

Sobre el Tipo como Procedimiento Proyectual

Arq. Pablo Meninato

Professor Orientador:

Dr. Carlos Eduardo Comas

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITECTURA – PROPAR

Sobre el Tipo como Procedimiento Proyectual

PABLO MENINATO

Dissertação de Doutorado apresentada ao Programa de pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal de Rio grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura

Orientador: Prof. Carlos Eduardo Comas, Ph.D

Porto Alegre, Agosto de 2015

Mesa examinadora

Dra. Claudia Cabral
Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura
Universidade Federal de Rio grande do Sul

Dra. Daniela Mendes Cidade
Faculdade de Arquitetura
Universidade Federal de Rio grande do Sul

Dr. Fernando Diez
Facultad de Arquitectura
Universidad de Palermo

Professor Orientador: Dr. Carlos Eduardo Comas
Programa de pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura
Universidade Federal de Rio grande do Sul

Data de Aprovação: agosto 7, 2015

Agradecimientos

Quisiera dedicar este trabajo a Juan Pablo Bonta y Alfonso Corona Martínez, quienes en su momento fueron mis mentores, y que ya no están con nosotros. Sus ideas, escritos y consejos se hallan siempre presentes en mis pensamientos y sentimientos.

Para la elaboración de este proyecto, deseo agradecer enormemente a mi orientador, Carlos Eduardo Comas, por su confianza en el proyecto, su generosidad, sus consejos y aliento.

Me gustaría agradecer especialmente a mi asesor externo, Jean-Michael Rabaté, por sus - tantos cafés mediante - comentarios y sugerencias sobre la obra e ideas de Marcel Duchamp.

También quisiera agradecer a quienes de diversas maneras me ayudaron o alentaron en la elaboración del proyecto:

A mi hermana Irene, por su incansable asistencia en la corrección de los manuscritos.

A Pablo Güiraldes por su atenta lectura, observaciones y permanente aliento.

A Nicola Goretti, por sus siempre alentadores comentarios y observaciones.

A Maite Iriarte e Ignacio de Olano, por su permanente aliento y hospitalidad.

A Ivano D'Angella, Brian Johnston y Ariel Vázquez, quienes me acompañaron en el dictado de tantos cursos y seminarios.

A las autoridades académicas y profesores de Philadelphia University, en especial Barbara Klinkhammer, Jim Doerfler y David Breiner.

Finalmente debo agradecer a las autoridades, colegas docentes y alumnos de las universidades donde tuve la oportunidad de enseñar: Universidad de Belgrano, Universidad de Buenos Aires, Universidad de Palermo, University of Pennsylvania, University of Maryland, Universidad de Monterrey, Philadelphia University y el Programa de Posgraduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Y por sobre todo, agradezco profundamente a mi adorada mujer, Silvana, y a mis hijos, Paula y Lorenzo, por su infinita paciencia y apoyo brindado en la elaboración de este proyecto.

Índice

Resumen / Resumo / Abstract	
Introducción	i
Capítulo 1. La mirada suspendida en los orígenes	1
Antecedentes	
1.1 <i>Laugier</i>	
1.2 <i>Quatremère de Quincy</i>	
1.3 <i>La cuestión de los orígenes</i>	
1.4 <i>Sobre el Carácter</i>	
1.5 <i>La tornadiza teoría de la imitación - Platón y Aristóteles</i>	
1.6 <i>Las cuatro acepciones del concepto de tipo: orígenes, clasificación, idea e imitación</i>	
Imágenes	
Notas	
Capítulo 2. Hacia una metodología proyectual	16
Antecedentes	
2.1 <i>El Recueil - la clasificación como historia</i>	
2.2 <i>El Précis</i>	
2.3 <i>La creatividad al acecho</i>	
2.4 <i>Las partes y el todo</i>	
2.5 <i>Diversos caminos hacia la abstracción</i>	
Imágenes	
Notas	
Capítulo 3. El nudo de Semper	29
Antecedentes	
3.1 <i>Breve biografía de una personalidad multifacética</i>	
3.2 <i>Der Stil</i>	
3.3 <i>Los Cuatro Elementos</i>	
3.4 <i>El nudo como tipo originario</i>	
3.5 <i>“The Caraib Hut”</i>	
3.6 <i>Tipo y nudo como precedentes imitativos</i>	
Imágenes	
Notas	
Capítulo 4. El Movimiento Moderno y su incierta consideración del tipo	41
Antecedentes	
4.1 <i>Modernismo, entre ruptura y continuidad</i>	
4.2 <i>La ‘hora cero’ de la Historia</i>	
4.3 <i>Sueños de silos</i>	
4.4 <i>Consideraciones vernáculas</i>	
4.5 <i>Hacia una arquitectura prototípica</i>	
4.6 <i>El ‘tipo’ según Gropius</i>	
Imágenes	
Notas	

Capítulo 5. El tipo reconsiderado	58
Antecedentes	
5.1 <i>El 'redescubrimiento' italiano de Quatremère</i>	
5.2 <i>Aymonino</i>	
5.3 <i>L'architettura della città</i>	
5.4 <i>Las dos caras de Rossi</i>	
5.5 <i>What will be has always been</i>	
5.6 <i>Expansiones del concepto</i>	
5.7 <i>La tercera tipología</i>	
5.8 <i>La redimida relación entre tipo y ciudad</i>	
Imágenes	
Notas	
Capítulo 6. Alteraciones tipológicas	79
Antecedentes	
6.1 <i>El tipo como procedimiento proyectual - Moneo</i>	
6.2 <i>La elasticidad de los tipos - Miguel Angel y Gaudí</i>	
6.3 <i>La magnificación del tipo - Boullée y Oldenburg</i>	
6.4 <i>Selección, abstracción y yuxtaposición - Ledoux y Libera</i>	
6.5 <i>Substituciones tipológicas - Le Corbusier</i>	
6.6 <i>Transformaciones sutiles - Álvaro Siza</i>	
Imágenes	
Notas	
Capítulo 7. Afinidades: desplazamiento tipológico y readymade	101
Antecedentes	
7.1 <i>La vida secreta de los objetos</i>	
7.2 <i>La Fuente de la Doncella</i>	
7.3 <i>Tipo, objeto, y la cuestión de la repetición</i>	
7.4 <i>Puertas y ventanas</i>	
7.5 <i>Coincidencias insospechadas - Lequeu y Duchamp</i>	
7.6 <i>La columna desplazada - la presunta ironía de Loos</i>	
7.7 <i>El elogio de lo ordinario - Venturi y Rossi</i>	
7.8 <i>Acertijos tipológicos - Herzog & de Meuron</i>	
Imágenes	
Notas	
Conclusiones	131
Bibliografía	134
Índice de Imágenes	145
Addendum	152

Resumen

Al iniciar un proyecto, el arquitecto se enfrenta a dos condiciones aparentemente irreconciliables: por un lado aspira a crear formas nuevas y originales que se distingan de lo realizado por sus predecesores, y simultáneamente, la aceptación de que la gestación de aquellas formas se verá afectada o influenciada por las imágenes, recuerdos o ideas que ha asimilado previamente. Desde los orígenes de la humanidad, estos intereses ostensiblemente contrapuestos han definido la evolución de la arquitectura y las demás artes, signadas por la tensión entre la herencia de las formas del pasado y la búsqueda de nuevas resoluciones. La intención de este trabajo es identificar y analizar aquellos procesos proyectuales iniciados a partir de la selección de formas, imágenes o ideas preexistentes, y que, apelando a diversos procedimientos alienten la generación de instancias originales. Este estudio presupone que las actividades listadas son plausibles de ser consideradas bajo el dominio del *tipo*—una estrategia que asume la realización de nuevas iteraciones a partir del conocimiento de formas pasadas.

Esta tesis se ha estructurado en dos partes diferenciadas pero complementarias. En primera instancia se propone desarrollar una reevaluación de lo que constituye el concepto de tipo, los orígenes del vocablo, su historiografía, su aplicación en otras disciplinas, y su consideración en la teoría y práctica arquitectónica de los dos últimos siglos. De acuerdo a las definiciones inaugurales de Quatremère de Quincy de comienzos del siglo XIX, el tipo debe ser presumido como un concepto polisémico, es decir, que simultáneamente contiene varios significados dispares. El tipo, de acuerdo a Quatremère, puede ser asumido como respuesta a la cuestión de los orígenes de la arquitectura, como una estrategia para la clasificación del inventario edilicio, y asimismo, y/o como táctica proyectual sustentada en la doctrina aristotélica de imitación o *mímesis*.

Asumiendo como referencia la acepción del tipo como proceso mimético, la segunda parte de este trabajo se dedica a examinar la condición del tipo como propulsor del procedimiento proyectual. A tal efecto, se argumenta por una expansión del territorio tipológico, ya no entendido exclusivamente como tipología edilicia, sino asimismo, como una categoría que puede incluir objetos, maquinarias y hasta formaciones biológicas. A partir de esta renovada delimitación de los márgenes del tipo, este trabajo procede a listar y examinar diversas tácticas miméticas, como ser la distorsión, la variación de escala, la fragmentación y la yuxtaposición tipológica. Un tema al que se le dedica particular atención es a la táctica del *desplazamiento del tipo*, asunto que sugiere correspondencias con el procedimiento del *readymade* inaugurado por Marcel Duchamp. Si bien, cabe consignar que tanto el desplazamiento tipológico como el *readymade* actúan desde las particularidades de sus respectivas disciplinas, ambos preceptos presuponen una reevaluación de cuestiones como originalidad, idea, función, semblanza, repetición, figurativismo y variaciones del significado.

Resumo

Ao iniciar um projeto, o arquiteto enfrenta duas condições aparentemente irreconciliáveis: em primeiro lugar, aspira criar formas novas e originais para distingui-las do realizado por seus antecessores, e, simultaneamente, deve assumir que a gestação dessas formas será afetada ou influenciada pelas imagens, memórias e idéias anteriormente assimiladas. Desde as origens, esses interesses supostamente antagônicos têm definido a evolução da arquitetura e das outras artes, marcadas pela tensão entre a herança das formas do passado e a busca das novas resoluções. A intenção desta pesquisa é identificar e analisar os processos projetuais iniciados a partir da seleção das formas, imagens ou idéias pré-existentes, e que, apelando à diversos procedimentos miméticos, incentivem a geração de instâncias originais. Para tal fim, este estudo pressupõe que as atividades listadas são plausíveis de ser consideradas sob o domínio do tipo, entendido como uma estratégia para a realização de novas iterações geradas a partir do conhecimento das formas passadas.

Na primeira instância, o objetivo deste trabalho é desenvolver uma reavaliação do que constitui o conceito de tipo, as origens do vocábulo, a sua historiografia, a sua aplicação em outras disciplinas, e sua consideração na teoria e prática da arquitetura dos últimos dois séculos. De acordo com as definições inaugurais do Quatremère de Quincy no início do século XIX, a característica distintiva que define qualquer discussão sobre o tipo é sua condição polissêmica. O tipo, portanto, pode ser assumido em resposta à questão das origens da arquitetura, como uma estratégia para a construção de classificação do inventário edilício, e também como uma tática projetual sustentada pela doutrina aristotélica da mimesis.

A segunda área de pesquisa é dedicada a examinar a condição do tipo como agente mimético, ou seja, como um propulsor do processo de desenho. Para este fim, se estabelece uma definição expansiva do conceito, mas não entendido apenas como uma tipologia edilícia, mas também, como uma categoria que pode incluir qualquer classe de elementos, objetos, maquinarias ou mesmo formações biológicas. A partir desta definição renovada do território do tipo, este trabalho procede a discutir e examinar diversas táticas miméticas, como são a distorção, a magnificação, a fragmentação ou a justaposição tipológica. Um tema que se dedicou especial atenção é a tática do deslocamento do tipo, questão que sugere possíveis correspondências com o procedimento do *readymade* inaugurado por Marcel Duchamp. Embora, deve-se notar que tanto o deslocamento tipológico e o *readymade* atuam desde as particularidades das respectivas disciplinas, ambos preceitos concordam na reavaliação de questões como originalidade, semelhança, figurativismo e mudança do significado.

Abstract

The architect faces two seemingly incompatible conditions upon starting a new project: the aspiration of creating new and original forms; and the assumption that the conception of those forms will be affected or influenced by previously assimilated images, forms or ideas. Since the origins of humankind, these ostensibly conflicting interests have defined the evolution of architecture and the other arts, perhaps best summed up as an inevitable tension produced by the coexistence of the tradition of past forms and the search for original resolutions. The goal of this book is to identify and analyze design processes that draw upon preexisting forms, images or ideas, and yet—by appealing to diverse procedures and tactics—result in the generation of original iterations. This study contends that within the architectural realm, the listed activities can be considered under the domain of the *type*—a strategy that conveys the creation of new iterations engendered from the understanding of past forms.

This thesis has been structured into two distinctive, though supplementary parts. The first part proposes a reassessment of the concept of type through history, its historiography, and its consideration in the realm of architectural theory and practice. According to the initial precisions by Quatremère of Quincy at the beginning of the Nineteenth Century, ‘type’ should be presupposed as a polysemic notion, since it could be simultaneously assumed as a response to the question of the origins of architecture, as a strategy for the classification of building inventory, and as a design tactic associated to the Aristotelian doctrine of *mimesis*.

Assuming the third meaning of the concept of type delineated by Quatremère, which is as a mimetic agent, the second area of investigation examines the type as propellant of the design process. Following an expanded interpretation of typological territory - where type is no longer understood exclusively as building typology, but also as a category that may include objects, machineries and even biological formations -, this work proceeds to list and examine various mimetic tactics such as distortion, variation of scale, juxtaposition, substitution and displacement. Particular attention has been placed in the notion of *typological displacement*, an issue that establishes suggestive correspondences with the tactic of the *readymade* inaugurated by Marcel Duchamp. Although typological displacement and *readymade* perform under the particularities of their respective disciplines, both tactics presuppose a reassessment of issues such as originality, idea, function, resemblance, repetition, figurativism and alterations of meaning.

Prefacio

...casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre.

Julio Cortázar¹

Buenos Aires, década de 1940. Mientras deambula por el centro de la ciudad, el joven repasa los aspectos fundamentales de su vida: sus ansiedades juveniles, su trabajo como corredor de bolsa, su compromiso con su novia Irma, sobre quien desglosa los sentimientos más ambivalentes, “la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mí.”² Prontamente nos enteramos que se dirige al Pasaje Güemes, una calle cubierta con superficies vidriadas que atraviesa una manzana del centro de la ciudad. Para el narrador, el *pasaje* representa sus deseos más íntimos y secretos, aquello impensable de compartir. Si Irma “supiera” parece confesarse, “de mi predilección por el Pasaje Güemes no dejaría de escandalizarse.” A medida que se aproxima a su destino, el protagonista palpita la promesa de la aventura, la escapatoria de la rutina, la expectativa de lo imprevisto. El gran espacio abovedado se anticipa como un refugio secreto, la “caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y las pastillas de menta, donde se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página y ardían las luces de la sala del subsuelo donde pasaban inalcanzables películas realistas.”³

Cuando el narrador finalmente se adentra en el extenso espacio semicubierto, la historia adopta un giro inesperado. Estamos ahora en el año 1860, el *pasaje porteño* “de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas” se transfigura en la Galerie Vivienne ubicada en el corazón de París. El protagonista rumia sobre su inminente cita con Josiane, quien lo había iniciado sexualmente y acostumbra recibir sus “clientes” en una bohardilla ubicada “en los altos” de la *Galerie Vivienne*. La ingenua expectativa del caminante de las calles de Buenos Aires se ha trastrocado en la inminente cita con el erotismo parisino. El pasaje urbano se sublimina como una vivencia personal, la transición de la adolescencia hacia la adultez, el quiebre de la ingenuidad por la iniciación carnal. La transición también constituye un túnel metafísico, capaz de al mismo tiempo retroceder en el tiempo mientras une dos ciudades que se hallan *un mundo aparte*:

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin entermecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gusta echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo. . . sus cortadas que rematan en una librería de viejo, o en una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compró nunca un billete de ferrocarril, ese mundo que ha optado por un cielo más próximo.⁴

El cuento *El Otro Cielo* de Julio Cortázar se estructura como una improbable oscilación entre dos condiciones geográficas y temporales diferentes—la tediosa y previsible Buenos Aires de mediados del siglo XX, la bohemia y amenazante París del siglo XIX. El personaje se desliza entre mundos que no pueden (ni deben) tocarse. La intersección de esas dos realidades, sin embargo, se produce en un espacio que se distingue por su ambivalencia, es un lugar cubierto pero abierto a sus extremos, a la vez interior y exterior, es un recinto público pero privado. Si bien es parte de la ciudad—ya que la gente lo aprovecha para acortar recorridos o salvaguardarse en los días de lluvia—al mismo tiempo se ostenta como un momento urbano autónomo. Las galerías cubiertas, de acuerdo a esta lógica, son varios lugares y a la vez son uno solo, son todos diferentes pero sin embargo siniestramente similares. Visitar una galería cubierta es internarse en una experiencia replicada en otros tiempos y espacios, es abrirse al nostálgico sentimiento de *déjà vu*—la remembranza del momento aún no vivido.

* * *

En el contexto de estudios urbanos, la noción de agrupar edificios que reúnen ciertas similitudes formales es entendida como un *tipo arquitectónico*. El tipo “galería cubierta,” por ejemplo, puede ser definido como una calle peatonal que atraviesa una manzana, protegida con techos vidriados y que dispone a cada lado de locales comerciales. Un aspecto distintivo del concepto de tipo es que no se puede constituir con un único ejemplo, sino que por definición debe formularse a partir de la consideración de varias instancias que guardan determinados similitudes formales. El tipo es una construcción colectiva, un producto cultural que se manifiesta en la contemplación de múltiples iteraciones y variaciones.

Seguramente el más amplio y abarcativo ensayo dedicado a un tipo arquitectónico fue el *Das Passagen-Werk* [*The Arcades Project*]⁵ de Walter Benjamin, un *collage* literario dedicado a analizar la historia y la significancia cultural económica y política de esta iniciativa urbana. La estructura del *The Arcades Project* asemeja un mosaico de fragmentos donde se intersectan el arte y la política, la tecnología y la economía, el arte y el consumo, la arquitectura y la historia. El texto comienza citando una precisa definición de este espacio urbano que Benjamin extrajo de la *Guía Ilustrada de París*, “Estos pasajes, lujosas y recientes invenciones de la industria cuyos techos de vidrio y corredores con paneles de mármol se extienden a lo largo de manzanas construidas, cuyos dueños se han aliado tales desarrollos alineados a ambos lados de estos corredores, que recibe su luz de arriba, son los negocios más elegantes, por ende el pasaje es una ciudad, es un mundo en miniatura.”⁶

Si para Cortázar la galería cubierta constituye un paisaje urbano nostálgico y marginal, para Benjamin esas continuas bóvedas de vidrio y metal representan el *emblema arquitectónico de la modernidad*. La arquitectura moderna, de acuerdo a esta premisa, se produjo a partir del desarrollo de nuevas tecnologías constructivas logradas gracias el descubrimiento de nuevos materiales, “por primera vez en la historia de la arquitectura, aparece un material edilicio absolutamente artificial: el hierro, que se ve sometido a un desarrollo cuyo ritmo se acelera en el curso del siglo.”⁷ El innovador concepto de la

galería cubierta, agrega Benjamin, adhiere a la narrativa moderna de *quiebre con el pasado*: “se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado—lo que en realidad quiere decir del pasado más reciente. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto.”⁸ Contradiendo sus previas expresiones, luego Benjamin comenta que aquellas formas no constituyen *genuinas* invenciones, sino que son el resultado de una extensa cadena genealógica, sus raíces etimológicas se hallan en el *falansterio* de Fourier,⁹ en antiguas edificaciones como el *bazar persa* o la abovedada *basílica romana*. La galería, de acuerdo a Benjamin, puede entenderse como una paradójal oscilación entre invención y replicación, o entre tradición y modernidad.

La pendular oscilación entre innovación y convención que Benjamin observa en el desarrollo del pasaje urbano refleja claras afinidades con la comprensión del *tipo* en el discurso arquitectónico. Mientras la idea de tipo puede asumirse como un proceso que tiende a la repetición de las formas, a la vez pueden entenderse como una táctica que alienta la transformación y gestación de resoluciones nuevas y originales. La primera referencia al concepto de tipo en el marco de la arquitectura fue redactada por el arqueólogo y arquitecto Quatremère de Quincy en la *Encyclopédie Méthodique* de 1825.¹⁰ Quatremère comienza identificando la etimología de la palabra *typos* del griego antiguo, que representaba la acción del grabar, estampar, trazar, o dejar de una figura o marca sobre cierto relieve. Un aspecto relevante de la rúbrica es que en lugar de ofrecer una definición única y específica, en cambio va desglosando sucesivas y variables valoraciones del término, al que termina resumiendo como una amalgama de múltiples significados concatenados. Alternativamente, Quatremère va considerando al tipo como una respuesta a los *orígenes* de la arquitectura, como un instrumento para *clasificar* el inventario de lo construido, como una *idea*, y, como un procedimiento derivado de la doctrina aristotélica de *Imitación*.

Estos antecedentes ayudan a explicar por qué la noción de tipo ha sido asociada al acto de copiar, imitar, replicar y repetir, iniciativas que aparecen contrarias a los ideales del modernismo. Esta oposición fue examinada por Rosalind Krauss, quien en su ensayo *The Originality of the Avant-Garde*¹¹ discute cómo los preceptos de originalidad y repetición resultan relevantes para considerar las nociones de convención e innovación en el arte contemporáneo. De acuerdo a Krauss, no hay originalidad sin repetición, y no hay repetición sin originalidad; esta es la clave del intento contemporáneo de determinar la compleja relación entre innovación y copia.

Gilles Deleuze ha observado que “la repetición no cambia nada en el objeto repetido, pero si cambia algo en la mente de quien lo contempla.”¹² En otras palabras, es el significado (y no la forma) del objeto repetido lo que evidenciará una determinada alteración. Tal como atestigua el personaje de la historia de Cortázar, la inserción de un individuo en un contexto diferente—sea real o metafísico—produce una alteración de la percepción de esa persona. Mientras que el joven *parece ser el mismo* mientras camina por las galerías de Buenos Aires o París, resulta evidente que las transposiciones afectan tanto su percepción de la realidad como de sí mismo. Después de todo, la naturaleza humana—al igual que los objetos o los tipos arquitectónicos—es definida, y adquiere su significado, mediante su interacción con el entorno.

Notas Introducción

¹ Cortázar, Julio: “El Otro Cielo,” en *Todos los fuegos el fuego*. Alfaguara, 1984 (Orig. Ed. 1966), P 72.

² Cortázar: “El Otro Cielo,” P 73.

³ Cortázar: “El Otro Cielo,” P 72.

⁴ Cortázar: “El Otro Cielo,” P 73.

⁵ Benjamin, Walter: *The Arcades Project*. Harvard University Press, 2002 (Ed. Orig. 1982).

⁶ Benjamin: *The Arcades Project*, P 8.

⁷ Benjamin: *The Arcades Project*, P 4.

⁸ Benjamin: *The Arcades Project*, P 5.

⁹ Benjamin: *The Arcades Project*, P 5.

¹⁰ Ver definición de “Type,” en Quatremère, De Quincy, & Samir Younés: *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*. London: Andreas Papadakis, 1999, pp 254-257.

¹¹ Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1986, P 112.

¹² Deleuze, Gilles: *Difference and repetition*. Columbia University Press, 1994 (Ed. Orig. 1968), P 70.

Introducción

Considere estas dos proposiciones: sólo lo que es parecido es diferente, y sólo las diferencias se asemejan.

Giles Deleuze¹

a) Consideraciones preliminares

Desde su introducción formal en el discurso arquitectónico a fines del siglo XVIII, el concepto de tipo ha sido una presencia oscilante en la teoría y práctica arquitectónica, mientras en ciertas instancias el término aparece al centro del debate arquitectónico, en otros momentos su presencia fue rechazada. A lo largo del siglo XX esta consideración pendular se convirtió aún más extrema, mientras que con la irrupción del modernismo el término “tipo” fue descartado o ignorado, a partir de la década de 1960 el concepto de tipo evidencia una renovada consideración, convirtiéndose en uno de los ejes del debate teórico y práctico de la arquitectura contemporánea.

El estudio de la idea de tipo en arquitectura, de acuerdo a lo que propone este estudio, presupone una definición preliminar del término. La intención detrás de tal sentencia no es fijar o reducir la multiplicidad de significados que derivan del concepto de tipo, por el contrario, el objetivo es establecer un encuadre que permita la exploración de múltiples avenidas teóricas, muchas de las cuales serán discutidas en las subsiguientes secciones de este estudio. La definición del término, por lo tanto, no debe considerarse como un pronunciamiento final y definitivo, sino como un umbral que da inicio a un proceso exploratorio.

El tipo arquitectónico puede definirse como la presencia en varios edificios, o en fragmentos edilicios, de rasgos formales similares, en que cada ejemplo contribuye al afianzamiento del tipo. El tipo es por lo tanto una síntesis extraída de un número de ejemplos que comparten analogías formales; la resultante de un proceso de sedimentación en que cada uno de los elementos considerados contribuye a definir la instancia tipológica, y en que cada una de aquellas ocurrencias por sí mismas no alcanzan al representar al tipo. La comprensión del tipo es por lo tanto un proceso intelectual y conceptual, un criterio de detección de determinadas similitudes formales compartidas por un cierto número de edificios o componentes constructivos.

La noción de clasificar y agrupar el ambiente construido de acuerdo a similitudes formales ha estado presente desde la antigüedad. En el Libro III de su tratado, Vitruvio dedica una sección a la “Clasificación de Templos,” donde informa que “hay ciertas formas elementales . . . de las cuales depende el aspecto general del templo.”² A continuación, Vitruvio lista las diversas clases de templos de acuerdo al número y

disposición de columnas respecto de la *cella*, configuraciones referidas como *in antis*, *próstyle*, *períptera* o *díptera*, designaciones que infieren cierta categorización tipológica. La inauguración del discurso arquitectónico, por lo tanto, fue dependiente de la comprensión del inventario edilicio de acuerdo a clases tipológicas.

Los párrafos previos han considerado al concepto de tipo como una herramienta para la comprensión y la organización del entrono edilicio. Otras disciplinas, como la zoología o la botánica, utilizan un criterio similar, en cuanto su tarea principal es la identificación y clasificación de las múltiples especies que habitan el planeta. En su primera definición de 1825, Quatremère concibió al tipo como una integración de la necesidad de clasificar el inventario de lo construido, y su teoría sobre orígenes de la arquitectura: “Observamos también cómo todas las invenciones,” ponderaba Quatremère, “a pesar de los cambios posteriores, han conservado su principio elemental de una manera que es siempre visible, y siempre evidente para al sentimiento y la razón.”³ De acuerdo a esta premisa, todas las construcciones posteriores constituyen la herencia, o son las sucesoras de alguno de esos tipos originarios.

La teoría de los orígenes de Quatremère presenta claras similitudes con los últimos avances en la genética. Del mismo modo que el total de la humanidad comparte ciertos genes que se remontan a los primeros ancestros, la historia de la arquitectura puede ser entendida como la derivación de aquellos tipos germinales que constituyen los “genes arquitectónicos” presentes en todas las edificaciones posteriores. Por lo tanto, cada iteración es una variación o transformación de un precedente, donde el tipo se convierte en un factor invariante de un—en principio interminable—proceso. El concepto de tipo, entonces, contiene simultáneamente provisiones de origen, continuidad y cambio. Mientras es una construcción colectiva, su evolución es generada mediante sempiternas instancias individuales.

La comprensión del tipo como un proceso transformativo implica una expansión tanto semántica como instrumental del concepto. En otras palabras, Quatremère delinea los principios de un proceso de diseño sustanciado a partir de la presencia del tipo, una operación que consiste en su selección, y subsecuente alteración y transformación—en que la iteración contribuye a la continua revaloración del tipo. Quatremère relaciona esta iniciativa con la doctrina aristotélica de la *Imitación*, tema que constituyó una continua presencia en sus teorías y escritos, tal como lo demuestra su influyente ensayo *De l'imitation* (1823), que, vale observar, fue publicado de manera casi contemporánea a su definición de “*Type*.” El tipo, de acuerdo a esta idea, no sólo compone una respuesta a los orígenes de la arquitectura y una herramienta para la clasificación del entorno construido, también puede constituirse en una estrategia para el desarrollo del proyecto arquitectónico.

b) Breve descripción del proyecto

Este trabajo se ha estructurado en tres secciones distintivas pero suplementarias:

La *primera sección* investiga los antecedentes e iniciales consideraciones del concepto de tipo en el discurso arquitectónico durante los siglos XVIII y XIX. El capítulo 1 analiza

el interés del *Iluminismo* en la noción de *orígenes*, tal como lo demuestra el abad Marc Antoine Laugier en su *Essai sur l'architecture*, quien identifica a la “cabaña primitiva” como la primera morada de la humanidad. La “cabaña rustica” de Laugier evoca los primeros intentos del hombre de reacondicionar la naturaleza, de instaurar el principio y la medida de toda la arquitectura, la semilla original que se reproducirá y evolucionará para dar forma a todos los edificios a ser realizados por la humanidad. A continuación, la narrativa se centra en el arqueólogo y arquitecto Quatremère de Quincy, quien conviene que los orígenes de la arquitectura pueden rastrearse a “tres tipos originales,” la *cabaña*, la *carpa* y la *cueva*. Mientras la tesis de sobre la arquitectura egipcia se focalizaba en la cuestión de los orígenes, su teoría también sugiere resonancias contemporáneas: cada una de las construcciones existentes es la culminación de una extensa cadena de variaciones y transformaciones cuyos principios se remontan a alguno de aquellos tipos inaugurales. Quatremère publicaría una definición precisa del concepto cuatro décadas más tarde, en lugar de ofrecer una definición única y específica, en cambio desglosa una amalgama de significados concatenados. Alternativamente, al tipo es definido como una respuesta a los *orígenes* de la arquitectura, como un instrumento para *clasificar* el inventario de lo construido, como una *idea*, y, como un procedimiento derivado de la doctrina aristotélica de *Imitación*.

El capítulo 2 se focaliza en la figura de Jean-Nicolas-Louis Durand, quien desarrolla una distintiva interpretación del tipo—aunque optando por el término *género*—, el que es entendido como estrategia clasificatoria y como metodología proyectual. La ambición de Durand fue concebir una teoría de la arquitectura substanciada en premisas científicas, por lo tanto emplea metodologías similares a aquellas implementadas por las ciencias biológicas, como ser la anatomía, la botánica y la zoología. Durand despliega su agenda teórica en dos textos: el *Recueil*, donde presenta una taxonomía de edificios históricos, y el *Précis*, donde desarrolla una metodología proyectual sustanciada en la combinación tipológica.

El tercer capítulo se focaliza en el arquitecto y pensador alemán Gottfried Semper, quien durante la segunda parte del siglo XIX desarrolló una reinterpretación de varios temas previamente discutidos por Quatremère, como ser la cuestión de los orígenes de la arquitectura, el concepto de imitación, y el criterio para clasificar edificios y objetos. Substanciado en sus intereses en antropología, Semper desarrolló una novel teoría sobre los orígenes de la arquitectura, en lugar de concebir la primer morada como una “construcción” (o sea, un tipo edilicio fijo), argumentó que el espacio original compartido por la humanidad era la reunión alrededor del fuego, ritual que promovió las primeras interacciones sociales. La *fogata*, por lo tanto, fue el primero de los “Cuatro Elementos de la Arquitectura,” los otros tres son el *techo*, el *cerramiento* y el *montículo*. A continuación, Semper introduce la noción del *nudo*, el “símbolo tecnológico más antiguo,” el antecedente necesario para todas las iniciativas arquitectónicas. A su vez, el nudo puede interpretarse como *el tipo en su mínima expresión*. De acuerdo a esta idea, el desarrollo de la arquitectura es entendido como una sucesión de transformaciones e iteraciones en que los motivos originales son gradualmente adaptados a las nuevas necesidades y condiciones.

La *segunda sección*, integrada por los capítulos 4 y 5, examina la oscilante consideración del tipo durante el siglo XX. El capítulo 4 se centra en el advenimiento de la modernidad, que despliega la coexistencia de tres posiciones divergentes. En primer lugar, los grupos *avant-garde* como *De Stijl* y *Suprematismo*, quienes rechazaron vehementemente cualquier consideración del tipo. En segunda instancia, el interés de Gropius, Mendelsohn, Le Corbusier y Mies en precedentes tipológicos alternativos, como ser silos, fábricas y elevadores de granos. Y en tercer lugar, la fascinación de Le Corbusier en formas e imagerías derivadas de las nuevas maquinarias industriales, como ser navíos, aeroplanos y automóviles. Desde esta tercera posición deriva la noción del *prototipo*, una estrategia que puede ser interpretada tanto como la substitución del tipo, o como la asimilación de la *repetición* como táctica mimética alternativa.

El capítulo 5 analiza la renovada consideración del concepto de tipo durante la segunda mitad del siglo XX. Este interés fue inicialmente incentivado por las teorías de Saverio Muratori y Giulio Carlo Argan—el primero en sus análisis tipológicos de viviendas del Véneto, el segundo con su influyente artículo “Sobre el Concepto de Tipología.” A continuación centro mi atención en el grupo conocido como *La Tendenza*, donde autores como Aldo Rossi y Carlo Aymonino examinaron la relación entre el concepto de tipo y asuntos como ciudad, historia y memoria. Luego continuo discutiendo la irrupción de Louis Kahn, contemporáneo de Aymonino y Rossi, cuya ambición fue desarrollar un vocabulario arquitectónico moderno impregnado con la presencia de tipos antiguos. El capítulo concluye con una examinación del ensayo de Anthony Vidler “La Tercera Tipología,” un análisis de las persistentes correspondencias entre el concepto de tipo y la configuración de la ciudad.

La *tercera sección* (capítulos 6 y 7) presenta el principal argumento de este estudio, la consideración del tipo como un instrumento para la generación del proyecto arquitectónico. Luego de repasar la descripción de Rafael Moneo del proceso tipológico, el capítulo 6 lista y analiza la implementación de diversas tácticas de alteración morfológica, como ser las obras de Miguel Angel y Gaudí (*distorsión*), Boullée y Oldenburg (*magnificación*) y Ledoux y Libera (*yuxtaposición*). A continuación, basado en una reevaluación de los “Cinco Puntos” de Le Corbusier, examino la noción de *substitución tipológica*, la estrategia donde elementos de arquitectura convencionales (como ser columna, techo, ventana y escalera) son redefinidos por sus equivalentes “modernos.” Este capítulo concluye con la noción de *alteraciones tipológicas sutiles*, estrategia que propone un rango de transformaciones caracterizada por su moderación antes que por su *espectacularidad*, tal como lo demuestran los proyectos de Álvaro Siza.

El capítulo 7 investiga las correspondencias entre el *desplazamiento del tipo* y la táctica del *readymade* de acuerdo a Marcel Duchamp. Como ejemplo de esta relación examino la persistente consideración de Duchamp de “aberturas arquitectónicas” (concretamente puertas y ventanas), y su correspondencia con las nociones de repetición y dislocamiento. Luego el capítulo analiza las correspondencias entre *tipo* y *objeto*, aparatos de origen anónimo con una presencia perdurable en el inconsciente colectivo de la sociedad. El segmento final del capítulo considera los paralelos entre el *desplazamiento tipológico* y el *readymade* bajo el espectro del proyecto arquitectónico. Para esto, exploro cuatro “casos:” las *fantásticas* exploraciones de Lequeu, donde el tipo

es reemplazo por la escultura figurativa; la ostensiblemente *irónica* propuesta de Adolf Loos para el Chicago Tribune, una gigantesca columna que propone inaugurar el tipo “rascacielos,” el renovado interés de Rossi y Venturi en la noción de lo “ordinario,” la capacidad de edificios y objetos mundanos de comunicar significados inesperados; y los *acertijos tipológicos* de Herzog & De Meuron’s, donde las tácticas de repetición y desplazamiento tipológico giran en torno a la icónica imagen de la casa arquetípica.

En el *Addendum* discuto dos cursos que dirigí en la *Philadelphia University*, donde los alumnos exploraron varios de los temas que analiza en este trabajo. El primer curso se centra en la re-funcionalización del tipo, en que cada estudiante debía elegir un tipo rural y utilitario para convertirlo en una residencia unifamiliar. En discusiones posteriores, varios alumnos señalaron que por primera vez en sus carreras, el proyecto no comenzaba con una “hoja de papel blanco,” sino con el “simple” acto de seleccionar un tipo edilicio. El segundo curso exploró las afinidades entre las obras e ideas de Marcel Duchamp y la arquitectura contemporánea. A tal efecto, los estudiantes debieron identificar e interpretar las temáticas que definen el trabajo de Duchamp—como ser *desplazamiento, disfunción, erotismo, repetición, transparencia y voyerismo*—, y considerarlas en el diseño de una casa y consultorio para una pareja de ginecólogos. Si bien la presencia en el proyecto arquitectónico del concepto de tipo u otros precedentes miméticos ha sido discutida en varios textos y artículos, el asunto no ha sido sujeto a exclusivos y exhaustivos análisis, en cuanto hay innumerables avenidas proyectuales plausibles a ser identificadas y exploradas. Este trabajo aspira a corregir esta situación, esperando servir como base del tema y asimismo fomentar futuras exploraciones.

Notas Introducción

¹ Deleuze, Gilles: *Difference and repetition*. Columbia University Press, 1994 (Orig. Ed. 1968), P 116.

² Vitruvius: *The Ten Books of Architecture*. Harvard University Press, 1914, (The Project Gutenberg EBook edition, 2008), P 76.

³ Quatremère, De Quincy, & Samir Younés: *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*. London: Andreas Papadakis, 1999, P 255.

Capítulo 1

La mirada suspendida en los orígenes

En todas partes, el arte de construir ha nacido de una semilla pre-existente. En todo es necesario un antecedente; nada en ningún género viene de la nada; y esto no puede dejar de aplicarse a todas las invenciones humanas.

Quatremère de Quincy¹

Capítulo 1 - lista de temas

Antecedentes.

1.1 Laugier

1.2 Quatremère de Quincy

1.3 La cuestión de los orígenes

1.4 Sobre el Carácter

1.5 La tornadiza teoría de la imitación - Platón y Aristóteles

1.6 Las cuatro acepciones del concepto de tipo: orígenes, clasificación, idea e imitación

Imágenes

Notas

Antecedentes

A comienzos del siglo XVIII, particularmente en Francia, la cuestión de *los orígenes* se convirtió en uno de los principales temas de discusión. Intelectuales y filósofos como Voltaire, Montesquieu, Condillac y Rousseau comenzaron a expresar un notable interés en las primeras civilizaciones,² cuestión que dio lugar a la publicación de una gran cantidad de textos y ensayos relacionados con los primeros pasos de la humanidad. Este interés fue incentivado por diversos factores, como ser los recientes descubrimientos arqueológicos en Grecia y Egipto, y los relatos provenientes de las experiencias colonizadoras en el continente americano. Mientras algunas narraciones se sustentaban en observaciones objetivas y científicas, otras resultaban ser construcciones fantasiosas y míticas. Los escritos de Rousseau³ oscilan entre estas dos aproximaciones, por un lado denotan un marcado interés en los recientes descubrimientos científicos, y al mismo

tiempo reflejan una acentuada idealización del “*bon sauvage*,” imaginado como un personaje idílico y literario.⁴

El interés en la cuestión de los orígenes incentivó la reexaminación de los escritos de Vitruvio.⁵ En su tratado, Vitruvio describe los primeros pasos de la humanidad, cuando los hombres se agruparon alrededor del “tibio fuego, y luego comenzaron a construir sus primeras moradas.” Vitruvio sugiere un vínculo entre las primeras construcciones y los desarrollos posteriores, asunto identificado con la antigua doctrina de imitación o *mímesis*. “Al observar unos las cabañas de otros y al ir aportando diversas novedades, fruto de sus reflexiones, cada vez iban construyendo mejor sus chozas o cabañas. Mas al tener los humanos una enorme capacidad natural imitativa... lograron construir cada día con más gusto y sensatez.”⁶ De acuerdo a esta idea, la historia de las artes puede ser entendida como una extensa cadena de secuencias correlativas,⁷ en que en cada obra, objeto o edificio contiene alguna relación con los primeros elementos construidos por el hombre.

1.1 Laugier

La revisión de este momento histórico ayuda a comprender la irrupción de una figura como el abad Marc-Antoine Laugier⁸ (1713-1769), autor del influyente texto *Essai sur l'architecture* (1753). En el Prefacio, Laugier ofrece una exposición de los principios fundamentales para el progreso de la arquitectura. Concluye con lo que se podría describir como una *epifanía intelectual*: “De repente, apareció ante mis ojos una luz brillante. Pude ver claramente objetos donde antes únicamente había vislumbrado nubes y brumas. Me aferré a aquellos objetos con entusiasmo, y gracias a sus irradiaciones, mis incertidumbres fueron gradualmente desapareciendo.”⁹ Lo que Laugier “vislumbra” es la inevitable conexión entre los orígenes de la arquitectura y sus desarrollos posteriores. Su visión es epitomizada en la imagen de la “cabaña rústica,” una forma predestinada a ser repetida infinitamente, la iniciación de una interminable secuencia que alcanza hasta el presente.

El relato de Laugier presenta tanto similitudes como diferencias con las narraciones de Vitruvio.¹⁰ La discrepancia más notable es que mientras Vitruvio describe a las primeras construcciones como acontecimientos lejanos y arcaicos, Laugier representa a la “cabaña rústica” como una metáfora de relevancia actual, una premisa a ser incorporada en el debate arquitectónico de la época. Su intención es sentar las bases de una *teoría* que permita “establecer firmemente los principios de la arquitectura, explicar su espíritu libre y proponer reglas para guiar talentos.”¹¹ La cabaña primitiva, por lo tanto, puede ser asumida como una *alegoría*,¹² una guía a ser considerada por sus contemporáneos. Reflexionando sobre esta noción, Laugier agrega: “Todos los esplendores de la arquitectura por siempre concebidos se han inspirado en la pequeña cabaña rústica que acabo de describir.”¹³

Las descripciones “tecnológicas” de Laugier son mucho más específicas y detalladas que las de Vitruvio. En su ensayo describe el proceso de construcción de la cabaña, que

comienza por la selección de un sitio a la ladera de un río, continua con la recopilación de los materiales, luego la ejecución de cada una de las partes (ramas y troncos), y concluye con el ensamblado final de la vivienda:

...algunas ramas caídas del bosque son el material adecuado para su propósito, elige cuatro de las más fuertes, las levanta en posición vertical y las ubica en un cuadrado; en su parte superior ubica otras cuatro otras ramas; sobre éstas iza otra hilera de ramas que, inclinadas una hacia otras, se encuentran en su punto más alto. Luego cubre este techo con hojas tan estrechamente empaquetadas que ni el sol ni la lluvia puede penetrar. Ahora, el hombre está acobijado.¹⁴

Si bien en su icónica imagen (fig. 1.1) la cabaña aparenta ser una unidad indivisible, Laugier la describe como una disposición de diversos “componentes.” Inicialmente troncos y ramas de diversos tamaños y formas que—luego de mínimas alteraciones—el hombre las va convirtiendo en elementos constructivos. De este modo la cabaña, es más comprendida como un *ensamble*, en que cada elemento es definido independientemente:

No perdamos de vista nuestra pequeña cabaña rústica. En ella solo veo columnas, un techo o un entablamento, un tejado apuntado cuyos extremos conforman lo que nosotros llamamos un frontón... Si cada una de estas tres partes está convenientemente ubicada, no habrá que añadir nada para que la obra sea perfecta.¹⁵

En este punto el texto de Laugier evidencia una *operación semántica*: lo que eran “ramas y troncos” de madera, los designa como “columna,” “entablamento” o “dintel.” Mientras describe la gradual transformación y relocalización de los componentes naturales, paulatinamente comienza a identificarlos como *elementos de arquitectura*. Del mismo modo que la cabaña rústica será el precedente ideal para las futuras edificaciones, el tronco erecto pasará a convertirse en el modelo para todas las futuras “columnas,” el precursor de un elemento arquitectónico destinado a ser por siempre imitado.

No sorprende que el próximo capítulo esté dedicado a “La Columna,”¹⁶ donde Laugier lista las recomendaciones respecto su forma y su disposición. “La columna,” aconseja Laugier, debe: 1) estar erguida de modo perpendicular al suelo, de ese modo puede soportar mayor peso. 2) ser exenta, de ese modo expresa más naturalmente su propósito. 3) ser de base redonda, ya que en la naturaleza no hay nada cuadrado. 4) ser más esbelta en la parte superior que en la inferior, imitando la naturaleza, ya que esta disminución es hallada en todas las plantas. 5) apoyarse directamente en el piso, del mismo modo que los postes de la cabaña rústica descansan en la tierra.¹⁷

La descripción de Laugier de los orígenes de la cabaña primitiva presenta claras similitudes con la descripción de Rousseau de los orígenes del lenguaje. En su *Essai sur l'origine des langues* [*Ensayo sobre los Orígenes de los Lenguajes*, 1781],¹⁸ Rousseau

considera que en sus orígenes el lenguaje poseyó una estructura absolutamente transparente, en que las palabras tenían un significado único, y por ende, la comunicación entre los hombres se hallaba exenta de equívocos. Con el tiempo, ese lenguaje cristalino se fue afectando con el uso de metáforas y manierismos, complejizando de este modo la comunicación entre los hombres. Laugier desarrolla un razonamiento similar, adaptado a los orígenes y el desarrollo de la arquitectura. Su “columna” equivale a lo que la *palabras* son para Rousseau, entidades cuyos significados originales supieron diáfanos e inconfundibles, pero que con el tiempo se fueron disipando.

1.2 *Quatremère de Quincy*

La cuestión de los orígenes de la arquitectura se convertirá en uno de los temas que definirán la trayectoria del arquitecto y arqueólogo Quatremère de Quincy (1755-1849). A diferencia de Laugier, quien desarrolló sus teorías sobre los orígenes de la humanidad a partir de especulaciones personales, Quatremère intentó sustentar sus teorías basado en observaciones científicas. Nacido y criado en París, en su primer año de estudios Quatremère cursó la carrera de derecho, para luego tomar cursos de arte en el *Collège de Louis-le-Grand*, donde también atendió los talleres de escultura con Guillaume Coustou y Pierre Julien.¹⁹ Luego de completar su educación universitaria, Quatremère realizó una residencia en Italia, donde tuvo la oportunidad de recorrer e investigar las estructuras arqueológicas de Sicilia, Paestrum y Pompeya,²⁰ experiencia que despierta sus intereses en historia, y particularmente la cuestión de los orígenes de la arquitectura.

Al igual muchos de los artistas e intelectuales de su época, Quatremère sufrió en carne propia los efectos de la revolución de 1789.²¹ Si bien inicialmente apoyó los ideales de la revuelta—en 1791 asumió brevemente el cargo de diputado para la Asamblea Legislativa—, durante el *Reinado del Terror* fue encarcelado por dos años (1793 a 1795), período durante el cual estuvo a punto de ser ejecutado en dos ocasiones. En 1797 logra exiliarse en Alemania donde tiene la oportunidad de familiarizarse con el pensamiento de Immanuel Kant y Gotthold Lessing.²² Al año siguiente obtiene permiso para regresar a París, donde prontamente recobra su prestigio en el ambiente académico. Durante las primeras décadas del siglo XIX Quatremère pasó a convertirse en uno de los más influyentes teóricos de arte y arquitectura, como lo comprueba su nombramiento como *Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*, cargo que ejerció desde la refundación de la institución en 1815 hasta su jubilación en 1839.

A lo largo de su extensa carrera Quatremère demuestra un amplio conocimiento de múltiples y variadas temáticas como ser la arqueología, la filosofía, la lingüística, la historia, el arte y la arquitectura. La continua variación y evolución de sus teorías se vio reflejada en el desplazamiento de sus ejes teóricos. A grandes rasgos, los cuatro temas que definieron su trayectoria académica son: 1) la cuestión de los *orígenes*, 2) la cuestión del *carácter*, 3) el concepto de *imitación*, y finalmente, 4) el *concepto de tipo*. Si bien el foco de sus intereses fue variando, su obra exhibe una manifiesta *continuidad*

intelectual, en cuanto varios de los temas que discute en cierta etapa vuelve a ser reexaminados cuando examina un nuevo asunto.

1.3 La cuestión de los orígenes

En 1785 Quatremère completa su ensayo *De l'Architecture Égyptienne*, con el que obtiene el primer premio del concurso organizado por la *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. La revolución de 1789 y los grandes conflictos políticos asociados a ella postergaron su publicación hasta el año 1803. El tema central del texto es el *origen de la arquitectura*, a tal efecto inicialmente se concentra en las primeras edificaciones egipcias, a las que compara con los templos de la antigua Grecia. Su tesis inicial asumía que la cabaña había sido originaria de Egipto, posteriormente copiada y adoptada por los griegos.²³ Posteriormente rectifica esta teoría, para en cambio argüir que la génesis de la arquitectura egipcia había sido “la caverna,” consignando que la “cabaña” había sido inicialmente desarrollada por los griegos. Esta reconsideración se produjo a partir de observar que las principales características de la arquitectura egipcia eran el énfasis en el volumen, la interioridad y la “pesadez,” rasgos absolutamente diferentes a liviandad estructural de la arquitectura griega.

Luego de argumentar la existencia de dos *formas originarias*—la cabaña y la caverna—, Quatremère observó que las moradas realizadas por pueblos nómades del norte de África y Medio Oriente, tradicionalmente realizadas con estructuras de lienzos, eran notoriamente diferentes de las construcciones egipcias o griegas. Esto lo indujo a introducir una tercera forma primaria, “la carpa,” cuya concepción y desarrollo demostraban rasgos absolutamente diferenciados de las otras formas primarias. De este modo, Quatremère inaugura su teoría de los *tres moradas originarias*: la *cabaña*, la *carpa* y la *cueva*, respectivamente desarrolladas por sociedades de cazadores, pastores y agricultores. De acuerdo a esta teoría, cada una de aquellas formas fue concebida de manera independiente y como respuesta a particulares condiciones geográficas, climáticas y culturales.

Si bien la tesis de Quatremère manifiesta una clara influencia de la “cabaña primitiva” de Laugier, sus posturas exhiben notorias diferencias. Mientras Laugier insistía en una postura mono-genética, en cambio Quatremère asume la coexistencia de tres clases de moradas originales, cada una desarrollada de manera autónoma. Y mientras el texto de Laugier aparece como una fábula alegórica y mítica, Quatremère procura sustentar sus teorías a partir de sus investigaciones arqueológicas.

Es en su descripción y análisis de las tres categorías edilicias originarias que Quatremère utiliza por primera vez el vocablo “tipo,” entendido como el principio genético, la “semilla” donde se originan cada una de las ramificaciones de la arquitectura. De acuerdo a esta idea, cada edificio realizado a lo largo de la historia de la arquitectura presenta algún linaje, una cierta afiliación con alguno de los tres tipos originarios. Al establecer la relación entre los orígenes de la arquitectura y la noción de tipo, éste

adquiere un sentido *genealógico*, una correspondencia necesaria entre las formas originales y las construcciones actuales:

Observamos también como todas las invenciones, a pesar de los cambios posteriores, han conservado su principio elemental de una manera que es siempre visible y evidente al sentimiento y la razón.[...] Esto es lo que debería ser llamado un *tipo*, tanto en la arquitectura como en cualquier otra institución o ámbito de la invención humana²⁴ (itálicas en original).

1.4 Sobre el Carácter

Como muchos otros arquitectos y pensadores del siglo XVIII, Quatremère demostró un gran interés en la noción del “Carácter.” La relación entre las teorías artísticas y la cuestión del carácter y el posee una extensa historia que se remonta hasta la antigüedad. Uno de los primeros pensadores en tratar el concepto de carácter fue Aristóteles, quien en su *Ética a Nicómaco*,²⁵ considera que el “carácter virtuoso del hombre” es determinado por la sabiduría que despliega al tomar decisiones. Teofrasto, discípulo de Aristóteles, fue uno de los primeros autores en popularizar el término “carácter,” que aparece como el título y tema central de su texto *Los Caracteres*, donde describe las diversas personalidades de las personas de acuerdo a sus rasgos psicológicos.²⁶

A principios de la era cristiana, el poeta Horacio introduce un notable deslizamiento semántico, ya que en su ensayo *Ars poética*²⁷ substituye el término *carácter* por *decorum*. Horacio fue la primera autoridad en examinar este concepto dentro del contexto de la teoría artística, definiendo *decorum* como la capacidad de las artes (se refería a la pintura y la escultura) de despertar y expresar emociones. Contemporáneo a Horacio, Vitruvio²⁸ introdujo el término *decorum* en la teoría de la arquitectura, en cuanto lo utiliza para designar dos significados complementarios: por un lado establece una relación entre el edificio y el propósito para el que fue construido, y asimismo, indica la selección del *Orden* estilístico adecuado a fin de “levantar los templos de acuerdo con las peculiaridades de cada deidad.”²⁹

A partir del “descubrimiento” del tratado de Vitruvio durante el Renacimiento, el término *decorum* comienza a ser utilizado frecuentemente para determinar la relación entre el *estilo* y el propósito del edificio. En su tratado, Palladio³⁰ evidencia esta cuestión cuando estipula que el ornamento debe ser apropiado para expresar el *decorum* (o sea el propósito) del edificio. Hacia mediados del siglo XVII, particularmente en Francia, se comienzan a utilizar casi indistintamente los términos *decorum*, *convenance* y *caractère*, en los tres casos significando la relación entre la apariencia edilicia y su uso o función.³¹ Durante este período se evidencia un notable interés en la ciencia de la *fisiognomía* (estudio de la expresión de las emociones en movimientos corporales y faciales), como lo demuestran los bocetos del pintor y arquitecto Charles Le Brun³² (figs. 1.2, 1.3 y 1.4), quien retrata y analiza las similitudes entre las expresiones faciales humanas y de los animales, sugiriendo una relación entre la personalidad del individuo (o el *carácter*) y determinadas especies zoológicas.³³

En los comienzos de su trayectoria académica, Quatremère asumió al concepto del *carácter* como el epicentro de una teoría integral para examinar la influencia de la naturaleza en la expresión artística.³⁴ “El arte de la caracterización de cada edificio,” pondera, “es, tal vez, de todos los secretos de la arquitectura, el más valioso para poseer y al mismo tiempo el más difícil de predecir.”³⁵ De acuerdo a Quatremère, el *carácter* es capaz de integrar y relacionar diversas disciplinas como ser el arte, la antropología, la arquitectura, la geografía, la arqueología y el lenguaje. Muchas de estas ideas fueron plasmadas en la edición de 1788 de la *Encyclopédie Méthodique*,³⁶ donde con 52 páginas “*Caractère*” constituye la rúbrica más extensa del diccionario.

Un aspecto central del concepto del carácter de acuerdo a Quatremère es su capacidad de transmitir diversos significados dependiendo del contexto en el que se utilice.³⁷ Las tres condiciones del concepto, pondera Quatremère, son: *carácter relativo*, *carácter distintivo* y *carácter esencial* [en francés: *du caractère, un caractère, son caractère*]. El primer sentido es cuando una obra quiere expresar sensación de *fuerza, poderío o grandiosidad*, como “cuando uno dice que el edificio *tiene carácter*” [*du caractère*]. La segunda acepción es para indicar proyectos que se caracterizan por su *originalidad*, o sea, que evitan la reiteración de las formas. La tercera expresión indica cuando su diseño es “apropiado” [*propriété*] a su uso, en este caso “se dice que el proyecto *tiene su carácter*” [*son caractère*].

De acuerdo a Samir Younés,³⁸ el más importante de los caracteres estipulados por Quatremère es el “carácter esencial.” Mientras el *carácter relativo* o el *carácter distintivo* pueden variar o verse afectados por circunstancias ambientales o culturales, en cambio el *carácter esencial* se define por lo permanente y lo inalterable, el que “participa en la esencia misma de las cosas, ya que por lo general deriva de la expresión de las cualidades inherentes de sus naturalezas.”³⁹ A partir de esta premisa, Younés relaciona al *carácter esencial* con el concepto de tipo, en cuanto “El carácter esencial... ofrece un gran paralelo con el concepto de tipo, en el sentido de que ambos se refieren a la constitución interna de la arquitectura, el punto del cual más allá no se puede reducir. A este nivel, el carácter y el tipo no exhiben diferencias categóricas.”⁴⁰

1.5 La tornadiza teoría de la imitación—Platón y Aristóteles

Otro tema que llamó la atención de Quatremère fue la noción de *imitación* o *mímesis*, asunto que aparece inicialmente en sus estudios sobre la arquitectura egipcia, pero que se mantendrá en el foco de sus intereses por las próximas décadas. De acuerdo a Sylvia Lavin, “los varios análisis de *mímesis* de Quatremère revelan una progresión de ideas que son paralelas y se hallan enraizadas a su variable interpretación de la arquitectura como un fenómeno social.”⁴¹ El principal texto de Quatremère dedicado al tema fue su *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823) (luego conocido como *De l'imitation*).⁴² Aquí Quatremère revela una manifiesta influencia de varios filósofos de la antigüedad, como ser Platón y Aristóteles,⁴³ cuyos conceptos merecen un breve repaso.

Platón fue la primera autoridad en tratar exhaustivamente la relación entre arte e imitación. En su libro X de *La República*⁴⁴ y asumiendo la voz de Sócrates, Platón introduce la relación entre *forma ideal*, el concepto de *mímesis* y la *creación artística*, argumentando que el arte es esencialmente una operación mimética, ya que inevitablemente constituye una copia de la naturaleza. Para el pensamiento platónico por lo tanto, la imitación es asumida como un proceso devaluatorio, ya que aquella “forma original” creada por los dioses sólo puede ser imitada de manera imperfecta o parcial, y a su vez, cada copia pierde valor respecto de la forma original. De acuerdo a esta doctrina, la actividad artística implica una doble “devaluación” del objeto copiado, ya que el resultado es invariablemente la *imitación de una imitación*.

Contrariando a su maestro Platón, Aristóteles asume una opinión positiva del acto imitativo, al punto de considerarlo uno de los aspectos que distinguen al ser humano de las otras especies. Esto demuestra, agrega, al observar el proceso de aprendizaje y comprensión de los niños mediante la imitación. En su *Poética*,⁴⁵ Aristóteles distingue entre dos clases de procedimientos miméticos,⁴⁶ el que representa las cosas tal como *son*; y el que representa las cosas tal como *podrían* ser. Esta última opción aparece asociada con el propósito del arte, que es crear algo *diferenciado* y (en lo posible) superador de lo existente.

La teoría de la imitación desarrollada por Quatremère⁴⁷ presenta una clara afinidad con tanto las doctrinas de Platón como de Aristóteles. De acuerdo lo observado por Erwin Panofsky, ⁴⁸ la “reconciliación” de estas dos escuelas filosóficas fue inaugurada en el Renacimiento, cuando Philipp Melanchthon y Marsilio Ficino propusieron integrar la noción platónica de *idea* con la concepción de *mímesis* como agente transformado argumentada por Aristóteles. A partir de estos antecedentes se comprende mejor la teoría de imitación elaborada por Quatremère, para quien el hecho artístico contenía componentes ideales y metafísicos (derivado del pensamiento platónico), y al mismo tiempo era entendido como una maniobra de transformación y alteración de las formas.

Otro asunto central en el pensamiento de Quatremère fue la distinción entre la imitación en las bellas artes y en la arquitectura.⁴⁹ En la pintura y la escultura, el sujeto imitado proviene de la Naturaleza, es decir aquellos objetos, especies, y elementos naturales que pueblan la realidad. El acto creativo contiene una condición de similitud, en cuanto el artista es inicialmente inspirado por el universo sensible, que a partir de su observación que desarrolla su propia interpretación. “Imitar en las bellas artes,” pondera Quatremère, “es producir la semblanza de una cosa, pero en alguna otra cosa que se convierte en la imagen de aquella.”⁵⁰ Este proceso no se reduce a la mera copia del sujeto, sino que implica una suerte de abstracción, una búsqueda de la “esencia” del objeto imitado. En este punto Quatremère retorna a la distinción platónica entre *forma* e *idea*: “Imitar, entonces, no significa necesariamente hacer que la imagen de, o reproducir la semejanza de una cosa, una criatura, un cuerpo o de una obra determinada...uno imita a la Naturaleza haciendo lo que ella hace, es decir, no mediante la repetición de su trabajo propiamente dicho, sino mediante la apropiación de los

principios que sirvieron de norma para este trabajo, en otras palabras, su espíritu, sus intenciones y sus leyes.”⁵¹

1.6 Las cuatro acepciones del concepto de tipo: orígenes, clasificación, idea e imitación

La edición de 1825 de la *Encyclopédie méthodique* presenta dos asuntos que merecen ser resaltados. Mientras en la edición original de 1788 la entrada dedicada al “*Caractère*” se destacaba por su complejidad y extensión, en la de 1825 el asunto es presentado en forma notablemente más abreviada y simple. El otro asunto que sobresale es la inclusión de la rúbrica “*Type*,” término que Quatremère había utilizado anteriormente aunque sin ofrecer una definición precisa. Estas dos circunstancias reflejan el gran cambio teórico que desarrolla Quatremère a comienzos del siglo XIX, en que el concepto de tipo reemplaza a la noción del carácter como epicentro de sus preocupaciones teóricas.

En su entrada, Quatremère comienza recordando que la etimología de la palabra *typos* proviene del griego antiguo, su significado representaba la acción de imprimir, grabar, trazar o dejar una marca o figura sobre una cierta superficie. El vocablo, agrega, se hallaba asociado con la creación de un *molde*, un *patrón* o un *modelo* que servirá de referencia para futuras iteraciones, acción que se halla emparentada con nociones como repetición, reproducción, transcripción o réplica. Mientras Quatremère desgana su definición de tipo, continuamente va desglosando sucesivos significados. En *primer* lugar, Quatremère entiende al tipo como una respuesta a la cuestión de los *orígenes* de la arquitectura. Esta idea proviene de su ensayo *De l'Architecture Égyptienne*, cuando introdujo su teoría de los tres tipos primarios. De acuerdo a esta premisa, el tipo es entendido como una continuidad genealógica que conecta la arquitectura del pasado con la del presente, concluyendo que “observamos también como todas las invenciones, a pesar de los cambios posteriores, han conservado su principio elemental de una manera que es siempre visible y evidente para el sentimiento y la razón.”⁵²

El *segundo* significado del tipo es como *instrumento clasificador*, lo que implica una categorización del inventario edilicio de acuerdo a similitudes formales, utilizado para “designar ciertas formas generales que son características del edificio que las recibe.”⁵³ De acuerdo a esta postura, en lugar de adoptar un criterio cronológico o estilístico, la arquitectura es entendida y catalogada de acuerdo a analogías morfológicas. La historia de la arquitectura, por ende, es entendida como una taxonomía de formas edilicias, en que cada instancia deriva de algunos de los tipos originarios.

En lo que constituye el *tercer significado* del concepto de tipo, Quatremère lo define como *idea*, “En lo que respecta al tipo, todo es más o menos vago... ya que no representa tanto la imagen de una cosa que copiar o que imitar perfectamente cuanto la *idea de un elemento* que debe servir de regla al modelo.”⁵⁴ Esta noción demuestra la influencia del idealismo presente en la filosofía platónica. El proyecto arquitectónico, de acuerdo a

esta premisa, antes que ser entendido como un ejercicio específico y material,⁵⁵ es asumido como una operación eminentemente abstracta e intelectual.

El *cuarto* significado que se desprende de las precisiones de Quatremère asumen al tipo como *Imitación*. En este caso, el tipo implica una *acción*—el acto de crear algo nuevo. Quatremère describe esta iniciativa como la selección del precedente (el tipo adoptado), y a continuación la transformación de las formas derivadas de aquel tipo. En su rúbrica, Quatremère insiste en diferenciar la noción de imitación como acto transformador, y la mera copia del precedente, operación que denomina “modelo:”

La palabra *tipo* no representa tanto la imagen de una cosa que copiar o imitar perfectamente, cuanto la idea de un elemento que debe servir de regla al modelo. . . El *modelo*, entendido en el sentido de la ejecución práctica, es un objeto que debe repetirse tal cual es; contrariamente, el tipo es un objeto según el cual cada artista puede concebir obras que no se asemejen en absoluto entre ellas. Todo es preciso y dado en el modelo; mientras todo es más o menos vago en el *tipo*.⁵⁶

Con esta sentencia, Quatremère establece dos estrategias diferenciadas para la realización del proyecto arquitectónico. La primera —el tipo—, se fundamenta en la doctrina aristotélica de imitación, es decir, la selección y posterior alteración formal del precedente tipológico. La segunda alternativa—el modelo—, propone la replicación de un edificio existente, el que “debe repetirse tal cual es.” En varias instancias, Quatremère da a entender que se halla a favor de la primera táctica en detrimento de la segunda, asunto que recuerda sus reflexiones en su ensayo *De l'imitation*, donde estipulaba que la creación de la obra de arte admite “dos clases de semblanzas; la idéntica, siendo de hecho sólo la repetición de una cosa por la cosa misma, y la imitativa, siendo la repetición de una cosa por otra que se convierte en la imagen de ella.”⁵⁷ Esta sentencia, que se podría resumir como la diferenciación entre las tácticas de *repetición* y *transformación*, se convertirá en uno de los temas centrales para el desarrollo de la arquitectura, y del arte del siglo XX.

Imágenes capítulo 1



fig. 1.1 Marc-Antoine Laugier: Portada de *Essai sur l'architecture*.

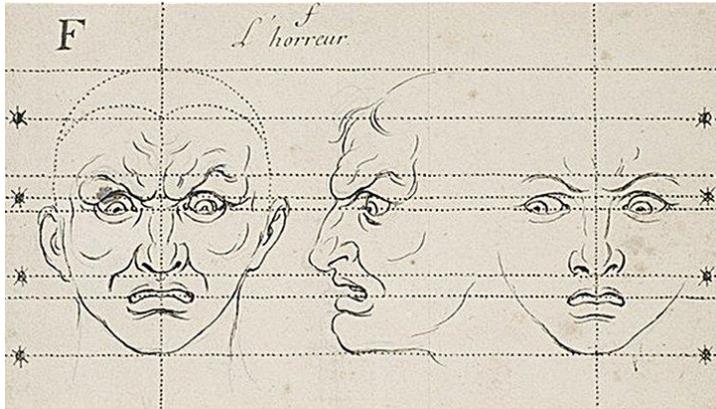


fig. 1.2. Charles Le Brun, *Estudios Fisionómicos*.

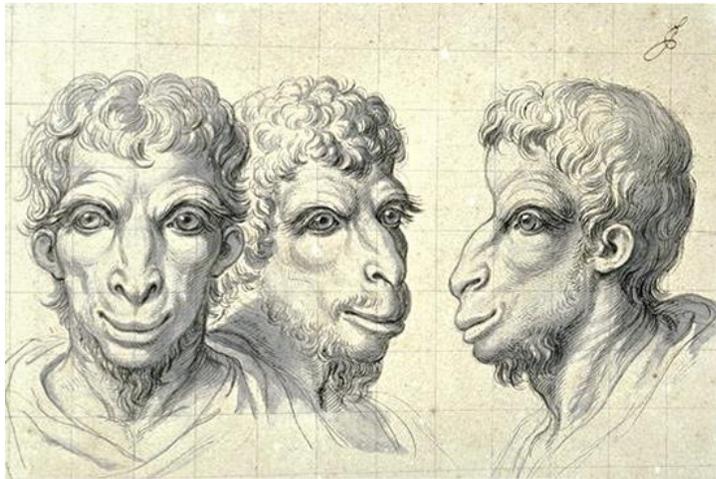


fig. 1.3. Charles Le Brun, *Hombre-camello*.



fig. 1.4. Charles Le Brun, *Hombre-águila*.

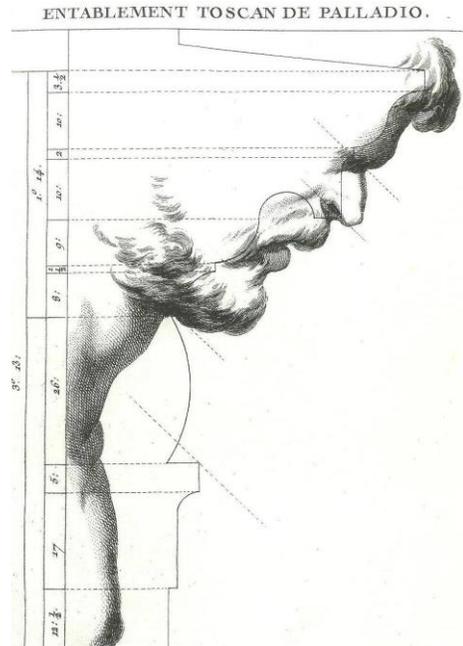


fig. 1.5. J.-F. Blondel, *Cornisa Toscana de Palladio*.

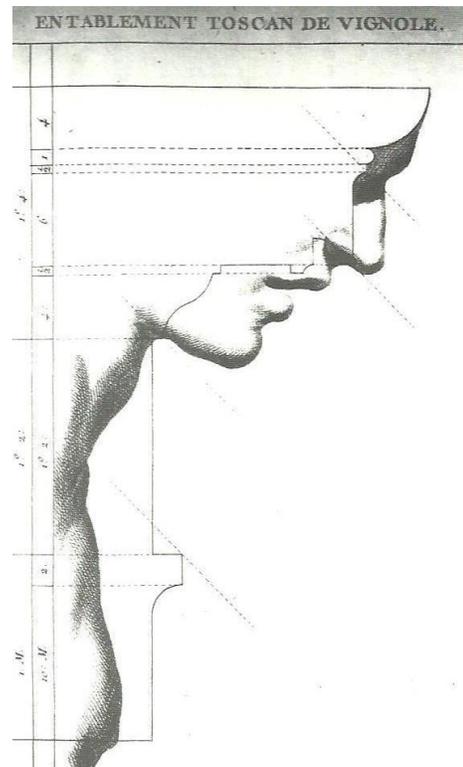


fig. 1.6. J.-F. Blondel, *Cornisa Toscana de Vignola*.

Notas capítulo 1

¹ Quatremère, De Quincy, & Samir Younés: *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*. London: Andreas Papadakis, 1999, P 255.

² Para un relato pormenorizado del interés en la cuestión de los orígenes de parte de los principales pensadores franceses a lo largo del siglo XVIII, y particularmente su incidencia en la teoría de la cabaña primitiva de Laguer, ver el capítulo “Rebuilding the Primitive Hut,” en Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls - Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton Architectural Press, 1987, pp 7-21.

³ Rousseau, Jean-Jacques: *The Social Contract and Other Later Political Writings*, Cambridge University Press, 1997, (Ed. Orig. 1762).

⁴ La idealización del hombre primitivo evidente durante este período aparece claramente expresada por Rousseau en su *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750), donde afirma que “No se puede dejar de reflexionar sobre las costumbres y sin sentir el placer de recordar la imagen de la simplicidad de los primeros tiempos.” Citado en Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls*. Princeton Architectural Press, 1987; P 15.

⁵ Anthony Vidler examina la influencia de las teorías de Vitruvio en varios pensadores del siglo XVIII, particularmente en la obra de Lafitau, Rousseau y Dafoe. Ver Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls*. Princeton Architectural Press, 1987; particularmente el capítulo titulado “Rebuilding the Primitive Hut,” pp 7-21.

⁶ Vitruvio: *Los diez libros*, Libro II, Capítulo 1.

⁷ De acuerdo a lo que se discute en el capítulo 2 de este estudio, Leroy introdujo una nueva manera de considerar el pasado, ya que en lugar de clasificar las obras cronológicamente las examina de acuerdo a sus formas. Esta estrategia tuvo una gran influencia en Quatremère y luego en Durand. Ver Julien-David Leroy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758.

⁸ La vida de Laugier es ilustrativa de las particularidades y contradicciones de la época, en que un abad con una sólida educación intelectual esgrime una de las más influyentes teorías acerca de los orígenes de la arquitectura, teoría que contradice la narrativa del antiguo testamento. Laugier se crió en el seno de una familia de buena posición económica, su padre poseía y administraba propiedades, mientras que su madre era descendiente de una familia noble. Por ser el menor de los hermanos siguiendo la tradición de la época, el joven Marc-Antoine consintió seguir la carrera de sacerdote. A los pocos años de ingresar al noviciado, se destaca de sus pares por sus capacidades intelectuales y oratorias, llegando a tener el honor de predicar frente al rey y su corte en la capilla de *Versailles*, sin duda un extraordinario logro para un párroco. Sin embargo, con el tiempo sus intereses se orientaron hacia temas literarios e intelectuales. En 1753 publica su *Essai*, aunque inicialmente en forma anónima, procurando de este modo evitar cualquier controversia con la jerarquía eclesiástica. Sin embargo unos meses posteriores a la publicación trascendió que el autor del texto era el abad Laugier. A esta altura resultaba evidente que los intereses de Laugier no estaban centrados en temas religiosos sino en cuestiones literarias. En 1754 se traspassa a la orden benedictina, que le facilita la posibilidad de dedicarse de modo casi exclusivo a actividades académicas e intelectuales. Para una pormenorizada biografía de Laugier, ver Herrmann, Wolfgang: *Laugier and eighteenth century French Theory*, Zwemmer Ltd, London 1962. Ed 1985.

⁹ Laugier, Marc-Antoine: *An Essay on Architecture*. Hennessy & Ingalls, 1977 (Orig. Ed. 1753), P 4.

¹⁰ Vitruvio, Marco: *Los diez libros de arquitectura*. Trad. Esp. Editorial Linkgua, Barcelona, 2008.

¹¹ Laugier: *Essay*, P 1.

¹² Etlin argumenta que la cabaña primitiva de Laugier debe ser interpretada como una alegoría. Ver Etlin Richard A.: *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy*. Manchester University Press, 1994, P 205.

¹³ Laugier: *Essay*, P 12.

¹⁴ Laugier: *Essay*, P 12.

¹⁵ Laugier: *Essay*, pp 12-13.

¹⁶ Laugier: *Essay*. El “Article I” titulado “The Column” va de la página 14 a la 22.

¹⁷ Laugier: *Essay*, P 14.

¹⁸ Herder, Johann Gottfried, and Jean-Jacques Rousseau: *On the origin of language*. University of Chicago Press, 1986.

¹⁹ Los principales datos biográficos fueron obtenidos del sitio web del *Dictionary of Art Historians*: “Antoine Quatremère de Quincy,”

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/quatremeredequincy.htm>, accedido el 20/11/14.

-
- ²⁰ Lavin, Sylvia: *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*. MIT Press, 1992, P 18.
- ²¹ *Dictionary of Art Historians*: “Quatremère.”
- ²² *Dictionary of Art Historians*: “Quatremère.”
- ²³ Sylvia Lavin realiza una pormenorizada descripción del proceso de investigación y redacción del ensayo de Quatremère sobre los orígenes de la arquitectura egipcia. Ver Lavin: *Quatremère*, pp 18-30.
- ²⁴ Quatremère: *The Historical Dictionary of Architecture*, P 255.
- ²⁵ Aristotle: “Nicomachean Ethics,” <http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.2.ii.html> (accedido el 30 /11/2014).
- ²⁶ La obra *Los Caracteres* de Teofrasto puede verse traducida al inglés en el sitio web: <http://www.eudaemonist.com/biblion/characters>. En su texto Teofrasto describe, en algunos tramos con un dejo de ironía, diversas personalidades, signadas por el título de cada capítulo: “el hipócrita,” “el condescendiente,” “el irresponsable,” “el huraño,” etc.
- ²⁷ Horatius: “Ars Poetica.” Citado en Harmon, William: *Classic Writings on Poetry*. Columbia University Press, 2003, P 73.
- ²⁸ La doctrina de *decorum* en arte (la idea de que cada personaje debe representar un carácter apropiado de acuerdo a la narrativa) fue introducida por Horacio en su *Ars poética*. Es a partir del texto de Horacio, que Vitruvio opta por el término *decorum* en lugar del de carácter. En Francia, sobre todo a partir del siglo XVII se utilizan tanto el término *decorum* como el de carácter. Ver Egbert, Donald Drew: *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton N.J., 1980, P 126.
- ²⁹ Vitruvio, Marco: *Los diez libros*. Libro II. Cap. 2. P 25. A propósito de la selección del *orden* adecuado, Vitruvio consigna que “para Minerva, Marte y Hércules se levantarán templos dóricos, pues conviene así a estos dioses, sin ningún tipo de lujo, debido a su fortaleza viril. Para Venus, Flora, Proserpina y las Náyades los templos serán corintios, pues poseen cualidades apropiadas por su delicadeza, ya que son templos esbeltos, adornados con flores, hojas y volutas, que parecen aumentar el esplendor de tales divinidades.”
- ³⁰ Citado en Egbert: *The Beaux-Arts Tradition*, P 127.
- ³¹ Para una detallada descripción de la terminología utilizada en Francia a lo largo de los siglos XVII y XVIII, ver Grignon, Marc & Maxim, Juliana: “Convenance, Caractère, and the Public Sphere.” *Journal of Architectural Education*, Vol. 49, No. 1, 1995, pp 29-37.
- ³² Para un exhaustivo análisis de los estudios fisionómicos de Le Brun, ver Montagu, Jennifer: *The Origin and Influence of Charles Le Brun's “Conférence sur l'expression générale et particulière.”* Yale University Press, 1994.
- ³³ Es interesante destacar las similitudes entre los dibujos fisionómicos de Le Brun y similares estudios de Leonardo y Miguel Angel; estos artistas exploraron las mutaciones de humanos en especies zoológicas, implicando el concepto de “monstruosidad.” Para un estudio sobre la noción de lo “monstruoso” en el renacimiento ver Frascari, Marco: *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Savage, MD, 1991.
- ³⁴ En el capítulo “Characters of Classicism” Sylvia Lavin realiza un exhaustivo análisis sobre la relevancia del concepto de carácter en el desarrollo teórico de Quatremère. Ver Lavin *Quatremère*, pp 126-147.
- ³⁵ Quatremère: *The Historical Dictionary*, P 107.
- ³⁶ Francis Mallgrave ha compilado una versión abreviada de la rúbrica dedicada al “Character,” publicada por Quatremère en 1788. Ver Mallgrave, Harry Francis (ed): *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*. Blackwell Publishing, 2006, pp 206-209.
- ³⁷ Di Palma y Vidler, han comentado acerca de la excesiva cantidad de significantes que Quatremère adjudicó al término. Ver Di Palma: “Quatremère” y Vidler: *The Writing of the Walls*.
- ³⁸ Samir Younés: “Architecture and Language.” En Quatremère & Younés: *The Historical Dictionary*, pp 37-42.
- ³⁹ Younés cita el texto de Quatremère: *Encyclopédie Méthodique*, 1825. Ver Quatremère & Younés: *The Historical Dictionary*, P 39.
- ⁴⁰ Younés: ensayo “Architecture and Language,” en *The Historical Dictionary*, P 39.
- ⁴¹ Lavin: *Quatremère*, P 102.
- ⁴² El texto de Quatremère *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823), usualmente conocido como *De l'imitation*, fue publicado en inglés como: *An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts*. London: Smith, Elder and Co. Cornhill, 1837.

-
- ⁴³ En su ensayo introductorio Samir Younés, argumenta acerca de la influencia de Platón en las ideas de Quatremère, particularmente en cuanto al concepto de imitación. Samir Younés: "Introduction," *The Historical Dictionary*, pp 9-15.
- ⁴⁴ Platón: *La República*. Centro Editor de Cultura, 2008.
- ⁴⁵ Aristotle: *Rhetoric and Poetics*. The Modern Library, New York, 1954.
- ⁴⁶ Aristotle: *Rhetoric and Poetics*. The Modern Library, New York, 1954.
- ⁴⁷ Quatremère: *De l'imitation*.
- ⁴⁸ Panofsky, Erwin: *Idea: A Concept in Art History*. Columbia: University of South Carolina Press, 1968, (Ed. Orig, 1929), pp 6-7.
- ⁴⁹ La cuestión de la distinción estipulada por Quatremère entre la imitación en las bellas artes y en la arquitectura fue extensamente discutida por Sylvia Lavin. Ver Lavin: *Quatremère*, particularmente el capítulo titulado "The Language of Imitation," pp 102-113.
- ⁵⁰ Quatremère de Quincy: *An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts*. London: Smith, Elder and Co. Cornhill, 1837, P 11.
- ⁵¹ Quatremère: *The Historical Dictionary*, Ver entrada "Imitación," pp 175-176.
- ⁵² Quatremère: *The Historical Dictionary*, 255.
- ⁵³ Quatremère: *The Historical Dictionary of Architecture*, P 256.
- ⁵⁴ Quatremère, De Quincy, & Samir Younés: *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*. London: Andreas Papadakis, 1999, P 254.
- ⁵⁵ Es interesante observar que la concepción del *tipo como idea* argumentada por Quatremère presenta notables coincidencias con los escritos de Alberti: "Los lineamientos son independientes de la materia, sin embargo, podemos reconocer los mismos lineamientos en varios edificios diferentes que comparten una misma forma... Por lo tanto, es posible proyectar en la mente formas enteras, sin ningún recurso material." Ver Alberti, Leon Battista: *Ten Books on Architecture*. London: A. Tiranti, 1965, pp 422-425.
- ⁵⁶ Quatremère: *The Historical Dictionary*. P 255.
- ⁵⁷ Quatremère: *De l'imitation*, P 31.

Capítulo 2

Hacia una metodología proyectual

Luego, por supuesto, si nos situamos en los años alrededor del 1800, demás está decir que nos encontramos ante la presencia de una tremenda tormenta conspicuamente centrada sobre París.

Colin Rowe¹

Capítulo 2 - lista de temas

Antecedentes

2.1 *El Recueil - la clasificación como historia*

2.2 *El Précis*

2.3 *La creatividad al acecho*

2.4 *Las partes y el todo*

2.5 *Diversos caminos hacia la abstracción*

Imágenes

Notas

Antecedentes

El período que transcurre entre finales de siglo XVIII y comienzos del siglo XIX fue un momento histórico “bisagra,” la revolución de 1789 marca un antes y un después tanto para Francia como para el resto de Europa. Los enormes vaivenes políticos y económicos generaron notables cambios en la sociedad francesa; antiguas instituciones sociales y políticas, como ser la monarquía y la nobleza, fueron súbitamente—y en general violentamente —erradicadas. Esta abrupta transición incide profundamente en la arquitectura y en las demás artes, afectando la vida de los arquitectos, artistas y pensadores más influyentes de la época. En la arquitectura, como consecuencia de la incertidumbre política y económica, se percibe una notable reducción de la actividad profesional,² y al mismo tiempo un evidente rechazo hacia la generación de arquitectos que de un modo u otro estuvieron asociados a la monarquía. Dentro de este difícil y complejo contexto social y político, no sorprende que la figura que cobrará mayor preponderancia no sea la de un arquitecto practicante, sino la de un académico dedicado fundamentalmente a la enseñanza, como lo fue Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1835), personaje que ejercerá una enorme influencia en el campo de la teoría de la arquitectura tanto en Francia como en el resto de Europa.

Nacido en el seno de una familia humilde parisina, fue gracias a la intervención de un adinerado cliente de su padre que Durand³ obtuvo una beca en el Collège Montaigu, entonces considerada una de las instituciones más exigentes de la ciudad. Al poco tiempo de cursar el joven Jean-Nicolas demostró un notable interés en arte y en diseño, destacándose en las clases de dibujo, escultura y arquitectura, la que se convertiría en su principal vocación. Luego de lograr el segundo premio del Grand Prix de Roma en dos años consecutivos (1778 y 1780), Durand fue contratado como dibujante para el estudio de Étienne-Louis Boullée, donde tuvo la oportunidad de trabajar en proyectos como el *Hôtel Royal des Invalides*, y los proyectos de ampliación de la *Opéra* y el *Métropole*.

En 1795 se incorpora como profesor a la recientemente inaugurada *École Polytechnique*, inicialmente dando cursos de técnicas de dibujo y representación, para luego ser nombrado responsable de los cursos de arquitectura para alumnos del segundo año. En poco tiempo Durand pudo diagramar el contenido del curso según su propio criterio, optando por una estructura de lecciones semanales distribuidas a lo largo del año lectivo. Sus estrategias didácticas le valieron el reconocimiento de tanto sus alumnos como de sus colegas, como por ejemplo el profesor Rondelet, quien comentaba que los cursos de Durand eran capaces de introducir a los alumnos “los conocimientos de los elementos arquitectónicos, las leyes de combinación, y finalmente a la mecánica de la composición.”⁴

2.1 El Recueil - la clasificación como historia

El principal objetivo de Durand fue considerar a la arquitectura como una *ciencia*, que por lo tanto debía estar estructurada de acuerdo a metodologías empíricas. A su entender, desde Vitruvio la teoría de la arquitectura había sido desarrollada en base a leyendas y creencias míticas que con el tiempo se fueron aceptando como ciertas. Sus referencias epistemológicas por lo tanto, se trasladan hacia las ciencias naturales,⁵ donde textos como *Species Plantarum* de Linnaeus (1753) o *Historie Naturelle* de Buffon (1749) demostraban la posibilidad de analizar y clasificar las especies naturales de acuerdo a sus diversas formas y funcionamientos. Este desplazamiento de intereses fue intensificado a partir de su contacto con algunos de los más brillantes científicos de su época, como ser Gaspard Monge, Joseph Louis Lagrange y Pierre Simon Laplace, algunos de los cuales fueron sus colegas en la *École Polytechnique*.

De acuerdo a Durand, el antecedente que más se había aproximado al establecimiento de un enfoque científico de la arquitectura había sido el de su profesor, el historiador Julien-David Leroy (1724-1803), autor de *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758). Lo distintivo del texto de Leroy es que su análisis de los templos griegos no se concentra en secuencias cronológicas o particularidades estilísticas, sino que organiza los edificios de acuerdo a sus similitudes formales. Ejemplo de esta idea una de las tablas ilustrativas de *Les Ruines*, donde templos de diversos estilos y momentos históricos aparecen agrupados y alineados de acuerdo a su posición dentro de un supuesto proceso de evolución de sus formas. La interpretación de la historia que introduce Leroy es marcadamente diferente a la desarrollada por otros historiadores. Por ejemplo, en lugar de considerar al templo griego como un modelo de perfección, lo

asume como una instancia particular dentro de un extenso proceso de evolución morfológica.⁶

Con estos antecedentes, Durand se embarca en un extenso proyecto de recopilación y análisis de edificios históricos que culmina con la publicación de *Recueil et parallèle des edífices de tout genre* (1799). El *Recueil* es un estudio comparativo de los principales edificios realizados a lo largo de la historia (“todos los tipos edilicios de todas las sociedades a través de los tiempos”⁷), reproducidos a misma escala y cuyas imágenes iban acompañadas por una breve reseña del profesor J.G. Legrand. Emulando el texto de Leroy, antes que por su secuencia cronológica o funcional, Durand prioriza la organización del inventario edilicio de acuerdo a características formales. La Historia de la arquitectura, de acuerdo a esta postura, es entendida como una extensa evolución de edificaciones agrupadas de acuerdo a sus similitudes formales.

El *Recueil* debe ser entendido como un *tratado visual* que retrata la evolución edilicia a lo largo de la historia,⁸ en cuanto agrupa y retrata series de tipologías determinadas. En este sentido la obra puede interpretarse como una suerte de suplemento de las teorías de Quatremère, cuyas precisiones sobre el concepto de tipo, no ofrecían ejemplos ni imágenes, dejando a la imaginación del lector la visualización de las ideas vertidas. Para Durand, la *idea se expresa en la imagen*, su teoría por lo tanto, en lugar de manifestarse mediante palabras, se expresada fundamentalmente mediante tablas y diagramas que contienen plantas, cortes y vistas:

El dibujo sirve para dar cuenta de las ideas, tanto si uno estudia arquitectura o si desarrolla proyectos edilicios... [El dibujo] por lo tanto, sirve para fijar las ideas, constituye el lenguaje natural de la arquitectura. Al igual que un idioma, para cumplir con su objetivo, el dibujo debe estar en perfecta armonía con las ideas que expresa.⁹

El *Recueil* se caracteriza por su prosa simple y directa, donde los gráficos ilustran cada una de los conceptos que Durand va exponiendo. Ejemplo de este criterio es la lámina titulada “*Temples ronds*” (fig. 2.1), compuesta de una serie de plantas circulares de diversas épocas y períodos históricos, cuyas representaciones destacan las semejanzas formales para en cambio prescindir de las ornamentaciones estilísticas.¹⁰ La tabla por lo tanto puede ser interpretada como ejemplo visual de una tipología dada (en este caso la del *templo circular*), demostrando que lo que define y consolida al tipo es la persistencia de ciertos rasgos comunes a lo largo de la historia. El tipo en este contexto es asumido como una *herramienta clasificatoria*, es decir, un instrumento que le da sentido al inventario de lo construido.

2.2 El Précis

A partir de la buena recepción del *Recueil* por parte de tanto estudiantes como colegas profesores, Durand se dedicó a la redacción de un segundo libro titulado *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (1801). Ambos textos

pueden interpretarse como suplementarios, si el *Recueil* exhibe la posibilidad de entender el inventario arquitectónico como una taxonomía de tipologías edilicias, el *Précis* propone articular una *metodología proyectual* asumiendo como punto de inicio aquellas tipologías. La estrategia proyectual avanzada en el *Précis* consiste de dos instancias correlativas: la primera es la comprensión de la arquitectura como un ensamble de *partes* predeterminadas (cuestión que deriva del *Recueil*), mientras la segunda es la realización del proyecto propiamente dicho, consistente de un ensamble o disposición de aquellos elementos y partes.

En el *Précis* Durand describe una metodología sustentada en sucesivos e incrementales niveles de complejidad, en que cada instancia constituye un referente integral de la instancia siguiente. Los componentes más fundamentales e *indivisibles* son los *éléments*,¹¹ como ser las columnas, bóvedas o muros. Éstos constituyen los dispositivos arquitectónicos más simples, que Durand describe estableciendo una analogía entre la arquitectura y la música. Los elementos, son “lo que las notas son para la música, los que las palabras para el lenguaje; sin un perfecto conocimiento de ellas es imposible avanzar.”¹² A partir de la combinación o ensamble de los elementos se constituyen las *parties*, como ser escaleras, pórticos o cortiles, las que definen el siguiente nivel de complejidad (figs. 2.2 y 2.3). En otro párrafo Durand discute los criterios para el ensamble de estas *partes*, en que “Los elementos de los edificios pueden ser colocados lado a lado o uno encima del otro... por lo tanto, distinguiremos entre dos clases de disposición: la horizontal, como se representa en las plantas, y la vertical, representada en secciones y elevaciones.”¹³ En otras palabras, su descripción presume una concepción tridimensional del proyecto arquitectónico.

De acuerdo a Durand, tanto los *éléments* como las *parties* son nociones concebidas *a priori*, que si bien aceptan variaciones y alteraciones, deben ser asumidas como el resultado de un extenso proceso de *destilación*. El arquitecto por ende, no necesita configurar esas formas, sino que al igual que las palabras que componen el lenguaje, son asumidas como pertenecientes a la cultura y por ende listas a ser utilizadas. El rol del proyectista por lo tanto, se centra en el emplazamiento y la distribución espacial de aquellos fragmentos tipológicos, operación que Durand denomina la *disposición* de los componentes.¹⁴ A tal efecto introduce lo que denomina son los *elementos de composición*, como ser los ejes de simetría, la cuadrícula o criterios de alineación. De acuerdo a esta idea, los lineamientos compositivos establecen las normativas que regulan las diversas maneras en que los fragmentos tipológicos pueden ser dispuestos: alineados, rotados, superpuestos o espejados alrededor de un eje, etc. Anthony Vidler ha examinado la influencia sobre Durand de su colega en la *École Polytechnique* Gaspard Monge, inventor de la geometría descriptiva, quien lo estimula a “desarrollar un nuevo método de representación, un código de puntos, líneas y planos a ser organizado de acuerdo al papel cuadriculado.”¹⁵ Por ende, al igual que las entidades geométricas definidas por Monge, los elementos de composición que introduce Durand constituyen una herramienta de naturaleza absolutamente abstracta e intangible.

Luego de introducir los elementos de composición, Durand dedica la tercera sección de su tratado a analizar la relación entre la ciudad y las tipologías edilicias que la

conforman, estableciendo para ello una diferenciación entre edificios públicos y privados, “así como las paredes y las columnas son los elementos que componen los edificios, los edificios son los elementos que componen las ciudades.”¹⁶ La sentencia presenta claras reminiscencias de la célebre analogía establecida por Alberti, en cuanto que “la casa es como una pequeña ciudad, mientras que la ciudad es como una pequeña casa.”¹⁷ En el caso de Durand, la correspondencia de esta categorización recuerda asimismo el famoso plano de Roma (1748) de Giambattista Nolli, en que los edificios públicos (en su mayoría iglesias o conventos) aparecen definidos de manera específica y detallada, mientras los edificios privados —se presume en su mayor parte viviendas—, son representados como contenedores del tejido urbano, es decir, sin ser identificados individualmente. La idea de ciudad que sugiere Durand se halla organizada de acuerdo a una *jerarquía tipológica*, la que es encabezada por los hitos urbanos y los monumentos, como ser templos, palacios de justicia, bibliotecas o arcos de triunfo, y que son secundados y suplementados por genéricas tipologías residenciales. De acuerdo al historiador Sergio Villari,¹⁸ Durand fue capaz de asumir al tipo como un concepto plausible de ser aplicado en diversas escalas, en cuanto a que tanto el fragmento tipológico, la tipología edilicia y la tipología urbana representan momentos a ser considerados de manera independiente, pero a la vez, mantienen su correspondencia con las otras instancias.

2.3 La creatividad al acecho

El objetivo de aquella secuencia de elementos, partes y tácticas compositivas que describe Durand en el *Précis* fue de articular una metodología proyectual, o sea, un procedimiento concebido de acuerdo a pautas científicas, en que el proyecto sea la conclusión lógica de una serie de pasos claramente pautados:

Esta secuencia, como se puede ver, no es diferente al curso que se adopta en las ciencias y en las artes: consiste en una progresión de lo simple a lo compuesto, de lo conocido a lo desconocido; una idea que siempre prepara la mente para lo siguiente, y en que el último paso siempre recuerda al que lo antecedió.¹⁹

En varios momentos el profesor de la *Polytechnique* parece anticipar lo que podría ser la principal crítica a su metodología, y es que sea interpretada como un impedimento a la creatividad proyectual. Es en respuesta a esta cuestión que en varios párrafos insiste con que los procedimientos propuestos no implican un freno a la originalidad, enfatizando que el método permite explorar múltiples opciones: “Estos nuevos ejes se pueden combinar de mil maneras diferentes y dar a luz, por sus combinaciones, con *un número infinito de diferentes disposiciones*”²⁰ (itálicas agregadas). Por lo tanto, en lugar de considerar a “las reglas y los métodos” como un impedimento a creatividad, Durand entiende que facilitan la labor proyectual y por lo tanto alientan el desarrollo de propuestas originales y novedosas:

No creemos que el proyecto de arquitectura pueda ser realizado utilizando cualquier otra secuencia que la explicada—y mucho menos prescindir de una por completo, tal como dicen muchos arquitectos, que las reglas y los métodos son las restricciones del genio.²¹

En otras palabras, Durand sugiere que la creatividad proyectual no se halla signada por la libertad absoluta, sino por la posibilidad de explorar variables y alteraciones dentro de parámetros claramente establecidos, los que en lugar de asumirlos como un impedimento, los entiende como propiciadores de la creatividad proyectual. Esta postura presenta paralelos con las definiciones de la tradición clásica vertidas por el historiador John Summerson, cuya evolución debe entenderse como un incesante proceso de selección y combinación de los órdenes y las tipologías predecesoras.²² Lo que parece omitir Durand es un aspecto presente en ciertos *momentos* del clasicismo, como por ejemplo los períodos manieristas o barrocos, que se caracterizaron por las posibilidades que conlleva la *transformación* del fragmento tipológico. Es en este asunto donde se aprecia una divergencia entre el pensamiento teórico de Quatremère y la metodología de Durand, mientras la noción de tipo descrita por Quatremère se sustentaba en la antigua noción de *mimesis* (la que contempla diversas tácticas de alteración morfológica), en cambio la metodología propuesta por Durand es asumida a partir de componentes definidos *a priori*, o sea, la presencia de tipos ya consumados.

2.4 Las partes y el todo

La metodología propuesta por Durand establece una secuencia que comienza con la definición de los elementos de menor escala, y a medida que avanza el proceso proyectual los acoples van generando instancias de incrementada complejidad, para finalmente alcanzar la realización del proyecto (o *ensamble*) edilicio. Lo que estipula en definitiva, es una *estrategia compositiva aditiva*, en que los *elementos* y las *partes* se van adicionando al conjunto de acuerdo a los lineamientos sugeridos por los elementos de composición.

El teórico Leandro Madrazo²³ ha observado que Durand propuso una metodología proyectual *alternativa* a la antes descrita. Esta estrategia se evidencia en la lámina titulada *Marche à suivre dans la composition d'un projet quelconque* [*Proceso a seguir en la composición de un proyecto cualquiera*], donde representa un proceso proyectual que en lugar de comenzar definiendo las partes, se inicia distribuyendo los elementos de composición. De este modo, el diagrama inicial exhibe una cuadrícula de lineamientos, que luego de una serie de instancias evoluciona hasta convertirse en un *esquema* de un edificio de planta central, con dos ejes en forma de cruz y cuatro pabellones distribuidos axialmente (fig. 2.4). El proceso, en otras palabras, se inicia con una *idea geométrica-formal* (lo que se podría interpretar como un tipo), la que es representada como un *diagrama*, y que finalmente evoluciona en una planta arquitectónica.

El argumento de Madrazo es que Durand desarrolla un proceso proyectual *reverso* a la secuencia compositiva que describe en el *Précis*, ya que en lugar de ir definiendo las

partes para luego componer el conjunto, la trayectoria proyectual se inicia con la idea geométrica del edificio, para luego proceder a la definición de las partes. En otras palabras, Durand establece dos *consideraciones* para con el precedente tipológico, el que puede ser asumido como un fragmento o elemento, o bien constituirse a partir de un diagrama geométrico—en este caso el de “planta central.” De esta forma Durand establece la correspondencia entre geometría y tipo, o más bien, entre el procedimiento tipológico y el diagrama geométrico.²⁴ El tipo, de acuerdo a esta idea, se constituye como “el esquema geométrico inicial,”²⁵ el *mapa de ruta* de un proceso que contemplara una posible secuencia de definiciones, variaciones o desviaciones desarrolladas a partir de aquella idea formal, en que cada instancia se estará signada por la operación anterior:

Esta secuencia, como se puede ver, no es diferente al curso que se adopta en las ciencias y en las artes: consiste en una progresión de lo simple a lo compuesto, de lo conocido a lo desconocido; una idea que siempre prepara la mente para lo siguiente, y en que el último paso siempre recuerda al que lo antecedió.²⁶

Durand demuestra que el procedimiento tipológico puede ser considerado de diversas maneras, en que tanto las escalas de los elementos considerados como las trayectorias proyectuales pueden variar. En otras palabras, el arquitecto puede iniciar el proyecto a partir de la concepción de un fragmento tipológico, el que luego se irá ensamblando con otros para formar un conjunto, o como alternativa, el proyecto se podrá iniciar a partir de un esquema geométrico asociado a un cierto tipo, para luego ir definiendo cada una de las partes que conforman la nueva instancia de ese tipo escogido.

2.5 Diversos caminos hacia la abstracción

Hacia fines del siglo XVII, el científico y arquitecto Claude Perrault²⁷ introduce dos cuestiones que supondrán una gran influencia en la posterior evolución de la teoría de arquitectura. Por un lado cuestiona la noción de la “universalidad de la belleza,” que en lugar de considerarla como un valor “positivo” (es decir, universal), la define como un concepto “arbitrario.” De acuerdo a Perrault, la belleza es comparable con la “moda,” en cuanto ambas dependen de los cambiantes gustos sociales, culturales y personales. El otro asunto que introduce es la *relatividad* de la preeminencia de los órdenes clásicos, que los define como el producto de un contexto histórico y geográfico determinado y por lo tanto deben ser entendidos como la consecuencia de condiciones circunstanciales. Si se alterasen alguna de esas variables geográficas o culturales que determinaron el desarrollo de la antigua Grecia, agrega Perrault, seguramente “la forma de la ornamentación actual podría ser absolutamente diferente a la reinante, y a pesar de eso, si dejamos que nuestro ojos se acostumbren, nos parecería igual de placentera.”²⁸ Alberto Pérez-Gómez²⁹ ha observado que esta suerte de *doble quiebre teórico* propuesto por Perrault sienta las bases de las posteriores ideas de Durand, quien por un lado relativiza la cuestión de la belleza para en cambio priorizar la rigurosidad y racionalidad del proyecto, y por el otro define al *clasicismo* como *uno más* de los estilos “posibles.”

La influencia de Perrault en Durand se evidencia particularmente en la introducción del *Précis*, donde argumenta a favor de una “desmitificación” del antiguo dogma de Vitruvio que suponía que la arquitectura *derivaba del cuerpo humano*.³⁰ Durand considera esta teoría como inconsistente,³¹ en cuanto no detecta evidencia alguna que confirme la correspondencia entre las proporciones del cuerpo del hombre (el que observa que es sumamente variable) y el vocabulario clásico, concluyendo que “por lo tanto es falso que el cuerpo humano sirvió de modelo para los órdenes.”³²

Es importante recalcar que con su propuesta de relativización del vocabulario clásico, Durand no funda la intención de substituirlo por otro estilo; su argumento en cambio apunta a cuestionar la *imprescindibilidad* de los vocabularios ornamentales, llegando a la conclusión de que su presencia puede ser un factor redundante, “si algo se le agrega a la belleza natural de un edificio, no será más que una decoración accesoria, o sea, la inclusión de lo realizado por las otras artes.”³³ Esta idea es desarrollada cuando establece una comparación entre las arquitecturas griega y romana;³⁴ mientras halaga a la arquitectura griega por su sobriedad, con edificios que “poseen menor cantidad de adornos escultóricos, y hasta en algunos casos carecen por completo de ellos, y no por ello son menos apreciados,” en cambio considera que la arquitectura romana se destaca por su abundante ornamentación, con edificios “cubiertos de molduras, entabladuras... y ornamentos esculturales.” “Los griegos,” concluye, “no le otorgaban ninguna importancia a la decoración arquitectónica.”³⁵

Este cuestionamiento a la *necesidad* de los vocabularios decorativos—asunto que en definitiva implicaba la posibilidad de una arquitectura abstracta—, fue un asunto tratado casi paralelamente por Quatremère.³⁶ Si bien en su caso abona la creencia de que la arquitectura deriva de la naturaleza (noción que incentiva su teoría de los tres tipos originales), su interpretación de esa correspondencia no es literal, sino fundamentalmente teórica y abstracta. El arte, de acuerdo a Quatremère, “...no debe imitar a la naturaleza... sino que apropiarse de su espíritu, sus intenciones y sus leyes.”³⁷ En la mayoría de sus escritos, Quatremère suscribe el antiguo dogma de la perfección de la naturaleza, en ocasiones describiéndola como “falible,” como por ejemplo cuando observa que algunas formaciones naturales exhiben una “ornamentación superflua e innecesaria.” Quatremère arriba a la conclusión de que la presencia de elementos decorativos debe ser evitada en todos los órdenes de la vida, particularmente en la arquitectura, afirmando que “hay ocasiones en que la ausencia de la decoración puede ser vista como un medio de decoración. [Por ejemplo], hay edificios cuyo carácter sería destruido o debilitado por la decoración, y cuya belleza se deriva de la ausencia de todo ornamento.”³⁸

Resulta interesante observar como Quatremère y Durand adoptaron diferentes posturas para discutir la eliminación de la ornamentación en la arquitectura. Para Quatremère, la remoción de la ornamentación constituye un asunto conceptual, implica una aproximación a la esencia de la arquitectura. En el caso de Durand, el asunto no constituye una cuestión filosófica o estética, más bien lo considera determinado por las cuestiones económicas, sociales y morales: “resulta evidente que el objetivo de la arquitectura no debe ser la decoración; su fin, en cambio, debe ser proporcionar

felicidad y protección a los individuos y a la sociedad, tanto a las instituciones públicas como privadas.”³⁹ Al remover la ecuación estilística de la realización arquitectónica, Quatremère y Durand coinciden en considerar al *tipo como un componente irreductible* para la realización de la arquitectura, asunto que será revisado por varios de los principales autores-arquitectos del siglo XX.

Imágenes capítulo 2

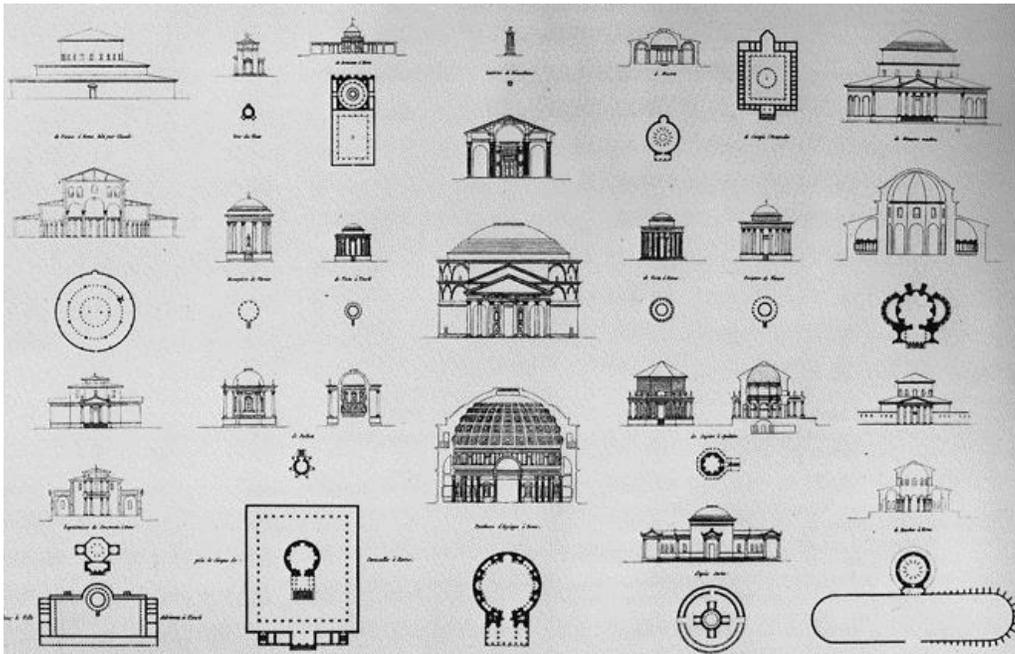


fig. 2.1. Durand: *Temple ronds.*
De Récueil et parallèle des edifices de tout genre

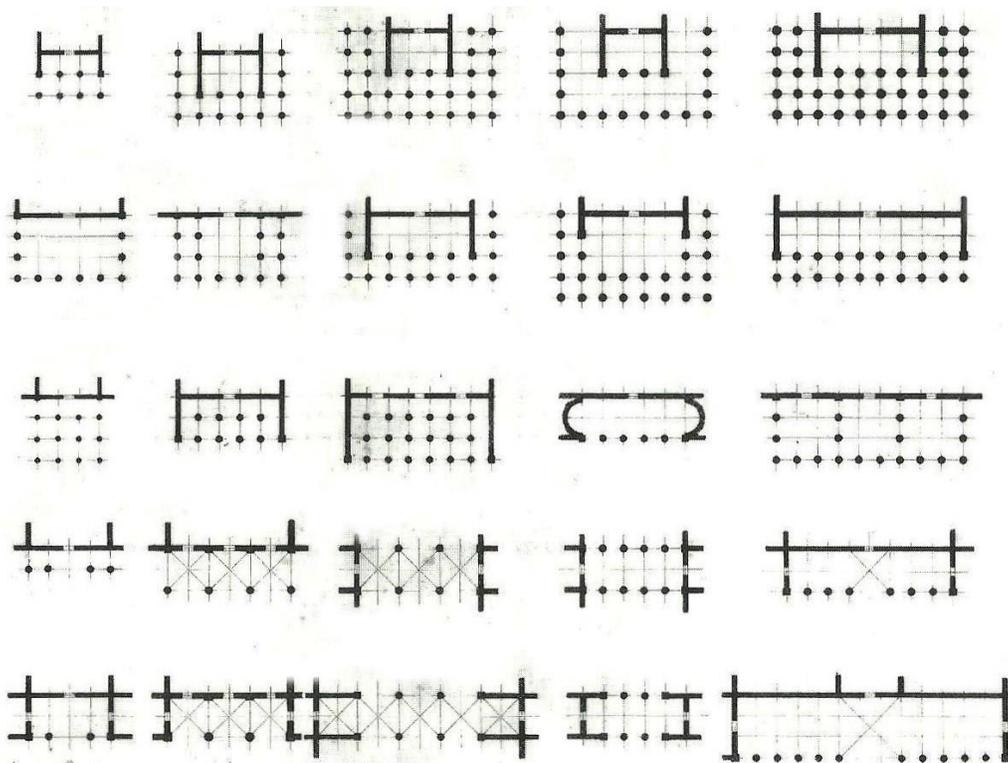


fig. 2.2. Durand: variaciones de pórticos.
De Précis des lecons d'architecture

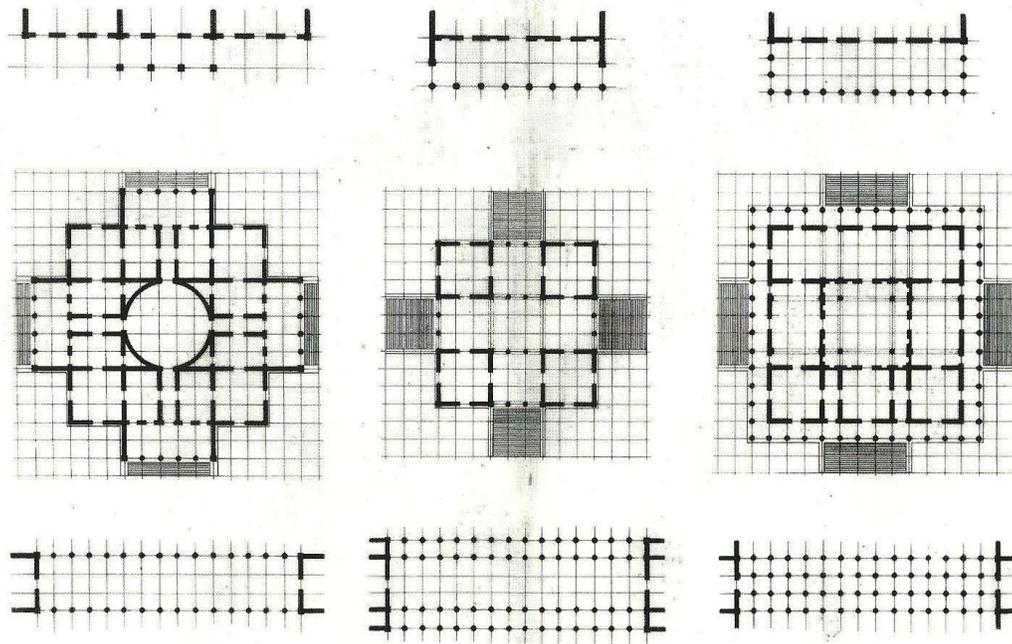


fig. 2.3. Durand: *Variantes de dispoicion de columnas.*
 De *Précis des lecons d'architecture*

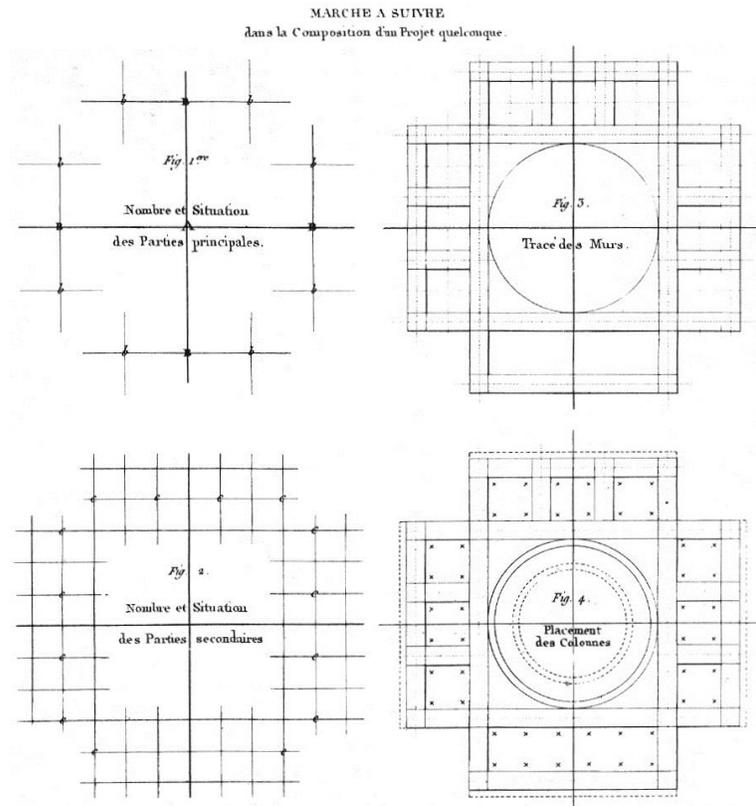


fig. 2.4. Durand: *Proceso a seguir en la*
composición de un proyecto cualquiera.
 De *Précis des lecons d'architecture*

Notas capítulo 2

¹ Rowe, Colin: *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*. London: Academy, 1994, P 10.

² Robin Middleton narra la delicada situación de la arquitectura y la construcción en Francia luego de la revolución: “Después de la Revolución Francesa, la arquitectura en Francia entró en un período sombrío, en que prácticamente cesaron todas las actividades relacionadas con la construcción.” Ver Middleton, Robin (ed): *The Beaux-arts: And Nineteenth-century French Architecture*, London, 1982. P 175.

³ Para más datos sobre la vida de Durand, ver Villari, Sergio: *J. N. L. Durand (1760-1834): Art and Science of Architecture*, New York, 1990.

⁴ Villari: *Durand*, P 28.

⁵ Ver Madrazo, Leandro: “Durand and the Science of Architecture,” *Journal of Architectural Education*, 1994, pp 12-24. Madrazo describe las notables similitudes entre textos científicos como *Species Plantarum* de Linnaeus (1753); o *Historie Naturelle* de Buffon (1749) y el método de clasificación de Durand su *Recueil*.

⁶ Mari Hvattum realiza una extensa descripción del texto de Leroy. Ver Hvattum, Mari: *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge UP, 2004, P 117.

⁷ Villari: *Durand*, P 55.

⁸ “Con frecuencia la crítica moderna ha considerado la última parte del *Précis* como una novedad histórica absoluta, y, en consecuencia considera a Durand como el padre del concepto moderno de tipología.” Introducción de Picon en Durand: *Précis*, P 49.

⁹ Citado en Vidler, Anthony: *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, 1930-1975*. MIT Press, 2008, P 187.

¹⁰ La táctica que describe Durand presenta claras correspondencias con la descripción de tipo de Quatremère: “Este principio elemental es una especie de núcleo alrededor del cual están ensamblados, y consiguientemente coordinados, todos los desarrollos y variaciones de la forma que el objeto era susceptible.” Quatremère: *The Historical Dictionary*, P 255.

¹¹ Durand: *Précis*, P 74.

¹² Introducción de Picon en Durand: *Précis*, P 29.

¹³ Durand: *Précis*, P 119.

¹⁴ Durand introduce detalladamente cada uno de los componentes constructivos, comenzando con lo más elemental y esencial, como ser las piedras (mármoles o granitos), los revestimientos (estuco), ladrillos, maderas, hierro y mortero. A continuación define las construcciones más fundamentales que se pueden realizar con esos materiales, mencionando las paredes, las columnas, las terrazas, los techos, las puertas y ventanas, y las bóvedas. Estos son los “elementos de los edificios” (*éléments des édifices*), que suelen estar presente en cualquier clase de edificio, más allá del estilo o la época.

¹⁵ Vidler, Anthony: “Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation.” *Representations*, No. 72, 2000, P 9.

¹⁶ Durand: *Précis*, P 143.

¹⁷ Rykwert realiza un comentario interpretativo sobre la célebre analogía establecida por Alberti entre la casa la ciudad. Ver Rykwert, Joseph: *The Dancing Column: On Order in Architecture*. MIT Press, 1998, pp 65-66.

¹⁸ Villari: *Durand*, P 63.

¹⁹ Durand: *Précis*, P 132.

²⁰ Durand: *Précis*, P 126.

²¹ Durand: *Précis*, P 132.

²² Para una introducción a las convenciones de la arquitectura clásica, ver Summerson, John: *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura - De L. B. Alberti a Le Corbusier*. Editorial Gustavo Gilli, 1979 (Ed. Orig. 1964).

²³ Madrazo: “Durand,” pp 12-24.

²⁴ La correspondencia entre el tipo y el diagrama geométrico en la elaboración del proyecto arquitectónico fue un tema extensamente analizado por Rudolf Wittkower y luego por su discípulo Colin Rowe. Ver Wittkower, Rudolph: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Norton & Co, New York, 1971 (Ed. Orig. 1949); y Rowe, Colin: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. MIT Press, 1976.

²⁵ Madrazo: “Durand,” P 18.

²⁶ Durand : *Précis*, P 132.

²⁷ La discusión respecto de la presunta “arbitrariedad” de los órdenes y su presunta relación con cuerpo humano, así como sobre el sentido “universal” de belleza fueron temas introducidos por Claude Perrault en su *Ordonnance des cinq esp ces de colonnes selon la méthode des Anciens*, publicado en 1683. Perrault escribió que “...hay dos clases de belleza en la arquitectura. Está la belleza que se basa en razones convincentes... que llamo positiva, y la belleza que depende sólo de prejuicios.... que llamo arbitraria.” Para la traducción del texto al inglés ver Perrault, Claude: *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, trad. Indra Kagis McEwen, Santa Monica, CA: The Getty Center, 1993, pp 50, 51.

²⁸ ver introducción de Alberto Pérez-Gómez en Perrault: *Ordonnance* P 29.

²⁹ Introducción Alberto Pérez-Gómez en Perrault: *Ordonnance* P 37.

³⁰ Introducción de Picon en Durand: *Précis*, P 31.

³¹ Durand: *Précis*, P 80.

³² Durand: *Précis*, P 81.

³³ Citado en Villari: *Durand*, P 15.

³⁴ Durand: *Précis*, pp 83-84.

³⁵ Durand: *Précis*, pp 83-84.

³⁶ La relación entre Quatremère y Durand merece un análisis pormenorizado que escapa al alcance de este estudio. Es sabido que ambas figuras se conocieron, por lo que se puede presumir que estaban familiarizados de las ideas del otro, aunque no está claro la clase de relación que mantuvieron. Quatremère fue el mayor de los dos, de hecho cuando Durand comienza su carrera, los textos e ideas de aquel ya eran intensamente debatidos en los ambientes académicos y universitarios. En las primeras décadas del siglo XIX, cuando el nombre de Durand ya había adquirido prestigio por sus publicaciones, ambos personajes coincidieron en similares círculos intelectuales y profesionales, ejemplo de esto fue la conexión de ambos con la *Académie des Beaux-Arts*, institución en la que Quatremère ejerció de *Secrétaire Perpétuel* mientras Durand se convirtió en uno de sus miembros más distinguidos.

³⁷ Quatremère, De Quincy, and Samir Younés: *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*. London: Andreas Papadakis, 1999. Ver entrada sobre el tema “Imitation,” pp 175-178.

³⁸ Ver entrada sobre el tema “*Decoration*.” Quatremère: *The Historical Dictionary*, pp 131-141.

³⁹ Durand: *Précis*, P 84.

Capítulo 3

El nudo de Semper

El cielo noctámbulo exhibe centelleantes estrellas, cuya condición oscila entre la extinción y la regeneración... Esta puede ser una analogía adecuada para explicar el fenómeno del presente horizonte en el mundo del arte, cuyos signos no aparentan poseer una forma definida, pero al mismo tiempo, sugieren la gestación de un nuevo ciclo.

Gottfried Semper¹

Capítulo 3 - lista de temas

Antecedentes

3.1 Breve biografía de una personalidad multifacética

3.2 Der Stil

3.3 Los Cuatro Elementos

3.4 “The Caraib Hut”

3.5 El nudo como origen

3.6 Tipo y nudo como precedentes miméticos

Imágenes

Notas

Antecedentes

Hacia principios del siglo XIX Alemania comenzó a ser considerada como uno de los principales centros del debate arquitectónico de Europa. Si bien ciudades como Berlín, Múnich y Dresde no alcanzan a competir con el prestigio de París, con el avance del siglo comienzan a consolidarse como importantes ejes culturales y económicos. Es dentro de este contexto histórico que se aprecia mejor la trayectoria de Gottfried Semper (1803-1879), quien se convertirá en uno de los arquitectos y teóricos más influyentes del siglo XIX. Semper se destacó por su extensa y exitosa actividad profesional, sus actividades

académicas y pedagógicas, y por sobre todo por sus disquisiciones teóricas. Seguramente su legado más trascendente reside en sus escritos sobre teoría de la arquitectura, los que provocaron un notable impacto entre sus contemporáneos y seguidores, asunto que se evidencia en la cantidad de libros y ensayos recientemente publicados que examinan su trayectoria y pensamiento. A lo largo de su extensa y multifacética trayectoria, en reiteradas instancias Semper expresó la necesidad de elaborar una suerte de “refundación” de la teoría de la arquitectura basada en métodos científicos,² que por un lado contemple cuestiones técnicas y constructivas, y que asimismo incorpore los avances producidos en disciplinas como la etnografía, la lingüística, la biología y la arqueología.

3.1 Breve biografía de una personalidad multifacética

La familia de Semper era oriunda de la ciudad de Dresde, donde transcurrieron los primeros años del joven Gottfried. En 1823 se registró para estudiar matemáticas en la Universidad de Göttingen, para luego inscribirse en la carrera de arquitectura. En 1826 se traslada a París para completar sus estudios bajo la dirección del arquitecto y compatriota Franz Christian Gau, lo que le permite interiorizarse con las discusiones teóricas así como con las técnicas pedagógicas impartidas en la *Ecole de Beaux-Arts* y en la *Ecole Polytechnique*. En 1834 regresa a Dresde, donde gracias a la recomendación de Gau, y a pesar de tener tan sólo treinta y un años, es nombrado director de la *Bauakademie* (Academia de Bellas Artes), donde reestructura el programa pedagógico para la carrera de arquitectura, recomendando la integración de cursos teóricos y prácticos, instituyendo el formato del *atelier*. A lo largo de su vida, Semper mantuvo un permanente interés en la enseñanza, como lo demuestra su posterior nombramiento como director la escuela de arquitectura del *Zurich Poltechnikum* (Politécnico de Zúrich), ciudad donde transcurren sus últimos años de vida.

Durante su estadía en París y por intermedio de su mentor Gau, Semper tuvo la oportunidad de conocer a Quatremère de Quincy y a Jean-Nicolas-Louis Durand. La influencia de Quatremère³ en Semper se atestigua en varios de los temas que luego éste trataría, como ser su renovada teoría de los orígenes, concebida a partir de una reconsideración de las nociones de tipo e imitación. Por su parte la influencia de Durand se evidencia a partir de la carta que Semper dirigió a su editor a propósito de una propuesta de publicación: “hemos dividido el inmenso material en diversos temas, y una doctrina particular asignada a cada tema. Unos pocos autores han intentado demostrar la conexión entre estas doctrinas que yacen separadas arbitrariamente... *Durand es que ha llegado más cerca a este objetivo*”⁴ (itálicas agregadas).

A su regreso a Alemania, y en el transcurso de las próximas décadas, Semper desarrolla una muy exitosa trayectoria como profesor, teórico y arquitecto, en cuanto sus principales proyectos se concentraron en las ciudades de Dresde, Zúrich y Viena. En Dresde se destacan las dos versiones de su sala de conciertos *Hoftheater*⁵ (la primera fue completamente destruida por incendio), la Sinagoga y la Galería de Arte de la ciudad. En Zúrich realiza los proyectos para el *Poltechnikum* [Politécnico], el Observatorio Astronómico y la estación de tren de Zúrich. Sus últimos proyectos se sitúan en Viena,

donde es responsable del plan urbano para el “Foro Imperial,” y como parte de este proyecto realiza los museos de Arte Histórico y de Historia Natural. Para la totalidad de su obra, Semper “adoptó” el estilo Renacentista,⁶ justificando esta decisión a partir de cuestiones eminentemente formales.

3.2 *Der Stil*

Si bien en reiteradas ocasiones Semper justifica la adopción del estilo Renacentista para sus proyectos arquitectónicos, argumentando que ese vocabulario le brinda una gran “libertad en la utilización de símbolos”⁷ del antiguo vocabulario clásico, cuando posteriormente reflexiona sobre el tema evidencia su insatisfacción por apelar a estilos del pasado, reiterando la ambición de crear un estilo apropiado para su época. Su preocupación por este asunto se evidencia tanto en su extensa producción teórica así como en sus comentarios sobre su propia obra arquitectónica. Al respecto considera que la concepción de “un nuevo estilo” no es un producto que se pueda inventar arbitrariamente, sino que debe ser un proceso que la sociedad desarrolle íntegramente. De acuerdo a lo observado por Mari Hvattum,⁸ Semper ambiciona desarrollar un vocabulario arquitectónico apropiado para su época a partir de una cabal flexión de las condiciones de la sociedad actual, concluyendo que “un amplio campo de inventiva nos será revelado sólo luego de haber utilizado nuestras necesidades sociales como un factor para concebir el estilo de nuestra arquitectura.”⁹

A pesar de la claridad de su diagnóstico, finalmente Semper claudica la posibilidad de que él, o alguien de su generación, puedan concebir un “estilo para su época.” El último párrafo de su conferencia titulada “*Ueber Baustyle*” [*Sobre los Estilos Arquitectónicos*, 1869] ofrece una resignada conclusión respecto de la posibilidad de que su generación alcance a resolver el dilema del estilo:

La gente nos recriminará con gran dureza a los arquitectos por la falta de inventiva, ya que en ninguna parte se percibe una idea nueva que demuestre una importancia universal expresada con fuerza y conciencia. Estamos convencidos de que cuando sea que esa idea se evidencie, alguno de nuestros jóvenes colegas demostrará estar dotado para generar la vestimenta arquitectónica adecuada. Hasta que llegue ese momento, sin embargo, *debemos conformarnos con hacer lo mejor que podamos con lo viejo.*¹⁰

Sin duda estas últimas palabras (itálicas agregadas) transmiten una suerte de abatimiento, desconsuelo y hasta rendición, consignando que ante el existente cuadro de situación social y cultural resulta virtualmente imposible la concepción de un “estilo para nuestro tiempo.” Estos conceptos presentan una notable similitud con los vertidos por Karl Friedrich Schinkel, el célebre arquitecto berlinés tan admirado por Semper,¹¹ quien, unas décadas antes había expresado una similar frustración por tener que apelar a “formas pasadas” en lugar de generar un “nuevo estilo” acorde con las cambiantes condiciones históricas.

Se me hizo particularmente claro que el origen de la falta de carácter y estilo que tantos nuevos edificios parecen sufrir se encuentra en el arbitrario uso de las formas pasadas. Obtener claridad sobre este tema se convirtió en uno de los objetivos de mi vida. Pero cuanto más profundamente consideré el asunto, mayor las dificultades que se interponían en el camino de mis esfuerzos...Continué con mis investigaciones, pero muy pronto me encontré atrapado en un gran laberinto.¹²

Interesantemente, la “laberíntica” *cuestión de los estilos* que Schinkel no alcanza a dilucidar en el plano proyectual, y que el “Semper arquitecto” asumía como un asunto frustrante, es adoptada por éste como el principal tema de investigación y especulación, y que terminará acaparando su atención por las próximas décadas. Sus extensas reflexiones sobre la cuestión de estilo fueron finalmente condensadas en su voluminoso texto titulado *Der Stil*,¹³ el que constituye uno de tratados teóricos más influyentes del siglo XIX. A diferencia de las convenciones de la profesión, que tienden a emparentar la cuestión del estilo con la del vocabulario ornamental, *Der Stil* propone una teoría general de la noción del estilo mucho más compleja y ambiciosa, delineando un *macro-concepto* capaz de integrar asuntos como orígenes, imitación y tecnología.

3.3 Los Cuatro Elementos

El recurrente interés de Semper en la cuestión de los orígenes demuestra una suerte de continuidad con las teorías del siglo XVIII. Continuando los pasos de Laugier, Ribart y Quatremère, Semper considera los inicios de la humanidad como un asunto fundamental para la reformulación de una renovada teoría de la arquitectura.¹⁴ La influencia de las ideas de Quatremère resulta particularmente evidente en sus primeros ensayos,¹⁵ como por ejemplo cuando trata la cuestión de los orígenes a partir de las nociones de tipo e imitación. Ejemplo de esto es su estudio sobre las construcciones europeas, donde detecta sus orígenes a partir de dos tipologías bien diferenciadas:¹⁶ por un lado la estructura con techo inclinado, común en el norte de Europa, y por el otro la vivienda con patio interior usualmente desarrollada en las regiones del mediterráneo. A su entender, la jerarquía de los elementos fue determinada por el clima y la geografía, por lo tanto el techo es el componente más importante en las construcciones del norte europeo, mientras las paredes adquieren mayor preponderancia en el benévolo clima del sur europeo. Estas dos tipologías ayudan a explicar las diferencias culturales y sociales que identifican a cada una de estas regiones, la del norte más reservada y aislada, mientras que las culturas mediterráneas son más proclives al intercambio social.

En su publicación “Los Cuatro Elementos de la Arquitectura,”¹⁷ Semper propone una nueva teoría de los orígenes que establece claras diferencias con su hipótesis de las “dos tipologías inaugurales,” y asimismo se distancia de las ideas de Laugier y Quatremère. A diferencia de éstos, Semper entiende que la arquitectura no se originó a partir de un tipo

edilicio, sino que es consecuencia de las primeras interacciones sociales de los hombres reunidos alrededor del *Herd* [hogar o fogata].¹⁸ Si bien esta idea ya estaba presente en el tratado de Vitruvio,¹⁹ quien describió cómo las primeras acciones sociales de los humanos habían sucedido alrededor de una fogata, Semper consideraba esta narrativa como una leyenda de resonancias míticas, y a la vez, no alcanzaba a establecer la relación entre la presencia del fuego y la posterior construcción de las primeras moradas. Influenciado por las ideas del antropólogo Gustav Klemm²⁰ (1802-67), su colega en la Universidad de Göttingen, Semper se centra en la instancia en que los humanos comienzan a desarrollar las primeras actividades en grupos, como ser cantar o bailar o realizar las primeras artesanías. Su conclusión es que fue alrededor del *hogar* donde se constituyeron las primeras alianzas, se establecieron los primeros ritos y se forjaron las primeras gesticulaciones que condujeron al desarrollo de las lenguas originales:

El primer signo de asentamientos humanos... fue cuando los primeros hombres... después de la caza, la batalla, y la travesía por el desierto, se establecieron alrededor de la fogata para refugiarse del frío y preparar alimentos. En torno al “hogar” se reunieron los primeros grupos, quienes forjaron las primeras alianzas, y establecieron los primeros conceptos religiosos. A lo largo de todas las fases de la sociedad el hogar ha sido parte de lo sagrado... El hogar es el primer y más importante elemento de la arquitectura. En torno a él se agruparon los otros tres elementos: el techo, el recinto y el montículo; los protectores de la flama contra los elementos hostiles de la naturaleza.²¹

El “fuego” fue entonces, el primero y el más importante de los cuatro elementos, fue lo que inicia un ritual tanto práctico como simbólico. Los otros elementos fundamentales, de acuerdo a Semper, son “el montículo,” “la pared” y “el techo.” Sus descripciones sobre los elementos “montículo” y “techo,” vale destacar, son notablemente breves. Respecto del “montículo,” comenta que su función principal es la de elevar al conjunto y salvaguardarlo de la humedad de la tierra y del acecho de los animales, por lo tanto se halla relacionado con el cincelado y apilado de piedra o ladrillo. El “techo” por su parte, se halla constituido por el oficio de la carpintería, por lo que su material principal es la madera, siendo su función primordial la protección del espacio interior de las inclemencias del tiempo. A su vez, la concepción de cada uno de los elementos aparece relacionada con una actividad artesanal. “El fuego,” por ejemplo, origina el horneado de la arcilla, lo que da lugar a la creación de las técnicas cerámicas; “el montículo” se halla asociado al trabajo con la piedra, lo que da lugar a la estereotomía; “el recinto” está constituido por las paredes, las que se originan en la cestería o el tejido; finalmente el cuarto elemento es “el techo,” asociado al oficio de la carpintería.

3.4 “The Caraib Hut”

Según la narración del propio Semper, la confirmación de su teoría de los orígenes fundamentada a partir de “los cuatro elementos” estuvo relacionada con un hecho relativamente fortuito, y fue cuando exiliado en Londres visita la Gran Exhibición de

1851, donde en el “Pabellón Colonial” descubre una “Cabaña Caribeña” (fig. 3.5),²² llamada así por ser una réplica de las moradas realizadas por los aborígenes de la isla Trinidad, construidas principalmente con cañas de bambú. De acuerdo a Semper, la cabaña contemplaba cada uno de las pautas listadas en sus “cuatro elementos,” ya que contenía un “hogar” (área para el fuego), estaba elevada sobre una “plataforma” (equivalente a un montículo) y sus envolventes eran las “paredes” y el “techo.”

La noción de una cabaña como modelo originario de la arquitectura presenta obvias resonancias de la descripción de las primeras edificaciones de Vitruvio, luego reformulada por Laugier y Quatremère. Sin embargo, Semper descarta estas teorías; a su entender la evolución de cabaña en templo griego fue concebida a partir de presunciones míticas e imposibles de corroborar, por lo que le resulta “una disputa sin sentido.”²³ Para diferenciarse de aquellos, justifica que su tesis de la “Cabaña Caribeña” como origen “no es un fantasma de la imaginación, sino un ejemplar real de construcción de madera, originado en la etnología.”²⁴ Asimismo, más que un prototipo edilicio a ser imitado íntegramente, considera a la “Cabaña” como un “contexto” que permite el desarrollo de las primeras actividades del hombre. La “Cabaña Caribeña,” agrega, demuestra cómo los cuatro elementos de la arquitectura son el producto de la interrelación entre las actividades rituales y los trabajos artesanales iniciados por los primeros hombres.

3.5 El nudo como origen

De los cuatro elementos, “la pared” es el que Semper discute más exhaustivamente, observando que es el componente constructivo de mayor injerencia en la arquitectura. La pared, de acuerdo a esta idea, es lo que determina los límites del recinto y la división entre el exterior y el interior. Contrariando las convenciones, no concibe a la pared como un componente monolítico, sino como una combinatoria entre elementos estructurales o postes y tabiques de relleno [*Wandbereiter*].²⁵ Es justamente la tecnología constructiva del tabique que Semper analiza más detalladamente, describiéndola como una sumatoria de capas y entrelazados, con superficies interiores y exteriores cuidadosamente revestidas. Inicialmente realizadas mediante ramas y hojas, luego con lencerías y sogas a partir de plantas fibrosas, todos elementos que permiten crear diversas y variadas clases de entramados y anudados, la pared es entonces concebida como una matriz, una “piel” que se desarrolla como una actividad artesanal y mancomunadamente. En consecuencia, los *orígenes de la arquitectura se fundan con los de la vestimenta* (o se podría decir que la arquitectura es vestimenta); ambas actividades nacen como una respuesta a la necesidad de abrigar y proteger al hombre de las inclemencias del tiempo, y prontamente se les asigna un valor simbólico.

El “tejido” entonces, además de producir mantas, abrigos y alfombras es lo que constituye “la pared,” observando que la misma “nunca se expresó en su desnudez estructural, que siempre estaba cubierta tanto en el interior como en el exterior.”²⁶ Como prueba de esta correspondencia, Semper recuerda que el principio de *Bekleidung* [*revestimiento*] se relaciona tanto con los conceptos de “pared” como con el de “vestido.”²⁷ Esta concepción de la pared como tejido, agrega Semper, se percibe en la

disposición de las alfombras en la arquitectura asiria, utilizadas como divisores espaciales y revestimientos de las estructuras, así como en la ornamentación y pigmentación de las paredes.²⁸ El revestimiento con ladrillo o piedra, agrega, es la posterior evolución de este proceso tectónico.

El elemento esencial para la confección del tejido es el “nudo,” al que describe como “quizás el símbolo tecnológico más antiguo y... la expresión de las primeras ideas cosmológicas.”²⁹ A continuación describe la evolución tecnológica y simbólica del nudo: inicialmente simples y rústicos, con el paso del tiempo comienzan a exhibir una variada gama variedades ataduras, trenzas y tejidos (figs. 3.1, 3.2 y 3.3), las que evolucionaron en los primeros *motifs* [motivos], que a su vez se transforman en “patrones” que fueron variando según los materiales disponibles, las condiciones climatológicas y los contextos geográficos. Por lo tanto, cada pueblo, cada cultura, cada región desarrollará su propia variedad de nudos, con diversas conexiones y ensambles.

El nudo es entonces el “módulo” que define la noción y evolución del concepto de “estilo,” ya que las diversas variantes de nudos evolucionaran en las características particulares de las vestimentas y las construcciones desarrolladas por cada cultura. Tal como ha observado Hvattum,³⁰ en la propuesta de Semper se percibe una clara influencia de la biología, específicamente del anatomista Baron Georges Cuvier, quien aseguraba que lo esencial de las especies animales o botánicas no reside en sus miembros visibles, sino en algo infinitamente menor, como ser las células de los tejidos orgánicos. Lo distintivo del científico francés fue su consideración de la anatomía no a partir de su apariencia (o sea su forma y proporciones), sino como una combinatoria de organismos que se hallan en un permanente proceso de transformación (fig. 3.4).³¹

La noción de establecer una analogía entre el “nudo” y la “célula,” por ende entre la arquitectura y la biología, confirma una nueva y novedosa concepción de tanto los orígenes, como de los constituyentes de la arquitectura. El “nudo” es entonces tanto el elemento tectónico más pequeño e indivisible, así como el ente originador de la cultura cuya evolución está signada por un proceso imitativo. A diferencia de la convención instaurada por Vitruvio, que establecía una correspondencia entre las *proporciones de la figura* del cuerpo humano y la arquitectura, la analogía que propone Semper debe asumirse como un sistema de funciones subyacentes, y por ende no apreciables a simple vista.

A partir de esta concepción del “nudo,” Semper redefine el momento del origen de la arquitectura para ubicarlo en una instancia *pre-arquitectónica*, ya que deja de ser un arquetipo edilicio y en cambio es descripto como un dispositivo mínimo, flexible y elástico, propiedades inusuales dentro de las convenciones de la disciplina. De este modo, su descripción se distancia de las teorías de los orígenes de Laugier, Ribart y Quatremère, ya que en lugar de asumir que la arquitectura se inicia como un hecho constructivo, en cambio Semper imagina su origen coincidiendo con las primeras actividades sociales, las que a su vez alientan la labor artesanal. En otras palabras, la arquitectura para Semper, es un hecho social y cultural antes que edilicio.

3.6 Tipo y nudo como precedentes miméticos

La correspondencia entre las ideas de Quatremère y Semper es un tema por demás complejo. A lo largo de su vida, el arquitecto alemán expresa conceptos ambivalentes y contradictorios acerca del pensador francés. Desde que tuvo la oportunidad de conocerlo durante su estadía en París, en reiteradas ocasiones Semper comenta de su interés por las ideas de Quatremère,³² asunto que evidencia la coincidencia de varios de los temas tratados por el pensador alemán, como ser el interés en desarrollar una teoría de la arquitectura informada por ciencias como la etnografía, arqueología y la lingüística, o la consideración de nociones como orígenes, imitación, taxonomía o el tipo, temas antes discutidos por el *Secrétaire Perpétuel de l'Académie*. Por otro lado, en varios pasajes Semper expresa su distanciamiento con el pensamiento de Quatremère, como por ejemplo su rechazo de la teoría de los tres tipos originarios, a la que descarta por considerar que no estaba asentada en fundamentos empíricos.³³

Si bien Quatremère y Semper coinciden en la necesidad de formular una teoría de la arquitectura a partir de una nueva consideración de los orígenes, sus interpretaciones divergen sobre qué es lo que constituye *el elemento originario*. Quatremère, luego de años de investigación sobre las arquitecturas egipcia y griega, desarrolla su teoría de las tres moradas originales. La síntesis de su teoría, por lo tanto, se fundamenta en el *concepto de tipo*. En cambio Semper insiste que los orígenes de la arquitectura no se sitúan en la forma arquitectónica, sino en las condiciones que precedieron a las realizaciones constructivas. Para detectar el germen de la arquitectura, previamente hay que aceptar que los primeros intercambios sociales se desarrollaron alrededor de la fogata, lo que dio lugar al establecimiento de las primeras actividades sociales dedicadas a “la vestimenta”—tanto la que arropa al cuerpo como la que envuelve el receptáculo habitacional. A consecuencia de esta acción mancomunada de “revestir” es que se concibe la técnica del “nudo,”³⁴ el *núcleo embrionario* que se constituirá en el procedimiento para la realización de las primeras paredes y techos, y por ende lo que da lugar a las primeras edificaciones realizadas por el hombre.

Un asunto que merece ser considerado es la correspondencia entre los conceptos de *tipo* y *nudo*. A primera instancia, las diferencias son evidentes: mientras Quatremère define al tipo como un precepto fundamentalmente *morfológico*, en cambio Semper concibe al nudo como una entidad *funcional y orgánica*.³⁵ Sin embargo, si el *nudo* es examinado de acuerdo al universo teórico de Quatremère, se observan que ambos conceptos presentan notables coincidencias: 1) comparten una intrínseca relación con los orígenes de la arquitectura, 2) son plausibles de ser evaluados de acuerdo a criterios taxonómicos, 3) pueden ser asumidos como preceptos inmateriales o *ideas*, y 4) constituyen la matriz de un proceso imitativo capaz de admitir innumerables variaciones y transformaciones. *El nudo, por lo tanto, puede ser entendido como un tipo* asumido en su más mínima expresión, una suerte microorganismo tipológico, cuya evolución, al igual que la del tipo, se genera de acuerdo a procesos miméticos. De acuerdo a lo que se discutirá en los próximos capítulos, esta concepción *alternativa* del tipo supondrá una notable influencia para las próximas generaciones de arquitectos.

Imágenes capítulo 3

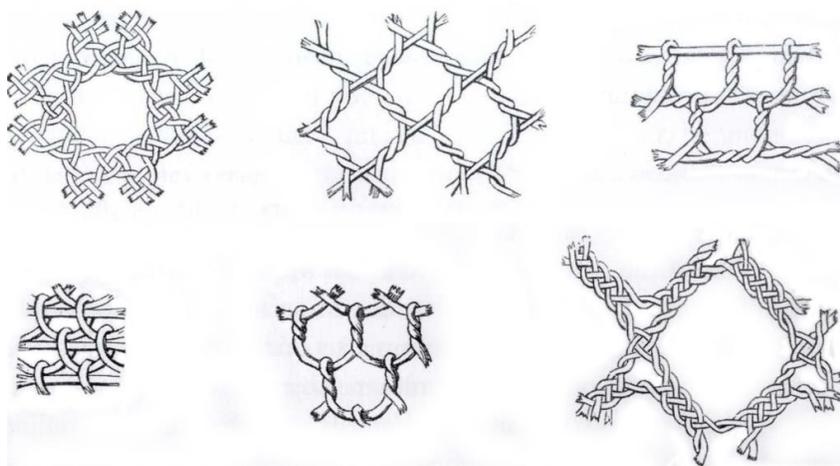


fig. 3.1. Gottfried Semper: *Técnicas de tejidos y nudos*

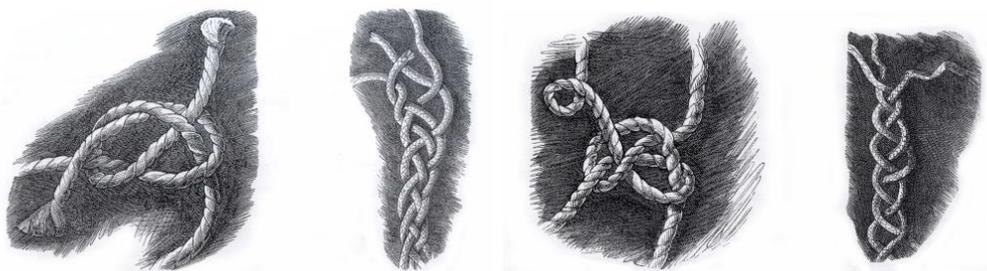


fig.3.2. Semper: *Nudos y trenzas*

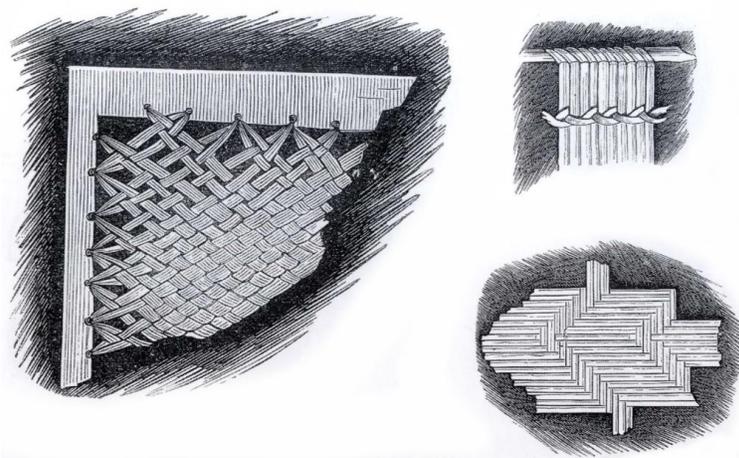


fig. 3.3. Semper: *Técnicas de tejidos*

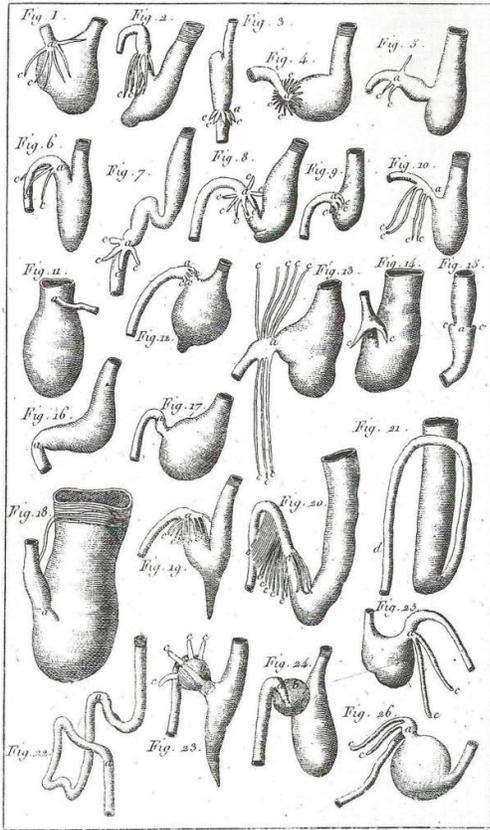


fig. 3.4. Georges Cuvier:
Diseción comparativa de estómagos de peces.

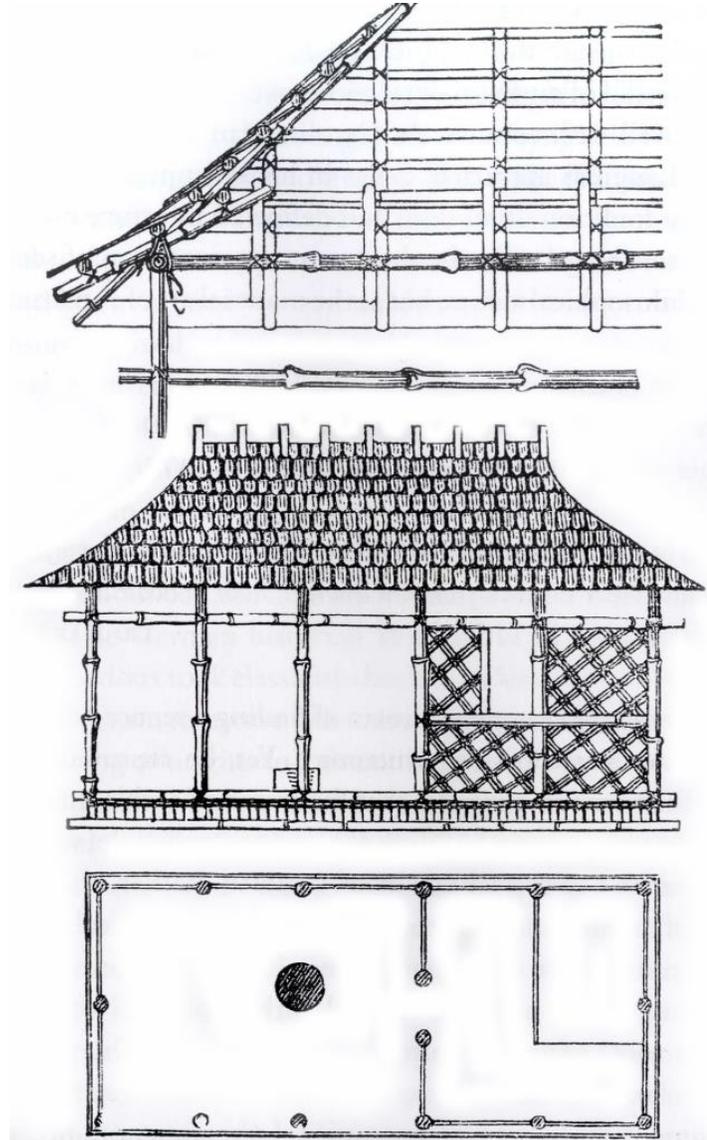


fig. 3.5. Gottfried Semper:
The Caraib Hut.

Notas capítulo 3

- ¹ Semper, Gottfried: “Prolegomena,” o introducción a su texto: *Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics*. Traducción al inglés de Harry F. Mallgrave y Michael Robinson, Los Angeles, 2004, P 71.
- ² Respecto de su recurrente interés por las ciencias vale recordar que los primeros estudios universitarios que cursó Semper fueron en matemáticas, disciplina que le continuó interesando por el resto de su vida. Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. Yale University Press, 1996, P 12.
- ³ En su ensayo, Hvattum discute acerca de la influencia de Quatremère sobre Semper. Ver Hvattum, Mari: *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- ⁴ Semper, Gottfried: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Traducción al inglés de Harry F. Mallgrave y Wolfgang Herrmann, Cambridge University Press, 1989. Capítulo titulado “Prospectus Comparative Theory of Building” (1852), P 169.
- ⁵ Según Mallgrave, Semper obtiene el encargo para el *Hoftheater* gracias a las recomendaciones del músico Richard Wagner y de Frederick Schinkel. Si bien era varios años mayor, en varias ocasiones Schinkel expresó un gran respeto por Semper. Ver Mallgrave: *Gottfried Semper*, P 117.
- ⁶ Schinkel y Klenze, los dos más reconocidos arquitectos alemanes anteriores a Semper, justificaron la adopción del estilo Neogriego a partir de la presunta relación entre los pueblos helénico y germano. Semper en cambio manifiesta que su opción por el estilo Renacentista se basaba en premisas puramente formales.
- ⁷ Respecto de su opción por el estilo Renacentista, Semper entiende que ese vocabulario le permitía explorar una gama más amplia de variaciones, alteraciones y transformaciones. Mallgrave: *Gottfried Semper*, P 120.
- ⁸ Para un análisis de Semper y la cuestión del estilo ver Hvattum: *Semper*, Capítulo 7: “Semper and the ‘Style of our Time’,” pp 147-161.
- ⁹ Citado en Hvattum: *Semper*, P 156.
- ¹⁰ Semper: *The Four Elements*, (transcripción de la conferencia “On Architectural Styles” brindada en el Rathaus de Zurich en 1869), P 284.
- ¹¹ H.F. Mallgrave comenta sobre la “profunda” influencia de Schinkel en Semper. Ver Mallgrave: *Gottfried Semper*, P 86.
- ¹² Alex Potts comenta la angustia de Schinkel (y la de su generación) por no hallar una solución para la consabida cuestión “del estilo.” Ver Alex Potts: “Schinkel’s Architectural Theory,” en Snodin, Michael: *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*. Yale UP & The Victoria and Albert Museum, London, 1991, P 51.
- ¹³ Semper: *Style in the Technical and Tectonic Arts*.
- ¹⁴ Hvattum: *Gottfried Semper*, P 42.
- ¹⁵ Semper comienza *Los Cuatro Elementos* con un comentario extremadamente laudatorio acerca de un texto de Quatremère. Ver Semper: *The Four Elements*, P 75.
- ¹⁶ El asunto de los dos tipos originarios de la arquitectura europea fue observado por Mallgrave. Ver Mallgrave: *Gottfried Semper*, P 180. Asimismo fue comentado en Herrmann, Wolfgang: *Gottfried Semper: In Search of Architecture*. Cambridge, MA: MIT, 1984. P 168.
- ¹⁷ Semper: *The Four Elements*.
- ¹⁸ El término *Feuerstelle* (*hearth* en inglés) lo traduzco como “hogar” o “fogata.” Entiendo que en castellano la palabra no tiene las connotaciones que posee en alemán o en inglés, ya que en estos idiomas el término está asociado al ritual de sentarse en grupo alrededor del fuego.
- ¹⁹ Vitruvio, Marco. *Los diez libros*, Libro II, Capítulo 1.
- ²⁰ Mari Hvattum analiza detalladamente la influencia de Klemm en las ideas de Semper, así como una detallada descripción de sus teorías de los orígenes de la arquitectura. Ver Hvattum: *Semper*, pp 42-46.
- ²¹ Semper: *The Four Elements*, P 102.
- ²² Herrmann: *Semper*, P xii.
- ²³ Citado en Hvattum: *Semper*, P 30.
- ²⁴ Citado en Hvattum: *Semper*, P 36.
- ²⁵ Semper: *The Four Elements*, P 103.

²⁶ Semper: *The Four Elements*. Ver capítulo titulado “Prospectus: Comparative Theory of Building,” P 206.

²⁷ Hvattum: *Semper*, pp 70-71.

²⁸ En su publicación de 1814 *Le Jupiter Olympien* Quatremère había trata extensamente el asunto de la policromía en la arquitectura Griega. El tema es analizado en detalle en Van Zanten: *The architectural polychromy of the 1830s*. New York, Garland Publishing, 1977.

²⁹ Semper: *The Four Elements*. Capítulo titulado “Style: the Textile Art” (excerpt), P 217.

³⁰ En su estudio sobre el tema, Hvattum analiza la influencia del anatomista Baron Georges Cuvier en las ideas de Semper. Contemporáneo a Durand y también residente en París, Cuvier desarrolla una renovada teoría de la biología, ya no basada únicamente en las similitudes formales, sino en la identificación de las funciones de cada una de las partes y las relaciones entre las partes y el todo. El científico francés asume que el cuerpo humano está compuesto por miembros independientes que evolucionan (Ej: el tamaño y las proporciones de un miembro pueden crecer, disminuir, inflamarse, etc.) constantemente, por lo que el organismo se halla en un permanente estado de cambio. Su teoría implica una comprensión de la realidad no a través de las formas de las partes visibles, sino mediante una identificación de las funciones de cada una de esos mecanismos. Ver Hvattum: *Semper*, pp 42-46.

³¹ La sugerencia de Semper de una nueva relación entre la anatomía y la arquitectura, se podría extender a un reconsideración de la analogía entre el cuerpo humano y la arquitectura iniciada por Vitruvio.

³² Para una examinación de la influencia de Quatremère en Semper, ver Mallgrave: *Gottfried Semper*, “Introducción.”

³³ Hvattum comenta acerca del “sarcástico” comentario de Semper sobre la teoría de los tres tipos de Quatremère, al que describe como uno de “aquellos investigadores que se cansaron de desarrollar deducciones ingeniosas para demostrar que la arquitectura china habían derivado de la carpa.” Citado en Hvattum: *Semper*, P 42.

³⁴ La analogía entre la arquitectura y la vestimenta es tan antigua como el nudo. Semper rastrea su primera aparición literaria a un pasaje de Demócrito sobre el Templo de Efeso, que comienza con una comparación entre sus ornamentos y los brillantes colores de la vestimenta de la gente: “los Jonios tienen prendas estampadas-violeta azul, púrpura y azafrán amarillo.” Comentario en Braham, William W.: “What’s Hecuba to Him? On Kiesler and the Knot.” *Assemblage*, No. 36 (Aug., 1998), pp. 6-23

³⁵ El asunto también se puede entender como una interpretación formal versus una funcional de la arquitectura. Si se establece una analogía con el cuerpo humano, se lo puede comprender desde (al menos) dos modos posibles. Por un lado desde lo formal: una silueta compuesta por pies, torso, cabeza y brazos; pero asimismo se lo puede interpretar como una sumatoria de órganos y tejidos, cada uno compuesto por millones de células que se reproducen constantemente (como la piel o el pulmón). Resumiendo, nos hallamos ante dos maneras de entender la realidad claramente diferenciadas: la que analiza el fenómeno a partir de lo funcional, o el que lo asume desde lo formal. Estos dos paradigmas (el *formal* y el *funcional*), se convertirán en uno de los más controvertidos asuntos de debate para la arquitectura del siglo XX.

Capítulo 4

El Movimiento Moderno y su incierta consideración del tipo

Desde las primeras décadas del siglo XX, desde Loos y Behrens a Gropius y Le Corbusier, entre otros, se ha realizado un constante viaje de ida y vuelta entre la arquitectura a la construcción industrial—hasta ese entonces al margen de lo que se consideraba la arquitectura adecuada—, un viaje que aún hoy es una característica fundamental de la arquitectura contemporánea.

Reyner Banham¹

Capítulo 4 – lista de temas

Antecedentes

4.1 *Modernismo, entre ruptura y continuidad*

4.2 *La ‘hora cero’ de la Historia*

4.3 *Sueños de silos*

4.4 *Consideraciones vernáculas*

4.5 *Hacia una arquitectura prototípica*

4.6 *El ‘tipo’ según Gropius*

Imágenes

Notas

Antecedentes

En el campo de la arquitectura, el siglo XIX se cierra con una cierta sensación de pesadumbre. De acuerdo a lo discutido en el capítulo anterior, uno de los asuntos que definió a este período fue la cuestión del estilo, o como algunos denominaron, “la batalla de los estilos.”² Hacia fines del siglo, casi todas las ciudades europeas y americanas evidenciaban la irrupción de edificios con los más variados estilos ornamentales, como ser el neoclásico, neogótico, romanesco, bizantino, etc. La ambiciosa idea expresada por personalidades como Schinkel³ o Semper⁴ de concebir un “estilo para su época” se convertirá en la gran asignatura pendiente para las siguientes generaciones. A los ojos de muchos, la principal responsable de este cuadro de situación era la *École des Beaux-*

Arts, la más antigua, y más influyente escuela de arquitectura de Europa. Las enseñanzas del profesor Julien Guadet, materializadas en su tratado *Eléments et théorie de l'Architecture*⁵ constituyeron el infructuoso y último intento de extender hacia el siglo XX los postulados teóricos y pedagógicos de la *École*.

Una de las claves para entender los grandes cambios que se acercaron durante esta época fue la incidencia de la revolución industrial, y por ende, de los productos industriales en la arquitectura. Si bien Inglaterra fue el país que lideró esta revolución, fue en Alemania donde se debatió más intensamente la relación entre la industria y la arquitectura. El desplazamiento de intereses de Inglaterra a Alemania se evidencia en la figura de Gottfried Semper,⁶ quien durante su exilio en Londres describe su admiración por los avances tecnológicos evidentes en esa ciudad, cuestión que a su regreso a Dresde supondría un enorme impacto tanto en sus escritos teóricos así como en sus enseñanzas en la *Bauakademie*. Entre los edificios que más impactaron a Semper se destacaba el *Crystal Palace* de Joseph Paxton (1851), un gran volumen con una envoltura íntegramente realizada en hierro forjado y vidrio. En parte inspirado por este “palacio de cristal,” Semper examinó la problemática relación entre el desarrollo industrial y la arquitectura en su influyente ensayo “Ciencia, Industria y Arte.”⁷ Con este texto, el arquitecto y pensador alemán preanuncia varios temas que tendrán una gran incidencia en el siglo XX, como ser la relaciones entre la creación artística y la estandarización (o sea, entre *individualidad* y *tipo*), y entre el diseño individual y la producción en serie; así como la incidencia de las invenciones científicas y tecnológicas en la evolución de la arquitectura.

A partir de la revolución industrial se incorporan a la construcción nuevos materiales como el acero o el hormigón armado, lo que sumado a la consideración del vidrio como envolvente edilicio alienta la generación de nuevas tipologías como ser la estación de tren, la galería cubierta y el rascacielos. Paralelamente, se aprecia la irrupción de nuevos mecanismos de transporte como ser el automóvil y el aeroplano, maquinarias que permiten una velocidad de desplazamiento antes impensada, cuestión que sugiere una nueva relación entre el hombre y el territorio. A su vez, la construcción de gigantes barcos transatlántico permite el masivo transporte de personas y mercancías, lo que posibilita un extraordinario éxodo poblacional hacia el continente americano, lo que deriva en la mayor ola inmigratoria de la historia de la humanidad.

4.1 Modernismo, entre ruptura y continuidad

La consideración del concepto de tipo por parte del Movimiento Moderno es un tema que resiste ser resumido con una sentencia simple y concluyente. A lo largo del siglo XX, una línea narrativa ha insistido en que un rasgo definitorio del modernismo fue su rechazo a “las formas del pasado,”—consecuentemente y por extensión, al concepto de tipo. De acuerdo a este posicionamiento, el fin de siglo se había caracterizado por la reiteración de formas y profusión vocabularios ornamentales, lo que por un lado limitaba las capacidades creativas de los arquitectos, y al mismo tiempo cancelaban la implementación de nuevas tecnologías. De acuerdo a esta interpretación, los arquitectos modernos optaron por “romper con el pasado,” por lo tanto el proyecto arquitectónico

pasó a ser asumido como una suerte de *tabula rasa*, un proceso desligado de antecedentes o modelos preexistentes. La arquitectura, así como el arte, tenían ante sí la histórica posibilidad de reinventarse, de generar formas e imágenes absolutamente originales y desligadas de cualquier vestigio del pasado.

Durante estas últimas décadas se ha venido desarrollando una enérgica reevaluación de aquella línea narrativa. Críticos e historiadores contemporáneos, como ser Alan Colquhoun, Kenneth Frampton, Joseph Rykwert y Colin Rowe, han avanzado una extensiva reexaminación de aquel momento histórico, estableciendo que en la evolución de la arquitectura moderna coexistieron tanto de destellos de ruptura como de continuidad. Esta postura fue recientemente argumentada por David Leatherbarrow, quien en su ensayo sobre Adolf Loos alerta sobre el riesgo de continuar describiendo la génesis y evolución del modernismo a partir de premisas simplistas y concluyentes:

Muchos historiadores y arquitectos han descrito el comienzo del siglo XX como un período en que los arquitectos le dieron la espalada al pasado. Este es un buen ejemplo de una noción de la historia que debiera ser evitada. Hemos sido informados que los arquitectos de estos tiempos fueron testigos del amanecer de una nueva era; una nueva época se había desplegado en que el pasado representado por los productos de tiempos anteriores aparecían claramente diferenciados. . . Muchos han repetido esta aserción. Pero la repetición de una afirmación no evidencia una verdad.⁸

El Movimiento Moderno, por lo tanto, debe ser entendido como una multiplicidad y simultaneidad de tendencias, con ideales y objetivos diversos. Su desarrollo se define por sus gestos innovadores así como por sus amagos de continuidad. Si bien se registra la presencia de grupos asociados al *avant-garde*, quienes abocaron por un quiebre total con las formas del pasado—y por extensión, de cualquier contemplación del tipo en el proceso proyectual—, simultáneamente se percibe como varios de los llamados *pioneros modernos* expresaron un manifiesto interés en tipologías fabriles, agrarias y vernáculas, así como en formas y vocabularios iconográficos derivados de las incipientes maquinarias industriales. Este amplio rango de edificaciones e instalaciones, huelga decir, constituían parte del inventario del “pasado” (evidentemente, no eran “nuevas”), pero de todos modos eran consideradas “aceptables” para el paladar de este grupo de arquitectos modernos.

Para aquellos arquitectos modernos, la noción del “pasado” estaba implícitamente asociada a las prácticas de la *École des Beaux-Arts*. Esta antigua y tradicional institución, fundada por el Cardenal Mazarin en 1648, personificaba en la mirada moderna los grandes “males” de la arquitectura de la época, como ser la inclusión de vocabularios ornamentales, la repetición de formas, la perpetuación de las convenciones del clasicismo. A partir de estos antecedentes, se puede presumir que la latente desconfianza moderna al concepto de tipo en gran parte obedecía a su asociación con las enseñanzas de la *École*. Sin embargo, y en cierta manera contradiciendo esa aseveración, vale recalcar que, a diferencia de “la cuestión del estilo” (asunto

expresamente criticado por la mayoría de los arquitectos modernos), el vocablo “tipo” fue extensivamente silenciado del léxico de los arquitectos y pensadores modernos.

De acuerdo a lo observado por Kenneth Frampton,⁹ entre los pioneros del movimiento moderno, quien expresó un manifiesto interés en la presencia del tipo en el proyecto arquitectónico fue el arquitecto alemán Hermann Muthesius, director del grupo *Deutsche Werkbund*, quien en el congreso de la *Werkbund* de 1914 ofreció una ponencia resaltando la incidencia del tipo [*Typisierung*] en la arquitectura y en las normativas de la producción industrial. Demostrando una clara influencia de Gottfried Semper,¹⁰ Muthesius argumentaba que el concepto de tipo debía ser revisitado a la luz de los recientes avances tecnológicos, como ser la producción en masa y la estandarización. A su entender, la presencia del tipo en el proyecto arquitectónico era una cuestión inevitable, por lo tanto debía ser incorporada a la naciente doctrina de la modernidad: “en esencia,” aseveraba Muthesius, “la arquitectura tiende hacia lo típico,” para luego agregar que “la manera orgánica de desarrollo va desde el individualismo y hacia la creación de tipos.”¹¹

El interés en una reevaluación del concepto de tipo propuesta por Muthesius no fue compartido por la mayoría de sus colegas del *Werkbund*.¹² Henry van de Velde, uno de los más conspicuos miembros de la asociación, fue el encargado de refutarlo. En una ponencia posterior, van de Velde tilda propuesta de Muthesius como una restricción a la inventiva formal: “protestaremos contra cualquier sugerencia del *establishment* hacia un canon y una estandarización... o que se intente conducirnos hacia una forma universalmente válida.”¹³ De acuerdo a lo observado por Stanford Anderson, el debate en el seno de la *Werkbund* reflejó una bifurcación de la consideración del tipo para los comienzos del modernismo: mientras para Muthesius el “tipo” significaba “la formulación de normas que podrían aplicarse a todas las inquietudes de la *Werkbund*: artesanías, productos industriales, y arquitectura;” para van de Velde, en cambio, el tipo representaba un “peligro,” un “cierre prematuro de las proposiciones creativas sobre la cultura moderna, un sistema de convenciones y normas falso y mortecino.”¹⁴

Las palabras de van de Velde expresan lo que luego se convertiría en una de las premisas argumentadas por un importante sector del modernismo, y es que el proyecto arquitectónico debía ser desarrollado “libre” de las “peligrosas” influencias de las formas del pasado. Lo curioso del caso, es que si por un lado, en las próximas cuatro décadas el concepto de tipo no fue vuelto a discutir por los principales arquitectos e historiadores modernos, sin embargo, tal como lo han demostrado los escritos de Alan Colquhoun, Kenneth Frampton, Demitri Porphyrios¹⁵ y Jean Castex,¹⁶ los pioneros del modernismo consistentemente consideraron un amplio rango de antecedentes tipológicos, y a su vez, implementaron diversas tácticas de alteración tipológica en la elaboración del proyecto arquitectónico.

4.2 La ‘hora cero’ de la Historia

Resumiendo y a grandes rasgos, dentro del modernismo se detectan tres posturas principales para con el concepto de tipo: 1) la adoptada por ciertos grupos *avant-garde*,

quienes expresan un marcado rechazo a cualquier consideración del tipo como agente proyectual; 2) la iniciada por algunos pioneros modernos, quienes proponen la contemplación de precedentes tipológicos alternativos; y 3) la propuesta de substituir el concepto de tipo por el prototipo, táctica proyectual sustentada en la estandarización y la prefabricación. Cada una de estas tres vertientes, que a continuación se discuten separadamente, representa una manera particular de comprender el tipo, y por extensión, una actitud diferenciada para asumir preceptos como originalidad, imitación, influencia y repetición.

Una de las ambiciones de los grupos *avant-garde* de comienzos del siglo XX, como *de Stijl*, *Suprematismo* y *Constructivismo*, fue la realización de un arte absolutamente desligado de los vestigios del pasado, creaciones desprovistas de vestigios figurativos o iconográficos. Esta postura fue desarrollada por el artista *Suprematista* Kazimir Malevich, quien aboga por un arte totalmente despojado de influencias, incluso de sus propios contemporáneos: “El Suprematismo no se originó desde el Cubismo ni del Futurismo, ni de Occidente ni de Oriente. Por ser *no-objetivado*, no pudo haberse originado de otra cosa.”¹⁷ Malevich propone una “vuelta a *cero*” del arte, identificando ese número (o el *no-número*) con el reinicio de la historia. Este reduccionismo extremo fue llevado al punto más extremo con sus óleos *Cuadrado Negro* (1915) (fig. 4.1) y *Blanco sobre Blanco* (1918), entendidos como el inicio de un camino desligado de las influencias del pasado, es decir, el “genuino punto *cero*” del arte. Resulta interesante observar que este irrefrenable proceso de eliminación de toda variable figurativa termina conduciendo a Malevich a una suerte de camino sin salida, un “*point of no return*.” (¿Cuánto más abstracto se puede ser que un cuadro íntegramente pintado de blanco?). No resulta un detalle menor que en 1919, luego de completar su serie *Blanco sobre Blanco* el artista ruso abandona la pintura para dedicarse a la pedagogía.¹⁸

La idea de *recomienzo de la historia* mediante un irreprimible proceso de abstracción argumentada por Malevich fue trasladada al campo de la arquitectura por el arquitecto holandés Theo van Doesburg, uno de los principales miembros del grupo *de Stijl*. En su manifiesto *Hacia una arquitectura plástica* (1923), van Doesburg propone eliminar cualquier precedente histórico, argumentando que “en lugar de imitar estilos y modelos anteriores, el problema de la arquitectura debe ser planteado *de nuevo por completo*.”¹⁹ Esta suerte de rechazo del pasado contempla la cancelación del tipo como precedente proyectual: “La nueva arquitectura es sin forma y sin embargo precisamente definida, es decir, no está sujeta a ningún tipo formal ni a una estética fija... A diferencia de todos los estilos anteriores, los nuevos métodos arquitectónicos desconocen al tipo,” para luego agregar, “La eliminación de todo concepto de forma en el sentido de un tipo fijo es esencial para el saludable desarrollo de la arquitectura y el arte en su totalidad.”²⁰ Lo que distingue el manifiesto de van Doesburg respecto de otros contemporáneos, es que de manera explícita y tajante, establece que la arquitectura moderna debía *cancelar cualquier contemplación del tipo en el proceso proyectual*.

En su proyecto de 1923 “Contra-Construcción”²¹ (fig. 4.2), van Doesburg explora varias de las ideas anunciadas en su manifiesto. La propuesta puede entenderse como un laboratorio morfológico geométrica-espacial desprovista de cualquier genealogía

tipológica. La composición puede entenderse como un ensamble de elementos desasociados de cualquier antecedente tipológico. El conjunto propone una disolución de la distinción entre el espacio interior y exterior, entre la parte superior e inferior del edificio, o entre las elevaciones del frente, laterales y del contrafrente:

La nueva arquitectura no posee un solo *factor pasivo*. Ha superado a la abertura (en la pared). Con su *apertura*, la ventana juega un papel activo en la oposición a la *cerrazón* de la superficie de la pared. En ninguna parte, una abertura o una interrupción muraria ocupan el primer plano; todo está estrictamente determinado por contraste. (itálicas en original)

De acuerdo a lo que se desprende de la cita, con el proyecto “Contra-Construcción” van Doesburg no solo propone a la invención formal como alternativa al precedente tipológico, sino que asimismo establece la redefinición de los elementos de arquitectura más convencionales, como son la *puerta* y la *ventana*. La puerta, en lugar de ser un elemento en sí mismo, compuesto de un marco y una placa, es asumida como la ausencia de la pared; similar concepción se aplica para el diseño de la ventana, que en lugar de ser una perforación en la pared, es definida como un resquicio resultante de la interrupción de los planos murarios. A partir de la cancelación del pasado, la nueva arquitectura vislumbraba su trayectoria hacia el futuro.

4.3 Sueños de silos

Si bien las posturas de los grupos vanguardistas supusieron un gran impacto en el desarrollo del movimiento moderno, paulatinamente su influencia fue disminuyendo. Se podría argumentar que la irrefrenable tendencia hacia la abstracción y la continua exigencia de producir creaciones absolutamente originales comenzaron a resultar objetivos imposible de implementar. Frente a este panorama, varios arquitectos modernos comenzaron a interesarse en rangos de precedentes tipológicos alternativos, a condición de que estén desasociados de los del academicismo o el eclecticismo. Ejemplo de esta actitud fue el inusitado interés de varios arquitectos modernos en las construcciones industriales y fabriles norteamericanas, las que prontamente pasaron a ser asumidas como antecedentes formales e iconográficos para la generación de una “nueva arquitectura.”

En su texto *A Concrete Atlantis* (1986), Reyner Banham examina la influencia de este rango de construcciones utilitarias y anónimas en el desarrollo y la evolución de varios de los principales arquitectos modernos. De acuerdo a Banham, aquellas imágenes de fábricas, silos y elevadores de granos ofrecían a Gropius, Mies, Mendelsohn y Le Corbusier un universo de formas y siluetas totalmente desasociadas de las experiencias académicas y estilísticas del siglo XIX. “Existe una conexión casual, cultural y consciente,” pondera Banham, “entre algunas de las obras maestras modernas y las estructuras utilitarias de un cierto período y tipo de la industria norteamericana.”²² Esos sencillos volúmenes prometían un vocabulario formal y simbólico hasta entonces inexplorado, imágenes “que representaban al *feroz nuevo mundo* [*brave new world*] de

la ciencia y la tecnología.”²³ El primero en expresar interés en las “saludables” cualidades de las construcciones utilitarias norteamericanas, agrega Banhan, fue Walter Gropius, quien un artículo para el *journal* del Deutsche Werkbund de 1913 comenta lo siguiente:

Los elevadores de granos de Canadá y América del Sur, las carboneras de los grandes ferrocarriles, así como las más recientes oficinas de las empresas industriales de Norteamérica sugieren una fuerza monumental que podrían compararse con las construcciones del antiguo Egipto... Parece que sus diseñadores han conservado una sensibilidad independiente, saludable y pura, evidente en las formas masivas, compactas e integradas. Es ahí donde radica una pista valiosa: debemos abandonar nuestra nostalgia histórica y otras consideraciones intelectuales que opacan nuestra moderna creación artística europea, y que al mismo tiempo obstruyen nuestra capacidad artística.²⁴

De acuerdo a Gropius, las construcciones fabriles, industriales y agrarias de Norteamérica constituían “pistas” para la “nueva” arquitectura, la que por un lado debía ser capaz de abandonar la “nostalgias históricas,” para en cambio desarrollar un vocabulario de “formas masivas, compactas e integradas.” Estas edificaciones ofrecían la posibilidad de una arquitectura abstracta y funcional (ideales fundamentalmente *modernos*), y al mismo tiempo, podían resultar hondamente evocativas, como lo demuestra su referencia a “las construcciones del antiguo Egipto.” Si bien aquellas imágenes de fábricas o elevadores de granos pertenecían al inventario del “pasado,” de acuerdo a el *paladar moderno* de Gropius podían ser consideradas “admisibles,” en cuanto sus raíces etimológicas aparecían diametralmente diferentes de las experiencias del academicismo y del eclecticismo decimonónico. A diferencia de la *erradicación total del pasado* propuesta por los grupos *avant-garde*, los intereses de Gropius, luego replicados por otros pioneros de la arquitectura moderna, se orientaban hacia la identificación de un rango de tipologías hasta entonces no considerados por las convenciones de la profesión.

Otro arquitecto que ejemplifica este *desplazamiento de intereses* fue Erich Mendelsohn, quien en 1923 emprende un extenso viaje por los Estados Unidos y Canadá, experiencia relatada en su libro *Amerika*.²⁵ El texto de Mendelsohn es una suerte de crónica de viajero acompañada de fotografías tomadas por el mismo autor, alternando comentarios personales con imágenes de ciudades como Nueva York o Chicago, e instantáneas de las edificaciones fabriles e industriales (figs. 4.3, 4.4). En varios párrafos sus descripciones adquieren un tono francamente poético, como cuando describe un elevador de granos como “una desnuda forma práctica que se convierte en belleza abstracta.”²⁶ En una emotiva carta dirigida a su esposa, Mendelsohn comparte sus sensaciones ante la presencia de los monumentales silos del puerto de Buffalo, “...hasta ahora, todo parece haberse moldeado de acuerdo a mis sueños de silos. Lo demás era apenas un comienzo.”²⁷

Dentro de este grupo de pioneros de la arquitectura moderna, seguramente Le Corbusier fue quien argumentó con mayor repercusión el potencial morfológico e iconográfico de las construcciones agroindustriales americanas (fig. X). En su entonces polémico *Vers une Architecture* [*Hacia una Arquitectura*, 1923], Le Corbusier describe a los silos y elevadores de granos como abstractos volúmenes de geometrías primarias (“cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides”),²⁸ sus formas podían asumirse como alternativas a las tipologías heredadas del clasicismo. Estas edificaciones utilitarias y anónimas, agrega, componen un referente en pos de la realización de un nuevo vocabulario morfológico moderno: “Las fábricas y los elevadores de granos... constituyen los magníficos PRIMEROS FRUTOS de una nueva era... por su objetividad, sugieren los instintos más brutales; y desarrollan las más altas capacidades de abstracción... y por esta razón, constituyen las *formas más bellas*...”²⁹

4.4 Hacia una arquitectura prototípica

El interés que despertaban aquellas estructuras fabriles e industriales en los jóvenes arquitectos modernos no sólo implicaba la búsqueda de un vocabulario y un rango de tipologías alternativas a las asociadas al *Beaux-Arts*, sino que asimismo, sugería una renovada consideración de lo que constituían los “márgenes de la arquitectura,” los que ahora se “ampliaban” para incluir a las más prosaicas edificaciones que hasta entonces habían sido ignoradas por los cánones de la disciplina. Si bien con posturas claramente diferentes, el impacto de las nuevas tecnologías en el desarrollo de la arquitectura moderna ya había sido explorado tanto por los *futuristas* italianos así como por los miembros del *Werkbund* alemán. Para los *futuristas*, la *macchina* era asumida como un dispositivo de alto poder simbólico y político, su presencia fomentaba la transformación de la sociedad a partir de la reinención del arte, la arquitectura y la ciudad. “Debemos inventar y reconstruir la ciudad futurista,” anuncia Antonio Sant’Elia, “como un inmenso y tumultuoso astillero, ágil, móvil y dinámica en todos sus detalles; la casa Futurista por su parte, deberá ser como una máquina gigantesca.”³⁰ Para los miembros del *Werkbund* alemán, en cambio, las nuevas tecnologías sugieren la posibilidad de una renovada relación entre la producción industrial y la arquitectura, cuyos nuevos valores pasan a ser la *estandarización*, la *economía* y la *producción en masa*.³¹

Una de las cuestiones que plantearon tanto el Futurismo como el *Werkbund* fue la *disolución* de la diferenciación entre la “alta” y “baja” arquitectura. Este asunto fue retomado por Le Corbusier su *Vers une Architecture*, donde equipara los templos de la antigua Grecia con las formas de los grandes barcos transatlánticos³² (fig. 4.5). Le Corbusier plantea la disyuntiva entre la “estética del arquitecto,” asociada a las tendencias clasicistas de la *École*, y “la estética del ingeniero,”³³ representada por las construcciones de las nuevas industrias, como ser las fábricas, silos y elevadores de granos, construcciones que para las generaciones anteriores de arquitectos estaban ubicados fuera de los márgenes convencionales de la disciplina. Más adelante Le Corbusier anuncia una expansión aún mayor de los márgenes de la disciplina, sugiriendo que las nuevas maquinarias industriales (definitivamente instaladas fuera de las convenciones de la arquitectura), como ser los aeroplanos, navíos y automóviles

constituían los antecedentes a ser considerados para el desarrollo de la incipiente arquitectura moderna.

En 1914 Le Corbusier introdujo el sistema *Dom-Ino* (combinación de *Domicile e Innovation*, y a la vez una humorística asociación con el juego dominó), estrategia que se puede interpretar como la integración de “la estética del ingeniero” en clave moderna. La estrategia consistía de la identificación y ensamble de los más fundamentales componentes estructurales, como ser bases, columnas, escaleras y losas (fig. 4.6), que pasaban a constituirse en los dispositivos elementales del nuevo léxico arquitectónico (fig. 4.6). A partir del sistema *Dom-Ino*, Le Corbusier proyecta la vivienda seriada *Citrohan*³⁴ (1920-22), donde procura integrar el rigor de las nuevas tecnologías industriales con la sugestiva silueta del automóvil (fig. 4.7 y 4.8). La *maison Citrohan* puede ser entendida como una nueva *especie*, una *hibridación* entre la *tecnología automotriz* y el *proyecto arquitectónico* convencional. En su comentario sobre el proyecto, Le Corbusier reafirma esta idea, argumentando que el proceso constructivo de la vivienda debe ser análogo al del automóvil—realizado como un *assembly line*, con partes estandarizadas, prefabricadas y listas a ser instaladas *in situ*:

‘Citrohan’ (para no decir Citroën). En otras palabras, la casa como un automóvil, concebida y organizada como un autobús o como la cabina de un barco. Las necesidades reales de la vivienda deben ser formuladas y exigen una solución. Debemos mirar a la casa como una máquina de habitar, o como una herramienta... En cuanto a la belleza, ella siempre estará presente mientras haya proporción; y la proporción no le cuesta nada al inversor, ya que quien se encarga de eso es el arquitecto. No hay vergüenza en vivir en una casa sin techos en punta, con paredes tan suave como la chapa de hierro, con las ventanas como aquellas de las fábricas.³⁵

La *maison Citrohan* reformula los parámetros convencionales del proyecto arquitectónico. La *casa*, ahora definida como una “máquina de habitar,”³⁶ es concebida como un *prototipo* (del griego *proto*: primero, original)³⁷ industrial, un modelo *estandarizado* plausible de ser replicado indefinidamente. Anthony Vidler ha designado a esta estrategia como “la segunda tipología,”³⁸ o sea, la instancia que continúa la concepción del tipo como procedimiento mimético inicialmente sustanciada por Quatremère. La “segunda tipología,” de acuerdo a Vidler, propone una nueva estrategia para el procedimiento tipológico, ya que tanto el edificio como sus componentes son generados mediante la elaboración de métodos de sistemas de producción masiva, donde “los edificios no suponen ser ni más ni menos que las propias máquinas, sirviendo y modelando las necesidades del hombre de acuerdo a criterios económicos.”³⁹ El procedimiento sugiere la fusión entre la arquitectura (concebida como una obra única para un sitio específico) y el diseño industrial (que a partir de la concepción de un molde permite repetir un número ilimitado de modelos). La obra de arquitectura, por lo tanto, pasa a ser entendida de manera análoga al *objeto* fabricado en serie, ya que ambos procedimientos se fundamentan en la repetición mecánica de las formas.

Si bien a lo largo de la década de 1920 Le Corbusier mantuvo una persistente fascinación por las maquinarias y los sistemas industriales, este interés no se plasmó en subsiguientes proyectos concebidos para ser fabricados con el método *assembly-line*. Su particular atracción por la imagerie naval, en cambio, se plasmará de manera metafórica antes que literal. Este fenómeno fue comentado por Colin Rowe, quien describe como el navío, más que un modelo técnico-constructivo, terminó siendo asumido por Le Corbusier como un referente simbólico, iconográfico y poético. La *casa*, por lo tanto, pasa a ser ideada como un “palacio flotante, ideal, funcional y decididamente divorciada de cualquier contexto... un emblema de la isla y el alma, y asimismo, un emblema de la eficiencia y el futuro.”⁴⁰

4.5 El ‘tipo’ según Gropius

Mientras Le Corbusier fue paulatinamente perdiendo interés en la realización de la arquitectura a partir de metodologías industriales, con el correr de las décadas, otro de los pioneros de la arquitectura moderna, Walter Gropius, fue compenetrándose con el tema. La trayectoria de Gropius—vale recordar que de joven estuvo asociado al *Werkbund*—, puede interpretarse como una síntesis de los dispares (y quizás contradictorios) ideales del Movimiento Moderno: mientras en ciertos momentos expresó una manifiesta afinidad con las exploraciones vanguardistas, en otras instancias se interesó en las cualidades tipológicas de las construcciones utilitarias. Particularmente a partir de su emigración hacia los Estados Unidos en 1937, sus intereses comienzan a centrarse en la prefabricación y la estandarización del proyecto arquitectónico. Gropius entiende que los profundos cambios tecnológicos acaecidos durante el siglo XX exigían una total reevaluación de la disciplina, “Nuestra época ha iniciado una racionalización y la estandarización de la industria basada en la clase de relación de trabajo entre la producción manual y mecánica que llamamos estandarización y que ha tenido intensas repercusiones en la construcción.”⁴¹

En su libro *Scope of Total Architecture* (1943),⁴² Gropius estima que la arquitectura debe ser generada partir de valores como la economía, la industrialización y la producción en masa. A tal efecto, sugiere una reevaluación del proyecto arquitectónico, entendido como la realización manual de las diversas partes edilicias, para en su lugar proponer una estrategia sustentada en la regimentación de las partes arquitectónicas. La “nueva arquitectura,” de acuerdo a esta idea, es entendida como *el arte de ensamblar* componentes estandarizados y prefabricados:

Ciertamente la máquina no se ha detenido en el umbral del edificio... Sólo tenemos que observar los catálogos de los fabricantes para convencerse de que ya hay una infinita variedad de piezas de construcción de componentes industrializados a nuestra disposición. En un procedimiento evolutivo gradual, el viejo proceso constructivo realizado a mano se está transformando en un proceso de montaje de piezas industriales prefabricadas enviadas desde la fábrica hasta el lugar.⁴³

Scope of Total Architecture llama atención por varias razones. En principio, sorprenden las similitudes entre las iniciativas de Gropius y las ideas avanzadas por Durand un siglo antes, quien de acuerdo a lo discutido, entendía al proyecto arquitectónico como un proceso de disposición y ensamble de *elementos y partes*. Otra cuestión que sorprende del texto de Gropius es la utilización del término “tipo,” que había virtualmente desaparecido del léxico moderno.⁴⁴ En el capítulo “El Desarrollo de Tipos Estándar,” Gropius reintroduce el vocablo con una connotación *darwiniana*, un componente constructivo destinado a perfeccionarse incansablemente, o ser substituido por una alternativa superadora. “El tipo,” afirma Gropius, “es el más elevado nivel de la civilización, la búsqueda del mejor, la separación entre lo esencial y súper-personal de lo personal y accidental.”⁴⁵

La interpretación del tipo—y por extensión del proyecto arquitectónico—que presenta Gropius, en gran medida había sido anticipada por Le Corbusier con su *maison Citrohan*. Esta postura implicaba una comprensión alternativa del concepto de tipo respecto de las definiciones originales de Quatremère. Mientras Quatremère asumía al proyecto tipológico bajo el dominio de *mímesis*, o sea, la transformación del precedente, Gropius lo entiende como un proceso de integración y ensamble de dispositivos estandarizados y prefabricados. Estas dos concepciones del proyecto arquitectónico, que Anthony Vidler designó “primera y segunda tipologías”⁴⁶ (cuestión que se trata en el próximo capítulo), se convertirán en uno de los principales temas de debate para la comprensión de la evolución de la arquitectura durante la segunda parte del siglo XX.

Imágenes capítulo 4

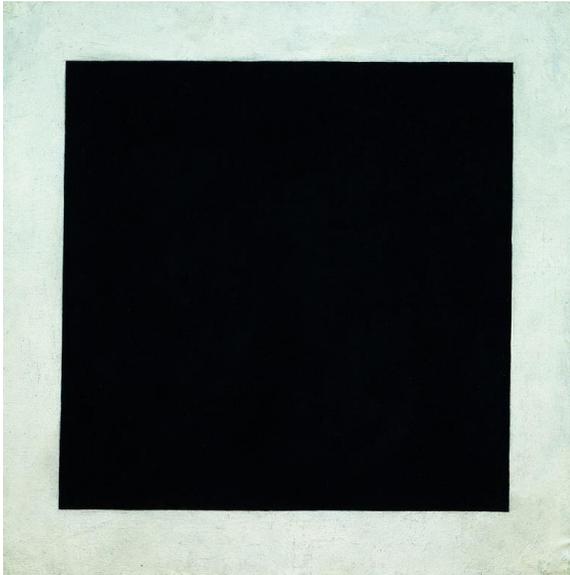


fig. 4.1. Kazimir Malevich:
Cuadrado Negro, 1916

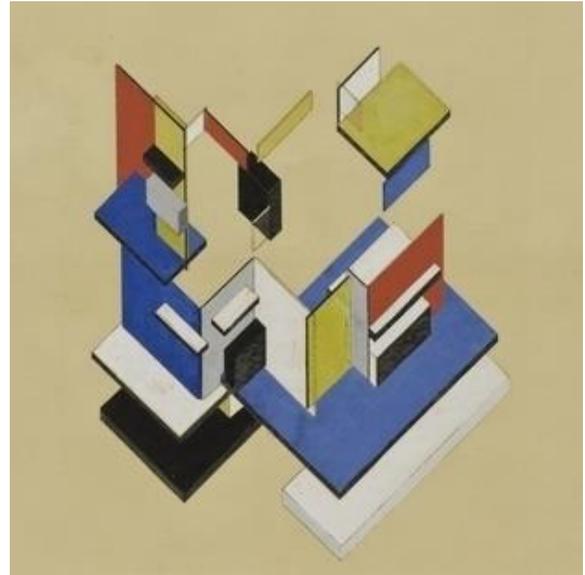


fig. 4.2. Theo van Doesburg:
Contra-Construction Project, 1923

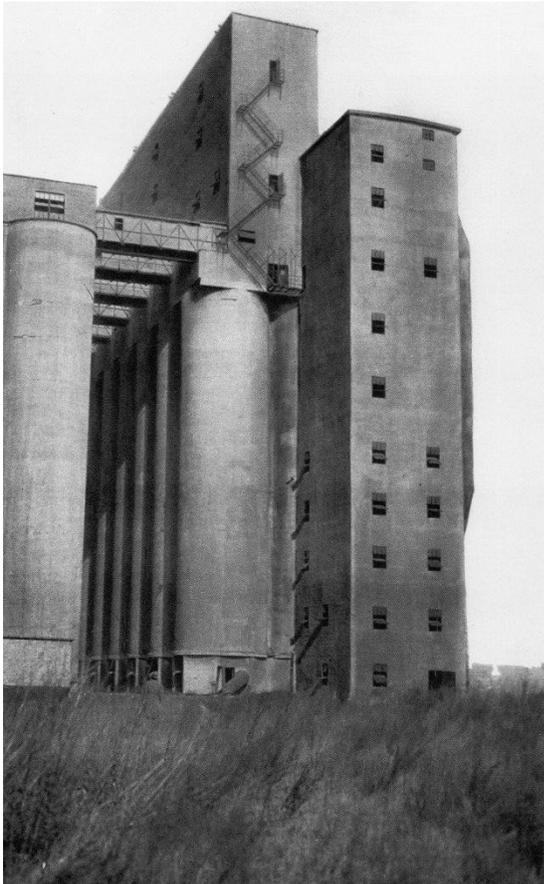


fig. 4.3. Erich Mendelsohn: fotografía de
Amerika, 1926

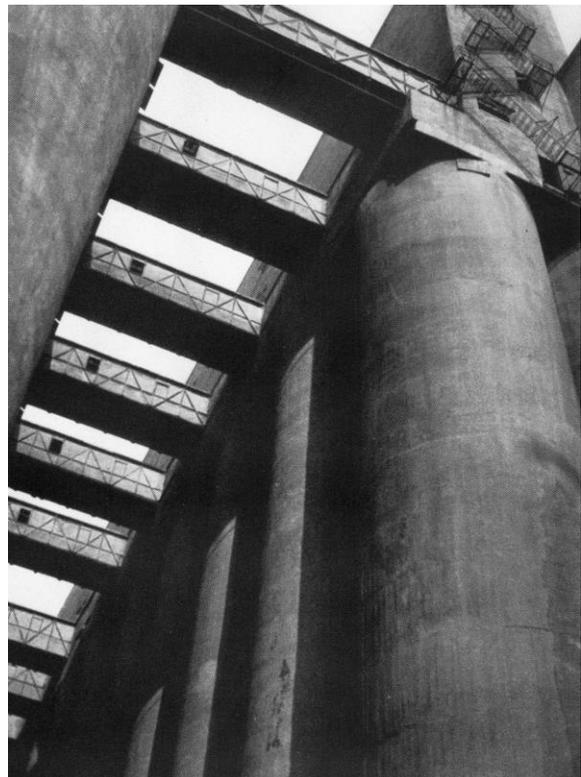
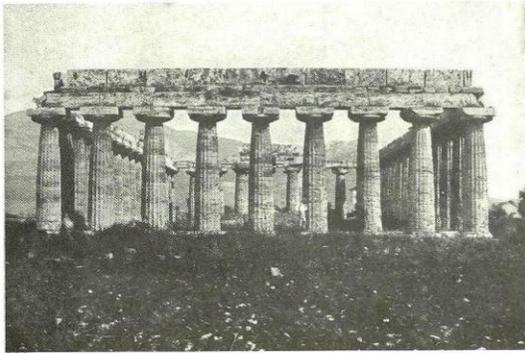
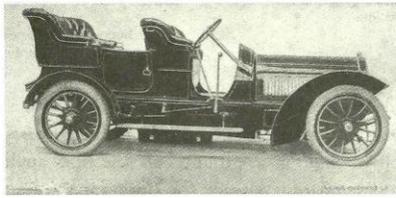


fig. 4.4. Erich Mendelsohn: fotografía de
Amerika, 1926

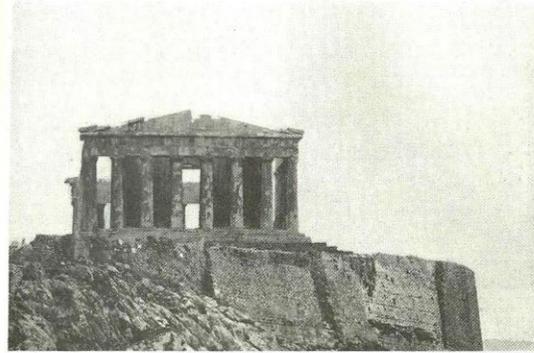


PAESTUM, 600-550 B.C.

When once a standard is established, competition comes at once and violently into play. It is a fight; in order to win you must do better than your rival *in every minute point*, in



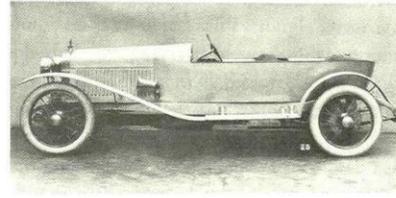
HUMBER, 1907



THE PARTHENON, 447-434 B.C.

the run of the whole thing and in all the details. Thus we get the study of minute points pushed to its limits. Progress.

A standard is necessary for order in human effort.



DELAGE, "GRAND-SPORT," 1921

fig. 4.5. Le Corbusier,
Vers une Architecture, 1923

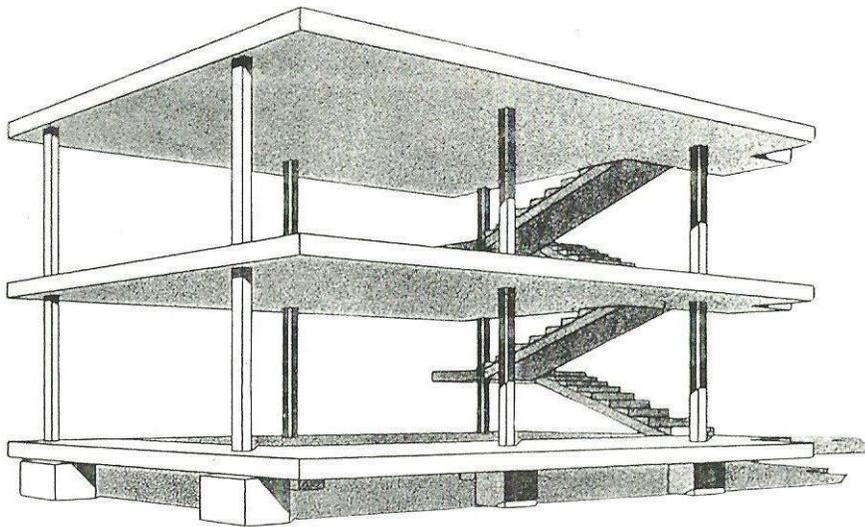


fig. 4.6. Le Corbusier,
Dom-ino, 1914

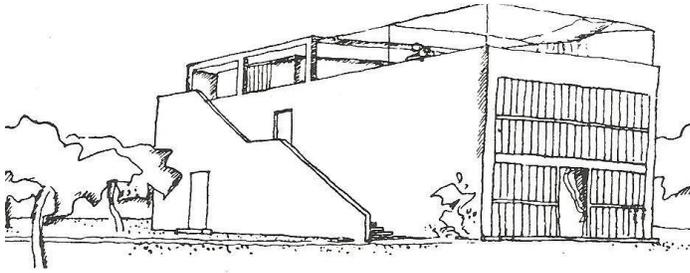


fig. 4.7. Le Corbusier,
Maison Citrohan, 1922



fig. 4.8. *Automóvil Citroën*

Notas capítulo 4

- ¹ Banham, Reyner: *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. The MIT Press, 1986, P 20.
- ² Para un análisis de las polémicas generadas alrededor de los múltiples estilos utilizados a lo largo del siglo XIX, ver Hübsch, Heinrich: *In What Style Should We Build?: The German Debate on Architectural Style*. Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.
- ³ Potts examina las diversas consideraciones para con la cuestión de estilo en Schinkel. Ver Alex Potts: "Schinkel's Architectural Theory," en: Snodin, Michael: *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, Yale UP & The Victoria and Albert Museum, London, 1991, pp 47-55.
- ⁴ Ver capítulo 3 de este estudio centrado en la figura de Semper.
- ⁵ Guadet, Julien: *Eléments et théorie de l'Architecture*, 4 vols., Paris, 1900-1904.
- ⁶ Semper, Gottfried, & Mallgrave, Harry Francis: *The Four Elements of Architecture: And Other Writings*. Cambridge University Press, 1989, P130.
- ⁷ Semper, & Mallgrave: *The Four Elements*, pp 130-167.
- ⁸ Leatherbarrow, David: *Interpretation and Abstraction in the Architecture of Adolf Loos*. Journal of Architectural Education, 1987, P 2.
- ⁹ Frampton, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History*. Thames and Hudson, 1992. Ver capítulo dedicado a la asociación Werkbund, pp 109-115.
- ¹⁰ Frampton hace hincapié de la influencia de Semper en Muthesius para la consideración del tipo: "Thus for Muthesius, as for Semper before him, 'type' had two connotations: the 'product object' gradually refined through use and production, and the 'tectonic object,' which was an irreducible building element functioning as a basic unit of architectural language." Frampton: *Modern Architecture*, P 114.
- ¹¹ Frampton: *Modern Architecture*, P 112.
- ¹² Para una detallada descripción de la polémica entre Muthesius y van de Velde ver: Franciscono, Marcel: *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of Its Founding Years*. Urbana: University of Illinois, 1971.
- ¹³ Conrads: *Programs and Manifestoes*, pp 29-31.
- ¹⁴ Muthesius, Hermann: *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*. Getty Publications, 1994 (Ed. Orig. 1902). Ver Stanford Anderson: "Introduction," P 30.
- ¹⁵ Porphyrios, Demetri: "The Retrieval of Memory: Alvar Aalto's Typological Conception of Design." Artículo publicado en *The Harvard Architecture Review*, 1984.
- ¹⁶ Castex, Jean: *Frank Lloyd Wright, Le Printemps de la Prairie House*. Liège: P. Mardaga, 1985.
- ¹⁷ Citado en Aiello, Thomas: *Head-First Through the Hole in the Zero: Malevich's Suprematism, Khlebnikov's Futurism, and the Development of a Deconstructive Aesthetic, 1908-1919*. *E-maj journal on line 1*, July-December 2005. <http://emajartjournal.com>; accedido el 10/16/2014.
- ¹⁸ Aiello: *Head-First*.
- ¹⁹ Theo Van Doesburg: "Towards a plastic architecture" (1924), en Conrads, Ulrich: *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1970, P 78.
- ²⁰ van Doesburg: "Towards a plastic architecture," P 78.
- ²¹ Para una detallada descripción de este proyecto ver: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=232 (accedido el 22/2/15).
- ²² Banham: *A Concrete Atlantis*, P 3.
- ²³ Banham: *A Concrete Atlantis*, P 20.
- ²⁴ Texto de Gropius de 1913 citado en Cohen: Jean-Louis: *Scenes of the World to Come – European Architecture and the American Challenge 1893-1960*. Canadian Centre for Architecture, 1995, P 64.
- ²⁵ Mendelshohn, Erich: *Amerika*. Dover Publications, 1993 (Ed. Orig. 1926).
- ²⁶ Mendelshohn: *Amerika*, P 47.
- ²⁷ Citado por Banham: *A Concrete Atlantis*, P 6.
- ²⁸ Le Corbusier: *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications, 1986 (Edic. Orig 1923), P 29.
- ²⁹ Le Corbusier: *Towards a New Architecture*, pp 26-29.

³⁰ La cita es del “Manifiesto dell'Architettura Futurista” (1914) de Filippo Marinetti y Antonio Sant'Elia. En Conrads, Ulrich: *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994 (Edic. Orig. 1970), P 36.

³¹ De acuerdo a lo examinado por el historiador Malgrave, este interés de los arquitectos modernos alemanes en la correspondencia entre la arquitectura, el diseño y la industria se hallaba influenciado por pensamiento de Gottfried Semper, quien en su ensayo *Wissenschaft, Industrie und Kunst (Ciencia, Industria y Arte, 1852)*, había examinado el impacto de la industrialización en el arte y la arquitectura. Ver Malgrave, Harry Francis: *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge University Press, 2005, P 135.

³² Le Corbusier: *Towards a New Architecture*, pp 134-135.

³³ Le Corbusier discute este tema en la sección titulada “La Estética del Ingeniero y del Arquitecto.” Ver Le Corbusier: *Towards a New Architecture*, pp 9-20.

³⁴ Tal como aclara el propio Le Corbusier, el término “Casa Citrohan” deriva del nombre de la fábrica de automóviles Citroën. Ver Le Corbusier: *Towards a New Architecture*, P 240.

³⁵ Le Corbusier: *Towards a New Architecture*, P 240.

³⁶ Le Corbusier: *Towards a New Architecture*, P 95.

³⁷ Ver etimología de prototipo en <http://www.etymonline.com/index.php?term=prototype> (accedido 11/12/14).

³⁸ Vidler, Anthony: “The Third Typology,” en Michel K. Hays (ed): *Architectural Theory Since 1968*. MIT Press. 1998, pp288-294, (originalmente publicado en *Oppositions* 7, 1976).

³⁹ “Buildings were to be no more and no less than machines themselves, serving and molding the needs of man according to economic criteria.” Vidler: “The Third Typology,” P 291.

⁴⁰ “The floating palace, an emblem of the island and of the soul, became also an emblem of efficiency and of the future.” Rowe, Colin. *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*. London: Academy, 1994, P 59.

⁴¹ Gropius: *The New Architecture and the Bauhaus*, pp 30-33.

⁴² Gropius, Walter: *Scope of Total Architecture*, Collier Books, 1962 (Ed. Orig. 1943).

⁴³ Gropius: *Scope of Total Architecture*, P 76.

⁴⁴ La consideración del tipo por parte del Movimiento Moderno es un tema que reviste de múltiples aristas, detectándose la coexistencia de diferentes—y hasta contradictorias—posturas. Mientras algunas vertientes rechazaron cualquier participación del tipo en el proceso proyectual, otras se interesaron en precedentes tipológicos alternativos, como ser los derivados de las construcciones fabriles y agroindustriales. Asimismo se percibe la irrupción de una nueva estrategia proyectual, que es la repetición, identificada con la estrategia del prototipo. Un aspecto particularmente notable en el desarrollo de la arquitectura moderna, fueron las diferentes actitudes para con el concepto de tipo en los plano proyectual y discursivo. Mientras que en las más representativas obras del modernismo se comprueba la implementación de diversas proyectuales sustanciadas en la presencia del tipo, al mismo tiempo, se observa cómo la palabra “tipo” fue virtualmente eliminada del léxico moderno. Será la siguiente generación de arquitectos y pensadores quienes reinstalarán la cuestión de tipo en el epicentro del debate práctico y teórico, cuestión que se examinará en el capítulo siguiente.

⁴⁵ Gropius: *Scope of Total Architecture*, P 77.

⁴⁶ Vidler, Anthony: “The Third Typology,” en Michel K. Hays (ed): *Architectural Theory Since 1968*. MIT Press. 1998, pp288-294, (originalmente publicado en *Oppositions* 7, 1976), P 293.

Capítulo 5

El tipo reconsiderado

La comprensión de que la memoria juega un papel esencial en la asignación de significado de la arquitectura, ha llevado a algunos arquitectos contemporáneos a una nueva conciencia de la “tipología,” es decir... su integración en partes memorables y reconocibles.
Alan Colquhoun¹

Capítulo 5 - lista de temas

Antecedentes

5.1 *El ‘redescubrimiento’ italiano de Quatremère*

5.2 *Aymonino*

5.3 *L'architettura della città*

5.4 *Las dos caras de Rossi*

5.5 *What will be has always been*

5.6 *Expansiones del concepto*

5.7 *La tercera tipología*

5.8 *La redimida relación entre tipo y ciudad*

Imágenes

Notas

Antecedentes

Hacia fines de la década de 1950 se comienzan a detectar múltiples y diversos cuestionamientos a diversos aspectos de la arquitectura moderna. Personalidades como Mies, Le Corbusier o Wright, que en ciertos círculos habían adquirido una *áurea* casi reverencial,² paulatinamente empiezan a ser cuestionadas. Una nueva generación de arquitectos y pensadores comienza a articular intensas críticas a los ideales del movimiento moderno, particularmente asuntos como su rechazo a la consideración de formas históricas como precedentes miméticos, sus propuestas urbanas despreciando

los valores de la ciudad tradicional, y su negación, o indiferencia, al concepto de tipo como metodología proyectual. Gradualmente, la idea del *pasado* empieza a ser reevaluada, tanto asumida como una fuente de aprendizaje o contemplada en la realización del proyecto arquitectónico. Por ende, cuestiones como la consideración de formas tradicionales o la noción de precedente dejan de ser supuestas con rechazo o desconfianza, para en cambio ser contempladas con renovado e inusitado interés.

Este cuadro de situación fue particularmente notable en el contexto académico italiano, donde la cuestión del tipo pasa a ser considerada como un asunto central para la teoría y la práctica arquitectónica, y a su vez se convierte en un concepto instrumental hacia una crítica de múltiples aspectos del movimiento moderno. A partir de su reconsideración, es que el tipo comienza a ser asumido como una herramienta para entender y analizar el pasado, así como una metodología proyectual, asuntos que habían sido marginalizados por el dogma moderno.

5.1 El ‘redescubrimiento’ italiano de Quatremère

Es dentro de este particular contexto histórico que el concepto de tipo comienza a ser reinsertado en el debate arquitectónico, tanto entendido como instrumento taxonómico como procedimiento proyectual. Uno de los primeros arquitectos en utilizar metódicamente el tipo como herramienta clasificatoria fue Saverio Muratori (1910–1973), quien hacia fines de la década de 1950 realiza un extenso análisis de la evolución de las formas urbanas de Venecia, estudio que publica en su *Studi per un’operante storia urbana di Venezia* (1959). El trabajo de Muratori se fundamenta en la identificación y clasificación de tipologías urbanas, a las que define como una “estructura de relaciones permanentes.”

En 1962, Giulio Carlo Argan (1909-1992) publica un seminal y polémico artículo titulado *Sul concetto di tipologia architettonica* [*Sobre el Concepto de Tipología Arquitectónica*]³ donde describe y define al tipo como un precepto teórico capaz de dar sentido a la historia edilicia, y, simultáneamente, de constituirse como una táctica proyectual. *Sobre el Concepto de Tipología* exhibe la influencia del pensamiento platónico de Quatremère, particularmente su consideración del tipo como una *idea*. Demostrando evidentes ecos del pensamiento del teórico francés, Argan articula una consideración del tipo como un concepto eminentemente ideal y abstracto, como una suerte de síntesis de las formas arquitectónicas, “formado a través de un proceso de reducción de complejos de variantes formales hacia una forma que posee una raíz común.”⁴

Un aspecto central de la definición de Quatremère es su distinción entre los conceptos de tipo y modelo: mientras la táctica del modelo implica la réplica precisa de un objeto, el tipo en cambio, es definido como un proceso mimético. Al suscribir este argumento, Argan reinstala al concepto de *imitación* como un agente fundamental en el proceso proyectual, noción que tal como se ha visto, era rechazada por los modernos. A tal efecto realiza una pormenorizada interpretación del proceso de Bramante para el diseño del

Tempietto di San Pietro in Montorio en Roma (fig. 5.1). De acuerdo a Argan, la decisión crucial que adoptó Bramante fue la selección *a priori* del tipo “edificio circular períptero,” instancia que define como “el momento tipológico.”

Consecuentemente, Bramante procede a recopilar y analizar los precedentes tipológicos, como ser el templo de Sibila en Tivoli o las descripciones de templos redondos perípteros que describe Vitruvio en su tratado. La operación proyectual, por lo tanto, es entendida como una serie instancias correlativas: la primera es la selección del tipo, seguida por la elaboración de una suerte de inventario de ejemplos del tipo que permite analizar las similitudes, diferencias y variaciones entre los diversos ejemplos. A continuación, siempre de acuerdo a Argan, Bramante concibe una síntesis o abstracción del tipo, constituido por las formas características y recurrentes, en este caso la planta circular, la columnata perimetral y la cúpula. Es a partir de esta serie de pasos que finalmente Bramante inicia el “proceso de la definición formal,” o sea, el proyecto arquitectónico propiamente dicho.

Uno de los aspectos relevantes del texto de Argan es que articula, por primera vez desde los tiempos de Quatremère y Durand, una precisa descripción del tipo como procedimiento proyectual. Al respecto, es interesante observar su ambivalente posicionamiento para con el movimiento moderno, ya que si bien al comienzo del ensayo parece confrontar la actitud del modernismo para con el concepto de tipo, (“...la mayor parte de la crítica moderna basada en el pensamiento idealista niega todo valor al concepto de ‘tipología arquitectónica.’”),⁵ sin embargo hacia el final, el texto, adopta un tono marcadamente conciliador, al punto de sugerir que el movimiento moderno debiera contemplar las posibilidades proyectuales que ofrece el tipo, y asimismo, establece la importancia que ha tenido en el desarrollo de la arquitectura moderna la consideración de tipologías provenientes de las edificaciones industriales: “La arquitectura industrial, respondiendo a exigencias de todo punto nuevas, ha creado nuevos tipos, que han tenido a menudo gran importancia para los sucesivos desarrollos de las formas arquitectónicas.”⁶

5.2 Aymonino

A principios de la década del 60, las ideas de Muratori y Argan supusieron una extraordinaria influencia en los ambientes académicos y profesionales de Italia, particularmente en el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV), donde se destaca un grupo de jóvenes profesores, como ser Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Manfredo Tafuri, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Giuseppe Samonà y Giaungo Polesello.⁷ Algunos miembros de este grupo ya habían coincidido en la redacción de la revista *Casabella* dirigida por Ernesto Rogers,⁸ uno de los primeros críticos en desmostar una postura crítica para con la historia y las teorías de la arquitectura moderna. El objetivo principal de este diverso y heterogéneo grupo fue articular una alternativa a los preceptos de la arquitectura moderna, a la que veían como desconectada con la problemática de la ciudad. En gran parte como contrapropuesta, estos arquitectos y pensadores demuestra un manifiesto interés en las formas de la ciudad tradicional, en las formas del pasado y en el concepto de tipo.

Carlo Aymonino y Aldo Rossi, dos de los principales profesores de la IUAV y luego miembros del grupo conocido como *La Tendenza* (también referidos como *Neoracionalistas*), articularon sus teorías alrededor de la relación entre la ciudad, la historia, la arquitectura y el concepto de tipo. Mientras Aymonino explora la posibilidad de asumir a la tipología como un *instrumento* clasificatorio que da sentido a las formas urbanas, Rossi por su parte, desarrolla una suerte de desplazamiento conceptual, ya que inicialmente asume al tipo como una estrategia para analizar la ciudad, pero luego sus intereses se vuelcan hacia una consideración personal y poética del precepto. Un repaso de las definiciones de Aymonino y Rossi, evidencia tanto claras coincidencias, así como notables divergencias. Es interesante observar que con los años, ambos arquitectos fueron variando o modificando sus definiciones de los conceptos de tipo y tipología.

De acuerdo a Carlo Aymonino (1926-2010), el aspecto fundamental del concepto de tipo es su capacidad para ayudar a entender y analizar la arquitectura mediante la clasificación de sus formas históricas. El tipo, por lo tanto, da sentido al inventario de la arquitectura del pasado. La definición de Aymonino del concepto de tipología edilicia es sintomática de esta idea, entendida como “el estudio artificial de los elementos organizativos y estructurales, con el propósito de clasificarlos en relación a la forma urbana.”⁹ La clasificación, por lo tanto, indica un acto de abstracción, que identifica los rasgos comunes de diversas entidades y las presenta en clases, a fin de hacer posible una comparación. Vale destacar asimismo, que su planteo implica una suerte de correlación entre el concepto de tipo y la forma urbana, o sea, entre tipología y la estructura de la ciudad. Este asunto se convertirá en uno de los preceptos que mejor definen a *La Tendenza*, y es la asociación intrínseca e indisoluble entre tipología y ciudad.

Posteriormente, Aymonino expande el concepto de tipología de acuerdo a *dos acepciones*, la primera es que los edificios pueden ser agrupados de acuerdo a las analogías de sus formas, mientras que la segunda es la clasificación de acuerdo a esquemas funcionales. Para ejemplificar la noción de tipología como clasificación formal se remite al clásico texto de Wittkower,¹⁰ quien describe la evolución de la planta central en la arquitectura eclesiástica Renacentista como un proceso de consolidación de una tipología mediante la perseverancia de una forma común y básica—la planta de geometría circular. Asimismo, la otra acepción, a la que denomina “tipología aplicada,”¹¹ consiste en la agrupación de edificios de acuerdo a “esquemas funcionales” reiteradamente utilizados para albergar usos determinados, como ser “hospitales, hoteles, escuelas, bancos o teatros.”¹² Indudablemente, esta *bifurcación* del concepto de tipo implica una notable divergencia respecto de la definición de Quatremère, luego sustentada por Argan y Rossi, quienes asumían al tipo como una “idea” absolutamente formal, y desligada de la cuestión funcional, que en todo caso era un asunto circunstancial.

5.3 *L'architettura della città*

Los comienzos de la trayectoria académica de Aldo Rossi (1931-1997) están íntimamente ligados a los de Aymonino, de quien fue su asistente de profesor en la IAUV. En 1965 Rossi publica un ensayo titulado “El Concepto de Tipo,”¹³ donde propone la relación entre el concepto de tipo y la idea de ciudad como un asunto central del debate arquitectónico, ideas que luego serán ampliadas en el libro *L'architettura della città* [*La Arquitectura de la Ciudad*, 1966],¹⁴ una suerte de tratado de teoría urbana, cuyo impacto y trascendencia serán casi instantáneos. En *L'architettura*, Rossi articula sus teorías respecto de la relación entre la ciudad, su historia y su arquitectura. La tesis principal del libro es la estructuración de una nueva “ciencia urbana,” es decir, el establecimiento de las pautas para una disciplina regida de acuerdo a principios empíricos y metodológicos. El punto de partida para la realización de dicha ciencia es la historia de la ciudad, historia que se ve afectada por los procesos políticos, económicos y sociales. Los componentes principales de la ciudad, de acuerdo a Rossi, son los “elementos primarios,” es decir, los hitos urbanos, y los “elementos secundarios,” o sea,

el ámbito de lo colectivo y privado. A su entender, “elementos primarios” son los monumentos, lo constituyen la “memoria” de la ciudad. Su presencia representa lo singular, el signo de lo perdurable. Los “elementos secundarios,” por su parte, ocupan la esfera de lo residencial y por lo tanto, son los componentes anónimos y genéricos de la ciudad.

Tal como se puede deducir, lo que Rossi describe y analiza es la ciudad tradicional, aquella compuesta por calles, plazas, manzanas, tejido urbano, tipologías y monumentos. A su entender, esta idea de ciudad como creación colectiva se hallaba amenazada por las teorías del urbanismo moderno, a las que identifica con las propuestas urbanas del CIAM (en mayor parte anticipadas por Le Corbusier en su proyecto de su *Ville Contemporaine* de 1922). Es a partir del planteamiento de esta suerte de dicotomía (la ciudad tradicional versus la ciudad moderna), que Rossi desarrolla una intensa crítica a las ideas primordiales del urbanismo moderno. A su entender, el precepto primordial de la ciudad moderna es la organización de acuerdo a usos, o lo que en los países sajones se conoce como “*zoning*.” Esta cuestión es tratada en el segmento titulado “crítica al funcionalismo ingenuo,”¹⁵ donde argumenta que la ciudad no se debe entender, ni planificar, de acuerdo a sus funciones, sino a partir de la consideración de sus formas, de sus mitos, de su historia.

A partir de su crítica al funcionalismo, es decir, a la noción de una presunta correspondencia entre la forma arquitectónica y su función (expresada en el célebre *axioma* “la forma sigue la función”), Rossi demarca un distanciamiento con los ideales no sólo del planeamiento sino asimismo de la arquitectura moderna. En este punto el arquitecto milanés redobla la apuesta, al argumentar que la arquitectura, en realidad, es absolutamente “indiferente” a la función. Al respecto observa los casos en que se detecta la “relación entre la regularidad de las forma y la multiplicada de funciones.” Como ejemplo de esta idea utiliza el *Palazzo della Ragione* de Padua, edificio que a lo largo de

los siglos ha sido testigo de reiterados cambios de uso, pero cuyas *características* formales han permanecido inalteradas:

Cuando visitamos un monumento de ese tipo quedamos sorprendidos por una serie de problemas íntimamente relacionados con él, y, sobre todo, quedamos impresionados por la pluralidad de funciones que un palacio de ese tipo puede contener y cómo esas funciones son, por así decir, completamente independientes de su forma y que sin embargo es esta forma la que queda impresa, la que vivimos y recorreremos y la que a su vez estructura la ciudad.¹⁶

De acuerdo a Rossi, la ciudad, al igual que la arquitectura, no debe ser entendida como una sumatoria de funciones, sino como una creación colectiva que se desarrolla a lo largo del tiempo. Esta necesidad de contemplar el factor temporal para el desarrollo de la ciudad implica una negación de la posibilidad de la ciudad moderna, que por definición (al ser una criatura del siglo XX) debe ser una creación *ex nihilo*. La ciudad que suscribe Rossi, es por el contrario, el resultado de un proceso histórico continuo, un inventario de la memoria colectiva.

5.4 Las dos caras de Rossi

De acuerdo a la mitología Romana, Jano era el dios de los principios, de las transiciones, de las conclusiones y del tiempo. Usualmente era representado con dos caras, una observando futuro, mientras la otra mirando hacia el pasado. En la obra teórica y proyectual de Rossi se detectan dos *facetas* claramente dispares. Por un lado el pensador objetivo y racional, el comprometido políticamente, el que ambiciona ordenar y disponer los principales problemas de la ciencia urbana a partir referentes epistemológicos como la geografía o la lingüística. Esta “cara” exhibe a un pensador metódico y sistemático, a un arquitecto y urbanista que se propone articular una idea de ciudad con procedimientos estrictamente científicos. Es a partir de este enfoque que su arquitectura supo ser catalogada como perteneciente a la corriente denominada *Neoracionalista*.

Asimismo, se detecta otra faceta de Rossi, la que expresa interés en asuntos subjetivos e íntimos, sensible a cuestiones artísticas y poéticas. Es este perfil el que introduce cuestiones subjetivos e intangibles como *l'âme de la cité* o *genius loci*, nociones que sugieren su idea de ciudad como concepto ideal y platónico. Su costado poético se evidencia en la mayoría de sus dibujos, en apariencia infantiles, poblados de imágenes que combinan proyectos irrealizados con sus recuerdos más íntimos. Esta “cara” de Rossi descubre a alguien interesado en la poética de la ciudad y de su arquitectura, a las que relaciona con la literatura, el cine o la pintura. Esta suerte de dicotomía de sensibilidades se verifica asimismo en la evolución de su estilo narrativo y literario, mientras *L'architettura della città* se caracteriza por su redacción sobria y metódica, en su *Autobiografía Scientifica* (1981) revela una prosa lírica y poética.

En la tercera sección del primer capítulo de *L'architettura della città* Rossi introduce el concepto de *tipo*.¹⁷ Con los años, el tipo se convertirá en uno de los preceptos más asociados a su persona, en gran medida porque es la noción que de algún modo integra y amalgama las dos facetas que definen su pensamiento: la analítica y la poética. En sus primeros escritos dedicados a la tipología y a la morfología urbana se percibe la influencia de Muratori, por lo tanto el concepto que describe es primariamente un instrumento clasificatorio, una herramienta para la comprensión de las cualidades colectivas de la arquitectura de la ciudad. Cuando brinda un ejemplo de tipo apela a la “*casa con corredor interior*, un esquema antiguo y presente en todas las casas urbanas que queramos analizar; un pasillo que da acceso a las habitaciones es un esquema necesario.”¹⁸ En otro párrafo resalta la importancia teórica del tipo, al que describe como una suerte de representación metonímica de la arquitectura, o dicho de otro modo, el tipo es la arquitectura:

Este proceso de reducción es una operación lógica necesaria y no es posible hablar de problemas de forma ignorando estos presupuestos. *En este sentido todos los tratados de arquitectura son también tratados de tipología*, y en el proyectar es difícil distinguir los dos momentos.¹⁹
(itálicas agregadas)

De ahí que en sus primeros proyectos, Rossi intente demostrar que el tipo, entendido como “*idea*,”²⁰ pueda de por sí mismo convertirse en una respuesta arquitectónica. Para esto inicia un proceso de depuración de las formas, de eliminación de ornamentos, texturas y colores, hasta que la instancia tipológica queda reducida a su más mínima expresión. Ejemplo de esto es su proyecto para el conjunto residencial *Gallartese* (fig. 5.2), ubicado en las afueras de Milán, donde los elementos que componen la *loggia* aparecen absolutamente despojados: una sucesión de columnas de forma paralelepípeda, que generan un espacio donde la única referencia temporal es la proyección de las sombras de los elementos de arquitectura. La arquitectura parece haber sido desvestida de lo superfluo y de lo accidental para ser expuesta a lo esencial. Si bien sus superficies lisas y blanquecinas recuerdan a la arquitectura de los años 20 de Le Corbusier y Loos, la estructura espacial se remite a uno de los tipos más antiguos: la *stoa*. El espacio resulta simultáneamente inhóspito y familiar, lo que trae a la mente su sentencia en cuanto a que “el tipo es lo que está más cerca de la esencia de la arquitectura.”²¹

Con el correr de los años, los intereses de Rossi para con el concepto de tipo se desplazan a planos más bien poéticos, por no decir metafísicos. Indudablemente, su concepción del tipo como ente abstracto, como “*idea*” platónica, deriva del pensamiento de Quatremère, a quien Rossi cita en reiteradas ocasiones. Con manifiestas *reverberancias* del pensador francés, Rossi vuelve a asociar al tipo con los orígenes de la arquitectura, es decir con el pasado y la memoria: “Pienso, pues, en el concepto de tipo como en algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye.”²²

Si se examina la evolución del pensamiento teórico de Rossi se perciben instancias bastante diferenciadas. Su primera etapa, la que se puede asociar con *L'architettura*

della città, se caracteriza por su propuesta de “rescate” del concepto de tipo edilicio, el que a su entender había sido rechazado e ignorado por la arquitectura moderna. A partir de mediados de la década de 1970 se percibe un desplazamiento de intereses, en que el tipo pasa a convertirse en un procedimiento proyectual y maleable, un precepto plausible de ser transformado, magnificado, o desplazado a contextos inesperados. Esta renovada actitud, asimismo, es reforzada por la incorporación de un nuevo concepto, que es el de la *analogía*.²³ A tal efecto, se percibe como los proyectos, dibujos y escritos de Rossi se ven afectados e influidos por el pensamiento analógico, en que el tipo, por ejemplo, es plausible de ser substituido por el *objeto*, operación generada a partir de las presuntas analogías entre uno y otro concepto. Esta cuestión en definitiva (que se examinará con mayor detalle en el capítulo 7 de este estudio), sugiere una renovada consideración del tipo como procedimiento proyectual.

Esta transformación del pensamiento teórico de Rossi se evidencia con la publicación de su segundo libro, *Autobiografia Scientifica*²⁴ (1981), en cuanto la prosa adquiere un tono decididamente poético. Si *L'architettura della città* se caracterizaba por su meditada y precisa estructura, en cambio la *Autobiografia* asemeja un ejercicio de libre asociación, en que los recuerdos o pensamientos se van sucediendo sin aparente estructura cronológica o literaria. Sus precisiones sobre el tipo, asimismo, aparecen sustancialmente reconfigurados, el concepto ya no es definido como un instrumento analítico, sino que es representado por sus atributos subjetivos o sus recuerdos personales. Recordando a aquella etapa coincidente con la redacción de *L'architettura della città*, Rossi comenta: “Dejé de lado recuerdos, y al mismo tiempo consideré las impresiones urbanas: detrás de los sentimientos, busqué las leyes fijas de una tipología eterna.”²⁵

5.5 *What will be has always been*

De un modo similar a lo que aconteció en Italia hacia principios de la década de 1950, también en Norteamérica se comienza a percibir una suerte de agotamiento de los ideales de la arquitectura moderna, que a partir de la célebre exposición de 1932 en el MOMA comenzó a ser conocida como el *International Style*. Es dentro de este contexto histórico que resalta la irrupción de la figura de Louis Kahn (1901-1974), quien tanto desde sus proyectos arquitectónicos como a partir sus escritos y sus actividades académicas, comenzó a expresar una renovada consideración de las formas históricas en la elaboración de la actividad proyectual.

La particular evolución de Kahn fue indudablemente signada por sus estudios de arquitectura en la Universidad de Pennsylvania primero, y años después su residencia en la *American Academy* de Roma. Durante la década de 1920, la escuela de arquitectura de Penn era dirigida por el profesor y arquitecto Paul Cret (1876-1945), quien la había transformado en una de las instituciones norteamericanas que observaba más fidedignamente el riguroso sistema educativo *academicista*.²⁶ La trayectoria de Cret es sin duda singular, habiendo sido formado como arquitecto en la *École des Beaux-Arts* de París bajo la tutela de Jean-Luis Pascal y Julien Guadet (este último el autor del que probablemente haya sido el último tratado del neoclasicismo),²⁷ luego se

mudó a Filadelfia, donde estableció una de los más exitosas prácticas de arquitectura *Beaux-arts* de Norteamérica. En sus talleres de diseño,²⁸ Cret exponía a sus alumnos a un amplio rango de conceptos y posibilidades; por un lado les inculcaba una apreciación de la tradición clásica, y al mismo tiempo les enfatizaba que la prioridad del proyectista no era estilística sino la capacidad de interpretar las necesidades del cliente y resolver los desafíos programáticos. Una clara demostración de la tolerancia ideológica de Cret está dada por su positivo comentario de *Vers une architecture*, texto que en 1927 acababa de ser publicado en inglés.²⁹

Luego de completar sus estudios universitarios, Kahn obtuvo la beca de residente para la *American Academy in Rome*, ciudad donde residirá durante los próximos años, etapa en que tendrá la oportunidad de recorrer buena parte de Italia, Egipto y Grecia. Es durante este período que acentúa su interés en las formas del pasado, particularmente de la Roma antigua, aspectos que serán fundamentales para su futuro desarrollo como arquitecto y pensador. Es durante esta época que se comienzan a manifestar una serie de cuestionamientos a varios de los más reconocidos ideales de la arquitectura moderna, como lo demuestra su comentario sobre la indiferencia a la función de las termas romanas: “Siempre es un fascinante misterio cuando el hombre aspira a ir más allá de lo funcional. Aquí estaba la voluntad de construir una estructura abovedada de 35 metros de altura donde los hombres pudieran bañarse. Tres metros habrían bastado. Hoy en día, incluso siendo una ruina, este espacio es una maravilla.”³⁰

A su regreso a Filadelfia, evidentemente influenciado por la experiencia europea, Kahn comienza a desarrollar un vocabulario formal absolutamente diferente del que había venido realizando anteriormente, y de hecho, con una postura francamente distanciada de las tendencias contemporáneas como el *International Style*. En palabras de Vincent Scully, “Kahn descubrió tardíamente en su vida cómo transformar las ruinas de la antigua Roma en edificios modernos.”³¹ Sus proyectos comienzan a parecer un ensamble de tipologías romanas, en cuanto recurrentemente se aprecia la presencia de arcadas, bóvedas de cañón, torres de campanarios, claustros, corredores, y hasta pirámides (fig. 5.3), cuestión que aparece confirmada en sus textos del mismo período, donde por ejemplo manifiesta que “La influencia de la bóveda romana, la cúpula, el arco, ha dejado grabada profundos surcos a través de las páginas de la historia de la arquitectura. A través de Románico, el Gótico, el Renacimiento, y hasta en la actualidad, esas formas básicas se continúan sintiendo. Y seguirán reapareciendo...”³² Otro aspecto distintivo de su obra durante esta etapa es que se comienza a evidenciar una recurrente presencia de formas geométricas primarias. Tanto en las formas de las habitaciones como de los *aventanamientos* de sus fachadas, se aprecia la adopción de una suerte de figurativismo donde prevalecen el cuadrado, el triángulo y el círculo (figs. 5.4 y 5.5). Esta idea de concebir la arquitectura a partir de las *formas primarias*, vale recordar, ya sido articulada por Ledoux, quien consideraba que las formas geométricas elementales constituían las “letras” del “alfabeto” de la arquitectura.³³ Las *formas geométricas*, a su vez, sugieren un vínculo con los orígenes de la humanidad, en cuanto establecen la comprensión del *universo como mathema*. Asimismo, la selección de materiales que efectúa Kahn, como ser el ladrillo, la piedra, la madera o el hormigón armado (vale recordar que el hormigón había sido originalmente utilizado por los romanos), también

sugiere claras resonancias de la antigüedad, permitiendo que las edificaciones sean realizadas mediante la implementación de tecnologías constructivas tradicionales.

Un tema que vale la pena analizar, es que si bien la arquitectura de Kahn exhibe una recurrente presencia de tipologías edilicias, y que en sus escritos apela a preceptos que guardan una clara correspondencia con el concepto, sin embargo no se detecta la mención del término “tipo.” En su texto *Order in Architecture*,³⁴ por ejemplo, desliza reiteradas menciones a las “*meaningful forms*” [*formas significativas*], o sea, a las invariables espaciales o de distribución que han aparecido a lo largo de la historia. Se puede especular que esta “omisión” se debe a su formación académica, signada por la tutoría de Cret (quien vale recordar, a su vez fue alumno de Guadet, cuyo tratado *Éléments* ofrecía una clara impronta tipológica). Durante sus años de estudiante, el “tipo” fue un término recurrentemente discutido y contemplado, pero quizás por ese mismo factor, Kahn optó por referirse al concepto de manera indirecta o implícita, ya que para su generación el vocablo tipo estaba aún asociado al neoclasicismo, o sea, demasiado opuesto al modernismo prevalente de las décadas del 50 y 60. Por lo tanto, si se examina la bibliografía sobre Kahn se detecta una situación que se podría catalogar como paradójica, ya que por un lado se percibe una persistente consideración del tipo como procedimiento proyectual, y al mismo tiempo, una suerte de negación del término. Hasta la expresión que dio título a uno sus textos más conocidos, *What will be has always been*³⁵ [*Lo que será, siempre ha sido*] puede ser interpretada como un concepto que sugiere una relación entre los orígenes, las formas permanentes, y las futuras formas de la arquitectura—es decir, con el tipo.

5.6 Expansiones del concepto

Tal como fue discutido, hacia la década de 1960 se perciben ciertos paralelismos entre el cuadro de situación desarrollado en Italia y los acontecimientos contemporáneos en otros países de Europa o Norteamérica. A ambos lados del Atlántico se aprecia un descontento general con muchos de los postulados de la arquitectura moderna, un intento de restablecer una nueva consideración de la historia, y un interés en incorporar, o reinstaurar el rango de precedentes miméticos para el proceso proyectual. Vincent Scully³⁶ y otros han discutido los paralelos y coincidencias entre las búsquedas formales de Kahn y los postulados y proyectos de los *Neo-racionalistas* italianos. Ambas partes acuerdan en una reconsideración de la historia como objeto de aprendizaje, y de las cualidades de las formas del pasado. Al mismo tiempo se perciben intereses particulares; mientras los italianos se focalizan en las condiciones de la ciudad tradicional, en Norteamérica se aprecia un acentuado interés en cuestiones como la comunicación. Tal como fue comentado, la cuestión del tipo, tan asociada a *La Tendenza*, se percibe como un concepto que aparece más bien “latente” o subyacente en la obra y el pensamiento de Kahn, así como en buena parte de la posterior producción teórica norteamericana en general.

Uno de los primeros en introducir el concepto de tipo al mundo angloparlante³⁷ fue el crítico e historiador inglés Alan Colquhoun, quien en su ensayo *Typology and Design Method*³⁸ [*Tipología y Método de Diseño*, 1967] examina la cuestión tipológica y su

posición como metodología proyectual. En lo que parece haber sido una constante de la mayoría de los ensayos teóricos de la época, Colquhoun inicia el ensayo esbozando una crítica al movimiento moderno, el que a su entender ofrecía dos (deficientes) alternativas de metodologías proyectuales. La primera se sustentaba en la teoría expresionista y su rechazo a cualquier consideración del pasado. Como ejemplo cita el texto de Wassily Kandinsky *Del punto y la línea al plano* (1926),³⁹ “que rechazaba todas las manifestaciones históricas del arte, del mismo modo que la teoría arquitectónica moderna rechazaba todas las formas históricas de la arquitectura.” La segunda metodología proyectual se sustentaba en la doctrina funcionalista, a la que define como el “determinismo biotécnico.”⁴⁰ En su argumentación, Colquhoun llega a la conclusión de que “los métodos científicos de análisis” son incapaces de determinar la forma arquitectónica, refutando por ende el dogma moderno de la correspondencia entre la forma y la función. En lo que a su entender es una situación paradójica, Colquhoun recuerda que los primeros arquitectos modernos se interesaron en la imitación de las fisonomías icónicas de “la tecnología decimonónica, como los vapores y las locomotoras... o los ingenios técnicos posteriores, como el avión y el automóvil.”⁴¹

Según Colquhoun, a principios de los años 60 el movimiento moderno había arribado a una suerte de agotamiento, asunto particularmente evidente en su incapacidad de proponer metodologías proyectuales viables. Contemplando este cuadro de situación, entiende que el modernismo se ve forzado a admitir la posibilidad de apelar al concepto de tipología como una posible metodología proyectual. Para confirmar esta noción, cita a su colega en Princeton, el teórico moderno Tomas Maldonado, para quien el tipo es un mal necesario, que si bien puede ser utilizado temporariamente, eventualmente habrá que erradicarlo y reemplazarlo con nuevas metodologías científicas. En su exposición, Maldonado concluye aseverando que el procedimiento tipológico es “como un cáncer en el cuerpo de la solución, y que había que procurar eliminarla por completo.”⁴² Interessantemente, Colquhoun detecta una ambivalencia en el comentario de Maldonado, por lo que desplaza su argumento a la cuestión central de su ensayo, que es una suerte de desafío al rechazo de buena parte de la arquitectura moderna a la consideración de las formas del pasado para la realización del proceso proyectual:

Al mencionar el asunto de la tipología, Maldonado está sugiriendo algo totalmente nuevo, algo que los teóricos modernos han rechazado una y otra vez. Sugiere que el área de la pura intuición debe basarse en el conocimiento de soluciones aplicadas a problemas afines, y que la creación es un proceso de adaptación de formas derivadas de necesidades pasadas o de ideologías estéticas del pasado a las necesidades del presente. Aunque esto es para él es una solución provisional— “un cáncer en el cuerpo de la solución”—, reconoce, sin embargo, que este es el procedimiento que realmente sigue el diseñador.⁴³

A diferencia de las posturas de Argan, Aymonino o Rossi, Colquhoun no asume al concepto de tipo como un asunto neurálgico y central que redefine el mapa teórico de la arquitectura; tampoco se encarga de recordar las precisiones teóricas de Quatremère, estableciendo al tipo como un ente platónico que explica los orígenes y la evolución de la

arquitectura. Más bien, su ensayo asume al tipo como una metodología a ser considerada para el desarrollo de determinados proyectos, es decir, como un *proceso de diseño alternativo*.

En un ensayo posterior,⁴⁴ Colquhoun tiene la oportunidad de expandir esas ideas, particularmente cuando examina cómo la arquitectura de Le Corbusier se fue enriqueciendo y variando a partir de su asimilación de lenguajes iconográficos provenientes de otras disciplinas, o adaptando o transformando tipologías tradicionales. Ejemplo de esto último es su persistente interés en adaptar tipos vernáculos (como ser la bóveda catalana), o en transformar, y por ende re-significar fragmentos tipológicos tradicionales, como ser la ventana, la columna o el techo. Cada una de esas operaciones (que se examinarán en un capítulo posterior de este estudio), son, en definitiva, instancias de reconsideración de los signos o las formas del pasado.

5.7 La tercera tipología

Una de las cuestiones que planteaban Rossi, Aymonino y otros miembros de *La Tendenza* es la correspondencia entre la noción de tipo edilicio y la ciudad tradicional. Esta suerte de alianza se puede explicar en parte por el hecho de que ambos conceptos fueron rechazados, o al menos ignorados por buena parte de la arquitectura moderna. A los ojos modernos, tanto la ciudad tradicional como el tipo urbano eran vistos como una regresión a la tendencia decimonónica de imitación. Este “desprecio” por la ciudad tradicional se verifica en diversos proyectos realizados por los principales “héroes” de la arquitectura moderna, como ser el *Plan Voisin* de Le Corbusier, con su célebre propuesta de demoler un sector de París, el campus de la *Illinois Institute of Technology* en Chicago de Mies, ejemplos de lo que luego se dio a llamar como el “anti-espacio,”⁴⁵ o la estrategia definitivamente anti-urbana (o suburbana) de la *Broadacre City* de Wright, todas instancias que reflejan una extrema insensibilidad hacia la experiencia urbana. A partir de la década del 60, en los países anglosajones se comienza a percibir una reconsideración crítica del modelo de ciudad moderna, los escritos de Jane Jacobs, Kevin Lynch, Gordon Cullen y Christopher Alexander⁴⁶ son algunas de las propuestas para “corregir” las insuficiencias del planeamiento moderno, para en su lugar restaurar el modelo de la ciudad tradicional.

Fuera de Italia, uno de los pensadores que trató de manera más intensa y recurrente la relación entre el concepto de tipo y la idea de ciudad fue Anthony Vidler (1941). Influenciado por las teorías de los *Neo-racionalistas*, Vidler se convierte en uno de los principales pensadores anglosajones en examinar la cuestión del tipo desde los puntos de vista teórico, histórico y proyectual. Los principales datos biográficos de Vidler se asemejan al patrón de otros tantos teóricos e historiadores ingleses radicados en los Estados Unidos, como ser Colin Rowe, Alan Colquhoun, Reyner Banham o Kenneth Frampton. Luego de cursar sus estudios universitarios en Cambridge y obtener su doctorado en la universidad de Delft, en 1965 Vidler se mudó a Norteamérica para asumir el cargo de profesor de teoría en la Universidad de Princeton. Su principal área de investigación ha sido la arquitectura del siglo XVIII en Francia, que tal como se ha

visto, fue un crucial momento histórico en cuanto a los orígenes y evolución del concepto de tipo.

Vidler es el autor de dos de los ensayos más imprescindibles sobre el concepto de tipo. El primero de los textos fue sobre “la idea del tipo” [*The Idea Of Type: The Transformation of an Academic Idea 1750-1830*, 1977],⁴⁷ donde identifica los orígenes del concepto como un fenómeno característico de la evolución epistemológica del siglo XVIII, remarcando el incrementado interés de la sociedad europea en los orígenes del hombre, así como en el desarrollo de las “nuevas” ciencias—como ser la botánica o la zoología—, absolutamente reformuladas a partir nuevos criterios taxonómicos. Es a partir de este contexto que Vidler examina las definiciones de Quatremère, y la influencia del concepto de tipo en sus contemporáneos. *The Idea Of Type* es fundamentalmente, un análisis del concepto de tipo en el marco de la historia de la arquitectura, es decir, un estudio de sus orígenes en el siglo XVIII y su evolución a lo largo del siglo XIX.

Su segundo ensayo, titulado *The Third Typology [La Tercera Tipología*, 1977],⁴⁸ es más bien una *propuesta* de instalar al tipo como un concepto central en la teoría arquitectónica contemporánea, precepto irremediamente asociado con la idea de la ciudad tradicional. En este texto, Vidler describe tres tipologías, cada una de ellas asociada a un preciso momento histórico. La “primera tipología” se remite a la definición de Quatremère a fines del siglo XVIII, en que el concepto es definido a partir de su relación con los orígenes, la clasificación y a la imitación de las formas. La “segunda tipología,” prosigue, es la que deriva de la revolución industrial del siglo XIX, entendida como una reformulación del concepto a partir del interés de la sociedad en los nuevos métodos de producción industrial, en las maquinarias y en los sistemas de transporte. Esta tipología anuncia la concepción “moderna” del tipo, o sea, su eventual substitución por el prototipo.

A continuación, Vidler introduce la “tercera tipología,” lo que constituye el tema central de su ensayo. La tercera tipología, de acuerdo a Vidler, nace como una reacción contra los postulados de la ciudad moderna: “Esta nueva tipología denuncia la fragmentación, la descentralización y la desintegración formal introducidos en la vida urbana por las técnicas de zonificación de los años veinte.”⁴⁹ A tal efecto, deduce que la ciudad debe ser reinterpretada como una “nueva ontología,” una construcción colectiva a ser desarrollada a lo largo del tiempo: “la tipología define el nuevo concepto de ciudad, evidente en el renovado deseo de acentuar la continuidad histórica de las formas contra la fragmentación acontecida en el pasado reciente.”⁵⁰

El concepto fundamental de esta “nueva tipología” es el procedimiento de transformación tipológica: “El método compositivo... es la transformación—parcial o completa—selectiva de tipos, lo que genera nuevas entidades que logran su poder de comunicación a partir de la comprensión de esa transformación.”⁵¹ Es esa transformación la que restablece un nuevo acuerdo, o una nueva correspondencia entre arquitectura y ciudad. “Para esta tipología,” agrega, “no hay un conjunto claro de reglas para las transformaciones y sus objetos, ni un conjunto determinado de precedentes

históricos. Quizás, esas reglas no debieran existir. La continua vitalidad de esta práctica arquitectónica reside en su compromiso fundamental con las exigencias precisas del presente, y no en cierta mitificación holística del pasado.”⁵²

La idea de ciudad que sugiere Vidler presenta evidentes ecos de la analogía de Alberdi en cuanto a la correspondencia entre la casa y la ciudad, y asimismo, expresa una notoria afinidad con las teorías de Rossi, quien describía a la ciudad como una construcción continua y permanente. Así, del mismo modo que un tipo edilicio usualmente está compuesto por varios “sub-tipos,” como ser columnas, paredes o techos, esta *tercera tipología* es definida por los componentes de la ciudad: los tipos edilicios, los espacios urbanos, el tejido urbano y los monumentos, elementos que van adquiriendo significado con el paso del tiempo. De acuerdo a esta postura, la noción del *objeto arquitectónico* aislado y autorreferencial, paradigma de la modernidad, es substituido por el concepto del *tipo urbano*, una creación por definición colectiva, y cuyo valor se considera en función de su relación con la ciudad.

La propuesta de instalar la relación entre la *ciudad y el tipo* como nodo central del debate teórico inevitablemente conduce a una reconsideración general del concepto de tipo como agente de transformación urbana. Para analizar la arquitectura, sostiene Vidler, previamente hay que examinar la ciudad, y para eso se precisa asumir la cuestión tipológica. “Con la relación entre la ciudad y su tipología,” concluye, “se reafirman las únicas bases posibles para la restauración de un papel crítico hacia el desarrollo de una arquitectura pública.”⁵³

5.8 La redimida relación entre tipo y ciudad

Una de las consecuencias de los ensayos de Rossi, Aymonino, Colquhoun y Vidler (que a su vez suponían una continuación de los escritos de Muratori, Argan y de los otros *Neoracionalistas*), fue el darse cuenta de que si bien el tipo es un fenómeno presente en todas las ciudades, cada una de éstas contiene sus tipologías particulares o idiosincráticas. Por lo tanto, se detecta un fenómeno peculiar, y es que un gran número de arquitectos y estudiosos de los fenómenos urbanos comienzan a identificar, y luego examinar, los tipos distintivos de cada ciudad—asunto que virtualmente ignorado por las previas generaciones. Lo que en la década anterior era percibido como un asunto eminentemente “italiano,” pasa a ser considerado como un concepto de interés universal, en que cada región, cada ciudad, cada cultura se ve impuesta en la labor de realizar su propia interpretación de la idea de tipo, y de identificar las tipologías autóctonas. Este interés en la identificación de tipos urbanos específicos de cada ciudad sugiere, o recuerda, los estudios de arqueología, una disciplina abocada a comprender e interpretar los vestigios del pasado.

Como resultado de este proceso, en el curso de un poco más de una década se detecta una amplia lista de estudios sobre el papel del tipo edilicio en el desarrollo de diversas ciudades. Jean Castex⁵⁴ por ejemplo, realiza una extensa investigación sobre el impacto de la intervención urbana de Haussmann en París, analizando las variantes relaciones

entre los lotes, el tejido urbano y las incipientes tipologías edilicias (fig. 5.6). En Barcelona, Oriol Bohigas⁵⁵ e Ignasi Solà-Morales⁵⁶ adoptan una estrategia similar, examinando y reivindicando la relevancia de las tipologías edilicias en la conformación del tejido urbano, así como un reevaluación de los espacios urbanos tradicionales, como ser la plaza, la calle o la manzana. En Filadelfia, John Blatteau y Paul Hirshorn,⁵⁷ realizaron una extensa investigación sobre la tipología de la *rowhouse*, identificando sus rasgos permanentes así como sus variaciones de acuerdo a la longitud de los lotes en los diversos distritos de la ciudad (fig. 5.7). Steven Holl⁵⁸ por su parte, desarrolló un extenso trabajo sobre los tipos urbanos y rurales en Norteamérica, identificando sus genealogías, mutaciones y estructuras morfológicas más frecuentes (fig. 5.8). Con una agenda más ambiciosa, Andrés Duany y Elizabeth Plater-Zyberk proponen una reconsideración de las tipologías de las ciudades pequeñas norteamericanas (fig. 5.9), estableciendo un contraste entre el urbanismo tradicional y los efectos del *sprawl*⁵⁹—o desarrollo suburbano extensivo. En el caso de esta pareja fundadora del movimiento *New Urbanism*,⁶⁰ sus estudios tipológicos y urbanos son complementados con una extensa actividad proyectual y una prolífica producción literaria.⁶¹

Uno de los estudios más originales sobre la relación entre tipo y ciudad fue el realizado por Fernando Diez,⁶² quien analiza el rol de la tipología edilicia en la transformación urbana de Buenos Aires. Diez distingue entre las nociones de tipo y serie tipológica, y desmenuza las relaciones entre tipo edilicio, loteo y manzana. Particularmente ilustrativo es su análisis sobre los orígenes de la “casa chorizo,” la tipología residencial más identificada con la urbe porteña. De acuerdo a Diez, el precedente de la casa chorizo fue la antigua casa colonial (descendiente de la *casa de patios* romana *importada* por los inmigrantes españoles e italianos), y la transformación de una tipología a otra se debió a razones eminentemente especulativas: hacia principios del siglo XIX, y producto de la valorización del lote urbano, se observa el fenómeno de que varias casas romanas son divididas en dos mediante la inserción de una pared medianera (fig. 5.10), y de este modo, la vivienda que tenía casi 18 metros de ancho, es substituida por dos lotes de 8.66 metros cada uno. Interessantemente, esa “casa de medio patio,” como también es conocida, comenzó a replicarse repetidamente, lo que confirma y consolida la irrupción de un nuevo tipo edilicio (fig. 5.11). Una consecuencia de este proceso fue que los nuevos loteamientos de manzanas comenzaron a reflejar los patrones necesarios para acomodar a este nuevo tipo. Por ende los nuevos lotes, en lugar de tener 17 metros de ancho, comenzaron a ser de 8.66 (tal como demuestra el plan maestro de la ciudad de La Plata). Este simple hecho refleja cómo la normativa urbana es afectada por la irrupción de una nueva tipología.

* * *

Sucintamente, este capítulo ha cubierto un arco temporal entre las décadas de 1950 y 1980. Durante este lapso, el concepto de tipo fue sujeto a notables vaivenes y controversias teóricas. Una vez aceptada la instalación del tipo en el discurso arquitectónico, se observan dos actitudes diferenciadas. Por un lado, la postura de Carlo Aymonino, quien asume al tipo como un *instrumento* para el análisis y organización del inventario edilicio, y asimismo, como reencause de la relación entre la arquitectura y la ciudad. Por el otro, se distinguen figuras como Argan, Kahn y Rossi, quienes arguyen la

ineludible presencia del tipo para la realización del proyecto arquitectónico. En los próximos capítulos se explorarán diversas tácticas proyectuales plausibles a ser generadas a partir de la consideración del tipo.

Imágenes capítulo 5

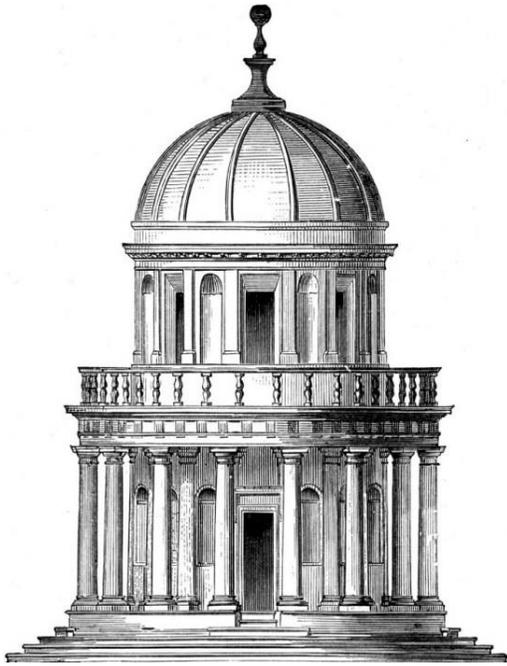


fig. 5.1. Palladio: *Tempietto di San Pietro in Montorio* de Bramante



fig. 5.2. Aldo Rossi: *Gallartese* (1969-74)



fig. 5.3. Louis Kahn: *Kimbell Art Museum* (1972)



fig. 5.4. Louis Kahn: *Ahmedabad* (1974)



fig. 5.5. Louis Kahn: *Ahmedabad*

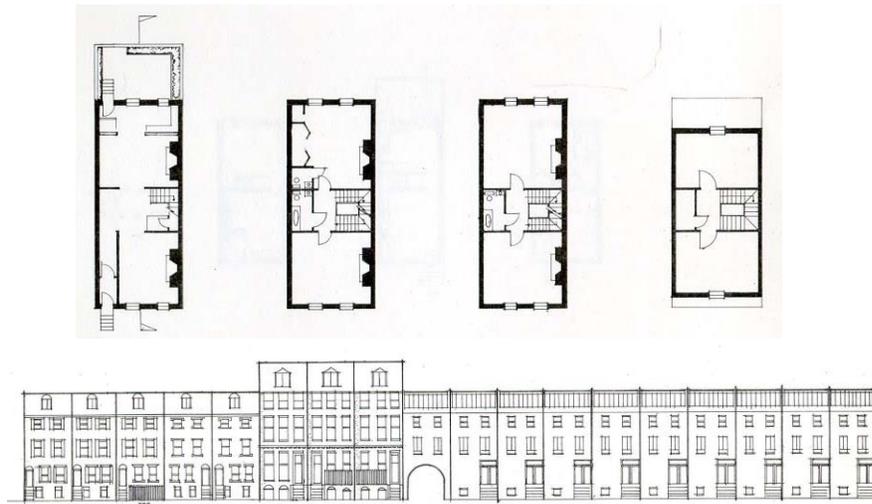


fig. 5.7. John Blatteau y Paul Hirshorn: *Análisis de la tipología 'row-house' de Filadelfia*

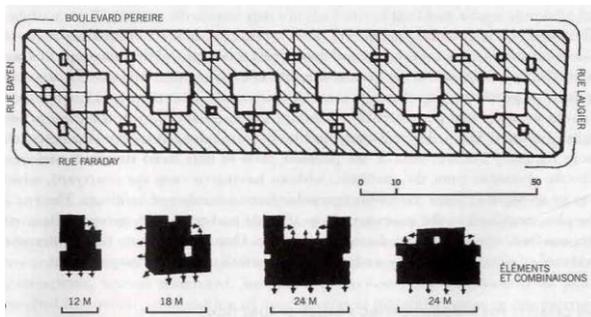


fig. 5.6. Jean Castex: *Estudio relación entre lote y manzana en París*

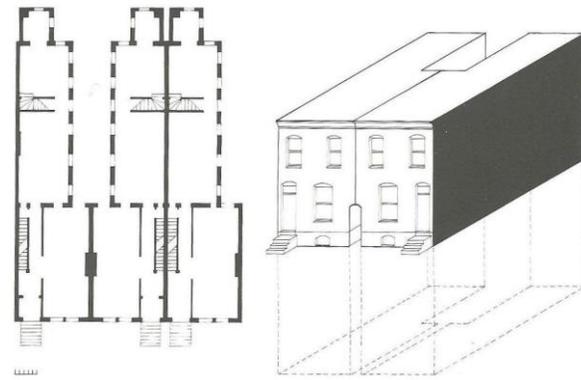


fig. 5.8. Steven Holl: *Análisis del tipo 'rowhouse'*

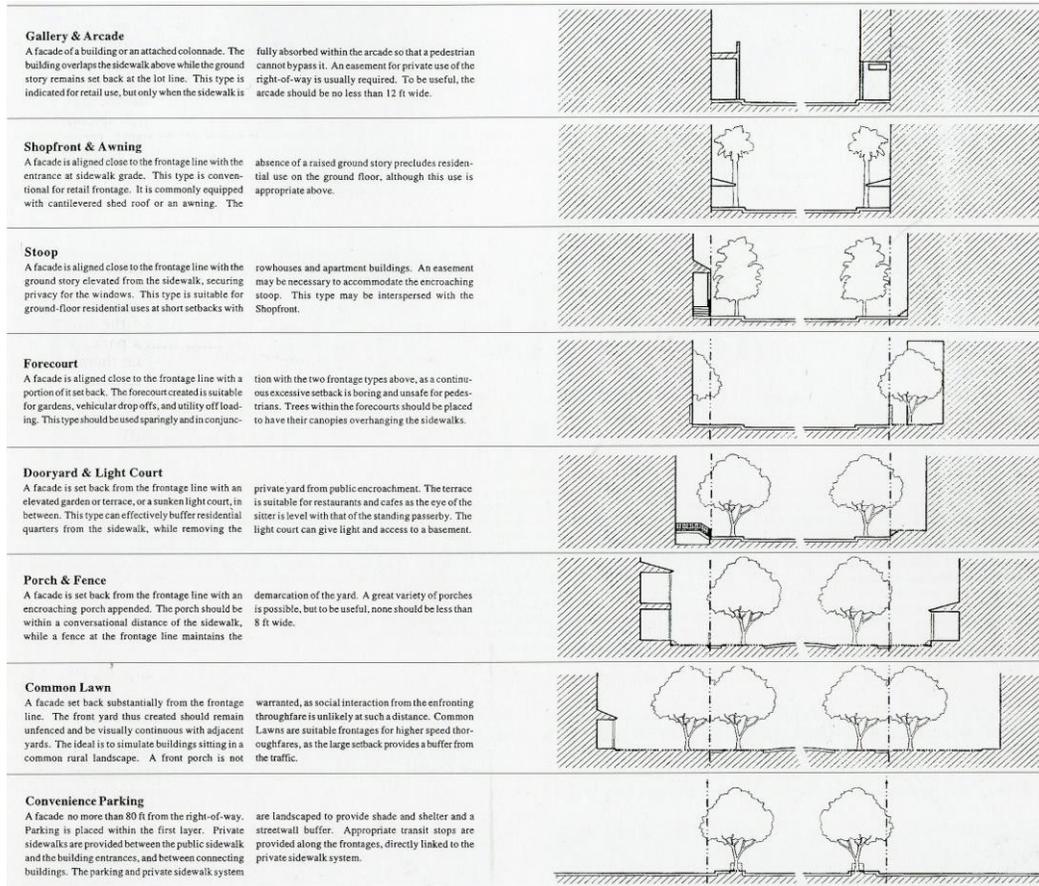


fig. 5.9 Andres Duany, Elizabeth Plater-Zyberk & Robert Alminana: "streetscapes" - análisis de tipologías de calles

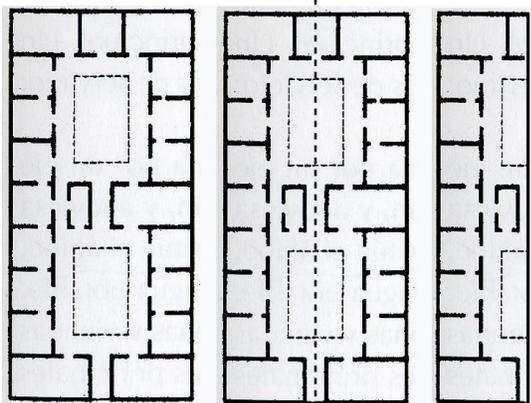


fig. 5.10. Fernando Diez: Evolución tipológica - de la 'casa romana' a la 'casa chorizo' en Buenos Aires

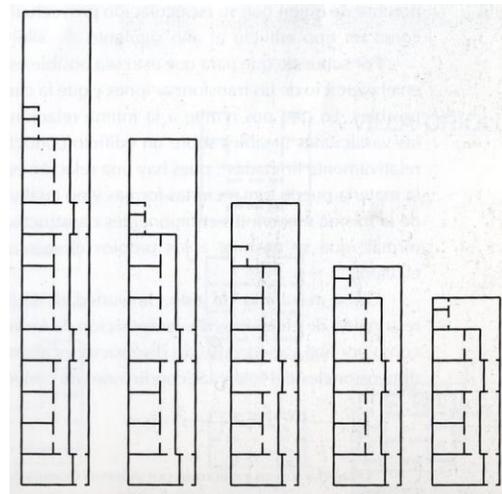


fig. 5.11. Fernando Diez: Variaciones del tipo 'casa chorizo' de acuerdo a las dimensiones del lote

Notas capítulo 5

- ¹ Alan Colquhoun: "Frame to Frameworks." En Colquhoun, Alan: *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*. Opposition Books, MIT press, 1981, pp 120-127.
- ² Moneo, Jose Rafael: "On Typology," en *Oppositions # 13*, MIT Press, 1978, P 52.
- ³ Argan, Giulio Carlo: "On The Typology of Architecture." En Nesbitt, Kate (ed): *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*. New York: Princeton Architectural, 1996, (Ed. Orig 1963).
- ⁴ Argan: "On The Typology of Architecture," P 243.
- ⁵ Argan: "On The Typology of Architecture," P 242.
- ⁶ Argan: "On The Typology of Architecture," P 246.
- ⁷ Para un breve historial de los principales profesores de la IAUUV en las décadas del 60 y 70, ver: Semerani, Luciano (ed): *The School of Venice*. London: Architectural Design, 1985.
- ⁸ Es importante destacar la importancia de los escritos de Ernesto Rogers sobre la noción de "continuidad histórica." Como director de la revista *Casabella*, Rogers anticipó varios aspectos de las posteriores teorías de Aymonino y Rossi respecto de la relación entre la ciudad, la historia y la arquitectura. Ejemplo de esto es su ensayo de 1955 "Preexisting Conditions and Issues of Contemporary Building Practice," en *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, ed. by Joan Ockman & Edward Eigen. New York: Rizzoli, 1993 (Edic. Orig 1955), pp. 200-04.
- ⁹ Aymonino, Carlo: "Type and Typology," ensayo publicado en Semerani: *The School of Venice*, pp 49-51.
- ¹⁰ Aymonino se refiere al texto de Rudolf Wittkower: *The Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy Editions, 1988 (ed. Orig. 1949), pp 15-40.
- ¹¹ Aymonino: "Type and Typology," P 49.
- ¹² Aymonino: "Type and Typology," pp 49-51.
- ¹³ Observado en Jacoby, Sam: *The Reasoning of Architecture - Type and the Problem of Historicity* (tesis doctoral inédita, Technischen Universität Berlin), 2013, P 20.
- ¹⁴ Rossi, Aldo: *La Arquitectura de la Ciudad*. Gustavo Gili, 1971 (Ed. Orig. 1966).
- ¹⁵ Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*, pp 70-73.
- ¹⁶ Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*, P 60.
- ¹⁷ Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*, pp 66-70.
- ¹⁸ Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*, P 69.
- ¹⁹ Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*, P 68.
- ²⁰ Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*, P 68.
- ²¹ Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*, P 68.
- ²² Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*, P 67.
- ²³ Rossi, Aldo: "La arquitectura análoga." En *2C - Construcción de la ciudad, Número 2*, 1975, pp 8- 11.
- ²⁴ Rossi: *A Scientific Autobiography*.
- ²⁵ Rossi: *A Scientific Autobiography*, P 15
- ²⁶ Brownlee, David H., & De Long, David Gilson: , . Los Angeles, CA: Universe Pub., 1997, P 13.
- ²⁷ Guadet, Julien: *Éléments et théorie de l'architecture*. Librairie de la construction moderne, 1910.
- ²⁸ Brownlee & De Long: *Louis I. Kahn*, P 14.
- ²⁹ Brownlee & De Long: *Louis I. Kahn*, P 14.
- ³⁰ Citado en Brownlee & De Long: *Louis I. Kahn*, P 51.
- ³¹ Brownlee & De Long: *Louis I. Kahn*, P 9.
- ³² Louis Kahn: "Monumentality," *The New Architecture and City Planning*, en Zucker, ed., pp 578-579. Citado por Frampton, Kenneth, & John Cava: *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, MA: MIT, 1995, P 210.
- ³³ Observado en Vidler, Anthony: *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, 1930-1975*. MIT Press, 2008, P 188.
- ³⁴ En reiteradas ocasiones Kahn describe conceptos que presentan claras similitudes con el concepto de tipo. Por ejemplo en su artículo "Order in Architecture," describe la noción de "meaningful form." Ver *Perspecta 4: The Yale Architectural Journal*, 1957.
- ³⁵ Kahn, Louis I., & Richard Saul Wurman: *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*. New York: Access, 1986.
- ³⁶ Introducción de Scully en Brownlee & De Long: *Louis I. Kahn*, P 9.

-
- ³⁷ En su introducción a *Modern Architecture and Historical Change*, Kenneth Frampton señala que “Typology and Design Method” de Alan Colquhoun fue el primer texto en inglés dedicado al tema de tipología.
- ³⁸ Colquhoun, Alan: “Typology and Design Method,” (Pubic. Orig 1967). En Nesbitt, Kate (ed): *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*. New York: Princeton Architectural, 1996, pp 250-257.
- ³⁹ Kandinsky, Wassily: *Del punto y la línea al plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Editorial Labor, 1991 (Ed. Orig. 1926).
- ⁴⁰ Colquhoun: “Typology and Design Method,” P 252.
- ⁴¹ Colquhoun: “Typology and Design Method,” P 253.
- ⁴² Colquhoun: “Typology and Design Method,” P 250.
- ⁴³ Colquhoun: “Typology and Design Method,” P 254.
- ⁴⁴ Colquhoun, Alan: “Displacement of Concepts in Le Corbusier” (1972). Publicado en Colquhoun, Alan: *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Opposition Books, MIT Press, 1981, pp 51-66.
- ⁴⁵ Peterson, Steven: “Space and Anti-space in Architecture,” *Harvard Architecture Review*, No.1, 1980, pp. 88-113.
- ⁴⁶ Ver, por ejemplo, Kevin Lynch (*The Image of the City*, 1960), Jane Jacobs (*The Death and Life of Great American Cities*, 1961), Gordon Cullen (*The Concise Townscape*, 1961), y Christopher Alexander (*Notes on the Synthesis of Form*, 1964; *A Pattern Language*, 1977; y *The Timeless Way of Building*, 1979).
- ⁴⁷ Vidler, Anthony: “The Idea of Type: The transformation of the Academic Ideal, 1750-1830.” Artículo en *Oppositions* 8, 1977.
- ⁴⁸ Vidler, Anthony: “The Third Typology,” en Michel K. Hays (ed): *Architectural Theory Since 1968*. MIT Press. 1998, pp288-294, (originalmente publicado en *Oppositions* 7, 1976), P 293.
- ⁴⁹ Vidler: “The Third Typology,” P 293.
- ⁵⁰ Vidler: “The Third Typology,” P 292.
- ⁵¹ Vidler: “The Third Typology,” P 293.
- ⁵² Vidler: “The Third Typology,” P 293.
- ⁵³ Vidler: “The Third Typology,” P 294.
- ⁵⁴ Panerai, Philippe, Jean d, Jean-Charles Depaule, & Ivor Samuels: *Urban Forms: Death and Life of the Urban Block*. Oxford: Architectural, 2004, (Ed. Orig. 1997).
- ⁵⁵ Bohigas, Oriol: *En Contra una arquitectura adjetivada*, (ver particularmente capítulo “Metodología y Tipología”). Seix Barral. Barcelona, 1969.
- ⁵⁶ de Solà-Morales i Rubió, Manuel: *Las Formas de Crecimiento Urbano*. Ediciones UPC, 1997 (Edic. Orig. 1973).
- ⁵⁷ Entre 1979 y 1981 John Blatteau y Paul Hirshhorn (vale agregar que éste fue colaborador de Venturi) realizaron un extenso relevamiento del tipo *rowhouse*, titulado “A Comparative Study of Philadelphia Rowhouses.” Ver <http://www.brynmawr.edu/iconog/rowhse/frontpage.html> (accedido el 20/11/2014).
- ⁵⁸ Holl, Steven: *Rural & Urban House Types in North America*. New York: Pamphlet Architecture 9, 1982.
- ⁵⁹ Para un estudio sobre los efectos del *sprawl* [desperdigar] ver: Duany, Andres, Elizabeth Plater-Zyberk, & Jeff Speck: *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*. New York: North Point, 2000.
- ⁶⁰ Para un compendio de teorías y proyectos del *New Urbanism*, ver Katz, Peter, Vincent Scully, and Todd W. Bressi. *The New Urbanism: Toward an Architecture of Community*. New York: McGraw-Hill, 1994.
- ⁶¹ Algunos de los textos publicados por Duany y Plater-Zyberk son: Duany, Andres, Elizabeth Plater-Zyberk, Alex Kreiger, & William R. Lennertz: *Towns and Town-making Principles*. Cambridge, MA: Harvard U Graduate School of Design, 1991. También Duany, Andres, Elizabeth Plater-Zyberk, & Robert Alminana: *The New Civic Art: Elements of Town Planning*. New York: Rizzoli, 2003.
- ⁶² Diez, Fernando: *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1996, pp 46-52.

Capítulo 6

Alteraciones tipológicas

El Arte (su posible definición) sugiere una mejora de la naturaleza: una imitación que encierra en sí una manifestación [de lo que el original debiera ser]. En otras palabras, el arte es la perfección del mimesis.

Walter Benjamin¹

Antecedentes

6.1 *El tipo como procedimiento proyectual - Moneo*

6.2 *La elasticidad de los tipos - Miguel Angel y Gaudí*

6.3 *La magnificación del tipo - Boullée y Oldenburg*

6.4 *Selección, abstracción y yuxtaposición - Ledoux y Libera*

6.5 *Substituciones tipológicas - Le Corbusier*

6.6 *Transformaciones sutiles - Álvaro Siza*

Imágenes

Notas

Antecedentes

De acuerdo a lo discutido en el capítulo anterior, a principios de la década de 1960 Saverio Muratori² y Giulio Carlo Argan³ reintrodujeron la cuestión del tipo en el discurso arquitectónico. Mientras Muratori se acercaba al tema a partir de sus estudios sobre la unidad residencial veneciana, Argan desarrollaba una reinterpretación de las teorías de Quatremère concentrándose en la relación entre los conceptos de tipo e imitación. El contraste entre las posiciones de Muratori y Argan quedó evidenciada en la variedad de posturas desarrolladas por la siguiente generación italiana, principalmente los miembros de la llamada *Escuela de Venecia*. Con una posición que presenta claros ecos de las ideas de Muratori, Carlo Aymonino⁴ asume al tipo como un instrumento primordialmente clasificatorio. En cambio Gianugo Polesello desarrolla una postura más cercana a la de Argan, manifestando que si bien “los tipos tienen su origen en la historia, también pueden ser productos de la invención.”⁵ Es interesante observar la evolución del pensamiento de Aldo Rossi, que se puede interpretar como una síntesis de esta dualidad: mientras que en su primera etapa, fundamentalmente identificada en su texto *L'architettura della città*⁶ se refiere al tipo como un instrumento para el análisis

del inventario arquitectónico y urbano; en sus textos posteriores, como ser su *Autobiografía Científica*,⁷ entiende al tipo como una noción esencialmente poética, un precepto plausible de evocar asociaciones analógicas.

6.1 El tipo como procedimiento proyectual - Moneo

Uno de los pensadores que discutió más extensamente sobre la noción del tipo como procedimiento proyectual fue Rafael Moneo (1937), quien en su artículo *On Typology* [*Sobre Tipología*, 1978]⁸ realiza un desglosamiento histórico y teórico del concepto. Moneo provee una detallada descripción del procedimiento tipológico, que haciendo eco de las precisiones de Argan, es asumido a partir de dos instancias sucesivas: la primera, cuando el arquitecto selecciona o “identifica el tipo sobre y con el que va a trabajar,” la segunda, cuando el arquitecto actúa sobre el tipo, “destruyéndolo, transformándolo o respetándolo.”⁹ Lo que distingue el texto de Moneo es su nivel de especificidad, su capacidad para describir las posibilidades y los potenciales de la transformación tipológica:

En este proceso de transformación continua el arquitecto puede extrapolar a partir del tipo, puede deformar un tipo al modificar su escala; puede superponer diferentes tipos dando así lugar a uno nuevo; puede tanto utilizar fragmentos de un tipo conocido en un contexto que no es el suyo, como substituir las técnicas de construcción que caracterizan a un tipo alterándolo radicalmente.¹⁰

Lo que Moneo entiende como procedimiento tipológico es la adopción de una idea formal preexistente, la que es plausible ser extrapolada, deformada, superpuesta, deformada, fragmentada o insertada en otro contexto. Cuando esta nueva resolución mantiene ciertos rasgos del tipo adoptado, el resultado es una nueva iteración del tipo. En cambio, si la transformación es demasiado extrema, puede generar una nueva forma que ya no se identifica como perteneciente al rango tipológico original.

A continuación, Moneo introduce una interpretación *expansiva* del precedente tipológico. De acuerdo a esta idea, el concepto de tipo no se circunscribe al campo de la arquitectura, sino que puede aplicarse, asimismo, a todos los objetos realizados por el hombre: “una obra de arquitectura, una construcción, una casa - como una barca, un vaso o un cántaro - queda definida a partir de características formales...”¹¹ En otras palabras, la idea de tipo que describe Moneo se extiende más allá del “tipo edilicio,” ya que incluye toda clase de fragmentos arquitectónicos, detalles constructivos, objetos y elementos reproducibles pueden ser referidos como “tipos.” Es interesante observar que la interpretación de Moneo presenta claras correspondencias con las precisiones de Quatremère, quien en su definición de 1825 afirmaba que “a nadie le escapa que una multitud de piezas de mobiliario, herramientas, asientos y ropajes tienen su tipo necesario.”¹²

Moneo introduce dos asuntos interrelacionados. Por un lado, la arquitectura ya no es asumida como una *unidad*, en que las partes deben estar proporcionadas con el conjunto edilicio, por el contrario, cada elemento o cada detalle es plausible de ser considerado y definido separadamente. Por el otro, la disipación de la distinción entre elemento de arquitectura y *objeto*, ambos son plausibles de ser repetidos, imitados o desarrollarse mediante un amplio rango de variaciones. Por lo tanto, la intervención del arquitecto puede interpretarse análoga a la del diseñador industrial, al ceramista o al ebanista, en cuanto la distinción entre cada disciplina no depende de la escala sino de la intención de quien anima cada uno de esos procesos.

6.2 La elasticidad del tipo - Miguel Angel y Gaudí

Si bien Moneo no ofrece ejemplos concretos esas tácticas de transformación tipológica, a partir de sus delineamientos podemos realizar una *examinación diacrónica* de proyectos que las ejemplifican. Al respecto, la obra de Miguel Angel constituye uno de los más claros ejemplos de concepción de la arquitectura como un ensamble de elementos tipológicos dispuestos a ser transformados de manera independiente. James Ackerman establece una analogía entre esta idea y la consideración de la figura humana en la obra de Miguel Angel, ya no asumida como una figura integral y armónica, sino como un ensamble de miembros posibles de ser expandidos o contorsionados, “Al pensar en edificios como organismos,” comenta Ackerman, “Miguel Angel cambió el concepto de diseño arquitectónico, en lugar de producir un sistema de proporciones estático o predeterminado, propuso un procedimiento dinámico cuyos miembros se integraran por la sugerencia de la fuerza muscular.”¹³ Esta idea es una clara divergencia de uno de los principales cánones derivados de Vitruvio, quien a partir de la relación analógica entre la arquitectura y el cuerpo humano establecía que las proporciones de las partes de los edificios debían corresponder con el conjunto.¹⁴

Miguel Angel adopta como punto de partida los elementos del vocabulario clásico, pero los somete a un intenso proceso de transformación de todas las partes, ornamentos y espacios, usualmente culminando en instancias claramente disímiles a los antecedentes adoptados. A pesar del vigor de las transformaciones, Ackerman ha observado que Miguel Angel “invariablemente conserva los rasgos esenciales de los antiguos modelos, con el fin de forzar al observador a recordar sus orígenes mientras disfruta de las innovaciones.”¹⁵ En otras palabras, si bien la nueva versión aparece como intensamente innovadora, continua siendo asociada a la tipología original.

El vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana es un ejemplo del procedimiento de transformación tipológica, donde cada uno de los componentes es definido individualmente. Los tabernáculos presentan una silueta trapezoidal - figura geométrica inusual en la época -, logrando que el espacio negativo del vano también adquiriera forma de trapezoide. Las ménsulas que sostienen los tabernáculos sobresalen por su escala magnificada y, a su vez, contrastan con la puerta relativamente pequeña. El efecto general es de unidad y tensión, en que los pares de columnas (¿o pilastras?) parecen incómodamente comprimidos, como si la dimensión del nicho donde se yerguen fuese demasiado pequeña. Las paredes del recinto son una suerte de *assemblage* o *collage*, en

que cada uno de los elementos de arquitectura es reconocible como tal, pero en una versión visiblemente alterada.

David Leatherbarrow describe la arquitectura de Miguel Angel como “geometría elástica,”¹⁶ un proceso que suscribe diversas variantes transformadoras, como ser la “mutación, fusión, reverberación [o] la ondulación.”¹⁷ De acuerdo a Leatherbarrow, “es la modificación de las proporciones canónicas (que Miguel Angel conocía muy bien) que indica la peculiar virtud o carácter esencial de la figura – su fuerza vital, temperamento o mezcla de pasiones.”¹⁸ Esta noción se aprecia nítidamente en la resolución de la escalera del vestíbulo de la Biblioteca, donde mediante el diseño y estudio de sus dimensiones, forma, situación en el espacio y relación con otros elementos de arquitectura del vestíbulo y la sala de lectura, Miguel Angel se acerca a la noción de transformación de un tipo arquitectónico hasta el punto de crear algo distinto al tipo que se adoptó como punto de inicio (fig. 6.2).¹⁹ El hecho de que la escalera pueda provocar tantas asociaciones analógicas (lava, cascada, ladera de una montaña, una lengua), ofrece una clave de la cuestión semántica que la escalera propone: la *metáfora* (la capacidad de sugerir una simultaneidad de significados secundarios).

La noción del proyecto arquitectónico como una coexistencia de tipos sujetos a ser transformados se despliega asimismo en la arquitectura de Gaudí, concebida como una reconsideración de tipologías “familiares,” como ser *loggias*, cúpulas, columnas y torres, las que son sometidas a un persistente proceso de distorsión. A diferencia de Miguel Angel, quien asumía como punto de inicio los cánones del lenguaje clásico-renacentista, el rango de tipologías y vocabularios de que parte Gaudí es mucho más ecléctico y variado, incluyendo elementos de la arquitectura clásica, gótica, románica o mudéjar.

La correspondencia entre la arquitectura de Miguel Angel y la de Gaudí se aprecia asimismo en el común interés en la noción de la *transformación metafórica*, operación en que el tipo es distorsionado al punto de *transfigurarse* en otro elemento u objeto, o en una criatura extraña al campo convencional de la arquitectura. Así como la escalera del vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana es capaz de insinuar una extensa lista de analogías y metáforas, Carlos Eduardo Comas ha observado las propiedades metafóricas de las formas arquitectónicas de Gaudí, capaces de sugerir dragones, espadas, máscaras o remolinos.²⁰ Los tipos originales, en este caso, han sido alterados de tal modo que se alejan de las tradiciones de la disciplina (es decir, de las tipologías arquitectónicas), para aproximarse a la escultura figurativa.

Uno de los momentos donde mejor se aprecia la noción de la transformación del tipo en la arquitectura de Gaudí es en la *loggia* del parque Güell. En primer lugar llama la atención la intensa distorsión del “tipo columna,” en que el fuste y el capitel se fusionan adoptando una forma helicoidal. La columna asemeja un remolino ciclónico, por lo que la metáfora que sugiere esa forma contradice la función convencional de la estructura: en lugar de transmitir el peso hacia la tierra, las fuerzas aeróbicas parecen elevarse (fig. 6.3). A su vez, la disposición notablemente inclinada de las columnas logra que el espacio de la resultante *loggia* aparezca distorsionado (fig. 6.4). Con este proyecto,

Gaudí plantea hasta qué punto es posible distorsionar un tipo de manera que la nueva iteración continúe siendo interpretada como perteneciente a la tipología original.

6.3 La magnificación del tipo - Boullée y Oldenburg

La escala de un edificio, o de un objeto, puede ser considerada de acuerdo a dos criterios: la escala *real* y la escala *relativa*. La escala real se relaciona con la mensura, con las dimensiones del elemento. La escala relativa, en cambio, deriva de la relación entre el elemento y el contexto. Una de las razones que la escalera de la biblioteca Laurenziana de Miguel Angel puede resultar tan extraordinaria es debido a la relación entre sus dimensiones y las del vestíbulo donde está. Por lo tanto, lo que sorprende es su escala *relativa*, que aparece como “demasiado grande” para ese espacio. Otro ejemplo de alteración escalar en Miguel Angel es su concepción de las pilastras “colosales” del *Palazzo dei Conservatori* en la plaza del *Campidoglio* (fig. 6.5). En este caso, por su doble altura, las pilastras adquieren una proporción monumental respecto del edificio que las alberga. Gracias a esta operación, Miguel Angel concibe una nueva instancia del “tipo pilastra,” que ya definitivamente deja de ser un elemento decorativo de la fachada para en cambio convertirse en un instrumento de escala urbana que colabora en la consagración de la unidad del conjunto. De acuerdo a Alois Riegl,²¹ con esta operación Miguel Angel inaugura una renovada concepción de pilastra, que luego será imitada por los principales arquitectos barrocos.

La estrategia de alterar intencionadamente la escala de tipos tradicionales constituye la característica primordial de los proyectos de Étienne-Louis Boullée (1728-1799). Utilizando como punto de inicio formas de la antigüedad clásica, como ser cúpulas, bóvedas de cañón o pirámides, Boullée altera la *escala relativa* de esos tipos hasta otorgarles dimensiones absolutamente extraordinarias. Ejemplo de este proceso es su proyecto para la *Bibliothèque Nationale* en París (fig. 6.6), donde concibe una “*Immense Basilique*,”²² obviamente homenajeando a una de las tipologías más características de la Roma antigua. Esta gran bóveda de cañón coronada a cada extremo con sendos “arcos del triunfo,” presenta dimensiones decididamente colosales. El resultado es una suerte de “gran anfiteatro,” al que Boullée describe como un “magnífico espectáculo de libros.”²³ La propuesta se la puede resumir como la adopción de un tipo reconocible, como es la bóveda de cañón, que se suplementa con claras referencias al Panteón de Roma por su característico encasetonado y la gran entrada de luz cenital. El particular interés de Boullée en el mundo antiguo se evidencia en las referencias al mural *La Escuela de Atenas* de Rafael Sanzio.²⁴ La célebre imagen de una gran bóveda a cielo abierto, con las figuras de los filósofos más célebres de la historia compartiendo un mismo espacio presenta claras coincidencias con el interior de la *Bibliothèque*. En su tratado, Boullée manifestó su fascinación por la pintura de Rafael, evidenciada en la perspectiva en la *Bibliothèque* por la presencia de personajes vestidos con atuendos antiguos.

Seguramente, el proyecto que mejor ilustra la noción de resignificación del tipo a partir de su variación de escala es el *Cénotaphe à Newton* de 1784 (fig. 6.7). En una operación similar a la *Bibliothèque Nationale*, Boullée adopta un tipo de origen romano - en este

caso la cúpula -, para magnificarlo de manera descomunal, cuestión que vuelve a ser evidente en los grabados que representan al proyecto, donde las personas diseminadas evidencian la escala relativa del gran espacio. Examinando el corte se detecta una operación presuntamente inédita, y es que la cúpula, tradicionalmente concebida como una media esfera, en este caso es continuada o completada para componer una esfera casi perfecta. De acuerdo a Boullée, la creación del “tipo cúpula” como una “esfera perfecta” se convierte en el homenaje apropiado para el científico más importante de la época, cuestión que aparece poéticamente narrada en su *Essai*:

La insuperable ventaja de esta forma es que desde cualquier posición observamos una superficie continua, que no tiene ni principio ni fin, y cuanto más nos fijamos en ella, más grande parece. Esta forma, que nunca ha sido utilizada, es la única adecuada para este monumento.²⁵

* * *

La noción de alterar el tamaño previsto de los componentes edilicios ha sido una táctica sólo ocasionalmente considerada por arquitectos y teóricos contemporáneos.²⁶ Aníbal Parodi Rebella²⁷ analiza cómo la alteración de escala (tanto magnificando como minimizando) se convierte en una cuestión definitoria en proyectos de Adolf Loos, Le Corbusier, Carlo Scarpa, Ettore Sottsass y Frank Gehry, entre otros. De acuerdo a Parodi Rebella, “modificar sensiblemente la escala con la cual es percibida una entidad volumétrica-espacial, equivale a cambiar por completo la relación con su entorno y el rol que en él desempeñaba y en una u otra medida, su significado.”²⁸

El artista Claes Oldenburg (1929) ha explorado intensamente el potencial de la alteración de la escala. Su obra, en ocasiones desarrollada junto a su mujer Coosje van Bruggen, propone intersectar la escultura figurativa con la experiencia arquitectónica a través de objetos cotidianos y “banales,” como ser cucharas, bates de beisbol, botones o enchufes son magnificados hasta asemejar edificios o momentos urbanos. La fusión entre la arquitectura, el monumento urbano y la escultura figurativa propuesta por Oldenburg se evidencia en sus esporádicas colaboraciones con Frank Gehry, como en el edificio *Chiat/Day* en Los Ángeles (1985), cuyo pórtico de acceso consiste de un *binocular* de colosales dimensiones (fig. 6.8). En el universo de Oldenburg, la escultura, la arquitectura y el urbanismo son indisolubles. En algunos de sus escritos Oldenburg expresa su interés en parámetros trans-disciplinarios, como en la curiosa noción de dividir las formas entre horizontales y verticales.²⁹

La escultura urbana *Clothespin [Broche de ropa]*, cuya silueta representa un *Palillo de ropa* de colosales proporciones. La obra, inicialmente concebida en 1967 como una ficticia “propuesta tardía” para el histórico concurso de 1922 del *Chicago Tribune*³⁰, expone una doble ironía: por un lado supone la presencia de un objeto cotidiano y banal a ser situado en lugar de una torre de oficinas, por lo tanto personifica una obra “arquitectónica” que en rigor no lo es. En segunda instancia, Oldenburg consigue que su nombre sea asociado con reconocidos arquitectos modernos cuyos proyectos eventualmente fueron rechazados en aquel concurso: Walter Gropius, Eliel Saarinen y

Adolf Loos. En 1976, casi diez años luego de su concepción, *Clothespin* fue instalada, no en Chicago sino en *Centre Square* en Filadelfia, frente al edificio de la alcaldía. La obra, de 14 metros de alto, demuestra la delicada correspondencia entre el objeto mundano, la escultura y la arquitectura.

6.4 Elección, abstracción y ensamble - Ledoux y Libera

Las indagaciones de Miguel Angel demostraron la concepción de la arquitectura como un conjunto de partes independientes plausibles de ser alteradas y/o reensambladas de diversas maneras. Entre los más claros exponentes de esta estrategia resaltan las exploraciones de fines de siglo XVIII de Claude-Nicholas Ledoux (1736-1806), uno de los llamados “arquitectos revolucionarios.”³¹ Anthony Vidler³² establece varias correspondencias entre la arquitectura de Ledoux³³ y el cuerpo humano, noción que recuerda el análisis de James Ackerman sobre Miguel Angel.³⁴ De acuerdo a Vidler, las tácticas proyectuales de Ledoux deben ser entendidas a partir de la analogía anatómica, ya que “literalmente desmiembra el cuerpo orgánico y clásico de la arquitectura - fundado en los principios proporcionales de la forma humana -, y, después de haber prescindido de todas las relaciones antropomórficas, inicia un fantástico juego de ‘cabezas, cuerpos y piernas,’ para dar a luz a un cierto monstruo *proto-Frankesteriano*.”³⁵

La metodología proyectual de Ledoux se podría resumir en tres instancias consecutivas, en primer lugar propone “desarticular” la arquitectura en partes independientes, luego procede a remover sus detalles ornamentales, para finalmente recombinarlas de acuerdo a una lógica (o sintaxis) inusitada. Esta estrategia es asumida en su propuesta para las *Barrières* de París (1783-91), consistente en una serie de pabellones exentos a ser situados en diversos puntos de la ciudad, cuyo objetivo era cobrar impuestos a la mercadería que ingresara a la metrópoli. Si bien las *barrières* fueron concebidas para albergar actividades administrativas, aspiraban asimismo cumplir funciones simbólicas, ya que debían señalar los “Propileos” (*Propylaea* en griego, “entrada”) a la ciudad, proyectándose como elementos urbanos identificables y memorables.

El plan urbano diseñado por Ledoux³⁶ se halla íntimamente ligado con la arquitectura de los pabellones. Define a cada *barrière* como una presencia monolítica y autónoma, pero simultáneamente alienta al observador a detectar las similitudes y discrepancias entre los diversos pabellones. De acuerdo a lo observado por Vidler, “Ledoux obviamente utilizo la comisión de las *barrières* como una suerte de laboratorio experimental de la forma del tipo y sus combinaciones.”³⁷ La mayoría de las variaciones consisten en desviaciones volumétricas, utilizando como punto de partida la planta en cruz griega, períptera o la “Villa Rotonda Palladiana,” las que son sometidas a procesos de rotación, ensamble y/o yuxtaposición³⁸ (ver fig. 6.11).

Ledoux continuó explorando la estrategia de desarticulación, abstracción y recombinación tipológica en sus varias propuestas para el pueblo salinero de *Chaux* en la región de *Arc-et-Senans*. Este proyecto fue realizado en dos etapas, cada una

caracterizada por circunstancias absolutamente diferentes. En su primer período (1771-1789) como *Commissaire des Salines*, Ledoux estuvo a cargo del plan urbano y los proyectos de los pabellones administrativos, residenciales y fabriles. Pero en 1790, a consecuencia de la revolución, las obras fueron paralizadas y eventualmente el proyecto - que a los ojos de los ciudadanos estaba ligado a la monarquía - fue cancelado.

Entonces sucedió algo que se podría tildar como de curioso: mientras las estructuras eran abandonadas, por su cuenta Ledoux decidió continuar trabajando en lo que denominaría la “Ciudad Ideal de Chaux.” El nuevo plan maestro inicialmente espeja la silueta del semicírculo, de ese modo crea una figura circular, la que luego es transformada en una forma oval (Ledoux justifica esta geometría como un “homenaje al recorrido elíptico de la tierra alrededor sol”).³⁹ En esta nueva versión se le agregan varios pabellones a ser dispuestos en diversas localidades de la región.

Un tema que centra la atención de Ledoux es la relación entre el oficio del hombre y la arquitectura que habita.⁴⁰ Ejemplo de esta noción es su “Casa para el Trabajador del Carbón,” para la cual inicialmente investiga y recopila información acerca de las construcciones que tradicionalmente utilizaron los trabajadores de este oficio.⁴¹ A partir de esta indagación, Ledoux detecta la *tradicional tipología de taller fabril*, una volumetría cónica o piramidal con una abertura en la parte superior para permitir el escape del humo. Basado en este precedente, Ledoux propone una “pirámide” que se apoya sobre un basamento o pedestal de cuatro lados, y en cada uno de los cuales ubica un portal con motivos *palladianos* (fig. 6.12). Ledoux comenta que este proyecto lo “remite a las primeras ideas,” tanto en su evidente relación con formas “vernáculos,” como por su referencia a las “antiguas” pirámides egipcias.⁴² En consecuencia, el proceso consiste en la adopción de una forma tipológica tradicional que remite tanto a las necesidades del oficio como a los orígenes de la arquitectura, y que es subsecuentemente alterada hasta lograr una imagen que resulta simultáneamente familiar e inesperada.

La vinculación entre el oficio del trabajador y la arquitectura que habita vuelve a ser explorada en su propuesta de “Casa y taller para el Inspector del Río Loue.” En este caso, Ledoux asume que el ocupante será el prefecto del río,⁴³ cuya labor principal es la observación permanente de sus aguas, como por ejemplo la verificación de los niveles relativos a la intensidad de sus corrientes. La propuesta asemeja una *amalgama casa-puente*, o un colosal tubo de desagüe pluvial a través del cual transcurren las aguas del río. Como la mayoría de los diseños de Ledoux, la idea del proyecto se evidencia en la perspectiva (fig. 6.13), donde el conjunto expresa la yuxtaposición de dos volúmenes: la base es un cuadrado extruido y escalonado hacia los costados, que es atravesado por una gran elipse dispuesta horizontalmente. El proyecto puede ser interpretado como un ensamble de diversas unidades tipológicas (escaleras, basamento, puente, bóveda de cañón) articuladas mediante una sintaxis imprevista.⁴⁴

* * *

Ledoux introduce una aproximación *lúdica* a la estrategia de combinación y ensamble de tipos, como si sus ascendencias históricas y simbólicas hubiesen sido temporalmente suspendidas. Una vez re-ensambladas, la bóveda de cañón, la pirámide o la cúpula recuperan (al menos parcialmente) sus significados. Con su *Casa Malaparte* (1942), Adalberto Libera retoma varios de los temas explorados por Ledoux casi dos siglos antes. Al igual que las exploraciones de Ledoux, el proyecto de Libera comienza con la selección de un muy reducido catálogo de componentes tipológicos, los que son desprovistos de sus decoraciones ornamentales, y luego son combinados, ensamblados y yuxtapuestos de maneras sutilmente sorprendentes (fig. 6.14).

Libera “desviste” cada una de las tipologías (la *vivienda cúbica*, la *terraza*, la *escalinata-anfiteatro*), hasta lograr su versión más esencial y abstracta. A continuación inicia un proceso de combinación, superposición e integración de aquellos componentes en un nuevo ensamble, creando un “lugar” que resulta simultáneamente extraño y familiar. El proyecto no se destaca por sus alteraciones formales, sino por la delicada atención a la re-localización de cada una de sus partes. La *Casa Malaparte* se podría describir como una inusual conjunción de tipos ancestrales posando ante el portentoso paisaje de la costa mediterránea. La visita al lugar se traduce en una experiencia que, de acuerdo a John Hejduk, “sirve un doble propósito: es el acceso a la visión del cielo y el océano y, cuando al retornar uno inicia el descenso, la escalera actúa como el asiento de un teatro, disponiendo a la audiencia imaginara a espaldas de la línea horizontal del mar.”⁴⁵

6.5 Substituciones tipológicas - Le Corbusier

Una de las propuestas de este estudio es establecer una reconsideración de la actitud de la arquitectura moderna para con el concepto de tipo, y particularmente, con el procedimiento tipológico. El movimiento moderno demostró una actitud *ambivalente* para con el tipo, si bien fue un concepto generalmente desestimado o rechazado, al mismo tiempo se advierte como varios arquitectos modernos apelaron a diversa variantes del procedimiento tipológico. Estudios recientes han examinado esta cuestión, como ser el análisis de Jean Castex sobre las *Prairie Houses* de Frank Lloyd Wright,⁴⁶ el ensayo de Demitri Porphyries sobre “La Concepción Tipológica de Alto,”⁴⁷ o los estudios de Colin Rowe⁴⁸ y Stanislaus von Moos⁴⁹ sobre Le Corbusier.

Un rasgo distintivo de la obra de Le Corbusier (1887–1965) fue su recurrente interés en formas e iconografías preexistentes, y la manera en que esas formas puedan ser integradas al lenguaje de la arquitectura moderna. De acuerdo a Alan Colquhoun,⁵⁰ a lo largo de su carrera adoptó tipologías heredadas del clasicismo para sustituirlas por equivalentes en clave moderna. Mientras que en algunas instancias Le Corbusier propuso reemplazarlas por derivadas de las tradiciones industriales, agrarias o vernáculas (cuestión que se examinó en el capítulo 4), en otras situaciones desarrolló soluciones tipológicas alternativas. Su propuesta de los “Cinco Puntos” puede ser entendida como una variante de formas convencionales de la arquitectura clásica.

El tipo “columna,” seguramente el elemento arquitectónico más asociado a la arquitectura clásica, es redefinido por Le Corbusier a partir de la total remoción de ornamentos y subdivisiones (base, fuste y capitel), y en su lugar es determinado desde su primordial función estructural, o sea, un “vector” vertical (fig. 6.15). La concepción del *pilotis* (es interesante notar que la transformación ejercida incluye el renombramiento del tipo), recuerda los primeros intentos de pintores modernos de alcanzar la pintura abstracta, como en la obra de Malevich o Kandinsky, en que la imagen final es consecuencia de sucesivas operaciones de atenuación de rastros figurativos.

Otro caso de substitución tipológica iniciado por Le Corbusier fue el “techo a dos aguas,” una de las formas más representativas e icónicas de la arquitectura doméstica europea. En este caso, la operación implica la exclusión parcial de elementos constructivos, ya que en lugar del techo compuesto por dos planos inclinados, el arquitecto suizo-francés propone un único plano horizontal. La reconversión tipológica también tiene implicancias espaciales, en cuanto por un lado elimina la posibilidad del “ático” (espacio que resulta entre los techos inclinados), y al mismo tiempo la terraza ofrece un espacio de esparcimiento al aire libre (fig. 6.16). Nuevamente, como en el caso de la columna, la redefinición del tipo contempla una operación semántica, pasa a ser conocido como “techo-jardín.”

Seguramente la “ventana” fue la operación tipológica que supuso un mayor impacto en la evolución de la arquitectura moderna. Le Corbusier desarrolló paralelamente dos resoluciones alternativas pero relacionadas.⁵¹ En primera instancia propuso la *ventana horizontal*, operación que puede ser resumida como una “simple” rotación de la ventana vertical o francesa. Esta opción, observa Colquhoun, aún retiene la noción de “la ventana aislada tradicional.”⁵² La segunda alternativa aparece como una deformación de la anterior, en que la abertura abarca de un extremo al otro de la fachada, es decir, propone la interrupción total del muro exterior. *La banda horizontal continua* [“*la fenêtre en bandeau*”] es en gran medida una consecuencia de la concepción de la “Fachada Libre” (otro de los Cinco Puntos de Le Corbusier), ya que al suprimir la función estructural de la pared exterior, la totalidad del volumen puede ser asumido como un “envoltorio.”

Si bien no integra la lista de los “Cinco Puntos,” la consideración de la “rampa” en lugar de la “escalera” constituye otra estrategia que aparece de manera recurrente en la arquitectura de Le Corbusier. A diferencia de los casos anteriores, en que las tipologías propuestas implicaban una *substitución* de las formas tradicionales, la rampa en cambio es utilizada como una *alternativa* a la escalera convencional. Al respecto, si bien en varias de sus casas se observa la coexistencia de la rampa y la escalera (como ser la Villa Savoye o la Casa Curutchet), resulta evidente que Le Corbusier relega la escalera a un papel secundario, mientras la rampa adquiere un mayor protagonismo formal y espacial (fig. 6.17).

Se podría argumentar que las operaciones enumeradas no son invenciones tipológicas *genuinas*, en cuanto cada uno de los tipos redefinidos por Le Corbusier era preexistente.

En otras palabras, Le Corbusier no “inventa” el *pilotis*, ni la ventana horizontal, ni el techo plano; sus innovaciones residen más bien en la *idea* de substituir tipos tradicionales por formas y soluciones inusuales que pasaron a ser parte del léxico formal de la arquitectura “moderna.” Alan Colquhoun describe estos procedimientos como “desplazamiento de conceptos.”⁵³ El *pilotis* en definitiva, es un simple cilindro, pero al ser “designado” como columna, Le Corbusier lo establece como una substitución tipológica, o sea, implica una redefinición de su significado. Estas tácticas presentan similitudes con otras propuestas de Le Corbusier, como insertar elementos de la iconografía naviera o automovilística en viviendas, o su consideración de tipologías de origen vernáculo. En palabras de Colquhoun, “...sus propuestas consistieron no en transformaciones de los temas de ‘alta’ arquitectura, sino en la asimilación en arquitectura de elementos fuera de esta tradición.”⁵⁴

6.6 Transformaciones sutiles - Álvaro Siza

Los casos señalados hasta aquí demuestran las notables posibilidades proyectuales que ofrecen las diversas tácticas de abstracción, transformación, superposición y/o substitución tipológica. Debe consignarse, sin embargo, que los proyectos examinados constituyen casos singulares, *momentos excepcionales*, resultados de talentos o circunstancias *extraordinarias*, por lo que debieran entenderse como tales. Este fenómeno recuerda al estudio del antropólogo George Kubler⁵⁵ sobre la apreciación y aceptación de *objetos cotidianos* [*every-day objects*] por la sociedad. Kubler describe la esporádica irrupción de lo que denomina “objetos primos,” instancias que evidencian notables diferencias respecto de sus precedentes, y por lo tanto alteran la secuencia evolutiva de esos objetos. En palabras de Kubler, los objetos primos “generan un sistema entero de réplicas, reproducciones, copias, reducciones, transferencias y derivaciones que flotan en la estela.”⁵⁶ Su irrupción constituye momentos excepcionales, “su carácter como primos no se explica por sus antecedentes, y su orden en la historia es enigmática.”⁵⁷

Para lograr una discusión más completa e inclusiva del procedimiento tipológico es preciso examinar, además de los ejemplos más singulares y excepcionales, aquellos que proponen un rango de transformaciones más leves, que se puedan destacar por su *sutileza* antes que por su excepcionalidad. Tal es el caso de varios proyectos de los arquitectos Álvaro Siza y Herzog & de Meuron, cuyas operaciones de transformación tipológica aparecen como cuidadosamente calibradas y dosificadas.

La obra y el pensamiento de Álvaro Siza (1933) demuestran un muy personal acercamiento a la cuestión de tipo. Si bien es tan sólo dos años menor que Rossi, debido a que no completó sus estudios de arquitectura hasta 1965⁵⁸ (un año antes que la publicación de *L'architettura della città*), cuando Siza inicia *formalmente* su carrera profesional muchos de los temas planteados por el arquitecto milanés ya habían sido en cierta manera *asimilados* por buena parte de los jóvenes arquitectos europeos. De acuerdo a lo observado por Kenneth Frampton,⁵⁹ una figura fundamental en la formación de Siza, y quien lo introdujo a cuestiones relacionadas con el concepto de tipo fue su maestro y luego mentor Fernando Távora. Mientras Siza cursaba sus estudios en

la *Escola Superior de Belas-Artes do Porto*, Távora también estaba abocado a un extenso y ambicioso proyecto, que fue el estudio y análisis de las tipologías edilicias de Portugal, trabajo que culmina con la publicación de *Arquitectura Popular em Portugal* (1961). Este presentaba claras correspondencias con los estudios tipológicos que Muratori había realizado en Venecia unos años antes, consistía en la documentación de los diversos tipos vernáculos portugueses, organizados de acuerdo a las diferentes regiones del país. Távora establece la diferencia entre las nociones de tipo y de estilo, definiendo la tipología como las “constantes normas formales que reflejan el carácter del pueblo,”⁶⁰ es decir, como el resultante de lo generado por la propia cultura.

Es a partir de estos antecedentes que se comprende mejor el recurrente interés de Siza en las formas del pasado - particularmente aquellas relacionadas con la cultura lusitana -, cuestiones que confluirán en su personal e idiosincrática consideración del tipo como procedimiento proyectual. A partir de la ascensión del gobierno socialista en 1974, Siza tiene la posibilidad de explorar una particular avenida tipológica, como es la vivienda colectiva de interés social. Tanto en los conjuntos *São Victor* (1974) como en *Saal da Bouça* (1977) se inclina por la *adopción* de tipologías ya consensuadas como la unidad apareada [*“moradia geminada”*], lo que le permite explorar nociones como secuencia, ritmo o repetición. Por su carácter seriado ambos proyectos aparecen restringidos por las normativas impuestas por la propia tipología, por lo tanto la propuesta se concentra en cuestiones como la economía, la eficiencia constructiva y la estandarización de las partes.

Mientras trabajaba en los conjuntos de viviendas apareadas, Siza tiene la oportunidad de desarrollar otra clase de proyectos que le permite explorar nuevas variantes del procedimiento tipológico. Donde se percibe más claramente esta estrategia es en su recurrente utilización del *patio abierto en forma de ‘U,’* esquema que explora en al menos una decena de oportunidades, entre ellas la casa *Beires-Póvoa de Varzim* (1976), la casa *Carlos Siza* en Santo Tirso (1978), la *Faculdade de Arquitectura* en Porto (1984), el *Restaurante e Sala de Chá* en Malaguiera (1992), o el *Rectorado para la Universidad de Alicante* (1998) (fig. 6.19). Una cuestión llamativa de estos esquemas espaciales, es que constituyen una clase de patio que en cierto modo contraría una de las características fundamentales del “tipo-patio,” el que en sus diversas variantes, como ser el *atrium*, el *cortile* o el *cloister* son espacios a cielo abierto delimitados por diversas edificaciones en todo su perímetro. La propuesta de Siza del patio en ‘U’ puede ser entendida como una variación de la idea convencional del patio, y por ende una expansión de los límites de esta tipología.

Los patios en forma de ‘U’ desarrollados por Siza proponen una sutil inclinación de sus laterales, logrando de esa manera que el espacio central adquiera una forma trapezoidal. Esta particular figura geométrica provoca una perspectiva *teatral*, lo que genera la ilusión de aparentar ser más grande o pequeño de lo que es, dependiendo de la posición del observador. Si bien tienen como precedentes ineludibles la *Piazza del Campidoglio* de Miguel Angel y la *Piazza San Pietro* de Bernini, en cambio las propuestas de Siza se alejan de cualquier indicio de monumentalidad o grandilocuencia, más bien se distinguen por su escala reducida y sus leves asimetrías, logrando de este modo una

versión (*des*)*monumentalizada* de ese tipo. La táctica de Siza recuerda más bien la fórmula musical “tema y variaciones,” en cuanto adopta como tema una melodía principal (el patio de forma trapezoidal), la que es subsecuentemente desarrollada como una secuencia de variaciones e iteraciones.

Con sus *patios abiertos*, Siza introduce una nueva vertiente tipológica - quizás un *sub-tipo* -, en cuanto todos los ejemplos comparten una misma idea formal y los mismos rastros genealógicos, pero al mismo tiempo, cada instancia aparece como sutilmente especial y única. Usualmente, las variaciones y alteraciones del tipo parecen mínimas, pero están cuidadosamente cualificadas y dosificadas: las dimensiones de las partes, la disposición o altura de los muros, el voladizo de los techos, los grados de transparencia u opacidad, son algunos de los recursos explorados. En palabras de Moneo, “se trata de una arquitectura que está atenta a la más mínima inflexión, a los más pequeños sesgos. Álvaro Siza siempre ha dado importancia a las alineaciones, él sabe que los espacios cambian, tanto interiores como exteriores, cuando desafían la ortogonalidad. Con sus ligeras oblicuidades, el proyecto sugiere un efecto definitivo en la forma del edificio.”⁶¹

Si bien Siza no es un escritor prolífico, sus escasos textos parecen complementar varias de sus preocupaciones proyectuales. Ejemplo de esto es su desdén por la extravagancia que percibe en la arquitectura actual, comentando al respecto que “comenzar un diseño siendo obsesivo con ser original demuestra falta de cultura y superficialidad.”⁶² Su arquitectura en cambio, se genera a partir de su particular interpretación del contexto y la aceptación de formas tradicionales. Una vez internalizadas estas cuestiones, Siza se atribuye la libertad de distorsionar o alterar esas formas originarias.

Esta dialéctica entre convención y originalidad, o entre previsibilidad y sorpresa, está presente en su iglesia *Santa María* localizada en Marco de Canaveses (1996). Nuevamente, Siza apela a la tipología del espacio en ‘U,’ en este caso una sutil manera de indicar la entrada al templo (fig. 6.20). Por sus dimensiones, proporciones y hasta materialidad, la iglesia aparece como una propuesta modesta, humilde y reservada, que en lugar de querer llamar la atención, se destaca por su simpleza y austeridad - un simétrico volumen blanco delicadamente inserto en el contexto urbano -.

Una examinación atenta revela varias alteraciones sutiles, operaciones que transforman sólo muy levemente el esquema (o tipo) desarrollado. La que más llama la atención son las extraordinarias proporciones del portón de entrada (fig. 6.21). De aproximadamente diez metros de altura, las dimensiones de las dos *hojas* de madera desafían las convenciones del tipo-puerta. El procedimiento recuerda a las transformaciones tipológicas de Miguel Ángel, pero a diferencia del artista manierista, quien procuraba distorsionar a virtualmente *todos* los elementos de arquitectura, Siza selecciona cuidadosamente las partes a ser distorsionadas, un proceso caracterizado por la medida y la discreción. Mientras algunas alteraciones son apenas perceptibles, otras, como la gran puerta de entrada, pueden resultar extremadamente intensas e inusuales.

Con su iglesia en Canaveses, Siza confirma la posibilidad de implementar transformaciones tipológicas discretas y sutiles, donde la riqueza y originalidad de la propuesta reside en la atención particularizada a las variables que definen al tipo antes que en la espectacularidad formal. Las obras de Siza transmiten una atenta consideración al programa, al presupuesto del cliente y al contexto urbano e histórico donde el edificio será levantado. Una vez asumidas y resueltas esas premisas, Siza comienza a introducir sutilmente los momentos sorprendentes del proyecto, los que usualmente se efectúan a partir de variables transformaciones tipológicas. En la arquitectura de Siza se detecta una suerte de balance, por un lado la actitud responsable del *arquitecto-ciudadano*, comprometido con la cultura y la historia del lugar, y por el otro, el *arquitecto-poeta* que propone momentos dislocados que demuestran su ansia de arriesgar y experimentar, aunque sea, en pequeñas dosis.

Imágenes capítulo 6



fig. 6.1. Miguel Angel: pilastras
Biblioteca Laurenziana, 1525



fig. 6.2. Miguel Angel: escalera
Biblioteca Laurenziana, 1525



fig. 6.3 y 6.4. Gaudí: *Parque Güell*, 1900. Izquierda: detalle de *columna*. Derecha: *loggia*

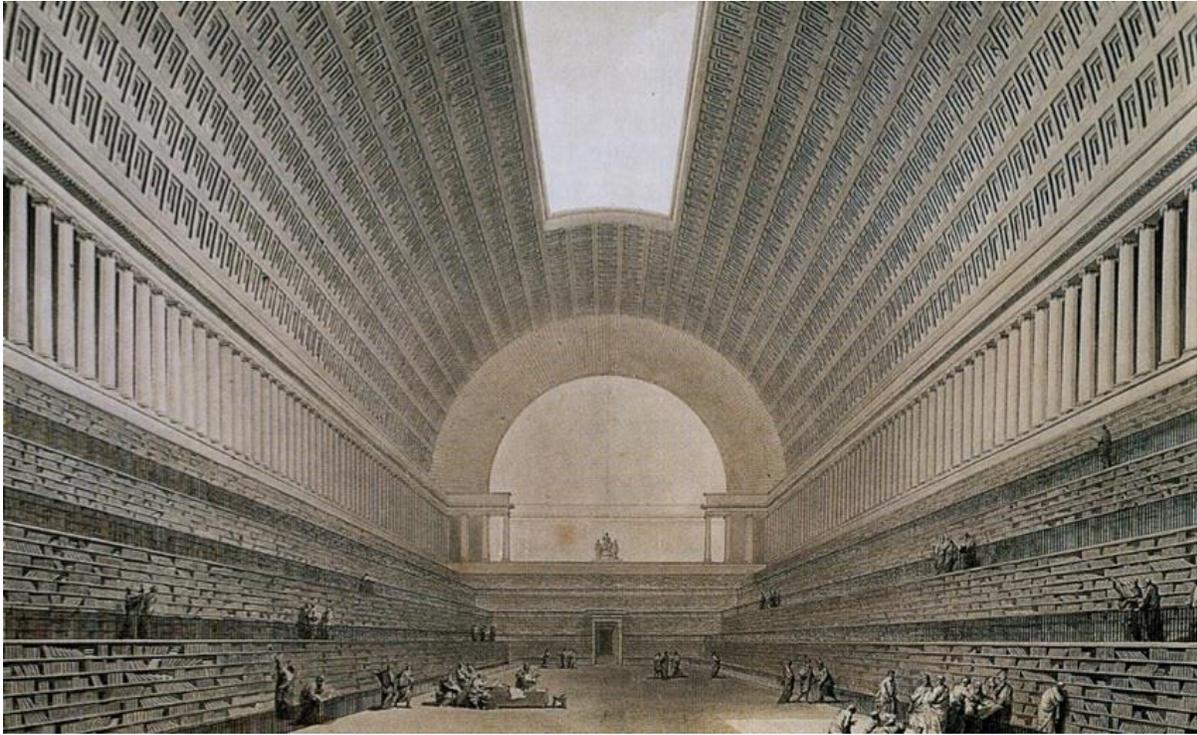


fig. 6.6. Boullée: *Bibliothèque Nationale*, 1785



fig. 6.7. Boullée: *Cénotaphe à Newton*, 1784



fig. 6.5. Miguel Angel: *Campidoglio*



fig. 6.8. Frank Gehry & Claes Oldenburg:
Edificio Chiat/Day en Los Angeles, 1985

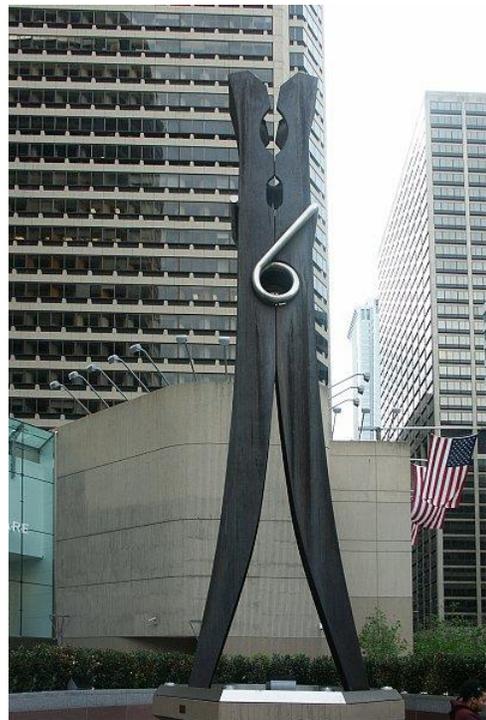
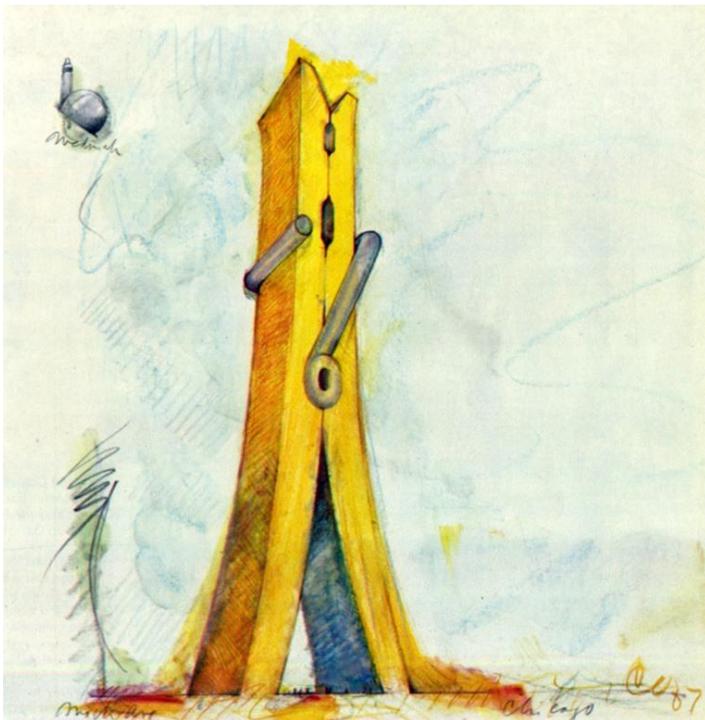


fig. 6.9 y 6.10. Oldenburg: *Clothespin, 1976* (boceto y escultura urbana)



fig. 6.11. Ledoux: *Estudio axonometrico de las Barrières de París, 1785* (dibujo de Anthony Vidler)

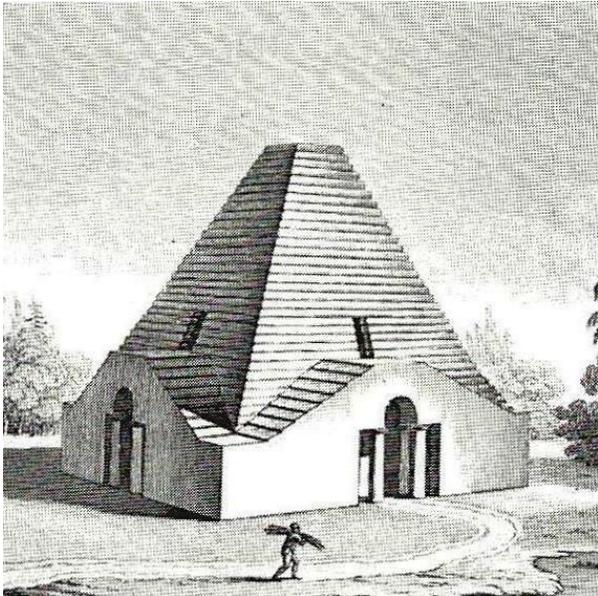


fig. 6.12. Ledoux: *Taller para trabajadores del carbón, 1804*

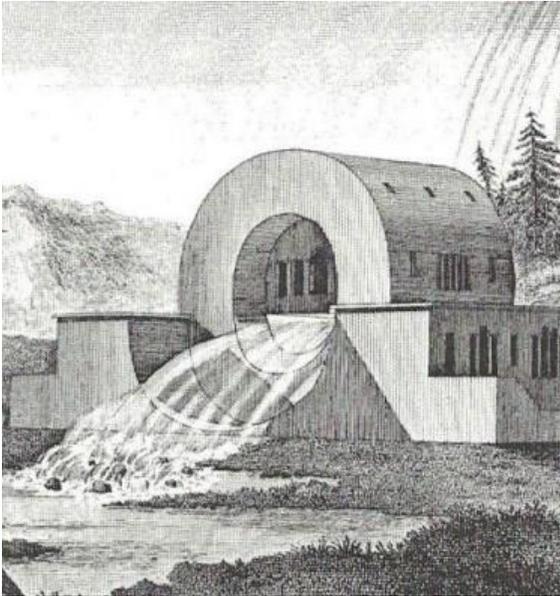
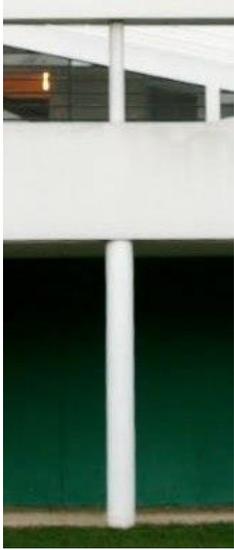


fig. 6.13. Ledoux: *Casa y taller para el Inspector del Río Loue, 1804*



fig. 6.14. Adalberto Libera: *Casa Malaparte, 1942*



figs. 6.15 y 6.16. Le Corbusier: *Villa Savoye*. Izquierda: detalle de *pilotis*. Derecha: *terraza-jardín*



fig. 6.17. Le Corbusier: *Villa Savoye* - *ventana horizontal*



fig. 6.18. Le Corbusier:
Casa Curutchet - *rampa*

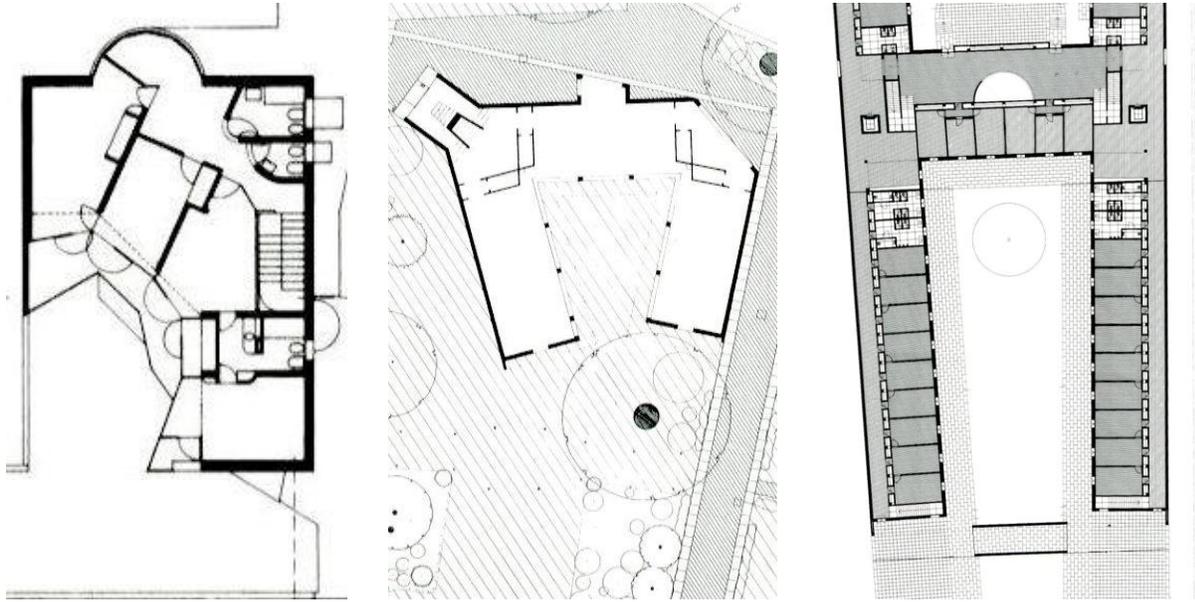


fig. 6.19. Álvaro Siza: *Variaciones del tipo patio en 'U.'* Izquierda: *Casa Beires-Póvoa de Varzim*. Centro: *Faculdade de Arquitectura en Porto*. Derecha: *Rectorado para la Universidad de Alicante*



figs. 6.20. y 6.21. Álvaro Siza: *Iglesia Santa Maria* en Marco de Canaveses, 1976. Izquierda: *vista exterior*. Derecha: *vista interior*.

Notas capítulo 6

- ¹ Vidler, Anthony: “The Third Typology,” en Michel K. Hays (ed): *Architectural Theory Since 1968*. MIT Press, 1998, pp288-294, (originalmente publicado en *Oppositions* 7, 1976), P 293.
- ² Muratori, Saverio: *Studies for an Operating Urban History of Venice*, 1959.
- ³ Argan, Giulio Carlo: “On The Typology of Architecture.” En Nesbitt, Kate (ed): *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*. New York: Princeton Architectural, 1996, pp 242-246 (Ed. Orig. 1963).
- ⁴ Aymonino Carlo: “Type and Typology.” Ensayo publicado en *Semerani, Luciano: The School of Venice. London, Architectural Digest*, 1985, pp 49–51.
- ⁵ Gianugo Polesello: “Typology and Composition in Architecture.” Ensayo publicado en *Architectural Design*, “The School of Venice,” 1985, P 43.
- ⁶ Rossi, Aldo: *La Arquitectura de la Ciudad*. Gustavo Gili, 1971 (Ed. Orig. 1966).
- ⁷ Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. MIT Press, 1981.
- ⁸ Moneo: “On Typology,” P 23.
- ⁹ Moneo: “On Typology,” P 23.
- ¹⁰ Moneo: “On Typology,” P 27.
- ¹¹ Ver Moneo: “On Typology,” P 23.
- ¹² Quatremère: *The Historical Dictionary of Architecture*, P 256.
- ¹³ Ackerman, James: *The architecture of Michelangelo*. University of Chicago Press, 1986, (Ed. Orig. 1961), P 44.
- ¹⁴ En su Libro III, Capítulo 1 Vitruvio discute las correspondencias entre el cuerpo humano y la arquitectura: “Es imposible que un templo posea una correcta disposición si carece de simetría y de proporción, como sucede con los miembros o partes del cuerpo de un hombre bien formado.” Ver Vitruvio, Marco: *Los diez libros de arquitectura*. Trad. Esp. Editorial Linkgua, Barcelona, 2008, P 35.
- ¹⁵ Ackerman: *The architecture of Michelangelo*, P 280.
- ¹⁶ Leatherbarrow, David: *The roots of architectural invention: site, enclosure, materials*. Cambridge Univ. Press, 1993.
- ¹⁷ Leatherbarrow: *The roots of architectural invention*, P 116.
- ¹⁸ Leatherbarrow: *The roots of architectural invention*, P 111.
- ¹⁹ El antropólogo George Kubler describe a la escalera de la Biblioteca Laurenziana Library como “una nueva clase de grandes escaleras que comenzaron a construirse posteriormente en Italia y en España.” Ver Kubler, George: *The Shape of Time, remarks on the history of things*. New Haven Press, 1962, P 98.
- ²⁰ Carlos Eduardo Comas: *Gaudí e a Modernidade Arquitetônica brasileira*. Arco WEB- O Portal da Revista PROJETO DESIGN [on line]. Publicado originalmente en PROJETO DESIGN, edição 268, junho 2002. También disponible en: <http://arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-gaudi-e-a-modernidade-arquitetonica-brasileira-01-06-2002>.
- ²¹ Riegl, Alois: *The Origins of Baroque Architecture in Rome*. Getty Publications, 2010, P 150.
- ²² Rosenau, Helen (ed), Boullée, Etienne Louis: *Boullée & Visionary Architecture: Including Boullée’s ‘Architecture, Essay on Art.’* London: Academy Editions, 1976, P 104.
- ²³ Rosenau & Boullée: ‘Architecture, Essay on Art,’ P 104.
- ²⁴ Rosenau & Boullée: ‘Architecture, Essay on Art,’ P 104.
- ²⁵ Rosenau & Boullée: ‘Architecture, Essay on Art,’ P 107.
- ²⁶ Valen destacar dos ensayos dedicados a la cuestión de escala. Uno es “Bigness and the Problem of Large,” en Rem Koolhaas, and Bruce Man: *S, M, L, XL*, New York: Monacelli Press, 1995, pp 494-516; y el otro es “The Superblock,” en Colquhoun, Alan: *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Opposition Books, MIT Press, 1981, pp 83-127.
- ²⁷ Parodi Rebella, Aníbal: *Escalas Alteradas, La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño*. Universidad Politécnica de Madrid (tesis doctoral inédita), 2010.
- ²⁸ Parodi Rebella: *Escalas Alteradas*, P ix.
- ²⁹ “El verdadero arte aquí es la arquitectura, o cualquier cosa erguida que marca una perpendicular al magnífico horizonte. Cualquier chimenea, cualquier árbol, cualquier objeto.” Oldenburg, Claes, and Germano Celant: *Claes Oldenburg*, P 377.
- ³⁰ Anécdota rememorada en Parodi Rebella: *Escalas Alteradas*, P 577.

-
- ³¹ Ledoux, vale recordar, es junto con Boullée y Lequeu uno de los “tres arquitectos revolucionarios,” título del célebre texto del historiador Emil Kaufmann. Ver Kaufmann, Emil: *Three Revolutionary Architects*, American Philosophical Society, Philadelphia, 1952.
- ³² Vidler, Anthony: *Claude-Nicolas Ledoux*. MIT, 1990, P 251.
- ³³ Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) es junto con Boullée y Lequeu uno de los “tres arquitectos revolucionarios,” título del célebre texto del historiador Emil Kaufmann, principal responsable de introducir las obras de este particular trío a la historiografía contemporánea. Ver Kaufmann, Emil: *Three Revolutionary Architects*, American Philosophical Society, Filadelfia, 1952.
- ³⁴ Ackerman: *The architecture of Michelangelo*.
- ³⁵ Vidler: *Ledoux*, P 251.
- ³⁶ Vidler: *Ledoux*. Vidler comenta acerca de la concepción urbana de los *barrières*: “...los pabellones fueron concebidos para producir el efecto de una cadena de asociación...” P 235.
- ³⁷ Vidler: *Ledoux*, 1990, P 230.
- ³⁸ Vidler: *Ledoux*, 1990, P 221.
- ³⁹ Vidler: *Ledoux*. Vidler cita a Ledoux y su idea de relacionar la planta elíptica con el recorrido elíptico de la tierra alrededor del sol. P 266.
- ⁴⁰ La noción de Ledoux de establecer una relación entre el oficio, la persona y la vivienda que habita es una idea presente en la filosofía de Rousseau y su idealización de la relación del hombre con la naturaleza. Observado en Vidler: *Ledoux*, pp 302-306.
- ⁴¹ Ver el análisis de Vidler donde analiza la recurrente utilización de precedentes por parte de Ledoux para el diseño de sus casas rurales. Vidler: *Ledoux*. P312.
- ⁴² A propósito de la lámina considerada al respecto, Vidler aclara que en los rótulos que aparecen *L'Architecture* probablemente estén errados, ya que aparece como “Casa de cortadores de Madera” en lugar de “Casa y Taller para los Trabajadores del Carbón.” Vidler: *Ledoux*. pp 313-315.
- ⁴³ Ver la descripción de la “Casa para los Inspectores del Río Loue,” en Vidler: *Ledoux*. P 317.
- ⁴⁴ Kaufmann describe como uno de los principios compositivos de Ledoux y Boullée fue la tática de ‘aislación de las partes,’ permitiendo la reconfiguración de cada parte (o elemento) de un modo independiente. Ver Kaufmann: *Boullée*, P 212.
- ⁴⁵ Hejduk: “Adalberto Libera's Villa Malaparte.”
- ⁴⁶ Castex, Jean: *Le printemps de la Prairie House*. Brussels: Pierre Mardaga, 1987.
- ⁴⁷ Porphyries, Demitri: “The Retrieval of Memory: Alvar Aalto's Typological Conception of Design.” Artículo en *The Harvard Architecture Review*, 1984.
- ⁴⁸ Rowe, Colin: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. MIT Press, 1976.
- ⁴⁹ Moos, Stanislaus Von: *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*. Cambridge, MA: MIT, 1979, (Edic. Orig. 1968).
- ⁵⁰ Ver “Displacement of Concepts in Le Corbusier,” en Colquhoun: *Essays in Architectural Criticism*, P 51.
- ⁵¹ Vale consignar que la arquitectura moderna desarrolló una tercera instancia alternativa al tipo ventana, como fue el muro cortina o curtain Wall (resolución ya menos asociada a Le Corbusier). Esta operación puede ser interpretada como un interrogante sobre los límites del tipo, ya que puede ser entendida como una extraordinaria magnificación del “tipo-ventana”, o, como la irrupción de una nueva avenida tipológica, ya absolutamente independiente de la tradicional ventana francesa.
- ⁵² Colquhoun: “Displacement of Concepts in Le Corbusier,” P 52.
- ⁵³ La expresión “desplazamiento” en gran medida hace referencia al ensayo de Colquhoun “Displacement of Concepts in Le Corbusier,” expresión que sintetiza el contenido del texto.
- ⁵⁴ Colquhoun: “Displacement,” P 57.
- ⁵⁵ Kubler, George: *The Shape of Time, remarks on the history of things*. New Haven Press, 1962.
- ⁵⁶ Kubler: *The Shape of Time*, P 39.
- ⁵⁷ Kubler: *The Shape of Time*, P 39.
- ⁵⁸ Frampton, Kenneth: *Alvaro Siza – Complete Works*. Phaidon Press Limited, 2000, P 12.
- ⁵⁹ Frampton: *Alvaro Siza*, P 12.
- ⁶⁰ Comentario de Robert Levit en sitio web <http://alvarosizavieira.com/thoughts-on-his-style> (accedido el 23/11/2014).
- ⁶¹ Moneo, José Rafael: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge, MA: MIT, 2004. P 211.
- ⁶² Moneo: *Theoretical Anxiety*, P 203.

Capítulo 7

Afinidades: desplazamiento tipológico y readymade

No me imagino un Duchamp en arquitectura. Sin embargo, estoy convencido, de que en cierto modo ha sucedido... lentamente, en dosis homeopáticas.

Jean Baudrillard¹

Capítulo 7 - lista de temas

Antecedentes

7.1 *La vida secreta de los objetos*

7.2 *La Fuente de la Doncella*

7.3 *Tipo, objeto, y la cuestión de la repetición*

7.4 *Puertas y ventanas*

7.5 *Coincidencias insospechadas - Lequeu y Duchamp*

7.6 *La columna desplazada - la presunta ironía de Loos*

7.7 *El elogio de lo ordinario - Venturi y Rossi*

7.8 *Acertijos tipológicos - Herzog & de Meuron*

Imágenes

Notas

Antecedentes

La inserción de elementos en contextos inesperados ha sido una táctica considerada en el ámbito del arte desde la antigüedad. A comienzos de la era cristiana, en su *Arts Poetica* Horacio argumentaba que “si un pintor quisiese unir el cuello de un caballo con la cabeza de un humano, o si el rostro de una hermosa dama con un desagradable pez... Los poetas y los pintores, ciertamente, poseen la licencia para intentar cualquiera de estas cosas.”² Este efecto fue examinado por David Leatherbarrow en su comentario sobre la escultura *La Pietà* de Miguel Angel, donde “el envejecido cuerpo del fallecido

Cristo de treinta y tres años de edad, aparece sobre el regazo de una mujer que aparenta no más de veinte años, y que hasta puede aparecer como adolescente.”³ La operación sugiere la dislocación de uno de los personajes de la obra, ya que la madre verosímil, que debiera tener cerca de cincuenta años, es representada como una adolescente, efecto acentuado por la proximidad a su avejentado e inerte hijo. Varios contemporáneos de Miguel Angel criticaron la obra por su inconsistencia, algunos la llegaron a tildar como “blasfemia.” Giorgio Vasari, arquitecto y biógrafo de Miguel Angel, justifica esta licencia poética a partir de su particular interpretación de la doctrina de la *Inmaculada Concepción*, “en cuanto que las vírgenes no están contaminadas, mantienen su apariencia juvenil.”⁴ Lo que demuestra Miguel Angel es que el significado de cada personaje (en este caso Cristo o María) depende del posicionamiento del otro. Ciertamente, retratos separados de Cristo como un hombre envejecido, o de María como una joven dama, no hubiesen despertado semejante polémica. Fue la improbable presencia conjunta de madre e hijo una misma escena lo que provocó reacciones tan intensas.

7.1 La vida secreta de los objetos

El artista que exploró de manera más intensa la táctica del desplazamiento de objetos a contextos insospechados fue Marcel Duchamp (1887-1968). De acuerdo al historiador Calvin Tomkins,⁵ para una cabal comprensión de la evolución artística de Duchamp es preciso detenerse en el año 1912, cuando el artista francés comenzó a desarrollar una serie de pinturas influenciadas por el incipiente movimiento cubista, enfocándose particularmente en las transiciones entre lo figurativo y la abstracción. En marzo de ese año Duchamp presenta para la exposición de arte cubista en el *Salon des Indépendants* de París su óleo *Nu Descendant un Escalier, no. 2* [*Desnudo descendiendo una escalera, No. 2, 1912*] (fig. 7.1), que representa de manera abstracta el movimiento de una silueta fragmentada y desmenuzada bajando una escalera. Prontamente, los directores de la muestra, Albert Gleizes y Jean Metzinger rechazaron la obra ya que consideraban que no respetaba las premisas del arte cubista. Décadas más tarde, Duchamp le comentó a su entrevistador Pierre Cabanne su decepción por el rechazo de su obra, y por el creciente dogmatismo del arte cubista: “Gente como Gleizes y Metzinger... que eran, sin embargo, extremadamente inteligentes, consideraron que este ‘Desnudo’ no estaba en línea con lo que habían predicho. El cubismo había existido tan sólo por dos o tres años, y ya tenían una idea absolutamente clara, dogmática sobre él, previendo todo lo que podría suceder.”⁶

El rechazo del *Nu Descendant* tuvo un profundo impacto en la trayectoria de Duchamp. El incidente provocó su alejamiento del cubismo, y posteriormente, el abandono definitivo de la actividad pictórica. Años después reflexionaría sobre el hecho: “fue un verdadero punto de inflexión en mi vida... después de esa experiencia me di cuenta que nunca más estaría interesado en grupos,” para luego agregar irónicamente, “de ahí en más, el único ‘ismo’ que me interesó fue el del erotismo.”⁷ Al poco tiempo del episodio de los *Indépendants* Duchamp aceptó un trabajo en la Biblioteca de *Sainte Geneviève*,⁸ lo que dio inicio a un período particularmente reflexivo, en cuanto tuvo la oportunidad de dedicarse a leer y tomar apuntes sobre temas artísticos, científicos y filosóficos. Fue

durante esta etapa que Duchamp se interesó en delinear una reconsideración del acto creativo, que en lugar de centrarse en las cualidades visuales o formales del producto focaliza en los aspectos intelectuales y conceptuales del proceso artístico.

Durante este período Duchamp reflexionó sobre el potencial artístico de los objetos ordinarios, cuestión que se percibe inicialmente en sus pinturas *Moulin a cafe* [*Molinillo de Café*, 1912] y *La Broyeuse de Chocolat Nr 1* [*La Moledora de Chocolate*, 1913] (fig. 7.2). Alejadas del cubismo analítico o de otras corrientes allegadas a la abstracción, estas imágenes pueden interpretarse como un regreso al figurativismo. Pero en lugar de personas, elementos orgánicos o paisajes, Duchamp representa artefactos domésticos, funcionales y producidos en masa. Es interesante recalcar las diferencias entre esta atracción por objetos y maquinarias y el similar interés expresado por los futuristas. Mientras para los futuristas, la *macchina* representa una aspiración cultural, tecnológica y política, un punto de partida para una nueva y superadora civilización, en cambio Duchamp se siente atraído por las secretas cualidades poéticas de artefactos que usualmente pasan desapercibidos.

Duchamp “descubre” en esos objetos sutiles asociaciones metafóricas, analogías anatómicas e insinuaciones eróticas, lecturas secretas a ser interpretadas y desveladas. Le fascinan sus particulares formas, la relación entre el uso y el movimiento, y su condición de “indiferencia.”⁹ El artista, parece querer indicar, no necesita “crear” nuevos elementos, su arte en cambio puede consistir en “descubrir” las cualidades ocultas de los objetos. Esta idea es ilustrada con la ya célebre anécdota que relata el día que Duchamp, junto con Brancusi y Léger fueron a una feria de aviación. Parados frente a un avión, Duchamp se/les pregunta “La pintura ha llegado a su fin... ¿Hay alguien capaz de hacer algo mejor que esta hélice?”¹⁰ Duchamp mismo elaboraría la respuesta con su *Roue de bicyclette* [*Rueda de bicicleta*, 1913] (fig. 7.3), obra que confirma su fascinación por los aparatos industriales. Sin embargo, su atención ahora se centra en la deslocalización de esos objetos: la *Rueda* aparece instalada de manera inversa y atornillada a una banqueta, por lo tanto liberada de su función prevista.

7.2 La Fuente de la doncella

En 1917 Duchamp se traslada a Nueva York, ciudad donde concibe *Fountain* [*Fuente*, 1917], lo que constituye “la primera introducción al público de la idea del *readymade*.”¹¹ La anécdota que rodeó su concepción, su consecuente rechazo, así como sus posteriores interpretaciones ayudan a comprender el carácter iconoclasta de la obra. La historia es bastante conocida: la *Society of Independent Artists* organizó una exhibición de arte moderno con la intención de diseminar nuevos trabajos de artistas contemporáneos. El único requerimiento para participar en la muestra era el pago de un arancel, lo que permitía exponer hasta dos obras. Un artista desconocido presentó un mingitorio titulado *Fountain* [*Fuente*, 1917] (fig. 7.4), que a un costado exhibía la firma “R. Mutt,” una propuesta que asombro a la mayoría de los miembros del comité de recepción. En el seno de la comisión se produjo un gran debate respecto si debía aceptar o rechazar el orinal (similar al que se ve en una tienda de sanitarios), ya que su aceptación implicaba su consideración como obra de arte. Las discusiones se

prolongaron hasta poco antes de la inauguración de la muestra, finalmente y por un mínimo margen, el comité decidió rechazar la obra. La enorme ironía fue que Duchamp y Walter Arensberg (un filántropo que se convertiría en el principal coleccionista de Duchamp) estaban entre los miembros del comité que disintieron con el rechazo de la escultura. Pocos días después, la revista *The Blind Man* [El Hombre Ciego], codirigida por Duchamp, incluyó una suerte de editorial describiendo la obra presentada por el señor R. Mutt. A continuación el texto completo:¹²

EL CASO DE RICHARD MUTT

Dicen que cualquier artista puede exhibir pagando seis dólares.

El Sr. Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión su artículo desapareció y nunca fue expuesto.

Con qué argumentos rechazaron la fuente del Sr. Mutt:--

1. Algunos argumentaron que era inmoral, vulgar.
2. Otros, que era un plagio, una simple pieza de plomería.

Ahora bien, la fuente del Sr. Mutt no es inmoral, eso es absurdo, tanto como decir que una bañera es inmoral. Es un artefacto que se ve todos los días en vidrieras de negocios de plomería.

Si el Sr. Mutt realizó o no la fuente con sus propias manos no tiene importancia. La ELIGIO. Tomó un artículo de vida ordinario, lo ubicó de modo que su significado utilitario desapareciera bajo un nuevo título y punto de vista – creó un nuevo pensamiento para ese objeto.

En cuanto a plomería, esto es absurdo. Las únicas obras de arte que ha dado América han sido su plomería y sus puentes.

Lo que nadie supo en ese momento, y no se sabría hasta varios años después, es que el propio Duchamp había sido el “autor” que había enviado el mingitorio utilizando el seudónimo de R. Mutt. El orinal fue percibido por los miembros de jurado como un objeto absolutamente ordinario y banal, y carente de cualidades artísticas. Pero al disponerse de manera invertido y reimplantado en un contexto inesperado el objeto sugiere nuevos e inesperados significados. La interpretaciones sobre esta obra han sido múltiples y variadas, mientras algunos críticos la consideran como una gran ironía, o como una negación del arte, otros la consideran como la inauguración de una nueva avenida artística. Calvin Tomkins ha descifrado en el mingitorio connotaciones eróticas: en su posición invertida, sus formas curvilíneas sugieren atributos femeninos, y al mismo tiempo, no se puede dejar de tener presente que su función primordial es la de recolectar fluidos masculinos, “un símbolo de la comedia sexual que anticipa el trabajo posterior de Duchamp.”¹³

A pesar de su aparente simplicidad, el readymade constituye un momento clave para el desarrollo del arte del siglo XX. Tal como ha observado Joseph Kosuth, “con el ‘readymade,’ el arte cambió su enfoque, pasando de la forma del lenguaje hacia un planteamiento sobre lo que se estaba diciendo.”¹⁴ Hector Obalk ha observado que la única definición de “readymade” bajo el nombre de Marcel Duchamp fue publicada en el diccionario *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* dirigido por André Breton y Paul Éluard: “un objeto ordinario elevado a la dignidad de una obra de arte por la mera

elección de un artista.”¹⁵ El readymade, en otras palabras, implica una redefinición del proceso creativo, en que el artista ya no confecciona la obra, simplemente la “elige.” Lo notable de la iniciativa de Duchamp es que el objeto “elegido” está ostensiblemente desligado del “universo artístico,” es solo mediante su selección y relocalización que el objeto experimenta *proceso alquímico*, se convierte en “una obra de arte.”

7.3 Tipo, objeto, y la cuestión de la repetición

Una examinación de las afinidades entre desplazamiento tipológico y readymade exige un análisis preliminar de las entidades a ser reimplantadas, o sea, el *tipo* y el *objeto*. Al respecto, es provechoso visitar los escritos de Quatremère sobre el tema, particularmente su distinción entre “tipo” y “modelo.” De acuerdo a Quatremère, estas nociones representan dos aproximaciones artísticas opuestas: el “tipo,” asumido como un proceso de manipulación formal sustanciado en la doctrina de *mímesis*, y el “modelo,” entendido como una réplica exacta, “un objeto que debe ser repetido tal cual.”¹⁶ El diseño de un edificio de acuerdo a un proceso tipológico contempla una serie de variaciones y alteraciones de la referencia tipológica inicial; si se diseña como un modelo, el edificio es una copia exacta de uno anterior. En su ensayo *De l'imitation*,¹⁷ Quatremère delinea un argumento similar pero aplicado a las artes visuales. Identifica dos clases de *semblanzas*, “primero la idéntica, siendo de hecho sólo la repetición de una cosa por la cosa misma; la otra imitativa, siendo la repetición de una cosa por otra que se convierte en la imagen de ella.”¹⁸ Quatremère sugiere una correspondencia entre el proyecto arquitectónico y el proceso artístico, en cuanto la táctica del “modelo” en la arquitectura es equivalente al acto de “repetir” en las bellas artes. La “imitación” en el campo de las artes visuales, por lo tanto, equivale al “proceso tipológico” en la arquitectura.

La comprensión del “tipo” como *imitación*, en contraste al “modelo” como *repetición*, persiste en buena parte de los escritos de Quatremère. De acuerdo a lo comentado en el capítulo primero, hacia el final de su rúbrica dedicada al “Tipo,” Quatremère desliza un comentario inesperado: “A nadie se le escapa el hecho de que una multitud de piezas de mobiliario, herramientas, asientos y ropajes tienen su tipo dado por sus usos y costumbres para los que fueron destinados.”¹⁹ De esta manera, establece que en lugar de “modelos,” aquellos objetos producidos industrialmente (“mobiliarios, herramientas”) pueden ser designados como “tipos,” lo que contradice sus anteriores comentarios sobre el tema. Se podría argumentar, sin embargo, que en su consideración de tipo está estableciendo una distinción disciplinaria: cuando es asumido dentro del campo de la arquitectura aboga por un proceso de diseño tipológico (por lo tanto, rechaza al modelo); aunque cuando se refiere al diseño industrial acepta que la fabricación de estos objetos dependerá inevitablemente de la repetición y la producción en masa, y por lo tanto pueden ser asumidos como tipos.

La correspondencia entre tipo objeto y fue revisada por los críticos contemporáneos Rafael Moneo y Anthony Vidler. De acuerdo a lo discutido en el capítulo 6, Moneo introdujo una interpretación *expansiva* del *precedente tipológico*,²⁰ en cuanto el concepto de tipo no se limita al campo de la arquitectura; sino que puede comprender a

todos los objetos realizados por el hombre, “la obra de arquitectura puede igualmente ser considerada como perteneciente a una clase de objetos reproducibles, caracterizados, como ocurre con los útiles o instrumentos, por una serie de atributos generales.”²¹ El razonamiento de Moneo es que objetos, herramientas o piezas de artesanía pueden ser considerados de manera similar al tipo edilicio, lo que implica la disolución de la diferencia entre la arquitectura y la producción industrial. Anthony Vidler²² profundizó aún más este argumento al analizar cómo Le Corbusier y otros arquitectos de principios de siglo XX asimilaron una variedad de tipos e iconografías procedentes del mundo de la producción maquinaria para incorporarlos al léxico de la arquitectura moderna. Esta estrategia, en la que “arquitectura era ahora equivalente a la gama de objetos de producción en masa,”²³ también estipulada lo que se podría describir como la amalgama entre la arquitectura y el objeto: el *prototipo*.

De acuerdo a las afirmaciones de Vidler y Moneo, una posible conclusión sería considerar los conceptos de tipo y objeto como equivalentes. Sin embargo, el problema también se podría enmarcar de manera diferente—el objeto asumido como una *táctica tipológica particular: la repetición*. De acuerdo a esta idea, mientras las tácticas miméticas convencionales, como ser la distorsión, la yuxtaposición o la variación de escala suponen cierta alteración formal, la repetición aspira a una precisa replicación de una forma existente. Al respecto, resulta notable la diferente actitud para con la noción de repetición en el arte y la arquitectura contemporáneas. Con la excepción del prototipo (que conlleva condiciones y justificaciones tecnológicas y económicas únicas), la noción de la repetición en el proceso de diseño arquitectónico ha sido descartada por la mayoría de arquitectos y críticos. Mientras, en el arte contemporáneo, prácticas tales como el *assemblage*, el *tableaux* y el *installation art* (claramente inspirados por Duchamp) han descubierto en la repetición cualidades sugestivas y poéticas.

En su libro *Difference and Repetition*, Gilles Deleuze analiza las inherentes complejidades presentes en la noción de repetición. Comienza identificando los orígenes de la connotación negativa de la repetición en la *Simulacra*, o “copia degradada,” de Platón, en cuanto “se supone que el modelo disfruta de una identidad originaria superior a la copia.”²⁴ De acuerdo a Deleuze, la teoría de las *Ideas* de Platón se esfuerza por marcar diferencias “entre la “cosa” en sí y sus imágenes, entre el original y la copia, entre el modelo y el simulacrum.”²⁵ Deleuze propone un contra-argumento de Platón mediante la identificación del “poder positivo” de la repetición: “Si decimos del simulacrum que se trata de una copia de una copia, un ícono interminablemente degradado, un parecido infinitamente debilitado, es que se pierde el punto esencial: la diferencia entre la naturaleza del simulacro y la copia, es el aspecto a través del cual se forman las dos mitades una división.”²⁶

En otro tramo Deleuze desafía el significado real (o literal) de la repetición, al estipular que el acto de repetir (es decir, de producir una réplica exacta) un objeto o cualquier otra entidad constituye una imposibilidad, ya que todos los casos suponen una (mínima) variación del modelo original. “La repetición,” razona, “desaparece incluso cuando se produce, ¿cómo podemos decir 'el segundo', 'el tercero' o el mismo'? No hay un sí-mismo. Por otra parte, sí cambia algo en la mente de quien lo contempla. Esta es la

esencia de la modificación.”²⁷ Antes que morfológico, pondera Deleuze, la cuestión de la repetición es un tema semántico y de percepción.

La repetición fue un asunto central en el desarrollo artístico de Duchamp; se podría argumentar que a partir de 1912, la mayor parte de sus obras contemplaron alguna clase de repetición. En la década de 1930, Duchamp introdujo un curioso concepto que denominó *inframine* (“infra” sugiere algo que esta fuera del rango de la percepción humana, como ser la luz infra-roja, mientras que *mine* en francés significa algo “extremadamente delgado”). La noción de *inframine* que describe Duchamp parece anticipar los comentarios de Deleuze sobre la repetición: no hay “réplicas perfectas.” De acuerdo a lo comentado por el crítico Marcus Boon sobre *inframine*, “incluso si ambos objetos fueron creados con el mismo molde en una fábrica de producción en serie . . . la hora y el lugar de su producción deben haber sido ligeramente diferentes, por lo que no pueden estar compuestos por exactamente la misma materia física—las moléculas con que fueron realizados son diferentes.”²⁸ Las próximas décadas Duchamp volverá a discutir la noción del *inframine*, siempre variando ligeramente sus definiciones. En uno de sus *Apuntes* Duchamp (re)definió el término como las “diferencias” o los “intervalos liminales (o sea infinitésimos) entre dos cuerpos u objetos cuasi-idénticos, como las casi imperceptibles diferencias entre dos hermanos gemelos que se asemejan como dos gotas de agua.”²⁹

7.4 Puertas y ventanas

El *elemento de arquitectura* es el territorio donde las nociones de tipo y objeto (o imitación y repetición) parecen intersectar. Un elemento de arquitectura puede ser entendido como un tipo—sujeto a ser transformado—o como un objeto—un componente predefinido estandarizado sujeto a ser replicado. Fue esta ambigüedad semántica lo que seguramente atrajo la atención de Duchamp hacia los elementos arquitectónicos, específicamente puertas y ventanas. A simple vista, *Fresh Widow* (1920) (fig. 7.5), parece una versión a escala reducida de una *ventana de guillotina convencional*. Pero en lugar de los previsible paños de vidrio, las placas de la ventana están revestidas en cuero negro; de ahí se entiende el juego de palabras que titula la obra (*Fresh Widow* en inglés significa “Viuda Fresca”), y por ende, su asociación con “la viuda.” Si bien *Fresh Widow* recrea uno de los fragmentos arquitectónicos más convencionales, la conjunción del título y la obra física constituyen una suerte de *oxímoron* (combinación de dos expresiones de significados opuestos en una misma figura), ya que al negar su uso previsto (el mirar *a través*) la “ventana” termina siendo una “anti-ventana.”

A lo largo de su carrera, en numerosas instancias Duchamp ha reflexionado sobre su intento de reconsideración del hecho creativo, tanto en su concepción intelectual así como en su realización material.³⁰ La distinción entre el concepto y la materialidad de la obra de arte es expresada en sus comentarios sobre sus varias “ventanas,” en lugar de centrarse en manipulaciones formales, las entiende como intervenciones intelectuales. En una entrevista con Anne D’Harnoncourt, Duchamp se refiere a estas piezas como conceptos abstractos e intangibles, “ideas” susceptibles de ser concretadas en innumerables variaciones:

He utilizado como punto de partida la *idea* de la ventana, del mismo modo que antes he utilizado un pincel, u otra forma de expresión . . . Podría haber hecho veinte ventanas con una idea diferente en cada una, las ventanas que se llaman “mis ventanas,” del mismo modo que dices “mis grabados.”³¹

Con este comentario, Duchamp explicita su propuesta de divorciar la materialización de la conceptualización en la realización de la obra de arte. De acuerdo a este punto de vista, lo primordial en la operación artística es la intención intelectual, la “idea.” En el caso de “sus ventanas,” la apuesta artística reside en la decisión de realizarla de tamaño diminuto, o exageradamente grande, o bloquear la visualización a través de ella, o alterar su emplazamiento en el espacio. Sin dudas, su “ventana” más célebre fue *La Mariee mise a nu par ses celibataires, meme* [*La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, aún*, 1923] (también conocida como “El Gran Vidrio”), obra que puede ser entendida como ensamble de historias sobre deseos ocultos, personajes extraños, tensiones y descubrimientos. Duchamp resalta la importancia de balancear el componente literario e intelectual de la pieza, ponderando que “No fue concebida para ser examinada (a través de ojos estéticos). . . Las dos características, vidrio para el ojo y texto para los oídos y el entendimiento, debían complementarse entre sí y, sobre todo, prevenir que la obra adopte ni una forma estética-plástica, ni una forma literaria.”³²

El otro elemento de arquitectura recurrentemente examinado por Duchamp fue la “puerta,” que al igual que “sus ventanas,” aparece relocalizado y con sus funciones canceladas o fundamentalmente alteradas. A simple vista, *Porte, 11 rue Larrey* (1927) aparenta ser una puerta común y corriente,³³ aunque luego de una mirada atenta, se percibe una característica distintiva: su operación permite que el panel esté simultáneamente abierto o cerrado en dos aberturas adyacentes. Debido a su ubicación y tipo de bisagra, la puerta se abre hacia una habitación, mientras que al mismo tiempo que se cierra hacia la otra. Al igual que la mayoría de las obras de Duchamp, la propuesta no se distingue por su *espectacularidad*, sino por su sutileza e ironía. La originalidad no radica en la forma de la puerta (de hecho, es un elemento convencional y estándar), sino en su ubicación en esquina, su particular bisagra y su imprevisto funcionamiento. Con esta aparentemente sencilla operación, Duchamp logra una condición aparentemente imposible: que una puerta esté simultáneamente abierta y cerrada.

Los *readymade rectificad*os³⁴ de Duchamp evidencian y denuncian—ironía mediante—la compleja relación entre el elemento repetido, su forma y su uso previsto. Una vez que una ventana—o una puerta, o una rueda de bicicleta—es instalada en una sala de exhibición ya no constituye una “ventana de verdad,” *no funciona* como tal. En lugar de transformar al elemento arquitectónico, Duchamp opta por resignificarlo colocándolo en una situación inesperada y cancelando su propósito convencional. Como se verá en las siguientes secciones, un fenómeno similar ocurre con el desplazamiento del tipo arquitectónico: cuando se lo posiciona en contextos inesperados su función prevista aparece cancelada, logrando que transmita nuevos e imprevisibles significados.

7.5 *Coincidencias insospechadas - Lequeu y Duchamp*

El tramo final de este capítulo se dedica a analizar las correspondencias proyectuales entre el *procedimiento tipológico* y el *readymade*, para lo cual se han delimitado cuatro instancias de análisis que representan diferentes aproximaciones al tema. La primera instancia se focaliza en ciertos momentos de la obra de Lequeu, cuya obra anticipa de manera asombrosa varias de las temáticas introducidas por Duchamp un siglo más tarde. La segunda sección examina el ya célebre proyecto de columna-rascacielos de Adolf Loos, donde el desplazamiento y la magnificación implican una variación de significado del tipo. La tercera sección discute aspectos de la obra de Venturi y Rossi, quienes examinan el precepto de lo *ordinario* en la arquitectura contemporánea. La cuarta y última área de análisis se concentra en la obra de Herzog & de Meuron, quienes exploran las intersecciones entre las nociones de origen, tipo, arquetipo y *readymade*. Destilan de estas discusiones las inevitables correspondencias y paralelos entre la arquitectura y la obra e ideas de Duchamp.

* * *

Esporádicamente, a lo largo de la historia del arte se detectan coincidencias verdaderamente fascinantes. A partir de lo apuntado por el historiador Philippe Duboy,³⁵ tal es el caso de los paralelos entre las vidas y las obras de Jean-Jacques Lequeu (1756-?) y Marcel Duchamp. A lo largo de su carrera, Lequeu se interesó en cuestiones como los juegos de palabras, las faltas (intencionadas) de ortografía o la ambigüedad sexual, varios de sus dibujos exploraron asuntos como el voyerismo y el erotismo, algunos de un tono francamente explícito (vale recordar, que a consecuencia su colección de dibujos eróticos estuvo censurada hasta mediados del siglo XX).³⁶ Con sus proyectos “fantásticos,” Lequeu anticipa una concepción de la arquitectura donde objetos mundanos y ordinarios pasan a convertirse en los nuevos e inesperados *precedentes miméticos*, lo que a su vez sugiere notables coincidencias con la tácticas del *readymade*, el *assemblage* y el *collage*. Cada uno de estos temas que definen la obra de Lequeu, coincidentemente, caracterizan la trayectoria de Duchamp. Vale agregar que si bien no se registra que Duchamp haya realizado comentarios sobre la obra de Lequeu, tanto Duboy³⁷ como el autor de este estudio,³⁸ han argumentado sobre la plausibilidad de que durante su pasantía en la *Bibliothèque Sainte-Geneviève* el autor del *readymade* haya tenido acceso a los “portfolios prohibidos” de Lequeu.³⁹

A pesar del reciente interés que ha despertado su obra, la vida de Lequeu mantiene un permanente halo de misterio, sus muy pocos datos biográficos no alcanzan a explicar sus extraordinarias e inusuales exploraciones. Se sabe que estudió en la Escuela de Diseño de Rouen, que pasó la mayor parte de su vida trabajando como dibujante en diferentes organismos públicos, y que si bien ganó algunos concursos arquitectónicos, éstos nunca llegaron a concretarse. A partir de la revolución de 1789 su situación laboral fue cada vez más precaria. Dedicó los últimos años de su vida a desarrollar una serie de *portfolios* compuestos de proyectos fantásticos, estudios fisonómicos (figs. 7.6, 7.7 y 7.8), y una colección de dibujos eróticos. Poco se sabe sobre esta etapa de su vida, de

hecho ni siquiera hay certeza de la fecha exacta de su muerte. Un dato anecdótico expuesto en un documento recientemente descubierto⁴⁰ sugiere que Lequeu terminó viviendo sus últimos años en un piso arriba de un burdel, proporcionando una arista aún más literaria a su ya de por sí vida libertina. Varios historiadores han representado a Lequeu como dueño de un temperamento excéntrico y marginal. Anthony Vidler por ejemplo lo describe como una personalidad “paranoica y neurótica,” lo que sugiere un cierto paralelismo con su contemporáneo el Marqués de Sade.⁴¹

Fue recién a mediados del siglo XX y a partir de las investigaciones del historiador Emil Kaufmann sobre la arquitectura francesa de fines del siglo XVIII que la obra de Lequeu comenzó ser “redescubierta.” En su seminal texto *Tres Arquitectos Revolucionarios*,⁴² Kaufmann elogia la originalidad y creatividad de Boullée, Ledoux y Lequeu (los lista en ese orden), al punto de considerarlos como precursores de la arquitectura moderna.⁴³ Kaufmann identificó a Lequeu como el más “fantástico” de los tres, sin embargo al mismo tiempo criticó sus “excesos,” describiendo su arquitectura como una “absurdidad de mezcla indiscriminada de estilos.”⁴⁴

Muchas de las composiciones de Lequeu fueron más allá de la utilización de estilos antiguos o “foráneos,” para generar un inventivo lenguaje ornamental derivado de la imitación de atributos zoológicos (cabezas de ciervos, osos y cerdos) (fig. 7.9), elementos naturales (nubes de hormigón, cúpulas en forma de huevo, o drenajes pluviales con forma de botellas de vino) (fig. 7.10), u objetos cotidianos (cerraduras, tazones de leche, acordeones) (fig. 7.11). Sus proyectos no sólo constituyen un desafío a los cánones del lenguaje clásico, asimismo contravienen preceptos como jerarquía, orden y consistencia estilística. El criterio compositivo de Lequeu recuerda tácticas contemporáneas como el *montage* o el *collage*, ensambles de elementos dispares que recrean imágenes inesperadas. De acuerdo a Anthony Vidler, Lequeu “tal vez por primera vez en la historia, en forma tan extensa, constituyó sus edificios con elementos no arquitectónicos.”⁴⁵ Citando un ensayo de Roland Barthes, Vidler⁴⁶ compara las composiciones arquitectónicas de Lequeu con los retratos del pintor renacentista Arcimboldo compuestos con trozos de verduras, frutas, utensilios de cocina y flores. Arcimboldo, de acuerdo a Barthes, desarrolla un improbable diccionario pictórico, donde “un caracol reemplaza una oreja... o un pescado ocupa el lugar de una boca. Todas estas substituciones constituyen una enciclopedia de cosas que representan otras cosas.”⁴⁷

La descripción de Barthes de la obra de Arcimboldo como una *improbable coexistencia de elementos dispares* recuerda el proyecto de Lequeu *Tumba para Porsenna* (fig. 7.12). Para la realización de esta fantástica composición arquitectónica Lequeu primero adopta tipologías y precedentes miméticos procedentes de diferentes contextos, reacomoda la escala de las partes, y finalmente las ensambla de manera imprevisible. Mientras la parte baja del conjunto asemeja un templo clásico apoyado sobre un basamento, ofreciendo una imagen relativamente convencional, en cambio la parte superior aparenta ser una *urna de colosales proporciones*. La yuxtaposición del “tipo-templo” con el “objeto-urna” crea una imagen bizarra e inesperada, ya que son componentes que derivan de universos distintos. La operación presenta reminiscencias de la táctica del

assemblage, o sea, una recopilación de objetos familiares y mundanos. El *objeto-urna* se ha convertido en un componente edilicio, en otras palabras, se ha transfigurado en “arquitectura.”

En su proyecto para un *Establo Vacuno* (la nota que acompaña al dibujo dice... “*La vaca Byre mira al sur sobre la fresca pradera*”),⁴⁸ Lequeu implementa las tácticas del desplazamiento y la magnificación de manera más extrema aún. En este caso propone un edificio con forma de vaca gigante, su entrada situada entre las piernas y con una postura ligeramente asimétrica (fig. 7.13). La operación implica una disolución de la distinción entre arquitectura y escultura figurativa. El *Establo vacuno* no sólo desafía las convenciones del vocabulario clásico, sino que también propone una noción alternativa del precedente tipológico. La idea de *esculpir* un edificio de forma zoológica resulta tan excéntrica que se impone como una monumental ironía, o, como un filoso intento de reemplazar las arraigadas convenciones de la arquitectura con nuevos e inexplorados conceptos como la alegoría y la metonimia. El *Establo Vacuno* en definitiva, puede ser interpretado como un *readymade de colosales proporciones*.

7.6 La columna desplazada - la presunta ironía de Loos

Varios proyectos de Lequeu han sido interpretados como humoradas, guiños irónicos destinados al observador atento. Según la Real Academia Española, la “ironía” es una “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice,”⁴⁹ es decir, implica introducir una falsedad presumiendo que el espectador (o al menos *algunos* espectadores) interpretará como tal. La *ironía*, por lo tanto, establece una suerte de comunicación humorística entre el autor y el receptor. Una de las principales características de la obra de Duchamp fue precisamente su particular consideración de la ironía; su designación del mingitorio como obra escultórica, o la incorporación del bigote en el rostro de la Gioconda son acciones que únicamente pueden interpretarse bajo el umbral de la ironía. Para quien no “capte” esa cualidad, la obra resulta incomprensible.

El proyecto de Adolf Loos (1870-1933) para el concurso de la sede del periódico *Chicago Tribune* de 1922 (fig. 7.14) ha sido considerado por varios críticos como una extravagante y grandilocuente ironía. Las bases del concurso, vale recordar, solicitaban la creación de “una impactante expresión cívica para el más bello edificio de oficinas,”⁵⁰ un tipo edilicio que en ese entonces prácticamente no tenía antecedentes. La propuesta de Loos consistió de un rascacielos con forma de “columna dórica,” compuesta por una masiva base cúbica, un esbelto “fuste” cilíndrico, rematado por un prominente “capitel.” El proyecto se desarrolla de acuerdo a dos tácticas diferenciadas, por un lado la magnificación extrema de esa columna, y simultáneamente, un desplazamiento tipológico en que la columna “ocupa” el lugar de un rascacielos.

Al momento de la convocatoria del concurso internacional la idea de realizar un gran edificio vertical implicaba la concepción de una tipología que aún no ofrecía claros antecedentes (más adelante Colquhoun definiría al rascacielos como “el tipo de los

tipos”⁵¹ del siglo XX). La premisa inicial, de acuerdo a Loos, fue la identificación del *arquetipo* que sirva de precedente para esta nueva instancia tipológica. Por sus esbeltas proporciones, su connotación tectónica y su asociación con lo *perdurable*, Loos decide que “la columna dórica” es el perfecto antecedente para el incipiente “tipo rascacielos.” El mismo discute estos temas en el artículo que acompaña al proyecto titulado “The Chicago Tribune Column.”⁵² En un tramo Loos se encarga de anticipar dos posibles objeciones al proyecto, la primera es que en lugar de exentas, usualmente las columnas se ubican en hileras o alineadas; la segunda es que la columna ha dejado de cumplir su función primaria, que es sostener y transmitir el peso del edificio. Como respuesta, Loos recuerda que a lo largo de la historia se detectan distinguidos ejemplos de columnas aisladas y sin funciones estructurales: “El autor eligió la forma de la columna para su proyecto. El motivo de esta columna gigante y exenta fue proporcionado por la tradición, en cuanto que la columna de Trajano ya había sido utilizada como prototipo de Napoleón para la Plaza Vendome.”⁵³

La magnitud de la operación recuerda los proyectos de Boullée, salvo que en lugar de adoptar una tipología edilicia o espacial, Loos adopta como punto de partida lo que usualmente es considerado un fragmento tipológico menor, como es la “columna.” Para su conversión en una composición edilicia, Loos “respeta” las proporciones convencionales de la columna dórica, evidente en la subdivisión tripartita compuesta por la base, el fuste y el capitel,⁵⁴ observándose que el mayor tramo del edificio es el “fuste”—cuyo exterior iba revestido en granito negro pulido—, el que proponía albergar veintidós pisos de oficinas con actividades periodísticas y administrativas.

El proyecto de Loos ha provocado múltiples y contrastantes interpretaciones, mientras algunos críticos asumieron al *affaire* como una notable reflexión sobre tradición y modernidad, otros lo consideran una desafortunada aventura contraria a los ideales modernos. Aldo Rossi, por ejemplo, argumenta que el proyecto no debe ser considerado seriamente, ya que el arquitecto vienés lo concibió como “un juego, un *divertissement* vienés.”⁵⁵ Manfredo Tafuri por su parte se muestra extremadamente crítico con la propuesta, la define como “patética... un último esfuerzo por comunicar una exhortación a la eternidad de los valores.”⁵⁶ En cambio Joseph Rykwert considera la idea de Loos absolutamente lógica y racional, argumentando que “si bien algunos críticos han catalogado al esquema como una broma, nadie que esté seriamente interesado en Loos y su trabajo puede mantener ese punto de vista.”⁵⁷

Luego de evaluar los contrastantes comentarios sobre la propuesta de Loos, Joseph Masheck arriba a la conclusión de que “si se es sincero [*with a straight face*], definitivamente no es posible sostener que la Torre *Chicago Tribune* fue realizada sin ironía, al menos sin caer uno mismo en la ironía.”⁵⁸ Ciertamente, cuesta creer que uno de los más importantes arquitectos e intelectuales de la época, que estaba en contacto con las principales vanguardias modernas, no vislumbrase el carácter provocador (e irónico) de su propuesta. Una manera de entender el proyecto es por su carácter *paradojal*, es decir, que sugiere la coexistencia de dos posiciones aparentemente contrarias,⁵⁹ rasgo que en gran medida define la trayectoria del arquitecto vienés.⁶⁰ Si por un lado Loos ha sido celebrado como el autor del manifiesto *Ornamento y Delito*

(1908),⁶¹ uno de los textos seminales del pensamiento moderno, simultáneamente, en varias de sus obras arquitectónicas se aprecia la presencia de elementos clásicos, como lo demuestran sus proyectos para la *Villa Karma* (1906) o la *Goldman & Salatsch Store* (1910). Esta aparente contradicción se evidencia en la concepción de sus casas, donde contrastan sus fachadas despojadas y desprovistas de ornamentación, en ocasiones comparadas con las más extremas creaciones del arte abstracto,⁶² con sus interiores profusamente decorados con superficies recubiertas de materiales llamativamente ostentosos como ser el mármol, el ónix o los paneles de *boiserie*.

Varios de los temas que definen la trayectoria de Loos, como ser la conspicua presencia de ironía y humor, o la paradójal aceptación de posiciones contrarias, son asuntos presentes en la obra de Duchamp. A pesar de que no hay certeza de que se hayan tratado personalmente, ambas figuras se movieron en similares círculos culturales, particularmente el grupo *Dada*, una de las tendencias artísticas más provocadoras y contestatarias de comienzos del siglo XX. Si bien a partir del ya comentado “rechazo del *Desnudo*,” Duchamp mantuvo una postura renuente a formar parte o asociarse a grupos artísticos,⁶³ el dadaísmo fue uno de los pocos movimientos con los que mantuvo una cierta afinidad, participando activamente en varios de sus encuentros y exposiciones. Loos por su parte mantuvo un permanente contacto con varios de los principales artistas Dada como ser Georges Besson o Paul Dermée,⁶⁴ y asimismo fue el autor del célebre proyecto para la casa de Tristan Tzara (1926), uno de los principales líderes del dadaísmo. En varios aspectos las posiciones de Loos y Duchamp demuestran claras coincidencias, ambos instalan dudas en el espectador sobre la seriedad, o la intensidad (irónica) de sus propuestas. Uno de los asuntos que ha definido la postura artística de Duchamp fue el cuestionamiento a las nociones como originalidad y repetición, cuestión comprobada con la concepción del *readymade*. Esa postura se evidencia en ciertos textos de Loos, como cuando se proclama a favor de la repetición en la arquitectura: “La mejor forma ya está disponible, y nadie debe tener miedo de usarla, aun en el caso de que provenga de otra fuente. ¡Suficiente con los genios originales! ¡Permitámonos repetirnos interminablemente!”⁶⁵

La insistencia en promover la repetición de las formas del pasado argumentada por Loos es plausible de ser interpretada de varias maneras: como una gran ironía, como una actitud contraria al modernismo imperante, o como una apología del figurativismo y el historicismo, temas que también definen la obra de Duchamp. Joseph Masheck ha observado que Loos y Duchamp comparten una “difícil clasificación” dentro del modernismo, al punto que ambos fueron oportunamente catalogados como “anti-modernos.”⁶⁶ Ambos coinciden en un muy consiente cuestionamiento de las convenciones del proceso creativo, ya no asumido como manipulación de las formas, sino como una provocadora *selección* (o repetición) de objetos (o tipos) plausibles de ser reimplantados en nuevos contextos.

La noción de que un objeto exprese nuevos e inesperados significados a partir de su relocalización y cambio de escala constituye una sucinta descripción del *readymade*. La “columna” de Loos sugiere claras correspondencias con esa operación, la que puede ser entendida como un proceso de selección, magnificación y desplazamiento del tipo, el

que adquiere significados imprevistos. El arquitecto vienés concluye su memoria para el concurso con un pronunciamiento de carácter más bien profético, con resonancias dadaístas, donde resume su proyecto como un *concepto*:

La gran Columna Dórica debe ser construida.
Si no en Chicago, en otra ciudad.
Si no para el “Chicago Tribune,” para otra entidad.
Si no por mí, entonces por algún otro arquitecto.⁶⁷

En otras palabras, Loos argumenta que las cualidades de su propuesta son independientes del contexto, del cliente y hasta del arquitecto que en definitiva la podría llevar a la práctica. El desplazamiento del tipo, de acuerdo a Loos, es fundamentalmente una *idea*, en cuanto los atributos esenciales ya no son físicos o formales, sino conceptuales, y seguramente poéticos. Su estrategia se alinea con las antes comentadas coincidencias entre el desplazamiento tipológico y el readymade, como lo demuestra su desinterés en la morfología de la obra, o su desafío a la noción de originalidad. En este sentido vale recordar que uno de los fundamentos del pensamiento de Duchamp fue su cuestionamiento a la primacía de lo “retinal,” para en cambio concebir la obra de arte como una operación intelectual, asunto que luego resumiría en una entrevista, “Yo quería alejarme del aspecto físico de la pintura . . . Me interesaban más las ideas—y no los productos meramente visuales . Quería poner la pintura una vez más la pintura al servicio de la mente.”⁶⁸

7.7 El elogio de lo ordinario - Venturi y Rossi

Si bien buena parte de la historiografía contemporánea ha resaltado las diferencias teóricas y proyectuales entre Robert Venturi y Aldo Rossi, sus trayectorias presentan considerables paralelos. Una notable coincidencia fue que ambos arquitectos publicaron en el mismo año (1966) los dos más influyentes libros de arquitectura de la segunda parte del siglo XX, como son *L'architettura della città*⁶⁹ y *Complexity and Contradiction in Architecture*.⁷⁰ En sus escritos, Rossi y Venturi coinciden en su crítica a la vertiente funcionalista del movimiento moderno, para en cambio proponer una reconsideración de las formas e imágenes del pasado. Mientras Rossi asume a la historia como un proceso de maduración de formas y tipos, que va decantando los aspectos superfluos de la arquitectura, Venturi en cambio la considera como un extenso *collage*, un mapa diacrónico donde pueden coexistir diversos “momentos manieristas” presentes a lo largo de la historia.

La trayectoria de Venturi (1926) es sintomática del reacomodamiento de intereses en el campo de la teoría arquitectónica de la segunda mitad del siglo XX. Uno de los momentos clave de su carrera fue cuando obtuvo una beca de residente en la *American Academy of Rome*, ciudad donde se inicia su interés en la arquitectura manierista del siglo XVI, particularmente la obra de Miguel Angel.⁷¹ Tal como fue examinado, una de las premisas fundamentales del Manierismo fue la transgresión de las normativas clásicas apelando a tácticas como la transformación, la distorsión o el desplazamiento de

las formas. Venturi desarrolla una interpretación personal del Manierismo, ya que no lo considera únicamente como una instancia histórica, sino que lo asume como una *actitud* que surge periódicamente a lo largo de la historia, “evidente en diversos períodos como el siglo XVI en Italia o el período helenístico en el arte clásico, y es también una continua vertiente apreciable en arquitectos tan diversos como Miguel Angel, Palladio, Borromini, Soane, Ledoux, Furness, Le Corbusier o Aalto.”⁷² Estas ideas fueron luego plasmadas en *Complexity and Contradiction*, y asimismo influenciaron varios de sus proyectos, particularmente la *Casa para su Madre* (1962-64) (la que luego definiría como la “Casa Manierista”⁷³), y la *Guild House* (1963).

A partir de su personal interpretación del Manierismo, Venturi examina la táctica del *desplazamiento*, observando que el significado de un elemento de arquitectura (o sea un tipo), dependerá del contexto donde esté emplazado. Avanzando esta idea, si un objeto “ordinario” es desplazado a un contexto inusitado experimenta una variación de su significado. El precepto de lo *ordinario* (del latín *ordinarius*: regular, usual, ordenado),⁷⁴ de acuerdo a Venturi, abarca una amplia gama de cuestiones: los objetos anónimos y cotidianos, los elementos de arquitectura estándar (puertas o ventanas listadas en catálogos), las edificaciones vernáculas, y la imaginería de las construcciones fabriles o comerciales. De acuerdo a esta idea la arquitectura, el arte y el diseño precisan de lo *ordinario*; es a partir de su aceptación y de su consenso, que se puede identificar, o intentar construir lo *extra-ordinario*.

Este interés en lo *ordinario* se relaciona con su interés en el *Pop Art*, y por extensión, con las obras e ideas de Duchamp. Al respecto vale recordar que la gran mayoría de los artistas Pop, como ser Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Claes Oldenbug, Richard Hamilton y Jasper Johns,⁷⁵ han reconocido la inmensa influencia de Duchamp en sus obras y pensamientos. Esta suerte de *linaje genealógico* entre la obra de Duchamp y el Pop Art se evidencia en la evolución de la obra de Venturi. “El Pop Art,” comenta, “en ocasiones celebra lo ordinario mediante representaciones de objetos comerciales en que el medio, la escala o el contexto han sido alterados.”⁷⁶ Esta idea, que supone una cierta aproximación al *readymade*, se verifica en varios de sus proyectos arquitectónicos, como por ejemplo la inusual columna “Mickey Mouse” (fig. 7.15), localizada en la ampliación del museo de la universidad de Oberlin en Ohio (1976). La columna se distingue por proporciones absolutamente distorsionadas (su diámetro es desproporcionado de acuerdo a su altura), y su coronación con un “capitel” que asemeja las orejas del ratón de historietas. La imagen puede interpretarse simultáneamente como una insólita transformación del orden corintio, y/o, como un irónico homenaje a uno de los íconos del imperio Disney. La *Columna Mickey* también puede ser interpretada como el resultado de dos operaciones tipológicas, por un lado, el tipo “columna-jónica” ha sido intensamente distorsionado, al punto que resulta difícil reconocer su genealogía, y asimismo, parece hallarse “fuera de contexto:” un elemento insólito para un espacio convencionalmente moderno. El resultado final es de una imagen irónica y descontextualizada, un objeto excéntrico para un espacio que probablemente Venturi definiría como “genérico.”

La correspondencia entre la arquitectura y la escultura figurativa (asuntos que recuerdan las exploraciones de Lequeu y Loos), es asumida por Venturi como la relación entre forma y significado. En su discusión sobre el tema apela a una simple pero efectiva metáfora, que es la distinción entre “*pato*,” o sea, el edificio formalista y escultórico, al que contrasta con el “*refugio decorado*,” es decir, la noción de una estructura genérica cuya fachada, o señalización [*billboard*] asume el rol comunicacional.⁷⁷ Venturi reflexiona que, al igual que un escultor, el arquitecto tiene la posibilidad de crear edificios de virtualmente cualquier forma, como ser siluetas figurativas o abstractas. Esto implica la posibilidad de considerar un rango de precedentes miméticos desligados de los cánones tradicionales de la arquitectura.

En su propuesta de 1984 para *Times Square* (fig. 7.16), Venturi y Scott Brown desarrollaron su propio “*pato*,” donde la escultura figurativa parece desplazar a la arquitectura. El proyecto consiste de una “manzana” de colosales dimensiones coronando un edificio en una de las más célebres esquinas de Nueva York. Si bien la alusión es fácilmente interpretable (desde la década de 1950 Nueva York ha sido mundialmente conocida como *The Big Apple*), la imagen de esa gigantesca fruta suspendida en el corazón de Manhattan contiene un intenso poder iconográfico. Esta propuesta urbana insinúa un guiño a tanto al *Establo Vacuno* de Lequeu, en cuanto la escultura figurativa adopta el rol de la arquitectura, y a las agigantadas esculturas de Claes Oldenburg, siempre proclives a participar en el diálogo urbano. La “manzana” de Venturi también puede ser interpretada como un *readymade* urbano, una presencia duradera situada a un *mordisco de distancia* del paraíso.

* * *

Al igual que Venturi, con el correr de los años Rossi fue incrementado su interés en el mundo de objetos domésticos y *ordinarios*. En su caso, sus preocupaciones por los *objetos* se emparentan con sus consideraciones sobre el tipo, a fin de cuentas, ambos son *aparatos* de procedencia anónima que se hallan insertos en el inconsciente colectivo de la sociedad. A tal efecto, en la evolución teórica de Rossi se percibe una mutación en su consideración del tipo, mientras en su primera etapa lo considera como una metodología fundamentalmente clasificatoria, con el paso del tiempo el concepto se fue afirmando como un ente abstracto, como una construcción metafórica, como *poiesis*. Este desplazamiento de intereses se confirma con la publicación de su segundo libro, *Autobiografía Científica*⁷⁸ (1981), donde su prosa adquiere un tono decididamente lírico. El formato del texto asemeja un ejercicio de la memoria, con un hilo conductor indeterminado y ambiguo, sin capítulos ni secciones, tan sólo pensamientos y recuerdos. Es durante este lapso que desarrolla un acrecentado interés en el mundo de los objetos, que inicialmente aparecen como señales de sus recuerdos de infancia, pero luego los imagina desplazados, o al menos coexistiendo, con imágenes de la arquitectura y la ciudad.

La correspondencia entre tipo y objeto fue afectada por la introducción de otro concepto determinante en la evolución teórica de Rossi, que es la *analogía*. De acuerdo a Rossi, la analogía es “un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de

las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas,” para luego agregar, “hoy veo mi arquitectura dentro de un amplio juego de asociaciones, correspondencias, analogías.”⁷⁹ En otras palabras, el procedimiento analógico supone la capacidad de establecer relaciones o asociaciones entre elementos disímiles y que corresponden a contextos diferentes. Esta cuestión se evidencia en varios de sus dibujos poblados de plazas desoladas, galerías, casillas de playa o campanarios, que comienzan a aparecer junto con sus *oggetti d’afezione*, como ser sus cafeteras, tazas, relojes o santos (figs. 7.17, 7.18, 7.19 y 7.20). En estas imágenes se aprecia la influencia de Giorgio De Chirico y su “surrealismo metafísico,” un universo de objetos y figuras familiares que aparecen desplazados, o descontextualizados de manera casi imperceptible. Al igual que De Chirico, los dibujos de Rossi aluden a un mundo de sueños cohabitados por fragmentos de la antigüedad, trenes y cielos teñidos de verde. Paulatinamente, Rossi fue “descubriendo” la lógica del desplazamiento de estos objetos, las posibilidades semánticas de la distorsión de escala, sus poéticas metamorfosis en arquitectura:

Me gustaban especialmente, por sus extrañas formas, las cafeteras esmaltadas en azul, verde, rojo; eran una especie de miniatura de las fantásticas arquitecturas con las que me iba a encontrar después. Hoy todavía me gusta dibujar esas grandes cafeteras que se convierten, en mi imaginación, en estructuras de ladrillo por cuyo interior se puede caminar.⁸⁰

El significado del objeto, al igual que el del tipo, dependerá de variables como su localización y escala atribuida. Una “cafetera,” imagina Rossi, de ser magnificada, puede convertirse en un edificio, del mismo modo que una cúpula o una torre pueden servir de inspiración para concebir una tetera. En su introducción a la edición en inglés de *L’architettura della città*, Peter Eisenman comenta sobre el interés de Rossi en cuestiones como el desplazamiento y disolución de escala de la arquitectura y de los objetos, al observar que “las subversivas analogías propuestas en la obra de Rossi implican dos clases de transformación. La primera es la dislocación del lugar, y la otra es la disolución de la escala.”⁸¹ De acuerdo a Eisenman, estos intereses de Rossi se relacionan con la célebre analogía de Alberti, en cuanto que “la ciudad es como una gran casa, mientras que la casa es como una pequeña ciudad.” La obra de Rossi, agrega, expande la metáfora de Alberti para incorporar la escala del mundo de los objetos. “El objeto,” concluye, “representa una dialéctica entre la gran casa colectiva de la ciudad y el individuo.”⁸²

Una característica del pensamiento analógico de Rossi es que tanto sus ideas como sus proyectos parecen articularse a partir de recuerdos, imprevistas evocaciones nostálgicas del pasado personal o colectivo. Al respecto, resulta revelador como un comentario al pasar de su *Autobiografía Científica*, luego se convierte en uno de los *leitmotif* de su obra proyectual. “Una mañana, mientras estaba paseando en un *vaporetto* por el Gran Canal de Venecia, alguien me señaló la columna de Filarete... Siempre observo esta columna y su base, esta columna, que es a la vez un principio y un final.”⁸³ El comentario hace referencia al detalle de la columna exenta que se aprecia en una

esquina de un *palazzo* del siglo XV atribuido a Filarete (fig. 7.21). Si bien *el momento arquitectónico* no es vuelto a mencionar en el resto del libro, la imagen continúa resonando en su memoria, ecos que reaparecerán años más tarde convertidos en un ensamble arquitectónico presente en varios de sus proyectos, aunque en estos casos con su escala evidentemente magnificada.

Tanto el proyecto para la *Friedrichstasse* de Berlín (1981) (fig. 7.22) como el del centro cívico en Perugia (1984) (fig. 23) parecen versiones magnificadas del detalle de la “columna” de Filarete. Al replicar un fragmento tipológico desapercibido Rossi reincorpora su presencia en la memoria colectiva de la ciudad. Tanto el *Friedrichstasse* como el Centro Cívico de Perugia transmiten una cierta ambigüedad semántica, pueden ser interpretados como una enorme columna extrañamente situada en la esquina de la ciudad, o como un gigantesco cilindro cuya funciones estructurales o arquitectónicas resultan inciertas. La idea detrás de ambos proyectos es reminiscente de la Columna para el *Chicago Tribune* de Loos, un elemento arquitectónico convencional extraordinariamente magnificado y dispuesto en un contexto inesperado. Sin embargo, las “piezas” de Rossi aparentan ser un “descubrimiento” personal de un momento olvidado, *objet trouvés* destinados a ser compartidos por el resto de la sociedad. Al igual que con sus “objetos,” Rossi se interesa en traducir lo incidental en lo monumental, una operación analógica que expresa los efectos del desplazamiento tipológico a escala urbana.

7.8 Acertijos tipológicos - Herzog & de Meuron

Esa cuidadosa consideración de las variantes del procedimiento tipológico es un asunto que asimismo aparece en varios momentos de la arquitectura de Jacques Herzog (1950) y Pierre de Meuron (1950). Este dúo de arquitectos cursó sus estudios de arquitectura en la *Eidgenössische Technische Hochschule* (ETH) en Zúrich, la misma escuela que Gottfried Semper había inaugurado y dirigido un siglo antes. Durante sus años en la ETH, Herzog y de Meuron tuvieron la oportunidad de estudiar bajo la dirección de Aldo Rossi.⁸⁴ Estos datos seguramente ayudan a comprender el interés y familiaridad para con los conceptos de orígenes y tipo en ambos arquitectos, asuntos que aparecerán recurrentemente en sus pensamientos y en sus obras.

El crítico Kurt Foster⁸⁵ describe el interés de ambos arquitectos en los posibles vínculos entre las tipologías vernáculas y los orígenes de la arquitectura, cuestión inicialmente considerada por Quatremère en su teoría de los “tres tipos originarios” y luego por Semper en su noción de la “cabaña caribeña.” Hacia fines del siglo XIX, particularmente en Suiza, el asunto vuelve cobrar una gran relevancia gracias a los análisis clasificatorios del historiador y arqueólogo Jakob Hunziker, quien procura establecer un linaje entre los asentamientos originales de la humanidad y las tradicionales tipologías edilicias de los cantones suizos. De acuerdo a Foster, estos intereses de Semper y Hunziker en las formas del pasado, sumados a la influencia de Rossi durante su época universitaria, generaron en Herzog & de Meuron una persistente preocupación por la presunta correspondencia entre el concepto de tipo y los orígenes de la arquitectura.

Esa afinidad es explorada por Herzog & de Meuron en el plano proyectual, varios de sus trabajos “destilan” los rasgos más icónicos y literales de lo que constituye la idea *arquetípica* de la casa: techo a dos aguas, chimenea y ventanas laterales. Esa es, literalmente, la propuesta para la *casa Rudin* en Leymen (1997) (fig. 6.24). A simple vista, el proyecto puede ser interpretado como previsible y banal, la infinitamente reiterada imagen de “la casita” [*la petite maison*] dibujada por niños de casi todo el globo, aquella silueta tan arraigada en el inconsciente colectivo que fue definida por Jacques Derrida como la “metáfora de una metáfora.”⁸⁶ Sin embargo, una mirada atenta a la vivienda detecta una serie de anomalías que contradicen ese preconcepto. La vivienda no está apoyada sobre el terreno (lo que se esperaría de una implantación tradicional), sino sobre una plataforma que a su vez descansa sobre *pilotis*, solución que sugiere reminiscencias del *Dom-ino corbusierano*. Otra cuestión deliberadamente ambigua es su materialización, en cuanto la envoltura de la casa está realizada íntegramente en hormigón armado, un material absolutamente desligado de los cánones de la casa rural. Asimismo, las proporciones de las aberturas también pueden resultar un tanto desconcertantes, ya que en un mismo plano pueden coexistir la ventana vertical (componente icónico de la arquitectura tradicional) y la horizontal, uno de los elementos más asociados a la arquitectura moderna. El proyecto sugiere al menos dos lecturas posibles: por un lado se sustenta en la estereotipada imagen de la *casita* rural, la que aparece como una presencia icónica y universal, pero al mismo tiempo puede ser interpretado como una ironía, una gigantesca *maison trouvée* sintetizada en una consabida *Casa de Muñecas* “encontrada” (¿u “olvidada”?) en una verde ladera de la campiña francesa.

Herzog & de Meuron vuelven a explorar la idea de la transformación de la casa arquetípica en otros dos proyectos, la *VitraHaus*⁸⁷ en Alemania y el *Parrish Art Museum* (2012) en Long Island (interesantemente, ninguno es residencial). Al igual que con la casa Rudin, el museo Parrish fue concebido a partir del arquetipo de la casita rural (en este caso el *establo [barn]* norteamericano), lo que confirma la fijación de este dúo de arquitectos en una de las tipologías más universales (figs. 6.25 y 6.26). De acuerdo a la memoria del proyecto, a partir de la selección del tipo los arquitectos procedieron a “destilar sus rasgos,” para luego iniciar un cuidadoso proceso de transformación, donde sólo algunos pocos y selectos parámetros fueron alterados. El resultado es una *extrusión extrema* en sentido longitudinal del *establo rural*, lo que permite en su interior alojar los espacios de las galerías de manera continua. En los extremos del conjunto se aprecia la ostensible extensión de los techos y sus estructuras, logrando de ese modo singulares espacios semi-cubiertos que rememoran a los tradicionales porches rurales norteamericanos.

Forster discute la presencia del procedimiento tipológico en varios proyectos de Herzog & de Meuron, quienes “se revelan a sí mismos como estudiantes ávidos de un tipo de construcción que ha continuado fascinando por siglos, sin ceder una pista definitiva sobre su interés,” para luego agregar que “una clave para comprender los *acertijos tipológicos* que plantean reside en que en lugar de correr a resolver las funciones de sus edificios, en cambio demuestran una gran habilidad para replantear esos objetivos

programáticos”⁸⁸ (itálicas agregadas). Las tácticas específicas de estos “acertijos tipológicos,” varían de acuerdo al proyecto, mientras que en el museo Parrish exploran la extrusión del tipo establo en sentido longitudinal, la casa Rudin sugiere la noción del arquetipo desplazado, una suerte de *readymade* de la *idea* de “*la petite maison*.” Consultado sobre el tema, Jacques Herzog comentó que “lo que nos gusta de esta tipología es que está abierta a diferentes funciones, lugares y culturas. En cada ocasión, esta forma simple y casi banal se convierte en algo muy específico, preciso y fresco.”⁸⁹ Un comentario que, cabe consignar, presenta claras reminiscencias de su maestro Aldo Rossi.

Las exploraciones de Herzog & de Meuron demuestran peculiares ejemplos de repetición y desplazamiento tipológico. En lugar de focalizarse en la alteración de las formas, sus intereses se concentran en detectar los efectos de sutiles desviaciones o relocalizaciones de los tipos seleccionados. Es desde este punto de vista que sus proyectos, así como los otros discutidos en este capítulo, transmiten una renovada consideración del precedente (sea el tipo, el objeto, o cualquier elemento o imagen) en el proceso proyectual, donde el énfasis ya no se sitúa en los efectos de la manipulación formal, en cambio, la variación de significado se logra mediante la sustitución y el desplazamiento. Estos temas, que se emparentan con ciertos desarrollos del arte contemporáneo, son examinados en las conclusiones de este estudio.

Imágenes capítulo 7



fig. 7.1. Duchamp:
Nu descendant un escalier, 1912



fig. 7.2. Duchamp:
Broyeuse de chocolat, 1913



fig. 7.4. Duchamp:
Fountain, 1917



fig. 7.3. Duchamp:
Roue de bicyclette, 1913



fig. 7.5. Duchamp:
Fresh widow, 1920



fig. 7.6. Lequeu:
Le grand baallieur



fig. 7.7. Lequeu:
*Et nous aussi, nous serons
mères...*



fig. 7.8. Lequeu:
Grimacer des yeux

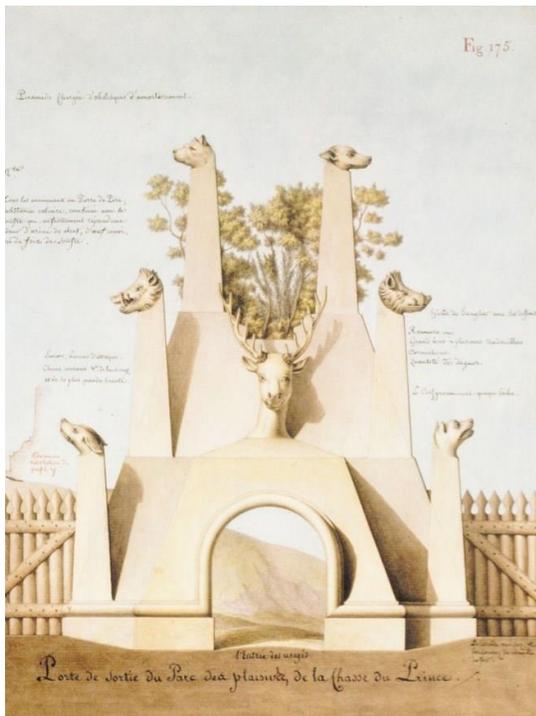


fig. 7.9. Lequeu:
La porte de la chasse du Prince et l'étable

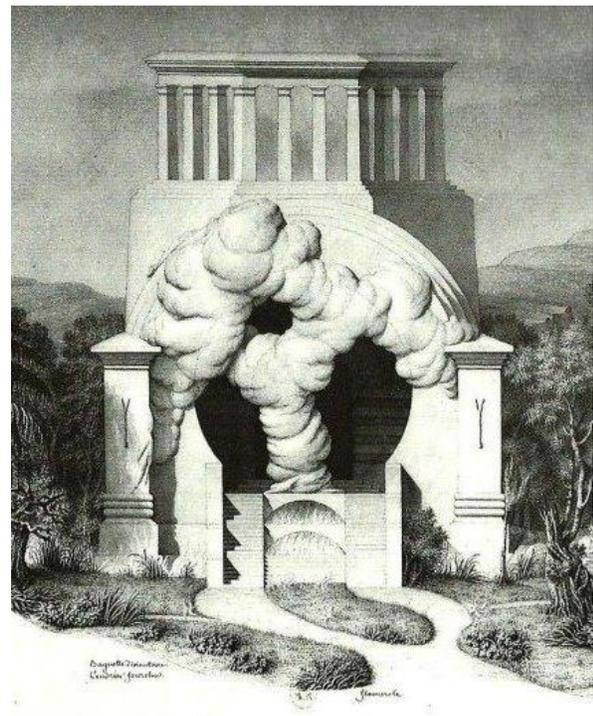


fig. 7.10. Lequeu:
Temple à la divination

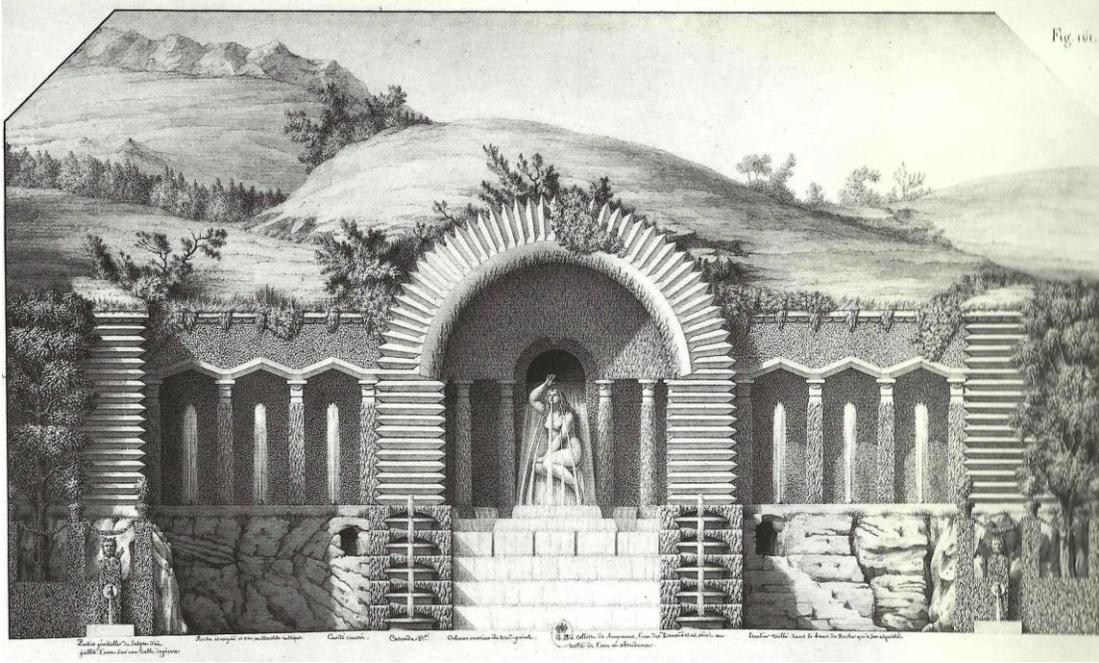


fig. 7.11. Lequeu: *Grande fontaine sur une esplanade*

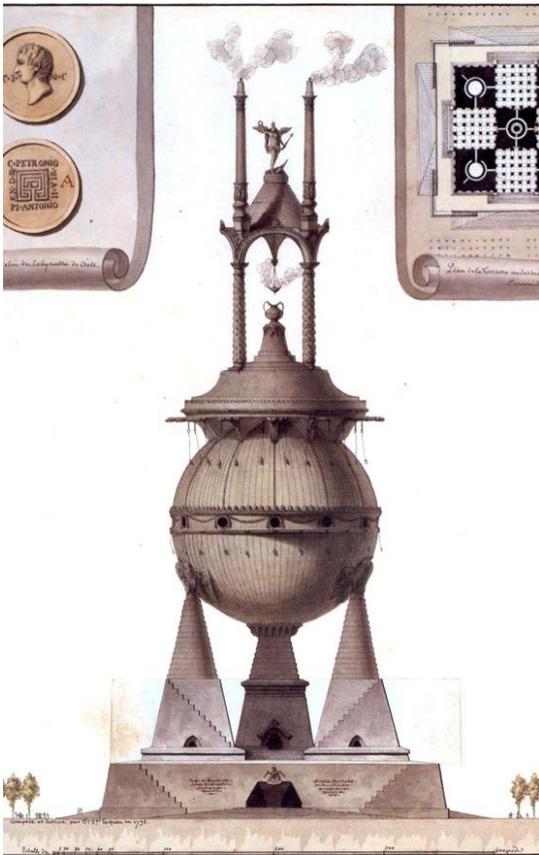


fig. 7.12. Lequeu: *Tombeau de Porsenna, roi d'Étrurie, 1794*

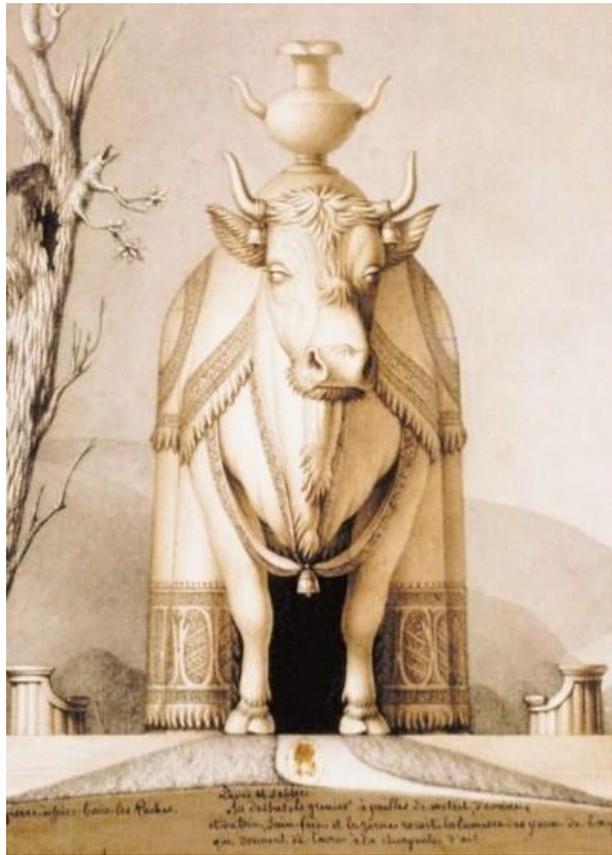


fig. 7.13. Lequeu: *La vaca Byre mira al sur sobre la fresca pradera...*

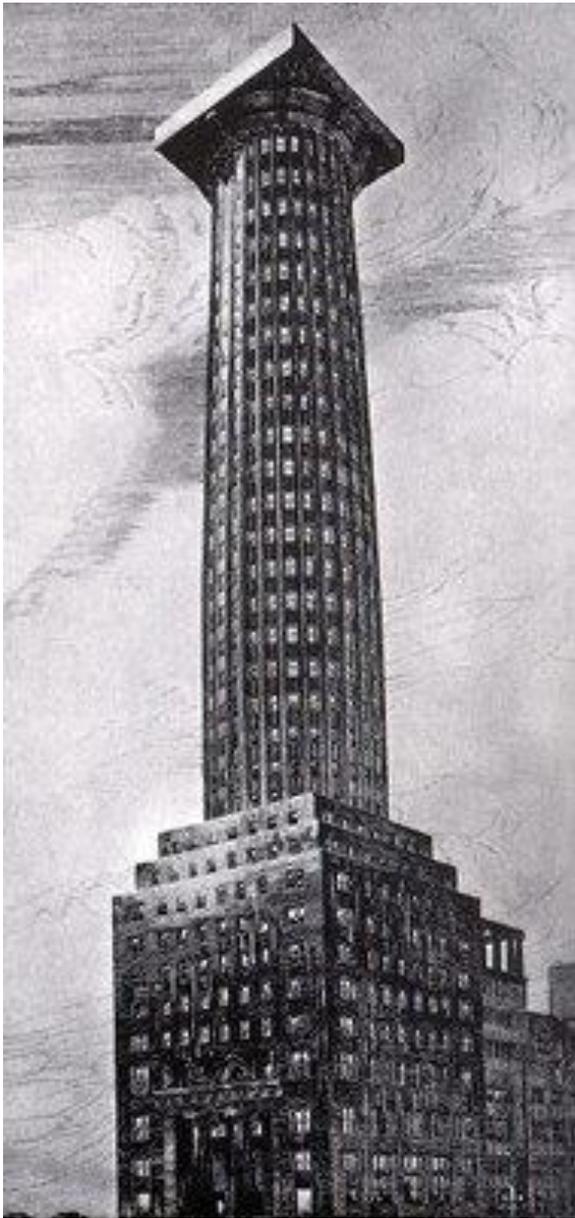


fig. 7.14. Adolf Loos:
Concurso Chicago Tribune, 1922



fig. 7.15. Venturi & Rauch: *Oberlin College Museum*. 'Mickey Mouse Column,' 1976

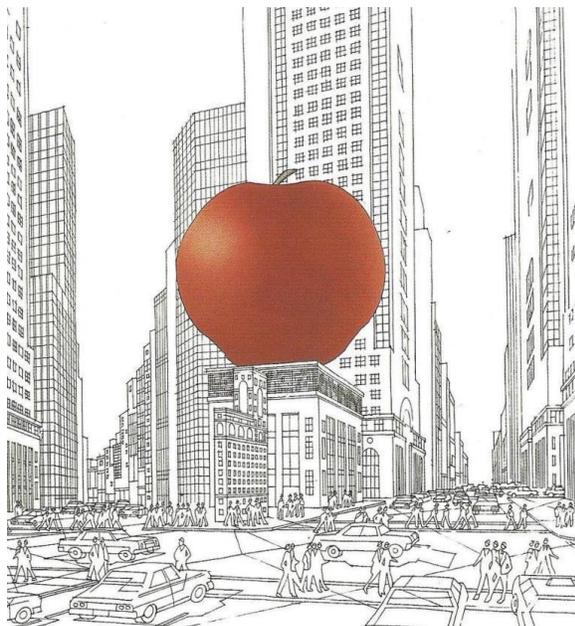


fig. 7.16. Venturi, Rauch & Scott Brown:
The Big Apple at Times Square, 1984

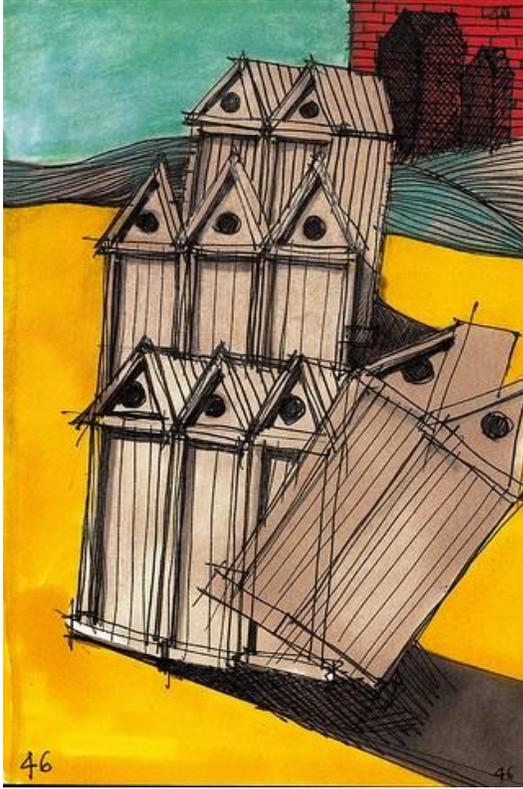


fig. 7.17. Aldo Rossi:
Le cabine dell'Elba, 1974

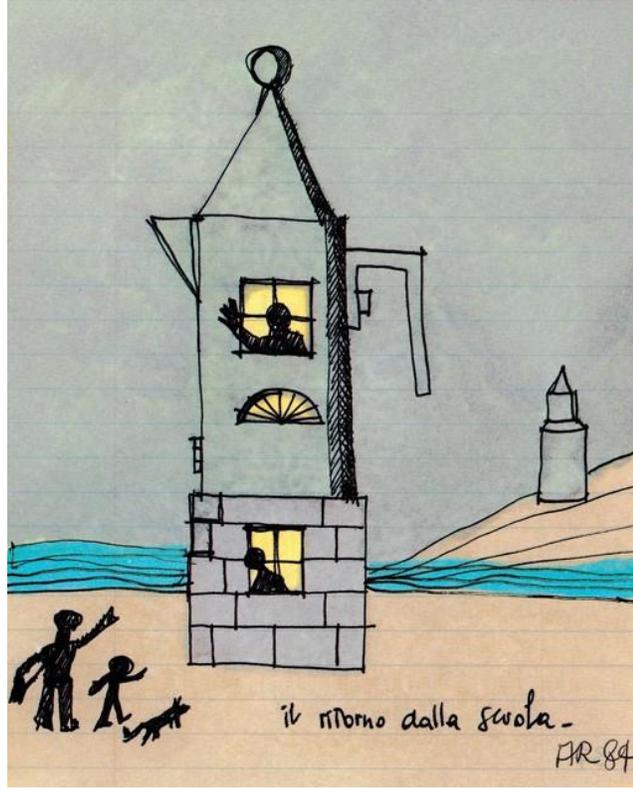


fig. 7.18. Aldo Rossi:
Il ritorno dalla scuola, 1984



fig. 7.19. Aldo Rossi:
Dictatum Carolo, 1989

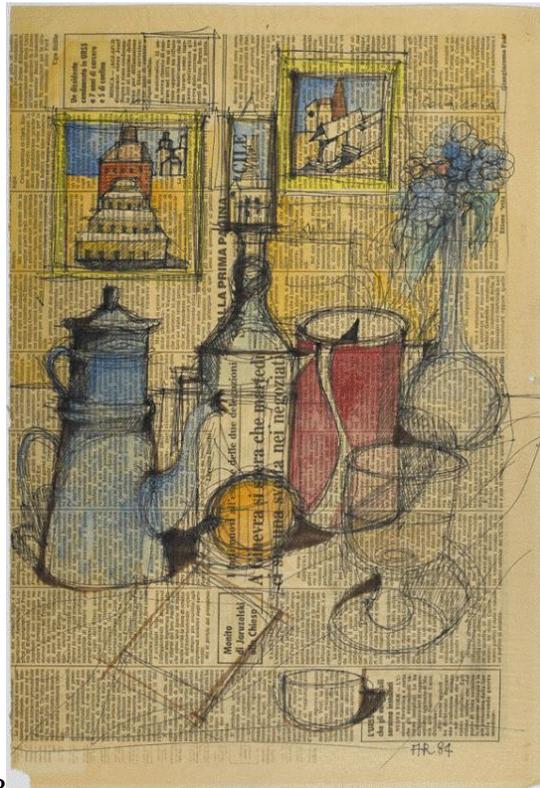


fig. 7.20. Aldo Rossi:
Sensa Titolo, 1984

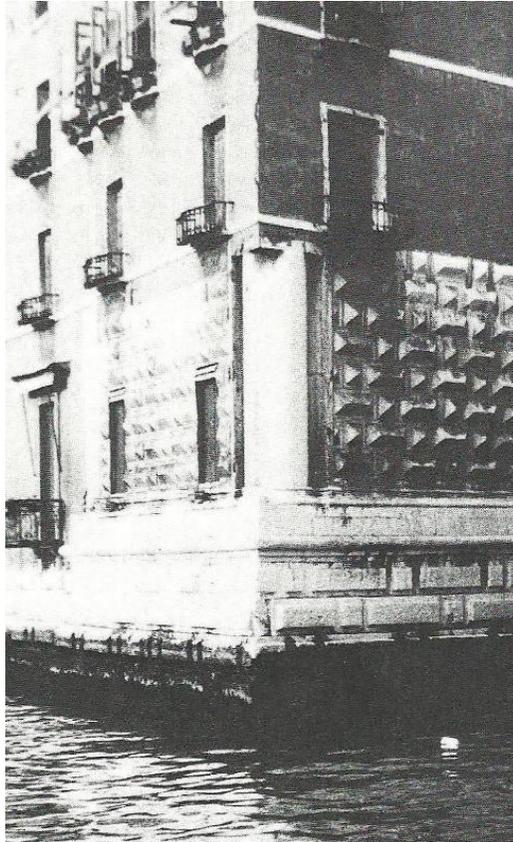


fig. 7.21. Filarete: *Ca' del Duca*, 1469



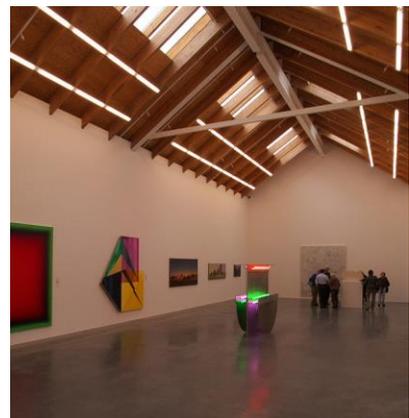
fig. 7.22. Aldo Rossi: *Friedrichstasse*, 1981



fig. 7.23. Aldo Rossi:
Centro Cívico en Perugia, 1984



figs. 7.24. Herzog & De Meuron: *Rubin House* en Leymen, 1996



figs. 6.25 y 6.26. Herzog & De Meuron: *Parrish Art Museum*, 2010-2012

Notas capítulo 7

- ¹ Baudrillard, Jean & Francesco Proto: *Mass, identity, architecture: architectural writings of Jean Baudrillard*. Wiley Academy, 2003, P 142.
- ² Horatius: “Ars Poetica.” Citado en Harmon, William: *Classic Writings on Poetry*. Columbia University Press, 2003, P 73.
- ³ Leatherbarrow, David: *The roots of architectural invention: site, enclosure, materials*. Cambridge University Press, 1993, P 107.
- ⁴ Leatherbarrow: *The roots of architectural invention*, P 108.
- ⁵ De acuerdo a Tomkins, Duchamp describe su renovada fascinación con los objetos ordinarios como “a window onto something else” [una ventana hacia otro asunto], cuestión que luego desembocaría en el readymade. Ver Tomkins, Calvin: *Duchamp: A Biography*. New York: H. Holt, 1996, P 83.
- ⁶ Cabanne, Pierre, and Marcel Duchamp: *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York, NY: Da Capo, 1987, P 17.
- ⁷ Comentario citado en Tomkins: *Duchamp*. P 83.
- ⁸ Tomkins: *Duchamp*, P 114.
- ⁹ Cabanne: *Dialogues*, P 41.
- ¹⁰ Citado en Tomkins: *Duchamp*, P 137.
- ¹¹ Judovitz, Dalia: *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. University of California, 1998, P 124.
- ¹² Citado en Tomkins: *Duchamp*, P 185.
- ¹³ Tomkins: *Duchamp*, P 186.
- ¹⁴ Kosuth, Joseph: “Art after Philosophy” (1969), en *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. MIT Press, 1991, P 18.
- ¹⁵ Hector Obalk: “The Unfindable Readymade,” en http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html (accedido el 16/11/14).
- ¹⁶ Quatremère: *The Historical Dictionary*, pp 254-255.
- ¹⁷ Quatremère de Quincy: *An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts*. London: Smith, Elder and Co. Cornhill, 1837, (original print 1823). Here referred as *De l'imitation*.
- ¹⁸ Quatremère: *De l'imitation*, P 31.
- ¹⁹ Quatremère: *The Historical Dictionary*, P 256.
- ²⁰ Moneo, Rafael: “On Typology.” *Oppositions # 13*. MIT Press, 1978.
- ²¹ Moneo: “On Typology,” P 23.
- ²² Vidler, Anthony: “The Third Typology,” in Michel K. Hays (ed): *Architectural Theory Since 1968*. MIT Press. 1998, pp288-294, (originally published in *Oppositions* 7, 1976).
- ²³ Vidler: “The Third Typology,” P 291.
- ²⁴ Deleuze: *Difference and repetition*, P 70.
- ²⁵ Deleuze, Gilles: “Plato and the Simulacrum.” *October*, Vol. 27, 1983, P 45.
- ²⁶ Deleuze: “Plato and the Simulacrum,” P 48.
- ²⁷ Deleuze: *Difference and repetition*, P 70.
- ²⁸ Boon, Marcus: *In Praise of Copying*. Harvard University Press, 2011, P 193.
- ²⁹ Citado en Ades, Dawn, Neil Cox, & David Hopkins: *Marcel Duchamp*. New York, NY: Thames and Hudson, 1999, P 184.
- ³⁰ La concepción del readymade como una “intervención intelectual” es discutida en Judovitz: *Unpacking Duchamp*, P 76.
- ³¹ Citado en D’Harnoncourt, Anne & McShine, Kynaston (edit): *Marcel Duchamp*, New York, Museum of Modern Art, 1973, P 295.
- ³² Tomkins: *Duchamp*, P 3.
- ³³ Junto con la ventana, la puertas fue unos de los *leitmotiv* de las obra de Duchamp. Su último trabajo (*Given: 1. The waterfall / 2. The illuminating gas*) consiste de una gran puerta de madera con dos pequeños agujeros a través de los cuales se observa una escena hiperrealista que incluye la escultura de una niña desnuda.
- ³⁴ Vale aclarar que Duchamp definió esta obra como un “readymade rectificado.” Para una descripción de este concepto ver Judovitz: *Unpacking Duchamp*, P 137.
- ³⁵ Duboy, Philippe: *Lequeu, An Architectural Enigma*. MIT Press, 1987.
- ³⁶ Observado en Duboy: *Lequeu*, P 14.

³⁷ Ver Duboy: *Lequeu*, pp 89-100.

³⁸ Para una examinación de las posibles correspondencias entre Lequeu y Duchamp ver: Meninato, Pablo: “Axis Lequeu-Duchamp_?” en <http://www.ufrgs.br/propar/disciplinas/Meninato-AXis%20Lequeu-Duchamp.pdf> - el texto es accesible en la página web del PROPAR (accedido el 20/5/2014).

³⁹ De acuerdo a lo observado por Philippe Duboy, se presume que durante su pasantía en la *Bibliothèque Sainte-Geneviève* (donde el tío de su amigo Francis Picabia era el director), Duchamp tuvo libre acceso a los “anaqueles prohibidos” de la *Bibliothèque Nationale*, institución donde estaban archivados los portafolios con los *portafolios* de Lequeu. Ver Duboy: *Lequeu*.

⁴⁰ Duboy reproduce la correspondencia entre Lequeu y su vecino, de donde se deduce que el edificio donde vivían, o al menos varias de sus habitaciones era utilizado como prostíbulo. Respecto de este curioso aspecto de la vida de Lequeu, Duboy comenta “Una habitación en un burdel de París es un lugar extraño para producir un tratado arquitectónico, se podría definir la situación como ‘entre el libro y la puta.’” Ver Duboy: *Lequeu*, P 30.

⁴¹ Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls*, Princeton Architecture Press, 1987, P 103.

⁴² Kaufmann, Emil: *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1952.

⁴³ Kaufmann, Emil: *Von Ledoux Bis Le Corbusier*. Wien, 1933, fue probablemente el primer estudio en analizar la relación entre los arquitectos franceses de fines del siglo XVIII y la arquitectura moderna, principalmente Le Corbusier.

⁴⁴ Kaufmann: *Three Revolutionary Architects*, P 551.

⁴⁵ En lo que respecta a la ruptura de Lequeu con la tradición clásica, Vidler añade que “mientras Boullée y Ledoux trabajaron dentro del aparato de clasicismo y las formas abstractas que definían sus fundamentos lógicos y racionales, Lequeu, por primera vez en manera tan extensa, constituyó sus ‘edificios’ a partir de elementos no-arquitectónicos.” Vidler: *The Writing of the Walls*, P 122.

⁴⁶ Vidler: *The Writing of the Walls*, P 122.

⁴⁷ Vidler: *The Writing of the Walls*, pp 122-123.

⁴⁸ Ver sección completa de ‘Figures et architecture’ en Duboy: *Lequeu*, pp 303-346.

⁴⁹ Definición obtenida en el sitio web del Diccionario de la Real Academia Española: <http://lema.rae.es/drae/?val=Iron%C3%ADa> (accedido el 12/23/14).

⁵⁰ Rykwert, Joseph: *The Dancing Column: on Order in Architecture*. Cambridge, MA: MIT, 1996, P 19.

⁵¹ Ver ensayo “The Superblock,” en Colquhoun, Alan: *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Opposition Books, MIT Press, 1981, P 102.

⁵² Citado en Taisto, Mäkelä H.: “Modernity and the Historical Perspectivism of Nietzsche and Loos.” *Journal of Architectural Education*, Vol. 44, No. 3, 1991, P. 140.

⁵³ Citado en Rykwert: *The Dancing Column*, P 23.

⁵⁴ Rykwert sugiere que la idea de Loos de extrapolar el tipo rascacielos de la columna dórica pudo haber estado influida por el libro de Louis Sullivan “El Edificio Alto Artísticamente Considerado” [*The Tall Office Building Artistically Considered*, 1896]. Ver Rykwert: *The Dancing Column*, P 22.

⁵⁵ Citado en Masheck, Joseph: *Adolf Loos the Art of Architecture*. London: I.B. Tauris, 2013, P 167.

⁵⁶ Ensayo de Manfredo Tafuri: “The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City,” En Ciucci, Giorgio: *The American City: From the Civil War to the New Deal*. Cambridge, MA: MIT, 1979, P 173.

⁵⁷ Citado en Rykwert: *The Dancing Column*, P 19.

⁵⁸ Masheck: *Adolf Loos*, P 169.

⁵⁹ Paradoja es una “proposición que aparece como contradictoria o absurda pero que en realidad expresa una posible verdad.” Ver Webster, Noah: *A Dictionary of the English Language*, American Book Company, 1892, P 249.

⁶⁰ Para una examinación de la dualidad de Loos para con cuestiones como la historia y la ornamentación, ver Leatherbarrow, David: “Interpretation and Abstraction in the Architecture of Adolf Loos.” *Journal of Architectural Education*, 1987, pp. 2-9.

⁶¹ Loos, Adolf: “Ornament and Crime” (1908). Reimpreso en Conrads, Ulrich: *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1970, pp 19-24.

⁶² Los comentarios de Arnold Schoenberg sobre Loos aparecen transcritos en Gravagnuolo, Benedetto: “Adolf Loos, theory and works.” *Art Data*, 1995, P 19.

⁶³ Comentario citado en Tomkins: *Duchamp*, P 83.

- ⁶⁴ Tafuri ha comentado sobre la estrecha relación de Loos con varios miembros del grupo Dada, como ser los poetas Georges Besson, Paul Dermée, quienes tradujeron algunos de los escritos del arquitecto vienés. Ver Tafuri, Manfredo: *Theories and History of Architecture*. Harper & Row, 1976, P 35.
- ⁶⁵ Citado en Taisto: *Modernity and the Historical Perspectivism*, P 141.
- ⁶⁶ Joseph Masheck discute la dificultosa relación entre Loos y el movimiento moderno. Ver Masheck: *Adolf Loos*, particularmente pp 147-171.
- ⁶⁷ Citado en Rykwert: *The Dancing Column*, P 24.
- ⁶⁸ Duchamp, Marcel: *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Oxford UP, 1973, P 125.
- ⁶⁹ Rossi, Aldo: *La Arquitectura de la Ciudad*. Gustavo Gili, 1971 (Ed. Orig. 1966).
- ⁷⁰ Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art, 1998 (Ed. Orig. 1966).
- ⁷¹ Arnell, P., and T. Bickford: *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984; Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Cambridge: Harper and Row, 1984.
- ⁷² Venturi: *Complexity and Contradiction*, P 19.
- ⁷³ Sobre la Casa para su Madre, Venturi comenta “maybe Mother’s House should be known as Mannerist House.” Venturi, Robert, and Denise Scott Brown: *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge, MA: Belknap of Harvard UP, 2004, P 42.
- ⁷⁴ Definición obtenida del Online Etymology Dictionary:
<http://www.etymonline.com/index.php?term=ordinary> (accedido el 16/11/2014).
- ⁷⁵ Un ejemplo de la relación visual y conceptual entre de Duchamp y los principales artistas Pop es el texto de Dorothy Kosinski: *Dialogues: Duchamp, Cornell, Johns, Rauschenberg*. Yale University Press, 2005.
- ⁷⁶ Venturi & Scott Brown: *Architecture as Signs and System*, P 39.
- ⁷⁷ Venturi, Robert, Denise Scott Brown & Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*. MIT Press, 1972, P 13.
- ⁷⁸ Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. MIT Press, 1981.
- ⁷⁹ Rossi, Aldo: “La arquitectura análoga.” En *2C - Construcción de la ciudad*, Número 2, 1975, pp 8- 11.
- ⁸⁰ Rossi: *A Scientific Autobiography*, P 2.
- ⁸¹ “Introducción” de Peter Eisenman en Rossi: *The Architecture of the City*, pp 8-9.
- ⁸² Introducción de Eisenman en Rossi: *The Architecture of the City*, pp 8-9.
- ⁸³ Rossi: *A Scientific Autobiography*, P7.
- ⁸⁴ Ver Moneo, Rafael: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of Eight Contemporary Architects*. MIT Press, 2005, P 362.
- ⁸⁵ Kurt W. Forster: “Houses of the Engadine Valley,” en Ursprung, Philip (ed.): *Herzog & de Meuron - Natural History*. Canadian Centre for Architecture & Lars Müller Publishers, 2002, P 339.
- ⁸⁶ Jacques Derrida describe a la silueta icónica de la “casita” como una construcción colectiva, lo que la convierte en una “metáfora de una metáfora: una expropiación, una residencia que se halla fuera de su propia residencia... en la que uno se reconoce a sí mismo, se asemeja a sí mismo, pero se halla fuera de uno mismo.” Ver Derrida, Jacques: *Margins of Philosophy*. Capítulo “White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy,” University of Chicago Press, 1982, p. 253.
- ⁸⁷ El proyecto para VitraHaus (2009) en Alemania, es un *showroom* para la exhibición de productos y objetos hogareños, donde Herzog & de Meuron vuelven a adoptar como punto de inicio la imagen o la idea del tipo “casita.” La propuesta puede ser descrita como la instrumentalización de dos procedimientos de transformación tipológica: 1) la extrusión longitudinal de “la casita,” que llega a adquirir proporciones insólitas; y 2) el apilamiento o la superposición de cada una de las “casas” previamente extruidas. Para más información, ver la memoria de los autores en: <http://www.herzogdemeuron.com/index.html> (accedido el 18/12/2014).
- ⁸⁸ Forster: “Houses of the Engadine Valley,” P 346.
- ⁸⁹ Comentario de Jacques Herzog en *De Zeen magazine*, publicado en la página web: <http://www.dezeen.com/2012/11/14/parrish-art-museum-by-herzog-de-meuron-2/> (accedido el 16/12/2014).

Conclusiones

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte resulta evidente: ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.

Theodor Adorno¹

Este estudio ha tratado dos temas interrelacionados. El primero ha sido la propuesta de establecer una reevaluación del concepto de tipo en la arquitectura. Su presencia, se ha visto, constituye una condición incontestable, extendida y generalizada: virtualmente toda la historia de la arquitectura evidencia la presencia de cierto antecedente o referencia tipológica. En segundo lugar, se ha analizado la presencia del concepto de tipo en el desarrollo del proyecto arquitectónico. Mi conclusión es que el tipo, así como toda clase de formas e imágenes preexistentes, constituye una presencia insoslayable en la comprensión y la realización de la arquitectura.

En su introducción formal en el discurso arquitectónico, Quatremère de Quincy identificó al concepto de tipo como un precepto polisémico: como respuesta a los orígenes de la arquitectura, como instrumento para clasificar las formas construidas, como idea, y como estrategia proyectual sustentada en la doctrina de mimesis. Luego de Quatremère, se sucedieron diversos autores que ofrecieron variadas interpretaciones del concepto de tipo. Durand, por ejemplo, lo asume como un catálogo de componentes “dados,” listos a ser dispuestos o ensamblados de acuerdo a ciertos criterios compositivos. Gottfried Semper, en cambio, introdujo dos concepciones alternativas. En su reinterpretación de los comienzos de la arquitectura, sugiere que el *tipo originario* fue la fogata, o sea, indica que el primer recinto habitado por la humanidad no fue una construcción material sino virtual—el espacio delimitado por la temperatura que emite el fuego. En segundo lugar, Semper asume al proceso tipológico como una fabricación mancomunada simbolizada en el *nudo*. De acuerdo a esta teoría, el nudo es el dispositivo necesario para la confección del tejido, que constituye el mecanismo para la realización de tanto vestimentas como cerramientos arquitectónicos. En lugar de ofrecer un modelo formal, concluye Semper, el nudo consume el hecho arquitectónico mediante un mecanismo operacional.

Si bien con posturas diferenciadas, Quatremère, Durand y Semper coinciden en que el proyecto arquitectónico se genera a partir de la consideración de la presencia del pasado. A partir de una reinterpretación de la arquitectura moderna, Anthony Vidler identifica una concepción del tipo derivada de la producción industrial: el *prototipo*. De acuerdo a esta postura, al igual que la reproducción mecánica de objetos, las partes edilicias, o los edificios, son plausibles de ser replicados indefinidamente. En este aspecto, la iniciativa que describe Vidler—que denomina “la segunda tipología”—presenta ciertas coincidencias con las metodologías formuladas por Durand, en ambos casos la *repetición* substituye a los diversos procesos de alteración de formas.

A partir de estas premisas, este estudio ha detectado *dos grandes rangos de tácticas proyectuales* generadas a partir de la presencia del tipo. En primera instancia, las intervenciones de índole morfológica, donde las formas que definen al tipo seleccionado son sometidas a diversos procesos de alteración, como ser la distorsión, la alteración de la escala, la yuxtaposición o la sustitución. La historia del arte por lo tanto puede ser interpretada como un continuo proceso de alteración de las formas, en que cada generación adopta y luego transforma las tipologías y los vocabularios iconográficos heredados de la anterior: el Manierismo, por ejemplo, adopta y transforma las tipologías Renacentistas, el Barroco hace lo mismo con las formas Manieristas, y así sucesivamente.

El segundo rango de tácticas proyectuales reside en la *repetición* y el *desplazamiento tipológico*, donde la variación semántica no depende de la alteración formal, sino de la localización del tipo. Esta operación sugiere claras correspondencias con el procedimiento del *readymade* inaugurado por Marcel Duchamp, consistente en la selección de un objeto de manufacturación industrial y su posterior reimplantación en un contexto insospechado. El *readymade* implica un cuestionamiento al estatus de la obra de arte, donde el significado se desliza desde lo ordinario (pero auténtico) hasta lo artístico (pero replicado). El desplazamiento tipológico, por su parte, confirma la ambigua condición del hecho arquitectónico, en cuanto su significado se ve afectado por su relación con el contexto. La repercusión en el ámbito de la arquitectura de tácticas asociadas al desarrollo artístico contemporáneo pone de manifiesto, una vez más, *la inevitable correspondencia y afinidad entre el arte y la arquitectura*, constatando que las referencias cruzadas entre las dos disciplinas pueden conducir a una mejor comprensión de ambas.

Varias corrientes de la arquitectura actual parecen estar fijadas en la irrefrenable ambición de generar formas nuevas y originales, es decir, proponen un apartamiento de cualquier presencia del tipo en el proceso proyectual. Esta postura, que asume a la arquitectura como formas vaciadas de significado, deja de lado asuntos como el *deseo*, la *analogía*, las *asociaciones metafóricas* y *alegóricas*. De acuerdo a Alberto Pérez-Gómez, “la dimensión poética y crítica de la arquitectura, como todo producto artístico relevante, aborda las cuestiones que realmente importan para nuestra humanidad en términos culturalmente específicos, revelando un enigma detrás de los acontecimientos y los objetos mundanos.”² Tal como demuestran las principales tendencias del arte contemporáneo, como ser el *assemblage*, el *instalación art* y el *tableaux*, la concepción del hecho artístico no depende necesariamente de manipulaciones formalísticas; las variaciones del significado pueden lograrse mediante la repetición, el desplazamiento y la combinación de elementos cotidianos. Estas estrategias sugieren nuevos e insospechados parámetros para la consideración del tipo, que como un eco infinito de las sentencias originales de Quatremère, continua siendo un concepto sugestivo, abstracto, e insondable.

Notas Conclusiones

¹ Adorno, Theodor: *Aesthetic Theory*. A&C Black, 2013, P 1.

² Pérez-Gómez, Alberto: "The Relevance of Beauty in Architecture." En Emmons, Paul, John Hendrix & Jane Lomholt: *The Cultural Role of Architecture*. Routledge, 2012, P 165.

Bibliografía

Ackerman, James S.: *The architecture of Michelangelo*. University of Chicago Press, 1986, (Ed. Orig. 1961).

Ackerman, James S.: *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*. MIT Press, 2002.

Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 2002, (Ed. Orig. 1970).

Alexander, Christopher, Sara Ishikawa, and Murray Silverstein: *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. Oxford UP, 1977.

Agrest, Diana & Mario Gandelsonas: *Agrest and Gandelsonas: Works*. Princeton Architectural, 1995.

Argan, Giulio Carlo: *La arquitectura barroca en Italia*. Nueva Visión, 1984 (Ed. Orig. 1957).

Argan, Giulio Carlo: "On The Typology of Architecture." En Nesbitt, Kate (ed): *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*. New York: Princeton Architectural, 1996, pp 242-246 (Ed. Original 1963).

Aristotle: *Rhetoric and Poetics*. The Modern Library, New York, 1954.

Arnell, Peter, Ted Bickford, Vincent Scully, & José Rafael. Moneo: *Aldo Rossi, Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1985.

Auerbach, Erich: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton UP, 1953.

Banham, Reyner: *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture, 1900-1925*. Cambridge, MA: MIT, 1989.

Banham, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*. MIT Press, 1992, (Ed. original 1960).

Barthes, Roland: *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang, 1968.

Benjamin, Walter, & Rolf Tiedemann: *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Belknap, 1999.

Benjamin, Walter y J. A. Underwood: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin, 2008 (Ed. Orig, 1936).

Bergdoll, Barry & Oechslin, Werner (editors): *Fragments Architecture and the Unfinished*, London: Thames & Hudson, 2006.

Bonta, Juan Pablo: *Sistemas de Significación en Arquitectura: Un Estudio de la Arquitectura y su Interpretación*. Barcelona, 1977.

Boullée, Etienne-Louis: *Architecture: Essai sur l'art*. J.M. Perouse de Montclos, 1968.

- Braham, Allan: *The Architecture of the French Enlightenment*. University of California Press, 1980.
- Baudrillard, Jean & Francesco Proto: *Mass, Identity, Architecture: Architectural Writings of Jean Baudrillard*. Wiley Academy, 2003.
- Brownlee, David H., & Long De David Gilson: *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Los Angeles, CA: Universe Pub., 1997.
- Brownlee, David Bruce, Robert Venturi, & Denise Scott Brown: *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art in Association with Yale UP, 2001.
- Bürger, Peter: *Theory of the Avant-garde*. U of Minnesota, 1984 (Edic. Orig. 1974).
- Cabanne, Pierre, and Marcel Duchamp: *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York, NY: Da Capo, 1987.
- Castex, Jean: *Frank Lloyd Wright, Le Printemps de la Prairie House*. Liège: P. Mardaga, 1985.
- Cavallo, Roberto & Komossa, Susanne (eds): *New Urban Configurations*. IOS Press, 2014
- Tomkins, Calvin: *Duchamp: A Biography*. New York: H. Holt, 1996.
- Chareau, Pierre, Marc Vellay, & Kenneth Frampton: *Pierre Chareau: Architect and Craftsman*. Thames and Hudson, 1990.
- Cohen, Jean-Louis: *Scenes of the world to come: European architecture and the American challenge, 1893-1960*. Canadian Centre for Architecture, 1995.
- Cohen, Jean-Louis: *The Future of Architecture, since 1889*. London: Phaidon, 2012.
- Collins, Peter: *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. London: Faber and Faber, 1965.
- Colquhoun, Alan: *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Opposition Books, MIT Press, 1981.
- Colquhoun, Alan: *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-1987*. MIT Press, 1989.
- Colquhoun, Alan: "Typology and Design Method," (Edic. Orig. 1967). En Nesbitt, Kate (ed): *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*. New York: Princeton Architectural, 1996, pp 250-257.
- Comas, Carlos Eduardo: "Prototipo, monumento, un ministerio, el ministerio." Capítulo del libro *Le Corbusier y Sudamérica*, Ed. Fernando Perez Oyarzun, 1991 (Ed. Orig. 1987).
- Comas, Carlos Eduardo: "Ideología Modernista y Enseñanza de Arquitectura." Revista *Ideas en arte y Arquitectura*, Buenos Aires, 1986.

- Comas, Carlos Eduardo: "Pampulla y la arquitectura moderna brasileña." *Revista Summa +*, Buenos Aires, 2006.
- Comas, Carlos Eduardo: "Variaciones sobre la transparencia: las casas de vidrio de Mies van der Rohe, Philip Johnson y Lina Bo Bardi." Córdoba, 2006.
- Comas, Carlos Eduardo: "Precisões: Arquitetura Moderna Brasileira 1936-45." Porto Alegre: *PROPAR*, 2002.
- Conrads, Ulrich: *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994 (Edic. Orig. 1970).
- Corona Martínez, Alfonso: *The Architectural Project*. Texas A & M, 2003.
- Corona Martínez, Alfonso: *O Problema dos Elementos na Arquitetura do Século XX*. Tesis Doctoral no publicada, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, *PROPAR*, 2003.
- Deleuze, Gilles: "Plato and the Simulacrum." *October*, Vol. 27, 1983.
- Deleuze, Gilles: *Difference and repetition*. Columbia University Press, 1994 (Ed. Orig. 1968).
- D'Harnoncourt, Anne: *Marcel Duchamp*. Munich, Prestel, 1989.
- Derrida, Jacques: *Margins of Philosophy*. University of Chicago Press, 1982
- Diez, Fernando: *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*. Buenos Aires, 1996.
- Diez, Fernando: *Crisis de Autenticidad: Cambios en los Modos de Producción de la Arquitectura Argentina*. Buenos Aires: Donn, 2008.
- Di Palma, Vittoria: "Architecture, Environment and Emotion: Quatremère de Quincy and the Concept of Character," *AA Files* 47, 2002
- Drexler, Arthur & Richard Chafee: *The Architecture of the École des Beaux-Arts*. Museum of Modern Art, 1977.
- Duany, Andres; Plater-Zyberk, Elizabeth y Speck, Jeff: *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*, 2001.
- Duany, Andres, Elizabeth Plater-Zyberk, & Robert Alminana: *The New Civic Art: Elements of Town Planning*. Rizzoli, 2003.
- Duchamp, Marcel (Michel Sanouillet y Elmer Peterson editores): *The Writings of Marcel Duchamp*. Da Capo Press, 1973.
- Duchamp, Marcel; Richard Hamilton & Ece Bonk: *a l'infinif (The White Box)*. Cordier & Ekstrom, 1999 (Edic. Orig 1967).

- Duchamp, Marcel, Elena Filipovic, & Gonzalo Aguilar Moisés: *Marcel Duchamp: Una Obra Que No Es Una Obra "de Arte."* Buenos Aires, Fundación Proa, 2008.
- Duboy, Philippe: *Lequeu, An Architectural Enigma.* MIT Press, 1987.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis: *Précis of the Lectures on Architecture ; With, Graphic Portion of the Lectures on Architecture.* Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2000 (Ed. Orig. 1802).
- Eco, Umberto: *Function and Sign: The semiotics of Architecture.* En Leach, Neil: *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory.* Routledge, 1997.
- Eco, Umberto: *La Estructura Ausente, Introducción a la Semiótica.* Editorial Lumen, 1968.
- Egbert, Donald Drew: *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture.* Princeton N.J., 1980.
- Eisenman, Peter: *Diagram Diaries.* New York: Universe, 1999.
- Eisenman Peter & Cassarà, Silvio: *Peter Eisenman – Feints.* Milano: Skira, 2006.
- Eisenman, Peter: *Written into the Void: Selected Writings, 1990-2004.* New Haven: Yale UP, 2007.
- Eisenman, Peter: *Houses of Cards,* Oxford University Press, 1987.
- Eisenman, Peter: "The End of the Beginning, the End of the End," *Perspecta, Vol. 21,* 1984
- Etlin, Richard A.: *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy.* The University of Chicago Press, 1994.
- Evers, Bernd, & Christof Thoenes: *Architectural Theory: From the Renaissance to the Present: 89 Essays on 117 Treatises.* Köln: Taschen, 2003.
- Fleming, Paul: *Exemplarity and Mediocrity: The Art of the Average from Bourgeois Tragedy to Realism.* Stanford, CA: Stanford UP, 2009.
- Forty, Adrian: *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture.* New York: Thames & Hudson, 2000.
- Frampton, Kenneth: *Le Corbusier.* Thames & Hudson, 2001.
- Frampton, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History.* Thames and Hudson, 1985.
- Frampton, Kenneth, & John Cava: *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture.* Cambridge, MA: MIT, 1995.
- Frampton, Kenneth: *Alvaro Siza – Complete Works.* Phaidon Press Limited, 2000.
- Frasconi, Marco: *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory,* Savage, MD, 1991.

- Gehry, Frank O., Peter Arnell, Ted Bickford, Germano Celant, & Mason Andrews: *Frank Gehry, Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1985.
- Gombrich, E. H.: *Art and Illusion; a Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon, 1960.
- Gombrich, E. H.: *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1972.
- Gombrich, E.H.: *New Light on Old Masters*, Chicago, 1986.
- Gorelik, Adrián: *La Grilla y El Parque: Espacio Público y Cultura Urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional De Quilmes, 1998.
- Hays, K. Michael: *Unprecedented Realism: The Architecture of Machado and Silvetti*. Princeton Architectural, 1995.
- Herrmann, Wolfgang: *Gottfried Semper: In Search of Architecture*. Cambridge, MA: MIT, 1984.
- Herrmann, Wolfgang: *Laugier and Eighteenth Century French Theory*. London: A. Zwemmer, 1962.
- Herrmann, Wolfgang: *The Theory of Claude Perrault*. London: A. Zwemmer, 1973.
- Hitchcock, Henry-Russell: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York, 1977 (ed. orig.1958).
- Hitchcock, Henry-Russell: *Painting toward Architecture*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948.
- Holl, Steve: "Rural and Urban House Types", (1983). En *Pamphlet Architecture* 1-10. Princeton Architectural Press, 1998.
- Hubbard, Bill: *A Theory for Practice: Architecture in Three Discourses*. Cambridge, MA: MIT, 1995.
- Hvattum, Mari: *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge UP, 2004.
- Ingraham, Catherine: *Architecture and the Burdens of Linearity*. Yale UP, 1998.
- Jacobs, Jane: *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage, 1992.
- Jacoby, Sam: *The Reasoning of Architecture - Type and the Problem of Historicity*. Tesis doctoral no publicada, Technischen Universität Berlin, 2013.
- Judovitz, Dalia: *Drawing on Art. Duchamp & Company*. University of Minnesota Press, 2010.

- Judovitz, Dalia: *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. University of California, 1998.
- Kahn, Andrea: "Is Like, Is Not: Towards a Non Oppressive Interpretation of The Concept of Type." En Garth Rockcastle (Ed.): *Type and the (Im) Possibilities of Convention*. Midgård Monographs, 1991.
- Kaufmann, Emil: *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1952.
- Kaufmann, Emil: *Architecture in the Age of Reason; Baroque and Post-baroque in England, Italy, and France*. [Hamden, Conn.]: Archon, 1966.
- Kaufmann, Emil: *Étienne-Louis Boullée*. [New York]: College Art Association of America, 1939.
- Kipnis, Jeffrey: "The Cunning of Cosmetics," *El Croquis* 60, 1996, pp 22-28.
- Kipnis, Jeffrey: "Twisting the Separatrix." *Assemblage*, No. 14, 1991.
- Koolhaas, Rem, & Bruce Mau: *S M L XL: OMA*. S.l.: S.n., 1993.
- Kosinski, Doris: *Dialogues. Duchamp, Cornell, Johns, Rauchemberg*. Yale University Press, 2005, pp 39-55.
- Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. MIT Press, 1991.
- Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1985.
- Krauss, Rosalind: *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking, 1977 (Ed. Orig, 1985).
- Kubler George: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale University Press, 1962.
- Lathouri, Marina: "The city as project." *Architectural Design*, Volume 81, Issue 1, 2011. pp 24–31.
- Laugier, Marc-Antoine: *An Essay on Architecture*. Traducido al inglés por Wolfgang y Anni Herrmann. Hennessy & Ingalls, 1977 (Ed. Orig, 1753).
- Lavin, Silvia: *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*. MIT Press, 1992.
- Leatherbarrow, David: *The roots of architectural invention: site, enclosure, materials*. Cambridge Univ. Press, 1993.
- Leatherbarrow, David: "Interpretation and Abstraction in the Architecture of Adolf Loos." *Journal of Architectural Education*, 1987.
- Le Corbusier: *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications, 1986 (Ed original: 1923).

Lee, Christopher C. M., and Sam Jacoby: *Typological Urbanism: Projective Cities*. Chichester: Wiley, 2011.

Loos, Adolf: "Ornament and Crime" (1908). Reimpreso en Conrads, Ulrich: *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1970.

Madrazo, Leandro: *The concept of type in architecture: An inquiry into the nature of architectural form*. Disertación doctoral no publicada, Swiss Federal Institute of Technology, 1995.

Madrazo, Leandro: "Durand and the Science of Architecture," *Journal of Architectural Education*, 1994

Mahar-Keplinger, Lisa: *Grain Elevators*. Princeton Architectural, 1993.

Mäkelä, Taisto H., & Wallis Miller: *Wars of Classification: Architecture and Modernity: Proceedings of the Colloquium "Reinterpreting Modernism" Held at the School of Architecture, Princeton University*. New York, NY: Princeton Architectural, 1991.

Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. Yale University Press, 1996.

Mallgrave, Harry Francis (ed): *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*. Blackwell Publishing, 2006.

Martí Arís, Carlos: *Las Variaciones de la identidad : ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Fundación Arquia, D.L, 2014 (Ed. orig. 1993).

Masheck, Joseph: *Adolf Loos the Art of Architecture*. London: I.B. Tauris, 2013

McLeod, Mary: "Order in the details, Tumult in the whole? - Composition and fragmentation in Le Corbusier's Architecture." En Bergdoll, Barry, & Werner Oechslin: *Fragments Architecture and the Unfinished: Essays Presented to Robin Middleton*. London: Thames & Hudson, 2006.

Mendelshohn, Erich: *Amerika*. Dover Publications, 1993 (Ed. Orig, 1926).

Meninato, Pablo: "Seductions of the ordinary." En Marinic, Gregory (ed.): *The Interior Architecture Theory Reader*. Taylor & Francis, 2016.

Meninato, Pablo: "(Dis) Assembling: Duchamp and Architecture." Marinic, Gregory & Mary-Jo Schlachter (eds.): *d3 dialog >assemble*. D3 Publications, 2012.

Meninato, Pablo: "Duchamp y la arquitectura." En revista *Summa+ #104*, 2009.

Meninato, Pablo: "Tipología y proceso de diseño." En revista *Summa+ #80*, 2006.

Middleton, Robin (ed): *The Beaux-arts and Nineteenth-century French Architecture*. MIT, 1982.

Moneo, Jose Rafael: "On Typology." *Oppositions # 13*, MIT Press, 1978.

- Moneo, José Rafael: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge, MA: MIT, 2004.
- Moos, Stanislaus Von: *Le Corbusier, Elements of a Synthesis*. Cambridge, MA: MIT, 1979, (Edic. Orig. 1968).
- Muratori, Saverio: *Studies for an Operating Urban History of Venice*, 1959.
- Nesbitt, Kate (ed): *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*. New York: Princeton Architectural, 1996.
- Nietzsche, Friedrich: *On the Genealogy of Morals*. Knopf Doubleday, 2010.
- Oechslin, Werner: "Premises for the Resumption of the Discussion of Typology." *Assemblage No. 1*, MIT Press, 1986, pp. 36-53.
- Oppneheimer Dean, Andrea & Hursley, Timothy: *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. Princeton Architectural Press, 2002.
- Panerai, Philippe, Jean Castex, Jean-Charles Depaule, & Ivor Samuels : *Urban Forms: Death and Life of the Urban Block*. Oxford: Architectural, 2004, (Ed. Orig. 1997).
- Panofsky, Erwin: *Idea: A Concept in Art History*. Columbia: University of South Carolina Press, 1968, (ed. orig, 1929).
- Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Westview, 1972.
- Paz, Octavio: *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. Alianza Editorial, 1989.
- Pevsner, Nicholas: *A History of Building Types*. Princeton UP, 1976.
- Pérez-Gómez, Alberto: *Architecture and the Crisis of Modern Science*. MIT Press, 1983.
- Pérez-Gómez, Alberto: "Architecture is not a Convention," en Rockcastle, Garth (Ed.): *Type and the (Im)Possibilities of Convention*, Midgard Monograph, 1991
- Platón: *La República*. Ediciones Libertador, 2009.
- Porphyries, Demitri: "The Retrieval of Memory: Alvar Aalto's Typological Conception of Design." Artículo publicado en *The Harvard Architecture Review*, 1984.
- Quatremère, De Quincy, & Samir Younés: *The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*. London: Andreas Papadakis, 1999.
- Quatremère de Quincy: *An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts*. London: Smith, Elder and Co. Cornhill, 1837 (Ed. Orig. 1823).
- Rapoport, Amos: *House Form and Culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969.

- Rabaté, Jean-Michel: *Given: 1° Art, 2° Crime*. Brighton: Sussex Academic, 2006.
- Rabaté, Jean-Michel: *Crimes of the Future: Theory and its Global Reproduction*. Bloomsbury Publishing USA, 2014.
- Rebella, Aníbal Parodi: *Escalas Alteradas, La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Politécnica de Madrid, 2010
- Ricoeur, Paul: *The Rule of Metaphor*. Routledge, 1977.
- Ricoeur, Paul: *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*. Critical Inquiry, 1979.
- Riley, Terence: *Light Construction*. Museum of Modern Art, 2004.
- Rockcastle, Garth (Ed.): *Type and the (Im)Possibilities of Convention*, Midgard Monograph, 1991.
- Rossi, Aldo: *La Arquitectura de la Ciudad*. Gustavo Gili, 1971 (Ed. Orig. 1966).
- Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. MIT Press, 1981.
- Rossi, Aldo: “La arquitectura análoga.” En *2C - Construcción de la ciudad*, Número 2, 1975
- Rousseau, Jean-Jacques: *The Social Contract and Other Later Political Writings*, Cambridge University Press, 1997
- Rowe, Colin. *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*. London: Academy, 1994.
- Rowe, Colin: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. MIT Press, 1976.
- Rowe, Colin: *Collage City*. MIT Press, 1984.
- Rykwert, Joseph: *On Adam’s House in Paradise*. Museum of Modern Art, 1972.
- Rykwert, Joseph: *The Dancing Column: on Order in Architecture*. Cambridge, MA: MIT, 1996.
- Rykwert, Joseph. *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge, MA: MIT, 1980.
- Saussure, Ferdinand de (Charles Bally & Albert Sechehaye, eds.): *Course in General Linguistics*. Philosophical Library, New York, 1959 (edic. orig. 1915).
- Semerani, Luciano (ed): *The School of Venice*. London: Architectural Digest, 1985.
- Semper, Gottfried: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge University Press, 1989, (Ed. Orig. 1851).
- Semper, Gottfried: *Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics*. Los Angeles, 2004, (Ed. Orig. 1860-62).

- Shearman, John: *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Silvetti, Jorge: "On Realism in Architecture." *The Harvard Architecture Review*, MIT Press, 1980.
- Siza, Alvaro: *Writings on Architecture*. Antonio Angelillo ed., 1997.
- Snodin, Michael: *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*. Yale UP & The Victoria and Albert Museum, London, 1991.
- Sola-Morales, Ignasi: "The Origins of Modern Eclecticism: The Theories of Architecture in Early Nineteenth Century France." *Perspecta*, Vol. 23, MIT Press, 1987, pp. 120-133.
- Summers, David: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton UP, 1981.
- Summerson, John: *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura - De L. B. Alberti a Le Corbusier*. Editorial Gustavo Gilli, 1979 (Ed. Orig. 1964).
- Summerson, John: *Heavenly Mansions*. N.W. Norton, 1963.
- Tafuri, Manfredo: *Theories and History of Architecture*. Harper & Row, 1976.
- Taylor, Michael R., & P. Andrew Lins: *Marcel Duchamp: Étant Donnés*. Philadelphia Museum of Art, 2009.
- Tomkins, Calvin: *Duchamp: A Biography*. New York: H. Holt, 1996.
- Tavernor, Robert: *On Alberti and the Art of Building*. Yale University Press, 1998.
- Ursprung, Philip (ed.): *Herzog & de Meuron - Natural History*. Canadian Centre for Architecture & Lars Müller Publishers, 2002.
- Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art, 1977 (Ed. orig. 1966).
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown & Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*. MIT Press, 1972.
- Venturi, Robert, and Denise Scott Brown: *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time*. Cambridge, MA: Belknap of Harvard UP, 2004.
- Vesely, Dalibor: *Architecture in the age of divided representation: the question of creativity in the shadow of production*. MIT Press, 2004.
- Vidler, Anthony: "The Idea of Type: The transformation of the Academic Ideal, 1750-1830." *En Oppositions* 8, 1977.
- Vidler, Anthony: "The Third Typology." *Oppositions* 7. MIT Press, 1977.

Vidler, Anthony & Annie Jacques: “*Chronology: The Ecole des Beaux-Arts, 1671-1900.*” En *Oppositions* 7, 1977.

Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls - Architectural Theory in the Late Enlightenment.* Princeton Architectural Press, 1987.

Vidler, Anthony: *Claude-Nicolas Ledoux.* MIT Press, 1990.

Vidler, Anthony: *Histories of the Immediate Present – Inventing Architectural Modernism.* Cambridge, MA: MIT, 2008.

Villari, Sergio: *J. N. L. Durand (1760-1834): Art and Science of Architecture.* New York, 1990.

Vitruvio, Marco: *Los diez libros de arquitectura.* Editorial Linkgua, Barcelona, 2008.

Watkin, David & Mellinghoff, Tilman: *German Architecture and the Classical Ideal.* Cambridge, MA: MIT, 1987.

Wittkower, Rudolph: *Architectural Principles in the Age of Humanism.* Norton & Co, New York, 1971 (Ed. Orig. 1949).

Wittkower, Rudolph: “Michelangelo's Biblioteca Laurenziana.” En *Idea and Image, Studies in Italian Renaissance:* London 1978 (Ed. Orig. 1934).

Índice de Imágenes

Capítulo 1

1.1 Marc-Antoine Laugier: Portada de *Essai sur l'architecture*, 1753.

De: Rykwert, Joseph: *On Adam's House in Paradise*. Museum of Modern Art, 1972.

1.2 Charles Le Brun, *Estudios Fisionómicos*, 1644.

De: Rykwert, Joseph: *The Dancing Column: on Order in Architecture*. MIT Press, 1996.

1.3 Charles Le Brun, *Hombre-camello*.

De: Rykwert: *The Dancing Column*.

1.4 Charles Le Brun, *Hombre-águila*.

De: Rykwert: *The Dancing Column*.

1.5 J.-F. Blondel, *Cornisa Toscana de Palladio*, 1771-77.

De: Rykwert: *The Dancing Column*.

1.6 J.-F. Blondel, *Cornisa Toscana de Vignola*, 1771-77.

De: Rykwert: *The Dancing Column*.

Capítulo 2

2.1 Durand: *Temples ronds*.

De : *Récueil et parallèle*. Sitio web <http://library.nd.edu/architecture/documents/Durand-Recueil-et-Parallele-4000px.pdf> (accedido 14/11/2014)

2.2 Durand: variaciones de pórticos.

De: Durand, Jean-Nicolas-Louis: *Précis of the Lectures on Architecture*. Getty Research Institute, 2000, (Ed. Orig. 1802), Plate 9.

2.2 Durand: variantes de disposición de columnas.

De: Durand, Jean-Nicolas-Louis: *Précis of the Lectures on Architecture*.

2.4 Durand: *Proceso a seguir en la composición de un proyecto cualquiera*.

De: Durand: *Précis*.

Capítulo 3

3.1 Gottfried Semper: *Técnicas de tejidos y nudos*.

De: Hvattum, Mari: *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge UP, 2004.

3.2 Semper: *Nudos y trenzas*.

De: Hvattum: *Gottfried Semper*.

3.3 Semper: *Técnicas de tejidos*.

De: Hvattum: *Gottfried Semper*.

3.4 Georges Cuvier: *Diseción comparativa de estómagos de peces*.

De: Hvattum: *Gottfried Semper*.

3.5 Gottfried Semper: *The Carairb Hut*.
De: Hvattum: *Gottfried Semper*.

Capítulo 4

4.1 Kazimir Malevich: *Cuadrado Negro*, 1916

De: Página web Tretyakov State Gallery:

http://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/378 (accedido 14/11/2014)

4.2 Theo van Doesburg: *Contra-Construction Project*, 1923

De: Página web MOMA: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=232
(accedido 14/11/2014)

4.3 Erich Mendelsohn: fotografía de elevador de granos.

De: Mendelshohn, Erich: *Amerika*. Dover Publications, 1993 (Ed. Orig, 1926).

4.4 Mendelsohn: fotografía de elevador de granos.

De: Mendelshohn: *Amerika*.

4.5 Le Corbusier: *comparaciones entre templos griegos y automóviles*.

De : *Le Corbusier. Vers une Architecture*, 1923.

4.6 Le Corbusier: *Maison Dom-ino*.

De : Frampton, Kenneth: *Le Corbusier*. Thames & Hudson, 2001.

4.7 Le Corbusier: *Maison Citrohan*, 1922

De : Frampton: *Le Corbusier*.

4.8 *Automóvil Citroën*, circa 1925

De: <http://www.citroenownersclub.co.uk/11cv-ta-familiale.html> (accedido 18/12/2014)

4.9 Lucio Costa y equipo: *Ministerio Brasileiro de Educación y Salud*, 1936-45.

De: Gentileza Carlos Dias Comas.

4.10 Lucio Costa y equipo: sketch de *Ministerio Brasileiro de Educación y Salud*.

De: Gentileza Carlos Dias Comas.

4.11 Frank Lloyd Wright: *Johnson Building*, 1936.

De: Lipman, Jonathan, & Frank Lloyd Wright: *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*. New York: Rizzoli, 1986.

4.12 Amancio Williams: *Pabellón Bunge y Born*, 1966.

De: Diez, Fernando & Martin Di Peco: *Amancio Williams*. Donn SA, 2008.

4.13 Oscar Niemeyer: *Corte Suprema de Justicia*, 1960.

De: Gentileza Carlos Dias Comas.

4.14 Colin Rowe: *Diagramas de villa Malcontenta (Palladio) y villa Garches (Le Corbusier)*.

De: Rowe, Colin: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. MIT Press, 1976.

4.15 Rudolf Wittkower: *Diagramas de villas de Palladio*.
De: Wittkower, Rudolph: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Norton & Co, New York, 1971 (Ed. Orig. 1949).

4.16 Peter Eisenman: *Izq.: Diagrama axonométrico de la Casa del Fascio (Terragni)*. Der: *Estudio axonométrico de House II (Eisenman)*.
De: Eisenman, Peter: *Diagram Diaries*. New York: Universe, 1999.

4.17 John Hedjuk: *Diamond Project B*
De: Hedjuk, John: *Mask of Medusa: works, 1947-1983*. Rizzoli, 1985.

Capítulo 5

5.1 Bramante: *Tempietto di San Pietro in Montorio, 1502*.
De: Palladio, Andrea: *The four books on architecture*. MIT Press, 1997.

5.2 Aldo Rossi: *Gallartese, 1969-74*.
De: Arnell, Peter, Ted Bickford, Vincent Scully, & José Rafael. Moneo: Aldo Rossi, Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1985.

5.3 Louis Kahn: *Kimbell Art Museum, 1972*.
De: Fotografía del autor.

5.4 Louis Kahn: *Ahmedabad, 1974*.
De: Brownlee, David H., & Long De David Gilson: *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Los Angeles, CA: Universe Pub., 1997.

5.5 Louis Kahn: *Ahmedabad*
De: Brownlee: *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*.

5.6 Jean Castex: *Estudio relación entre lote y manzana en París*.
De: Panerai, Philippe, Jean Castex, Jean-Charles Depaule, & Ivor Samuels : *Urban Forms: Death and Life of the Urban Block*. Oxford: Architectural, 2004, (Ed. Orig. 1997).

5.7 John Blatteau y Paul Hirshorn: *Análisis de la tipología 'row-house' de Filadelfia*
De: A Comparative Study of Philadelphia Rowhouses
<http://www.brynmawr.edu/iconog/rowhse/frontpage.html> (accedido el 14/11/2014)

5.8 Steven Holl: *Análisis del tipo 'row-house'*
De: Holl, Steve: "Rural and Urban House Types", 1983.
En *Pamphlet Architecture* 1-10. Princeton Architectural Press, 1998.

5.9 Andres Duany, Elizabeth Plater-Zyberk & Robert Alminana: análisis de tipologías de calles.
De: Duany, Andres, Elizabeth Plater-Zyberk, & Robert Alminana: *The New Civic Art: Elements of Town Planning*. New York: Rizzoli, 2003.

5.10 Fernando Diez: *Evolución tipológica - de la 'casa romana' a la 'casa chorizo'*
De: Diez, Fernando: *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*. Buenos Aires, 1996.

5.11 Fernando Diez: *Variaciones del tipo 'casa chorizo' de acuerdo a las dimensiones del lote*.
De: Diez: *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*.

Capítulo 6

- 6.1** Miguel Angel: pilastras *Biblioteca Laurenziana*, 1525
De: Portoghesi, Paolo e Bruno Zevi: *Michelangelo Architetto*. Torino, 1964.
- 6.2** Miguel Angel: escalera *Biblioteca Laurenziana*, 1525.
De: Portoghesi: *Michelangelo Architetto*.
- 6.3** Gaudi: *Parque Güell*, 1900
De: Fotografía del autor.
- 6.4** Gaudi: *Parque Güell*, 1900
Fotografía del autor.
- 6.5** Miguel Angel: *Campidoglio - Orden Colosal*.
De: Fotografía del autor.
- 6.6** Boullée: *Bibliothèque Nationale*.
De: Kaufmann, Emil: *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1952.
- 6.7** Boullée: *Cénotaphe à Newton*, 1784.
De: Kaufmann: *Three Revolutionary Architects*.
- 6.8** Frank Gehry & Claes Oldenburg: *Edificio Chiat/Day en Los Ángeles*, 1985.
De: Gehry, Frank O., Peter Arnell, Ted Bickford, Germano Celant, & Mason Andrews: *Frank Gehry, Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1985.
- 6.9** Claes Oldenburg: *Clothespin* (boceto)
De: <http://archiveofaffinities.tumblr.com/post/5361804481/claes-oldenburg-late-submission-to-the-chicago> (accedido el 29/04/2015)
- 6.10** Claes Oldenburg: *Clothespin*, 1976.
De: Fotografía del autor.
- 6.11** Ledoux: *Estudio axonométrico de las Barrières*, 1785.
De: Vidler, Anthony: *Claude-Nicolas Ledoux*. MIT Press, 1990.
- 6.12** Ledoux: *Taller de carbón*, 1804.
De: Vidler: *Ledoux*.
- 6.13** Ledoux: *Casa y taller para el Inspector del Río Loue*, 1804.
De: Vidler: *Ledoux*.
- 6.15** Adalberto Libera: *Casa Malaparte*, 1942.
De: <https://www.pinterest.com/pin/256986722463212984> (accedido el 29/04/2015)
- 6.15** Le Corbusier: *Ville Savoye - detalle de pilotis*.
De: Fotografía del autor.
- 6.16** Le Corbusier: *Ville Savoye - detalle de terraza-jardín*.
De: Fotografía del autor.

- 6.17** Le Corbusier: *Ville Savoye - detalle de ventana horizontal*.
De: Fotografía del autor.
- 6.18** Le Corbusier: *Casa Curutchet – detalle de rampa*.
De: Fotografía del autor.
- 6.19** Alvaro Siza: *Variaciones del tipo 'U' cerrada*.
De: Siza, Alvaro, Yukio Futagawa, & Yoshio Futagawa: *Alvaro Siza*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1998.
- 6.20** Alvaro Siza: *Iglesia Santa Maria en Marco de Canaveses*.
De: Siza, Futagawa: *Alvaro Siza*.
- 6.21** Alvaro Siza: *Iglesia Santa Maria en Marco de Canaveses*.
De: Siza, Futagawa: *Alvaro Siza*.
- 6.22** Herzog & De Meuron: *Casa Rudin en Leymen, 1998*.
De: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/126-150/128-house-in-leymen/IMAGE.html> (accedido el 19/02/2015)
- 6.23** Herzog & De Meuron: *Casa Rudin*.
De: <https://www.herzogdemeuron.com> (accedido el 19/02/2015)
- 6.24** Herzog & De Meuron: *Parrish Art Museum en Long Island, 2010-2012*.
De: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/326-350/349-parrish-art-museum/IMAGE.html> (accedido el 19/02/2015)
- 6.25** Herzog & De Meuron: *Parrish Art Museum*.
De: <https://www.herzogdemeuron.com> (accedido el 19/02/2015)

Capítulo 7

- 7.1** Duchamp: *Nu descendant un escalier, 1912*.
De: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html?mulR=541822268|62>
(accedido 17/02/2015)
- 7.2** Duchamp: *Broyeuse de chocolate, 1913*.
De: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51518.html?mulR=1609880748|29>
(accedido 14/02/2015)
- 7.3** Duchamp: *Roue de bicyclette, 1913*.
De: Fotografía del autor.
- 7.4** Duchamp: *Fountain, 1917*.
De: D'Harnoncourt, Anne: *Marcel Duchamp*. Munich, Prestel, 1989.
- 7.5** Duchamp: *Fresh widow, 1920*.
De: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81028
- 7.6** Lequeu: *Le grand baillieur*.
De: Duboy: *Lequeu*.
- 7.7** Lequeu: *Et nous aussi, nous serons mères...*
De: Duboy, Philippe: *Lequeu, An Architectural Enigma*. MIT Press, 1987.

- 7.8** Lequeu: *Grimacer des yeux*.
De: Duboy: *Lequeu*.
- 7.9** Lequeu: *Temple à la divination*.
De: Duboy: *Lequeu*.
- 7.10** Lequeu: *La porte de la chasse du Prince et l'étable*.
De: Duboy: *Lequeu*.
- 7.11** Lequeu: *Grande fontaine sur une esplanade*.
De: Duboy, Philippe: *Lequeu*.
- 7.12** Lequeu: *Tombeau de Porsenna, roi d'Étrurie*.
De: Duboy, Philippe: *Lequeu*.
- 7.13** Lequeu: *La vaca Byre mira al sur sobre la fresca pradera...*
De: Duboy: *Lequeu*.
- 7.14** Adolf Loos: *Concurso Chicago Tribune, 1922*.
De: Rykwert: *The Dancing Column*.
- 7.15** Venturi & Rauch: *'Mickey Mouse Column,' Museo Oberlin University, 1976*
De: <http://www.oberlin.edu/external/EOG/gbslides/Venturi.html> (accedido 14/11/2014)
- 7.16** Venturi, Rauch & Scott Brown: *The Big Apple at Times Square, 1984*.
De: Brownlee, David Bruce, Robert Venturi, & Denise Scott Brown: *Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*. PA: Philadelphia Museum of Art in Association with Yale UP, 2001.
- 7.17** Aldo Rossi: *Il ritorno dalla scuola, 1984*.
De: Adjmi, Morris, Aldo Rossi, Giovanni Bertolotto, Carter Ratcliff, & Stefanie Lew: *Aldo Rossi: Drawings and Paintings*. New York, NY: Princeton Architectural, 1993.
- 7.18** Aldo Rossi: *Le cabine dell'Elba, 1974*
De: Adjmi, Morris: *Aldo Rossi: Drawings and Paintings*.
- 7.19** Aldo Rossi: *Dictatum Carolo, 1989*.
De: Adjmi, Morris: *Aldo Rossi: Drawings and Paintings*.
- 7.20** Filarette: *Ca' del Duca, 1469*.
De: Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. MIT Press, 1981.
- 7.21** Aldo Rossi: *Friedrichstasse, 1981*.
De: Fotografia del autor.
- 7.22** Aldo Rossi: *Centro Cívico en Perugia, 1984*.
De: http://www.vitruvio.ch/mediagallery/vitruvio_gallery.php?titolo_opus=Progetti%20oper%20Perugia&back_link=http://www.vitruvio.ch/arc/contemporary/1946-2001_02/arperugia.php&rif=arperugia.php&architetto=Aldo%20Rossi (accedido 14/11/14)
- 7.23** Pablo Picasso: *Naturaleza muerta con silla de rejilla, 1912*.
De: <http://www.pablocicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp> (accedido 23/1/15)

- 7.24** Kurt Schwitters: *Merz Picture 32 A. The Cherry Picture*, 1921.
De: http://www.moma.org/learn/moma_learning/kurt-schwitters-merz-picture-32-a-the-cherry-picture-1921 (accedido 23/1/15)
- 7.25** Frank Gehry: *Casa en Santa Monica*, 1978.
De: Gehry, Frank & Yukio Futagawa: *Frank O. Gehry*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1993.
- 7.26** Gehry: *Casa en Santa Monica*, 1978.
De: Gentileza Ignacio Ros de Olano.
- 7.27** Frank Gehry: *Hole in One chair*, 1986.
De: Gehry: *Frank Gehry, Buildings and Projects*.
- 7.28** Rural Studio: *Mason's Bend Community Center*, 2000.
De: Gentileza Timothy Hursley.
- 7.29** Rural Studio: *Mason's Bend Community Center*, 2000.
De: Gentileza Timothy Hursley.
- 7.30** Rural Studio: *Plaza de juegos infantiles en Greensboro*, 2010
De: <http://inhabitat.com/auburn-university-rural-studios-lions-park-playscape-is-made-from-2000-recycled-steel-drums/> (accedido 18/11/14)
- 7.31** Rural Studio: *Pod-03*, 2001.
De: Gentileza Timothy Hursley.
- 7.32** Rural Studio: *Pod-01*, 2001.
De: Gentileza Timothy Hursley.

Addendum

Para los que viajan por las carreteras del medio-oeste norteamericano, los silos aparecen como catedrales, y de hecho son las catedrales de nuestro tiempo. Sus materiales - madera, ladrillo, acero, hormigón - imponen el ritmo, y marcan el paso del tiempo, la lenta evolución de una obra colectiva.

Aldo Rossi¹

Exploraciones en el aula

Varias de las ideas expuestas en este estudio fueron inicialmente discutidas y examinadas dentro del marco de diversos talleres universitarios dirigidos por el autor de este trabajo. Ejemplo de esta suerte de *retroalimentación* entre la actividad universitaria y la investigación teórica fueron dos talleres de diseño dictados en la escuela de arquitectura de la *Philadelphia University*.² Ambos cursos adoptaron un formato similar, con una primera parte dedicada a la examinación y discusión de diversos textos y autores, mientras que la segunda parte fue consagrada a la realización de ejercicios proyectuales concebidos a partir de las premisas teóricas antes analizadas. La intención de este formato fue fomentar la correspondencia e interdependencia entre el ejercicio proyectual y la teoría arquitectónica, y a la vez, proponer una expansión de los límites de la discusión arquitectónica al considerar asuntos procedentes de otras áreas del pensamiento.

Uno de estos cursos se focalizó en el *concepto de tipo*, asumido tanto como precepto teórico cuanto como agente proyectual.³ La primera parte fue dedicada a la examinación y debate de los principales textos dedicados al tema, como ser de los ensayos de Quatremère, Durand, Semper, Argan, Rossi, Colquhoun y Corona Martínez. La segunda parte se dedicó a la realización de ejercicios proyectuales destinados a la examinación de las correspondencias entre las cualidades teóricas y prácticas del concepto de tipo, específicamente la compleja relación entre el tipo, su forma, su función y su significado. Como ejercicio final cada alumno tuvo que seleccionar un tipo rural que convencionalmente no es utilizado como vivienda (como ser establo, puente, silo, elevador de granos, tanque de agua, etc.), para *convertirlo* en una “vivienda unifamiliar.” El sitio escogido fueron los terrenos pertenecientes al museo histórico *Landis*⁴ localizado en el condado de Lancaster, Pensilvania, institución que se dedica a la preservación de construcciones agrarias perpetradas en la región durante los siglos XVIII y XIX.

Cada uno de los tres proyectos aquí presentados desarrolló una aproximación al ejercicio claramente diferente. Un alumno, por ejemplo, adoptó como punto de inicio al tipo “puente cubierto,” una construcción utilitaria característica de esta región de Pensilvania. En primera instancia procedió a identificar los rasgos característicos del tipo (fig. A.1), analizar sus principales componentes (corredores con cabreadas, cuerpo central, cubierta) y las diversas conexiones (es decir la sintaxis) entre esas partes. A

continuación se abocó a un proceso de transformación de las partes, en que mientras algunas aparecen fragmentadas, otras asoman desplazadas o con su escala alterada (figs. A.2, A.4). Un rasgo distintivo del proyecto se evidencia en la atención a los pares de cabreadas ubicados en los laterales de puente, que generan una suerte de espacio *intersticial* usualmente desperdiciado. La propuesta del alumno fue transformar aquellos espacios en corredores vidriados, logrando de ese modo la presencia de atracciones visuales tanto hacia el interior del recinto así como hacia el paisaje exterior (fig. A.3).

Otro alumno adoptó como punto de partida al tipo “elevador de granos,” una presencia recurrente en el paisaje rural norteamericano. De acuerdo a lo discutido, varios de los principales arquitectos modernos, como ser Gropius, Mendelsohn y Le Corbusier han alabado las cualidades morfológicas de estas construcciones, designándolas como genuinos precedentes tipológicos de la arquitectura moderna.⁵ Más recientemente, Aldo Rossi ha elogiado las cualidades poéticas de las estructuras agroindustriales norteamericanas, describiendo a los elevadores de granos como “las catedrales de nuestro tiempo. Sus materiales - madera, ladrillo, acero, hormigón - imponen el ritmo, y marcan el paso del tiempo, la lenta evolución de una obra colectiva.”⁶ Teniendo en cuenta estos antecedentes, el alumno concibió una intervención formal y espacial a partir de un escenario ficticio y metafórico: la recreación del descenso de los granos a través de las diversas facciones de la estructura edilicia (fig. A.5). El derrame de los granos, por lo tanto, se convierte en agente de conformación y transformación espacial, en instancias recorriendo o en otras socavando los diversos espacios del tipo edilicio (fig. A.7). El resultado recuerda lo que Steven Holl ha denominado *hibridación tipológica*,⁷ en cuanto coexisten elementos características del tipo con momentos transformativos expresados en las diversas alteraciones formales y espaciales (figs. A.6 y A.8).

Otra alumna inicio el proceso proyectual adoptando el tipo “tanque de agua,” una construcción de carácter utilitario con formas claramente diferentes a las de las convenciones de la arquitectura domiciliaria rural. Al igual que los ejemplos anteriores, la autora del proyecto procedió a realizar un análisis de los antecedentes del tipo, sus constantes formales y sus rasgos permanentes. A partir de la elaboración de una suerte de síntesis del tipo, la alumna procedió a incorporar el programa (vivienda unifamiliar) a las particulares formas de esta estructura. La propuesta revela la compleja relación entre la forma, el programa (o uso) y el significado del tipo edilicio. Una pregunta que emergió durante la presentación de este proyecto fue, ¿por qué una vez transformado el precedente tipológico en “vivienda,” continúa siendo percibido como un “tanque de agua”? La intervención, vale resaltar, contempla varios *indicios* arquitectónicos que denotan el uso residencial: circulación vertical vidriada que contiene la escalera y el ascensor, balcones y pasamanos continuos y grandes ventanales perimetrales. Por otro lado, la presencia de aquella silueta icónica y memorable aparece tan indisolublemente asociada a su uso original, que a pesar de la propuesta de *refuncionalización* las imágenes del proyecto continúan siendo percibidas como las de un “tanque de agua” (figs. A.9, A.10 y A.11). El asunto demuestra una de las particularidades del concepto de tipo resaltadas por Rossi,⁸ y es que las formas de la arquitectura resultan independientes de su posible función.

* * *

El segundo taller de diseño comentado en esta sección fue dedicado a la examinación de las posibles correspondencias entre la obra e ideas de Marcel Duchamp⁹ y la arquitectura contemporánea. Nuevamente, la primera parte del curso se dedicó al análisis de las obras, ideas y textos relacionados con Duchamp, mientras que la segunda parte fue dedicada a la elaboración de ejercicios proyectuales relacionados con los asuntos antes discutidos. Uno de los breves ejercicios introductorios consistió en la construcción de una “caja” que refleje los temas considerados por el curso. El concepto de “caja,” vale recordar, ha sido una constante presencia en la trayectoria de Duchamp. Seguramente el ejemplo más conocido es su célebre *Box in a Valise* [*Caja en una valija*, 1935],¹⁰ obra que él mismo refería como un “museo portátil,” o sea, un inventario miniaturizado de sus obras realizadas hasta la fecha. La idea de concebir una obra de arte en un receptáculo contenedor de objetos e imágenes (cuestión luego expandida por Joseph Cornell, un notorio discípulo de Duchamp),¹¹ sugiere una clara conexión con el quehacer arquitectónico, en cuanto establece una peculiar relación entre elementos disgregados en un recinto espacial determinado.

A partir de estas premisas, e inspirada por un célebre comentario de Duchamp donde equipara su arte con “la respiración,”¹² una alumna concibió una “caja portadora de aromas” (tanto íntimos como farmacéuticos), explorando el *imposible* vínculo entre lo olfativo y lo visual, entre la expectativa y el deseo (fig. A.12):

El frente contiene drogas que causan una experiencia eufórica. Cada frasco está designado como un elemento, pero en realidad contiene algo totalmente diferente - un cierto aroma de mi vida íntima -. La ironía existe con la cuchara y el gotero medicinal ya que no se puede aspirar la droga con ningún elemento físico. La parte superior muestra cómo obtener la droga -rompiendo el vidrio -. El lado reverso exhibe el proceso de la botella golpeando el suelo yuxtaponiendo imágenes transparentes de un film en movimiento.¹³

La noción de considerar un texto como suplemento de la obra de arte ha sido un recurso que Duchamp exploró exhaustivamente a lo largo de su carrera; de hecho, en varias ocasiones ha insistido que tanto el título del trabajo como los textos acompañantes son una parte integral de la obra artística.¹⁴ Esta estrategia se confirma con esta “caja aromática,” en cuanto para la comprensión e interpretación del objeto material (la caja) el espectador depende del texto suplementario. La obra de arte en definitiva, se halla constituida por dos componentes: uno visible y material y el otro abstracto y textual.

El proyecto final del curso fue una “Casa y consultorio para un ginecólogo,” a ser localizada en un terreno en el barrio de Mantua, cercano al Museo de Arte de Filadelfia, que es donde se encuentra la mayor colección de obras de Duchamp. El programa fue concebido por un lado como un guiño a la persistente presencia de “la feminidad” en la obra Duchamp, y a su vez, como un homenaje a la *Maison du Verre* (1928-32), la

célebre residencia y consultorio ginecológico proyectada por Pierre Charreau en París (arquitecto considerado por Kenneth Frampton como de “difícil clasificación” dentro del modernismo, descripción que presenta un notable paralelo con la trayectoria de Duchamp).¹⁵

Un alumno desarrolló una propuesta que asoma como extremadamente simple y directa: la adopción de un único elemento como es el *tubo de desagüe* - un dispositivo de origen industrial normalmente utilizado en obras de plomería o hidráulica -, que aparece subsecuentemente desplazado, yuxtapuesto, fragmentado o con su escala alterada. Mediante estas operaciones, el “tubo” puede convertirse en un imprevisto espacio - como ser un *foyer* -, o en un rango de elementos de arquitectura, como ser *marco de puerta, ventana o tragaluz* (figs. A.13, A.14, A.16 y A.16).

El procedimiento adoptado para esta “casa y consultorio” obliga a repensar las cualidades y significados de tanto el elemento en cuestión (el tubo) como sus posibles significantes (*foyer, puerta, ventana, etc.*). Las diversas operaciones alrededor de un único elemento de plomería sugieren correspondencias con la táctica del *readymade*, en cuanto se comprueba que la reimplantación de un *tipo-objeto* en un nuevo contexto, implica una variación o cancelación de su función, y asimismo, la cristalización de nuevos y sorprendentes significados. La persistente presencia de espacios-tubos, a su vez, puede interpretarse como una metáfora de la fisiología del cuerpo femenino (o sea, *el territorio de la ginecología*), tan identificado (al menos por el imaginario masculino) por sus conductos y cavidades capaces de recibir, contener y trasladar fluidos (noción que a su vez e irremediabilmente, evoca al célebre *readymade Fountain* de Duchamp).¹⁶

* * *

Durante el transcurso de los cursos universitarios aquí resumidos se desarrollaron numerosas polémicas y discusiones. Una cuestión recurrentemente debatida fue el dudoso posicionamiento del concepto de *originalidad* dentro de estos particulares procesos de diseño. Tanto el tipo como el *readymade* son concepciones generadas a partir de formas preexistentes, por lo tanto y por definición, pueden entenderse como abiertos desafíos a la noción de originalidad. Lo que la obra de Duchamp demuestra, es que nociones como reproducción y originalidad no aparecen como incompatibles. El *readymade*, se ha visto, es usualmente un objeto común (una rueda de bicicleta, un peine, una pala de nieve, un mingitorio, etc.) que involucra al espectador en una nueva dinámica, en que la obra de arte no se define por su cualidades visuales o estéticas; sino se constituye como una *operación mental* encubierta detrás de un objeto ordinario.

La noción de que una obra de arte o un proyecto arquitectónico puedan iniciarse con la *simple elección* de un tipo o de un objeto implica una clara desviación de las convenciones del arte o la arquitectura moderna. Los procesos descritos, por lo tanto, sugieren la posibilidad de estrategias proyectuales usualmente ignoradas o rechazadas en los talleres universitarios, donde el acento se suele situar en la búsqueda de formas o soluciones originales. Al respecto, varios estudiantes manifestaron su asombro al experimentar por primera vez un proceso de diseño arquitectónico que en lugar de comenzar con el “papel en blanco,” se inicie con la adopción de un tipo edilicio, el que de

hecho pasa a representar el “partido” (o idea fundamental) del proyecto. En lugar de procurar la gestación de formas originales, los proyectos aquí presentados se fundamentan en una premisa aparentemente opuesta, en cuanto la atención se centra en la *repetición* de las formas. Este interés en lo que se podría definir como lo *opuesto al sentido moderno de originalidad* fue un asunto tratado por Giles Deleuze, para quien “la repetición no cambia nada en el objeto repetido, pero sin embargo cambia algo en la mente de quien lo contemple.”¹⁷ La consideración de la *repetición* en el proceso artístico por lo tanto, establece una suerte de desplazamiento de conceptos, en cuanto la originalidad de la obra pasa a radicarse en la formulación de la *idea*.

Los proyectos estudiantiles discutidos en esta sección han procurado demostrar el arco de opciones que ofrece el concepto de tipo cuando es asumido como procedimiento proyectual, particularmente en su intersección con la táctica del readymade. De acuerdo a lo discutido, tanto el tipo como el readymade implican un cuestionamiento a la noción de *función*, la aceptación de la *reproducibilidad* en el proceso creativo o proyectual, y confirman la preeminencia de la *idea* en la concepción de la obra. La correspondencia entre los conceptos de tipo y readymade, a su vez, introduce cuestiones como *repetición*, *deseo*, *lenguaje*, *erotismo*, *semblanza* y (ausencia de) *originalidad*, asuntos usualmente ausentes del discurso teórico o la práctica arquitectónica contemporánea. Los proyectos aquí presentados, en conclusión, ayudan a reafirmar uno de los postulados de este trabajo, que es la vital conexión entre la teoría, la enseñanza y la práctica proyectual.

Imágenes Addendum

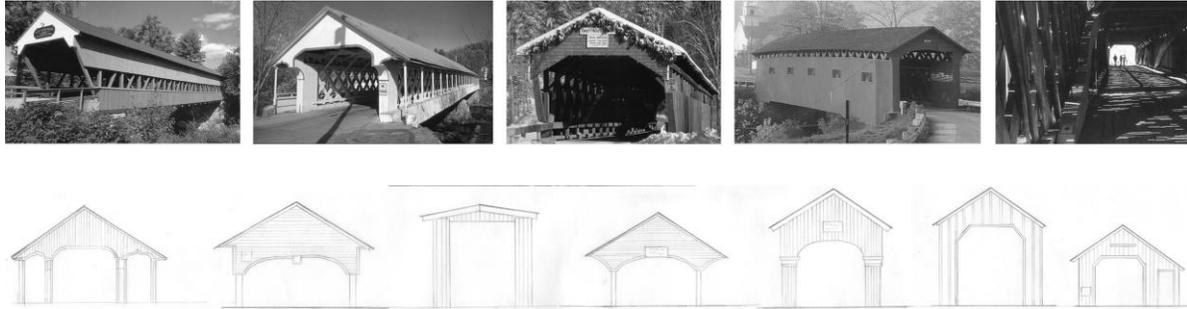


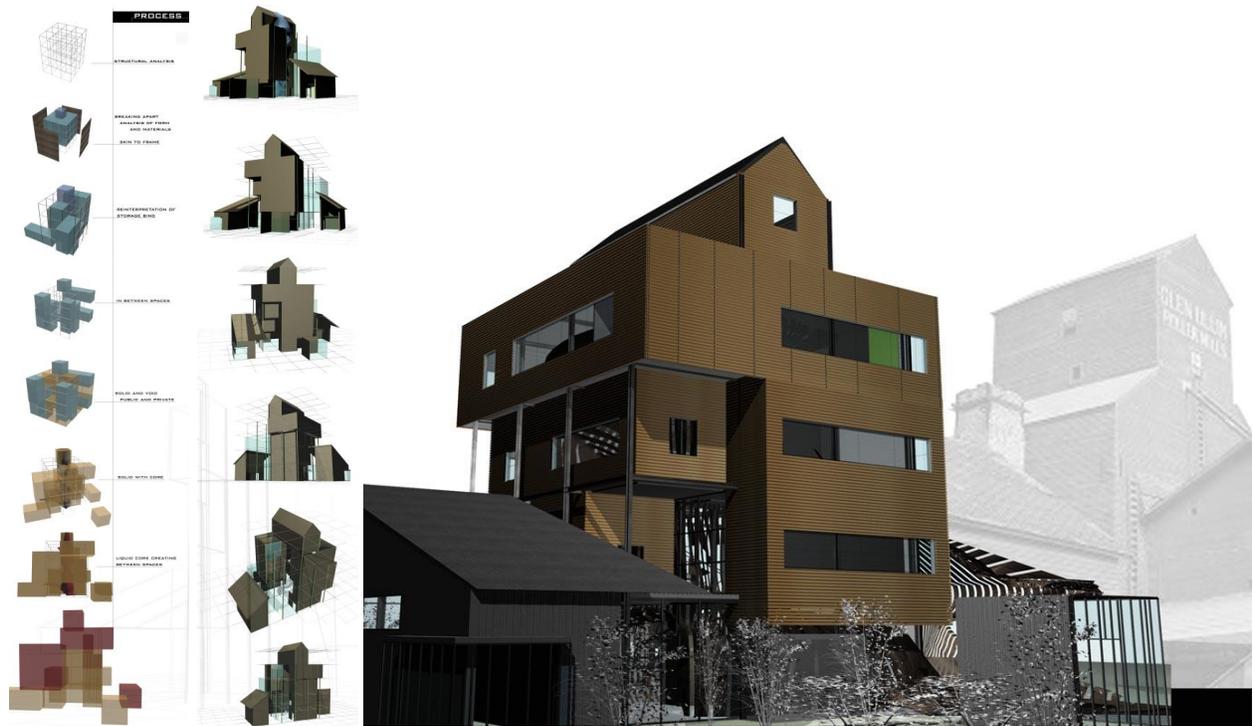
fig. A.1. *Análisis del tipo 'puente cubierto.'* Alumno: Anthony Scagna



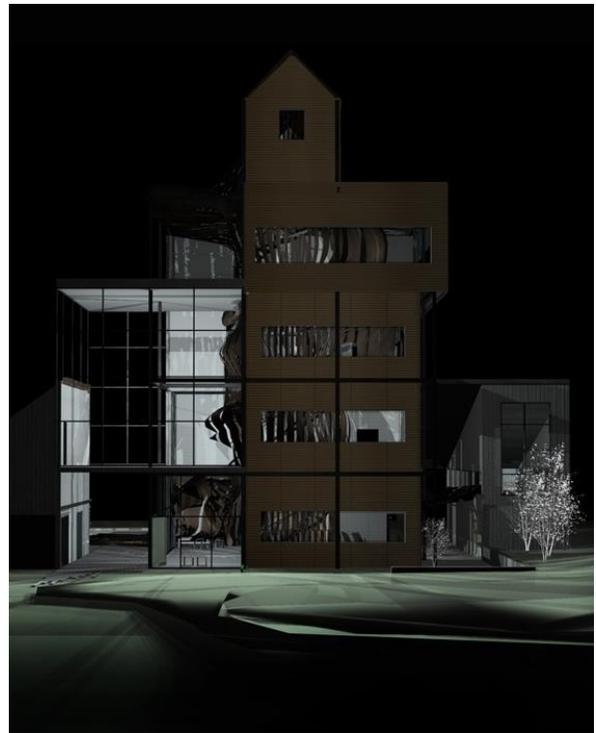
figs. A.2 y A.3. *Exterior y detalle espacio intersticial de la 'casa puente-cubierto.'*



fig. A.4. *Vista aérea de la 'casa puente-cubierto.'*



figs. A.5 y A.6. *Proceso proyectual y vista exterior de la 'Casa elevador de granos.'* Alumno: Tom Acquatti



figs. A.7 y A.8. *Maqueta interior y vista nocturna de la 'casa elevador de granos.'*



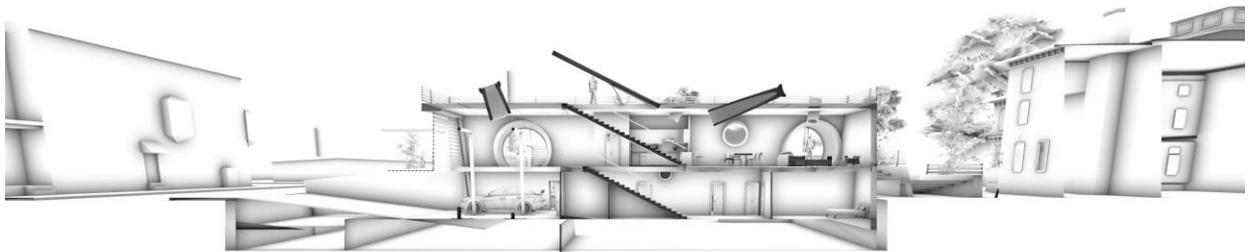
figs. A.9 y A.10. *Vista nocturna y perspectiva interior de la 'casa tanque de agua.'* Alumna: Christina Daino



fig. A.11. *Vista nocturna y perspectiva interior de la 'casa tanque de agua.'*



fig. A.12. 'Aromatic Box.' Alumna: Janelle Bodenber



figs. A.13, A.14, A.15 y A.16. 'Casa y consultorio para un ginecólogo.' Alumno: Gaylen Roberts

Índice de Imágenes · Addendum

- A.1** *Análisis del tipo ‘puente cubierto.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumno: Anthony Scagna. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.2** *Exterior de la ‘Casa puente-cubierto.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumno: Anthony Scagna. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.3** *Vista del espacio intersticial de la ‘Casa puente-cubierto.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumno: Anthony Scagna. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.4** *Vista aérea de la ‘Casa puente-cubierto.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumno: Anthony Scagna. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.5** *Proceso proyectual de la ‘Casa elevador de granos.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumno: Tom Acquatti. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.6** *Vista exterior de la ‘Casa elevador de granos.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumno: Tom Acquatti. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.7** *Maqueta interior de la ‘Casa elevador de granos.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumno: Tom Acquatti. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.8** *Vista nocturna de la ‘Casa elevador de granos.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumno: Tom Acquatti. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.9** *Vista nocturna de la ‘Casa tanque de agua.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumna: Christina Daino. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.10** *Perspectiva interior de la ‘Casa tanque de agua.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumna: Christina Daino. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.11** *Perspectiva exterior de la ‘Casa tanque de agua.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Typology reconsidered,’ 2005. Alumna: Christina Daino. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.12** *‘Aromatic Box.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Duchamp & architecture,’ 2008. Alumna: Janelle Bodenbergl. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.
- A.13, A.14, A.15 y A.16** *‘Casa y consultorio para un ginecólogo.’* Philadelphia University. Curso ‘Design X – Duchamp & architecture,’ 2008. Alumno: Gaylen Roberts. Profesores Pablo Meninato e Ivano D’Angella.

Notas Addendum

- ¹ Aldo Rossi: "Timeless Cathedrals." Introducción al texto Mahar-Keplinger, Lisa: *Grain Elevators*. Princeton Architectural, 1993.
- ² Los proyectos que ilustran esta sección, así como varias de las ideas vertidas derivan de tres artículos publicados por el autor de este estudio: 1) "(Dis)Assembling – Duchamp & architecture." *d3: dialogue*, 2012. 2) "Duchamp y la arquitectura," *Summa+ 104*, 2009. 3) "Tipología y proceso de diseño." *Summa+ 80*, 2006.
- ³ Curso: "Design 10 - Typology Reconsidered." Philadelphia University School of Architecture. Profesores: Pablo Meninato e Ivano D'Angella. Año 2005.
- ⁴ Para más información sobre el museo Landis, ver: <http://www.landisvalleymuseum.org/>.
- ⁵ Ver capítulo 4 de este estudio.
- ⁶ Rossi, Aldo: "Timeless Cathedrals." En Mahar-Keplinger, Lisa: *Grain Elevators*. Princeton Architectural, 1993, P 7.
- ⁷ Ver Holl, Steve: "Rural and Urban House Types", (1983). En *Pamphlet Architecture 1-10*. Princeton Architectural Press, 1998.
- ⁸ Rossi, Aldo: *La Arquitectura de la Ciudad*. Gustavo Gili, 1971 (Ed. Orig. 1966), pp 70-73.
- ⁹ Curso: "Design 10 - Duchamp & Architecture." Philadelphia University School of Architecture. Profesores: Pablo Meninato e Ivano D'Angella. Año 2008.
- ¹⁰ Judovitz plantea la relación entre las "cajas" de Duchamp y la técnica de collage. Ver Judovitz, Dalia: *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. University of California, 1998, pp 4-7.
- ¹¹ Para un breve comentario sobre la influencia de Duchamp en la obra de Joseph Cornell ver Kosinski, Doris: *Dialogues. Duchamp, Cornell, Johns, Rauschenberg*. Yale University Press, 2005, pp 39-55.
- ¹² "Mi arte es un arte de vivir; cada segundo, cada respiración es un trabajo que se inscribe en ningún lugar, no es visual ni cerebral, es una especie de euforia constante." Comentario de Duchamp a Pierre Cabanne. Ver Cabanne, Pierre, and Marcel Duchamp: *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York, NY: Da Capo, 1987, P 72.
- ¹³ Comentario de la alumna Janelle Bodenbergl como suplemento de su "Caja aromática." Texto traducido por el autor de este estudio. Curso: "Design X - Duchamp & Architecture." Philadelphia University School of Architecture. Profesores: Pablo Meninato e Ivano D'Angella. Año 2008.
- ¹⁴ Para un comentario sobre la importancia del texto y la titulación de la obra en Duchamp, ver Judovitz, Dalia: *Unpacking Duchamp*, P 92.
- ¹⁵ Frampton, Kenneth: "Pierre Chareau, An Eclectic Architect." En Chareau, Pierre, Marc Vellay, and Kenneth Frampton: *Pierre Chareau: Architect and Craftsman*. London: Thames and Hudson, 1990, pp 247-248.
- ¹⁶ El readymade *Fountain* [Fuente, 1917] de Duchamp fue comentado en el capítulo 7 de este estudio.
- ¹⁷ Deleuze, Gilles: *Difference and repetition*. Columbia University Press, 1994 (Ed. Orig. 1968), P 70.