarrollaron en sus obras. Quienes retomaron la posta dejada por Mies, Le Corbusier, Gropius, etc., se mostraron reacios a mantenerse en la postura explícita funcionalista de aquellos.

## Realidad Arquitectónica

---

Para Philip Drew, la filosofía de estos arquitectos con respecto a una visión de la vida, ya no en términos ordenados y simples, sino todo lo contrario, complejos y ambiguos, aplicada a la arquitectura, sea tal vez el reflejo de la madurez que en "vida" no alcanzara el Movimiento Moderno. Pese a esto, la práctica de los arquitectos que se agrupan en este sector, desdican de la misma, al ejercer una diversidad de criterios que no se encausan en un sólo criterio directriz.

En fin, lo que los tardomodernistas predicán es entre otras cosas, una planificación abierta, incorporación del tráfico a la planificación urbana, diferenciación en los niveles, uso de plataformas artificiales como elementos urbanísticos, relación con el pasado expresado no en formas, sino en la interacción de una relación interior y continuidad, fortalecimiento de las tendencias escultóricas y el derecho a expresarse por encima de la función pura<sup>61</sup>.



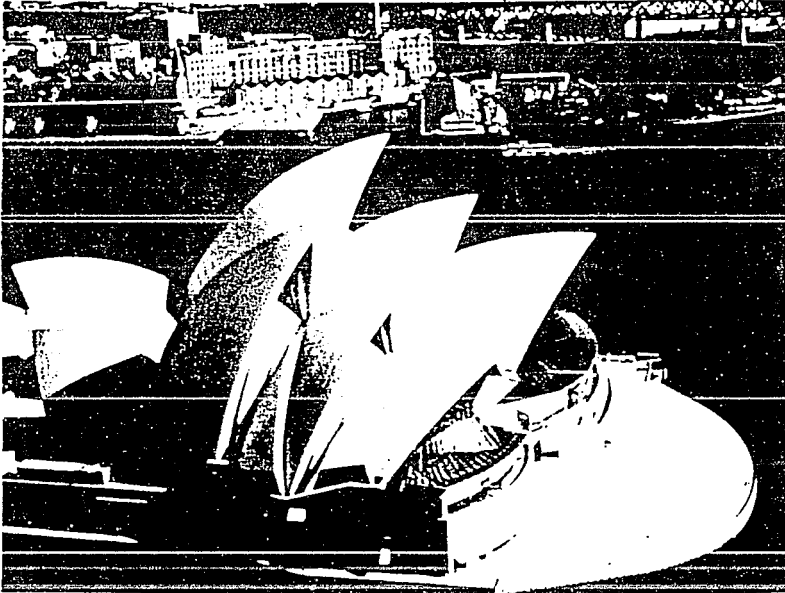
*F.40. La Capilla de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Le Corbusier, marca el inicio de una nueva visión dentro de la arquitectura.*

Los tardomodernistas dirigen su atención al hombre, al igual que su corriente paralela, el Posmoderno, pese a que, sus discursos formales tienen diferentes matices. Esta práctica se da en cuanto se rechaza el racionalismo, afirmándose el derecho a la expresión pero aún en términos exclusivistas, así también, se plantea un débil rechazo a la universalidad, débil aún cuando se trata como un lenguaje uniforme, no vernáculo, sin embargo, si se acepta la presencia del hombre en contra del funcionalismo textual.

## Realidad Arquitectónica

---

Ronchamp es uno de los primeros manifiestos tardomodernistas, si bien es cierto, que su creador, Le Corbusier, era uno de los más acérrimos modernistas, no es menos cierto que esta obra es una



*F.41. Opera de Sydney, Jorn Utzon, Australia, 1957-1974. Metáfora mixta, donde las conchas han llegado a simbolizar flores abriéndose, veleros en la bahía, peces tragándose uno al otro. El edificio superaría todas las implicaciones funcionales para convertirse en un símbolo nacional a un muy alto costo.*

exhaltación a la sensualidad expresada en términos escultóricos. Para Drew, este es el edificio iniciador de la crisis que sobrevendría a la desaparición de los arquitectos de la época Moderna.



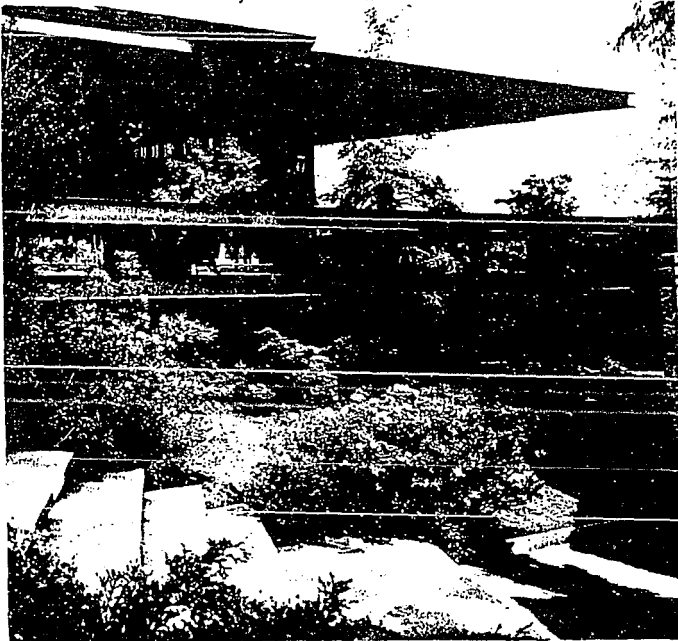
## Realidad Arquitectónica

---

Uno de los arquitectos representativos de la nueva postura es tal vez John Utzon<sup>62</sup> quien se aleja de toda reminiscencia escandinava, círculo al cual pertenece y se abstrae como ningún otro al diseñar el Sydney Opera House, donde las connotaciones escultóricas, abstractas y sensuales son muy claras, una arquitectura que responde a una relación de forma-grupo, o lo que en palabras del propio Utzon se denomina arquitectura aditiva.

41

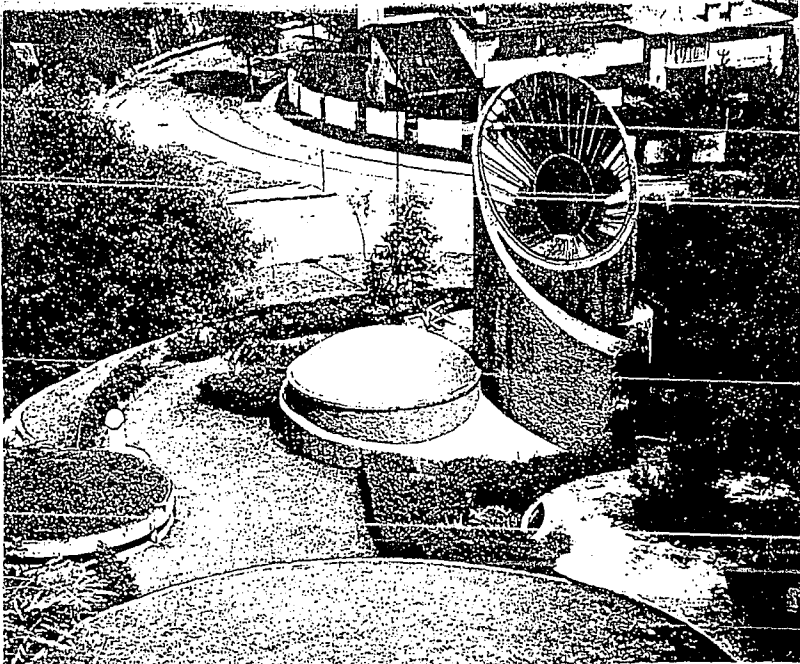
*F.42. Casa Silva, Agustín Hernández, México D.F., 1965. Reminiscencias de Wright, Modernismo?. En todo caso, elemento transitivo entre el Movimiento Moderno y el Tardomoderno.*



111

## Realidad Arquitectónica

Este tratamiento grupal no es extraño en los arquitectos de esta generación, las megaestructuras y los diseños de los metabolistas japoneses responden a esta concepción particular, que en cierta



*F.43. Casa Neckelmann, Agustín Hernández, México D.F., 1980. Concepto de arquitectura subterránea que también se puede apreciar en el proyecto para el Museo y Galería de Arte Silkeborg de Jorn Utzon.*

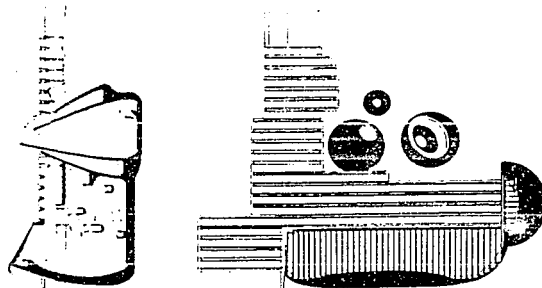
## Realidad Arquitectónica

---

medida no se aparta de la concepción industrializada de los modernos.



*F.44. Casas Kíngo, Jørn Utzon. Integración con el terreno y una expresión del más puro organismo, las reminiscencias wrightnianas se hacen presentes tanto en esta obra de Utzon como en obras de Agustín*



*F.45. Museo y Galería de Arte, Silkeborg. Jørn Utzon, proyecto, 1963.*

## Realidad Arquitectónica

Archigram es parte de la generación que estamos tratando, sin embargo, sus propuestas entre Pop, racionalistas, funcionales, puristas, mecanizadas y futuristas, conforman un collage de indescriptible audacia e inescrutable lectura. Sus aportes a una nueva tecnología constructiva constituyen en realidad lo que a fines del siglo pasado y comienzos del presente se dió en la arquitectura, un eclecticismo constructivo, ahora, en base a elementos que nos remiten a la máquina, siendo que esta era ya feneció y tal vez no sea precisamente el arma del futuro con que los diseñadores atacarán o gobernarán al hombre. El uso y abuso de esta fase ecléctica se verá posteriormente en el High Tech, una rama menor, pero no menos importante del Tardomoderno.

Hemos establecido en este capítulo, la semejanza entre Agustín Hernández y Hertzberger, señalaremos ahora otra comparación, esta vez entre Hernández y Utzon, los dos enmarcados en sus respectivos contextos, impulsores de este nuevo estilo. En ambos acontece un fenómeno particular, el de una transición, pasan del Moderno al Tardomoderno en fases claramente marcadas. Hernández a través de la Casa Silva, 1965, transmite un sentimiento moderno, y tal vez orgánico con reminiscencias wrightnianas, para luego pasar a obras como la Casa Neckelmann, 1980, una arquitectura subterránea donde los factores orgánicos manifiestan una vuelta hacia el hombre, no a sus raíces, se hace presente como en la obra de los Tardomodernos. En el caso de Utzon, pondremos como ejemplo de comparación las Casas Kingo, Elsinore, Seeland, 1956-1960, un grandioso ejemplo de integración con el terreno, organismo puro a otra escala pasando posteriormente a proyectar el Museo y Galería de Arte Silkeborg, 1963, donde las salas de esta galería se insertan en la tierra, iluminándose por medio de pozos en forma de hornos, iluminación que viene desde arriba. Coincidencia?, de ninguna manera, lo que en ambos se da y lo cual no es extraño pese a las diferencias existentes -geográfica y culturalmente hablando-, es una identificación plena luego del desarraído de "múltiples lecciones" aprendidas y ahora expuestas al fracaso.

## Realidad Arquitectónica

No es el caso el ilustrar en este trabajo todo lo que en su momento o en la actualidad se está haciendo en cuanto a la arquitectura del Tardomoderno se refiere, el propósito se encamina sí, a conocer y detectar los pasos que llevarán a estos hombres al desarrollo o estancamiento de la arquitectura en un futuro cercano.



*F. 46. Paolo Portoghesi y Vittorio Gregotti, Casa Baldi 1, Roma, 1959-1961. Medio barroca y medio moderna, un edificio que marca en cierto modo el paso del Moderno al Posmoderno.*

### **4. 2. EL POSMODERNO: RETROSPECCION EN LA ARQUITECTURA**

La manifestación de la arquitectura es la manifestación misma de las distintas épocas en que ésta se expresa, el Posmodernismo es una consecuencia innata de que hasta el momento poco se ha progesado en este campo, ya que, como en el siglo XIX, este movimiento al caracer de una identidad auténtica, se refugia en el historicismo y en el pasado estilo, el Internacional, para hacerse expresivo.

Las primeras alusiones a lo que ahora conocemos como Posmoderno, lo hallamos en los finales de los 50's y principios de los 60's, en las manifestaciones un tanto úmidas de los llamados neo-estilos, que si

## Realidad Arquitectónica

---

bien "hablaban" de épocas pasadas, también estaban imbuidos de la doctrina modernista, como es el caso de la influencia ejercida por la obra de Le Corbusier, en la Casa Baldi 1, de Paolo Portoghesi y Vittorio Gigliotti, Roma, 1959-1960, donde el historicismo estaba marcado en las referencias estilísticas de Borromini.

46

El proceso cambiante de la arquitectura del Moderno al Posmoderno, acontece con el Neo-Liberty en Italia, para ya hacerse extensivo y con



F.47. Philip Johnson, Sinagoga Knesses Tifereth Israel, Port Chester, 1956. Este edificio recrea la gramática clásica expuesta por Soane. Una sucesiva división en recuadros abovedados con iluminación trasera, alberga funciones religiosas.

## Realidad Arquitectónica

---

posterioridad historicista o plenamente Posmoderno, en los Estados Unidos principalmente en conjunción con Japón. En la unión americana, Philip Johnson, se convertiría en el posta-estandartante del nuevo estilo, quien en primera instancia había intentado romper con el purismo hacia 1956, en la puesta en escena de la sinagoga de Port Chester, pero, sin embargo, las reminiscencias con el Moderno son aún omnipresentes en este ejemplo. 47

Sin embargo, la arquitectura Posmoderna, partiendo de que sus bases referenciales son netamente historicistas, es también, y en cierto contexto, aplicable a la que se desarrollará en Japón y en España, donde se aplicará un vocabulario vernacular de marcado acento nacionalista. Kenzo Tange, es uno de los más representativos de este periodo, si se quiere, de transición, en el cual la arquitectura todavía no se despojará de las connotaciones modernistas que en gran medida reprimen el eclecticismo que posteriormente identificará al Posmodernismo. Ciertamente, el paso dado por los japoneses, no rompía con las normas del Movimiento Moderno en cuanto a la ausencia de ornamentos, pero esta ausencia ornamental estaba basada en teorías, si bien de una "inocencia" gradual, por no utilizar un término más fuerte y convincente, lo que en estas manifestaciones tempranas del Posmoderno no se daba.

Venturi haría gala en lo que podríamos considerar los verdaderos inicios de este movimiento de un desarraigo teórico de lo que debería sentar las bases del Posmoderno. Sus intentos se dirigían a una búsqueda más que ecléctica, desordenada entre los recientes trabajos arquitectónicos, sobre todo del Arte Pop, y la fase ecléctica del siglo XIX, este simbolismo no presentaba fundamentos por lo que su postura no abarcaba mas que la esfera de su equipo de trabajo en particular, caso que en el Posmoderno, no se da. Este, analiza, los diferentes códigos existentes en el medio de trabajo, para según un estudio semiótico previo, ajustarlo a las, denominémoslo así, "preferencias del usuario". 9 10

## Realidad Arquitectónica

Todo apunta a un rompimiento con las teorías del Moderno, lamentablemente, éstas subsisten, la intención semiótica de dotar de múltiples significados no irrumpe en gran medida en los postulados espaciales que aunque se vean trastocados no son lo suficientemente fuertes para romper con ellos, y es que, la presencia del Moderno no es etérea, la ambivalencia de los arquitectos y críticos está aún manejada por dicha presencia, y aunque exista la intención de abandonar esta postura, se observa una "batalla" entre ambos campos: "Aunque la arquitectura moderna puede haber sobresimplificado en exceso...uno no puede pretender que lo Moderno nunca existió. El clima de opinión tiene que ser definido con precisión, porque no es el Zeitgeist que los modernos reivindicaron, sino mas bien una costumbre, como la forma de ser y el lenguaje de una nación. Se adopta o se le honra por respeto, no por necesidad"<sup>63</sup>. Como el mismo Jencks aclara: "Estoy seguro que este punto será equívoco ya que estoy en los dos bandos a la vez, defendiendo "el espíritu de la época" y atacándolo al mismo tiempo; pero las distinciones entre "clima de opinión" y Zeitgeist conciernen a las bases del primero en lo convencional y no en lo necesario, en la elección y no en la fuerza,



*F.48. Villa Polana, Palladio, Polana Maggiore, Vicenza, Italia, 1549-1556. Típica construcción del lugar, una serie de piezas distintas yuxtapuestas alrededor de un patio central, refleja la evolución gradual del conjunto. Esta dialéctica se da en el Moderno pese a su declarado antihistoricismo.*



## Realidad Arquitectónica

en el cambio y no en la actuación, y en la moralidad y no en el comportamiento"64.

Uno de los objetivos del Posmoderno es ahondar en un lenguaje arquitectónico orientado a los grupos de usuarios, pero estos códigos pueden verse tergiversados por un acostumbramiento, un tradicionalismo que conduzca nuevamente a significados estereotipados como el que en el Seagram's de van der Rohe "significaría" más tarde edificio de oficinas, aunque su utilización albergara otras funciones -hotel, apartamentos, centro cívico, etc.-. Estas expresiones formales en el Posmoderno, se orientan más que a una concientización de usos, a una estandarización formal en base a dictámenes esporádicos regentados por modas. 61

### 4. 2.1. TECNOLOGIA CONSTRUCTIVA

Tal como se vio con el Tardomoderno, el Posmoderno tampoco invoca en gran medida la tecnología constructiva del Estilo Internacional, y esto se debe principalmente a que el nuevo movimiento se aleja de la postura tecnológico- constructiva que caracterizara al Movimiento Moderno, su intención no se centra en este principio donde es la comunicación el aspecto fundamental de su desarrollo, un desarrollo que fluctúa entre sus nuevos postulados y los del movimiento anterior.

La experimentación en esta etapa ya no será intrínsecamente ingenieril o industrial, sino, volcará su mirar hacia la concepción formal fincada en posturas vernaculares, historicistas, etc., con fines comunicativos. Como vemos, nada nuevo, en este aspecto -cabe decir que tampoco en lo formal- aporta esta arquitectura, sin embargo, y al igual que la dialéctica formal, las técnicas constructivas también apuntan a un eclecticismo un tanto moderado. Uno de estos ejemplos lo encontramos en el proyecto de Townhouse, Chicago, 1978, donde Thomas Beeby une la tradicional retícula estructural del Moderno

## Realidad Arquitectónica

con los también tradicionales edículos y la bóveda de cañón<sup>65</sup>, donde la fraseología palladiana de la Villa Poiana es expresada en hormigón y acero.

48

El empleo de elementos constructivos no se limita al "catálogo" modernista, utiliza todo lo que en alguna manera pueda "identificar" tal o cual función, relacionada ésta, a un costumbrismo que se asentúa en lo vernacular.

### 4. 2.2. CARACTER SOCIAL

Una vez abandonada la era maquinista y dejando atrás el pasado modernista, la arquitectura se avoca a nuevas experiencias en el campo del diseño, éste, ya no se asentaba en la máquina y su relación fría y distante con el hombre, ahora, la arquitectura estaría dirigida a la transmisión de significados, a comunicar, a socializar, a pertenecer cada vez más a la sociedad en la que se ubicara, pero, no se debe pensar que el carácter eminentemente comunicativo y social, persista como un reducto del "carácter arquitectónico"; de ninguna manera es lo que el Posmoderno pretende. La estandarización no es en sí una manera de "comunicar", todo lo contrario, donde existe un estancamiento de la multiplicidad del lenguaje se ve restringido y si vamos a comunicarnos con "monosílabos", hubiese sido preferible nunca abandonar el perfil I66.

El Movimiento Moderno, al parecer carente de cualquier tipo de metáforas, libera con su "muerte" un proceso desatado de tales manifestaciones, mismas que sin embargo, se hayan sometidas a convencionalismos y arraigadas aún a ciertos procesos ligados al movimiento en cuestión. Estas metáforas, ya no relacionadas con la máquina, volcaron su mirada hacia el hombre y su entorno inmediato, una acepción que es historicista ya que la encontramos claramente en las obras del Renacimiento, sin embargo, las metáforas, en virtud del tiempo y de la sociedad en que vivimos -libertad de expresión y

## Realidad Arquitectónica

---

pensamiento, desarraigo de conceptos "moralistas", etc.-, se vuelven cada vez más explícitas en el Posmoderno.

La característica social en este proceso se somete a otros dictámenes o doctrinas, el poder, se manifiesta no tanto en la monumentalidad de la obra en sí, sino más bien por su contenido expresivo y más aún, comercial, pero tales expresiones son propias del primer periodo posmodernista, un salto del rígido Moderno, al indigerible Arte Pop, para llegar a un beverage de ambos, en la inserción de la nueva sociedad posmodernista. 9 10

La ansiada búsqueda comunicativa del profesional con el cliente cae en este periodo en un hoyo sin paralelo, el usuario ve frente a sí toda una gama de lenguajes que lo remitan a sus más intrincados y recónditos anhelos, lo vernáculo se aúna a lo clásico, la metáfora se ve literalmente rodeada de otras tantas que poco o nada tienen en común, el eclecticismo más puro, es entonces, una de las acepciones más devastadoras, si se permite al público, la intervención directa; el carácter social que lo caracteriza, de ninguna forma significa que se de la libertad expresiva al público, significa sí, que se le enseñe a "hablar", con un lenguaje conocido. Este nuevo "idioma" se enseñará a utilizarlo correctamente y he aquí donde radica el verdadero valor de este estilo.

La actual arquitectura y en especial la que estamos tratando abunda en eclecticismos de todo tipo que tienen sus raíces en cuestionamientos sociales, pero toda esta versatilidad mantiene referencias inequívocas con el purismo del Moderno. Lo vernáculo, historicista, pop y comercial se haya sembrado de interpretaciones "limpias" de lo que alguna vez fué y hoy trata de resurgir. La ampulosidad de estilos pasados se expresa hoy con cierta "lógica", la lógica del ángulo. La línea no ha muerto, la máquina sí.

## Realidad Arquitectónica

Un factor importante y que impregna del carácter social a esta arquitectura es su relevancia del "ser" dentro del espacio a crear, punto que el Movimiento Moderno desechara. Pese a esto, lo contradictorio del ser humano como un ente plagado de lenguajes y silogismos -arraigados en el hombre por las modas, tecnologías, costumbres, etc.-, dificulta un tanto la inserción "legal" de esta arquitectura, y aún más, lo que resultaría óptimo, el desarrollo de una teoría propia en que sustentarse. No es predecible, sin embargo, una desarticulación arquitectónica, creemos que ocurrirá todo lo contrario; donde la confusión reina, la duda se presenta, la



*F.49. Walt Disney Dolphin and Swan Hotels, Michael Graves. El Hotel Dolphin domina el complejo diseñado por Graves para el emporio Disney. Reminiscencias históricas se confunden con un adecuado uso del humor, el cual es bien aceptado dada la orientación de los propietarios.*

## **Realidad Arquitectónica**

---

formulación de leyes se hace necesaria, esto aún no acontece, pero se prevee su presencia futura y la estructuración de nuevas formas constructivas que permitan una mayor expresión de la dualidad humana, que se debate entre lo lógico y lo absurdo.

### **4. 2.3. ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA**

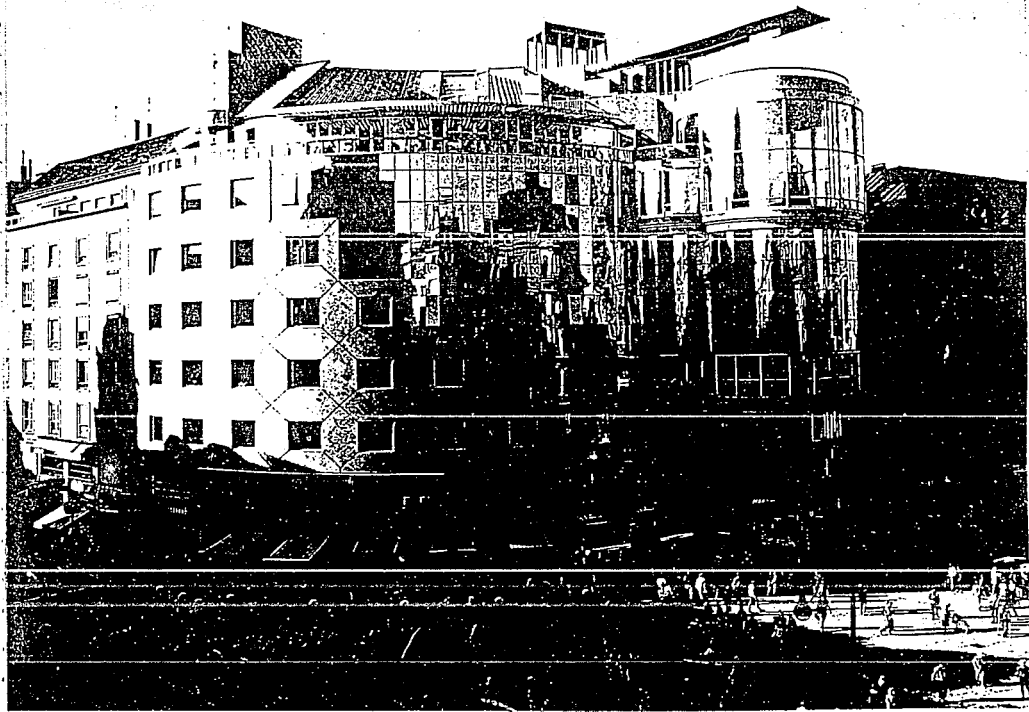
El movimiento Posmoderno cuyo periodo más activo tiene lugar a fines de los 80's, concibe un lenguaje que vagabundea en el ámbito de las culturas con códigos duales que mantienen la integridad de estas expresiones, esta situación creó en los 50's una oleada de críticas en torno a la displiscencia de la nueva tendencia, que para críticos como Dwight MacDonald, la situaría en un ámbito de cultura baja a la que llamó Mid-Cult. Los posmodernistas se ven a partir de entonces, condenados, si cabe el término, a simplificar su mensaje, consolándose en la idea de una cultura integracionista.

Esta sobresimplificación traiciona el postulado Posmodernista, el cual se basa en ensalzar los pluralismos de las diferentes culturas. Los posmodernistas, quienes con sus nuevas teorías pluralistas, producen una nueva forma de compromiso en oposición al totalitarismo de los modernos, marcan diferentes mensajes que no están enfocados a resolver las implicaciones sociales en una forma total.

En 1985, la cabeza del imperio Disney, Michael Eisner, bajo la impronta de la Disney Development Corporation, decide desarrollar sus parques, resorts y hoteles en un solo paquete integrado. Pese a que, Robert Stern diseñara el apartamento de Manhattan para Eisner, alrededor de 1970, éste eligió a Graves para la ejecución de la nueva mega- estructura dedicada a la diversión en un mundo donde las diferentes culturas tienen cabida, y quien mejor que Graves para desarrollar esta tarea.

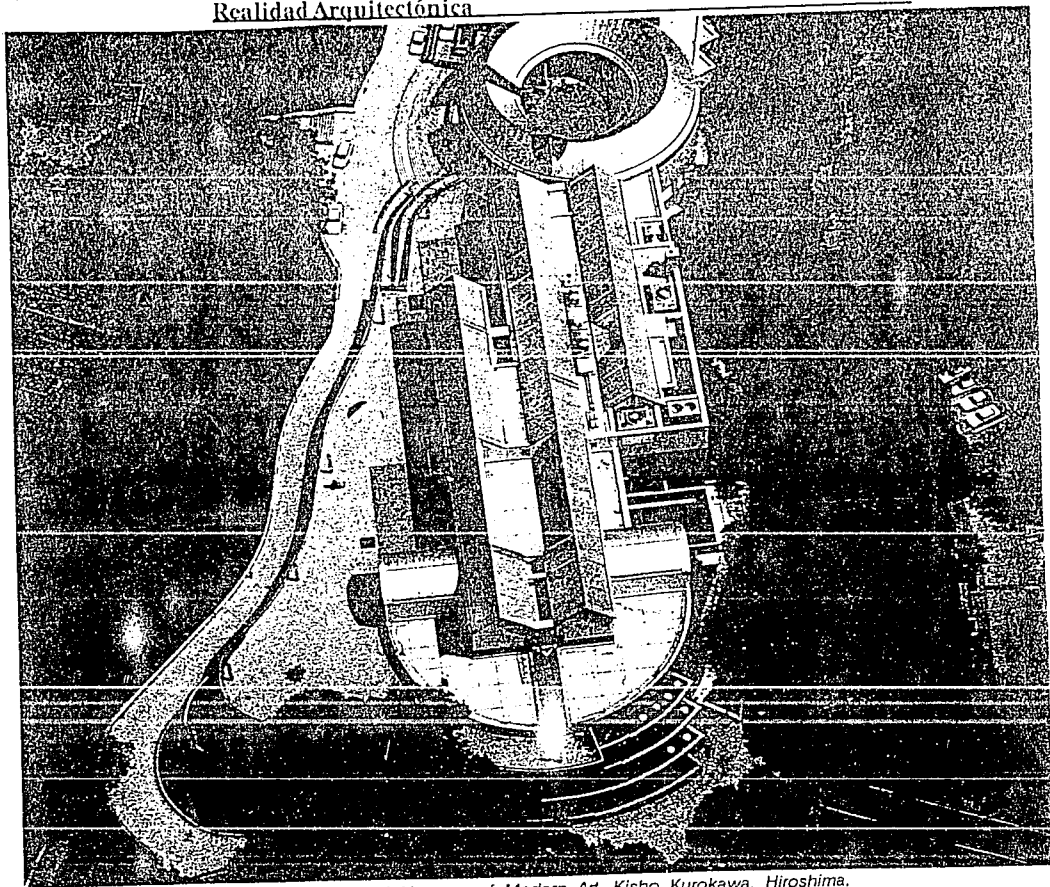
## Realidad Arquitectónica

---



*F.50. Haas Haus, Hans Hollein, Viena. Al igual que en la obra de Kisho Kurokawa, Hans Hollein se desliza entre un tardomodernismo y un posmodernismo, pero con el característico sello sensualista de este gran diseñador.*

Realidad Arquitectónica



F.51. Municipal Museum of Modern Art, Kisho Kurokawa, Hiroshima, Japón. Vista aérea del complejo.

## Realidad Arquitectónica

---

Las estructuras de Graves son realmente grandes. El hotel Swan alberga 758 habitaciones, el hotel Dolphin, 1510, y ambas ascendieron a un costo de 375 millones de dólares. Esta "arquitectura de entretenimiento" como Eisner la bautizara, tiene más referencias a culturas europeas que cualquiera pueda encontrar en todo el Reino Mágico. Las referencias son variadas, desde el Palazzo Barberini a la Villa Lante, desde las pirámides hasta la expresión arquitectónica de la Ecole des Beaux Arts, de la pasada centuria. Referencias europeas que se internan para deleitar al público en sus 13 restaurants, de iguales y dispares reminiscencias culturales expresadas en su arquitectura. 49

Para Abril de 1990, Graves completa el que sería quizá hasta ahora el mayor de sus proyectos -comparados con la renovación del Newark Museum, de 17 millones de dólares, o el Crown American Corporate Headquarters, de 27 millones de dólares- teniendo 64 más en camino. Aparte de esto, su obra se ha puesto de manifiesto en cinco grandes residencias e igual número de museos, entre otras obras.

Otro de los grandes en el quehacer posmodernista es Hans Hollein, quien en su búsqueda de mensajes humanizantes acusa referencias de un sensualismo tardomodernista con códigos posmodernos. La Haas Haus de Viena, localiza en el sensitivo e histórico sitio, mirando a la Catedral de St. Stephen, en parte recrea la estructura urbana destruida en el último siglo. El edificio de redondeadas líneas nos remonta a las fortificaciones de la Roman castrum Vindobona, y el voladizo proyectado reestablece la separación y sucesión de las antiguas ciudades cuadráticas. 50

Una ciudad que vive cambia constantemente su apariencia. Subterráneos, zonas peatonales y un desarrollo urbano-cultural proveen de nuevos problemas a esta zona de Viena. De aquí que se haya hecho énfasis en una reestructuración urbana y arquitectónica de la plaza, proyecto que recaería en Hollein. La vista de la vecina catedral es un elemento esencial en el diseño. En el centro del



## **Realidad Arquitectónica**

---

edificio, un atrio interior se extiende hacia arriba a través de cinco pisos coronados por un domo traslúcido. Tiendas elegantes son albergadas en estos pasajes tipo galería. Los pisos, escaleras eléctricas y mecánicas, están dispuestas de tal modo que infieren al visitante una sensación espacial de gran cobertura hacia las tiendas y cafés. Un restaurante en el tope del edificio pone de manifiesto aún más la sensualidad y referencias culturales de esta arquitectura, al permitir una visualización de la ciudad, es como si la arquitectura posmodernista nos llevara de la mano por un recorrido sin obstáculos de un pasado que hoy está presente.

Kisho Kurokawa es otro de los posmodernos que navegan en las aguas de un tardomodernismo latente, prueba fehaciente de ello se hace presente en el Municipal Museum of Modern Art en Hiroshima. Este edificio es la primera galería pública en Japón en declararse a sí misma como "contemporánea", en una ciudad donde el significado de esta palabra hace referencia a la era posterior a la bomba atómica que la asolara. El lugar, una cima a 50 metros de altura, está rodeado por la vegetación de un bosque virgen circundante. Esta área es conocida como el Hijiyama Art Park el que cobija a este museo de dimensiones inusuales en el Japón. El diseño se inspiró en el tradicional "kura", almacén del siglo XIX, combinando en la fachada materiales como la piedra, cerámica y aluminio, lo cual crea una simbiosis entre lo tradicional y lo actual.

51

Muchos son los arquitectos que dialogan con el Posmoderno como un escape frente a la incertidumbre de las sociedades actuales, internándose, irónicamente, en un caos controlado y de reminiscencias culturales. Charles Moore y Charles Jencks se manifiestan junto con Graves, como los grandes exponentes de esta arquitectura, descendiente directa del Movimiento Moderno, con el cual rompe como una consecuencia de las diferencias inherentes en una brecha generacional.

### **4. 3. HIGH TECH: TECNOLOGIA AVANZADA**

---

127

## Realidad Arquitectónica

---

Archigram fué uno de los propulsores del High Tech con su visión industrializada de grúas, latas embutidas, vehículos y sus cápsulas dentro de ciudades mezcladas de acero, plástico y vidrio, estructuras que denotaban una dinámica que hoy por hoy se ha constituido en una de las exigencias de un mundo altamente competitivo.

Al igual que en el Tardomoderno, los arquitectos que propugnan en sus obras el concepto High Tech, no reconocen el hecho de ser etiquetados, un lineamiento vinculado a la acepción modernista de desligarse de todo cuanto lo relacionase en alguna forma con un estilo determinado. La postura de Foster con respecto al espacio, es asimilable a la que en su tiempo expusiese Wright acerca de la tenuidad, una concepción que transmitía fluidez a la estructura que envolvía el espacio. Wright invocaba la "naturaleza de los materiales" para sacar provecho de sus potencialidades tanto estructurales como sensitivas, algo que se hace manifiesto en la arquitectura de Foster como en la de Richard Rogers y Renzo Piano, pese a que este último se declare totalmente ajeno a cualquier postura tanto teórica como filosófica que lo encauce dentro de cualquier postura definitoria en arquitectura.

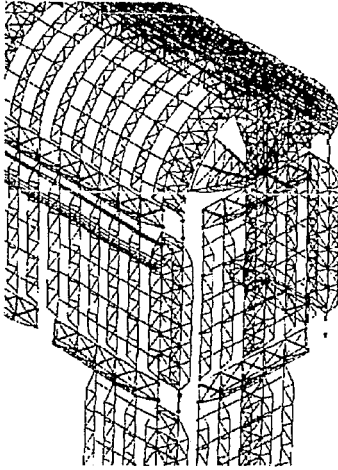
56

El High Tech a pesar de poseer una personalidad propia y fuerte, se debate entre dos frentes, el de mantener el espíritu del modernismo a la vez que rechaza su esencia formal. El mensaje High Tech es premonitorio anuncia otros tiempos, formas y sobre todo, espacios, abre el camino a una arquitectura comprensiva. El término apareció de la nada, envuelto en una nube de misterio, lleva veinte años debatiéndose por que sus propulsores lo acepten, término que inexplicablemente no les es grato, tal vez, por que a pesar de las tendencias y manifestaciones claramente industriales, aún guardan muchas vinculaciones con un pasado artesanal.

Los arquitectos del High Tech insisten en mostrar sus estructuras jugando con el esteticismo de las mismas, pese a que, se preocupen por preservar la pureza formal de las mismas. Para evitar el

## Realidad Arquitectónica

recubrimiento de hormigón en las estructuras, tal como lo exigen los reglamentos, éstos, los arquitectos, no dudan en irrigarlas. Las paredes jamás se disimulan, se establecen las diferencias entre las



carpinterías de madera con las metálicas, en fin, no se disfrazan los materiales. La regla implícita es de que todos los materiales deben expresarse libremente.

52

53

La anterior visión arquitectónica de la industria queda hoy modificada en el High Tech, a través de la imagen de una fábrica limpia, brillante, pulida, recubierta de grafismos simples o de colores primarios. La premisa de esta arquitectura tiene mucho que ver con la arquitectura inglesa, donde según Peter Rice "el uso del acero es siempre más industrial", donde la elegancia de las

*F.52. Lloyd's, Norman Foster. Detalle de la estructura del atrio.*

proporciones, la estética particular de las formas, la expresión de las funciones y la escenografía de las estructuras definen este estilo en particular.

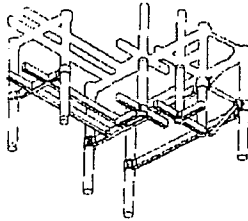
Lo anterior se manifiesta apropiado al considerar que esta "nueva" arquitectura se desarrolló en Gran Bretaña pese a que los primeros intentos fueron americanos o franceses: Charles Eames construyendo su propia casa con materiales de catálogo, 1949; Buckminster Fuller y su casa Dymaxion, 1927; Jean Prouvé quien dibujaba y producía habitaciones High Tech antes de que este término hiciera su aparición, a más de que el origen más apropiado se encuentra en la

## Realidad Arquitectónica

idea de Le Corbusier, sí, por extraño que parezca, su acepción de la "máquina para vivir" lanzada en 1923, al igual que toda la postura pro-industrializada del Movimiento Moderno, lo corrobora.

Muchos de los aspectos, no todos, concernientes al HighTech tienen connotaciones económicas de bajo costo, por medio de la inserción de módulos básicos adaptados en el sitio. Como sucedía con los trabajos de Mies, tal apariencia económica puede ser en ciertos casos visual más no necesariamente real.

Actualmente, el campo arquitectónico se ve afectado por una clientela que recurre cada vez más a diseños con altos índices de estandarización, donde la función es "manufacturada". Hay una gran diversidad en cuanto a planes, programas y soluciones se refiere, pero todos éstos tienen en común la resolución técnica.



*F.53. Lloyd's. Detalle de la armazón de uno de los pisos.*

### 4. 3.1. TECNOLOGIA CONSTRUCTIVA

La arquitectura del High Tech se perfila como el más propio de la arquitectura futura, pero a la vez, sus bases aún no se encuentran del todo delimitadas. Muchos son los pastiches pseudo-High Tech que han surgido, pero sólo hasta ahora la obra generada por Foster, Rogers, y Hopkins, británicos, son las que realmente ostentan el liderazgo de este movimiento, tal vez el más contradictorio y también, el más cercano al Movimiento Moderno.

Para hacer una corta revisión -en base a la poca información y al también aún pequeño desarrollo de este estilo- de las tecnologías constructivas del High tech, nos parece adecuado remitirnos al que



F.54. Lloyd's. Vista del edificio principal, distinguiéndose el atrio a la izquierda.

## Realidad Arquitectónica

---

ya se considera el portador de esta nueva cultura, esto es, el edificio del Lloyd's, de Norman Foster.

54

La estructura principal de este edificio se basa en un gran número de entarimados rectangulares con secciones circulares, variando en niveles a partir de la base desde doce hasta seis plantas, soportadas por columnas neutralizadas que proveen espacios libres con el centro del círculo formando un atrio sobre el espacio. Exteriormente se ubican seis servicios independientes en torres satélites de dos configuraciones diferentes.

Los cimientos del edificio tuvieron su complicación por la profundidad de la excavación requerida, la adyacencia de edificios viejos y la consiguiente presencia de sus cimientos. Como respuesta a esta problemática, se tuvo que remover las viejas cimentaciones del sitio para poder comenzar a erigir las nuevas.

El edificio principal cuenta con un doble basamento con una mezcla de muros de contención y muros en diafragma. Las columnas principales se asentaron sobre pilotes huecos de gran diámetro dentro del suelo arcilloso de Londres. El concepto del basamento se centra en una caja drenada con una capa permeable bajo la plataforma y las paredes de bloques dentro de los muros de contención forman una cavidad de drenaje. Tanto los basamentos superior como inferior se construyeron usando vigas coladas in situ con vigas T compuestas para el piso.

La estructura primaria se realizó en base a columnas coladas en el sitio con concreto precolado en ménsula y aparejados en cada nivel, soportando vigas en U invertidas de concreto preesforzado el cual actúa como un sujetador estructural. Este sistema primario soporta una malla en dos direcciones de vigas de piso de concreto reforzado, pero pretensado en las cuatro esquinas del edificio que ayudan a contrarrestar las deflecciones. El piso se formó usando planchas de

## Realidad Arquitectónica

---

acero que actúan como un bloque de concreto, éstos se contrarrestan con las vigas del piso.

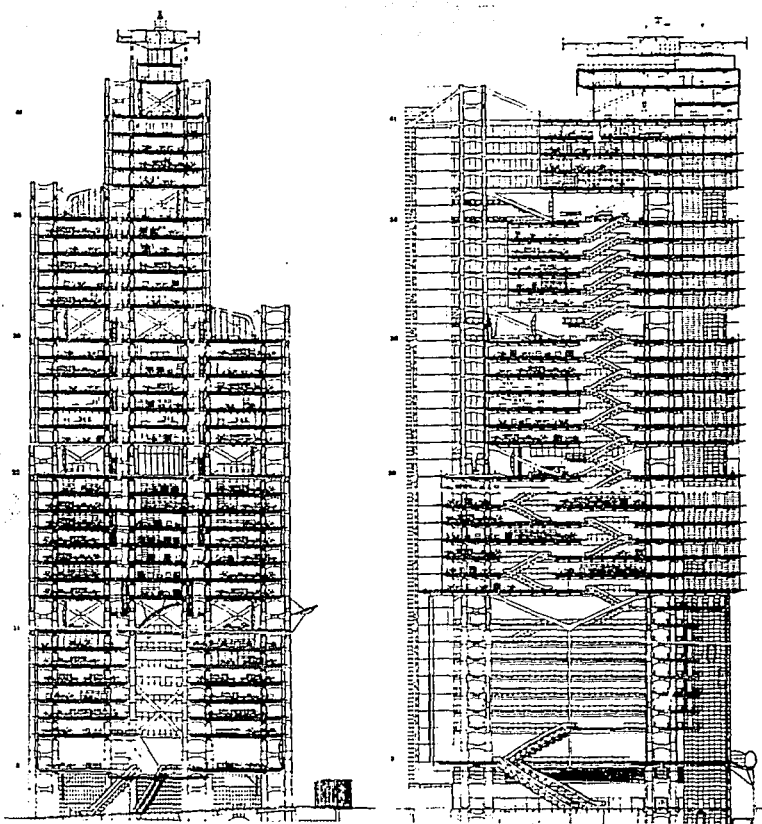
Las seis torres satélites se realizaron con columnas precoladas, vigas, bloques de descanso y elementos estructurales de comunicación vertical son estructuralmente independientes de la estructura principal. Las torres 1, 3 y 5 tienen dos columnas enrejadas, ambas externamente conectadas a un bloque estructural que llega al techo. Los descansos giran entre el enrejado y la estructura del edificio, con espacios sanitarios adosados a una estructura de vigas atada esta a la estructura principal.

Las torres 2, 4 y 6 cuentan con columnas pivotantes conjugadas con elementos similares a las que se usaron en las otras tres torres.

El atrio es una gigantesca estructura compuesta de vigas armadas con tubos planos que soportan arcos tubulares enrejados y dirigidos hacia el techo. Tirantes diagonales entre estos elementos proveen de estabilidad y los bordes inferiores de las columnas se sostienen por medio de tornillos metálicos distribuidos sobre la armazón de concreto.

El concepto de arriostramiento es simple. Cada piso actúa como un diafragma que transmite horizontalmente las cargas desde el revestimiento a los seis elementos verticales de sujeción en el perímetro del edificio. Estos elementos consistentes en parejas de columnas entrelazadas diagonalmente forman voladizos verticales.

Horizontalmente, las cargas en las torres 1,3 y 5 son transferidas a los sujetadores verticales que actúan como una viga vertical entre el suelo y el techo, donde se conectan al edificio principal por un eslabón. Para las torres 2,4 y 6 el concreto precolado hueco actúa como viga vertical. Las restantes vigas y columnas en las torres se diseñaron sólo para transportar cargas verticales.



F.55. Hong Kong and Shanghai Banking Corporation, Norman Foster.  
Vista de dos cortes del edificio.



## Realidad Arquitectónica

En conclusión, la estructura del atrio es espectacular. La calidad de los detalles y materiales de un extremo a otro de la estructura es superlativo, exceptuando una o dos inconsistencias en los detalles de las ménsulas y el baldaquín de la entrada que parecen reflejos de otro proyecto. Esta estructura se muestra como lo que es, una manufactura de constructivismo High Tech, que aún no alcanza los niveles de automatización, que presuntamente parece pregonar.

### 4. 3.2. CARACTER FUTURISTA

Así como a fines del siglo pasado, el descontento trajo consigo una revolución que cambiaría el modo de vida y la concepción misma de todos los campos -artes, ciencias, filosofía, matemáticas, etc.-, y que condujo posteriormente a la creación o surgimiento del Movimiento Moderno, de igual forma, el High Tech y los estilos triunfantes hoy en día, tienen más enemigos que amigos. Esta situación incrementa el pluralismo que inicialmente fué bienvenido, pero que tal vez no sólo signifique la inminente renovación frente al nuevo siglo, de un nuevo modus vivendi en todas las actividades del ser humano.

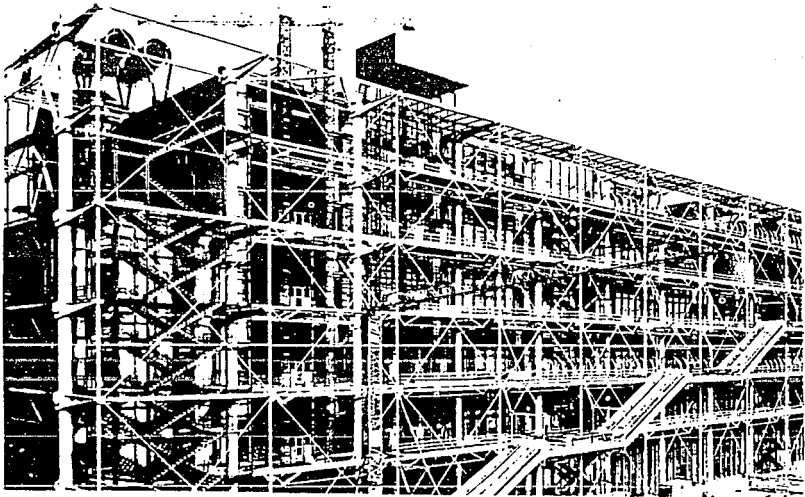
Esta controversia se hace patente en la arquitectura del High Tech y explícitamente se enfoca hacia una carrera mordáz de polémicas entre dos personajes, el Príncipe Carlos y Richard Rogers, ámbito amplificado por sus respectivos seguidores. En 1984, el príncipe se mostró más que explícito al llamar a la solución dada por Rogers para la National Gallery de Londres, "un curbúnculo monstruoso", a más de comparar una factoría diseñada por BDP, en 1987, con una prisión Victoriana. Críticos como Reyner Banham, Deyan Sudjic y Martin Pawlay probablemente tengan las respuestas a estas agresiones, pero en todo caso, las opiniones, como la gente misma, son perezaderas.

Los dos más importantes edificios del High Tech de este periodo y 54  
quizás del siglo que decurre sean el Lloyd's y el Hongkong Bank, 70

## Realidad Arquitectónica

grandes trabajos arquitectónicos, aunque su naturaleza sea controversial. Virtuoso inventivo, para un juego de ejecutivos; espacios fantásticos y a la vez simplistas; la más osada y honesta expresión estructural pero a un costo increíblemente alto. Estos, se constituyen en algunos de los pro y contras que podemos detectar en esta arquitectura de visión futurista, puntos que pueden aparecer indefinidamente que son parte integral del High Tech.

Como en el caso de los modernistas, los exponentes de este estilo niegan su condición situacional, admitiendo únicamente que se trata de una aproximación hacia lo humano. Las razones para esta postura



*F.56. Richard Rogers y Renzo Piano, Centro Pompidou, París, 1977. Armazones fabricados por Krupp sostienen este centro cultural. La imagen tecnológica convence a algunos, especialmente por la utilización de colores fuertes en las instalaciones que sirven para su identificación.*

## **Realidad Arquitectónica**

---

se presentan legítimas y a la vez desafortunadas. Hablar de esteticismo y lenguajes arquitectónicos perdidos, muchas veces rondan en factores económicos y funcionales. Norman Foster, es un ferviente creyente de que su arquitectura es popular en cuanto su público obtiene las respuestas a través de su trabajo.

El lenguaje formal del High Tech no se estructura en un alto nivel de articulaciones y las reglas de su percepción y generación en su mayoría son suprimidas. Esto constituye por sí mismo un gran detrimento estilístico, que motiva a que el público perciba e intervenga generando secuelas importantes, tales como las relacionadas con el ambiente, la función y la ideología misma.

Los servicios y la propia estructura de los edificios High Tech son casi siempre expuestos al exterior como ornamento o escultura. Esta acepción no es propia del High Tech, ya que tiene sus orígenes en los metabolistas japoneses. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en la factoría Inmos, de Rogers, en la cual se hace una extraordinaria presentación de su sección H. Desde una relativa distancia se puede apreciar la belleza y sensibilidad del diseño, pero como en muchos de los trabajos del High Tech, la visión a una distancia media, resulta confusa. Como un principio generalizado, las críticas se dirigen hacia un elevado costo de exhibir servicios y estructura, que convergen en una maraña de tubos sucios y en una inversión del simbolismo expuesto en los 60's por Kahn y expresado por los propulsores del High Tech: "servidores versus servidos", tecnología denominada viva, apropiada para Inmos, que deseaba expresar su supremacía tecnológica.

Enfatizando la lógica constructiva, nos damos cuenta del "cómo, por qué y qué" del edificio, manifiesta en una claridad intelectual, grata para el niño y el científico, juego o deambulación dentro de caracteres diversos. El punto crítico se muestra cuando se quiere expresar absolutamente todo, donde no existe una jerarquía, y la confusión reina. La expresión más ajustada para este estilo podría

## Realidad Arquitectónica

haberse dado entre dos términos, el de "Real-Tech" o el de "Wild-Tech", expresión de una extravagancia actual o tan solo el eco de una tecnología compleja.

El imprevisto trabajo de Foster, es más pronunciado en cuanto a la transformación del trabajo último en un perfecto mecanismo, un componente industrial modificado por años -heredado del Moderno- de paciente investigación. Un caso particular lo constituyen sus famosas celdas solares en el Hong Kong Bank, un equipo 57 computarizado de espejos motorizados en el lado sur del edificio, que siguen al Sol y devuelven sus rayos a un equipo distante de superficies reflectoras. El concepto de proveer de luz natural en la



*F.57. Hong Kong and Shanghai Banking Corporation. Tres vistas del edificio.*

nave de este edificio es brillante. Como siempre, y ya en la práctica, los resultados son inesperados, produciéndose una sombra metálica más que soleamiento o reflexión.

Transparencia, estratificación y movimiento son tres cualidades estéticas dramatizadas sin excepción. Uso extensivo de vidrio translúcido y transparente, estratificación de ductos, escaleras y estructuras, así como acentuación en escaleras eléctricas y elevadores, característico de los edificios del High Tech.

## **Realidad Arquitectónica**

---

En el Centro Pompidou, Rogers utiliza colores brillantes en muchas de las estructuras, para distinguirlas de los servicios, enfatizando un mejor entendimiento y uso de los mismos. Estas distinciones, equiparan en cierto grado a los edificios High Tech con el cuarto de máquinas de un barco o una refinería petrolera. Esto conduciría posteriormente a Foster como al propio Rogers a simplificar la codificación cromática unificándola en una estética metálica, e integrando ductos y estructura en una gama de grises. Sin embargo, los colores están asociados con el presente, y la univalencia cromática, enraizada a un pasado lejano. 56

El fundamento de los edificios High Tech se centra en la promesa futurista de un mundo desconocido esperando ser descubierto. Esto genera un método de trabajo, una actitud frente a los materiales, colores e inventiva, que se traduce en un principio compositivo. Cuando el High Tech fracasa como arquitectura, se debe a que muchas de las innovaciones que subrepticamente ostentan este nombre, se ensayan al mismo tiempo, donde las múltiples opciones y la flexibilidad son llevadas a un extremo. Desde el momento en que los arquitectos del High Tech no formulan leyes o regla estético-funcionales para una composición, sus diseños permanecen primitivos o confusos, desde el principio al fin del edificio.

### **4. 3.3. ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA**

El High Tech es sin lugar a dudas y a fines del siglo XX, el máximo exponente del uso tecnológico dentro de la arquitectura, y uno de sus más fervientes seguidores es indiscutiblemente Norman Foster, para quien el uso de la tecnología es un medio de obtener objetivos, pero no constituye un fin en sí. Tal premisa se cumple cabalmente en el Banco de Shanghai en Hong Kong donde uno de los requisitos era adaptar el máximo de espacios dentro de un contexto y tiempo limitados, requiriéndose a la par, la máxima eficiencia del edificio. La planta libre, postulado modernista, se hace presente en esta obra de Foster, el cual recurre a ella pensando en la flexibilidad que

## Realidad Arquitectónica

permitiese posteriores modificaciones, características propias de una entidad dinámica. El banco, inaugurado en 1985, exigió un alto grado de prefabricación y la utilización de módulos industrializados en su construcción, generándose una transformación del "terreno de construcción" a un "área de montaje".

En esta arquitectura los elementos constructivos juegan un papel muy importante, donde su conjugación resulta a más de necesaria, imperiosa. Aquí, el espacio y su envoltura son tratados con sinónimos que se revierten en un trilogía táctico, social y tecnológica. La concepción, el diseño en sí, constituye para Foster y asociados una tarea integracionista. Si para los tardomodernistas, la sensualidad se refleja en el "contorno" de sus formas, en las obras del High Tech, como en la que en este caso particular discutimos, se vuelca hacia una sensualidad tratada en base a los espacios, la envoltura, juega otro papel.

En anteriores posturas de este trabajo, se ha señalado la semejanza intrínseca entre Moderno y sus subsecuentes estilos, esta conceptualización de ningún modo es antojadiza y es probable que el mismo Foster la rectifique cuando declara: "Respeto la arquitectura del pasado porque se caracteriza, según creo por la creación de espacios con los que me siento emparentado", y como no habría de ser así, si ya hemos aclarado que junto con los otros estilos, el High Tech es "co-heredero" del Movimiento Moderno.

Una de las similitudes más claras entre Foster y las posturas modernistas se dan entre éste y Le Corbusier, ambos, conjugan en sus edificios los aspectos tradicionales del hombre -el primero subyugándolo a la máquina y el segundo volcando su mirada a lo orgánico- y su entorno, en el Hong Kong and Shanghai Banking Corporation, se hacen manifiestas la plaza pública, así como la sucesión progresiva de los espacios, -tradicionalmente característico en los edificios bajos-, que en la obra de Le Corbusier, y a pesar de que en el fondo se buscase lo mismo, tuvo resultados expresivos

70

## Realidad Arquitectónica

contrarios. La arquitectura entonces vuelve su atención al hombre despojándose de imágenes que el proyectista le asigne.

El esquema unificador del rascacielos se rompe en esta obra, dotándola de elementos identificables; ya no se trata de un ordenamiento ciego y obediente, esta postura se muestra flexible y dinámica, y quizá hasta audaz. La relevancia del espacio sobre los materiales, pese a que, y en forma aparente sugiera lo contrario, demuestra que una nueva arquitectura aún está por definirse. Los materiales utilizados en la arquitectura del High Tech, son los mismos que cualquier otra arquitectura a partir del Movimiento Moderno, utilice, lo que cambia, es el uso y el tratamiento de éstos, un uso enfocado a la industrialización que aún se vincula a la artesanía, ya que tales obras necesitan de una mano de obra humana para su realización y es en cierta forma lo que le da ese carácter único de obra de arte.

Cuando a fines de los 70's el grupo Lloyd's se encontraba en la cuerda floja en el mercado financiero británico, éste recurrió a la arquitectura para dotar a esta corporación de una nueva imagen, una representación arquitectónica que le proveyera de un efecto purificante y que además estuviese a tono con el contexto social en el cual se implantaría. Esta entidad con casi 300 años en el mercado de seguros y accionarios, vió su tabla de salvación en Richard Rogers Partenership Ltd. para contrarrestar los efectos negativos que se suscitaron con el desastre de la petrolera "Amoco Cádiz" a lo largo de la costa de Bretaña, así como a transacciones financieras fraudulentas que involucraron a la compañía. La decisión de Ian Hay Davidson, presidente de Lloyd's, de construir un nuevo edificio podría interpretarse como un gesto evocador de inocencia y honestidad. 54

En esta arquitectura, la transparencia, como un elemento inherente a lo expresado con anterioridad, juega un papel preponderante. El principio de la honestidad estructural heredada del Movimiento

## **Realidad Arquitectónica**

---

Moderno, es ampliamente reconocida en esta obra. Este edificio hace gala de una flexibilidad que más bien, pese a adecuarse a los dictados de esta arquitectura -High Tech-, es más propia a una metáfora de inocencia, sugiriendo además un uso casi ilimitado del edificio. La elegancia y la claridad en la composición, consistente en un simple rectángulo en un vacío central y nodos periféricos verticales de servicio, son parte del juego compositivo que busca articular y demostrar.

Este edificio se desvincula de la atmósfera prosaica de la ciudad de Londres, testimoniando una habilidad técnica y una agudeza de ingenio organizativo digna de respeto. Sin embargo, y pese a que la resultante coincidió con un cliente conservador, el sistema espacial y representativo del nuevo Lloyd's no puede abstraerse al juicio de valores, ni puede determinar las posturas del mercado de seguros, con un "logo" transparente, accesible y honesto, debido a la complejidad misma del mercado en referencia. Lo que sí se mantuvo fué la honestidad e inocencia que enarbola la arquitectura del High Tech, muy a pesar de que el Lloyd's represente el Establiment, lo tradicional, lo conservador, en Londres.

Richard Rogers con sus proyectos en la Gran Bretaña, Francia y Japón, confirma su madurez y la del equipo que con el que trabaja, evidenciando además el alto grado de conocimiento de la "alta Tecnología" o estilo High Tech, al cual se mantiene fiel. Pero la incursión de Rogers y su postura, va más allá de los simples patrones arquitectónicos, invadiendo el campo urbano. La transparencia de los edificios y su flexibilidad son dos de las características de este abanderado del High Tech, pero estas no siempre se presentan en sus trabajos. En el Lloyd's, se pudo dotar de lo ya anotado en cuanto a que se concibió como un gran café público, una boutique y una galería. Para el Centro Pompidou se planearon 17 accesos, pero por razones de seguridad sólo se mantuvieron dos. Pero la flexibilidad no la transmite a través del propio edificio, el factor humano juega un



## Realidad Arquitectónica

---

papel preponderante cuando afirma que la "gente debe "manejar" el edificio".

El Centro Pompidou causó mucho revuelo e indignación, al igual que sus proyectos en Londres, causaron gran conmoción, tal vez, el público aún no estaba preparado para recibir y acoger la nueva arquitectura basada en un lenguaje totalmente distinto al tradicional modernista, y en este aspecto, mucho tuvo que ver la prensa en general y la especializada. Sin embargo, la transparencia y la fluidez espacial desdibujan el "monstruo" que aparentan ser estas grandes moles tecnológicas, el público tiene la respuesta.

Uno de los proyectos que en mejor grado refleja la incursión del High Tech en el urbanismo y en particular, la incursión de Rogers, es el proyecto de la Coin Street. La renovación de este sector londinense podría estar sujeto a la división en dos pequeños centros. Estos, acogerían oficinas (100.000 m<sup>2</sup>), viviendas (20.000 m<sup>2</sup>) y muchos de los espacios destinados a los peatones, una versión contemporánea de los pasadizos del siglo XIX, así también se previó el acondicionamiento de tiendas, talleres, restaurants, cafés, etc. Se consideró el espacio en base a la escala de la ciudad, y no como una visión virulenta de la localidad, como era la propuesta de los grupos involucrados.

La arquitectura de los edificios de oficinas se basó en los mismos principios usados en el Lloyd's, donde la concepción del nefasto carácter arquitectónico para este tipo de edificaciones, impuesto por la imprevista irrupción urbana del High Tech, el "carácter", entendido de esta forma, se ha "enterrado" y no hay visos de que resurja nuevamente.

#### **4. 4. CONCLUSION: DESVINCULACION SUCEDANEA DE TECNICAS CON EL CARACTER**

## Realidad Arquitectónica

---

La postura modernista, tal vez, no como un propósito claro, trajo consigo el simbolismo en la arquitectura ya se vislumbraba en épocas anteriores a la puesta en escena del Movimiento Moderno. Un simbolismo de nefastas consecuencias, un lenguaje dictatorial que hasta hoy ejerce su influencia en el ámbito que en este punto en particular nos concierne.

El carácter arquitectónico se presentaba así como una norma que rigió y aún rige el pensamiento y obra arquitectónica, afortunadamente, en pocos y aislados casos. Las "palabras" que en arquitectura "significaban": casa, edificio, teatro, auditorio, etc., cambiaron con el avance de la tecnología y la revisión imperiosa de las doctrinas encausadas por Le Corbusier, Mies y Gropius, principalmente.

Al "morir" el Movimiento Moderno, según ya lo expresara Jencks, nuevas tendencias se suscitaron en el diseño arquitectónico. El Tardomoderno no cambió mucho la tecnología aportada por el movimiento anterior, sin embargo, el rechazo a la postura indicacionista de un antojadizo "carácter" se vería no sino revatido, por lo menos disfrazado, la ola de cambios había comenzado en la práctica, más en el pensamiento e ideología de muchos de sus exponentes aún se mantendría. De esta producción, la Opera de Sydney es quizás el ejemplo más representativo del rompimiento tácito con la dictadura caracterológica. Una postura que en ninguna forma reflejaba la personalidad del edificio ni del estilo en el cual se expresaba, esta personalidad se matiza en otros aspectos y en este caso en particular, se acentúa en un carácter eminentemente tecnológico, una personalidad propia e indiscutiblemente atada a sus conceptos.

Uno de los estilos que surgirían de la crisis que enfrentaba el Movimiento Moderno es en mayor medida el que más se aleja de sus postulados, el Posmoderno. La identificación de la máquina con una forma de vida, un desarraigo de los valores intrínsecos en el hombre,

## **Realidad Arquitectónica**

---

encuentra su contraparte en este nuevo movimiento que se identifica más con el hombre y su entorno particular de vida, tendiendo casi a un vernaculismo no adaptado a la tierra sino a la cultura de cada sociedad donde se presenta.

No se trata sin embargo, de un estilo revival o neo, situaciones que aunque referentes, no se ajustan a la libertad expresiva manifiesta en esta arquitectura a la cual poco o nada le importan las referencias funcionales o interpretativas, aquí, el carácter arquitectónico desaparece, no se disfraza, simplemente deja de existir, su personalidad es básicamente social, porque interpreta más que ninguna otra arquitectura, el momento vivencial de cada ente urbano y muy en particular, el sentimiento del hombre al cual sirve.

Por último, y a pesar de que no se ha tratado aquí de los demás pseudo-estilos existentes o no, no tratados por su escasa significación y permanencia, nos hemos de referir al último de los legados del Movimiento Moderno, el más semejante y a la vez el más contradictorio a sus doctrinas. El High Tech acoge el rompimiento del carácter del Posmoderno para conducirlo a límites insondables donde la característica es quizá una referencia a lo que podría ser la arquitectura en un futuro cercano, haciendo uso de la exacerbada tecnología basada en la industria.

De esta forma, así como el Movimiento Moderno "murió", el carácter arquitectónico desaparece, en una sucedánea confrontación del hombre con el espacio y del espacio con la sociedad.

## CAPITULO 5

### TRANSICION

5. CASO: MIES VAN DER ROHE  
(MODERNO); AGUSTIN HERNANDEZ  
(TARDOMODERNO); CHARLES W. MOORE  
(POSMODERNO); NORMAN FOSTER (HIGH TECH)

La tradición modernista como ya se ha analizado, se basa en un antihistoricismo que se refugia en un neo-tecnicismo a principios de este siglo. Mies van der Rohe se inicia en la arquitectura aproximadamente a partir de 1910 cuando encuentra que los estilos hasta el momento, en vigencia, habían pasado de moda, edificios influenciados de alguna manera por Palladio o Schinkel, mientras para Mies, los ejemplos de verdadera arquitectura se encontraban en los edificios industriales de inspiración técnica.

El verdadero motor que inclinaría la visión arquitectónica hacia una postura tecnicista aparece en los años 20, con las nuevas aportaciones en cuanto al dominio de materiales como en cuanto a los procedimientos constructivos se refiere. Mies veía la posibilidad de un desarrollo arquitectónico gracias a estos medios. Sin embargo, la posición primera de Mies, contrasta con su posterior radicalismo, ya que en un principio pensaba que podría armonizarse "las viejas energías con las nuevas formas".

## Transición

---

Ciencia y técnica, se constituyeron en los principales motivadores en la obra y pensamiento de este pionero del Movimiento Moderno, campos donde encontraba sugerencias para sus investigaciones arquitectónicas. Es interesante reflexionar sobre la siguiente postura de Mies, cuando expresa: "Jamás he cedido, pues siempre he creído que la arquitectura no debe guiarse por la invención de formas inéditas ni por gustos individuales. La arquitectura para mi, es un arte objetivo y debe regirse por el espíritu de la época en que se desarrolla"<sup>67</sup>.

La postura de Mies, desde sus primeras obras, se vió reflejada por un total rechazo hacia estilos pasados, infiltrándose en la búsqueda de técnicas que expresaran las propiedades de los materiales que emplearía, esto, se traduciría en una desornamentación que daría lugar a la expresión rigurosa del factor constructivo. La búsqueda de formas se supeditó a la acentuación del sistema constructivo.

Orden, disciplina y reglas, predominaron en toda la obra de van der Rohe, una trilogía que buscaba asentarse en detrimento de una "arbitrariedad de las opiniones personales", pero, acaso, no es cierto que toda obra arquitectónica en el inicio de su etapa formativa o estilística, hubo de acogerse a la arbitrariedad personal de quien la expusiese? No fue acaso este, el caso particularmente ejemplarizador de los arquitectos del Moderno? Si bien queda claro, que la aparición de este movimiento tuvo variadas raíces, no es menos cierto, también, que no fueron en gran medida los que dictarían las doctrinas, que tanto Mies como otros arquitectos de este periodo, defenderían, apoyándose sí en una postura personal, con visos de universalización.

Pero no todos los aspectos negativos del Movimiento Moderno se le deben imputar a Mies. La postura propia dada por la influencia que se ejerció sobre la ciudad moderna, se debe en gran medida a su rigurosa filosofía de la arquitectura, tomada como un cuerpo central. El era el artista más abstracto del siglo, en su capilla del ITT, hubo necesidad de dotar al edificio de un letrero que exprese la palabra

## Transición

---

"capilla", en el momento en que nada en forma general del mismo, sugería la especificidad de un lugar sagrado. Mies fué el racionalista más impersonal del periodo, un absolutista, que había repudiado el "hacer cualquier cosa sólo porque me place", en favor de la posición de que "la arquitectura no es un cocktail".



*F.58. El edificio para la Capilla del IIT, se constituiría bajo la mirada y práctica miesiana, en una caja colocada entre edificios altos, vacío por tres lados, e iluminado por un reflector, el cual sin la cruz, que aparece a través de los cristales, nos induciría a pensar que estamos ante cualquier otro tipo de edificación.*

Mies se mostraba como un proyectista de extraordinaria sensibilidad y un pensador con una tendencia a una profunda introspección, la cual era reforzada por una voluntad enorme. Su visión del mundo, que maduraba bajo el influjo de las catástrofes de la Primera Guerra Mundial, lo convencen de la futilidad del arte, abandonada a un libre

## Transición

---

arbitrio, que lo lleva a elevarse a un sistema superior de verdades intuibles de dogmas filosóficos idealistas, pese a no contar con una fuerte formación de este tipo. Las posturas deshumanizantes de la arquitectura moderna, se expresan en gran medida en la máxima de orden frente al caos imperante, una tendencia hacia la máxima concentración y disciplina mental, a lo que, las restantes problemáticas, Mies, relegaba a un plano secundario, para lo cual bastaría con sólo recordar su extrema indiferencia ante la familia y la realidad política que ésta enfrentaba, en la Alemania nazista, para formarnos un juicio al respecto. No es el caso, discutir la postura política de Mies, sino, su postura frente al hombre y a la arquitectura.

La postura del Movimiento Moderno, abanderada en Mies, se suaviza en el posterior estilo, un estilo sucedáneo en tiempo, transitivo en sus aspectos formales, mismos que dejarán y aún dejan, huellas, sobre las que las futuras pisadas sentarán nuevos caminos en el ámbito arquitectónico. Tardomoderno, término acuñado por Jencks, no se antoja del todo expresivo, en una forma particular de verlo, en cuanto no rompe específicamente con el Movimiento Moderno. Agustín Hernández, arquitecto mexicano, es tal vez, uno de los más controvertidos exponentes de esta etapa del pensamiento y quehacer arquitectónicos.

Diseñar para Hernández, lo conduce a un proceso dialéctico en aras de la autorrealización del usuario. Esta postura es indicativa de lo que se ha tratado de demostrar en este trabajo, esto es, que la arquitectura, a partir del Tardomoderno, se desliga paulatinamente, de la irreverente visión mecanicista del Moderno y vuelve sus ojos hacia el hombre, mediante un intento comunicativo entre emisor y receptor.

Sin embargo, no todo está despojado del tinte modernista, el mismo arquitecto menciona que el estilo es algo reiterativo en la obra de cada profesional, al que define como un factor limitado por los sistemas constructivos y estructurales. Reminiscencias de Mies?,

## Transición

---

probablemente sí, ya que como se ha venido sosteniendo, Hernández como un exponente del Tardomoderno -juicio particular respecto a la ubicación del arquitecto dentro de este estilo-, es heredero de la tradición modernista, la cual se sometió en este estilo a una revisión parcializada y aún comprometida con su antecesor.

Si la arquitectura moderna sentó las bases -bases totalmente contrapuestas a lo que hasta aquella época identificara a una obra en particular de acuerdo a su función-, de una caracterización arquitectónica, supeditada no a las tradiciones locales, sino a una posición totalmente liberada de ataduras y tendiente a universalizarse como un orden, la arquitectura tardomoderna, barrería en forma sorprendente con tales acepciones.

Hernández, al ser consultado sobre su postura con respecto al carácter arquitectónico, manifestó su total conjunción con esta caracterización arquitectónica, pero ésta, es observable en su obra? De acuerdo con los cánones autoimpuestos de esta caracterología, debemos expresar y ante la evidencia, que tal declaración resulta contradictoria, por no sugerirla conflictiva, frente a la obra realizada. La forma en base a la función fué lo que indujo la concepción del "carácter", esta forma regulada por los sistemas y materiales usados, en la obra de Hernández, refuta, si no explícitamente, si en forma práctica, su postura intelectual o teórica.

Dentro de las directrices de diseño de los modernistas, ocupa un lugar preponderante, la línea recta; para los tardomodernistas, la línea continúa en vigor, pero ahora tratada como parte de un cuerpo, la geometría, que en su vasto campo, amplía los horizontes formales, en este caso en particular, de Hernández, ya que según sus propias palabras, la arquitectura "está apoyada siempre en la geometría como ciencia exacta de las relaciones espaciales, para así poderle dar al hombre su propio espacio sin imposiciones, adecuándolo a su vida ideal y emocional" '68.



## Transición

---

El Posmoderno se basa en una comicidad intencionada, un humor, que el Tardomoderno expresa pero en forma vaga y poco referente. Portoghesi ofrece como "opciones lingüísticas" para un grupo de casas en la periferia de Roma, cuatro posiciones que bien podríamos considerar como las "palabras" de este estilo: 1) marcapisos, elementos omnipresentes en las casas de las ciudades antiguas, 2) galerías de arco, 3) uso de balcones, 4) adición de tragaluces; en fin, todo lo que hay de rancio y pasado en el formalismo arquitectónico.

La arquitectura posmodernista se centra en una posición pluralista y compleja. La primera estrategia de los arquitectos, tiene por objeto articular el pluralismo cultural en base a una doble codificación: una mezcla de sus propios gustos profesionales y las variantes técnicas a utilizar. Las dualidades invariablemente contrastan lo local con lo contemporáneo, pero en la combinación, es precisamente donde se asienta este código que nos remonta a tradiciones hasta cierto punto perdidas. La universalidad arquitectónica del Moderno se revela inoperante ante un lenguaje posmodernista ataviado de códigos, que actúan definitivamente en cada cultura. Esta teoría, es uno de los puntos cruciales en los que el Posmoderno se muestra diferente a su predecesor.

El concepto dentro del cual el Posmoderno se desenvuelve, se centra en un nivel multilingüístico, donde las características cruzan y rompen el espectro de gustos con una variedad estilística, lo que bien se podría interpretar como un eclecticismo radical o una codificación múltiple. Esta apreciación varía, al igual que la propia arquitectura. Para Robert Stern, el posmodernismo se involucra a una "continuidad histórica", mediante el uso de ornamentos, contextos y alusiones históricas. Heinrich Klotz, en *The History of Postmodern Architecture*, Alemania, 1984; USA, 1988, sitúa al Posmoderno como a un foco de contenido narrativo.

Charles W. Moore centra su trabajo en base a cinco principios. 1) Los edificios pueden y deben hablar, de diferentes cosas para diferentes

## Transición

---

públicos, su trabajo se centra en la noción de que los edificios pueden transmitirnos mensajes. 2) Libertad expresiva, lo que se constituye en la más violenta ruptura con la arquitectura de este siglo y que detiene la simplicidad, interesando más públicos. De esta forma, la arquitectura sobrevive como una característica humana en base a lo que los edificios puedan transmitir. 3) La arquitectura del pasado Movimiento Moderno, demuestra su inadaptabilidad a las condiciones humanas. 4) Los espacios físicos que atados alrededor de los edificios muestran una gama de abstracciones en base a coordenadas cartesianas, en el cuerpo humano y en nuestros propios sentidos, rompen con nuestra orientación. 5) Se basa en que los espacios físicos y las formas de los edificios acudirán a la memoria en condiciones restructurativas a través del espacio y tiempo. Para Moore, los últimos 50 o 60 años, quizás sean propicios para una limpieza, desconectada de todo silogismo que en las mentes de Le Corbusier y otros de sus contemporáneos hayan sido viejos e inaprovechables.

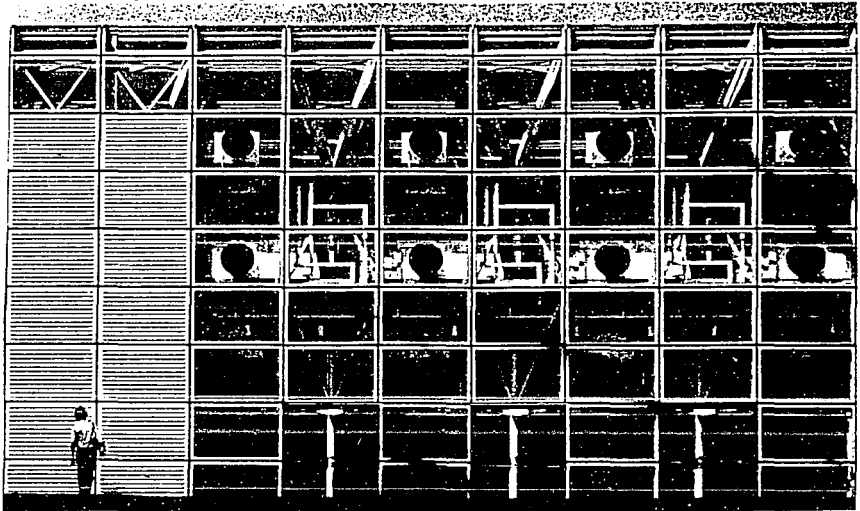
Al igual que la imagen libre de las plantas del Moderno, en Norman Foster, se haya la justificación para tal actitud en base a un criterio o necesidad de modificaciones rápidas en un mínimo de tiempo, fundamental en medios de alta competitividad, lo cual dirige la atención hacia los medios de producción.

La calidad es una de las preocupaciones fundamentales en Foster, donde la tecnología tiene un lugar preponderante sin llegar a una introspección formal de la misma, cosa que parecería dudosa al ver el edificio del Lloyd's, pero que se asentúa en otras de sus obras. La identificación de su arquitectura como "hangar", para algunos es peyorativo, para mi particular punto de vista, es tan sólo regresivo, aunque para Foster, ilustre su obra en el sentido más honorable del término.

La experiencia arquitectónica de la transparencia en el Moderno, es otra de las características que se presenta en Foster, el cual, se

## Transición

esfuerzo por manifestar su posición acerca de la luz natural, y su preocupación por la manera en cómo ésta cambia constantemente, en cómo puede suscitar y realzar la experiencia arquitectónica, me ha llevado a la conclusión -la cual puede diferir de otras opiniones-, de que el Movimiento Moderno y el High Tech son las manifestaciones arquitectónicas más alejadas y a la vez, las más cercanas entre sí, contrario, a lo que los diferentes estilos existentes a partir del ocaso del primero, expresan.



*F.59. De acuerdo a las expresiones de Foster, el Sainbury Center for Visual Arts, Norwich, Inglaterra, se convertiría en una de sus mejores propuestas del High Tech, pero, las reminiscencias con el Movimiento Moderno, se presentan, de forma indiscutible claras en este trabajo.*

Pese a lo expuesto anteriormente, la postura espacial no se centra en un orden único, disciplinado, ya que, trata de manifestar

## Transición

---

ambivalencias en cuanto éstos se puedan transformar en polos de atracción social, que manifiesten calma o dinamia, alejamiento o imposición, todo ello en un teatro del movimiento.

Como bien manifiesta Foster, uno no puede escapar a la influencia del Movimiento Moderno, sin necesidad de estar "dentro" o "fuera" del mismo, más aún si éste, no responde a las necesidades particulares de una determinada sociedad. La posición de este trabajo no es radical, aunque el tono imperante así lo sugiera. En arquitectura, han existido, existen y existirán, buenos y malos ejemplos, mi postura, no es la de desechar tales acontecimientos, de los que de alguna manera podemos aprender. El Movimiento Moderno tuvo cosas buenas que perdurarán, pero también otras, que impulsarían su declive, la transición que se genera en los sucesivos movimientos, se avoca a esta realidad, no de rechazo tácito, cuanto sí, enfocada a un revisión de sus dictámenes. La arquitectura modernista surgió con un nuevo estructuralismo que aunque nos ataña, no nos compete en forma explícita, en este trabajo de reflexión pura sobre el quehacer arquitectónico, se intenta rescatar el espíritu creador y crítico de los arquitectos, el cual ha permanecido somnoliente durante mucho tiempo. La transición empezó con el Tardomoderno, a futuro, otros tendrán como tarea, proponer los cambios.

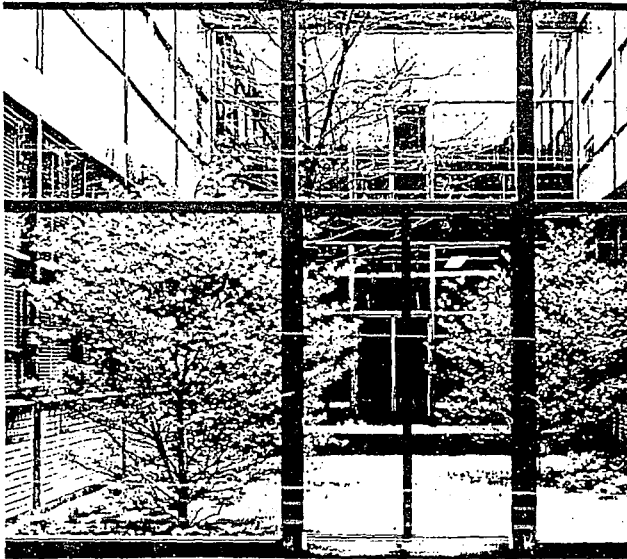
### 5. 1. OBRAS

Sin duda alguna, una de las obras más discutidas y controvertidas de Mies van der Rohe, es el Instituto Politécnico de Illinois (ITT), Chicago, 1938-1958. Debido a restricciones en el presupuesto, la construcción se basó en la más estricta economía: muros portantes en ladrillo, carcasa en hormigón armado o esqueleto metálico con cerramientos de vidrio o ladrillo. Los materiales se expresaron en toda su naturaleza, sinónimo del tiempo de belleza, conjugados éstos con un racionalismo magistral.

## Transición

---

Las plantas se organizaron con gran desenvoltura y las fachadas se muestran libres al no ser portadoras de cargas, función que asume íntegramente la estructura.

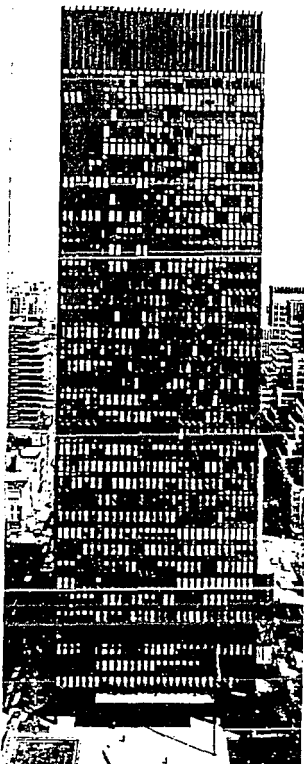


*F.60. La frialdad de los edificios modernistas del IIT, en este caso en particular, el del Instituto de Química, se vieron suavizados por la introducción de la naturaleza que proporcionaría un atractivo particular al interior de este edificio.*

En el Instituto de Química (ITT), 1945, se jugó con la alternancia 60 entre edificios de un solo piso y edificios de varios pisos, regulados por la misma trama. Edificios, donde la naturaleza a través del tiempo habría de dotar de vida el rigor inexpresivo y frío de estos volúmenes.

## Transición

---



Una de las manifestaciones espaciales del Movimiento Moderno y en particular de Mies, la planta libre, se expresa con todos sus matices en el Crown Hall (ITT), Chicago, 1950-1956, este edificio para la Escuela de Arquitectura y Diseño, es una gran sala libre de pilares, compenetración arquitectónica, o simplemente, control y orden frente a las enseñanzas de las posturas modernistas.

Mucho se ha hablado del carácter arquitectónico y la falacia del mismo. Mies puede demostrarnoslo al comparar dos de sus obras, el ya mencionado hasta la saciedad, el Seagram's Building, New York, 1954-1958 y el proyecto para los Promontory Apartments, el primero se constituiría en el símbolo estandarizado para edificio de oficinas, pero, y he aquí donde el supuesto simbolismo del carácter arquitectónico falla, los edificios de apartamentos en su versión en hierro y vidrio, mantienen el mismo lenguaje expresivo formal del Seagram's, las funciones son disímiles, el discurso formal, el mismo, la postura, confusa.

61

62

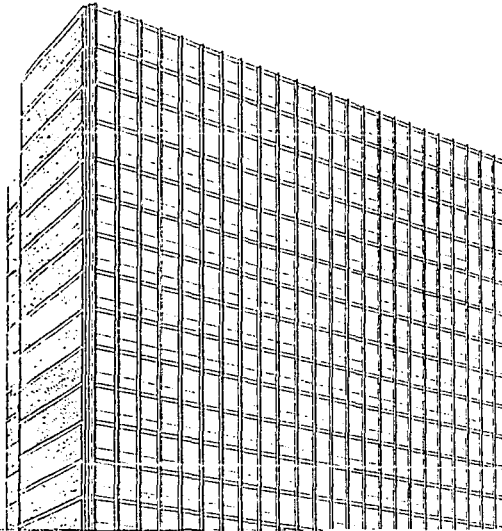
*F.61. El edificio Seagram, retrasado con respecto a Park Avenue, mantiene el mismo discurso formal que se vería en Lake Drive Apartments, Chicago 1948-1951, y en Promontory Apartments.*

## Transición

---

La Casa Hernández, 1970, influye para que Agustín Hernández se involucre más con y hacia el hombre. En este proyecto, se tomó como factor decisivo la manifestación emocional del usuario y la impresión

73



*F.62. El proyecto de Mies para Promontory Apartments, testifica la dualidad comunicativa, oficina-vivienda, que utilizara tanto para el Seagram, como para este proyecto, el cual se ilustra en su versión de hierro y acero.*

manifiestan, en reminiscencias de la arquitectura conventual de Actopan, manifestando su lenguaje expresivo, en ventanas y superficies regladas. Si bien la reminiscencia anteriormente anotada rompe con el concepto modernista, la sensualidad manifestada en la

que le transmiten ciertos espacios y formas. Así mismo, el terreno jugó un papel decisivo en el juego formal de la obra. La utilización de una bóveda, obedece a una preocupación del trabajo estructural de la obra, misma, que utilizada como tensor, equilibra la edificación, dada las condiciones particulares del sitio. Pese a que la arquitectura del Tardomoderno, no es manifiestamente historicista, en este

trabajo, las referencias histórico-culturales de un México lejano se

## Transición

---

dinamia y fluidez de los espacios es más convincente aún de lo ya expresado en relación con el movimiento en el cual centro la obra de este arquitecto. El discurso formal de esta obra en particular se asemeja al que otro tardomoderno utiliza, me refiero específicamente a I.M. Pei -para una referencia más ajustada o visual referente a lo expresado, será necesario comparar esta obra con el Ayuntamiento de Dallas, 1966-1978, I.M.Peí.

John Utzon también se manifiesta con un lenguaje cercano al de Hernández, y quizá esto no sea extraño, cuando Utzon a través de sus viajes, estudiara y se compenetrara con las antiguas civilizaciones mexicanas, y particularmente con su arquitectura, la que se hace manifiesta en su obra, una de las cuales nos recuerda la Casa Neckelmann, 1980. Aquí, se manejó el concepto de arquitectura 43  
subterránea, haciéndose eco de la preocupación de que por estos años se volcara a la ecología y a la conservación de la energía. Otra vez, el terreno se plantea como un factor importante a ser tomado en cuenta tanto para la realización misma de la obra, como para el diseño. La geometría, factor preponderante en el diseño de Hernández, se localiza en el caracol Nautilus Pompilius, relacionada con la Sección Aurea. La transparencia del Moderno no se da, pero sí se consigue en gran medida el paso de la luz natural.

La obra de Hernández, en sus manifestaciones residenciales, quizás conciba opiniones de que ésta arquitectura no se encuadre con la arquitectura del Tardomoderno, pero nada más alejado de la realidad, sino, revisemos una de las manifestaciones más representativas de que tal aseveración es cierta. Los edificios de oficinas diseñados por Hernández son decididamente tardomodernistas al igual que la sede del Heroico Colegio Militar, en el cual comparte créditos con Manuel González Rul.

Si para Mies, "menos es más", para Moore, "Moore is more" y quizás la máxima expresión de su arquitectura posmodernista se centre en la Piazza d'Italia, New Orleans, Louisiana, proyecto en el cual el

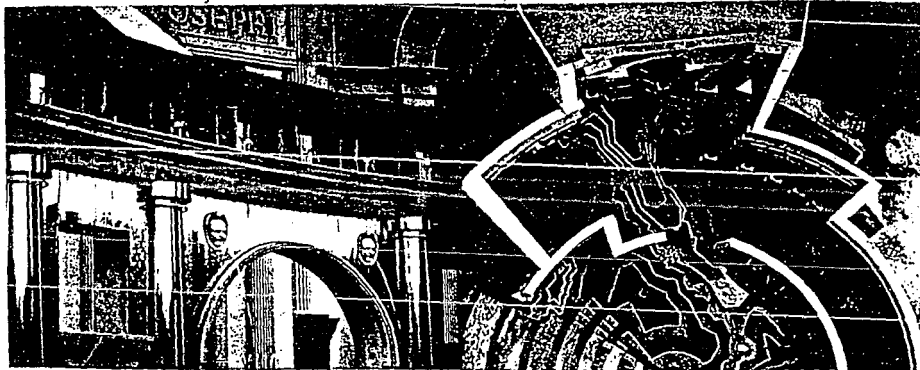


## Transición

elemento principal se centra en la fuente, una obra subvencionada por la comunidad italiana asentada en New Orleans, una ciudad preponderantemente francesa y española. La plaza se acoge bajo la sombra de un gran edificio de oficinas, bordeada por una amplia gama de viviendas que datan del siglo pasado, esta plaza, circular en su forma, con pavimento de pizarra -franjas oscuras- y bloques de granito claro, toman de una calle existente sus áreas libres. Este trabajo muestra en su extensión el mapa de Italia en planta, con agua que fluye de elevados lagos en la península baja reflejando cascadas donde se ubican el Po, el Arno y el Tíber, apreciándose las corrientes que los conducen hacia el Mediterráneo y al Adriático, los que, se detienen más abajo al toparse con Sicilia, expresada en un podio central -cabe mencionar la ascendencia siciliana de esta comunidad en New Orleans-.

63

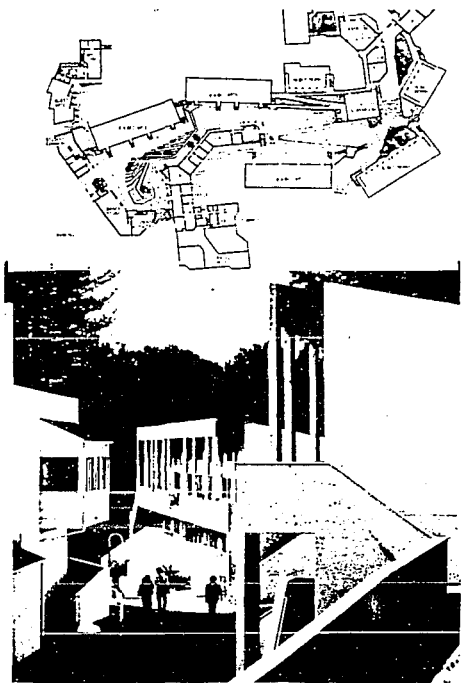
El conjunto se rodea de seis muros, donde los clásicos órdenes



F.63. 1) El orden dórico se cierra sobre Cerdeña, rompiéndose reglas, donde al obscuro y mojado acero se le da la imagen de un casco griego. 2) En planta, se observan los anillos que nos muestran a Sicilia, mientras que al norte se divisan los Alpes. Las formas tradicionales se rompen y a la vez persisten en esta obra de Moore.

## Transición

arquitectónicos se imponen en el agua. El muro toscano se continúa a través de la península, hecho con cascadas de agua que bajan por brillantes tubos de acero inoxidable; el muro dórico tiene columnas



F.64. La arcada de doble altura y las escaleras de entrada son elementos tradicionalmente exagerados de escala. Las terrazas, para tomar el sol en el Kresge College, se pintaron en colores primarios.

del mismo material, cortadas al frente, semejando una cubierta acorazada, con caída de agua en hoyos llamados "wetopes" de los que el agua surge en chorros, más agua baja por dentro de las columnas y por sus caras desviándose por molduras ubicadas alrededor de los arcos por los que el público se moviliza. El jónico, utiliza agua que gira alrededor de volutas que moldean una sorprendente escala. El orden corintio y los órdenes

## Transición

---

compuestos se realizaron con fuentes de acanto, rodeando los ligeros capiteles de acero inoxidable con chorros de agua que se vierten sobre las dedicatorias inscritas en el frontón. Una expresión donde el ornamento alcanza la expresividad historicista que a más de ser ecléctica -en cuanto al tiempo, en este caso, se refiere-, es manifiesta de la arquitectura del concepto de "más es más", típico del Posmoderno.

El Kresge College en la Universidad de California en Santa Cruz, 1973, alberga los dormitorios y los apartamentos para los estudiantes a lo largo de una calle con las áreas públicas de mayor uso en los límites de la misma. El bajo presupuesto, y las restricciones en cuanto a la tala de árboles de secoya, los que se encuentran bordeando el sitio, se constituyeron en grandes obstáculos, de esta manera, los edificios se deslizaron entre ellos a través de caminos cuidadosamente delineados. Se visualiza como una villa, sin serlo realmente, donde no existe jerarquización, no hay alcalde, no existe nadie más importante que otro. Todos los habitantes son estudiantes. 64

El exterior de los edificios es ocre como la foresta, las paredes que miran a la calle tienen dos tonos de blanco. La parte posterior, se pintó con colores brillantes. Todo esto se usó para enfatizar el pasaje sobre la calle; los boquetes en el nivel superior de las arcadas de la galería, pretenden sincopar ese pasaje, para convertirlo en un elemento especial de la arcada bidimensional, lo que se transmite a los edificios que permanecen como objetos eternos.

Para 1974, Charles Moore, presenta su proyecto para el Kingsmill on the James, Williamsburg, Virginia, el cual manifiesta los mismos tipos de casas usados en Owen Brown Village, donde se desarrollaron algunos tipos más ateniéndose al sentido especial de ese lugar en particular. Williamsburg, Virginia, que abarca sólo dos millas de Kingsmill, es un pueblo del siglo XIX, el cual fuera completamente remozado en este siglo por la familia Rockefeller, convirtiéndola en una elegante ciudad del siglo XVIII. Este lugar es visitado 65  
65a  
66

## Transición

---

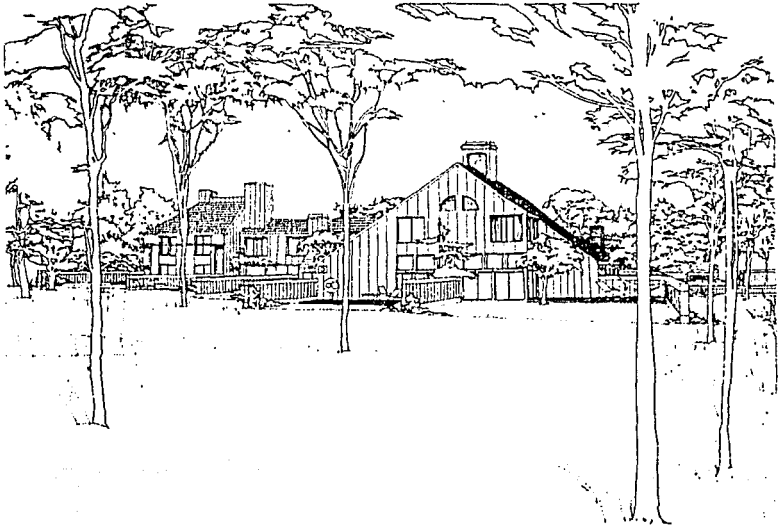


F.65. Kingsmill on the James, Charles Moore, proyecto, Williamsburg, Virginia, 1974. Distribución en el terreno del conjunto habitacional.

## Transición

---

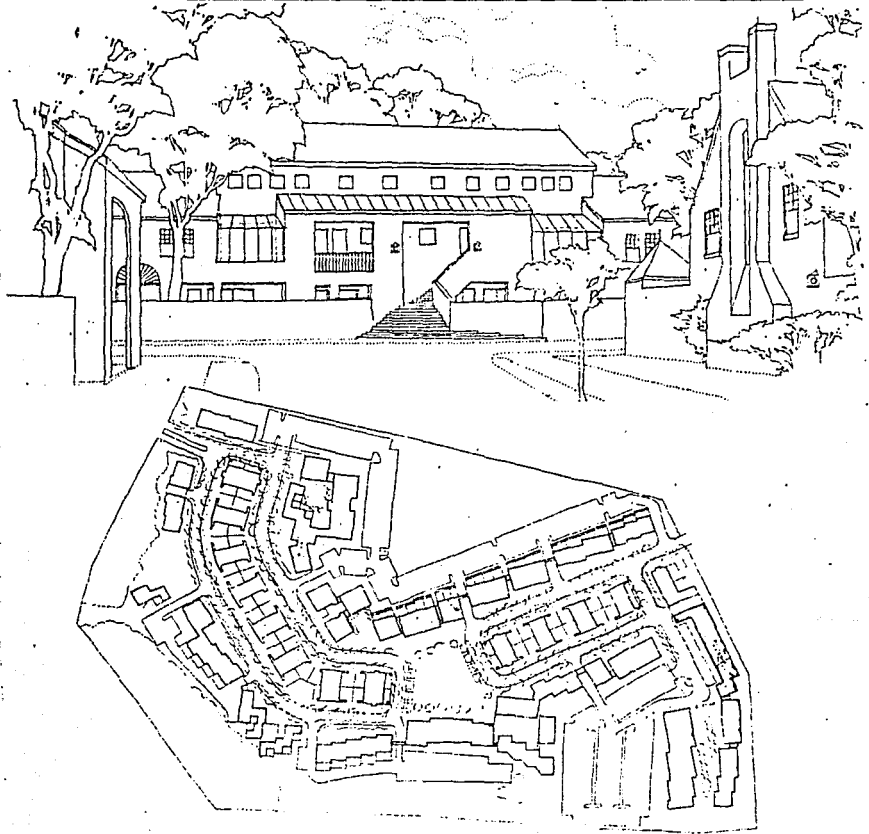
anualmente por millones de estadounidenses, quienes tienen la oportunidad de infiltrarse en el pasado aquí expuesto, siendo muchas las personas que deciden establecerse en este sitio, lo cual se debe en



*F.65a. Kingsmill on the James, Charles Moore, proyecto. Perspectiva.*

parte al desarrollo del proyecto, o más acertado sería decir que, se debe en gran medida a las oportunidades económicas que ofrece el área. En lo concerniente al proyecto de Moore, éste se basó en componer un paisaje suburbano, el primero en su clase dentro de la hermosa floresta, la que albergaría un gran parque automotor, sin que los carros abrumen el conjunto, para lo cual se sugirió una variedad y cantidad en la escala, que interesaría a la economía de las unidades

## Transición



F.66. Owen Brown Village, Charles Moore, proyecto, Columbia, Maryland, 1974-1975. Perspectiva y plano general.

## Transición

---

standard múltiples, las que se conectarían con el pasado, lo que se convertiría en el punto focal del área. Los "six pack" como fuera llamado en honor del patrocinador, un fabricante de cervezas, se conforma de seis casas que intentan manifestar su uniformidad, aún cuando los autos estacionados al frente o a un lado de ellas, rompan con una visión histórico-arquitectónica de estos grupos con su



*F.67. Cold Spring Harbor Laboratories, Charles Moore, Huntington, L.I., New York, 1974. Panorámica de la casa Airstic.*

alrededor.

Este proyecto no es una idea nueva, pero se constituyó e una atractiva alternativa para el pasado, asentado en densas partes de Charleston, Carolina del Sur.

Columbia, Maryland es para Radburn lo que Co-op City es a la Ville Radieuse. Esta, en base al proyecto Owen Brown Village, 1974-1975, desarrolló el diagrama de acceso para los automóviles a un lado de las residencias, las que pretendían constituirse en un mundo pedestre sobre el otro, a tal punto en que cada residente, sería visto en relación

## Transición

---

al estacionamiento, muchos de los cuales son inevitables en el camino a la casa de cualquiera. El proyecto de Columbia, se basó en una calle doble que se abriría hacia una pequeña colina y hacia abajo en el otro sentido, en cuatro caminos entre los lados de la calle, los que estarían liberados de tránsito vehicular, y que con poca cantidad de dinero se transformarían en sitios agradables con calles arboladas y aceras de ladrillo.

Las casas dobles asentadas en el lugar y otros tipos de apartamentos se añaden a la densidad del complejo, sin que se pierda la escala del pueblo pequeño.

La secuela del carácter arquitectónico demuestra su poca o ninguna influencia en el Posmoderno, acaso fiel reflejo de esta aseveración sea la obra de Moore para el Cold Spring Harbor Laboratories, 1974, donde la integración con el espacio deja de lado a lo que el Moderno transmitiera en una expresión fría e industrializada para este tipo de edificios. El campo del Col Spring Harbor Biological Laboratories, ubicado a lo largo de una ensenada de Long Island Sound cercana a Huntington, New York, es un lugar particularmente oportuno para la íntima convivencia de lo viejo y lo nuevo. Sobre un sitio acordonado por bosques y exquisitos paisajes, se erigen edificios diseñados por Olmsted en una gama de estilos de los siglos XVIII, XIX y XX, para laboratorios, áreas comunales y residencias, las que se rotan anualmente y en época de verano. La labor que tuvo a su cargo Moore, se centró en la remodelación de la casa del siglo XVIII del Director, la conversión de los establos del siglo XIX en apartamentos, una nueva planta para el tratamiento del agua, nuevos apartamentos en una casa reconstruída del siglo XVIII, edificios de almacenaje y nuevos laboratorios en un edificio de laboratorios de 1895. La Airlie House, la casa del Director edificada en el siglo XVIII, ampliada en el siglo XIX y en 1974.

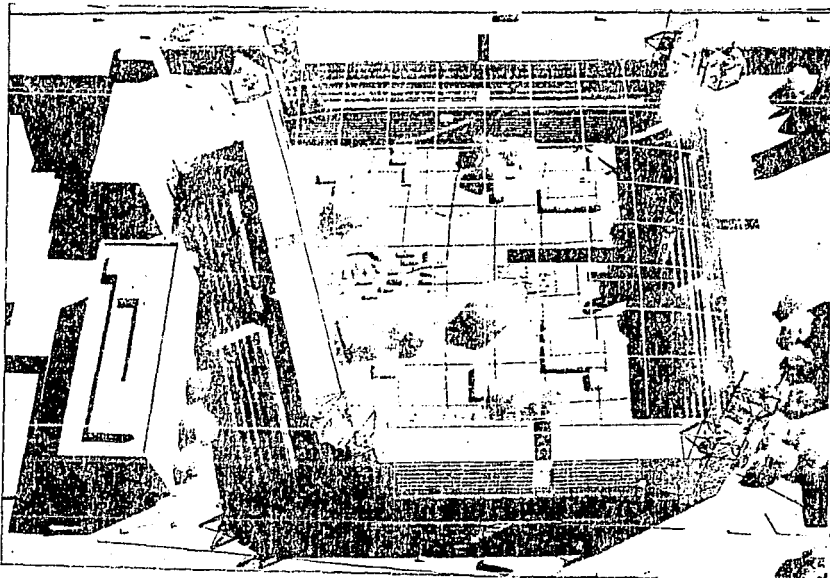
67

El High Tech, hemos dicho, encuentra en Norman Foster a uno de sus más importantes exponentes, aquí, analizaremos a grosso modo



## Transición

---



*F.68. Norman Foster, Transportation Interchange for LTE, Hammersmith, Londres, 1976-1980. Vista aérea de la maqueta del proyecto.*

## Transición

---

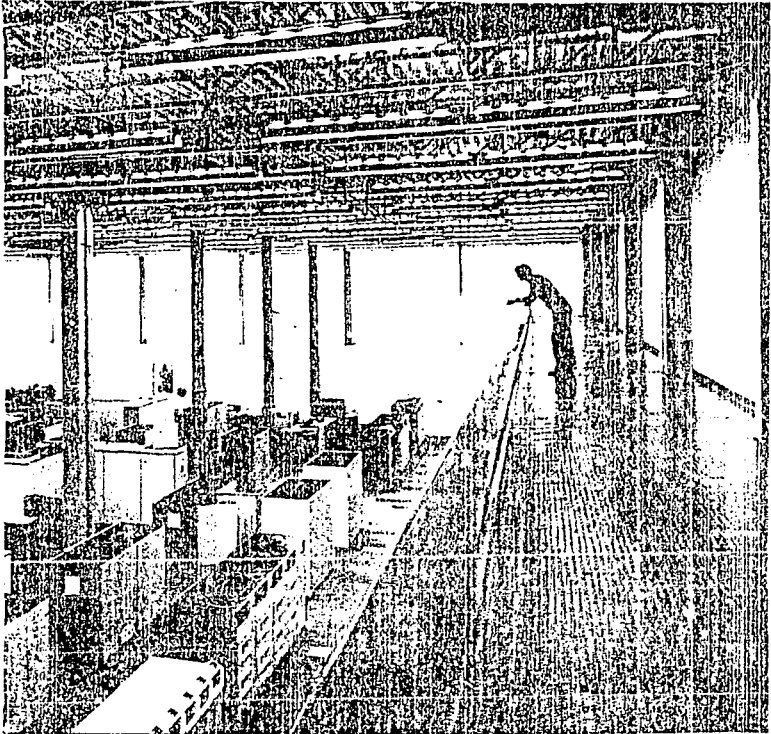
algunos de sus proyectos y obras que tipologizan la arquitectura de este estilo.

Su proyecto para la Transportation Interchange for LTE, 68  
Hammersmith, Londres, 1976-1980, se ubica en una próspera comunidad de 170.000 habitantes, situada en la periferia oeste de Londres, se distingue por su desarrollo urbano y la creación en torno a ella de rutas axiales de comunicación. El terreno reservado a los Transportes Londinenses constituye en sí, un reducto de la aglomeración. El agrupar instalaciones de placer dentro del conjunto, a gran altura, y con visos de garage, estación de autobuses o del metro, representa un ideal unificador. El proyecto conformaba la creación de un parque municipal situado en el costado sur de la parcela. El centro del espacio estaría dominado por los equipos de transportación, bajo grandes cubiertas que conformarían un vasto espacio público.

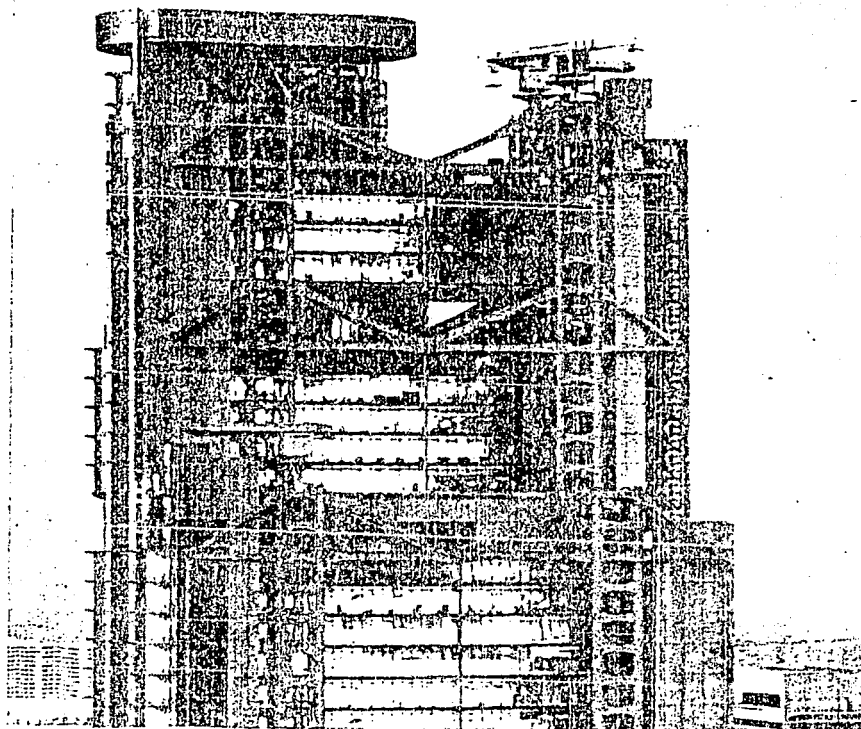
Las implicaciones sociales, comerciales y energéticas de este proyecto se asentarían en la utilización de los recursos disponibles que a su vez se manifestarían en un interesante potencial de espacios dentro de una localidad fragmentada por el tráfico vehicular.

En 1972, Norman Foster explicaba sus ideas en una nave industrial, proyecto influenciado por los trabajos de Ezra Ehrenkrantz. En 1977, esta influencia se manifiesta en una idea que es ejecutada en menos de 9 meses, proyecto para la IBM, donde Foster expresa a cabalidad 69  
su programa arquitectónico y por ende, el del High Tech.

El Technical Park para la IBM, Greenford, Middleses, comprende dos etapas, la primera que abarca el Centro de Sporte (ISC), se penetra dentro de un volumen a doble altura que puede recibir eventualmente, una división intermedia en planta, un edificio cuyas fachadas se conformaron con paneles de aluminio complementados con vidriería. La segunda etapa, el Centro de Distribución para la



F.69. Norman Foster, Technical Park, IBM, Greenford Green; Middlesex, 1977. Vista del interior del edificio.



F.70. Norman Foster. Hong Kong and Shanghai Banking Corporation, Hong Kong, 1979-1985. El edificio en el contexto urbano de la colonia británica.

## Transición

---

Gran Bretaña (UKDC), que data de 1980, es en sí, la más grande y la más compleja instalación, donde la construcción varía de acuerdo a la densidad de funciones en este edificio desempeñadas. La postura de Foster se manifiesta en este complejo industrial, de un alto grado de calidad, de espacios bien distribuidos -espacios tanto interiores como exteriores-, abiertos a una amplia densidad de uso de los mismos.

La sede de la Hong Kong and Shanghai Banking Corporation, Hong Kong, 1979-1985, es la obra de mayor relevancia de Foster, obra sobre la cual ya he expresado mi opinión en este trabajo. El edificio reviste una importancia particular, puesto que junto con la Gobernatura y el Jockey Club, la banca y en especial la que alberga este edificio, constituyen en conjunto las instalaciones vitales para el funcionamiento regular de esta colonia británica. 70

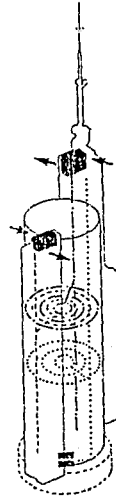
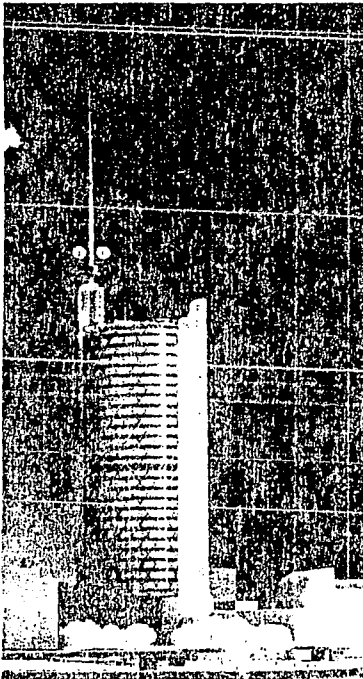
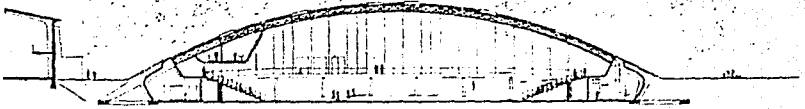
El edificio también tiene tintes políticos, desde la postura de Mao Tse Tung, hasta las actuales directrices de la República Popular de China, en cuanto a las pretensiones sobre esta colonia. Una arquitectura, por cierto, alejada de las tradicionales construcciones locales, lo que en cierto modo reivindica su internacionalización, la que se hace presente en las sucursales que van desde los Estados Unidos, Europa, Medio Oriente hasta la totalidad del continente asiático.

La tendencia a esquematizar lo que el Moderno simplificó, se refleja en una geometría impersonal, manifestada en una original estructura suspendida que acogen espacios tipológicamente diferentes. El plan, basado en un simple rectángulo, el cual se descompone en cuatro a través de la utilización de alturas varias, se traducen en superficies variables por la pluralidad de los niveles. Frente a la anarquía de las pequeñas calles, este gigante se presenta como un oasis privilegiado que se ha convertido en un símbolo de esta pequeña colonia.

Headquarters for Humana Inc., Louisville, USA, 1982, significó para Foster la confrontación referencial de obras y elementos frente a su 71

## Transición

---



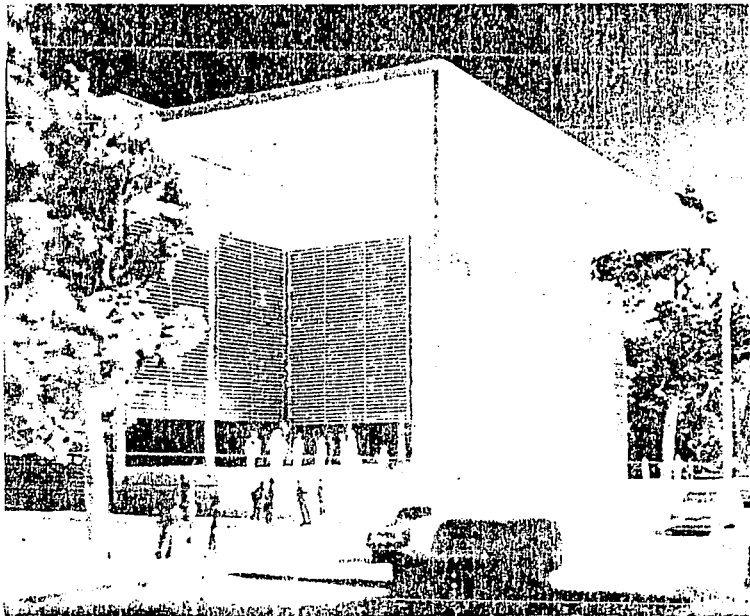
F.71. Norman Foster,  
Leichtathletikhalle, proyecto,  
Frankfurt, 1981-1985.  
Concepto de hangar que se  
vió en el Sainsbury Centre  
(Foto sup.).

Norman Foster, Sede de la  
Sociedad Humana,  
proyecto, Louisville,  
Kentucky, USA, 1982.

## Transición

---

arquitectura altamente tecnológica, un proyecto que armoniza ambas situaciones. La solución propuesta comprendía un agrupamiento de tres torres: la primera para oficinas, con una estructura periférica



*F.72. Norman Foster, Médiathèque et Centre d'Art Contemporain, proyecto, Nîmes, Francia, 1984. Aspecto de la maqueta.*

triangular, las dos restantes, destinadas a los servicios, se inscribían dentro del rígido perímetro del terreno.

Las reminiscencias del High Tech con el Movimiento Moderno se hacen presentes en el proyecto para el Centre d'Art Contemporain et

## Transición

---

Médiathèque, Nimes, Francia, 1984 y la obra de Mies van der Rohe, en general. Esta postura tal vez se vea reafirmada si se toma en cuenta la falta o ausencia casi total, de cualquier retórica tecnológica. El diseño de la fachada se vió perfeccionada después de que el proyecto original fuera sometido a un gran número de estudios, este proyecto, nos revela a un Foster pragmático, en cuya obra, la luz natural difusa penetra entre los espacios de la biblioteca, una luminosidad presente en todo el proyecto.

Por último, el concepto de arquitectura de "hangar", expuesto por algunos críticos en referencia al High Tech, y en especial a Norman Foster, humorísticamente tomado, se hace presente en el proyecto para la Leichtathletikhalle, Frankfurt, Alemania, 1981-1985, un proyecto que exploró la arquitectura del Sainsbury Center, Norman Foster, 1978, basado precisamente en la concepción del hangar, que en el proyecto de la Leichtathletikhalle se suaviza en el arco, que a más de ofrecer una luz y ventilación naturales, capta la energía solar. Este es un ambicioso proyecto para la práctica deportiva, que comprende dos pistas para carreras de fondo y resistencia, dos terrenos para saltos de altura y salto largo, a más de pista para lanzamiento de disco y jabalina, conjunto que se puede revertir fácilmente en canchas de tenis o velódromo. La obsesión de Foster por una arquitectura ligera y de gran prestancia, es por todos, bien conocida.

71  
59

## 5. 2. PENSAMIENTOS

### **Agustín Hernández.**

El diseño arquitectónico se encuentra sujeto a un proceso dialéctico, elegido entre ilimitadas soluciones y las condiciones que imponen las necesidades económicas, sociales y tecnológicas, en búsqueda de lo socialmente verdadero para la autorrealización del usuario.



## Transición

---

Según su postura, el arquitecto seguirá siendo el instrumento alienado del poder que encubre el avasallamiento del hombre, mientras no exista una teoría social del diseño, que corrija las consecuencias de una arquitectura superflua. En nuestra era, la armonía del binomio diseño-sociedad se rompe, al empezar, el interés utilitario y al volverse impersonal esta relación, situación que se presenta igual con la división del trabajo, que separa cada vez más al proyecto de la ejecución y a la teoría de la práctica.

El arquitecto no ha conquistado aún su propia libertad creativa, superando todo condicionamiento y la de su propia necesidad creadora. La libertad, en unidad dialéctica con la necesidad, afirma al hombre en su mundo objetivo, desplegando su personalidad y satisfaciendo una necesidad de realización y comunicación que culmina en una obra para sí y para los demás.

La arquitectura, arte multidisciplinario, siempre está regido por leyes, que no son el producto irracional de la espontaneidad, pues a cada idea o concepto hay que adecuar una estructura objetivadora, que es el ordenamiento y el principio de organización que equilibra todas las disciplinas.

El estilo existió sólo en la antigüedad por las limitaciones estructurales.

La preponderancia de la función utilitaria y el mercantilismo han relegado a un segundo plano la importancia de lo biológico, lo psicológico y lo estético.

Un todo espacial debe conciliar, estética, estática y economía, para expresar la idea arquitectónica en su totalidad. Se debe estar conciente de que la arquitectura está cada vez más ligada a la transformación de la sociedad y a las relaciones de producción, para evitar así dependencias culturales y económicas, y poder continuar

## Transición

---

con la inercia creadora que perdurará a través del tiempo con un espíritu de carácter internacional.

### **Charles W. Moore.**

La actitud de Moore frente a sus edificios, refleja en extremo las soluciones personales del arquitecto al mismo tiempo que manifiestan complejos extraños y enérgicos. Estos, sin embargo, presentan cualidades ordinarias, algo casi siempre intencionadamente banal, lo cual se demuestra contrario a la corriente principal del Movimiento Moderno.

La postura frente a sus colegas, se centra en una idea de "servicio al cliente", interpretación que connota una aproximación a lo artesanal. Moore nunca parece necesitar satisfacer su vanidad en un proyecto; uno siempre encuentra un fuerte rastro del cliente, el cual es el resultado de una tentativa y un complejo diálogo entre Moore y su cliente. Si existe o no una aproximación metódica, podría establecerse siguiendo la huella; de cualquier forma, el cuidado personal, auto-impuesto en cada uno de sus proyectos resulta evidente.

Moore no se aventura en conceptos a priori sugeridos por ideas abstractas, las ideas, surgen de la consulta con el cliente, y luego de una modificación, resultante de una asociación de ideas. Los principales gráficos de comunicación actúan como un lenguaje entre el arquitecto y su cliente.

Lo impredecible se hace presente al concluir una o cualesquiera de sus obras, aportando cambios en forma o en efectos lumínicos. El, toma activa participación en el movimiento habitacional de los futuros residentes, algo que se manifiesta como un ritual mágico, donde cada miembro de su equipo puede aportar sugerencias, quedando en manos de los clientes, el orquestar los toques finales.

## **Transición**

---

Su "realismo universal", como lo denominara Venturi, alejado de un método específico, se contemporariza con metodologías actuales y se canaliza por una especie de síntesis de experiencias, que se cierra al espíritu de realismo y liberalismo de los pioneros americanos del medio-oeste.

En lo que respecta a su "utopía comunal", Moore, toma una posición que engloba una fundamental nueva valoración de la relación de los arquitectos con la sociedad. El nos muestra una imposibilidad dual: cualquier producción suya se integra al gran sistema productivo americano, o no se integra, y favorece simultáneamente una parte de la oposición marginal. Sin embargo, y de forma general, Moore, reconcilia estas dos posturas.

Sin estar afectado por la tradición liberal americana, Moore demuestra a través de una posición dialéctica, tomando su postura histórica, la imposibilidad de mantener una doble cultura, ambas supremamente americanas y a la vez, "más europea que los mismos europeos". Humanista y artesano, desde su aislamiento de la sociedad, en la cual se encuentra a sí mismo, sólo existe a través de los encargos de sus clientes.

### **Norman Foster.**

La tecnología es un medio de obtener objetivos, pero no es un fin en sí.

La utilidad es sinónimo de eficacia, en tanto los espacios puedan ser modificables de acuerdo a las necesidades comerciales dinámicas. El espacio y su envoltura son sinónimos también, en una relación donde el conjunto determina los móviles y viceversa.

## Transición

---

Su preocupación básica se centra en una concepción estratégica y a la vez de detalle táctico, social y tecnológico. Concibir es sobre todo integrar.

Los espacios deben trabajar en diferentes niveles de experiencia, funcionalmente y estéticamente, espacios que respondan a una gama de sensaciones extendida. Existe interés en cuanto a cómo el espacio pueda transformarse en un polo de atracción social, el teatro del movimiento, el potencial que tenga para calmar o dinamizar, alejar o imponer.

Respeto la arquitectura del pasado porque se caracteriza, según cree, por la creación de espacios con los que se siente emparentado. Considera que algunos de los aspectos tradicionales de la arquitectura han sido perdidos, olvidados o ignorados.

Los conceptos sobre tradicionalismo y radicalismo se centran en cuanto a las posiciones ambiguas del momento. Por ejemplo, cuando se construía un edificio de oficinas de escasa altura cuando se esperaba una torre, era radical en cuanto se rompía con la tendencia del momento, y tradicional, en cuanto no es necesario, así se ha demostrado, construir edificios altos para obtener grandes densidades.

Busca una secuencia espacial de movimientos más rica en el interior de los edificios, una alternativa para la caja simplista ciega. Este concepto quiebra la masa tradicional del rascacielos, en elementos más identificables, equivalente a un grupo de pueblitos apilados unos a otros.

La constante búsqueda de perfeccionamiento de los modelos, de las formas, de los detalles o de la textura, es parte de una visión poética del espacio y de la arquitectura, pero no en un sentido de exclusión.

## Transición

---

Siendo que, utiliza los mismos materiales que otros arquitectos, lo que cambia, probablemente, sea su actitud frente a éstos.

La postura tecnológica no lo aleja de la influencia de la fuerza creadora y artesanal del hombre. La complejidad en los edificios lo inclina a hacerlos cada vez más agradables, más confortables, más acogedores, sin que para ser lisibles, necesiten de un sistema de señalización.

Finalmente, declara, que uno no puede escapar a la influencia del Movimiento Moderno, sin que por ello, se deba estar "dentro" o "fuera" del mismo, en el sentido estrictamente académico. En su caso en particular, las influencias, inspiración, y puntos de referencia, son muy diversos, se sitúan en numerosas épocas y no se limitan de ninguna manera a la arquitectura.

### **5. 3. ARQUITECTURA FUERA DEL CONTEXTO DEL CARACTER ARQUITECTO NICO**

La postura de la investigación vertida en este trabajo, quizás no se centre en el hecho de aportar algo nuevo. La pregunta que surgiría entonces sería, cuál es entonces el objetivo y la utilidad del mismo?, la respuesta, intentaré desarrollarla a continuación.

Arquitectura e historia, dos conceptos, que desde la puesta en escena del primer hombre sobre la tierra, se vieron íntimamente ligados y no habrá una ruptura hasta que el ser que media entre ellas, desaparezca. Si muchos de los conceptos vertidos, particulares de opinión, indiquen, erróneamente, una postura anti-historicista, no es tal la intención de las mismas.

El trabajo arquitectónico siempre ha sido valedero, sea esta una simple construcción o una obra arquitectónica. Los estilos surgieron con las grandes expresiones de la arquitectura y otras artes, y en

## Transición

---

tiempos y sociedades plenamente identificadas, y en circunstancias donde la tecnología jugaba un papel preponderante, que en cierta forma ilustraría su condición.

La postura fundamental de quien realizara este trabajo, se cierne en cuanto a un sólo concepto, que si bien, no es propio del Movimiento Moderno, si es en esta etapa, donde se asienta su caracterización, a través de la pretendida universalidad, mantenida bajo un régimen de orden y disciplina, especificado por este movimiento. Así, el carácter arquitectónico se constituiría en un dogma que tuvo arraigo en el trabajo de la arquitectura a partir de los años 20, este concepto, para muchos válido, opresor, para quien escribe, mantuvo muchas alteraciones y quizás, su propulsor, el Movimiento Moderno, fuera el que más alejado de éste estuviera, debido a que el carácter hace referencia a profundas huellas tradicionales e historicistas, y en menor escala vernaculares, que nada tienen que ver con la postura modernista.

No todos los arquitectos estudiados aquí, han expresado, lo cual tal vez se deba a que no se les ha formulado tal interrogante, su oposición a una postura, que en mi caso en particular, siempre se mostró como una barrera limitadora, la cual, a fuerza, había que derribar para poder crecer.

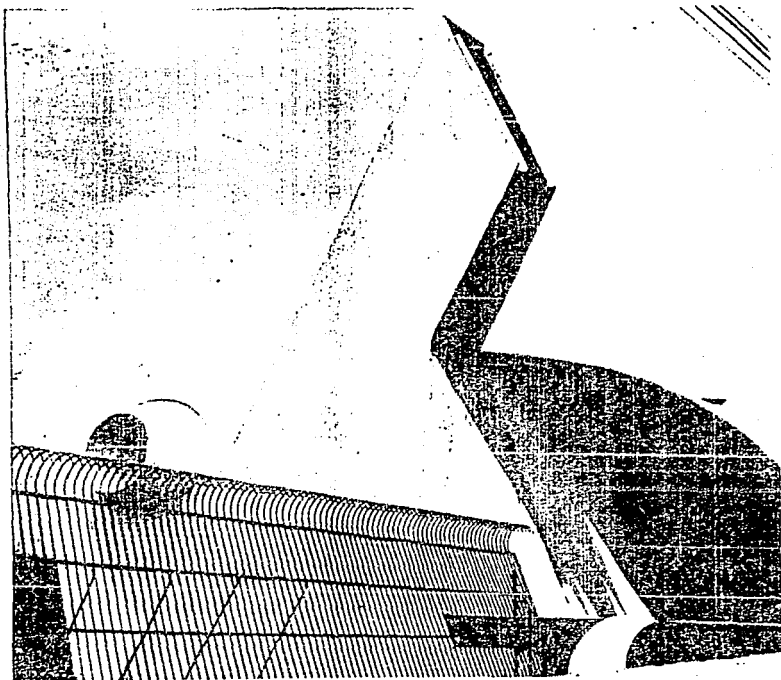
Sin embargo, las propias obras de todos y cada uno de ellos, se aleja paulatinamente de este concepto, sino, bastaría con comparar las obras de estos arquitectos con los que supuestamente podrían significar tal o cual función, en base al carácter arquitectónico.

Mucho se ha hablado de Mies van der Rohe y el edificio Seagram, edificio que indentificaría y estandarizaría a los edificios de oficinas alrededor del mundo, pero, y aquí surge la controversia, acaso sus edificios para apartamentos en Chicago, no nos "hablan" el mismo lenguaje del Seagram, carácter?, cuál? 61

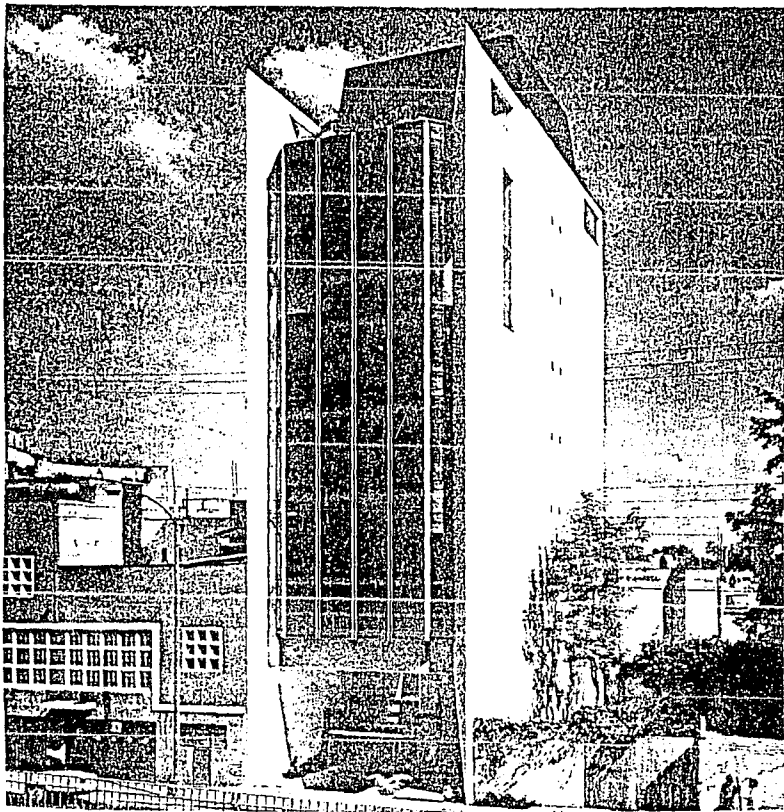
## Transición

---

El Tardomoderno, tan solo suavizó y sensualizó, como una actitud remozante, las rígidas formas del Movimiento Moderno, pero, las teorías y actitudes inherentes a este movimiento, poco o nada,



*F.73. Agustín Hernández, Casa Hernández, México D.f., 1970. Vista de la entrada principal. El sensualismo tardomodernista se hace presente aquí.*



*F.74. Agustín Hernández, Edificio de Oficinas, México D.F., 1965.  
Fachada norte.*



## Transición

---

cambiaron. Uno de los arquitectos de esta tendencia estilística, pese, a no autodefinirse dentro de ninguna corriente en particular, Agustín Hernández, manifestó en una entrevista personal, la cual tuve la suerte de mantener, que el carácter arquitectónico era muy importante en el desarrollo arquitectónico, ya que una obra tendría que transmitir lo que ésta era. De acuerdo a sus expresiones, sus casas, deberían guardar la misma expresividad, que en este caso, mostrarán las casas-habitación en la ciudad de México, pero, tal situación procede? La Casa Hernández, 1970, reducto de prismas triangulares, bóvedas, que en ningún momento hacen referencias a tejados, chimeneas, en una palabra, a lo que una casa común encierra como lenguaje o metáfora -la faz del humano que la habita-, el carácter arquitectónico, tal y como es propugnado, simplemente no existe o no se da.

73

Caso particular lo constituyen los posmodernistas, donde el fenómeno se presenta contrario, pero esta disparidad -enfocado siempre en mi particular punto de vista-, a más de aceptable, resulta fructífera. ¿Cuál es la razón para esta supuesta ambigüedad de opiniones? La razón es sencilla. Si el carácter arquitectónico se muestra como un limitante sin que realmente ejerza esta condición, es preferible, que éste, en teoría, sea desechado y amenazado en la práctica, ¿por qué?, porque de esta forma, la arquitectura no estaría atada a principios estereotipados, rondando tranquilamente por las turbulentas aguas de la historia, sin alejarse de la creatividad que es intrínseca en ella.

Lo que he expresado, no resulta antojadizo ni aventurado, esta postura, temprana desde mi formación como arquitecto, la he visto, y sin pretensión alguna sustentada en las opiniones de Charles Jencks y otros autores, quienes de alguna manera alentaron la idea del desarrollo de este trabajo.

Pero es quizás, mérito de los arquitectos del High Tech, el hecho de que esta postura, por lo menos en este estilo, no siga siendo una

## Transición

---

utopía personal, opinión que no necesariamente deberá ser compartida por todos.

La expresión tecnológica, si bien rompe con los cánones historicistas, no por ello reniega de los mismos. La arquitectura, había expresado, se conjuga con la historia, fundiéndose ambas en el hombre, pero, la arquitectura es el espejo que refleja la evolución del hombre y su entorno, de su constante debatir en la tierra, de sus crecientes y complejas necesidades, no esperemos pues, que aún respetando la arquitectura pasada, las necesidades formales, espaciales y sociales sean las mismas que en este siglo o en anteriores centurias, lleven a ciertas expresiones arquitectónicas, esto podría darse, pero no necesariamente tendría que ser. La transición es parte fundamental en el trabajo arquitectónico para lograr nuevos cambios en base a nuevos retos.

### **5.4. CONCLUSION: CRISIS DE IDENTIDAD**

El hombre, ente conflictivo, siempre se debate en múltiples frentes, uno de los cuales es absorbido por la arquitectura. Esta, de igual forma, genera y se genera dentro de diversas actitudes, opiniones y prácticas, que al no primar un lineamiento en particular, se traduce en una crisis de identidad.

Actualmente, la disolución del Movimiento Moderno, hecho por demás tratado aquí, fomentaría la aparición de nuevas tendencias, movimientos o estilos arquitectónicos, los cuales, individualmente, tratan afanosamente de sobrevivir dentro del contexto en el que se desarrollan. Pero, sin embargo, creo que la falta de una postura o lineamiento definido, mismos que el Movimiento Moderno había

## Transición

---

esbozado con claridad explícita y por lo cual reinaba en el mundo constructivo, no les ha permitido a ninguno de ellos sentarse como el sucesor indiscutible de una nueva arquitectura.

La situación imperante, donde estos estilos, lejos de aportar soluciones nuevas, o teorías plenamente definidas, se debate en un eclecticismo modernista, historicista y tecnológico, o lo que considero, particularmente, como la crisis de la arquitectura, una crisis donde los postulados modernistas, lejos de unificar, disgregarían los conceptos en esta era vertidos.

Al igual que en los años primeros de este siglo, era que impulsaría el nacimiento del Movimiento Moderno, la figura ingenieril que motivaría una nueva concepción ingenieril, que reestructure los fundamentos de diseño arquitectónico, así como la utilización de nuevos materiales, no se ha dado, para cuando esto suceda, tal vez, la mentalidad de nuestros colegas también cambie, por lo pronto, pienso, que una actitud positiva sería la de no remontarnos ciegamente al pasado, éste, es digno de respeto, pero de ahí a obedecer sus dogmas, estriba una gran diferencia. Respeto sí, sumisión no, el cambio que pretendo se de, estribará primero en una actitud mental, despojada de atavismos que pueden resultar dañinos y obstaculizantes para el desarrollo de lo que pretendemos todos, y sin miedo a equivocarme, el de una nueva arquitectura con miras al nuevo siglo.

## CARACTER Y TECNOLOGIA: EVOLUCION

El carácter ya se analizó en el primer capítulo de esta obra, se conceptualiza a través de un complejo conjunto de factores que tienen su sede en las intrincadas posturas socio-culturales, conductivistas, psíquicas, etc., que se centran a su vez en el ser humano, variando de acuerdo a la ubicación, generalmente geográfica del individuo. La arquitectura de todos los tiempos es un fiel reflejo de la conducta del hombre, el cual pudo expresarse -antes de adjudicarse un lenguaje verbal- por medio de un lenguaje menos disciplinado pero mucho más acequible para sus congéneres.

La tecnología por su parte, aunque la acepción de la palabra en sí se nos presente como nueva, las intenciones que encierra este término son tan antiguas como el hombre mismo, y así como éste evolucionó con el correr de los años, la tecnología creció con él, un concepto inseparable del ser humano que al igual que el lenguaje que lo identifica y es variable en cuanto a culturas se refiere, la tecnología varía igualmente con respecto a las técnicas y materiales, por éste, disponibles.

Los años 20's rompen con toda una trayectoria técnico-impositiva, donde a partir de ese momento la arquitectura ya no comunicará la historia del hombre, sino que volcará su atención a una comunicación de los avances del mismo expresados en un sólo término: tecnología. En este punto, el trabajo arquitectónico se verá, afortunada o desafortunadamente, inmerso dentro de estos dos conceptos que evolucionaron y cuya demostración pretendemos se haya ilustrado a través de todo este trabajo.

## Apéndice 1

---

En un principio, y al expresarnos de esta manera, estamos refiriéndonos al comienzo de la arquitectura del Movimiento Moderno, donde se sentaron las bases de un carácter arquitectónico que durante mucho tiempo, e incluso aún en nuestros días, pero ya en círculos disminuídos, sentaría los parámetros en el cual el arquitecto se debatiría con su público y con sus colegas. El afán de universalizar la obra arquitectónica, contribuyó en gran medida a que este hecho se cimentara y así como hemos analizado la obra arquitectónica hasta la actualidad, la cual no se desvincula del todo de su generador, de igual manera, la idea de un carácter arquitectónico no se ha desarraigado de la mente de muchos de los que ejercen esta profesión.

Resulta interesante entonces plantearse esta problemática a través de los ojos de quienes cercanos a la obra arquitectónica pero alejados de sus motivaciones, pretendan emitir su juicio, el cual se centra no tanto en un cometido lingüístico cuanto constructivo y tecnológico podría ser, este ser es el ingeniero.

Alan Hogate, un ingeniero estructurista y profesor en la Monash University in Australia, un hombre que visualizó al arquitecto en esta era de informática y avances tecnológicos, como al personaje más importante e influyente en el trabajo del ingeniero estructurista, en su libro *The Art in Structural Design: An Introduction and Sourcebook*; Claredon Press, se basa para sus afirmaciones en un ejemplo ya citado aquí, el Sydney Opera House, una excelente elección en cuanto a la fusión del sentir del ser humano el cual aflora libre de ataduras y de caracterizaciones, haciéndose eco en la tecnología imperante.

Tal vez no sea aventurado señalar al arquitecto como al hombre de letras e imaginación creadora y al ingeniero como al ser que vive en un mundo de números, donde cada problema lógico tiene una solución sencilla, ambos se encuadran en lo que C.P. Snow denomina "las dos culturas" a lo que añadiría que son dos grupos comparables en inteligencia, raza, orígenes sociales, ingresos, quienes a pesar de estas semejanzas, no se comunican en su totalidad.

## Apéndice 1

---

Pero, ¿qué hace que estos dos grupos coexistan?, léase, carácter y tecnología, la respuesta estriba en que las herramientas, procesos y triunfos, inclusive, son en esencia similares. De este hecho al parecer irreverente, es que el carácter arquitectónico pensado tal vez no de forma antojada, y encausado dentro de normas disciplinarias acordes con una lógica matemática y apartada de todo convencionalismo socio-cultural no resistiera, a pesar de que sus seguidores afirmen que al respecto no hay crisis, los abatares de una tecnología en constante evolución.

El carácter existe sí, pero no como el reflejo estandarizado de una postura individualista, sino como una expresión moldeable de las vivencias del hombre, expresiones que se manifiestan en una arquitectura y en la tecnología que ella hace uso.

Como consecuencia, hemos planteado que el carácter arquitectónico "murió" con el Movimiento Moderno y sus "herederos" rescataron el valor intrínseco de sus respectivas caracterologías, manifestándose como tecnológico en la sensualidad expresiva de los materiales de avanzada del Tardomoderno; social, en las posturas ecléctico-vernáculo-historicistas que imprimen su sello personal al Posmoderno; y, por último, Futurista, a la exaltación de lo que actualmente en materiales se posee como un clamor para o en un momento desechar o en todo caso institucionalizarse a través del movimiento High Tech. La evolución se ha dado en dos campos.

## NUEVA ESTRUCTURA, NUEVO CARACTER

Una vez despojados de la tara del carácter arquitectónico, objetivo primordial de la postura de este trabajo y muy particular del autor del mismo, vale preguntarse si el surgimiento de un nuevo carácter estará sujeto a la puesta en vigencia de una nueva estructura? La respuesta, luego de revisar lo aquí tratado, nos lleva a la conclusión de que esto ya se ha dado en un grado menor.

Los ingenieros resuelven los problemas técnicos, los arquitectos resolvemos los problemas estéticos y humanos. Los ingenieros se enfrascan en la tierra, mientras a los arquitectos se nos trata como soñadores románticos. Los ingenieros basan sus respuestas en análisis matemáticos, mientras que para los arquitectos, la intuición es su mejor arma. ¿pero, serán estas consideraciones veraces en su totalidad?

El carácter, es un hecho, se encuentra íntimamente ligado y sin "clichés" de ningún tipo, a la formación humanista del arquitecto, el cual debe conjugar esta cualidad con la lógica intrínseca de la estructura ingenieril. La devacle caracterológica-estructural o su reivindicación depende de una mayor comprensión entre ambas. en un acercamiento, en un diálogo compenetrador.

Quizá esta llamada no sea bien recibida ni por uno ni por otro frente, y quienes la acojan, tal vez sólo sean quienes por uno u otro motivo se han dejado influenciar por cada corriente opuesta a ellos. Un ejemplo de lo expresado nos lo proporciona Mario Salvadori, ingeniero, profesor emérito de arquitectura en la Universidad de Columbia, quien se autodefine como un "modesto servidor de los arquitectos",

## Apéndice 2

---

paralelamente a este concepto, el mismo Salvadori encasilla a los arquitectos como a los últimos humanistas en nuestra cultura tecnológica. La sentencia en parte es errónea y en parte acertada ya que no somos los últimos humanistas sino los primeros en adoptar realmente la tecnología como una parte fundamental en el desarrollo vivencial del hombre, y es acertada, en cuanto caracteriza a esta era como la de una cultura tecnológica.

Pero el verdadero problema que enfrenta la arquitectura en la actualidad no es precisamente las posibles o ciertas discrepancias entre ingenieros y arquitectos, entre estructura y carácter. La verdadera problemática reside en una real reconsideración de todas las posturas modernistas y en especial a la que al carácter arquitectónico se refiere.

A las puertas de un nuevo siglo la actitud del arquitecto se deberá centrar en un verdadero espíritu creador e investigativo dentro de su profesión. La sentencia que augura que nada se esconde bajo el Sol, solo acrecienta el estancamiento que muy particularmente afecta a los países de nuestra América Hispana, convirtiéndonos en tan sólo receptores de lo que se nos imponga sin meditar, si tales dictámenes son o no apropiados a nuestro medio socio-cultural.

En esta era de avances tecnológicos acelerados e informática, se pudiera pensar que tales obstáculos autoimpuestos desaparecerían, pero tal situación no se dará en tanto que no nos libremos de aquella semilla estéril en sus resultados, y fértil en su convencimiento, que nos legara el Movimiento Moderno.

El siglo pasado cambió la historia de la arquitectura en los inicios de éste, la estructura y la impronta de los nuevos materiales marcaron la pauta, en los momentos actuales, la transformación de tales factores son los que inician el cambio, un cambio que tal vez ya se esté dando y quien sabe si el High Tech sea el estilo del futuro. Bastaría con sólo



## **Apéndice 2**

---

cimentar sus postulados ideológicos, alejándolos de posturas negativas y retomando la idiosincracia del hombre y su entorno. Los espacios de este estilo son un buen comienzo, la estructura, tal vez no haya cambiado, pero el carácter sin duda alguna, sí.

## NOTAS

1. El código tipológico caracteriza, o más bien, estandariza el trabajo dentro de la arquitectura, limitando la expresión que sin caer en "ismos", caen sí, dentro del concepto arcaico del carácter arquitectónico, que en gran parte se discute en este trabajo.
2. Geoffrey Broadbent, Richard Bent, Charles Jencks, El Lenguaje de la Arquitectura. Un Análisis Semiótico. Editorial Limusa, México, 1984.
3. Peter Eismann, revista Arquitectura, Colegio de Arquitectos de Madrid, No. 270, Deconstrucción, entrevista.
4. Hubert Rohrer, Caracterología, pp. 3, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1968.
5. Adolf Loos, Gesammelte Schriften, Munich, 1961. Frase de Loos citada por Rudolf Arnheim en su ensayo From Function to Expression, en el Journal of Aesthetics, XXIII, I, 1964.
6. El término citado corresponde a Gillo Dorfles en Naturaleza y Artificio, Editorial Lumen, Barcelona, 1972.
7. Ibid 6.
8. Para una clara postura respecto a la escisión entre arquitectura-urbanismo, remitirse a Manfredo Tafuri, Architettura, Town-design, Città, en la XVII Convención de Críticos de Arte de Rímini, Septiembre 1967.

## Citas y Notas

---

9. Gillo Dorfles utiliza este término para expresar una cierta condición dentro de la arquitectura con respecto a su medio ambiente.

10. Ibid 9.

11. De medium, del medio expresivo.

12. Conrads y Sperlich. *Fantastic Architecture*, pp.137, Londres, 1963, citado en Gropius, *Wright y la caída en el formalismo*, pp. 111-112, Charles Jencks, *Movimientos Modernos en Arquitectura*.

13. Palabras de Le Corbusier-Ozenfant.

14. Ibid 13.

15. Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, Editorial Lumen, Barcelona, 1990.

16. Julia Kristeva, *Semiótica 1*, pp. 39, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.

17. Rudolf Arnheim, *La Forma Visual de la Arquitectura*, Editorial GG, Barcelona, 1978, citado por Chel Negrin-Tulio Fornari, *El Mensaje Arquitectónico*, pp. 39, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988.

18. Ibid 17.

19. Ibid 17, pp. 98.

## Citas y Notas

---

20. Expressionist Architecture, Wolfgang Pehnt, Praeger Publishers, New York, 1973, citando a Otto Kohtz en El Mensaje Arquitectónico, pp.148.

21. Ibid 17, pp. 155.

22. La participación del usuario, a criterio muy personal, debe ser opinante sí, activa o participante, inunca!, porque carece de la formación que lo capacite para manifestar tal condición, en este aspecto, la idea de los "impositivos" en casos de destinatarios tenaces, sería bien recibida, aún más, sería necesaria.

23. Umberto Eco, Indagación Semiológica del Lenguaje Televisivo, Cuadernos de Comunicación, No. 36, México, Junio 1978, citado en El Mensaje Arquitectónico, pp. 201.

24. M. Andion-W. Beller T.-H. Dieterich, Guía de Investigación Científica, pp. 57, Universidad Autónoma Metropolitana-X, México, s/f.

25. Jordi Llovet, Ideología y Metodología del Diseño, pp. 201, Editorial GG, Barcelona, 1979, citado en El Mensaje Arquitectónico.

26. Tal es el caso del Museo Getty, Malibú, California, 1970-1976, obra de Norman Neuerburg, una recreación inexacta de la Villa dei Papyri.

27. C. Jencks, Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos, pp. 6, Editorial GG, Barcelona, 1982.

28. Scheerbart, 1914; citado en Sistemas de Significación en Arquitectura, pp. 55.

## Citas y Notas

---

29. Peter Collins; *Los Ideales de la Arquitectura Moderna*; pp.134.
30. Enrique Browne; *Otra Arquitectura en América Latina*; pp.24.
31. Idem. 30.
32. Samuel Huggins en *The Course and Current of Architecture*; 1863.
33. Juicio expuesto en 1855, citado en *Los Ideales de la Arquitectura Moderna*; Peter Collins; pp. 17.
34. Idem. 29; pp. 17.
35. Idem. 29; pp. 53.
36. Idem. 29; pp. 127.
37. Owen Jones; *Grammar of Ornament*; 1856.
38. River Forest, Illinois, 1893.
39. Los modernos no concebían el uso del término estilo, basándose en que tal especificación era propicia para una especie de moda, donde los ornamentos constituirían uno de los principales ejes o directivas del mismo.
40. John Jacobus; *Die Architektur unserer Zeit*; Stuttgart; 1966; citado en *Arquitectura Contemporánea*; Jürgen Joedicke; pp. 48.
41. Jürgen Joedicke; *Arquitectura Contemporánea*; pp.36.

## Citas y Notas

---

42. Recuérdese la postura de este trabajo en cuanto a la opinión no participativa del público destinatario, si se toma en cuenta la etimología de la palabra democracia, esto es, el gobierno de y para el pueblo, lo que supuestamente haría participativa a la arquitectura, la llevaría en todo caso, a un estado de anarquía.
43. Juicio del autor en base a las distintas experiencias de los usuarios.
44. Pevsner, 1967, en una de sus charlas radiales por la BBC, criticando a Stirling y Gowan; citado en *Sistemas de Significación en Arquitectura*; J.P. Bonta; pp. 28.
45. J.P. Bonta; *Sistemas de Significación en Arquitectura*; pp. 31.
46. Ruso, fundador del Blauer Reiter en 1911, llamado en 1922 a la Bauhaus donde permaneció hasta su clausura definitiva en 1933, pese a su formación como pintor, la Bauhaus acepta sus conceptos de forma por considerar a la arquitectura como el arte que engloba las demás expresiones artísticas.
47. Wassily Kandinsky, de Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, Bauhausverlag, Weimar-Munich; 1923; pp. 26, citado en la *Bauhaus-Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*; pp. 93.
48. Idem. 47.
49. Del periódico *Bauhaus* (Dessau), Año I; No. 2; 1927; de *Bauhaus-Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*; pp. 156.
50. Charles Jencks; *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*; pp. 9.

## Citas y Notas

---

51. Mies van der Rohe; *Industrialized Building*; editado en la Revista G; Berlín; 1924, y reeditado en *Programmes and Manifestoes in 20th Century Architecture*; de Ulrich Conrads; Londres; 1970; citado en *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*; pp. 15.

52. Victor Cousin; *Revue Générale de l'Architecture*; 1853.

53. Louise Noelle; Agustín Hernández, *Arquitectura y Pensamiento*; "Consideraciones"; pp. 15.

54. Charles Jencks; *Arquitectura Tardomoderna y Otros Ensayos*; pp. 6.

55. En el caso de Hernández, la impureza y la abertura no son tan manifiestas, salvo el caso de la Universidad Autónoma de Sinaloa. a más de que Hertzberger no varía la ideología ni el estilo básico del Movimiento Moderno, caso contrario al de Hernández.

56. Por ejemplo, Nickolas Habraken, propugna porque, el morador individual recupere la libertad de decidir sobre la disposición de su vivienda, si éstas, edificadas en serie se articulasen en dos entidades distintas, de sustentación y separación.

57. Charles Jencks; *Arquitectura Tardomoderna y Otros Ensayos*; pp. 32.

58. Entrevista personal con Hernández, en su Taller de Arquitectura, Julio 1990.

59. Podría aquí suscitarse una polémica, y es que, acaso existe un código visual que nos transmita la información sobre lo que debe ser un taller de arquitectura?, definitivamente, no, sino, véase el caso de

## Citas y Notas

---

la fábrica de cemento, convertida en taller de arquitectura por Ricardo Bofill, en Barcelona.

60. Philip Drew; Tercera Generación; pp. 23.

61. Estas caracterizaciones que Sigfried Giedion adjudica a los arquitectos de la Tercera Generación, se dan también y en forma evidente tanto en los posmodernistas como en los tardomodernistas, quienes se encasillan bien dentro del grupo citado y estudiado por Drew.

62. John Utzon, nació en Dinamarca en 1918, quizás debido a sus múltiples viajes alrededor del mundo, es que, en su arquitectura se manifiestan diferentes referencias culturales, traducidas a un lenguaje escultórico espacial.

63. Charles Jencks; El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna; pp. 92.

64. Idem. 63; pp. 147.

65. Idem. 63; pp. 134.

66. El perfil I, símbolo inequívoco de la arquitectura miesiana, es también, el reflejo de cuánto un sólo elemento tratado como vocablo -monosílabo-, puede afectar a todo un proceso arquitectónico, estancándolo y estandarizándolo, dejándolo sin vida propia.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **A**

ANDION M., BELLER W., DIETERICH T.H.; GUIA DE INVESTIGACION CIENTIFICA; UAM-X; S.F.; MEXICO

ARNOLD WILHELM; PERSONA CARACTER Y PERSONALIDAD; EDITORIAL HERDER; BARCELONA, 1975

REVISTA ARCHITECTURAL DESIGN; NEW DIRECTIONS IN CURRENT ARCHITECTURE; VOL. 58; No. 11/12; 1988

REVISTA ARCHITECTURAL DESIGN; POST-MODERNISM IN TRIAL; 1990

REVISTA ARQUITECTURA No. 270, DECONSTRUCCION; COLEGIO DE ARQUITECTOS DE MADRID

REVISTA ARCHITECTURE; STRUCTURE; MARZO 1988

### **B**

BANHAM REYNER; GUIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA; COLECCION NUEVOS CAMINOS DE LA ARQUITECTURA; EDITORIAL BLUME; BARCELONA, 1979

BATTISTA EMILIO; ARQUITECTURA, IDEOLOGIA Y CIENCIA. TEORIA Y PRACTICA DE LA DISCIPLINA DEL

## **Bibliografía**

---

PROYECTO; BIBLIOTECA BASICA DE ARQUITECTURA; H. BLUME EDICIONES; MADRID, 1980

BONTA J.P.; SISTEMAS DE SIGNIFICACION EN ARQUITECTURA; COLECCION ARQUITECTURA Y CRITICA; EDITORIAL GG; BARCELONA, 1977

BROWNE ENRIQUE; OTRA ARQUITECTURA EN AMERICA LATINA; EDITORIAL GG; MEXICO, 1988

### **C**

COLLINS PETER; LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA; SU EVOLUCION(1750-1950); COLECCION ARQUITECTURA Y CRITICA; EDITORIAL GG; BARCELONA, 1981

### **D**

REVISTA DOMUS; No. 680; FEBRERO 1987

DORFLES GILLO; NATURALEZA Y ARTIFICIO; EDITORIAL LUMEN; BARCELONA, 1972

### **E**

ECO UMBERTO; APOCALIPTICOS E INTEGRADOS; EDITORIAL LUMEN; BARCELONA, 1990

### **F**

## **Bibliografía**

---

FRAMPTON KENNETH; MODERN ARCHITECTURE. A CRITICAL HISTORY; THAMES AND HUDSON LTD.; LONDON; HUNGARY, 1982

### **G**

GARRONI E.; PROYECTO DE SEMIOTICA; COLECCION COMUNICACION VISUAL; EDITORIAL GG; BARCELONA, 1975

### **J**

JENCKS CHARLES; EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA POSMODERNA; EDITORIAL GG; BARCELONA, 1981

JENCKS C. & BAIRD G.; EL SIGNIFICADO EN ARQUITECTURA; H. BLUME EDICIONES; MADRID

JENCKS CHARLES; MOVIMIENTOS MODERNOS EN ARQUITECTURA; BIBLIOTECA BASICA DE ARQUITECTURA ; HERMANN BLUME EDITORES; MADRID, 1983

JOEDICKE JÜRGEN; ARQUITECTURA CONTEMPORANEA, TENDENCIAS Y EVOLUCION; EDITORIAL GG; BARCELONA, 1970

### **K**

KATZMAN ISRAEL; LA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA MEXICANA, PRECEDENTES Y

## **Bibliografía**

---

DESARROLLO, MEMORIAS VIII; INSTITUTO NACIONAL DE ANTHROPOLOGIA E HISTORIA; SEP; MEXICO, 1963

KRISTEVA JULIA; SEMIOTICA 1 Y 2; EDITORIAL FUNDAMENTOS; MADRID, 1981

KUNKEL FRITZ; INTRODUCCION A LA CARACTEROLOGIA; EDITORIAL PSIQUE; BUENOS AIRES, 1972

### **L**

REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI; No. 237; TECHNOLOGIQUES; FEBRERO 1985

REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI; No. 243; FEBRERO 1986

REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI; SEPTIEMBRE 1988

### **N**

NEGRIN CHEL, FORNARI TULLIO; EL MENSAJE ARQUITECTONICO; UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA; EDITORIAL GERNIKA; MEXICO, 1987

NOELLE LOUISE; AGUSTIN HERNANDEZ, ARQUITECTURA Y PENSAMIENTO; UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO; MEXICO, 1988

### **O**

## **Bibliografía**

---

REVISTA OBRAS; MARZO, 1986

### **P**

PAOLO PORTOGHESI; DESPUES DE LA ARQUITECTURA MODERNA; COLECCION PUNTO Y LINEA; EDITORIAL GG; BARCELONA, 1981

### **R**

ROHRACHER HUBERT; CARACTEROLOGIA; EDITORIAL CIENTIFICO-MEDICA; BARCELONA, 1968

### **T**

TIBOL RAQUEL; FERNANDO GONZALEZ GORTAZAR, ARTE, ESPACIO, URBE, COMUNIDAD; COLECCION DE ARTE No. 33; UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO; DIRECCION GENERAL DE PUBLICACIONES; MEXICO, 1977

### **W**

WINGLER HANS M.; LA BAUHAUS. WIEMAR, DESSAU, BERLIN 1919-1933; EDITORIAL GG; BARCELONA, 1975