Universidad Politécnica de Madrid

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

E.T. S. Arquitectura

TESIS DOCTORAL

Monumentalidad y Arquitectura

Tres consideraciones críticas:

lo escrito, lo proyectado y lo construido durante el periodo moderno

Autor: Jorge Cárdenas del Moral, Arquitecto

Codirector: Antonio Miranda Regojo, Dr. Arq.

Codirector: Rafael Pina Lupiáñez, Dr. Arq.

2016

Tribunal nombrado por el Mgco. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día _____

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación: _____

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

*este trabajo está dedicado al espíritu de disconformidad que, en sus más diversas formas
racionales, busca descubrir otros modos de ver y entender la realidad,
a mis padres, Martha y Jorge, por la paciencia y enorme generosidad que me han permitido
llegar hasta aquí,
a mi hermano, Ricardo, por acompañarme aquí y allá,
a mi poeta, Isabel, por haberme encontrado allá en el desierto,
a mi maestro, Antonio Miranda, por hacer visible el camino,
a todas las hermanas y hermanos que, en este lado del planeta y a lo largo de estos años,
me han compartido un trozo de sus vidas.*

ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

Antecedentes	23
(0) DEFINICIONES Y DIFERENCIACIONES	
Parte 1 - Lo Escrito	77
(Primera) modernidad	
(1) LOOS, GÍNzburg y TEIGE	
(Tardo) modernidad	
(2) GIEDION, MUMFORD y KAHN	
Parte 2 - Lo Proyectado	185
(Primera) modernidad	
(3) LA CELEBRACIÓN DE LA UTOPIÍA	
(Tardo) modernidad	
(4) EL ENSAMBLAJE DE LA NUEVA MONUMENTALIDAD	
Parte 3 - Lo Construido	303
(Primera) modernidad	
(5) LOS DISPOSITIVOS MODERNOS	
(Tardo) modernidad	
(6) LA DIMENSIÓN URBANA	
Epílogo	407
(7) POSMODERNIDAD	

ÍNDICE ESPECÍFICO

Resumen	xix
Abstract	xxi

« Antecedentes

(0) DEFINICIONES Y DIFERENCIACIONES	25
0.1 El origen de una polémica	
0.1.1 Inicio	27
0.1.2 Contexto	33
0.2 Representación de lo colectivo y simbolización	
0.2.1 Motivos	37
0.2.2 Programas	41
0.2.3 Silos	45
0.3 Diferencias estructurales: monumento, monumentalismo y monumentalidad	
0.3.1 Monumento	51
0.3.2 Monumentalismo	61
0.3.3 Monumentalidad	69

-

Parte 1

Lo Escrito

(Primera) Modernidad

(1) LOOS, GÍNzburg y TEIGE 79

1.1 Referencias: monumento y monumentalidad en su obra escrita

1.1.1 Preliminar 81

1.1.2 Escritos

1.1.2.1 Loos 85

1.1.2.2 Gínzburg 87

1.1.2.3 Teige 93

1.2 Coincidencias temáticas: crisis del ornamento

1.2.1 Ornamento 101

1.2.2 Cruce 103

1.3 Variaciones sobre la práctica

1.3.1 Práctica 111

1.3.2 Tecnología 117

1.3.3 Ideología 121

1.3.4 Sumario 125

(Tardo) Modernidad

(2) GIEDION, MUMFORD y KAHN 129

2.1 El escenario de una nueva monumentalidad

2.1.1 Exilio 131

2.1.2 Nueve Puntos 135

2.2. Evolución de la crítica: oposiciones comparativas

2.2.1 Pseudo-monumentalidad 143

2.2.2 Neo-monumentalidad 151

2.3 Derivaciones conceptuales

2.3.1 Giedion 167

2.3.2 Mumford 173

2.3.3 Kahn 179

2.3.4 Recopilación 181

--

Parte 2

Lo Proyectado

(Primera) Modernidad

(3) LA CELEBRACIÓN DE LA UTOPIA 187

3.1 La revolución y el símbolo

3.1.1 Movimientos 189

3.1.2 Torre 197

3.2 La transición del experimento ruso

3.2.1 Proceso 205

3.2.2 Constructivismo 215

3.3 Dos investigaciones de proyecto: Sant'Elia y Leonidov

3.3.1 Sant'Elia 225

3.3.2 Temas 227

3.3.3 Leonidov 235

3.3.4 Componentes 239

3.3.5 Investigación 245

(Tardo) Modernidad

(4) EL ENSAMBLAJE DE LA NUEVA MONUMENTALIDAD 251

4.1 La escultura y el pedestal

4.1.1 Despolitización 253

4.1.2 Cubierta 257

4.1.3 Plataforma 269

4.2 Técnicas de proyecto

4.2.1 Contraste 277

4.2.2 Ensamblaje 281

4.3 Proyecto cívico

4.3.1 Figura 287

4.3.2 Investigación 291

4.3.3 Mega 297

- - -

Parte 3

Lo Construido

(Primera) Modernidad

(5) LOS DISPOSITIVOS MODERNOS 305

5.1 Monumento petrificado

5.1.1 Situación 307

5.1.2 Elementos 311

5.2 Herramientas de la sinrazón

5.2.1 Proyecto 325

5.2.2 Debate 331

5.3 Evolución simbólica del rascacielos: *The Slab*

5.3.1 Rascacielos 343

5.3.2 Transformación 345

5.3.3 Funcionamiento 347

5.3.4 Evolución 351

5.3.5 Símbolo 353

(Tardo) Modernidad

(6) LA DIMENSIÓN URBANA 357

6.1 Incidencia en la ciudad: Rockefeller Center y Naciones Unidas

6.1.1 Prototipos 359

6.1.2 Conjuntos 365

6.2 Urbanismo monumental: Chandigarh y Brasilia

6.2.1 Planteamiento 377

6.2.2 Capitales 381

6.2.3 Capitolios 389

6.3 Observaciones críticas

6.3.1 Lectura 397

6.3.2 Embajada 405

Epílogo »

(7) POSMODERNIDAD

7.1 Escolio final

7.1.1 Uno	409
7.1.2 Dos	415
7.1.3 Tres	419

Bibliografía 425

Antecedentes	427
Parte 1 - Lo Escrito	429
Parte 2 - Lo Proyectado	435
Parte 3 - Lo Construido	441
Epílogo	447
Bibliografía complementaria de arquitectura	451
Tesis Consultadas	455
Documentos Online	455
Bibliografía Complementaria General	457

Anexo A 459

Cronología	461
Los Tejedores de Alfombras de Kujan-Bulak honran a Lenin	473
Nine Points on Monumentality	477
Manifiesto de la Arquitectura Futurista	483
The Need for a New Monumentality	491

Resumen

El origen de esta tesis considera una lectura (quizás) pendiente: definir críticamente a la *monumentalidad* en el contexto de la arquitectura moderna. La idea de *lo monumental* durante la modernidad establece parte de la negación enmarcada en un planteamiento más amplio, basado en el rechazo a todo vínculo con la tradición y la historia. Desde el estatismo del monumento como objeto anacrónico, a la instrumentación de la arquitectura como herramienta simbólica, el proceso transformador más importante para la arquitectura durante el siglo XX contaba con algunas señales que nos daban la pauta para imaginar una realidad conformada por matices y desacuerdos fundamentales.

La investigación no pretende contar una nueva historia sobre el periodo moderno, aunque irremediamente se vale de su *registro* para presentar la discusión. Así, la idea crítica que sostenemos tiene que ver con las posibilidades estructurales y objetivas del discurso arquitectónico. Un discurso que se analiza en función de tres campos diferenciados, designados como: *lo escrito*, *lo proyectado* y *lo construido* en el periodo de estudio. De esta manera, pensamos que se favorecen las posibilidades dimensionales de la crítica y se amplía el sentido narrativo de la linealidad histórica.

Para esta trabajo, la *monumentalidad* constituye una sustancia de estudio que evidencia las contradicciones, inadvertencias y matices necesarios en la articulación de una visión más compleja sobre los acontecimientos. Convencidos de la eficacia de un modelo dialéctico, que define la condición de *lo monumental* tanto en una valoración positiva (lo propicio, lo útil, lo verdadero, etc.) como negativa (lo falso, lo ostentoso, lo altisonante, etc.); observaremos que las diferencias alrededor del concepto derivan respectivamente en los significados de *monumentalidad* y *monumentalismo*. El contraste y la oposición de ideas expuestas a la luz favorece esa pretensión dimensional de la crítica. De los escritos de Sigfried Giedion -y la *Nueva Monumentalidad*- a Le Corbusier y la construcción de Chandigarh; o de la crítica anti-monumental de Karel Teige, pasando por el proyecto constructivista de Ivan Leonidov; los distintos episodios referidos en el trabajo encuentran sentido y rechazan las probabilidades arbitrarias y confusas de la selección temática.

En ese orden, se busca asignar cierto rigor metodológico e incluso geométrico: la estructura propuesta toma el gran "periodo moderno" en dos bloques temporales, primera-modernidad (alrededor de 1910-1935) y tardo-modernidad (aprox. 1935-1960). En la primera parte se analizan una postura -en mayor medida- reactiva a las manifestaciones de esa hipotética condición *monumental*, mientras que en el segundo caso la postura se transforma y se perfila un nuevo escenario que anticipará ideológicamente parte de la evidente fractura posmoderna. A su vez, los tres registros anunciados previamente se componen de dos capítulos en función del marco temporal descrito; cada capítulo se desarrolla en tres partes que abundan en los aspectos preliminares de la discusión, luego exponen unos puntos centrales y finalmente orientan un posible recuento.

El trabajo se complementa con una parte introductoria que fluye sobre definiciones concretas del *monumento*, el *monumentalismo* y la *monumentalidad*; además de que definirá la orientación de la crítica desarrollada. En una última intervención, a manera de conclusión, se reflexiona sobre el salto temporal, ideológico y estético que la posmodernidad representó para el tema de investigación.

Abstract

The purpose of this thesis is to consider a (perhaps) pendant issue: to define *monumentality* by means of critical approach within the modern context of architecture. The idea of what *monumental* is during modernity establishes a fraction of the "modern typical denial" based on the rejection of any link to tradition and history. From the anachronistic idea of static monuments, to the orchestration of architecture as a symbolic tool, the most important process of the revolution of architecture during the 20th Century had a few signs that allowed us to imagine a reality conformed by fundamental nuances and disagreements.

The aim of this research is not to tell a new story about the modern period, although inexorable it takes note of *the register* to present the discussion. Therefore, the idea of what we expose as criticism has to do with structural and objective possibilities in the architectural discourse. A speech analyzed in response to three differentiated domains designated here as: *the written*, *the projected* and *the built* during the selected time. In that way, we believe the dimensional possibilities of criticism are favored and the narrative sense of historical process is expanded.

In terms of this investigation *monumentality* constitutes a matter of study that leads us to contradictions, unnoticed issues and necessary gray areas in the articulation of a complex vision about depicted events. We are convinced in the efficiency of a dialectical analysis model in order to define *the monumental condition* both as a positive value (propitious, useful, truthful, etc.) and a negative one (untrue, ostentatious, pompous, etc.); the idea is to show the differences around respective meanings deriving in terms of *monumentality* and *monumentalism*. Contrasting information and the opposition of ideas exposed in this light helped to develop the assumption of dimensional criticism. From Sigfried Giedeon's writings -and the *New Monumentality*- to Le Corbusier and the construction of Chandigarh; and from Karel Teige's anti-monumental criticism going through the revision of Ivan Leonidov's constructivist project; the variety of episodes referred to this work find some sense and reject the probabilities about confusion and arbitrary in the selection of themes.

In order to assign some methodological precision and even geometrical criterion, the proposed structure divides the "great modern time" into two historical blocks: first-modernity (circa 1910-1935) and late-modernity (around 1935-1960). The first part analyzes a -mainly- reactive stance towards the hypothetical expressions of *monumental* condition, whereas in the second block the rejection tends to be transformed and to project a new scenario that will foresee the ideological postmodern fracture. At the same time, the three *registers* are composed by two chapters each one will operate depending on the described time frame. Each chapter is organized in three subsequent parts: at first explaining preliminary ideas for discussion, second presenting central points and finally orienting a partial recount.

The research is complemented with an introductory episode describing specific definitions concerning the concepts of *monument*, *monumentalism* and *monumentality*; and mainly orienting the developed critique. In a final intervention, as a way of conclusion, we reflect on ideological and aesthetic qualities that postmodern time shift represented for this investigation.

« Antecedentes

*los impulsos arquitectónicos más tradicionales nos hablan del poder, la continuidad y la memoria...*¹

(0) DEFINICIONES Y DIFERENCIACIONES

En esta investigación establecemos la idea de *lo monumental* como un factor de estudio para la crítica de arquitectura. Del mismo modo que algunos criterios son utilizados para evaluar las cualidades de una obra o proyecto. Tal es el caso, por ejemplo, de conceptos como *lo ornamental*, *lo simbólico*, *lo cultural*, *lo ideológico*, *lo tecnológico*, *lo utópico*, *lo constructivo*, *lo político*, entre otros. El interés de este trabajo apunta a identificar lo concerniente a la ciencia constructiva en función de ese operador *-lo monumental-* dentro de los contextos de la "primera-modernidad" y una etapa posterior, definida aquí como "tardo-modernidad". En su conjunto ambos ciclos conforman nuestro marco temporal o "periodo moderno".

Cuando en términos generales se alude a *lo monumental* en arquitectura, se tiende a asociar el aspecto histórico, grandilocuente o conmemorativo de un objeto con su expresión formal. Este capítulo parte de una suposición: desde un planteamiento dialéctico, podemos asegurar que *lo monumental* -según casos concretos- ostenta características positivas (*lo propicio*, *lo objetivo*, *lo útil*, *lo verdadero*, etc.) y negativas (*lo falso*, *lo irracional*, *lo ostentoso*, *lo altisonante*, etc.). Esas particularidades serán pertinentes para determinar si una obra se interpreta como proyecto poético o -por el contrario- como un producto de falsificación formal. Las diferencias que orbitan con relación al concepto derivan respectivamente en la *monumentalidad* o el *monumentalismo*². Por ello, en esta primera parte, nos interesa delimitar dentro del contexto moderno cómo fue planteada una tentativa oposición y proponer algunos criterios.

Para abordar el conflicto durante el periodo de la modernidad, evaluamos las diferencias entre la validación de la nueva estructura formal y la continuidad del modelo heredado del siglo XIX. *Lo monumental*, como característica derivada de la inercia de la tradición, estaba considerado por los exponentes de las vanguardias como un vínculo innecesario con el pasado. Pero ¿acaso la expresión monumental estuvo completamente excluida dentro del paradigma moderno?.

¹ Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo* (Barcelona: Ariel, 2007). p 189

² Con el fin de aclarar tan frecuentes confusiones semánticas podríamos partir de una vieja ecuación desarrolla en los cursos de crítica de arquitectura del laboratorio de crítica ARKRIT: $\frac{Racionalidad}{Racionalismo} = \frac{Modernidad}{Modernismo} = \frac{Monumentalidad}{Monumentalismo}$

0.1 Origen de una Polémica

0.1.1 Inicio

En la primavera de 1984 fue publicado el volumen IV de la revista *Harvard Architecture Review* dedicado al tema de la *monumentalidad* y la ciudad. El compendio incluía, en formato de artículos, distintos puntos de vista relacionados con la presencia de *lo monumental*, la representación y la memoria en el desarrollo de la ciudad contemporánea. La publicación era la consecuencia documental de un foro organizado tres años antes por la misma universidad estadounidense llamado *Monumentality and the City*.

Sin perder de vista que se trata de un momento vigoroso para la remanente posmodernidad norteamericana, uno de los apartados más destacados fue el titulado *Monumentality: A critical matter in Modern Architecture*, firmado por los investigadores Christiane Crasemann Collins y George Roseborough Collins. La página opuesta al inicio del artículo se ilustraba con una imagen de la maqueta del proyecto fin de carrera del arquitecto ruso Iván Leonidov, el Instituto Lenin del año 1927 (figura 0,01). Es llamativo que el contenido del artículo nunca menciona el citado proyecto, ni explica directamente cuál es el nexo entre la vanguardia soviética y la *monumentalidad*. El texto consiste, más bien, en una revisión cronológica acerca de las publicaciones y posicionamientos críticos documentados a lo largo del siglo XX en torno al mismo debate. Los autores, interesados más en el registro escrito que en el producto construido, establecían así la cuestión como un asunto crítico³.

El artículo de Crasemann y Collins es revelador en sí mismo porque, si bien confirma que el debate relacionado con *lo monumental* y lo moderno fue un tópico polémico durante la primera mitad del siglo pasado; la selección de las imágenes que lo acompañan constituye un variado cuerpo de proyectos tan heterogéneo y dispar como sugerente de un grado de *monumentalidad y/o monumentalismo*. Dibujos, maquetas, croquis o edificios construidos, ilustran en las páginas del artículo esa cualidad -a veces insinuada y a veces evidente- de la arquitectura moderna en su periodo más brillante. El Weissenhofsiedlung, la Villa Savoye, el Rockefeller Center de Nueva York, el proyecto ganador de Saarinen y Swanson para el Smithsonian Institute Building de 1939 o las propuestas para la sede de la ONU, entre muchos otros; son referencias que -del mismo modo que con la fotografía del proyecto de Leonidov- asignan imagen y forma a la expresión de *lo monumental* en la arquitectura moderna.

Como hemos planteado, la heterogeneidad de los proyectos seleccionados aunque sugiere la presencia de esa condición monumental en el periodo moderno, también parece señalar que dicha cualidad se articula en función de otros valores que no necesariamente provienen de criterios estéticos, historicistas o tradicionales. Esto nos guía al punto por el cual varios representantes de la teoría moderna son citados en el texto. ¿Cómo señalar las pruebas de una probable contradicción con la inercia ideológica del momento histórico?, ¿Cómo validar una cualidad aparentemente incongruente con la nueva forma de pensamiento?, ¿Cómo definir la *monumentalidad* en la arquitectura moderna?

³ Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). p. 14 - 35

figura 0,02

Hangares en Orly

1921 - 1923

Eugène Freyssinet

La primera mitad del siglo XX fue un escenario de agitadas transformaciones que afectaron las estructuras estéticas, culturales, científicas, políticas y sociales en distintos contextos alrededor del mundo. En Occidente, la irrupción del Movimiento Moderno trajo consigo una re-configuración de los cánones formales, que hizo evidente la materialización de los ideales por medio de nuevas posibilidades técnicas y constructivas. Además del surgimiento de programas y variaciones ideológicas agrupadas por países, escuelas y grupos de vanguardia. No había una necesidad para debatir sobre una cuestión -cuando menos- vinculada con formalidades heredadas de la tradición contraria al nuevo paradigma.

Para comenzar a montar las distintas piezas que conforman esta tesis, proponemos una primera mirada al enfoque semántico del que -a pesar de ser limitado e insuficiente- esperamos obtener un punto de partida con una mínima dosis de objetividad. Por lo tanto, ¿cuáles son las definiciones de *monumentalidad* y modernidad?. El diccionario de la Real Academia del Español precisa escuetamente ambos conceptos como una cualidad o carácter. Siendo así, los términos establecen una similitud en tanto que características o propiedades de algo. La *monumentalidad* como "carácter"⁴ de *lo monumental*, mientras que la modernidad como una "cualidad"⁵ de lo moderno.

En ese orden, el diccionario establece que *lo monumental* es un adjetivo correspondiente a la palabra monumento y proviene del latín *monumentum*⁶. En sus distintas acepciones se añade: "lo perteneciente o relativo a un monumento" en el entendido de "obra pública", u "objeto de gran valor para la historia", algo que además es considerado coloquialmente como "muy excelente" o incluso "muy grande"⁷. El monumento, esencialmente, es una obra, objeto o construcción que porta diversos valores, artísticos, históricos, científicos o literarios cuyos significados buscan permanecer en la memoria. Distinguimos además que coloquialmente -y de manera frecuente- se relaciona a *lo monumental* con aquello que es ambiguamente "grande".

Ahora bien, siguiendo la misma lógica, con relación al término moderno, tenemos que la definición se plantea como un adjetivo que proviene del latín *modernus* -es decir- de hace poco o reciente. Los significados más útiles son los que se limitan a "lo perteneciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente" y principalmente a lo "contrapuesto a lo antiguo o a lo clásico y establecido"⁸.

Es así que *lo monumental* hace referencia a objetos materiales cuyos valores son trascendentes para la historia; es decir, a la importancia que representan para los hechos históricos. Mientras, el caso de lo *moderno* construye su presencia en función de lo que es reciente y más aún, de una contraposición directa a lo clásico y establecido. En consecuencia, se esboza una exclusión de dos conceptos opuestos. En el libro *Autenticidad y Monumento*, Juan Miguel Hernández León plantea alguna ambigüedad en el vínculo

⁴ En RAE, op.cit. definición "monumentalidad".

⁵ *Ibidem*, Ver definición de "modernidad".

⁶ Expone Juan Miguel Hernández León el origen de *monumentum* como un objeto de dimensión documental: "La idea de *monumentum*, que el mismo Cicerón sitúa en la frase de Catón el Viejo (*omnia antiquitatis monumenta colligio*) tiene su equivalencia en el título de *Monumenta* con el que el cónsul Manio Manilio había recopilado las leyes de Numa... en su origen, aquel término se refería a las fuentes escritas que reunían los anticuarios, y los desplazamientos semánticos posteriores no abandonan... esta dimensión documental." Hernández León, Juan Miguel, *Autenticidad y Monumento: Del mito de Lázaro al de Pigmalión* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013). p. 4

⁷ Ver diccionario de la RAE, definición de "monumental".

⁸ *Ibidem*, definición de "moderno".

figura 0,03

Monumento a Francisco José I (proyecto)

1917

Adolf Loos

temporal entre lo antiguo-moderno⁹ y considera que dicha oposición no define conceptos "fijos" sino que, más bien, se trata de una relación de dos partes que dependen del marco temporal al que pertenecen.

Un momento histórico fértil para las nociones derivadas de *lo monumental* fue el periodo del Renacimiento. El investigador Wladyslaw Tatarkiewicz observó que los calificativos comunes empleados para describir el arte de esa etapa se refirieron a la grandeza, armonía y el equilibrio. Y en su análisis deja ver una paradoja inherente sobre la idea cuando se añaden los términos dominio, subordinación y resignación¹⁰. El arte renacentista, que ya es moderno porque renunciaba al ornamento o lo decorativo "en favor de la estructura", se valía de una exaltación de lo real producida por las grandes dimensiones, la uniformidad y la sencillez. Expone Tatarkiewicz: "La concepción monumental expresaba la tendencia a crear grandes composiciones, desprovistas de adornos adicionales y dotadas con mínima ornamentación. Esto también lo había señalado Alberti: el ornamento es sólo subsidiario"¹¹.

El traslado del concepto *monumental* a la arquitectura, en términos generales, no representa una cualidad definida necesariamente por un vínculo exclusivamente historicista. La liberación de ornamentos y la sencillez son características de la visión moderna. Adolf Loos habrá de manifestarse en esa línea, especialmente cuando se comparan sus obras habitacionales más destacadas de la década de los veinte con algunos proyectos de representación de principio de siglo: los mismos que habrán de encontrar su punto álgido -y quizás cínico- con la propuesta del rascacielos para el Chicago Tribune (1922). La modernidad defendida por el arquitecto austriaco se justifica especialmente en el interés por la "estructura" y el estado original de la arquitectura desprendida del clasicismo (figura 0,03).

Partiendo de la base de que *lo monumental* cuenta con variantes positivas y negativas, las obras que ilustran el artículo de Crasemann y Collins requerirían de un análisis específico que diferenciara claramente cuáles son esos valores determinantes de un probable grado de *monumentalidad* o en su defecto de *monumentalismo*. Aún así, en el confuso procedimiento de selección de imágenes, los autores constituyeron un universo referencial del que se pueden extraer ciertas características formales y de organización comunes tanto en proyecto como en obra. Cualidades útiles para identificar los componentes "no escritos" de la *monumentalidad* en la modernidad.

⁹ Dice Hernández León: "hay que recordar que moderno es un neologismo del siglo VI (*modernus*), construido mediante la contracción de modo (lo reciente), y *hodiernus* (de la raíz *hodi*, hoy), es decir, actual." En Hernández León, Juan Miguel, *Autenticidad y Monumento: Del mito de Lázaro al de Pigmalión*. p. 30. Por otra parte, el término *modernus* surge como aquello que se diferenciaba el pasado pagano esclavista por un presente cristiano: "*modernus*, se utilizó por primera vez en el siglo V con el fin de distinguir el presente, que se había vuelto oficialmente cristiano del pasado que era romano y pagano". Pozas Horcasitas, Ricardo, *Los nudos del tiempo: la modernidad desbordada*, 1ª edición (México: Siglo XXI editores & Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2006). p. 22

¹⁰ "lo característico de sus obras es la subordinación de las experiencias directas a unos fines objetivos y a una composición consciente, así como la renuncia a lo decorativo a favor de la estructura; el autocontrol de la imaginación y su subordinación a la realidad. También se da en este arte un alto grado de control de la exaltación que produce el contacto directo y la riqueza de lo real, una profunda búsqueda de los rasgos esenciales de la realidad y una eliminación de todo lo accidental, local e individual; una renuncia a la hermosura de la miniatura a favor de las grandes dimensiones, renuncia a los encantos de la gracia a favor de los cuerpos en plena madurez, una renuncia a la riqueza en favor de la sencillez y a la diversidad a favor de lo monumental; una renuncia también a los atractivos de lo plural en favor de la uniformidad." Ver en Tatarkiewicz, Wladyslaw, *La Estética Moderna 1400 - 1700*, vol. III, Historia de la Estética (Madrid: Ediciones Akal, 1991). p. 140 - 141

¹¹ *Ibidem*. p. 142

figura 0,04

Biblioteca Pública de Nueva York

1897 - 1911

Carrère & Hastings

0.1.2 Contexto

Establezcamos una cuestión crítica: ¿cómo diferenciar materialmente las expresiones de *lo monumental* en el contexto de la modernidad?. Collins señala que la fractura ideológica del nuevo paradigma con la historia, los estilos y la tradición, fue tal que la noción de *monumentalidad* inicialmente no resultaba un tema relevante. Y que sólo en un momento posterior, cuando la modernidad había alcanzado un grado de "madurez", los arquitectos abordarían la problemática en "sus propios términos"¹². Jelle Bouwhuis, por su parte, escribe que en su rompimiento con la historia -la "historia de la anti-historia"¹³- el arte moderno hizo visible el punto de separación entre *lo monumental* (actual) y *lo moderno* en esos "términos propios". Esto da pie a una hipotética idea, alejada de los códigos previos, que asume distintas formas y "refleja el nuevo orden mundial" en el que las ideologías anteriormente dominantes no operan más.

Parcialmente, este asunto fue desarrollado por Sigfried Giedion a mediados de siglo XX con el debate sobre una *Nueva Monumentalidad*. En concreto hablamos del momento en que los arquitectos abandonan cierta comunión formal e ideológica y surgen propuestas definidas por la "originalidad" del arquitecto como figura artística¹⁴. Se trata de un lapso en el que la arquitectura moderna transformará la simplicidad volumétrica y estética purista en proyectos con una voluntad iconográfica, marcados por una expresión plástica e individualista más contundente. En la trayectoria de Le Corbusier, la capilla de Notre-Dame du-Haut, el convento de la Tourette, o las intervenciones en Chandigarh, son la representación más patente al respecto: se alejan de la estricta disciplina de la vanguardia moderna anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Un ejemplo de la reacción frente a *lo monumental*, situado en el desfase de perspectivas histórica y moderna, se presenta con el crítico norteamericano Lewis Mumford, quien acuñó entonces una sentencia contundente: "La noción de un monumento moderno implica, en verdad, una contradicción de sus términos: si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser un monumento"¹⁵. La frase se inserta en el contexto de la compleja modernidad neoyorquina, en un momento en el que las técnicas más avanzadas de construcción se fundían con un repertorio extraído indistintamente de *neo* estilos y pastiches historicistas. Es decir, Mumford acierta en denunciar la falsa *monumentalidad* de aquellas edificaciones cuya representación pública resultaba incongruente para las "creencias y exigencias"¹⁶ del momento (figura 0,04). En el subtexto, Mumford extrae de *lo conmemorativo* aquello que es excelente por su congruencia interna, independientemente

¹² Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". p. 15.

¹³ Bouwhuis, Jelle y Schavemaker, Margriet, eds., *Monumentalism – History, National Identity and Contemporary Art* (Amsterdam: NAI Publishers, 2010). p. 76

¹⁴ Habla Montaner de esa arquitectura de posguerra: "Las características formales de la arquitectura que se empezó a desarrollar en los años cincuenta varía notablemente del período de entreguerras. La Capilla de Le Corbusier en Ronchamp, y la Ópera de Jörn Utzon, en Sydney, junto a las obras expresionistas de Eero Saarinen serían posiblemente los más llamativos manifestos de esta evolución formal... del destacable exclusivismo del modelo maquinista se va pasando hacia un modelo abierto en el que el contexto, la naturaleza, lo vernáculo, la expresividad de formas orgánicas y escultóricas, la textura de los mismos materiales, las formas tradicionales y otros factores pasan a predominar." Montaner, Josep M., *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Primera edición (Barcelona: Gustavo Gili, 1993). p. 36 - 37

¹⁵ Extraído de *La Muerte del Monumento*. En Mumford, Lewis, *La Cultura de las Ciudades*, vol. II, de III vols. (Barcelona: Emecé, 1945). p. 360 - 361

¹⁶ Idem.

figura 0,05

Monumento a los judíos de Europa asesinados

2005

Peter Eisenman

de estilos y ornamentos¹⁷. Un entendido que para este trabajo destaca como lo que auténticamente es moderno.

Manfredo Tafuri señala que la paradoja a la que se enfrentaron las vanguardias, con su anti-historicismo, fue la de convertirse en un nuevo símbolo de continuidad histórica. Con ello disputa cierta inevitabilidad sobre la acción del tiempo como generador de nuevos símbolos o -completaríamos nosotros- de monumentos. Dice Tafuri "Fundando la anti-historia, presentando sus propias obras no tanto como anti-históricas sino más bien como productos que superan el concepto mismo de historicidad, las vanguardias realizan el único acto, para aquel tiempo, históricamente legítimo"¹⁸.

¹⁷ Abunda Mumford al respecto: "Esto no quiere decir que un hospital o una usina generadora de fuerza o un faro para aeroplanos no puedan conmemorar una persona o un suceso... Lo que hará que el hospital o el faro sean excelentes obras recordativas es el hecho de que hayan sido bien diseñados para que en ellos pueda prestarse la debida atención a los enfermos o guiar a los pilotos de los aeroplanos, y no que deban su forma a una creencia metafísica en la inmutabilidad, la inmortalidad y la celebración de la muerte." *Ibidem*. p. 361

¹⁸ Tafuri, Manfredo, *Teorías e Historia de la Arquitectura* (Madrid: Celeste, 1997). p. 80 - 81

figura 0,06

La Corona de la Ciudad

1919

Bruno Taut

0.2 Representación de lo colectivo y simbolización

0.2.1 Motivos

En ocasiones, la línea divisoria de lo que es actual y lo que pertenece al pasado no representa un distanciamiento categórico. O, al menos, es posible entrever ambigüedades que matizan las probables rupturas. La noción de *lo monumental*, a pesar de ciertos indicios sobre la configuración desde los "términos propios"; parece demostrar una leve continuidad -entendida como una evolución de motivos con un antecedente romántico- que articula la búsqueda específica para el escenario moderno. Es por ello que ahora resulta útil retomar el motivo pictórico del *sueño de la catedral*¹⁹ -como "parentesco secreto" entre el *romanticismo* y el *expresionismo*- específicamente en los ámbitos de la pintura y la arquitectura.

Como punto de partida, el *sueño de la catedral* nos guía a otro concepto de mayor interés denominado la *catedral del futuro*. La *catedral del futuro* se presenta como aquella inspiración o aspiración simbólica que los *expresionistas* otorgaban a la importancia del monumento como elemento que "corona la ciudad"²⁰ (figura 0,06). La idea de la *catedral del futuro* dispone al mismo tiempo de características que configuran tanto el *ideario programático* como las *condicionantes proyectivas* del objeto monumental moderno. En este escenario, *lo monumental* no cuenta necesariamente con una definición clara en los términos de *monumentalidad* y *monumentalismo*, aunque anticipamos inevitablemente una mirada al pasado. Un pasado que por momentos se dibuja literal y en otros casos es sólo evocativo. Pero quizá siempre contaminante de *goticismo*, es decir, de neo-romanticismo.

En consecuencia, es interesante observar que las exaltaciones expresionistas tales como "fusión completa entre el arte y el pueblo por mediación de la arquitectura, integración de las artes bajo sus alas o la consideración del arte como una actividad visionaria y creadora de modelos para la futura sociedad"²¹, fueran características wagnerianas compartidas por otros grupos de la vanguardia con independencia de sus matices formales. La familiaridad entre el *expresionismo*, el *futurismo* y el *constructivismo* tiende a desvelarse más allá de sus especificidades externas²².

Si el ideario expresionista opera como sustento programático del *sueño de la catedral*, la trascendencia del concepto subsiste en tanto que punto de partida generador de tipos específicos. Particularmente de aquellos que buscaban establecer una conexión directa con la comunidad, así como de una marcada intención de movilizarla por medio de programas en los que el carácter colectivo conforma la razón del propio espacio. Estos programas son viables independientemente del contexto geográfico en el que se ubican, tal es el caso de

¹⁹ "Se trata, en efecto, de una recurrencia que se infiltra en la pintura y la arquitectura expresionistas del primer cuarto de nuestro siglo, impregnando muchas actitudes y, en no escasa medida, tamizando la recepción del gótico". Ver en Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1986). p. 65

²⁰ Ver *Die Stadtkrone* de Bruno Taut, 1919. En *Ibidem*. p. 85

²¹ *Ibidem*. p. 84

²² En relación con la correspondencia entre programa y expresión, Crasemann y Collins hablan -a partir del énfasis en la escala de la arquitectura y su relación con la expresión monumental- de cuatro grupos de vanguardia donde aparecen elementos compartidos: los secesionistas austriacos, el futurismo italiano, el expresionismo alemán y el constructivismo ruso. Ver Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". p. 15

figura 0,07

Pabellón de cristal para la exposición Deutscher Werkbund

1914

Bruno Taut

"la casa del pueblo, edificios secularizados de culto, teatros, las salas de festivales musicales o rascacielos"²³.

Aquí es necesario apuntar una paradoja o arma de dos filos: tomando en cuenta la importancia que la comunidad tiene para estos programas -por ejemplo, para el contexto de la Rusia revolucionaria- sabemos que la orientación se funda en la visión marxista y el materialismo como herramienta para la construcción de una sociedad comunista. En cambio, para el movimiento alemán hay una inclinación hacia la idea romántica y anti-moderna de obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*; a la gran construcción que busca "difundir los estilos y los medios expresivos más heterogéneos: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanías, y borra(r) las fronteras entre el arte monumental y el decorativo"²⁴. Probablemente lo más llamativo de esta anotación es que los aspectos más retrógrados del *expresionismo* habrían de transformarse más claramente con el ascenso de los totalitarismos: la exaltación de lo local, de la patria, "de lo estable en contraposición a la movilidad del objeto moderno artístico"²⁵.

Asimismo, debemos señalar que, en la exploración de los elementos determinantes de las cualidades monumentales, la *catedral del futuro* también formaliza algunos "motivos" que nutren tensamente la articulación tradición/modernidad. Al reaccionar ante la tradición, la modernidad desecha algunas especificaciones lingüísticas formales o estilísticas del pasado, pero admite inadvertidamente otras condiciones más complejas de suprimir. Hemos comentado que la importancia del monumento para este grupo se sustenta en la figura que *corona la ciudad*. Dicha aspiración cuenta con lo que describiremos aquí como *condicionantes proyectivas del monumento*, independientes de aquellas especificaciones a las que hacemos referencia. Concretamente podemos traducirlas en tres: disposición, aislamiento y elevación²⁶ (figura 0,07).

En tal caso, la referencia a *lo monumental* -desde la crítica a la tradición- expone una oposición a los elementos estéticos desprendidos de ésta. Tomemos en cuenta el significado cerrado del lenguaje, por ejemplo, de ornamentos, volutas, balaustradas o frontones. Para el registro moderno el rechazo al lenguaje es evidente dado que la nueva arquitectura contenía en sí misma sus propios mecanismos de formalización, donde ese anti-vínculo con el pasado queda establecido de modo definitivo²⁷. Pero si consideramos otros conceptos -en este caso abiertos o no determinantes para la obra, como puede ser el caso de su condición como objeto autónomo o aislado, o la aspiración en altura sea esta

²³ Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. p. 84

²⁴ *Ibidem*. p. 97

²⁵ *Idem*.

²⁶ Simón Marchán profundiza sobre los "motivos" que habrán de recuperarse por el expresionismo y que para esta investigación se consideran como argumentos recurrentes en la discusión de lo monumental en la modernidad. "En efecto, las catedrales de Praga, Viena o Milán dibujadas por Schinkel, y todavía más las pintadas, suelen aparecer aisladas, separadas, elevadas por encima de la ciudad preexistente o de la naturaleza circundante, aprovechando para ello el inamovible pedestal que les proporciona su colocación sobre las moles rocosas. (...) La catedral expresionista del futuro retoma casi al pie de la letra estos dos motivos: la separación -*Absonderung*- y la elevación -*Erhebung*-. Este último en su doble acepción: la espiritual, la del efecto -el *Wirkung* romántico- y la física o topográfica." Ver *Ibidem*. p. 85

²⁷ William Curtis recuerda que las "referencias abiertas al pasado" como parte del conflicto monumental / moderno, fueron removidas desde una primera etapa del repertorio de los constructores de monumentos. Particularmente en lo referente a la escultura y la pintura, pero al mismo tiempo se abrían nuevos terrenos de exploración apoyados en el lenguaje abstracto, "las técnicas estructurales y el simbolismo". En Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). p. 65 - 66

figura 0,08

Modern Architecture: International Exhibition

1932

Philip Johnson & Henry-Russell Hitchcock

por el propio diseño o por su situación en el terreno- nos encontramos ante cualidades presentes en la razón misma del desarrollo de la arquitectura, a lo largo de toda su historia e indistinta de estilos y formas.

Cuando Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock organizaron en 1932 la exposición de arquitectura moderna en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York (figura 0,08), establecieron tres principios fundamentales para definir *lo moderno*: énfasis del volumen en lugar de la masa, regularidad en lugar de simetría axial y proscripción de ornamentos arbitrarios. De tal suerte, además de eliminar de un plumazo la complejidad y diversidad de las corrientes europeas de los años previos -dadas las limitaciones estéticas del criterio-, los comisarios abrieron el camino para monumentalizar²⁸ accidentalmente a la nueva producción arquitectónica por medio de la diferenciación o el contraste con lo existente.

La arquitectura moderna -reducida a un simple "estilo"- adquiriría así un valor memorable, único, sobrio y sorprendente, porque desde la abstracción geométrica, la austeridad cromática y los elementos constructivos novedosos, se descartaban los parámetros previos de orden, materia y composición. Los términos propios de esta *monumentalidad* son estructurados en relación con lo inusual²⁹, al contraste de la nueva arquitectura en el medio urbano consolidado o el contexto rural y sus particularidades. Así, las *condicionantes proyectivas del monumento* -disposición, aislamiento y elevación- pueden ser rastreadas en muchos de esos proyectos hábilmente seleccionados para la muestra: se trate de una residencia apartada en medio del campo -el caso de la Villa Savoya de Le Corbusier- o algún excelente rascacielos -el edificio PSFS de Howe y Lescaze en Filadelfia- insertado en la bulliciosa traza de la ciudad.

Hasta ahora la lectura de valores plásticos determina por completo la configuración de lo que es *monumental* para la modernidad. Se trata de una continuidad de motivos que no se deben a la tradición en términos calcados, sino de condiciones que la propia arquitectura genera por medio de objetos únicos dispuestos en contextos determinados. Aún así, la importancia que la evolución de los programas comunales o masivos tuvo durante este periodo, así como su relación con la escala, el sentido de representación, la conformación de valores nuevos y las recientes posibilidades constructivas, deben ser tomados en cuenta como el argumento más trascendente en la clasificación de esa expresión *monumental* durante este periodo de estudio.

0.2.2 Programas

Nuevamente recuperaremos del motivo de la *catedral de futuro* el inevitable carácter simbólico que se conforma por la idea del templo laico o secularizado. Simón Marchán habla de un "apremio de gestar símbolos colectivos para las nuevas relaciones sociales en

²⁸ Monumentalizar según el diccionario RAE: 1. tr. Dar carácter de monumental a algo.

²⁹ En este sentido, lo novedoso del fenómeno no tardaría en agotarse, aunque no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando verdaderamente se consolidaría y diluiría esta idea de *contraste*. Al respecto dicen Crasemann y Collins: "esta monumentalidad por contraste fue debilitada, por supuesto, cuando el *Estilo Internacional* invadió todas las ciudades del planeta -incluso en el Tercer Mundo- y se comercializó, vulgarizado, y malentendido, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial." Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". Traducción del Autor. p. 16

figura 0,09

Monumento a los Combatientes de la Revolución

1917

Lev Rudnev

expectativa", al tiempo que indica una proximidad al cristianismo primitivo o al comunismo religioso³⁰ como antecedente de esas relaciones.

Por ello insistimos que el vínculo en el interés de lo comunal y los programas colectivos tienen como causa determinante el camino hacia una *monumentalidad* moderna. No debemos perder de vista que durante el siglo XX los ejemplos alrededor de estos factores dieron sus frutos con resultados ambivalentes desde puntos de partida diametralmente opuestos. Pensemos, por ejemplo, en la dicotomía surgida al inicio de la Rusia revolucionaria: dos escuelas divergentes -representadas por la progresista de Moscú y la tradicional de San Petersburgo- abordaron el carácter representativo, el espíritu revolucionario y unas propuestas monumentales con un interés similar con resultados formales muy distintos.

En esa línea recordamos el "Monumento a los Combatientes de la Revolución", diseñado por el arquitecto Lev Rudnev en 1917, ubicado en el Campo de Marte de San Petersburgo, (figura 0,09). El monumento consiste en un cuadrado de muros bajos con aberturas en los puntos medios de los lados, dispuesto en el centro de la gran plaza, se trata de un "conjunto lacónico e impresionante, cuyo austero romanticismo lo convertía en una parte del centro de Petrogrado, donde domina la arquitectura clásica"³¹.

Pero hemos visto cómo la cuestión plantea tanto un reto al propio proyecto moderno como a su aplicación específica de monumento. De ahí que los debates registrados -no en pocas ocasiones- fueran tan encontrados y se centraran más en la pertinencia del dispositivo que en definiciones precisas alrededor de las cualidades propias de *lo monumental*.

William Curtis afirma que las sociedades modernas e industrializadas difícilmente adoptan consensos relacionados con los valores y significados que las simbolizan. Pero indica que a pesar de que el monumento como dispositivo moderno no cuente con los mismos valores que un monumento antiguo (ej. El Panteón), hay una manera de lograr ese grado de *monumentalidad*: las sociedades portan una "carga" ajustada a su conformación -mitos públicos, creencias religiosas, aspiraciones estado y objetivos culturales³²- que requieren de edificios para satisfacerlas. Aquí nos separamos brevemente del debate y la ambigüedad para reafirmar que nuestro auténtico interés recae en el proyecto moderno de arquitectura como objeto monumental.

Así, tras el establecimiento de las sociedades avanzadas, durante el siglo XX el interés por la expresión de estudio tuvo una particularidad con los asuntos ligados a la representación. Añadimos que los concursos internacionales favorecieron tanto los "motivos" como los "programas" extraídos de la *catedral del futuro* expresionista en proyectos de interés público. Estas propuestas, no en vano, portaban características tipológicas similares a las de centros de reunión, palacios de congresos, auditorios y/o rascacielos.

³⁰ Escribe al respecto: "Ideología de la comunidad, que tanto considera a las catedrales como signos petrificados del ardor espiritual hacia la comunidad como impulsa a buscar la "arquitectura de una nueva comunidad", según una socorrida expresión de B. Taut." Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. p. 87

³¹ Ikonnikov, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética", A&V, 1991. p. 5

³² Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". p. 65

figura 0,10

Jahrbuch des Deutschen Werkbundes

1913

Walter Gropius

En estos términos, durante la modernidad hay un vínculo a un escala concreta con el centro cívico y la sede política. El proyecto no seleccionado de Le Corbusier para la Sociedad de las Naciones establece un antes y un después que habrá de culminar -como proceso continuo, años más tarde- en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. Y en algunos años más tarde en las propuestas de Chandigarh. Todos esos proyectos, desde una lógica sensible a la abstracción y al ser partidarios de un nuevo lenguaje, pretendían mantener y conservar valores que desde las formas nuevas no contaban con un vínculo explícito a la tradición³³.

0.2.3 Silos

En términos concretos, la primera construcción moderna que despertó un entusiasmo cercano a la "obra de los antiguos egipcios por su monumentalidad aplastante"³⁴ fue la de los elevadores y silos de grano norteamericanos. Los arquitectos modernos habrían de publicar diversas³⁵ referencias sobre esa síntesis máquina-espacio, que apreciaba elementos compartidos tanto por el valor plástico de los cuerpos -con sus gigantescas volumetrías simples- como por la justificación de las funciones diferenciadas que se estructuró alrededor del discurso de la máquina.

Reyner Banham explica que la atención por estos complejos de Búfalo -y algunas otras regiones de los Estados Unidos- se originó en 1913 con el artículo de Gropius *Die Entwicklung Moderner Industriebaukunst*, incluido en el *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*. Su importancia se centra porque "el impacto (...) que produjeron se dejó sentir en toda la "Europa moderna" y se pudo apreciar ya en 1914 en la obra de Antonio Sant'Elia y de Mario Chiattone..."³⁶. Escribía un entusiasta Walter Gropius en 1913 acerca de las imágenes publicadas (figura 0,10) con su artículo:

El convincente monumentalismo [sic] de los elevadores de grano canadiense o sudamericanos, las carboneras construidas para las principales compañías de ferrocarril y los más recientes talleres de las grandes empresas industriales norteamericanas, pueden compararse con la obra del antiguo Egipto por su contundente fuerza monumental. Su individualidad única es tan inconfundible que el significado de la estructura resulta evidente para el observador. Pero el impacto de estos edificios no depende sólo de su inmenso tamaño. Ahí es donde ciertamente

³³ Expone Curtis la carencia de legibilidad en las formas nuevas contenidas en monumentos públicos y cívicos: "Public civic monuments are often concerned with preserving and conserving values, and references to the past is a means for suggesting continuity. Novel forms, however profound they may be in other respects, lack the conventional apparatus to make such connections legible." *Ibidem*. p. 66

³⁴ Reyner Banham reflexiona que así lo manifestaron: "Walter Gropius cuando establece un parangón entre los edificios industriales americanos y la "obra de los antiguos egipcios" por su monumentalidad aplastante, (...) Le Corbusier al anunciar que los ingenieros americanos abruman con sus cálculos a nuestra ya acabada arquitectura, o Erich Mendelsohn cuando en 1924 escribe a su esposa en Berlín después de haber visitado Buffalo, en el estado de Nueva York. Silos colosales, increíblemente conscientes del espacio, y creándolo. Una confusión imprevista en medio del caos de la carga y descarga de los barcos de maíz, de los ferrocarriles y puentes, de las grúas monstruosas con gestos vivos y de las hordas de depósitos hechos de hormigón, piedra y ladrillo vidriado. (...) Hasta entonces todo lo demás parecía haber sido un paréntesis en el camino hacia el silo de mis sueños. Todo aquello no había sido más que el principio." En Banham, Reyner, *La Atlántida de Hormigón: Edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925* (Madrid: Nerea, 1989). p. 15 - 16

³⁵ Un ejemplo: Moisei Ginzburg, artífice del constructivismo con las aspiraciones más metodológicas, escribió influenciado por *Vers une Architecture* en su notable libro *Estilo y Época* (1924) lo siguiente: "Ni la máquina ni la construcción ingenieril nos proporcionan una solución espacial expresiva que constituya una verdadera manifestación de la arquitectura. Nuestra asimilación de este método resultará algo más fácil gracias al análisis de otra clase de construcción que también emana directamente de la máquina... las construcciones industriales. La fábrica es la consecuencia más natural del desarrollo de la máquina; reúne en su interior todo un conjunto de máquinas que a veces son homogéneas y otras heterogéneas, pero que siempre están ligadas por el mismo propósito común." Extraído del apartado "Organismos Industriales e Ingenieriles" en Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*, ed. Garrido, Ginés, Biblioteca de Arquitectura 12 (Madrid: El Croquis, 2007). p. 196

³⁶ Banham, Reyner, *La Atlántida de Hormigón: Edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. p. 19

figura 0,11
Mi Egipto
1927
Charles Demuth

*no hay que buscar la explicación de su originalidad monumental. Por el contrario, tal explicación parece provenir del hecho de que los constructores americanos han conservado fresco e intacto el sentimiento natural hacia las grandes formas compactas.*³⁷

En ese sentido, la inspiración de la fábrica no aparece como representación exclusiva de aquellos grupos de vanguardia expuestos en un apartado anterior -*secesionistas, futuristas, expresionistas y constructivistas*- próximos a la idea de la *catedral del futuro*. En realidad este tipo de representación monumental, más general en concepto, desdibuja la separación que coloca por un lado a Le Corbusier con el purismo o W. Gropius con la Bauhaus, y por otro a las corrientes abiertamente deudoras de una *monumentalidad* en la lógica de la *catedral del futuro*: son los casos concretos del *futurismo* y el *constructivismo*. Tal disolución podría desarrollarse en los términos de la representación de los objetos en función del valor de su propia imagen. Esto es, el momento en que dicha condición comienza a ser un motivo de admiración por los artífices de la modernidad, no se separa de la importancia que la fotografía poseía como incipiente medio de representación moderna. Aquellas imágenes industriales, nos dice Banham, tenían una "fuerza" en sí mismas porque "se las consideraba, al igual que a las obras de ingeniería que representaban, producto de la aplicación científica de las leyes naturales (...) Las fotografías representaban una verdad al parecer tan objetiva y moderna como la de las estructuras funcionales que describían"³⁸.

Asimismo, sabemos que esta influencia no se limitaría al ámbito de la arquitectura, que tanto la fotografía como la "huella de la máquina" habrían de tener repercusiones en la definición pictórica de los paisajes modernos. Por ejemplo, en la obra de Charles Demuth. Como explica Simón Marchán, "Mi Egipto" (1927) (figura 0,11), "Chimeneas y depósitos de agua" (1931) o "Abstracción de edificios en Lancaster" (1931), estampan el "canto exaltado de Le Corbusier a los volúmenes de los silos y las fábricas norteamericanas (...) contemplamos unos paisajes industriales desprovistos de toda sordidez, prestos a resaltar el refinamiento de la simple yuxtaposición y contigüidad de volúmenes y elementos arquitectónicos"³⁹.

Llama la atención que el acercamiento al tema de la fábrica exponga términos compartidos con referencias a la cultura egipcia y a la pirámide como figura de celebración: lo geométricamente simple, lo individual, lo que es grande por compacto (en un sentido de unidad material), etc. Banham se muestra escéptico respecto al espíritu que elogia toda construcción industrial como motivo moderno, de hecho habla de cierta selectividad "estética" desde un punto de vista que justifica más el criterio plástico que técnico⁴⁰. De este modo, la conexión entre *lo monumental* y *lo moderno* justifica un nuevo simbolismo que toma como signo al *silo* para representar, en el lugar de la pirámide, el avance o concreción material de nuevos anhelos arquitectónicos. En el terreno pictórico, S. Marchán considera que en la ciudad moderna norteamericana, carente de referencias históricas como las de la urbe europea, las fábricas o silos son "elevados a la dignidad de paisaje heroico clásico, de

³⁷ *Ibidem.* p. 189 y 190

³⁸ *Ibidem.* p. 27

³⁹ Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. p. 152

⁴⁰ "No todas las obras de ingeniería fueron admiradas por igual: las retículas rectangulares de las fábricas americanas y los cerrados cilindros de los elevadores de grano parecieron aceptables, pero otros tipos de estructuras industriales no se acomodaron a los gustos modernos. Los entramados diagonales y las rígidas estructuras puntiagudas de los puentes y grúas resultaban inaceptables en algunos ambientes del París moderno." Banham, Reyner, *La Atlántida de Hormigón: Edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. p. 25

figura 0,12

Elevador de grano Washburn & Crosby
Buffalo, Nueva York

una monumentalidad que permite comparar los silos y depósitos con las pirámides egipcias⁴¹.

Si la condición monumental no era un tema necesario para los arquitectos de las vanguardias, el desarrollo tecnológico proveniente del otro lado del Atlántico así como cierta lejanía con el objeto en cuestión, permitieron idealizar esa imagen sobria y autónoma de edificaciones aisladas en medio de paisajes naturales. Aquí es posible decir que esa admiración continua, esa categoría de monumentos modernos, puede ligarse con las *condicionantes proyectivas* del objeto monumental moderno, expuestas en párrafos previos. La *disposición, aislamiento y elevación* -dadas las posibilidades técnicas y funcionales de los mismos almacenes de grano- conforman una síntesis dispositiva que permitiría al discurso moderno equiparar silos con pirámides y reconocer en ellos un primer monumento accidental de la modernidad.

⁴¹ Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. p. 154

figura 0,13
Pirámides en Egipto
c. 2500 a.C.

La "monumentalidad" siempre será competencia de las élites del poder y de sus suplicantes arquitectos. Quién lo creería de otra modo?"⁴²

0.3 Diferencias estructurales: monumento, monumentalismo y monumentalidad

0.3.1 Monumento

Es posible que, por una asociación simple, *lo monumental* en arquitectura tenga relación con los legados construidos por civilizaciones antiguas. La gran pirámide de Guiza, el Partenón, el Coliseo Romano o el Taj-Mahal, ocupan en el imaginario colectivo el lugar de construcciones representativas para la humanidad. Cierta cualidad como entidades supervivientes a la acción del tiempo les otorga el carácter de monumentos. *Lo histórico-monumental* tiene una aplicación material como un primer estado en el monumento. En el contexto "moderno" esto implica un desplazamiento que ya anticipa un cambio en la instrumentalización de las formas: "Etienne Louis Boullée fue quizás el primero en proponer que los monumentos pudieran desplazarse del terreno de la escultura figurativa al arte del espacio, de la arquitectura, como el laboratorio perfecto para una monumentalidad instrumental"⁴³.

En 1903 el historiador austriaco Alois Riegl publicó *El culto moderno a los monumentos*. Ese libro era una aportación que establecía un criterio actual, científico y riguroso, sobre los valores y categorías con los que clasificar objetivamente a los mismos. Define Riegl:

Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende un obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras. Puede tratarse de un monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende immortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción.⁴⁴

José Ignacio Linazasoro expone en *Memoria del Orden* -y en términos equivalentes acerca de lo determinante de la acción del hombre- la particularidad de elevar litúrgicamente los menhires como un primer acto afirmativo "de la presencia humana frente a las leyes gravitatorias"⁴⁵. Si bien esta referencia es distante del dominio de la arquitectura propiamente dicha, se puede apreciar como una intención por destacar la transformación del entorno natural y la conformación de un rastro de permanencia en el territorio. La importancia del hecho recae -por medio del trabajo de lo artificial- en la *voluntad de representación* de los grupos humanos desde tiempos ancestrales, para sí mismos o para otros grupos sociales.

En *La Arquitectura del Poder* describe Dejan Sudjic -en relación con la artificialidad de las acciones del hombre- el cómo otorgar una conciencia para la lógica de pertenencia a un sistema y su vinculación con el territorio: dado que el paisaje es más duradero que la existencia humana, la finalidad de esos objetos es insertarse en la escala de tiempo para

⁴² Clark, Justine y Myers, Peter, "On Monumentality", *Architecture Australia* 93, n.º 1 (febrero de 2003). Traducción del autor. p. 28

⁴³ Melvin, Jeremy et al., "Monument: Antimonument", *The Architecture Review* 212, n.º 1268 (octubre de 2002). Traducción del autor. p. 91

⁴⁴ Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, La Balsa de Medusa 7 (Madrid: Visor, 1987). p. 23

⁴⁵ Linazasoro, José Ignacio, *La Memoria del Orden, paradojas del sentido de la arquitectura moderna*, Confesiones de Arquitecto (Madrid: Abada Editores, 2013). p. 27

figura 0,14

Mausoleo Max Dvořák

1921

Adolf Loos

dar un "consuelo de sentirnos unidos a una versión de la eternidad"⁴⁶. Por lo tanto, hay una importancia fundamental en la acción temporal con la cual opera el objeto: por un lado, como propósitos que lo idearon en función de algunas creencias y determinaciones. Y por otro lado está lo que se constituye con el paso del tiempo, efecto de acción en el propio objeto; como huella que se registra en lo artificial y otorga algún valor de legitimidad.

El nexo del monumento con la construcción de sepulcros, tumbas y elementos ceremoniales es continua a lo largo de la historia. Adolf Loos, en uno de sus escritos más reconocidos y certeros, "Arquitectura" (1910), señala que el carácter sepulcral y conmemorativo del monumento es la única posibilidad de que la arquitectura sea materia artística. En el mismo texto, el arquitecto austriaco, también apunta en términos admitidos sobre la idea de conmemoración y arquitectura lo siguiente: "cuando entramos en el bosque [y encontramos] una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura"⁴⁷.

El monumento se relaciona directamente con la vigencia y con la lógica del objeto como elemento de representación. Loos en su crítica al ornamento expone un tipo de legitimación para la arquitectura en esa misma línea; es decir, aquello que resulta innecesario a la expresión de su tiempo es obsoleto, los añadidos superficiales a la función del mismo deben eliminarse por ser anti-modernos e inmorales (figura 0,14). Nos recuerda A. Butterfield el sentido inherente del monumento en términos de uso: "es una herramienta y un instrumento en una serie de procesos sociales y personales extraordinariamente complejos. El monumento no puede entenderse sin mirar a su dimensión inmaterial dinámica, a los actos de recuerdo para los que se utiliza"⁴⁸.

De cierto modo el recordatorio "en el bosque" descrito por Loos es una forma aparentemente lícita de significar el monumento como materia construida. En el contexto actual es difícil pronunciar alguna crítica al hecho de que determinadas construcciones hayan sido erigidas en tiempos anteriores. Los mejores propósitos y la voluntad de distintas culturas -apoyados en la explotación de una abundante mano de obra esclava- habrán levantado por igual templos y pirámides alrededor del planeta. La desaparición de la esclavitud y la permanencia de aquellas huellas, de las que sólo quedan trozos de materia, aporta elementos que influyen en la valoración de sus cualidades para adecuarse al medio físico, cultural o temporal de su momento.

La acción de la historia como valor del objeto no puede establecer un paralelismo con la condición de proyecto como monumento moderno. Es decir, la novedad de las formas y los motivos o causas más recientes cuentan con una desventaja respecto a ese valor dado por el transcurso del tiempo que el monumento tiene por defecto. Al mismo tiempo, en la clasificación referente al valor intencionado, lo histórico o lo antiguo, Riegl indica una

⁴⁶ Dice D. Sudjic: "El hecho de relacionar objetos arquitectónicos hechos por el hombre con el paisaje es una manera de intentar darles un significado; es sugerir que pertenecen a un sistema. El paisaje dura mucho más que la humanidad. El intento de hacer que nuestros objetos formen parte de esa escala de tiempo ofrece el consuelo de sentirnos unidos a una versión de la eternidad. La arquitectura busca un significado de maneras muy diversas." Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. p. 196

⁴⁷ Extraído de Loos, Adolf, "Architektur [trad. Arquitectura]", *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*, ed. Opel, Adolf; Quetglas Josep, Biblioteca de Arquitectura 2 (Madrid: El Croquis, 1993). p. 34 - 35

⁴⁸ Butterfield, Andrew, "Monuments and Memories", *The New Republic*, 03 de 2003, <<http://www.newrepublic.com/article/monuments-and-memories>>. Traducción del autor.

figura 0,15

Stolpersteiner (en alemán: piedras en el camino que pueden provocar un tropiezo)

Gunter Deming

cuestión que nos parece relevante en el contexto actual: el riesgo que existe cuando el monumento moderno -como "un simple mal necesario"⁴⁹- continúa con esa voluntad evocadora de un estado de ánimo (ciclo natural de nacimiento y muerte). Y de cuya característica más peligrosa está la de apelar al subjetivismo de las masas. Con esa "apreciación hecha por la gente común y corriente", que el registro histórico nos ha enseñado, suele justificar la irracional expresión de sentimientos, sensibilidades y metafísica de los sujetos que los contemplan.

Riegl no fue testigo de las atrocidades del nazismo, ni de los *monumentalismos* de la primera mitad del siglo. Su interés apuntaba a desarrollar una clasificación de valores objetivos⁵⁰ para el monumento como elemento de conservación en el tiempo y el espacio, por ello indica acertadamente -y de manera premonitora- el carácter instrumental del *objeto* monumental dentro del contexto moderno así como su capacidad para manipular "consciencias subjetivas".

En tal caso, un posicionamiento crítico del monumento -según una perspectiva contemporánea- sería aquel que rechaza los medios altisonantes, pomposos y anacrónicos del repertorio historicista. Este fue el conflicto señalado por los exponentes de la modernidad en los inicios del siglo XX. De la reflexión de Loos, aparentemente discreta, daríamos paso a la idea del monumento *deseable*, por moderno, como aquel que prudentemente se muestra silencioso (figura 0,15) y -a veces- involuntario.

Pareciera que de los "primeros objetos monumentales" las lecturas permanentes son: ¿qué tan grande, qué tan alto, qué tan majestuoso o qué tan representativo es para determinada cultura?. Pero a medida que la evaluación histórica se vuelve más próxima a nuestro punto de observación, los factores para considerar se tornan más complejos o son completamente distintos. En cada uno de esos "primeros objetos" hay un valor en sí mismo como expresión de su tiempo y su medio. Durante la transición a la modernidad la situación para el monumento parece haberse deformado en relación con aquellos criterios previos.

Una observación más concreta del historiador Joep Leerssen, en el artículo "Size, seriousness and the sublime"⁵¹, describe que la noción de monumento se refiere a aquellas estructuras en el espacio público cuyas funciones son las de conmemorar. Y se inclina por conectar la raíz del término en latín *monere* -que él mismo señala como recordar- con el alemán *denkmal* que trata de un recordatorio arquitectónico particularmente en Occidente.

⁴⁹ Comenta Alois Riegl sobre los problemas de una clase de monumentos que podrían definirse como modernos: "Si anteriormente la concepción de monumentos "históricos" pudo ser caracterizada de subjetiva frente a la de los "intencionados" (...) en (una) tercera clase de monumentos, el objeto aparece ya completamente volatilizado en un simple mal necesario: el monumento es solamente un sustrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte (...) Al no presuponer esta impresión anímica ninguna experiencia científica... aspira a llegar no sólo a las personas cultivadas, a las que de modo necesario ha de quedar circunscrita la conservación de monumentos históricos, sino también a las masas, a todas las personas sin distinción de formación intelectual." Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*. p. 30 - 31

⁵⁰ "El valor histórico de un monumento reside en que representa una etapa determinada, en cierto modo individual, en la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad. Desde este punto de vista, en el monumento no nos interesan las huellas de erosión de las influencias naturales que han actuado sobre él en el tiempo transcurrido desde su surgimiento, sino su génesis en otro tiempo como obra humana. El valor histórico de un monumento será tanto mayor cuanto menor sea la alteración sufrida en su estado cerrado originario, el que poseyó inmediatamente después de su génesis." *Ibidem*. 57

⁵¹ Extraído del artículo a propósito de la exhibición denominada "Monumentalism. History and National Identity in Contemporary Art" presentada en el "Temporary Stedelijk at the Stedelijk Museum" de Amsterdam entre 2010 y 2011. Leerssen, Joep, "Size, Seriousness and the Sublime", en *Monumentalism – History, National Identity and Contemporary Art*, ed. Bowhuis, Jelle y Schavemaker, Margriet (Amsterdam: NAi Publishers, 2010). Traducción del autor. p. 122

figura 0,16

Memorial a Rosa Luxemburgo

1926

Mies van der Rohe

De tal manera, los términos de Leerssen son similares a lo expuesto por Riegl acerca de la instrumentación del monumento como algo posible en la actualidad. Su valor *memorable* es el de "no permitir que el momento se convierta en pasado, que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad"⁵². Lo conmemorativo en este caso busca aproximarse al acto afirmativo de elevación de los menhires relatado por Linazasoro.

Aunque el interés real de esta tesis es el de poner en análisis la condición como valor inherente del proyecto de arquitectura, es inevitable que el tema del monumento -como ejercicio puntual- aparezca muy próximo. Y en ocasiones surjan algunas contradicciones. Por ello, consideramos que la consciencia sobre la función es un catalizador fundamental en la obsolescencia para la lógica del monumento, al menos desde la perspectiva histórica. Es decir, el paradigma moderno fue consecuente al rechazar formas arcaicas o muertas para conmemorar o celebrar acciones trascendentales. Pero es necesario señalar que también se especuló con sus propios dispositivos de conmemoración: el proyecto del Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920), el monumento a Rosa Luxemburgo (1926) (figura 0,16), o el proyecto de monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo (1929); son ejemplos de que los dispositivos -o recordatorios en los términos empleados por Leerssen- no pasaron desapercibidos durante el establecimiento de la nueva realidad.

El monumento en la modernidad tiene una variante que lo diferencia de aquella idea con la que reconocemos las Pirámides, el Arco del Triunfo o el Partenón. En un contexto actual, los monumentos -como la torre de Tatlin- deberían dejar de ser objetos inútiles que sólo interesan para la contemplación o el recordatorio, e insistir en la parte que autentifica su realización de forma activa. William J.R. Curtis confirma una constante en la función específica de los monumentos: "idealizar y autentificar instituciones encarnando las creencias dominantes"⁵³. En tal caso, reflexionamos: ¿cuál debió ser la función de los monumentos en el contexto moderno? y ¿cómo deben ser los monumentos en la actualidad?. Recordamos la torre de transmisiones Shukhov como ejemplo de un objeto monumental moderno que -en su integridad y coherencia- establece nuevos significados conmemorativos:

*En la torre de radio Shukhov la eficiencia es una condición fundamental de belleza, la unión de forma y función facilitada por el ascenso del ingeniero. El análisis matemático de geometrías innovadoras de Shukhov liberaron a la arquitectura de su dependencia de las formas y configuración tradicionales. Antes de este punto la estructura subyacente de un edificio existía de forma típica como una capa estéticamente intrascendente y cada esfuerzo estaba encaminado a disimularla. La integración de la estructura proporcionó a los arquitectos la habilidad de implementar sus ideas en términos técnicos, una posibilidad que influyó significativamente los experimentos formales futuros.*⁵⁴

Parte del problema con la noción de monumento para la modernidad, fue el de representar desde una codificación distinta de la realidad lo generado con la misma intención durante tiempos anteriores. Aunque desde otros medios, expresivos y materiales, los monumentos continuaron apareciendo aquí y allá; en ocasiones demostrando nada más que sus dimensiones, proporciones y capacidades técnicas. En ese sentido, tomando en cuenta los

⁵² Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*. p. 67

⁵³ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". p. 65

⁵⁴ Takacs, David, "Liquid Monumentality: A Search for Meaning" (Master of Architecture, University of Waterloo, 2011), <https://uwaterloo.ca/handle/10012/6054>. Traducción del autor. p. 97

figura 0,17

Memorial a la quema de libros en Berlín a manos de los nazis

1995

Micha Ullman

figura 0,18

Memorial a la mujer partisana en Venecia

1969

Carlo Scarpa

ejemplos mencionados, reconocemos que durante la modernidad tampoco se abandonan las intenciones de fijar imágenes, representaciones o símbolos.

Dado que los procedimientos en los que el "gigantismo" y la "grandilocuencia" -en mayor o menor medida- son continuos en lo que respecta a *lo monumental*, pareciera que una vía de legitimidad para el monumento actual debería ser más inadvertida o al menos congruente con los procesos técnicos, históricos y plásticos del momento. Aunque de ser así, nos encontraríamos ante un estancamiento infinito dado que el mismo proceso histórico y su significación le asignarán tarde o temprano un valor determinado en el caso de trascender. El monumento, como cualquier imagen o fotografía, inevitablemente envejecerá dando constancia de su instante⁵⁵.

Actualmente las viviendas de los años veinte de Le Corbusier, en Poissy o París; o la sede de la Bauhaus en Dessau, están más próximas a la idea de monumento para la arquitectura que cualquier elemento colocado en el paisaje urbano a la usanza de arcos y columnas en el siglo XIX. El monumento en su cualidad involuntaria, en este caso, como resultado de los criterios de conservación y valoración patrimonial actuales. Por consiguiente, entendemos que ese tipo de monumento existe como constancia de supervivencia y cumple una función conmemorativa de manera distinta, pues comprende aquellas aportaciones estéticas, constructivas y espaciales de un tiempo determinado.

Pero el monumento como recurso en el espacio público ha sido revivido una y otra vez por los círculos del poder. A partir de viejas formulas, que muestran el anacronismo crítico de los problemas de representación, los resultados tienden a ser falsos (retórica, pomposidad, simbolismo). Su finalidad es instituir una permanencia que trascenderá el momento y el significado que los originó. Así, consideramos que lo más importante del señalamiento de Curtis es que: son las alteraciones dadas con el paso del tiempo -como "los eventos históricos y las distorsiones de los mitos"-, las que generan nuevas asociaciones, pasando a un sitio donde la memoria colectiva los convierte en íconos públicos. Con lo cual, el monumento además se convierte en un tipo de logro inconsciente con un destino mutable.

Es deseable que, en el contexto actual, el origen y razón del monumento sean motivo de reflexión en tanto que conexión con el sentido de "comunidad". Proponemos la misma lógica dialéctica de *lo favorable* (verdadero, poético, justo) y *lo negativo* (colosal, grandilocuente, literal) como ejercicio crítico que nos conduzca a los opuestos citados en el principio del apartado: *monumentalidad* vs *monumentalismo*. El monumento en la actualidad debería estimular *lo intelectual* y negar las excusas "emocionales", así como celebrar la civilización (pan-humana) desde la discreción significativa y la grandeza del silencio. Recordamos en ese tono dos casos precisos⁵⁶ que son memorables porque evitan la obviedad y el simbolismo fácil: la estantería vacía enterrada en la Bebelplatz de Berlín, como recuerdo de la quema de libros por parte de los Nazis en 1933. O el dedicado a la lucha de las mujeres partisanas en Venecia (Carlo Scarpa), semi-oculto en las aguas del mar (figuras 0,17 y 0,18).

⁵⁵ Señala Alois Riegl al respecto: "la creación continúa de modo constante e ininterrumpido, y lo que hoy es moderno y se presenta en su cerrada individualidad según las leyes de toda creación, se irá convirtiendo paulatinamente en monumento y ocupando el vacío que las fuerzas naturales imperantes en el tiempo irán creando en el patrimonio monumental heredado". Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*. p. 54

⁵⁶ Nos recuerda Antonio Miranda que, aunque escasos, los monumentos revolucionarios son "imperceptibles... (porque) destilan humildad, inteligencia y silencio". Miranda, Antonio, *Columnas para la Resistencia, Variaciones sobre Ciudad, Arquitectura y Subcultura* (Madrid: Maira Libros, 2008). p. 150

figura 0,19

Monumento contra el Fascismo

1986 - 1993

Jochen Gertz & Esther Shalev-Gertz

Aquí una precisión fundamental: el progreso histórico y cultural han demostrado que las definiciones de monumento consecuentemente evolucionan. En función de las razones críticas actuales debemos reconocer que durante la posmodernidad -como marco generador de re-lecturas e interpretaciones estéticas- se han dado lugar otras enunciaciones que configuran el acto conmemorativo por medio de posturas rupturistas. En ese sentido, vienen a cuento los conceptos de *anti-monumento* y *contra-monumento*. Representativo de esta última definición recordamos el "Monumento contra el Fascismo" (figura 0,19) de Jochen Gertz y Esther Shalev-Gerz, que consistía en una columna metálica de 12 metros de altura y forma cúbica colocada en una plaza de Hamburgo, Alemania. La columna duraría en pie un tiempo determinado (1986-1993) para descender poco a poco y ser hundida en el suelo, los testigos del monumento podían participar con marcas y consignas sobre el acero. De esta manera se involucraba tanto el tema de la memoria como la acción dinámica de los participantes. Nos dice D. Takacs al respecto: "El monumento contemporáneo debe confiar en el descubrimiento y la experiencia, una realidad que sitúa un énfasis en los procesos e interacciones en lugar de un resultado final material"⁵⁷. En el último final habremos de comentar con mayor interés estas definiciones.

En términos generales, pensamos que el monumento en la actualidad debe continuar un principio de escrutinio y reflexión⁵⁸. Tanto el valor simbólico como los medios con los que se materializa son razones para la representación, que pueden interpretarse -por una separación muy delicada- desde puntos de vista distintos: *autenticidad* por un lado y *simulación* por otro. Por ello es necesario advertir que el acto conmemorativo, el honrar a los muertos o la celebración de las causas de la mayoría, son necesidades humanas inevitables. Y siempre habrá una intención de trasladarlo⁵⁹ a un lenguaje material que lo "monumentalice". La importancia dependerá, entonces, de la atención que se preste para involucrar en esa representación a los intereses de la colectividad y los valores permanentes: hablamos de una verdad auténtica como arquitectura y como testimonio.

0.3.2 Monumentalismo

Podríamos empezar a definir al *monumentalismo* como una manifestación antitética de la *monumentalidad*. Al tener gran visibilidad y reconocerse por altisonante, sus recursos - aunque menores- son muy efectivos: alienar, emocionar y simbolizar las ideas del poder dominante. Esta construcción se estructura por medio de la "falsificación" y el "mito", para

⁵⁷ Takacs, David, "Liquid Monumentality: A Search for Meaning". Traducción del autor. p. 97

⁵⁸ "Since Apollinaire 's poetic vision of a monument devoted to nothing' (Le *Poète assassiné*, 1916) the idea that mass carnage could not be expressed adequately through figure or representation has shaped an important strand of the new public monuments. Monuments -or projects for monuments- began to espouse holes, void spaces and black surfaces, and inversions. (...) Maybe public monuments might be designed to show their provisional, discussion worthy status and even invite the possibility of creating anti-monuments." Melvin, Jeremy et al., "Monument: Antimonument". p. 94

⁵⁹ Menciona Joep Leerssen que después de la Primera Guerra Mundial se vivió un momento de "traumatismo paradigmático" que se desplazó poco a poco del realismo ornamental a la abstracción. Un proceso que ha continuado hasta los ejemplos de los monumentos realizados por Peter Eisenman en Berlín y Appie Drielsma en Mauthausen y la Haya. Al mismo tiempo que señala puntualmente características vigentes en el monumento contemporáneo: angulosidad rígida, tensión entre masa y espacio residual, entre líneas rectas y los patrones oblicuos de luz y vista: "The logical conclusion of such abstraction was reached in the stern geometrical constructivism of Appie Drielsma (monuments in Mauthausen and the Hague) and Peter Eisenman (the holocaust monument in Berlin). Ornamentation, realism, and allegory are eschewed in favour of stark angularity, a tension between mass and residual space, between straight lines and oblique light/ sight patterns. Simplicity of form plays alongside the sense of size, which is still implicitly linked to the importance and the high seriousness-indeed, the sublimity -of the subject. As the work of Drielsma and Eisenman shows, monumentalism has become inscribed with a sense of the residual, the stripped, *l'échappée*." En Leerssen, Joep, "Size, Seriousness and the Sublime". p. 132 - 133

figura 0,20

Monumento a Vittorio Emanuele

1925

Giuseppe Sacconi

ello el nacionalismo ha sido un combustible probado. Este desequilibrio de la noción *monumental* tiene registro de nacimiento con el culto al monumento⁶⁰ surgido durante el *romanticismo*.

El proceso por el cual el *monumentalismo* se reveló inicialmente en forma de materia edificada, está ligado tanto a la conformación de la consciencia de "identidad nacional" - durante la etapa final del siglo XVIII y a lo largo del S.XIX-, como a la creación de imágenes específicas sobre momentos históricos importantes y al enaltecimiento de figuras heroicas en los estados-nación. Con ello se favoreció el surgimiento de museos nacionales y la aparición de elementos "artísticos" en el ámbito del espacio público⁶¹. Y en ese sentido, Bertolt Brecht nos recuerda: "desgraciado el país que necesita héroes".

También se debe indicar que -para su consolidación- las estructuras del poder político fueron promotoras de un paradójico avance programático favorecido por los nuevos tipos y requerimientos funcionales. Nos referimos a la necesidad de producir los instrumentos edificados que transmitieran tanto la "cultura y enseñanza" como la imagen de un orden político visible. Así nacieron entonces bibliotecas, escuelas, hospitales, parlamentos, cárceles, hospicios y manicomios, entre otros tipos de edificios⁶².

Asimismo, el asunto de la falsificación formal en el contexto de la civilización occidental tiene su origen en la época renacentista, cuando el monumento surge como objeto "hecho a la medida"⁶³. En términos supuestamente modernos, la finalidad de dichos objetos -nos dice Leerssen- es la de evocar "algo para las futuras generaciones"⁶⁴. Hablamos de "modernidad" dado que en la época actual se siguen proyectando plazas, hemisferios, columnas⁶⁵ y obeliscos con la misma creencia o desconocimiento de que las formas en la arquitectura no han evolucionado en más de 150 años. De tal forma, al erigir nuevos monumentos *monumentalistas*, se propicia un efecto secundario que desdibuja el tiempo específico en que el artefacto emerge. Y se elimina así la relevancia de su aparición en un tiempo corto. Recordamos en esa línea un grotesco monumento doblemente anacrónico: el Monumento a Vittorio Emanuele II (1895-1927) en Roma (figura 0,20).

⁶⁰ Dice Juan Miguel Hernández León al respecto: "No obstante habrá que esperar a ese *siglo de la historia*, el siglo XIX, para que el culto al monumento cobre su auténtico sentido. La condición romántica vuelca su atención sobre el pasado, recogiendo y potenciando el interés por las ruinas y la antigüedad, que ya había tenido su precedente en el Siglo XVIII..." Hernández León, Juan Miguel, *Autenticidad y Monumento: Del mito de Lázaro al de Pigmalión*. p. 7.

⁶¹ Bouwhuis, Jelle y Schavemaker, Margriet, *Monumentalism – History, National Identity and Contemporary Art*. p. 72.

⁶² Montaner habla de una primera conexión entre modernidad y poder en la arquitectura por medio de los nuevos programas surgidos en el intervalo de los siglos XVIII y XIX. "No se trataba (de) edificios de representación de un poder dominante, lejano e inaccesible, sino de los edificios de un nuevo poder, más próximo, que administraba, legislaba, controlaba y distribuía." Ver en Montaner, Josep M.; Muxí, Zaida, *Arquitectura y política, ensayos para mundos alternativos*, Primera edición (Barcelona: Gustavo Gili, 2011). p. 27

⁶³ Al parecer, el "desinterés estético" y el jardín paisajístico inglés fueron promotores de un *monumentalismo* incipiente y privado que transportaba indistintamente elementos inconexos, falsos e inútiles a los exteriores: "Para merecer la contemplación desinteresada, es preciso transfigurarse en un espejo puro, apropiado para captar las distorsiones y los dobles de los fenómenos sensibles, de las apariencias por irrelevantes que se ofrezcan. Desde luego ciertos distintivos del jardín paisajístico respondían a esta vivencia: las ruinas artificiales como satisfacción puramente estética de la arquitectura, el templo abierto, la cascada, el "grotto" -las grutas o cuevas peñascosas agradables, naturales o artificiales, decoradas a menudo con conchas y rocallas- y aún más, los *folies* -desatinos, antojos-, es decir, los edificios sin utilidad alguna, erigidos como ornamento para el placer personal del propietario: torres, columnas, pirámides, obeliscos, castillos fingidos, capillas o ermitas ruinosas, pagodas, etc." Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del Estructuralismo* (Madrid: Alianza Editorial, 1987). p. 36

⁶⁴ Ver en Leerssen, Joep, "Size, Seriousness and the Sublime". Traducción del autor. p. 124

⁶⁵ No hace mucho tiempo (año 2010) y con motivo de la celebración del bicentenario de la *Independencia de México*. Las autoridades culturales del país convocaron a un concurso para la construcción de un *Arco Bicentenario*, demostrando así que continuaban con la misma carencia de imaginación para resolver los asuntos de conmemoración pública: tiempos nuevos, vicios viejos.

figura 0,21

Monumento Atrás-Adelante (Magnitogorsk, Rusia)

1979

Belopolsky Yakov Borisnovich & Golovnitsky Lev Nikolaevich & Vucetich Evgeniy Viktorovich

Dado que existe un agotamiento en el "significado" de las formas (obeliscos, columnas, hemicírculos, etc), el siguiente recurso en el fenómeno del *monumentalismo* tiene que ver con el agrandamiento de los elementos. La "grandiosidad" visual reclama, en oposición a la grandeza silenciosa, del poder de la imagen arcaica, al razonamiento más básico, así como a la impresión del aspecto físico y realista de aquello que somos capaces de medir o al menos creemos entender. Afirma Leerssen:

*Con la finalidad de evitar la obsolescencia, los monumentos tienden a hablar en grande. Su propósito no es ser pasados por alto, y como resultado, la noción de monumentalidad denota un sentido de maravillosa grandeza, algo colosal, algo que impresiona al mundo con su importancia. El tamaño del monumento es conmensurable con la importancia de la cosa que nos recuerda*⁶⁶.

Cuando se trata de una lectura concentrada en un edificio, el *monumentalismo* se lee como un efecto que tiende a la solemnidad colosal del propio objeto. Su anti-modernidad se sostiene en la omisión que le corresponde al colectivo social como sujeto de participación en la esfera pública. Y cuando lo toma en cuenta es para someterlo a la acción impositiva de representar un "ejercicio teatral donde los símbolos emblemáticos deben producir memoria instantánea y bienestar inmediato"⁶⁷.

El *monumentalismo* es una manifestación anacrónica de la arquitectura, basada en el puro lenguaje de repertorios formales caducos y en su interacción dentro del espacio público: arcos, columnatas, capiteles, basamentos, frontones, etc. Florece en la cultura occidental durante el S.XIX, tiene apariciones en distintos contextos donde invariablemente es el *Poder* quien lo hace suyo como método de organización urbana. Además tiene una componente ideológica⁶⁸ que busca glorificar tanto a ideales como a regímenes políticos. Paradójicamente es el Estado -como concepto moderno- quien lo promueve, basado en la falsa idea de que su grandeza es comparable con la antigua Roma. Las referencias pasan por la arquitectura de papel del neoclasicismo hasta la construcción de capitales en el siglo XX: comienza en los casos menos estridentes como el de Washington D.C. y pasa por los oligofrénicos deseos de Hitler con su *Welthauptstadt Germania*. En su momento más provocador fueron los totalitarismos del siglo pasado quienes lo promovieron como estandarte estético.

Inmediatamente después, a mediados de los años cuarenta, en la exploración de la "necesidad" de una *Nueva Monumentalidad* moderna, Sigfried Giedion denunciaba a la *pseudo-monumentalidad* como la referencia historicista de la arquitectura en los siglos XIX y XX. Esa cuestionable *monumentalidad* (para nosotros *monumentalismo*) entendida desde los estratos del poder⁶⁹, dice Giedion, no tiene una inclinación política determinada por

⁶⁶ Leerssen, Joep, "Size, Seriousness and the Sublime". Traducción del autor. p. 124

⁶⁷ Longoria, Francisco F., "Movimiento y monumento en el espacio de lo diario", *El País*, 17 de noviembre de 1986, sec. El Nuevo Rostro de Madrid.

⁶⁸ Leerssen, Joep, "Size, Seriousness and the Sublime".p. 128

Por ideología en esta investigación entendemos: "sistema integral de creencias falsas, pero racionalistas o explicativas, que en forma de mensaje "natural" han sido elaboradas para consolar y mantener tranquilas a las masas humanas de productores". Ver Miranda, Antonio, *Ni Robot Ni Bufón, Manual Para la Crítica de Arquitectura*, Colección Frónesis Universitat de Valencia (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999). p. 397

⁶⁹ Expone Antonio Fernández-Alba: "(el) cinismo ideológico del despilfarro (...) nos muestra que lo real que acontece en el mundo: hambre, guerras, miseria encadenada... no son otra cosa que materiales virtuales para la comunicación perversa. La gran máquina de producción y reproducción de imágenes, de formas, acontecimientos, instalada en el reino de las rentabilidades, sólo tiene interés en simular estas arquitecturas, geometrías de la derrota. La mirada oblicua del pragmatismo de nuestra época, nos hace evidente que la realidad del mundo sólo se puede comunicar desde la ficción." Fernández-Alba, Antonio, *La Ciudad Herida*, 1ª edición (Madrid: Huerga & Fierro Editores, 2001). p. 192

figura 0,22
Proyecto de Iglesia Metropolitana
1781
Etienne-Louis Boullée

banderas o colores; es el punto de coincidencia para todos los gobiernos, reaccionarios y progresistas por igual. Del mismo modo que para Adolf Loos -la falsa *monumentalidad*- nada tenía que ver con la tradición o las culturas griega o romana, Giedion identifica a Napoleón y a la clase gobernante como los responsables de la distorsión: "Napoleón representa el modelo que le dio al siglo XIX su forma: el hombre hecho a sí mismo que se convirtió interiormente incierto"⁷⁰.

Pero en todo sueño de permanencia siempre hay un rastro de utopía, al menos en aquella arquitectura que no logró trascender las restricciones del dibujo como espacio de investigación para experimentar abiertamente con su "enormidad". Así, el mismo Giedion identifica el origen de la *pseudo-monumentalidad* en la denominada "arquitectura de papel" relacionada con las propuestas de Durand. El historiador denuncia la banalización de una arquitectura configurada a partir de fórmulas repetitivas por "columnas colocadas ante cualquier estructura"⁷¹ sin una verdadera relación con el propósito funcional.

Quizás las lecciones de arquitectura de Durand fueron un intento racionalista para generar tipos que facilitaran la proyección de edificios. Y quizás dieron sus frutos a lo largo y ancho de Occidente con la repetición de modelos desconectados de la realidad. Pero en cierta medida ese "éxito" contradice el concepto de "arquitectura de papel" descrito por Giedion. Si aquello fue la *pseudo-monumentalidad* llevada a la realidad de modo efectivo por los regímenes políticos, la falsificación y el gigantismo tienen una estampa previa en otra arquitectura *de papel* que serviría como vía de especulación de *lo monumental* -con un carácter más individual y artístico- en los dibujos de Ledoux o Boullée (figura 0,22).

La crítica a esos proyectos reside en la negación de la escala humana con su colosalismo desbordado, a la ciudad y a su desconexión con el lugar. Hay en esos diseños una tendencia a la celebración del objeto como ente aislado pero incapaz de sustentarse en criterios constructivos reales. No se trata solo, como dice Linazasoro, de puro *experimentalismo formal*⁷² en el que surge "la esfera" como un nuevo modelo de exploración grandilocuente. Se trata, sobre todo, del mal gusto burgués devenido en gusto dominante, que alcanzará a tanta mediocre arquitectura artística.

En la relación temporal del monumentalismo, y aunque en aquella actualidad los totalitarismos estaban prácticamente extintos, los Estados Unidos de Norteamérica prevalecieron como ejemplo que vincula al sistema político -en este caso por la bandera de la democracia (de mercado)- y la reafirmación materializada por la arquitectura y el urbanismo. La situación de ese país como nación joven, carente de arraigadas referencias culturales internas, así como su consolidación como potencia económica y militar tras la Segunda Guerra Mundial; favorecieron la aparición de legados propios que continuarían con la usanza de la arquitectura como medio de difusión ideológica. Especialmente a través objetos de representación como embajadas y edificios de gobierno.

Abunda Sudjic sobre la necesidad de crear legados desde las esferas del poder: "(son) recordatorio conmovedor del antiguo uso de la arquitectura como desafío a la mortalidad,

⁷⁰ Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development* (Cambridge: Harvard University Press, 1958). Traducción del autor. p. 28

⁷¹ *Ibidem*. p. 29

⁷² Véase los proyectos del *Cenotafio de Newton* (1784) de Boullée o la *Casa del Jardinero* de Ledoux. Linazasoro, José Ignacio, *La Memoria del Orden, paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. p. 51 a 53

figura 0,23
Monte Rushmore (U.S.A)
1927 - 1941
Gutzon Borglum

como manera de forjar la memoria y como reflejo de la psicopatología del poder. El instinto fundamentalmente humano de dejar algún tipo de señal tras la muerte y la íntima relación entre la arquitectura y el ejercicio del poder"⁷³.

Este efecto de entretenimiento de consciencias, de anestesia del juicio crítico, o *monumentalismo*, es contrario a la modernidad dada su caducidad formal y temporal. No es un dato menos relevante que las expresiones de la modernidad europea no calaran directamente en los Estados Unidos de Norteamérica en las primeras décadas del siglo XX. Y que no fuera hasta que el conflicto bélico mundial obligó a la migración de intelectuales, arquitectos y artistas, que habría de modificarse parcialmente dicha situación. En el apego a los cánones historicistas -como réplica de lo sucedido con los estados-nación europeos- existe una "carencia de todo sentido de ironía, de dialéctica forma/contexto, de escisión o de abstracción"⁷⁴. Leerssen acierta en su reflexión al identificar al fascismo y al realismo socialista como los "perpetuadores" de ese adusto paradigma y se pregunta si modernidad y monumentalismo no son contradictorios: "¿dónde queda el sitio para un monumentalismo moderno?"⁷⁵. Por ello, el necesario matiz de los términos -en este caso de la *monumentalidad*- redefine la situación.

0.3.3 Monumentalidad

Fue Quatremère de Quincy, con su *Diccionario de Arquitectura*, quien describió al monumento como *cualidad* del objeto independiente de su función: "con lo que este *efecto* puede ser encontrado, indistintamente, en todo género de obras, desde el edificio más grandioso a la más pequeña medalla"⁷⁶. En términos similares, William Curtis refiere una diferenciación cualitativa de la *monumentalidad* como noción moderna: "no todos los monumentos poseen monumentalidad y muchos otros objetos diferentes a los monumentos pueden poseer monumentalidad"⁷⁷. Estas ideas plantean una suposición: la *monumentalidad* no se limita a los aspectos tangibles de los objetos sino que toma cualidades de expresión duradera, consideradas aquí como valores objetivos.

Uno de los problemas con esta noción durante el periodo moderno, extensivo hasta nuestros días, gira en torno a la ambigüedad generalizada cuando se trata de definirla⁷⁸. En el artículo "Monumentality: A critical matter in Modern Architecture", Crasemann y Collins reportan dicha cuestión. Los autores argumentaban la presencia de un conflicto semántico como parte de la polémica estructurada a lo largo de la modernidad. Para ellos, hay términos con una claridad inherente de aquello que representan, como es el caso de *volumen, sólido, textura, ornamento, espacio*, etc; mientras que -por otro lado- hay

⁷³ Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. p. 187

⁷⁴ Leerssen comenta al respecto: "Monumentalism seems linked to the heyday of the nation-state (roughly 1830 until 1920), followed up by the totalitarian systems of the mid-to-later twentieth century. And in its formal qualities, monumentalism seems to gravitate to the register of academic, ornamental realism, bereft of all sense of irony, form/context cleavage or abstraction -again, a mid-nineteenth-century style, which was perpetuated beyond its sell-by date in fascist or socialist realism. Where, then, does that leave the possibility for modern or even postmodern monumentalism? Is not the very notion a contradiction in terms?". Ver Leerssen, Joep, "Size, Seriousness and the Sublime". p. 132

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Hernández León, Juan Miguel, *Autenticidad y Monumento: Del mito de Lázaro al de Pigmalión*. p. 43

⁷⁷ Añade Curtis que la monumentalidad en "uso común se relaciona con el gran tamaño. Pero que esto puede resultar engañoso dado que un pequeño cuadro cubista puede poseer monumentalidad mientras que un palacio de justicia de 200 pies de largo puede carecer de ella. La monumentalidad parece relacionarse con la intensidad de la expresión, el poder formal elemental, la dignidad y la gravedad. Es un asunto de presencia duradera." En Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". Traducción del autor. p. 65

⁷⁸ Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". p. 18

figura 0,24

Memorial a los veteranos de Vietnam

1981 - 1982

Maya Lin

conceptos cuya relación con la temporalidad genera algunas imprecisiones de fondo, es el caso de: *funcionalismo*, *formalismo*, *sentido* o *monumentalidad*.

La noción de estudio, así como su correspondencia con los términos vinculados a la arquitectura, es casi tan reciente como el empleo del término *monumentalismo* a modo de expresión crítica o negativa asignada a un objeto de representación. Crasemann y Collins afirman que es con la llegada del siglo XX "cuando la monumentalidad comienza a referirse a cuestiones arquitectónicas"^{79 80}.

Así pues, la *monumentalidad* -para esta tesis- es la manifestación positiva de la condición monumental. Evoca la grandeza más no el gigantismo textual y debería ser memorable por sutil y elegante. Consideramos que, a partir de la modernidad, necesariamente debe entenderse con diferencia de rancios preceptos ligados al *monumentalismo*: *lo colosal*, *lo grandilocuente*, o *lo referencial* a los modelos establecidos. Sería deseable que la *monumentalidad*, como la propia modernidad, estimulara el ejercicio intelectual en vez de justificar sentimientos y diera paso a una polivalencia interpretativa⁸¹. Una aspiración atemporal alejada de la copia fiel de formas caducas.

El recordar acontecimientos relevantes para el devenir histórico, no es un objeto de la crítica (figura 0,24). Debería serlo el enfoque alienante, localista y anti-poético de la situación promovida por los mecanismos de control, principalmente en su forma política y/o económica. Insistimos en la importancia que adquiere la calidad de una obra, de su coherencia interna y de su respuesta más precisa al medio, como el verdadero grado de celebración de *lo monumental*. La *monumentalidad* en arquitectura podría ser un testamento dinámico, la conmemoración de lo pendiente, en oposición al simbolismo estático de victorias añejas.

Un inconveniente para lograr esa cualidad "auténtica" se debe a la pretensión de llegar -sin perder vigencia- a las consciencias futuras por medio de los actos del pasado; cuando, en realidad, ésta se determina por un proceso intrínseco de acción temporal en el objeto. En ese sentido, su significación "futura" será irremediabilmente distinta de aquella que lo originó. En cualquier caso, con el fin de evitar confusiones terminológicas, el verdadero alcance de la *monumentalidad* deberá estar fundamentado en el sentido poético del objeto: la calidad.

Así, consideramos que el gigantismo *monumentalista* obnubila el ejercicio crítico mientras que la *monumentalidad* -en oposición- repudia los gestos, ademanes y desproporciones inscritos en excesos formales. Por ello es necesario subrayar que el proyecto arquitectónico y el monumento son objetos de estudio distintos. Sus funciones no pueden ser evaluadas

⁷⁹ *Ibidem*. p. 19

⁸⁰ Esta investigación ha confirmado que en relación con los términos *monumentalismo* y *monumentalidad*, el idioma inglés se muestra menos específico y riguroso que los matices asignados por los sufijos *-idad* e *-ismo* del castellano. Buena parte de la literatura consultada en ese idioma discurre indistintamente entre uno y otro, cuando en el fondo se trata de narraciones completamente distintas. Dado que el interés del trabajo abunda en dilucidar los rasgos críticos de "lo monumental" tanto en una valoración positiva como negativa, nos apegaremos a las diferencias lingüísticas definidas por el español. Particularmente porque, desde el ejercicio de la crítica, resulta necesario encontrar un balance que reconozca las posibilidades de la noción como una cualidad expresiva de la poética o verdad.

⁸¹ En su artículo de *Harvard Architecture Review*, Crasemann y Collins esbozan una posible conclusión en relación con el debate durante el periodo de estudio: "Tan distintas como puedan ser las interpretaciones de la monumentalidad, la idea penetrante es que tiene que ver con edificios para el futuro en vez de para el fugaz tiempo presente". Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". Traducción del Autor. p. 34

figura 0,25

Palacio de la Sociedad de Naciones (concurso)

1927

Le Corbusier

del mismo modo, como tampoco sus recursos o medios. Si la preocupación en el monumento es transmitir legados a las generaciones futuras, el caso de la arquitectura nos presenta el sentido memorable en otros términos: como "construcción en marcha, actualidad de la materia y forma en formación"⁸².

Es particularmente relevante que el tema de la representación a través de la arquitectura despierte consustancialmente intenciones desmesuradas. Hemos visto que, para la lectura del monumento, *lo monumental* deseable conmemora desde el silencio, la abstracción y la humildad. La arquitectura, en ese sentido, parece quedar siempre rezagada y, en consecuencia, debemos señalar una diferencia entre lo que se anhela y lo que se consume. De tal forma, pensamos que el camino recorrido ha marcado un rumbo ciertamente distinto: que no necesariamente se enmarca en los rasgos excesivos del *monumentalismo*, pero tampoco con lo que aquí apuntamos como aspiraciones máximas de la *monumentalidad*.

El "relato"⁸³ de la intencionalidad en el tema de estudio, tuvo un desarrollo que se conformó por elementos procedentes de un lenguaje nuevo pero con una cercanía que algunos investigadores han establecido con la tradición⁸⁴. Por ello, recuperamos la propuesta de Le Corbusier para la Sociedad de Naciones del año 1927 (figura 0,25), pues durante esa etapa el desarrollo progresivo de la arquitectura está más acerca de los estratos del poder; como herramienta de difusión del nuevo paradigma. Si bien el concurso de 1922 para la nueva sede del Chicago Tribune fue un fallido primer paso en tal aproximación -la de un simbolismo moderno- la trascendencia de lo que culminaría en 1952 con la sede de las Naciones Unidas es de mayor alcance político y arquitectónico para el proyecto.

Asimismo, sabemos que la *monumentalidad* -arquitectónica - es legible en el ámbito urbano desde el siglo XIX, como el *monumentalismo* lo hizo a partir de la reproducción de modelos obsoletos de conmemoración. El interés en esa dimensión urbana es producto de las intenciones renovadoras de la época, pero como sucedió con los movimientos modernistas de principios de siglo (*Art Nouveau*, *Sezession*, *Jugendstil*, etc), el espíritu "reformador" estaba limitado por convenciones que impedían un rompimiento verdadero con el canon anterior.

Sobre la *monumentalidad* realizada podemos identificar casos específicos de la arquitectura que aparecerán recurrentemente a lo largo de la tesis, así como asociar algunas de las características que formalmente responden a un interés programático permanente. Por ejemplo, hemos comentado en el apartado *Contexto*, la importancia que los centros cívicos, auditorios, salas de espectáculos, así como sedes de representación tenían en el ideario expresionista y en general en las vanguardias más revolucionarias.

⁸² Ver definición de "poética" en Miranda, Antonio, *Ni Robot Ni Bufón, Manual Para la Crítica de Arquitectura*. p. 430

⁸³ Tomamos prestada la idea nominal de "relato" esbozada en el libro de Linazasoro. Aunque no como concepto que remite a ciertos elementos que encuentran una aparente continuidad u orden en la arquitectura, sino como narración o testimonio de lo producido tanto en el proyecto y en la construcción. Linazasoro, José Ignacio, *La Memoria del Orden, paradojas del sentido de la arquitectura moderna*.

⁸⁴ Al respecto Stanislaus Von Moos indica que la propuesta de Le Corbusier para el *Palacio de la Sociedad de Naciones*, a pesar de su "afirmación" del lenguaje moderno, no ofrecía una alternativa radical a la "habitual composición neoclásica de este tipo de edificios". Sino que, más bien, el proyecto "lució como un intento por actualizar la monumentalidad tradicional por medio de la incorporación de los cinco puntos a una escala mayor." En Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, revised and expanded (Rotterdam: 010 Publishers, 2009). Traducción del autor. p. 228 - 231

figura 0,26

Maqueta del Centrosuyus en Moscú

1928

Le Corbusier

De tal suerte, resulta necesario definir un modo de organización estructural para aquellos programas de representación que marcaron una constante en este periodo de estudio: el conjunto contextual. El *conjunto*, como operador de *lo monumental* en la modernidad, cuenta con ese interés que simboliza desde lo institucional -apoyado en los avances técnicos- nuevas formas y posibilidades espaciales. Por ejemplo, del *conjunto* -o algunos de sus elementos- parece haber rastro en casos específicos como son las oficinas del Centrosoyuz (1928-1933) en Moscú (figura 0,26), las propuestas modernas del Palacio de los Soviets (1931-1933), la variación norteamericana más propensa a la representación económica como el Rockefeller Center (1931-1939) o el complejo de las Naciones Unidas en Nueva York (1949-1952), entre otras.

El *conjunto* podría insertarse en la lógica descrita por la *catedral del futuro*: como elemento simbólico de renovación urbana y social. Nuestra idea de *conjunto contextual* -en tanto que proyecto y obra- parte de una estructuración programática que diferencia cuerpos o volúmenes en un tiempo y un lugar determinados. Además aparece en el registro histórico de la modernidad como un probable "proyecto hipotético moderno", que habrá de desarrollar Alexander D'Hooghe con el concepto de *grupo* en su libro *The Liberal Monument* (2010). En esta investigación, es de particular interés reconocer los elementos constituyentes del *conjunto*, por ejemplo: volumetrías que podían leerse como aparentes elementos autónomos articulados por espacios intersticiales, circulaciones diferenciadas, mecanismos verticales de jerarquización, escalinatas y plataformas con una remembranza directa a las culturas antiguas, entre otros.

Comenzábamos este capítulo con un comentario sobre las ilustraciones aparecidas en el artículo de Crasemann y Collins. El proyecto del Instituto Lenin de Iván Leonidov, como imagen inaugural y como representación *monumental* de la modernidad, puede entenderse por esta misma descripción de *conjunto*. Si bien la arquitectura de Leonidov requiere un apartado específico que registre cuáles son esos elementos en el "proyecto monumental moderno", este caso de estudio ya cuenta con esas características formales que justificarían la condición de *monumentalidad* moderna. Por ejemplo: 1) diferenciación volumétrica por cuerpos que comprenden los programas, 2) énfasis en los elementos estructurales y ciertos niveles de jerarquía: la esbelta torre o el auditorio con forma de globo aerostático y 3) yuxtaposición como sistema de organización.

Es oportuno añadir que, del mismo modo que la *pirámide* aparece como una referencia a medio camino entre la evocación y la literalidad en términos de *monumentalidad* moderna, otro motivo persistente al que habremos de prestar atención más adelante es el de la altura del proyecto por medio de escalinatas y plataformas. Se trata de recursos esculturales presentes en diversos proyectos y obras cuya voluntad, como objeto único o configurador de esa pretendida "coronación de la ciudad", reafirma lo comentado en líneas previas con relación a este tipo de espacios.

-

Parte 1

Lo Escrito

(1) LOOS, GÍNzburg Y TEIGE

De las convulsiones surgidas entre la validación de lo nuevo y lo antiguo, del discurso moderno y la reticencia hacia las normas clásicas, el debate sobre la *monumentalidad* y la modernidad se desprende como una pequeña -aunque representativa- parte de ese gran choque que significó la incidencia del nuevo paradigma para el predominio del modelo dominante en los inicios del siglo XX. Una sección en la metafórica colisión de modelos se estableció por medio del recurso escrito, mediante publicaciones que tanto arquitectos como críticos desarrollaron como herramienta de difusión del nuevo pensamiento.

El fenómeno de la *monumentalidad* y la arquitectura durante el siglo XX evoluciona a través de distintas fases que trascenderán los periodos temporales establecidos en la propia investigación. La intención de estructurar cada capítulo por medio de tríadas (escrito, proyecto y construcción) busca establecer una exploración más completa -y compleja- sobre cada uno de los marcos temporales. Partimos de una suposición: cada frente -escrito, proyecto y construcción- generó respuestas divergentes entre sí. Y otorgamos al discurso moderno, en consecuencia, algunos matices que los protagonistas no parecieron advertir en su momento.

Se han seleccionado tres personajes cuya importancia teórica es determinante para comprender la situación de la modernidad más propositiva y -al mismo tiempo- más convulsa. La intención es extraer conceptos generales para enfrentarlos a una lectura particular y así comprender de qué modo la noción de *lo monumental* está presente durante este periodo, y de qué modo se asimila lo moderno en cada contexto, principalmente en lo que respecta a la obra escrita o cuerpo teórico.

figura 1,01

Mapa de Europa hacia 1900

1900

1.1 Referencias: monumento y monumentalidad en su obra escrita

1.1.1 Preliminar

Situados con proximidad en el marco temporal, Adolf Loos, Moisei Ginzburg y Karel Teige, son figuras fundamentales en el testimonio escrito heredado de la modernidad y la arquitectura centroeuropea. Los tres provienen de puntos geográficos estratégicos para el proceso de transformación cultural, social y política de comienzos de siglo XX. Los tres desarrollaron sendos trabajos escritos que registran sus aportaciones como observadores de los cambios en la cultura arquitectónica de su tiempo. Y los tres tienen por igual coincidencias y discrepancias temáticas que todavía deben ser estudiadas¹, con la finalidad de contrastar los alcances en el discurso originado en los epicentros del proceso transformador.

Para nuestro caso, la revisión de sus textos -dado que durante este periodo los manifiestos, publicaciones, reivindicaciones ideológicas y artísticas, tuvieron una influencia determinante en la materialización de las ideas- es fundamental en la configuración de una probable noción en el asunto de la *monumentalidad* en esta fase. ¿En qué medida es poroso ese discurso en relación al concepto de estudio en la nueva arquitectura? o, por el contrario, ¿de qué manera se plantea como discurso crítico y cuáles son sus términos?. En este trabajo de investigación, el registro escrito es un soporte que cuenta con la misma importancia que tiene la propia arquitectura -como materia construida- o el proyecto -como visión utópica-.

A los tres autores los antecede un entorno familiar acomodado que les permitiría establecer contacto con las realidades extranjeras del momento, cimentando una marca en los respectivos procesos de formación intelectual. Todos mantienen un vínculo activo durante los años 1920 a 1930 con París, Berlín, Moscú, Viena y Praga, entre otras ciudades. En el caso de Adolf Loos (Brno, Imperio Austrohúngaro, 1870 - Viena, Austria, 1933) sabemos que renunció a la educación institucional y viajó desde muy joven a los Estados Unidos, definiendo una etapa que determinará estructuralmente los elementos conceptuales de su modernidad². Por su parte, Moisei Ginzburg (Minsk, Imperio Ruso, 1892 - Moscú, URSS, 1946) asiste a la Academia de Bellas Artes de Milán antes de ingresar al Instituto Politécnico de Riga donde se titula como ingeniero civil en 1917. Karel Teige (Praga,

¹ Con relación al origen de las fuentes de información, mencionaremos que no fue hasta tiempos relativamente recientes que -sobre todo en los casos de Ginzburg y Teige- han aparecido documentos traducidos al inglés y -en menor medida- al español, lo que permite adentrarse en su legado escrito, aunque es indudable que todavía queda mucho material pendiente. El "Telón de Acero" aisló casi por completo las aportaciones surgidas durante las vanguardias de aquel momento geográfico e histórico y el redescubrimiento de sus legados se anticipa como probable objeto de estudio. La bibliografía relacionada con Karel Teige es prácticamente nula en español, mientras que en inglés hay dos títulos de finales de los años noventa que resultan fundamentales en el desarrollo de este escrito. En ese sentido, se debe señalar que aunque hoy en día la figura de Adolf Loos cuenta con una posición reconocida como parte del legado de la modernidad, esto no siempre fue así. Basta con comparar los textos de la historiografía canónica de la propia modernidad (son los casos de Giedion, Benévolo y Zevi) para constatar el desacuerdo eminente que su posición tiene entre *protomoderna* y *moderna*. Añadimos que la revaloración (¿acaso fetichización?) que Aldo Rossi hizo de su obra le otorgó un apéndice de excepción con el que no contaron otros maestros modernos. En el ámbito de las publicaciones, mencionamos las investigaciones recientes que interpretan concesiones parciales por asuntos estéticos y artísticos en la obra de Loos que anteriormente habrían sido descartados. Por mencionar dos títulos más o menos actuales están *The Art of Architecture* (2013) de Joseph Mashneck y *Fashioning Vienna: Adolf's Loos cultural criticism* (2000) de Janet Stewart.

² Escribiría Loos en un uno de sus primeros textos en mayo de 1898: "El fuerte viento americano e inglés me ha arrancado cualquier prejuicio contra los productos de mi propio tiempo... ¿Tendríamos que estar siempre mirando hacia atrás, tendríamos que tener siempre otra época como modelo? Sí, nuestra época es hermosa, tan hermosa que yo no quisiera vivir en otra distinta." Extraído de Loos, Adolf, "Die Silberhof und seine Nachbarschaft [trad. El Patio de la Plata y su Vecindad].", *Neue Freie Presse*, 15 de mayo de 1898. Ver en Loos, Adolf, *Escritos I, 1897 - 1909*, ed. Opel, Adolf; Quetglas Josep, Biblioteca de Arquitectura 1 (Madrid: El Croquis, 1993). p. 46.

figura 1,02

Ejemplar de la revista RED

c. 1927

Karel Teige

Imperio Austrohúngaro, 1900 - Praga, Checoslovaquia, 1951) quien -por otra parte- no era arquitecto, fue más diverso: tuvo intereses artísticos tempranos como pintor y escritor, aunque su afinidad por la arquitectura no detonaría hasta 1922 cuando conoció a Le Corbusier y Ozenfant en París³.

Los tres críticos comparten, como observadores de su tiempo, el impulso de transformación relacionado con grupos artísticos en los que ejercieron como escritores, periodistas o editores de publicaciones periódicas. Loos es quizá la figura más autónoma y su trabajo periodístico fue en solitario; publicó artículos en revistas como *Neue Freie Presse*, *Der Sturm*, *Der Architekt*, incluso con un par de colaboraciones en la secesionista *Der Sacrum*. Ginzburg, por su parte, fue portavoz del núcleo más representativo del constructivismo arquitectónico agrupado en la OSA (Asociación de Arquitectos Modernos) y redactor en jefe de la revista *SA Sovreménnaia Arhitektura* (Arquitectura Moderna o Arquitectura Contemporánea) durante los años 1926 a 1930⁴. K. Teige -quien era el más polifacético de los tres- repartía los esfuerzos entre la crítica de arte, literaria, el diseño gráfico y la crítica de arquitectura en torno al multidisciplinario grupo *Devětsil* y en revistas como *Disk*, *RED*, *Stavba*, entre otras (figura 1,02).

Jean-Louis Cohen habla de centros (ciudades) que conformaron el "universo intelectual"⁵ de Karel Teige. París, como "foco de atención principal" para toda la vanguardia artística checa, Berlín en un ámbito más personal y la Praga misma como base de operaciones. Más adelante se incluyeron Viena y Moscú, la primera por la referencia de Adolf Loos y la segunda en el contexto del *constructivismo*. Si bien la idea de centros es para Loos más bien limitada a las actividades en Viena y en menor medida a París, podemos exponer que la influencia de su "universo mental" se configura en función de personajes. Entre ellos destacaron nombres como los de Peter Altenberg, Karl Kraus, Arnold Schönberg, Ludwig Wittgenstein, el poeta Georg Trakl o el pintor Oskar Kokoschka, entre muchos otros. Deriva de ese círculo un apetito por la "crítica de la sociedad y la cultura que fue tan lejos como cuestionar el lenguaje y la comunicación en sus formas más generales"⁶.

En ese sentido, hay cierto paralelismo en la manera en que se estructuran los discursos. Teige -como Loos- fue influido por relaciones personales que alimentaban el modo de entender la realidad de su tiempo. El lingüista Jan Mukarovsky proporcionó a Teige los elementos que refinaron el concepto del *funcionalismo* como asunto estético distanciado de la reducción utilitaria (robótica). Murakovsky definió una respuesta a la crítica al *funcionalismo*: "La función estética no es un mero epifenómeno, intrascendente, de otras funciones, sino un co-determinante de la reacción humana a la realidad"⁷. Por otra parte, la influencia del escritor Karl Kraus en la teoría de Adolf Loos se demostraría en las formas del discurso que -por medio de aforismos, sátiras y observaciones críticas- construye "una

³ Identifica Jean-Louis Cohen en la introducción de *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings* que el interés tardío de Teige por la arquitectura -como "primer momento decisivo"- surge en 1922, cuando por intermediación de su amigo, el arquitecto Jaromir Krejcar, conoce en París a Le Corbusier y a Amédée Ozenfant. Entonces Teige escribiría "Toward a New Architecture" sus notas marginales y precisiones sobre la nueva arquitectura. Ver Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings* (Los Angeles: Getty Research Center, 2000). p. 15

⁴ Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*, ed. Garrido, Ginés, Biblioteca de Arquitectura 12 (Madrid: El Croquis, 2007). p. 419

⁵ Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. p. 6

⁶ Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos* (New York: Princeton Architectural Press, 2002). Traducción del autor. p.13

⁷ Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. Traducción del autor. p.15

VORTRAG
VERANSTALTET VOM AKAD.
ARCHITEKTEN VEREIN.

**ADOLF LOOS:
ORNAMENT
UND
VERBRECHEN.**

FREITAG, DEN 21. FEBRUAR 1913,
1/8^{UHR} ABENDS IM FESTSAAL DES
ÖSTERR. ING. U. ARCH. VEREINES,
I. ESCHENBACHGASSE 9.
KARTEN ZU 5, 4, 3, 2, 1 K
BEI KEHLENDORFER

12. MÄRZ:
MISS LEVETUS: ALTENGL. KATHEDRALEN.
MITTE MÄRZ:
DR. HABERFELD: ÜBER ADOLF LOOS.

figura 1,03

Cartel de presentación de *Ornamento y Delito* (conferencia)

febrero de 1913

Adolf Loos

negación de la tradición idealista alemana como de su propuesta por trastocar a los individuos para construir a continuación una realidad envolvente"⁸.

1.1.2 Escritos

1.1.2.1 Loos

Adolf Loos se acercó puntual en el juicio crítico sobre *lo monumental* y *lo moderno*. En términos generales, su obra escrita está dividida en dos etapas: una vinculada con el libro *Dicho en el Vacío (Ins Leere gesprochen)*, que comprendía los artículos y elaborados durante los años 1897 a 1900. Ahí se agrupan principalmente los textos publicados en *Neue Freie Presse* con motivo de la exposición para conmemorar el cincuentenario del emperador Francisco José I de Austria. La primera edición como antología se publicó hacia 1921. En 1931 aparecería *Trotzdem*, una segunda colección de escritos datados entre los años 1900 y 1930. En este segundo periodo surgen los títulos más célebres como *Ornamento y Delito* o *Arquitectura* (figura 1,03). La característica que unifica este cuerpo teórico "involuntario" apunta a "reflejar la naturaleza fugaz de la realidad"⁹.

En 1910 Adolf Loos escribe su influyente artículo *Arquitectura*, e incluye la siguiente frase: "Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte"¹⁰. La sentencia contiene una dosis aforística con proyecciones a Karl Kraus y se despliega en una disertación que expone las diferencias entre lo útil y lo artístico. Loos toma dos figuras materiales -objeto artístico (obra de arte) y objeto funcional (casa)- para contraponer conceptos opuestos excluyentes: por un lado la idea de casa como -lo útil- parte de un ámbito conservador, necesario, funcional que no busca movilizar la condición del usuario. Por otro lado, la obra de arte -como contraria- es autónoma, revolucionaria, personal y visionaria, pero no por ello "necesaria".

Si se elabora una relectura completa de todo el contexto de la frase, pareciera que Loos -además de definir la independencia de los conceptos funcional y artístico- en cierto sentido no niega absolutamente las posibilidades de que la arquitectura y "el arte" -específicamente a través de lo simbólico o representativo en el caso del monumento- sean compatibles. Es decir, la arquitectura además de objeto útil, es -en determinados casos- conmemorativa y monumental. Tournikiotis apunta al respecto que cuando Loos habla sobre la tumba no anticipa una connotación literal, ni negativa. Dado que la casa, como la tumba, trasciende

⁸ Lustenberger, Kurt, *Adolf Loos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998). p. 24

⁹ Tournikiotis señala una ausencia de rigor o una falta de "teoría sistemática de la arquitectura" al señalar la propia naturaleza fugaz de los escritos y sus características: libres, disonantes e incluso contradictorios. Ver Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. p. 22

¹⁰ La cita completa dice así: "La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La casa tiene que servir a la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y en el futuro. La casa piensa en el presente. La persona ama todo lo que sirve para su comodidad. Odia todo lo que quiera arrancarle de su posición acostumbrada y asegurada y le abruma. Y por ello ama la casa y odia el arte. Así, ¿la casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte. Sólo cuando se habrá superado el gran malentendido de que el arte es algo que pueda adoptarse para un fin, sólo cuando haya desaparecido del vocabulario de los pueblos el engañoso lema "arte aplicado", sólo entonces tendremos la arquitectura de nuestro tiempo. El artista sólo debe servirse a sí mismo, el arquitecto a la comunidad." Extraído de Loos, Adolf, "Architektur [trad. Arquitectura]", *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. Ver en Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*, ed. Opel, Adolf; Quetglas Josep, Biblioteca de Arquitectura 2 (Madrid: El Croquis, 1993). p. 33

figura 1,04

Ritmo y Arquitectura (primera edición)

1923

Moisei Gínzburg

en tanto que "valor absolutos de la sociedad"¹¹, una mirada crítica en contraposición a la "revolución tecnológica" de la que nunca se sintió partidario. Este es un punto significativo para señalar cierta incompatibilidad entre las nociones de *lo monumental* y *lo moderno*, debido a que la práctica de Loos produjo algunos casos que presentaban características monumentales y conmemorativas.

1.1.2.2 Ginzburg

Moisei Ginzburg observa en el registro escrito los asuntos relativos a la *monumentalidad* arquitectónica desde una línea coherente con su ejercicio como teórico. Ginés Garrido habla de etapas en el discurso -al menos tres- que evolucionan con cada una de sus publicaciones¹². En ese sentido, las ideas de *monumentalidad* referidas por Ginzburg son más bien un asunto periférico y se desarrollan de manera conceptual con referencias compositivas a la historia de la arquitectura. Luego hay un desplazamiento a la abstracción de la forma y su función por medio de las instalaciones fabriles. Posteriormente, la idea de la *monumentalidad* se transforma al final de su discurso en la esencia impregnada de dinamismo y honestidad representada por los objetos surgidos a través del paradigmático cambio industrial.

La primera etapa de sus escritos la denominaremos de *configuración* y se vincula a *Ritmo en Arquitectura*; este libro es el resultado de su estancia en Italia. Durante esta fase desarrolla un interés por asimilar principios abstractos de las arquitecturas del pasado como respuesta de la "naturaleza dialéctica de la historia de la arquitectura"¹³. Por lo tanto, dice Garrido, Ginzburg es un "marxista convencido" que entiende la importancia de los procesos como instrumento de progreso en las definiciones de la nueva arquitectura.

Como docente de la asignatura de Teoría de la Composición Arquitectónica en VKhUTEMAS, las referencias básicas de *monumentalidad* parten de los enfoques histórico y compositivo. Toma en cuenta condicionantes físicos tales como las dimensiones, materiales, disposición de los elementos, jerarquía, contraste o masa. En el *Ritmo en Arquitectura*, *lo monumental* es más próximo al análisis compositivo que al proyecto arquitectónico en un sentido moderno. Escribe Ginzburg:

Desde tiempos remotos el afán por la superación del ritmo ha llevado a los arquitectos a un problema en el que la estática se opone a la dinámica. Se trata del problema de la monumentalidad, con el que suele estar relacionada la fase arcaica del desarrollo de cualquier estilo arquitectónico (...) Unas dimensiones absolutas inmensas son el primer recurso de la arquitectura monumental... Sin embargo, el aumento de las dimensiones absolutas no es suficiente... en las obras monumentales el punto de referencia para la comparación normalmente se encuentra en el propio edificio y se descubre en la primera mirada dirigida al

¹¹ La interpretación de Panayotis Tournikiotis se encamina a definir la alegoría de lo memorial en la tumba. La tumba en ese sentido es una "idea superior, sensible e inevitable" empleada igual que años atrás hiciera -con el aforismo de Nietzsche- para el libro *Trtotzdem*; que, en alemán, significa *A pesar de todo*. Dice el autor que: "la tumba de Loos es figurativa y no debe confundirse con los mausoleos en los cementerios. Su "montículo... en la forma de pirámide" está situado en un bosque... es un símbolo abstracto, un ícono arquitectónico irreducible." Ver en Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. Traducción del autor. p. 21

¹² Se trata de 3 etapas progresivas asociadas con las publicaciones más importantes: primera -que nosotros denominaremos- *configuración* en *Ritmo en Arquitectura* (1923); segunda o de *exposición*, vinculada con *Estilo y Época* (1924); y una tercera o de *precisión* ligada al artículo de 1927 titulado *El constructivismo como método de trabajo, de investigación y enseñanza*. Ver en Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 8 - 11

¹³ *Ibidem*. p. 8

Caproni triplane

figura 1,05

Estilo y Época (imagen incluida en el texto)

1924

Moisei Ginzburg

*monumento. Es necesario eliminar conscientemente la proporcionalidad para, mediante el contraste, percibir la monumentalidad.*¹⁴

En *Ritmo en Arquitectura* el tema de la *monumentalidad* es una parte del eje temático del texto, cuya verdadera preocupación es -en términos compositivos- el conjunto de los aspectos relacionados con el ritmo¹⁵: armonía, verticalidad, las relaciones entre los elementos, etc. De esta manera, la cualidad de monumental es un "efecto" obtenido por decisiones que resuelven las confrontaciones en la unidad del objeto para generar un grado de equilibrio. Ginzburg refiere que el objeto arquitectónico está afectado por esfuerzos (o vectores) estáticos y dinámicos que provocan enfrentamientos en la lectura de los elementos (verticales y horizontales) que componen el volumen. Por lo tanto, la aparición de un tercer vector no semejante -oblicuo o inclinado- equilibra la relación. En el templo griego, por ejemplo, la aparición del frontón es la consecuencia que -tras las disposiciones verticales de las columnas y las proporciones horizontales del edificio- se presenta como la culminación que genera un grado de "monumentalidad".

En un artículo de 1923, *La Estética de lo Moderno*, Ginzburg perfila otros elementos conceptuales con una base moderna que se van distanciando de lo establecido en *Ritmo en Arquitectura*. En este caso, la *monumentalidad* es una representación dialéctica entre el dinamismo inherente de los programas industriales "función pura" y la "desnudez de las formas" de dichos edificios. Para Ginzburg, la dialéctica función-abstracción es la productora de la verdadera forma "arquitectónica moderna". La *monumentalidad*, en este sentido, tiene cierta componente de unidad y verdad.

*Y si aún no existe el edificio moderno destinado a la vivienda y al uso comunitario, existen, sin embargo, los elementos de la industria, potentes silos y depósitos, centrales eléctricas y motores, con su monumentalidad y dinámica entrelazadas moderna y singularmente, con su entusiasmo por los días corrientes y con la desnudez del lenguaje conciso de las formas. Todo esto es ya un logro considerable, es prácticamente la única conquista verdadera que se ha producido en la búsqueda de la forma arquitectónica moderna.*¹⁶

En la segunda etapa de sus escritos -o de *estructuración*-, vinculada al libro *Estilo y Época* (1924), Ginzburg reflexiona sobre las transformaciones tecnológicas de su tiempo. El libro ilustra del mismo modo que Le Corbusier en *Vers une architecture*, la representación de la nueva condición "estética" por medio de barcos, coches y aviones; además de fábricas, estaciones de trenes, puentes y elevadores de grano, entre otros (figura 1,05).

Se puede hablar, en este proceso, de una conceptualización ambivalente de *lo monumental* cuando se comparten características textuales como las "grandes dimensiones" de los objetos (las fábricas) y al mismo tiempo un grado de abstracción representado por la "eficiencia" de la máquina. El objeto monumental típico en las representación fotográfica de *Estilo y Época* es el elevador de grano estadounidense: construcciones puras liberadas de añadidos ornamentales que responden formalmente a la lógica funcional interior.

¹⁴ Extraído del apartado "La Superación del Ritmo. Los Problemas de la Monumentalidad" en el libro *El Ritmo en la Arquitectura*, Moscú, 1923. *Ibidem*. p. 91 - 93.

¹⁵ Nos referimos específicamente al punto IV o "La Superación del Ritmo. El problema de la Monumentalidad" incluido en la segunda parte de *El Ritmo en Arquitectura*, denominada "Los Problemas del Ritmo". *Idem*.

¹⁶ Extraído de Ginzburg, Moisei, "Estetika sovremennosti [trad. La Estética de lo Moderno]", *Arkhitektura* n.1-2 (1923): p. 3. En Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 18

figura 1,06
Estilo y Época
1924
Moisei Gínzburg

Si el discurso sobre lo necesario y lo preciso en la expresión moderna está basado en la representación de la máquina, Ginzburg considera insuficientes las analogías como respuesta del espacio moderno. La fábrica es una síntesis de dos conceptos -máquina y construcción ingenieril- que constituye la primera verdadera manifestación de la arquitectura moderna. De esta manera, de la eficiencia de la máquina, se da paso al movimiento como otra representación de *lo monumental*. Escribe Ginzburg sobre la fábrica:

Un interminable número de monstruos de acero que silban y rugen, entrelazados por filas de cintas deslizantes que se mueven intensa e incesantemente en una sola dirección: ... da origen a una tensión de movimiento monumental hasta ahora desconocida (...) La fábrica alberga este movimiento monumental, representando un grandioso envoltorio para él, y sin duda debe expresar todos sus rasgos característicos. Por otro lado, la fábrica representa ya una especie de alojamiento —cierto que un alojamiento para el trabajo y las máquinas más que para el hombre, pero alojamiento no obstante—, es decir, una verdadera obra de arquitectura con todas sus características espaciales; por eso el análisis de estas construcciones industriales debería ser de gran importancia para nosotros.¹⁷

En función del tema del movimiento, y en el marco de sus observaciones sobre la influencia de la máquina en el arte moderno, Ginzburg dará importancia a lo dinámico como parte del proceso de valoración moderna de la *monumentalidad*: en oposición con la tradición compositiva. El movimiento se traduce -igual que ha hecho en *Ritmo en Arquitectura*- en fuerzas que afectan el equilibrio de la forma del objeto; en ese sentido, habla de una "lucha" de la que derivan dos lecturas concluyentes en la expresión monumental: una tradicional -estática y horizontal- y otra más contemporánea donde lo vertical "constituye la fuente más activa de cualidad dinámica; en los casos en que esas fuerzas alcanzan su mayor desarrollo es donde encontramos la sensación más palpable de movimiento"¹⁸.

Aunque el paso hacia lo dinámico parte de un análisis compositivo, Ginzburg pone de manifiesto la viabilidad de la *monumentalidad* como un valor abstracto y distinto de las referencias historicistas que se limitan al objeto masivo o sepulcral. El equilibrio entre los conceptos "forma" y "función", tiene su representación en los espacios industriales o aquello en lo que la técnica ha de crear "verdaderos monumentos de la forma moderna". Escribe Ginzburg en el apartado *Organismos Industriales e Ingenieriles*:

Y de un modo totalmente natural, fueron los constructores y los ingenieros por sí mismos, sin una intención deliberada y tal vez sin la participación de ningún arquitecto, los que crearon esos monumentos de la forma moderna que —en el ámbito de la arquitectura ya realizada, de los edificios que se han construido— son prácticamente los únicos que tienen derecho a ser definidos como tales... en todos ellos podemos analizar características familiares: tanto una auténtica monumentalidad como un dinamismo puramente moderno de esa misma monumentalidad; asimetría en la forma; una dirección de movimiento nítidamente expresada, que avanza en la dirección de un eje externo claramente visible y que crea el dramatismo característico de una ciudad mecanizada; la fortaleza y la indestructibilidad del esquema compositivo, cohesivo pese a su aparente aleatoriedad; el laconismo y la patente economía de

¹⁷ Extraído de *Organismos Industriales e Ingenieriles*, en Ginzburg, Moisei, Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930. p. 197

¹⁸ Extraído de *La Máquina. La Influencia en el Arte Moderno de las Propiedades Estáticas y Dinámicas de la Máquina*. Ibidem. p. 174 - 175

*todos y cada uno de los elementos y articulaciones; y finalmente, las texturas particularmente ricas y precisas de los materiales, tal como se muestran en la interacción del hierro y el acero.*¹⁹

Hasta aquí, la noción moderna de *lo monumental* -en una perspectiva próxima al constructivismo- apela tanto a la idea cinemática como a la coherencia entre forma y función. Lo dinámico es parte de lo moderno porque atiende a una razón "lógica -funcional -utilitaria" que deja el asunto de las dimensiones totales en un segundo plano.

1.1.2.3 Teige

Karel Teige tuvo un posicionamiento concreto -quizá, práctico- con relación a la *monumentalidad* en el periodo moderno, cuando en 1929 publicó el artículo denominado "Mundaneum". El texto era una crítica abierta y reactiva al proyecto de Le Corbusier para el *Museo Mundial* promovido por Paul Otlet en Ginebra. Teige trataba, en esencia, de abanderar la idea funcionalista de la arquitectura, que distinguía la necesidad de reconocer a la disciplina como ciencia y denunciar la inoperatividad de la llamada arquitectura "artística". El rechazo de Teige al proyecto del Mundaneum se sustentaba en la crítica a los programas desconectados de las condicionantes sociales y económicas del momento (figura 1,07). Explica así:

*La arquitectura monumental y votiva, la arquitectura como monumento a quien sea o a lo que sea, monumento a revoluciones y liberaciones, todos los arcos de triunfo de hoy, salas de ceremonias, túmulos, palacios y chateaux, etc. llevan a monstruosidades: los ejemplos de la arquitectura concreta y utilitaria y las advertencias de las obras de arquitectura metafísica y monumental documentan claramente que hoy en día a un arquitecto no le sale bien nada que no esté dictado por las necesidades actuales de la vida social y económica. La solución científica de un trabajo de construcción precisamente especificado por la construcción racional, ésa es la ocupación y el único asunto del que debe tratar la arquitectura moderna. La solución artística de una tarea metafísica, teorizada en abstracto, mediante una composición monumental es un descarrío cuyo peligro está demostrado por el Mundaneum.*²⁰

Pero la crítica de Teige tiene mayor profundidad y se conforma por varios ángulos que vale la pena señalar. Por una parte están los argumentos que objetan el orden clásico: la sección aurea, ejes compositivos, trazados reguladores, la proporcionalidad, y en general aquello que llamaba "fórmulas estéticas" dominadas por Le Corbusier²¹. Teige se presenta como defensor de los principios constructivistas -a quienes interpretará de manera

¹⁹ Ginzburg, Moisei, *Stil i epoka. Problema sovremennoi arhitektury*, [trad. Estilo y Época. El Problema de la Arquitectura Moderna] (Moscú: Gosizdat, 1924). Extraído de "Organismos Industriales e Ingenieriles" en *Estilo y Época*. Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 197 - 198

²⁰ Teige, Karel, "Mundaneum", *Stavba VII* no. 10 (1929): p. 145 - 155. En Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier* (Barcelona: UPC-ETSAB, 2008).p. 103 - 104

²¹ Como es sabido, las cuestiones de los trazados reguladores y la sección aurea fueron condensadas en *Vers une Architecture* en el año 1923, aunque su precedente son las publicaciones de *L'Esprit Nouveau* aparecidas desde 1920. Por ello el distanciamiento ideológico de Teige con Le Corbusier -aunque tardaría en manifestarse dado el entusiasmo que le generó inicialmente el arquitecto en el crítico checo- es previsible en la misma base del discurso *corbusiano*. En ese sentido, es debido anotar que la evolución ideológica de Teige -durante la segunda mitad de la década de los años veinte- radicalizaría sus planteamientos hasta adoptar un posicionamiento contrario al sostenido por Le Corbusier. Señalaba Teige en el artículo de 1929: "El Mundaneum manifiesta con su evidente historicismo y academicismo la actual imposibilidad de una arquitectura entendida como arte. Además, el Mundaneum demuestra el fracaso de aquellas teorías estéticas y formalistas de Le Corbusier que desde las posiciones del constructivismo siempre hemos impugnado: la teoría de la sección aurea, de la proporcionalidad geométrica, y en resumen de todas las fórmulas estéticas deducidas *a priori* de los estilos históricos contemplados de manera formalista e insostenibles en nuestro tiempo." *Ibidem*. p. 104

Le Capitole à Rome.

a été associée au volume et à l'échelle s'identifie, se combine sur elle-même, se concentre, s'effile, exprime dans tout son ensemble la même loi, devient massive.

EXTRAIT DES COMMENTAIRES MÊMES DE BERNINI, SUR SA PORTE SAINT-DENIS (pour sa Vierge du dauphin).

La masse principale est fixée, l'ouverture de la baie est esquissée. Un tracé régulateur impénètre, sur le modèle de la, divise l'ensemble de la porte, divise les parties de l'œuvre en hauteur et en largeur, règle tout sur l'unité du même nombre.

LE PETIT TRIANON.

Le Petit Trianon, Versailles.

Ligne de l'angle droit.

CONSTRUCTION D'UNE VILLA (1931).

Le tracé général des façades, tant antérieure que postérieure, est réglé sur le même angle (A) qui détermine une diagonale dont de multiples parallèles et leurs perpendiculaires fournissent les mesures correctives des éléments secondaires, portes, fenêtres, poutres, etc., jusque dans les moindres détails.

Cette villa de petites dimensions apparaît au milieu des

L.-C. 1931. VILLA. Pégase.

particular- y desde ahí sostiene la teoría que toma a la materia, la función y la utilidad como los componentes de la llamada "arquitectura científica"²².

De esta manera, Teige se manifiesta contrario a la idea de composición como razón del proyecto moderno, a la pre-concepción de las formas; así como a la arbitrariedad geométrica, estética y abstracta. El discurso de Teige, de inevitable tono drástico advierte de manera visionaria la anti-modernidad de los criterios formales que habrán de utilizar los regímenes totalitarios. Y en el caso específico de Le Corbusier, también anticipa la etapa posterior a la guerra con los proyectos más orgánicos, escultóricos y monumentales. La cualidad de *lo moderno* -en este contexto- se presenta en la arquitectura desde la operación analítica y racional del programa. La composición como criterio de diseño es contraria a la solución estructurada desde la "realización y construcción" (figura 1,08). Dice Teige: la *composición* es "el error arquitectónico del Mundaneum"²³.

Por otra parte, la referencia al monumento, con una base racional o "científica", contiene una contraposición frente a la masividad en los cuerpos como motivo de conmemoración. Al tiempo, Teige objeta la asociación con la arquitectura del pasado como volumen de materia construida. Para el crítico checo, la calidad de la arquitectura se mide en el grado de utilidad de la obra misma, que en otros términos es una censura a los motivos de representación y al significado de los objetos. Aquí recuperamos aquella frase que indica: "en vez de monumentos, la arquitectura crea instrumentos"²⁴.

En este punto Teige falla al no advertir que -incluso- el monumento es, o puede ser, también un instrumento²⁵. No hay más que recordar que una arquitectura con una convicción de transformación social radical, como fue el constructivismo soviético, desde sus primeras manifestaciones habría generado sus propios temas monumentales con un objetivo claramente "instrumental": el caso de la Torre de Tatlin (1919 - 1920) es ejemplar. Por ello, al atacar los llamados criterios estéticos burgueses de Le Corbusier, materializados con la plasticidad del hormigón "inflexible", Teige contrapone, como verdadera expresión material de *lo moderno*, el trabajo estructural del acero: al academicismo de las proporciones se enfrenta la materialidad de la estructura en acero, producto de la técnica y el conocimiento científico.

En un artículo posterior -denominado "Las etapas de la evolución"- todavía en el marco de la polémica con Le Corbusier, Teige retoma la idea de la arquitectura moderna como fuente de instrumentos y no de monumentos. Además, no sólo recupera sino que actualiza lo

²² En el prólogo del libro *Anti-Corbusier, textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*, Enrique Granell señala que en una carta encontrada en la *Fondation Le Corbusier* y fechada el 30 de septiembre de 1929, Teige expone claramente las exclusiones formales bajo el criterio de la arquitectura científica: "Estoy convencido de que la arquitectura es esencialmente una ciencia, más bien una ciencia pura que una ciencia aplicada, una ciencia no solamente en el sentido de la técnica. La creación arquitectónica es análoga a cualquier creación científica. Por supuesto hablo de arquitectura utilitaria. Los arcos del triunfo, los obeliscos, etc, etc, son plástica pura, escultura abstracta, no son arquitectura. No niego en absoluto la belleza, es decir, el potencial poético, estético, de algunos edificios utilitarios, de algunas máquinas, etc. La arquitectura aun siendo esencialmente diferente a las artes, también puede tener sus propios y específicos valores estéticos. Una obra científica *absolutamente perfecta* también es bella, bella por una *belleza de la perfección*." *Ibidem*. p. 13

²³ Teige, Karel, "Mundaneum". En Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 105

²⁴ La cita entera dice: "El criterio de la utilidad, el único criterio admisible para valorar la calidad de la producción arquitectónica, ha llevado a la arquitectura moderna a abandonar los "cuerpos mastodónticos" de la monumentalidad y cultivar su cerebro: en vez de monumentos, la arquitectura crea instrumentos." *Ibidem*. p. 107

²⁵ "Los hombres no pueden beneficiar a los que están junto a ellos, pero sí pueden beneficiar a los que vendrán después; y la tumba es el púlpito que puede propagar más lejos la voz del hombre." Ruskin, John, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989). p. 226

figura 1,09
Collage #129
1939
Karel Teige

dicho por Adolf Loos casi veinte años antes, con relación a la tumba y el monumento. La finalidad es señalar que el carácter "artístico" y plástico de la obra son excluyentes de toda consideración para la arquitectura moderna.

Lo único que falta añadir a esta declaración (Adolf Loos acerca de la cita sobre la tumba y el monumento) es que precisamente el sepulcro y el monumento, obras de arte, no pueden ser considerados hoy como organismos arquitectónicos, sino plásticos, como esculturas aunque sean de enormes dimensiones. La escultura es toda aquella "libre arquitectura lírica" de la que habla Ozenfant. Sin embargo actualmente llegaron "los años de las vacas flacas" para estas arquitecturas abstractas y monumentales, es decir, estatuas votivas y memoriales. "La arquitectura moderna crea instrumentos y no monumentos."²⁶

Teige esboza aspectos conceptuales similares a lo descrito por Loos cuando relaciona el carácter monumental con lo fúnebre, específicamente cuando se refiere a los monumentos históricos o arquitecturas del pasado como "formas muertas" de la arquitectura. Aunque su rechazo es incluso más radical al considerar que esos testimonios arquitectónicos son inútiles para el hombre contemporáneo: dado su valor superficial, en tanto que producto de juicios "puramente estéticos". Además, Teige es contrario a la idea de valores eternos desde un aparente materialismo radical que sólo ve "ruinas y maquetas"²⁷ en todo rastro de historia; oponiéndose indirectamente al argumento paradójico que Loos plantea sobre la "tradición como única verdadera modernidad."

Más adelante, el crítico checo no tardaría en decepcionarse completamente del panorama general de la agitada situación europea. Las consecuencias en el desarrollo de la arquitectura se hicieron notables durante el periodo previo al conflicto bélico mundial: como reacción frente al ascenso de los autoritarismos, su combativa defensa del nuevo planteamiento funcionalista sufriría un giro hacia el surrealismo durante los años treinta (figura 1,09). En este contexto, Teige anticipa un fracaso de los logros de la modernidad - aunque no de "sus estupendos principios"- cuando mira el aprovechamiento de los nuevos postulados por la burguesía -ricos y millonarios- como una desarticulación de aquella fuerza transformadora útil para crear nuevos palacios o nuevas esculturas monumentales.

La denuncia anticipada de Teige, de lo que después sucedería abiertamente en la posmodernidad, es tan necesaria como moderna dada la presencia y contemporaneidad de sus motivos. La crítica a las formas falsas, al *Kitsch*, al despilfarro y a lo "artístico" como razones en el proyecto arquitectónico, trasciende, de forma permanente, al ámbito de la práctica de la arquitectura. Pareciera que Teige nos advierte sobre el peligro del ocultamiento estético en las ideas revolucionarias, que eventualmente acabarán por diluirse como "arte esnob" para unos cuantos, en una contraposición tipo *revolución vs esteticismo*.

...sirviendo a la clase gobernante, la arquitectura moderna ha profanado sus estupendos principios y ha convertido sus ideas en kitsch. La arquitectura que propagaba principios de

²⁶ Teige, Karel, "Etapy Vývoje [trad. Las etapas de la evolución]", *Stavba VIII* n.1 (1929): 6-16 y 19-23. Ver traducción en castellano en Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 125

²⁷ Continúa Teige: "Los monumentos arquitectónicos de las épocas y estilos históricos conservados por el esmerado cuidado de los protectores del justificado expansionismo de la vida moderna no pueden ser considerados obras de arquitectura eterna. No hay "ciudades eternas": tan sólo hay ruinas (Roma) o maquetas (Núremberg). Los monumentos arquitectónicos, obras eternas, tan sólo están citados como cumbres de la cultura de la creación arquitectónica y no son más que formas muertas... "Un juicio puramente estético" sobre la arquitectura, sin valorar las condiciones y la utilidad de una obra de construcción para el hombre contemporáneo es solamente superficial e insustancial." Teige, Karel, "Etapy Vývoje [trad. Las etapas de la evolución]". Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 119

figura 1,10

Dibujo de la Estatua de Zeus

1725

J.B. Fischer Von Erlach

*economía y utilidad, que prometía ser capaz un día de solucionar según estos principios el problema de la vivienda a escala social, dio a los ricos un nuevo lujo, el lujo de la sencillez ostentosa; creó nuevos palacios, nuevas, según-dicen, habitables esculturas monumentales; la arquitectura, que prometía ser la ciencia de una nueva organización social, terminó siendo un arte para el disfrute esnob de los millonarios.*²⁸

En la crítica a la *monumentalidad corbusiana* se vislumbran varios estratos de reflexión: Desde el que apela al carácter material de la obra -cuando *lo monumental* queda suscrito a las expresión física de las dimensiones como "cuerpos mastodónticos de monumentalidad"²⁹ - hasta el que sugiere el sometimiento del arquitecto al orden económico imperante. Teige señala que Le Corbusier es incapaz de romper sus vínculos con el historicismo del viejo capitalismo, un asunto que años más adelante demostraría no ser exclusivo ni del arquitecto, ni del sistema político. La *monumentalidad* en última instancia es un asunto más del régimen en turno y el poder dominante.

²⁸ Teige, Karel, "Le Corbusier a Nová Architektura [trad. Le Corbusier y la Nueva Arquitectura]", *Index II*, , 1930. no. 11-12 (1930): 83 - 86. Traducción en español en Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 138

²⁹ Švácha, Rostislav, "Before and After the Mundaneum: Teige as a Theoretician of the Architectural Avant-Garde", en *Karel Teige: l'enfant terrible of the Czech avant-garde*, ed. Dluhosch, Eric y Švácha, Rostislav, trad. Büchler, Alexandra, 1st ed. (Cambridge: MIT Press, 1999), 107 - 139. Traducción del autor. p. 122

figura 1,11

Silla Thonet #14

1860 - 1930

Michael Thonet

1.2 Coincidencias temáticas: crisis del ornamento

1.2.1 Ornamento

El origen de la crítica de Adolf Loos al ornamento genera varias lecturas. Por una parte, es un proceso de configuración estética cuya finalidad es la supresión de añadidos inútiles en el objeto material, lo necesario o lo funcional se esboza de manera incipiente. En el contexto del cambio de siglo, se advierte un énfasis más notable en relación con los objetos de uso que con la propia arquitectura. Por ejemplo, aunque en sus primeros escritos no habla directamente de ornamento, la idea fundamental se encierra en función de la practicidad de dichos objetos: lo útil es sinónimo de bello. Escribía Loos, en uno de sus primeros artículos del año 1897, a propósito de la exposición navideña de mobiliario:

*El espíritu moderno exige, ante todo, que el objeto de uso sea práctico. Para él, belleza significa máxima perfección. Y, dado que lo no práctico nunca es perfecto, tampoco puede ser bello. En segundo lugar, exige necesariamente sinceridad. Ya he dicho arriba que la imitación, la pseudoelegancia, deja por fin, gracias a Dios, de ser moderna...*³⁰

Panayotis Tournikiotis señala que, en buena medida, la crítica de Loos sobre el ornamento debe ser entendida dentro del contexto de la *Sezession* y en el momento de aparente relevancia modernista (*Sezession* y *Art Nouveau*) en Viena. Además, da un matiz a la creencia de que Loos aboga por una eliminación absoluta del ornamento en la arquitectura³¹. En ese sentido, aclara la importancia que la idea de lo *clásico-moderno* significaba como referencia de autenticidad contra la superficialidad de la ornamentación modernista. Esto puede confirmarse con el tratamiento interior de los espacios habitacionales y el uso de ciertos materiales: mármoles, maderas, telas, etc.

Loos aprueba de modo ambiguo cierto tipo de ornamentación conformada como un "conjunto de reglas relacionadas con los materiales correctamente trabajados y la gramática del lenguaje clásico"³². ¿Es viable señalar una posible contradicción al ceder concesiones establecidas por la tradición?. El apunte de Tournikiotis deja ver que la intención de Loos es generar elementos que sin imprecisiones permitan identificar los usos o tipologías de la misma arquitectura³³.

En *Ornamento y Delito* (1908), Loos establece el avance cultural como un proceso que se desarrolla entre la existencia y la carencia de ornamento. Stewart indica que Loos recurre a un razonamiento con ciertos ecos de darwinismo social para probar la naturalidad en el asunto de la evolución cultural: al colocar en la misma posición dentro de la escala de desarrollo cultural al "papúa" y a un "niño de seis años" en la escala individual. El interés final es el de probar "la creencia hegeliana de la historia como progreso"³⁴. Escribe Loos en *Ornamento y Delito*:

Los rezagados retrasan el desarrollo cultural de los pueblos y de la humanidad, pues el ornamento no sólo es producido por delincuentes sino que es un delito, porque daña

³⁰ Extraído del artículo Loos, Adolf, "Weinachtsausstellung im Österreichischen Museum [trad. Exposición de Navidad en el Museo Austriaco]", *Die Zeit*, 18 de diciembre de 1897. Ver en Loos, Adolf, *Escritos I, 1897 - 1909*. p. 27

³¹ Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. p. 23

³² *Ibidem*. p. 24

³³ La referencia exacta dice: "He also saw this classical grammar as capable of conveying, simply and directly, the identity -ministry, monument, bourgeois villa, worker's housing, etc. -of a structure." Ídem.

³⁴ Stewart, Janet, *Fashioning Vienna: Adolf's Loos cultural criticism* (London; New York: Routledge, 2000). p. 69

figura 1,12

Tumba de Adolf Loos en el cementerio central de Viena

Adolf Loos

*considerablemente la salud del hombre, los bienes nacionales y, por tanto, el desarrollo cultural... Como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura, ya no es tampoco la expresión de nuestra cultura. El ornamento que se crea hoy no tiene ninguna conexión con nosotros, no tiene en absoluto conexiones humanas, ninguna conexión con el orden del mundo. No es capaz de desarrollarse.*³⁵

Otra lectura en la crítica al ornamento recae en las aportaciones heredadas de otros representantes de la modernidad, cuyo vínculo con la tradición no es tan próximo. Es el caso de Teige o Ginzburg, quienes elevan el argumento a una suerte de "liberación de la forma". El ornamento si bien no aparece como juicio moral exacto en la obra de Ginzburg, tiene relación con la intención de señalar la verdad u honestidad en la construcción material del objeto. En 1924 Ginzburg entendía, de forma parecida a Loos, el uso de los materiales en un vínculo con la *monumentalidad* falsa, teatral o excesiva:

*La armonía debe nacer no mediante un esquema anodino ejecutado con cualquier material, sino de una armoniosa combinación de los distintos aspectos de un material en particular. Resultará completamente natural que el hierro imponga un tipo de armonía; la piedra, otro; y el hormigón armado, algo completamente distinto. En lugar de esa monumentalidad falsa y teatral de los muros inertes adornados con columnas, tan admirados en el siglo XIX... En efecto, la utilización económica de un material elimina cualquier posibilidad de ocultar todo su potencial. Las fuerzas internas del organismo arquitectónico afloran a la superficie, por decirlo así. El juego de las fuerzas estáticas y dinámicas dentro de un monumento llegará a ser sumamente evidente.*³⁶

Al hablar de la "liberación de la forma" nos referimos a ese sentido constructivista que opera en la configuración de formas nuevas bajo los principios de utilidad material. Si bien Loos encuentra el sentido de "verdad" en la tradición clásica, Ginzburg y Teige buscan el mismo objetivo desde el planteamiento de lo nuevo.

1.2.2 Cruce

Karel Teige es un heredero directo del ánimo crítico de Adolf Loos a quien, a pesar de admirar, no dudará en reinterpretar y criticar³⁷ en su momento. Teige reconoce la posición que Loos tiene como un precursor visionario en el espacio temporal del nuevo país y le dedica un apartado entero -junto a Jan Kotěra y otros temas sobre la situación de la arquitectura moderna checa- en su libro *Modern Architecture in Czechoslovakia* (1930). Como cita Jean Louis-Cohen, la hipótesis formulada desde 1924 veía en esos antecesores de la modernidad el sustento ideológico que le permitiría -desde la tesis propia- rechazar "una estética que no respetara el funcionalismo absoluto"³⁸.

³⁵ Loos, Adolf, "Ornament und Verbrechen [trad. Ornamento y Delito]", 1908. Ver en Loos, Adolf, *Escritos I, 1897 - 1909*. p. 350 - 351

³⁶ Extraído del apartado *La Máquina. La Influencia en el Arte Moderno de las Propiedades Estáticas y Dinámicas de la Máquina* en el libro Ginzburg, Moisei, *Stil i epoka. Problema sovremennoi arhitektury*. Ver en Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 172

³⁷ A pesar de la admiración que tiene por Loos, Teige no tuvo reparos en criticar de igual manera los interiores de sus viviendas como "depósitos de polvo" y la "rareza" por no estandarizar tanto puertas como ventanas, o la "necedad" de utilizar ventanas verticales en lugar de las horizontales cuyas ventajas "han sido demostradas". En Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. Traducción del autor. p. 136

³⁸ Ver la introducción de Jean Louis-Cohen en *Ibidem*. p. 20. Aunque el libro se publicó en 1930, desde 1924 Teige plantea en un artículo denominado *Modern Czech architecture* un sumario programático sobre la situación de la arquitectura local. Ver en Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav, *Karel Teige: l'enfant terrible of the Czech avant-garde*, 1st ed. (Cambridge: MIT Press, 1999). Traducción del autor. p 357

figura 1,13
Looshaus
1910 - 1911
Adolf Loos

Teige escribía sobre Loos en el contexto de la polémica del *Mundaneum* y distanciado de la modernidad *corbusiana*:

No podemos negar que Loos expresó sus puntos de vista sobre la arquitectura moderna con una perspicacia y claridad únicas, y que nunca tuvo miedo de retar las sacrosantas, académicas y estéticas regulaciones que en las teorías de Le Corbusier eran inevitables. La herejía estética de Loos, el fanatismo tipo Savonarola en contra del arte por el arte y el esteticismo, son muy cercanos a las teorías de los constructivistas. En la obra de Loos no encontrará afirmaciones de que "la arquitectura empieza donde la construcción termina," ni encontrará elogios a la Sección Aurea. Por otra parte, en su libro encontrará por primera vez la afirmación de que la arquitectura no es un arte. Esta afirmación fue hecha por Loos hace muchas décadas y es por ello que no se trata de una "moda efímera del momento" del tipo Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad)!.³⁹

La influencia del discurso de Loos, en el análisis de Teige, lo llevará a sintetizar la idea de que la arquitectura es una ciencia. Esta representación, a la que Loos jamás apuntó, se sustenta en la exclusión de la arquitectura del ámbito de las artes plásticas. Al negar la condición artística de la disciplina, Teige encuentra el siguiente paso en aquello que se define como "utilitario, servicial y técnico". En cierto sentido, se trata de una lectura que se complementa con las ideas de Ozenfant contra la arquitectura lírica o artística, que lleva el modelo de la máquina de habitar al extremo. No es irrelevante comentar que hay cierta ingenuidad en el tono, cuando escribe acerca del conocimiento técnico como garantía de ausencia de expresiones plásticas o artísticas en la arquitectura.

Asimismo, la analogía tumba-monumento como arquitectura-arte, aparece en un texto previo a "Mundaneum", denominado "Polemical comments":

La famosa frase de Loos: "La arquitectura no es arte. Tan sólo una muy pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte: la tumba y el monumento. Todo lo demás que sirva para una finalidad debe ser excluido del arte" encuentra hoy en día su complemento y analogía en el libro del antiguo colaborador de Le Corbusier, el pintor Amédée Ozenfant, que divide la arquitectura en 1. Arquitectura libre, lírica (otra vez la tumba y el monumento, además del templo, del arco del triunfo, etc.) y en 2. Arquitectura utilitaria, servicial, técnica (fábricas edificios administrativos y comerciales, viviendas, etc.) Sólo la primera puede ser un alto arte plástico, mientras que la segunda es una ciencia, una técnica que fabrica máquinas (aunque sean máquinas para habitar) y herramientas.⁴⁰

A pesar de cierta obsesión que defiende el progreso maquinista de la arquitectura, la aportación de Teige no concede incluso -como Loos, en el sentido crítico de los excesos formales y estéticos- tregua a esa "pequeña parte de la arquitectura". Hay una consciencia muy vigente, al menos en el contexto de la crisis del año 29, por descartar cualquier posibilidad de despilfarro, sea este económico o formal. En ese sentido, Teige advierte sagazmente sobre la injerencia del poder económico como motor de *monumentalidades*⁴¹ y

³⁹ Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. Traducción del autor. p.128

⁴⁰ Teige, Karel, "Polemické výklady [trad. Le Corbusier en Praga. Notas polémicas]", *Stavba VII* no. 7 (1929): p. 105-12. Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 84

⁴¹ "Sobre estas dos opiniones, la de Loos y la de Ozenfant, podríamos expresar un completo acuerdo: solamente apuntaríamos que aquella "muy pequeña parte de la arquitectura" y aquella "arquitectura lírica y libre" la consideraríamos precisamente más bien una plástica, una obra libre y lírica de escultura abstracta; no obstante, dudamos sobre si esta escultura socialmente inútil y costosa tiene su justificación en nuestro tiempo de duraderas crisis sociales y escasez de vivienda, sobre si no es sólo un capricho de conceptos obsoletos y de opiniones de nuevos ricos sobre la monumentalidad y la representación." Extraído Teige, Karel, «Polemické výklady [trad. Le Corbusier en Praga. Notas polémicas]». En Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 85

figura 1,14
Jugend Magazine
1896
Munich

representaciones en detrimento de las aportaciones que socialmente pueda representar el objeto.

Cuando en el artículo "Mundaneum" Teige habla de la "belleza natural y moderna"⁴² de la obra, expresa un sentido original con la idea poética de "perfección" y "verdad". En una perspectiva muy próxima al concepto *loosianos* del "estado original"; la diferencia definitiva es que Loos establece un débil punto de partida en su medida de "verdad" por medio de la tradición y el pensamiento clásico. En 1898 escribió sobre la condición moderna y la arquitectura en un artículo denominado "La Vieja Tendencia y la Nueva en el arte de Construir" que:

...el arquitecto no crea solamente para su tiempo, sino que también el mundo que le sucede tiene derecho de poder disfrutar de su obra. Para todo ello se necesita una medida constante y duradera, la antigüedad clásica, para hoy y para el futuro, hasta que quizá un gran acontecimiento provoque un cambio total de valores. De ahí podemos afirmar: el gran arquitecto del futuro será un clásico. Alguien que no se base en las obras de sus antecesores, sino directamente en la antigüedad clásica... Con lo cual ya sabemos que el futuro arquitecto deberá tener una educación clásica. En efecto, puede ya fijarse la condición que, entre todas las profesiones, el arquitecto exige la más rigurosa instrucción clásica. Pero también, para ajustarse a las necesidades materiales de su tiempo, tiene que ser un hombre moderno.⁴³

Esta confusa construcción estética descrita por Loos -al menos en su primera época- resulta incompatible con el ánimo de la vanguardia moderna dado el rechazo de la misma a cualquier vínculo de formalidad histórica. Tournikiotis aclara al respecto que la modernidad definida por Loos es una división del pasado en "dos periodos distintos y opuestos"⁴⁴: el primero relacionado desde la antigüedad clásica hasta la primera mitad del siglo XIX y el segundo comprendido por la segunda mitad del mismo siglo. La razón de esa inclinación por una modernidad/clásica, se entiende como la crítica a las manifestaciones eclécticas de mitad de siglo. Para Loos, ese lapso histórico representa un periodo antitético de lo anterior, en el que la distorsión del sentido original de las formas habría favorecido el surgimiento de expresiones falsas u ornamentales. La modernidad, nos enseña Loos, cuenta con un sentido original heredado de la antigüedad⁴⁵.

Para comprender lo anterior, reconocemos que el propio Adolf Loos se asumía como un tradicionalista que no veía necesaria la ruptura con las formas del pasado. Como Tournikiotis refiere, para Loos, ser moderno significaba la pertenencia a un tiempo determinado -con un referente de tradición- y a un contexto específico -que renunciaba al carácter universal-: "lo que es moderno para unos no necesariamente es moderno para todos"⁴⁶. Estamos, pues, ante una comprensión ambivalente o contradictoria.

⁴² En Teige, Karel, "Mundaneum". Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 105

⁴³ Extraído de Loos, Adolf, "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst [trad. La Vieja Tendencia y la Nueva en el Arte de Construir]", *Der Architekt*, julio de 1898. Ver en Loos, Adolf, *Escritos I, 1897 - 1909*. p. 124 y 125

⁴⁴ Ver en Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. p. 29. En el mismo sentido, Antonio Miranda nos recuerda en *A todos los becarios de la reina* que, a diferencia del romanticismo, el clasicismo sobrio por medio de la abstracción es capaz de suprimir "ruidos parásitos para poder oír mejor la estructura de una obra." p. 151

⁴⁵ Janet Stewart apunta que Adolf Loos no es único en el planteamiento de la antigüedad como significante de la modernidad y recopila los vínculos que otros autores han señalado en ese sentido. Trae a cuento el caso de Nietzsche como "un escritor canónico que miraba en la antigüedad clásica por inspiración y material". Y agrega que una de las ideas clave del pensamiento de Walter Benjamin es la relación dialéctica entre modernidad y antigüedad clásica. Ver en Stewart, Janet, *Fashioning Vienna: Adolf's Loos cultural criticism*. p. 56

⁴⁶ Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. p. 31

PARATHON, 600-150 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, 447-438 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.

DELAUGE, "GRAND-SPORT," 1907

figura 1,15

Hacia una Arquitectura (páginas interiores)

1923

Le Corbusier

Una demostración de la paradoja dialéctica clásico/moderno aparece en 1923 con el nombre *Vers une Architecture*. Por diferentes vías, el libro de Le Corbusier, fue un detonante en la interpretación de modernidad -y en menor medida de la *monumentalidad*- en ese contexto. El texto de Le Corbusier tendría una influencia notable sobre *Estilo y Época*, en el que aparecen las bases del *constructivismo*. La diferencia de éste con el texto del maestro moderno -nos recuerda Ginés Garrido- es que, a pesar de tener mayor "solidez intelectual"⁴⁷, su alcance fue limitado pues no se tradujo del ruso hasta los años setenta; algo similar a lo acontecido con la obra de Teige y su traducción del idioma original.

En este segundo libro Ginzburg avanza y se desprende de los aspectos de la tradición que ya ha tratado en *El Ritmo en la Arquitectura*. Sus referencias son los espacios producidos por las aplicaciones tecnológicas e industriales como elevadores de grano, silos, naves industriales, barcos, aviones, etc. Estos son los elementos de síntesis en el búsqueda de un "nuevo estilo". Mientras, Le Corbusier combina las aportaciones de la ingeniería como un asunto estético y da lugar a epígrafes contradictorios como *Trazados Reguladores* y *La Lección de Roma*. Quizá por ello el rechazo de Teige al asunto histórico en la obra de Le Corbusier sea atribuible a la publicación de *Hacia una Arquitectura* y no sólo al rompimiento posterior con el artículo del "Mundaneum"⁴⁸.

⁴⁷ Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*, p. 10

⁴⁸ En la introducción de Kenneth Frampton se explica que tanto la publicación de las insinuaciones clasicistas de Le Corbusier en *Vers une Architecture*, como el hecho de que Teige se involucrara más en las discusiones sobre el panorama internacional tras su llegada a la editorial de *Stavba*; delinearon su defensa del constructivismo y del purismo y el rechazo a la tradición. Ver Frampton, Kenneth, "Introduction: Poetry Must Be Made By All! Transform the World: The Hedonistic Vision of Karel Teige", en *Karel Teige: l'enfant terrible of the Czech avant-garde*, ed. Dluhosch, Eric y Švácha, Rostislav, 1st ed. (Cambridge: MIT Press, 1999). p. 5

figura 1,16
Propuesta para el Chicago Tribune
1922
Adolf Loos

1.3 Variaciones sobre la práctica

*La gran columna dórica griega será construida. En Chicago o en otra ciudad. Para el "Chicago Tribune", o para otro cualquiera. Por mí o por otro arquitecto*⁴⁹.

1.3.1 Práctica

Como se ha mencionado aquí mismo, una de las fracturas en la uniformidad entre el discurso y el proyecto moderno se presenta con la obra del propio Adolf Loos. El carácter monumental de los proyectos cívicos o conmemorativos no construidos⁵⁰, que generalmente se reducen a bocetos y croquis, comprueba lo que -desde el inicio de su trayectoria- vendría a manifestarse en "Arquitectura" como la equívoca ligazón arte/arquitectura/monumento. Estos proyectos son una validación programática sobre al carácter monumental para cierto tipo de arquitectura, es decir: lo moderno en este discurso se compone tanto por la utilidad y austeridad de la casa habitación, como por una variante de la arquitectura conmemorativa.

Esta concesión distancia al crítico vienés con el resto de la vanguardia moderna, un asunto que paradójicamente Panayotis Tournikiotis observa como positivo, en un contexto de particularidades⁵¹ en relación con los sucesores modernos. La importancia que tiene el significado de la historia resulta ser un punto crítico, dado que Loos se consideraba como un tradicionalista que despreciaba la revolución tecnológica y el surgimiento de nuevas formas como negación del pasado.

En ese sentido, el momento más polémico sucede en 1922 cuando, desde Francia, envía su propuesta para el concurso internacional convocado por el Chicago Tribune para una nueva sede. La convocatoria -que a la letra solicitaba "to erect the most beautiful and distinctive office building in the world"⁵²- tuvo una nutrida participación que recibió más de 260 propuestas provenientes de distintas regiones del planeta. El criterio de diseño se conformó en torno al tipo del rascacielos, que a su vez generó dos grupos de proyectos: por un lado, los de orden conservador -que ostentaban elementos neo-historicistas y simbólicos- y por otro lado, los configurados por torres de cristal, volumetrías regulares y formas abstractas o simplificadas. Como es sabido, el proyecto de Loos -parte del primer grupo- reproducía literalmente la forma de una columna dórica con basa, fuste y capitel. A

⁴⁹ Loos, Adolf, "The Chicago Tribune Column", *Zeitschrift der Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereine*, n.º nn. 3/4 (26 de enero de 1923). En Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*. p. 191

⁵⁰ Algunas propuestas con una orientación monumental datan del año 1899, como el proyecto de Iglesia Conmemorativa del Jubileo del Kaiser Francisco José I y concluyen con el diseño de su propia tumba en el año de 1931. En este contexto, los proyectos de Loos son sumamente conservadores y plagados de referencias historicistas cuya característica austeridad -sobre todo la de su arquitectura habitacional- parece perder fuerza. Por lo tanto, es factible inferir que Loos no era ajeno al asunto de la "representación" y la "monumentalidad" en un sentido clásico. De hecho, hay aproximaciones que van desde la pequeña escala con el diseño de las tumbas de Peter Altenberg o Max Dvorak, hasta los dibujos del proyecto para la Iglesia del Jubileo (1899), el proyecto del Ministerio de Guerra (1907) o el proyecto del Monumento a Francisco José (1917), entre otros.

⁵¹ Panayotis Tournikiotis escribe sobre la valoración de Adolf Loos como figura independiente de sus sucesores modernos: "Loos always situated himself dialectically to the historic continuity of tradition: he took care to speak of concrete time and space, he opposed the request for new forms as a refute of history, and more importantly, he criticized the privileged status of the architect as creator and genius." Ver Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. p. 9

⁵² En castellano sería "erigir el más bello y distintivo edificio de oficinas en el mundo". Traducción del autor. Cuenta Adolf Loos que la convocatoria del concurso solicitaba implícitamente el diseño de un ícono o insignia que respondiera al sentido monumental y apropiado para el "significado". Esto quizás explique el porqué surgieron dos grupos de proyectos en el concurso, unos con aires modernos y abstractos; y otros más tradicionales que apelaban al historicismo simbólico. "Construir un edificio que, una vez visto, en imagen o en la realidad, ya no pueda borrarse de la memoria; erigir un monumento que se ligue, para siempre y de forma inseparable, con el recuerdo de la ciudad de Chicago; como la cúpula de San Pedro con Roma y la torre inclinada con Pisa; proyectar un edificio que permita a todos los intelectuales asociar, definitivamente, el periódico "The Chicago Tribune" con un carácter determinado." En Loos, Adolf, "The Chicago Tribune Column". Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*. p. 189

figura 1,17
Chicago Tribune (planta)
1922
Adolf Loos

la distancia, la desconcertante idea puede entenderse como ese fetiche del que Aldo Rossi⁵³ habría de "sujetarse" para justificar la necesidad de una arquitectura simbólica, historicista y alegórica; durante el auge posmoderno más caricaturesco. El propio Loos trata de orientarnos con su reflexión sobre la convocatoria en un artículo publicado al año siguiente:

*El motivo de la columna exageradamente grande, aislada, procede de la tradición: la columna trajana dio la idea para la columna de Napoleón en la Place Vendôme... ¿es lícito construir una columna habitable? Pero en relación a esto hay que responder que los motivos más hermosos de los rascacielos, contra los que nunca se han levantado reparos derivados de esas argumentaciones, provienen precisamente de monumentos no habitados, como lo demuestran el modelo clásico de la tumba del rey Mausolos para el Metropolitan Building y el modelo de la torre de iglesia gótica para el Woolworth Building.*⁵⁴

J. Stewart señala que el caso del proyecto para el concurso del Chicago Tribune, con toda su *monumentalidad* y aparente significado, es un ejemplo que encarna la dialéctica que Walter Benjamin conforma por los conceptos de "antigüedad" y "modernidad". La primera representada con el motivo de la antigua Grecia y la segunda como parte de los medios masivos de comunicación en la metrópoli americana. Stewart expone que en la *monumentalidad* del proyecto está el significante del argumento de Benjamin: "la constante afirmación de la modernidad de lo siempre-nuevo no puede prevenir su colapso en lo siempre-igual" y añade que "la modernidad posee antigüedad como una pesadilla que se arrastra sobre ésta en el sueño."⁵⁵ Debemos reconocer que la nobleza del marxismo anti-estalinista de Benjamin le acercó peligrosamente a posturas revisionistas y heterodoxas.

Al respecto observamos que el proceso *proyectual* de Adolf Loos está determinado por las formalidades estilísticas de la arquitectura local norteamericana. Una arquitectura que en su aparente actualidad no se desliga de los falsos signos históricos que habrían de imperar durante buena parte del siglo XX. Tournikiotis expone: "su columna no pretendía ser portadora de una estatua gloriosa de una deidad o de una alegoría; era una metáfora del periódico mismo, el cual se había convertido en un pilar de la sociedad. Un concepto fuerte, un valor simbólico, una dimensión monumental tal como era la esencia de la arquitectura urbana de Loos"⁵⁶.

Cuando nosotros leemos "historicismo" en la propuesta del Chicago Tribune, Loos manifiesta que -además de la carencia de ornamento en la torre/columna- prevalece un carácter sobrio o austero del proyecto en función de la elección del material único: el granito negro. En ese sentido, la idea de *lo monumental* busca sostenerse en la unidad producida por el efecto que las grandes dimensiones del proyecto observan con la uniformidad del material seleccionado. Aunque reconocemos que, por sí solo, este procedimiento es insuficiente para contrarrestar el clasicismo figurativo y anti-moderno del edificio. La

⁵³ En el prólogo del libro de Benedetto Gravagnuolo, Aldo Rossi no oculta su admiración por ese "gran proyecto" del Chicago Tribune como la última expresión de la arquitectura de Loos, -"después de eso ¿qué queda por decir?"- se pregunta Rossi: "su postura hacia el clasicismo en el gran proyecto del "Chicago Tribune"; en él la columna dórica replantea no tanto la civilización griega cuanto el mito de Grecia. En efecto, la afirmación de que "...no hay dibujo que pueda dar idea del efecto de esta columna" parece una renuncia a la arquitectura o la capacidad de ejercerla como oficio. La columna del "Chicago Tribune" es señal del silencio al que arriba Loos y es quizá su último gran proyecto. ¿Qué queda por decir?." Ver en el libro Gravagnuolo, Benedetto, *Adolf Loos: Teoría y Obras* (Madrid: Nerea, 1988). p. 13

⁵⁴ Extraído de Loos, Adolf, "The Chicago Tribune Column". En Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*. p. 190

⁵⁵ Stewart, Janet, *Fashioning Vienna: Adolf's Loos cultural criticism*. Traducción del autor. p. 56

⁵⁶ Ver en Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. Traducción del autor. p. 155

figura 1,18
Proyecto para ministerio
 1907
 Adolf Loos

figura 1,19
Proyecto para edificio con torre
 1907
 Adolf Loos

configuración unitaria, relacionada con la pieza única y la "gran escala", se repetirá en otros casos que aparecerán más adelante durante el siglo XX.

Es por lo menos paradójico que con relación a los temas de gran escala, representación, simbolismo, simetría o composición, sea la "modernidad" norteamericana el referente crítico en la obra de Loos⁵⁷. Es cierto que Adolf Loos busca ser menos literal y su intención final es la de adaptar -fuera del contexto original- a las formas provenientes del lenguaje clásico para "ser apropiadas por las grandes culturas modernas"⁵⁸. El arquitecto checo no rechaza la historia, se apoya en ella como fundamento en el sentido de continuidad de la estructura original. Su detracción del ornamento no interfiere en ningún momento con la importancia que la tradición significa para sus proyectos más urbanos: el discurso afecta a las pretensiones artísticas más no al *monumentalismo* (figuras 1,18 y 1,19).

No es irrelevante que por la misma época Ginzburg aborde el tema de estudio desde una perspectiva similar a la de Loos, basándose en el referente norteamericano. Pero con una diferencia esencial: al incorporar los avances industriales y mecánicos producidos en los Estados Unidos obtiene un resultado distinto.

Sólo uno cuantos años antes del concurso del Chicago Tribune, en la incipiente Rusia revolucionaria, surgió otro proyecto que resolvía cuestiones equivalentes de modo radicalmente distinto. El Monumento a la Tercera Internacional, expresamente un monumento y un edificio, fue diseñado para simbolizar el establecimiento de una nueva visión del mundo, apoyado en un lenguaje abstracto que representaba la dialéctica marxista por medio de espirales. Ambos casos dan señales de que *lo monumental* como objeto arquitectónico en el periodo moderno no era un tema prohibido.

El monumento en este contexto deja de ser un artefacto muerto⁵⁹, pues ahora toma en cuenta la condicionante de *funcionalidad*. El sentido de *monumentalidad* fue abordado por distintos arquitectos y corrientes de manera puntual en aspectos que tenían relación con los programas, las formas, la representación y otros procedimientos que definiremos más adelante.

⁵⁷ Sobre la fascinación por el "gigantismo" como medio de significación arquitectónica -actitud más *monumentalista* que portadora de *monumentalidad*- y como prueba sobre el asunto de la flexibilidad en la arquitectura artística, Gravagnuolo sitúa la influencia que los Estados Unidos nuevamente significaron en la obra de nuestro arquitecto vienes: "Loos admira en el Orden gigante de algunos objetos urbanos americanos la capacidad de dar forma a valores atemporales -al margen de la producción cotidiana de valores de cambio (mercancías perecederas)-, valores para cuya representación sólo están legitimados los monumentos, límite en el cual la arquitectura tiende a negar su razón de ser originaria para convertirse en Arte: forma liberada de la función de uso y por ende capaz de aludir poéticamente a un habitar inefable." Gravagnuolo, Benedetto, *Adolf Loos: Teoría y Obras*. p. 48

⁵⁸ Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. Traducción del autor. p. 138

⁵⁹ De acuerdo a Joep Leerssen, las condiciones que generan la *monumentalidad* son el resultado de la combinación de dos procesos históricos. Uno es el tiempo que nos separa del objeto y otro es la pérdida de la función original del objeto. En el caso de la *modernidad*, la segunda condicionante no se aplicaría dado que uno de los propósitos de dichos objetos es tener una función original y vigente. Es por ello que se otorga a la *monumentalidad* moderna una nueva configuración que se la separa del sentido clásico. Leerssen considera -en términos muy similares a los de Loos- que el único propósito de los monumentos construidos era "embellecer tumbas y mausoleos". Leerssen, Joep, "Size, Seriousness and the Sublime", en *Monumentalism - History, National Identity and Contemporary Art*, ed. Bowhuis, Jelle y Schavemaker, Margriet (Amsterdam: NAI Publishers, 2010). p. 122

figura 1,20
Silla Wassily
1925 - 1926
Marcel Breuer

1.3.2 Tecnología

Como hemos esbozado en las referencias teóricas de la teoría *loosiana*, ni las diversas escuelas, ni el progreso tecnológico conformaron un tema relevante en su discurso⁶⁰: ¿era Adolf Loos un pensador reaccionario?. A pesar del entusiasmo generado por el surgimiento de nuevas formas como una negación de la historia, Loos no tuvo reparos en criticar algunas manifestaciones de vanguardia. Desorientado -quizás porque advertía similitudes con el modernismo de la *Sezession*- tanto la *Bauhaus* como el *Constructivismo* fueron objeto de su crítica a causa del fantasma artesanal de las Artes y Oficios. Escribía en 1924 sobre la *Bauhaus*:

*También los arquitectos, me refiero a los arquitectos modernos, debieran ser personas de hoy, es decir personas modernas. Producir muebles movibles debiera dejarse al ebanista y al tapicero. Estos hacen muebles magníficos. Muebles que son tan modernos como nuestros zapatos y nuestros vestidos, nuestras maletas de cuero y nuestros automóviles. Ay, de verdad, no puede irse alardeando de unos pantalones y decir: ¡Son de la Bauhaus de Weimar!*⁶¹

El cambio por el cambio no forma parte de su tesis y se distingue cierto recelo cuando interpreta la "mentira" del progreso. Las formas materiales que a lo largo de las épocas son capaces de resistir las "fluctuaciones y modas"⁶², consecuentemente portan un carácter moderno. En una de sus últimas críticas y quizá llevado por el inquebrantable desprecio a la falsa modernidad (modernista) de Josef Hoffman, Loos arremete reiteradamente contra las escuelas "progresistas", a las que observa como otra expresión de un romanticismo ornamental con un alarde de nuevos recursos (materiales y formas). Sentenciaba Loos en 1931: "El Romanticismo de la *Bauhaus* y del *Constructivismo* no es mejor que el romanticismo de la ornamentación"⁶³.

Hasta cierto punto, el arquitecto no estaba del todo equivocado en su escepticismo a la confianza de revolución tecnológica. Loos fue capaz de prever que la repetición y la homogenización por medio de los materiales como fórmula estética, derivarían en un nuevo tipo de ornamentación en última instancia anti-moderna. Como recuerda August Sarnitz: "Loos se burla de la utilización del cristal diciendo que la aparente modernidad de un arquitecto se puede medir en los metros cuadrados de cristal utilizados. A los ojos de Loos, un exceso de cristal también se puede convertir en un ornamento cuando se hace superfluo e inútil"⁶⁴.

Por otra parte, también Karel Teige hizo una interpretación particular de la corriente constructivista desde el contexto de la vanguardia checa. En una respuesta de 1931 a Le

⁶⁰ Sin embargo, el tono de Adolf Loos durante el cambio de la década se distancia del modelo clásico/moderno. En un texto de 1930 refiere el espíritu de la época sobre los elementos constitutivos de la construcción moderna: "Los edificios modernos, desde que el mundo existe, jamás hacen el intento de adaptarse a la imagen urbana o a la imagen del paisaje. Ese es sólo el vano deseo burgués que trata de impedir cualquier progreso siempre a punto para enfrentarse a lo nuevo, se trate de un ferrocarril, del cabello corto en las mujeres, del cabello corto en los hombres (Napoleón) o de cubiertas planas (...) Al edificio moderno le pertenece la cubierta plana, así como la calefacción central, y la instalación de agua, y la luz eléctrica. Es posible que en la aplicación de las exigencias culturales acabadas de nombrar se haya cometido, en algún rincón olvidado de la tierra, algún error. Pero eso no permite inducir a nadie a renunciar a tales exigencias, ni exhortar a la humanidad a hacerles frente." Extraído de *Demasiado Moderno: ¡Prohibido!* en carta publicada en un periódico localizado hacia 1930. Ver en Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*. p. 279

⁶¹ Loos, Adolf, "Die Einrichtung der modernen Wohnung [trad. La Supresión de los Muebles]", *Die neue Wirtschaft*, 14 de febrero de 1924. En Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*. p. 196

⁶² Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. p. 27.

⁶³ Extraído de *Adolf Loos sobre Josef Hoffmann Das neue Frankfurt*, febrero de 1931. Ver en Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*. p. 285

⁶⁴ Ver en Sarnitz, August, *Adolf Loos, 1870-1933, arquitecto, crítico cultural, dandi* (Madrid: Taschen, 2003). p.13

figura 1,21

Plano de conjunto del Museo Mundial (Mundaneum)

1929

Le Corbusier

Corbusier -como consecuencia del debate sobre el Mundaneum- el crítico define al constructivismo con un tono distanciado:

*Una tarea importante de la opinión moderna, del constructivismo si quieren, era la crítica de las viejas estéticas, la definición de nuevas categorías de creación, la negación del "arte" como abstracción desligada de las funciones reales y la acentuación del lirismo de las formas reales de la vida; fijar, en oposición al pensamiento mágico, mítico, metafísico y esteticista, una opinión funcionalista y materialista; una evaluación crítica mediante el método de depreciación de formas y puntos de vista obsoletos; una necesidad de descalificar los valores honrosos venerados por la ideología académica: su Verdad, Bondad, Belleza y Moralidad, detrás de los que siempre está oculto el interés y la supremacía que llevan a continuación al endiosamiento del estado, del ejército y del dinero.*⁶⁵

La idea constructivista en Teige no es homogénea. En la etapa inicial busca desprender a la arquitectura de cualquier connotación artística para centrarla como objeto de estudio científico. A mediados de los años veinte el interés por la vivienda colectiva orienta sus apreciaciones sobre el tema hacia temáticas más sociales. Asimismo, Teige advertía los riesgos de que el *Constructivismo* se transformara en un credo estetizante, por ello sabe del riesgo inherente en tanto que expresión romántica y formalista. Con algunos matices en los términos, el señalamiento se aproxima a la crítica de Adolf Loos sobre el tema. Más adelante -como expone Cohen- en *Hacia una Teoría del Constructivismo*, Teige paradójicamente hablaría sobre la "estética constructivista" como un llamado a la integración de la "funcionalidad y la belleza"⁶⁶.

En ese sentido, Moisei Ginzburg es más prudente con el significado de la palabra. De manera genuina entiende el *Constructivismo* como aquello que se materializa para generar formas útiles a las necesidades vigentes; son términos presentes: materia, construcción, armonía, combinación, solución, análisis. La posición de Ginzburg ante la historia de la arquitectura lo lleva incluso a reconocer en al "gótico" como la más constructiva de las referencias históricas, aunque todavía sufra un sentido artístico. El *constructivismo* para Ginzburg es un concepto en evolución, cuyo objetivo final es el desarrollo de un método de proyecto. Un proceso que permitiera llegar a soluciones de proyecto lógicas tras el establecimiento de objetivos que se van descifrando de forma lineal y progresiva. Comentaba en *Estilo y Época*:

*El significado real de la palabra no es nuevo para nosotros, en especial aplicado a la arquitectura, donde la construcción de un organismo -que es lo que determina la creación de la materia que aísla un espacio y, por tanto, el carácter de la solución espacial- siempre ha desempeñado un papel primordial en la evolución de la forma... el problema fundamental de la arquitectura (definir los límites del espacio con formas materiales) exige la creación de elementos que funcionen constructivamente.*⁶⁷

En otro apunte, la objetivación de la máquina también generó cierto grado de ambigüedad y fue motivo de interpretaciones enfrentadas, la idea de abstracción maquinista no se asimiló de forma equivalente. Panayotis Tournikiotis explica que la cautela de Loos se entiende en la lógica del fatalismo concerniente al proceso de evolución histórica de la humanidad. La

⁶⁵ Extraído de Teige, Karel, "Odpověď Le Corbusierovi [trad. Contestación a Le Corbusier]", *Musaion* 10, 1931, p. 52 - 53. En Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p.143

⁶⁶ Ver la introducción de Jean-Louis Cohen en Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. p. 30

⁶⁷ Extraído del apartado "Construcción y Forma en la Arquitectura. El Constructivismo" en Ginzburg, Moisei, *Stil i epoka. Problema sovremennoi arhitektury*. En Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p 183

figura 1,22
Müller House (Raumplan)
1929 - 1930
Adolf Loos

máquina no es un objeto de admiración *per se*, pues sólo se reconoce como un fragmento de los logros del progreso, explica el investigador griego: Para Loos "(el) modelo es el del artesano, el del hombre conectado con los objetos que él mismo ha creado y producido, en quien la verdad, distinción, historia y creación fueron encarnados"⁶⁸.

El significado de la "máquina" aparece como una representación desinteresada de eficiencia que excluye los elementos y añadidos estéticos. Aunque Loos no sea entusiasta de la idea abstracta, su crítica al ornamento se encamina en la misma dirección. Sus viviendas -a pesar de la exquisitez en los materiales y la pureza de los exteriores- están pensadas como objetos eficientes y austeros. De cierta manera el *Raumplan* es un logro de esa eficiencia en el espacio por medio de las correspondencias entre los usos y las alturas (figura 1,22).

Al igual que con la interpretación del *Constructivismo*, la máquina no fue un concepto fijo y más bien operó como vehículo de representación cuya evolución alcanzaría en pocos años la negación del propio símbolo. Escribió Ginzburg sobre la significación maquinista en 1924:

En la máquina no hay elementos que sean "desinteresados" desde el punto de vista de la estética elemental. No existen los llamados "arranques de fantasía". Todo en ella tiene un cometido constructivo determinado y claramente definido. Una parte proporciona soporte, otra gira, una tercera produce el movimiento hacia adelante y una cuarta transfiere ese movimiento a las poleas. Esta es la razón de la máquina -con unas partes que funcionan de modo más activo, con una absoluta falta de órganos que "no trabajan"- conduzca de un modo completamente natural hacia una total indiferencia a los elementos decorativos, para los que ya no hay sitio...⁶⁹

Por su parte Teige en el artículo "Le Corbusier: Une Maison, un palais", matiza sobre lo utilitario de la máquina de habitar en el contexto previo al debate del Mundaneum. El punto de partida en el criterio siempre es necesariamente funcional, sin ceder a excepciones, pero al apuntar al hombre como razón de la obra arquitectónica, parece no estar todavía en los términos radicales de la *técnica vs lírica* de años posteriores.

La aseveración de que la casa es una máquina para habitar no debe ser analizada en el sentido del utilitarismo de la construcción más estrecho de miras y más limitado... No se trata sólo de que la vivienda convenga desde el punto de vista material, aunque este requisito es claramente el fundamental y no se le pueden hacer concesiones (donde no se cumple del todo este requisito, no se puede hablar de arquitectura); sin embargo, hay que tener claro que esta máquina para habitar debe servir a otra máquina, es decir, al hombre...⁷⁰

1.3.3 Ideología

Uno de los contrastes más relevantes que deja el análisis de los discursos, tiene que ver con el factor ideológico y político en el que se desarrollaron sus autores. Karel Teige y Moisei Ginzburg operaron como portavoces de ideas revolucionarias de progreso desdobladas paralelamente durante los años veinte. El trazado sustancial conduce tanto a Hegel y al positivo proceso histórico como a la filosofía marxista. Al ser hombres comprometidos con sus agitados entornos, las reflexiones sobre los cambios sociales y las

⁶⁸ Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*. Traducción del autor. p. 14

⁶⁹ Ginzburg, Moisei, *Stil i epoha. Problema sovremennoi arhitektury*. Ver en Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 190

⁷⁰ Teige, Karel, "Le Corbusier: Une Maison - un palais", *Stavba VII* No.6 (1929): 93 - 96. En Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 71

figura 1,23
Karl Marx Hof
1927 - 1930
Karl Ehn

necesidades de transformación de su medio los llevaron a compartir las ideas progresistas con buena parte de los círculos culturales centroeuropeos. En este sentido, Teige y Ginzburg son más próximos entre sí que con Adolf Loos. Aún así, en aquellos hay un rastro de "evolución" que va transformándose progresivamente en los escritos.

Hemos visto anteriormente que el interés final de Ginzburg era desarrollar un "método de creación funcional", que concluyera -por medio de un proceso lógico- en la solución del proyecto⁷¹. Mientras, Karel Teige recorre un camino que lo llevará a la síntesis radical de la arquitectura como disciplina científica. Para el arquitecto ruso la importancia radicaría en explicar el cómo concebir esa arquitectura aparentemente "científica".

Por su parte, la crítica *Loosiana* se compone de una visión moral e idealista del mundo que se desvanece gradualmente, ya que no toma en cuenta la inevitable influencia de los factores económicos o sociales del momento. Sólo "el criminal o el loco" son partidarios de la ornamentación, expone el maestro con frecuencia. Esta detección es positiva en la observación del tóxico modo de vida burgués pero deja fuera las influencias estructurales extraídas de la tesis marxista. Como una contradicción esencial en sus textos -describe Janet Stewart- está el hecho de que Adolf Loos sea incapaz de reconocer el vínculo entre el modo de producción (artesanal) de la sociedad pre-capitalista y la aristocracia, sólo al ignorar dicha correspondencia "puede simultáneamente mantener un ideal aristocrático y criticar la represión del campesino"⁷².

No es desconocido que el rechazo de Adolf Loos a las ideas de Karl Marx quedara evidenciado con su renuncia -por oposición a la dominante tendencia ideológica marxista⁷³- al cargo de Jefe del Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Viena en 1922. Aún así, Stewart aprecia un acercamiento al concepto de alienación del trabajo industrial y su superación por medio del trabajo creativo libre⁷⁴. Pero añade que debido al énfasis en el valor de uso, "ignora las consecuencias de una sociedad basada en el valor de cambio y falla al reconocer el modo en el cual las relaciones sociales son expresadas en términos de relaciones con las cosas dentro del capitalismo"⁷⁵. Teige, en este sentido, es más comprometido y cree que la superación de la idea de alienación, propia del marxismo en la división de clases, se puede realizar por medio de la tecnología y los avances científicos como medio para la transformación social⁷⁶.

En un enfoque cercano, Benedetto Gravagnuolo habla de lo "significativo"⁷⁷ del criterio *loosiano* sobre la viabilidad de superar la brecha entre trabajo abstracto y trabajo concreto en los modelos industrial y artesanal. Sin un compromiso político manifiesto, Loos reconoce

⁷¹ De ello habla Ginés Garrido en el prólogo de *Escritos 1920 - 1930*. Ver en Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 10

⁷² Stewart, Janet, *Fashioning Vienna: Adolf's Loos cultural criticism*. Traducción del autor. p. 50

⁷³ Benedetto Gravagnuolo explica sobre el asunto de su dimisión al cargo como Jefe del Departamento de Urbanismo de Viena: "Entre 1920 y 1922 desempeñó el cargo de *Chefarchitekt des Siedlungsamtes der Gemeinde Wien* (Arquitecto-jefe del Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Viena). La importancia de la experiencia no necesita subrayados, teniendo en cuenta que se desarrolla a comienzos de la delicada y compleja tentativa de gestión "socialista" de la Viena Roja (1920-1934). En 1920, justamente, el Partido Socialdemócrata austriaco (SDAP) obtiene una decisiva mayoría en las elecciones locales en Viena. No hay que confundir, no obstante, el interés de Loos por ese concreto sector urbanístico con una adhesión ideológica al austromarxismo. El propio Loos aclara su sustancial distancia de tal filón de pensamiento político en la conferencia *Die moderne siedlung*, pronunciada en Stuttgart el 12 de noviembre de 1926. Loos presentó la dimisión como arquitecto jefe en 1922, a causa de inconciliables divergencias de ideas sobre las líneas estratégicas del planteamiento urbano." Gravagnuolo, Benedetto, *Adolf Loos: Teoría y Obras*. p. 31

⁷⁴ Stewart, Janet, *Fashioning Vienna: Adolf's Loos cultural criticism*. p. 91

⁷⁵ *Ibidem*. p. 93

⁷⁶ Introducción de Jean Louis-Cohen en Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. p.11

⁷⁷ Gravagnuolo, Benedetto, *Adolf Loos: Teoría y Obras*. p. 47

figura 1,24

Edificio Narkomfin

1928 - 1932

Moisei Ginzburg & Ignaty Milinis

desde una etapa prematura que el alcance de sus observaciones operan sólo para la "concepción capitalista del mundo"⁷⁸. Al respecto, en la visión de Loos, se aprecia más una idea moderna que es contradictoria: inspirada en la tradición aunque también en la supresión de *lo ornamental*.

A pesar de la férrea convicción en la viabilidad de los procesos de transformación, las visiones de Ginzburg y Teige cambian radicalmente al no lograrse del todo el asentamiento exitoso del nuevo paradigma. En el caso del arquitecto ruso la transición hacia la definición del método constructivista lo llevará en 1926 a rechazar cualquier simbolismo maquinista en el mismo sentido que rechazará cualquier vínculo con los "tópicos del pasado". Entiende que la arquitectura debe trabajar a partir del "método creador del ingeniero". La idea de utilidad para las necesidades actuales y del mañana, se equivalente con la idea de Loos de modernidad: algo que desde la tradición no pierde vigencia aunque el punto de partida sea distinto. Escribe Ginzburg al respecto:

*La etapa del ingenuo "simbolismo de la máquina" ya ha finalizado. La arquitectura moderna únicamente debe apropiarse del método creador del ingeniero. La existencia de cualquier tópico del pasado, por hermoso que éste sea, debe ser rechazada categóricamente, pues la búsqueda del arquitecto, en su esencia, es una invención igual que cualquier otra, cuya finalidad es organizar y construir un objeto práctico concreto, dictado por el presente, pero útil también para el mañana.*⁷⁹

Karel Teige consideró en su crítica la influencia capitalista en el fenómeno urbano y los efectos en la clase obrera. Y supera a Loos cuando -en tono crítico ante el contexto socio-económico- considera que tanto el ornamento como la guerra son los "flagelos idénticos del capitalismo"⁸⁰. Hacia la década de los treinta, influido por el surrealismo y el psicoanálisis⁸¹, su posición en contra de *lo monumental* tomará una enfoque similar al que adoptó frente a al proyecto del Palacio de los Soviets. Esta es la señal que distanciará a Teige del estalinismo y del rechazo a lo que, en rigor, puede definirse como la arquitectura monumental de los totalitarismos. Nuevamente aparece la idea de la instrumentación del monumento aunque con un objetivo distinto, aplicado desde la clase dominante en el poder para intimidar y controlar a sus gobernados.

1.3.4 Sumario

El rastreo de la noción *monumental* en el primer periodo moderno tiene particularidades que dependen del momento y el contexto en el que se desarrolla. Es decir, no hay un consenso estricto que rechace por completo la condición de *monumentalidad* desde la nueva arquitectura en todo el periodo. Pero tampoco se puede hablar de un concepto unitario o

⁷⁸ Adolf Loos, escéptico de utopías y transformaciones sociales escribió en una etapa temprana de sus escritos: "He expuesto hasta aquí lo que nuestro entendimiento ve alcanzable, sin dejarme llevar por utopías. Y esas sugerencias son válidas para el presente y para el próximo futuro. Mientras, no he considerado necesario investigar si los cambios sociales producirán nuevas formas y pensamientos; y es que actualmente todavía impera la concepción capitalista del mundo. Así, mis argumentaciones sólo son válidas para ella." Extraído de Loos, Adolf, "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst [trad. La Vieja Tendencia y la Nueva en el Arte de Construir]". Ver en Loos, Adolf, *Escritos I, 1897 - 1909*. p. 127

⁷⁹ Extraído de artículo Ginzburg, Moisei, "Novye metody arkhitektumogo myshleniia [trad. Nuevos Métodos en el Pensamiento Arquitectónico]", *Sovremennaiia Arkhitektura (SA)* n.1 (1926): 1 - 4. En Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 247

⁸⁰ Ver la introducción de Cohen en Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. p. 38

⁸¹ En el artículo "Before and After the Mundeneum: Teige as a Theoretician of the Architectural Avant-Garde" se exponen como influencias en la crítica de Teige el psicoanálisis y específicamente el libro de 1932 de Bohuslav Brouk. El concepto de "Vater-Imago" era interpretado por Brouk como una máscara cuyo objetivo era adquirir la hegemonía del poder para ejercer el control y la opresión de las masas. Švácha, Rostislav, "Before and After the Mundeneum: Teige as a Theoretician of the Architectural Avant-Garde". En *Ibidem*. p. 130 - 132

figura 1,25

Palacio del Trabajo (hermanos Vesnin), análisis de fuerzas

1924

Moisei Gínzburg

permanente. Aunque hay una advertencia anti-historicista común, más virulenta en su etapa inicial, que rechaza los motivos de la arquitectura monumental y su herencia directa; la *monumentalidad* puede aparecer como un concepto positivo cuando se apelan a condiciones conmemorativas de la realidad material. Son, por ejemplo, los términos del "movimiento" o el "dinamismo" para Gíinzburg.

Una de las fracturas en la uniformidad entre el discurso y el proyecto se presenta en la obra del mismo Adolf Loos, pues relaciona definitivamente el carácter conmemorativo de la arquitectura como la única posibilidad en que la disciplina y el arte se manifiesten conjuntamente: la finalidad es negar la aparición del ornamento más no indicar una posible censura de *lo monumental*. Al abrir la opción a esa "pequeña parte de la arquitectura", Loos valida el carácter ceremonial, cívico y conmemorativo que conforma un tipo de edificación monumental. En términos materiales, sus referencias por medio de los proyectos no construidos -menos numerosos en comparación con el total de proyectos habitacionales- son visiblemente deudoras de un historicismo anacrónico y contrastan con la sobriedad formal exterior de las casas habitación de los años veinte, así como con la aportación espacial del *Raumplan*.

El caso de Moisei Gíinzburg no niega la condición monumental durante esta etapa de renovación: al ser experto en el conocimiento de la historia de la arquitectura, distingue entre los criterios formales compositivos de su primer libro y la representación abstracta de *lo monumental* por medio de los grandes volúmenes fabriles e industriales. La importancia de estos espacios radica en la "función" como translación directa a la forma y viceversa. En otros términos, la *monumentalidad* para Gíinzburg es un concepto que evoluciona con el discurso y con su interés por asimilar en el método constructivista una idea "dinámica, ligera y vertical". La *monumentalidad* no es literal (ni como última finalidad) y se constituye tanto por el trabajo visible de los elementos constructivos como por la significación de la función eficiente. No es de menor importancia que la vanguardia rusa fuese la incubadora de innumerables propuestas -para la causa revolucionaria- con nexos abiertamente conmemorativos. Al no descartar la viabilidad de *lo monumental* en el paradigma moderno, Gíinzburg reconoce una verdadera *Nueva Monumentalidad* inseparable del mundo industrial y su escala.

La crítica de Teige se centra en al caso del Mundaneum y el desacuerdo con Le Corbusier. Lo más significativo es que esa advertencia se confirmara más adelante en el giro formal retro-histórico y estilístico que definirá la arquitectura del arquitecto suizo en los años cuarenta y cincuenta. La "plasticidad" en dichos proyectos, la dimensión urbana, el simbolismo y la justificación de los trazados reguladores -así como un impositivo sistema de proporciones- serían más decisivos en la época posterior a la guerra, cuando Giedion hiciera una llamada a la *Nueva Monumentalidad*. El rechazo de Teige se centraba principalmente en la deuda que tales expresiones comprometían con su herencia histórica. Como menciona Rostislav Svacha, Teige habría aceptado la *monumentalidad* en ciertos términos como cualidad estética, sólo si fuese directamente surgida de la "fuerza interior"⁸² del proyecto de arquitectura con independencia de su tamaño y escala. Con ello entraría en una lógica que se recuerda a lo establecido por Gíinzburg.

⁸² "It should be remembered that the avant-garde had assumed a critical attitude toward architectural monumentality ever since Sant' Elia's futurist beginnings. Teige himself sometimes accepted certain aspects of monumentality as an aesthetic quality, as long as it could be interpreted as an expression of the inner strength of a work of modern art or as part of a functional architecture project (...) However, he was not willing to accept monumentality in modern architecture, especially in its association with the traditional metaphors of the palace and the temple, and as employed by the historicist architects of the nineteenth century. Thus he was certain to attack Le Corbusier's conception of the Mundaneum as a contemporary version of an ancient Mexican temple compound." Švácha, Rostislav, "Before and After the Mundaneum: Teige as a Theoretician of the Architectural Avant-Garde". 121

(2) GIEDION, MUMFORD Y KAHN

Este apartado representa una evolución en el marco temporal e ideológico descrito en el episodio anterior. Su interés radica en concentrar un nuevo discurso que da espacio para consideraciones críticas diversas y -probablemente- contradictorias con lo establecido en aquella etapa de estudio. Es decir, si inicialmente tomamos las reflexiones publicadas por los teóricos de la modernidad sobre la noción de *monumentalidad*, ahora -tras el "agotamiento" del discurso maquinista- la arquitectura verá una llamada desde el exilio por el anhelo de una *Nueva Monumentalidad*: una aproximación que reivindicaba el papel de las artes en la conformación de un nuevo urbanismo.

Así, en un procedimiento que continúa con la base del discurso escrito, nos centraremos en tres teóricos que tienen conexiones con esta etapa y el nuevo entorno socio-cultural: la migración de la intelectualidad europea a Norteamérica. En este sentido, la figura más relevante fue Sigfried Giedion, un historiador checo inicialmente próximo a la escuela de Frankfurt. A mediados de los años cuarenta, Giedion fue responsable de establecer un acercamiento con el interés por la monumental a partir de un manifiesto (no publicado) denominado "Nueve Puntos sobre Monumentalidad". Abiertamente se trataba -por primera vez desde la irrupción del "símbolo" de la máquina- de replantear el discurso de una modernidad más completa, que colaboraba estrechamente con manifestaciones artísticas como la pintura y escultura.

Durante ese momento histórico Giedion habría de coincidir con Louis Kahn, quien escribió específicamente un texto denominado *Monumentalidad* para la misma convocatoria: el simposio *New Architecture and City Planning* (1944). La relevancia de Kahn aporta un enfoque distinto al del historiador, además de que tanto su práctica profesional como su obra posterior contienen un eco de esas ideas que inevitablemente representaron un momento de ruptura con el primer discurso moderno. Complementaremos el apartado con la crítica de Lewis Mumford como contrapeso representativo de la compleja "modernidad" norteamericana, que en buena medida se aprecia distante de los ideales gestados en Europa.

figura 2,01
Elevador de grano en Buffalo, NY
S/F

2.1 El escenario de una nueva monumentalidad

2.1.1 Exilio

El contexto de la *Nueva Monumentalidad* -en su medida espacio-temporal- posee un vínculo estrecho con el exilio de la intelectualidad europea a los Estados Unidos de Norteamérica durante -y a raíz de- la Segunda Guerra Mundial. A finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta diversos escritores, artistas y científicos, habían encontrado al otro lado del Atlántico las condiciones favorables para hacer frente¹ a la presión ascendente del fascismo en Europa. De esta manera se beneficiaría la construcción hegemónica -económica, política y cultural- que habría de catapultar a los Estados Unidos como potencia tras el fin del conflicto bélico. Así llegaron a las más prestigiosas instituciones arquitectos como Walter Gropius o Josep Lluís Sert, entre muchos otros.

En ese sentido, ¿de qué manera se justifica la demanda por una *Nueva Monumentalidad* con la proximidad y violencia de la sombra ideológica reciente?. Los regímenes fascistas se encargaron de moldear -por medio de planes, proyectos y obras- la expresión material de sus programas ideológicos con reducciones que en arquitectura pueden asociarse a una "tradición anacrónica". Su aplicación desprende una lectura persistente con tendencias por lo gigantesco y descomunal de las edificaciones. Así quedaba de manifiesto una condición falsa que desde la crítica denunciábamos con el nombre de *monumentalismo*. El comprensible rechazo a toda manifestación para una *Nueva Monumentalidad* no habría de levantar menos sospechas y reticencias como las que denunciaría Lewis Mumford en aquellos años.

Vemos en este periodo que *lo monumental* ya no está codificado en los términos de la primera-modernidad, cuando las referencias aludían a silos de grano y fábricas como ejemplos de una *monumentalidad* moderna. Ahora se da paso a una expresión menos materialista pero más inmediata y efectiva de lo memorable: desde la propaganda, al uso de los medios tecnológicos y al cine como vehículo de influencia ideológica². Aparentemente es así que la arquitectura pierde cierto importancia como vehículo de incidencia socio-cultural ante el desarrollo de los medios masivos de comunicación.

Una situación que no es insólita dado que la modernidad norteamericana -que paradójicamente habría de inspirar las ideas vanguardistas europeas (figura 2,01) se estructuraba en términos completamente distintos a los planteamientos estéticos europeos. A este respecto, advertimos la transformación del monumento como dispositivo estático para dar lugar a una versión que busca ser más dinámica e inmaterial. Recordamos que los constructivistas rusos ya habían especulado con estas posibilidades casi veinte años antes,

¹ "(En Nueva York) Léger había logrado recrear "una especie de atmósfera parisina" en torno a su estudio, situado en la calle Cuarenta, cerca de la Quinta avenida. Allí se reunían Calder, Sert y Giedion, que acababa de volver de Suiza, para cambiar impresiones sobre el panorama americano y especular sobre el futuro." Ockman, Joan, "Los años de la Guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad", en *Sert: Arquitecto en Nueva York* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997). p. 25

² Expone con agudeza K. Frampton sobre la transformación de la "efectividad" en la arquitectura como vehículo de representación en aquellos años: "Después de la guerra, el clima ideológico general de Occidente era hostil a cualquier clase de monumentalidad. (...) Además, las ventajas manipuladoras de modalidades menos permanentes pero más baratas, más flexibles y más penetrantes de representación ideológica no tardaron en ser consideradas como superadoras de la efectividad de la arquitectura. Como ya habían anticipado el intenso y brillante uso de la radio y el cine en la propaganda del tercer Reich y las populares producciones de la RCA y de Hollywood durante la Depresión, después de la Segunda Guerra Mundial los gobiernos prestaron creciente atención al contenido y al impacto de los medios de comunicación, más bien que a la forma de construcción, y en tanto que los primeros se hicieron cada vez más retóricos e intensos, la última se volvió cada vez más abstracta y vaciada de contenido iconográfico." Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943", en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Sexta edición ampliada (Barcelona: Gustavo Gili, 1993). p. 224

figura 2,02

Monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo (concurso)

1929

Konstantin Melnikov

por ejemplo, con el concurso del Monumento-Faro a Cristóbal Colón en Santo Domingo de 1929 (figura 2,02).

Por otro lado, durante los primeros años del siglo XX, los términos generales del discurso escrito mantenían una posición de rechazo por lo *monumental* cuando la arquitectura exponía temas relacionados con la historia y la tradición. Pero debemos ser cautelosos y matizar una tentadora "uniformidad" en el mismo: Adolf Loos que -con su condena al ornamento y la condición artística de la arquitectura- desconecta su propia crítica de los proyectos públicos de gran escala, así distinguimos en él cierto *monumentalismo* silencioso.

Asimismo, Moisei Ginzburg advierte una condición de monumentalidad apoyada en los elementos de la realidad material como la fábrica, el movimiento, el dinamismo, entre otros; que de cierta manera se contraponen a una idea fundamental para Loos: la única parte de la arquitectura que adquiere una concesión como objeto artístico es el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Por su parte, la crítica de Karel Teige planteaba como centro del debate el viraje formalista de Le Corbusier posterior a los años treinta. En esencia, el crítico checo rechazaba la apología de conceptos emanados indiscutiblemente de la tradición: ejes compositivos, trazados reguladores, sección áurea, etcétera.

Así, aunque dispar en la superficie, el legado de la primera-modernidad puede decirse que es reticente al concepto mismo del monumento, dada su cercanía con la inevitable tradición, la historia y la pretensión de establecer un símbolo que es contrario a la idea de modernidad como reflejo del momento actual. Pero quizás el conflicto más importante esté en la renuencia por vincular el propósito de la arquitectura moderna con los dominios de las manifestaciones artísticas, para ello retomamos la punzante frase de Karel Teige: "la arquitectura moderna crea instrumentos y no monumentos"³.

En los términos de K. Teige, esos "instrumentos" operaban en la lógica de una sociedad que buscaba la transformación de la estructura social, económica y política por medio del nuevo orden mundial, es decir: el establecimiento del comunismo en contraposición al sistema de producción capitalista. Para el momento que nos compete, esto implica un cambio ideológico fundamental. Vemos, durante el nuevo contexto de estudio, la desarticulación de la figura del obrero como el "cliente simbólico de la arquitectura moderna"⁴, al margen de la Revolución Rusa y el legado de las vanguardias. Los Estados Unidos -por el contrario- representaban el estandarte de una clase media más bien contraria a cualquier espíritu revolucionario y confiada en la individualidad del "esfuerzo personal" así como del culto al dinero.

Esta transición de escenarios, la gente emigrada del ambiente europeo a Norteamérica, dará espacio a una visión que inevitablemente se determina por la agenda que ese contexto requiere. Por ejemplo, nos dice Kenneth Frampton: "el año de 1945 representa la línea divisoria entre el *ethos* socialmente comprometido del New Deal y un impulso incipiente hacia la monumentalidad. Al parecer, este último surgió en parte de las demandas de un

³ Teige, Karel, "Etapy Vývoje [trad. Las etapas de la evolución]", *Stavba VIII* n.1 (1929): 6-16 y 19-23. En Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier* (Barcelona: UPC-ETSAB, 2008). p. 125

⁴ "If the great symbolic client of modern architecture had been the proletariat, heroic protagonist of an idealistic socialism, that of the period after was the middle class. For geared-up capitalist economies now facing the threat of overproduction, the American slogan of "better living through technology" was a manifest destiny. Focus shifted from production to consumption, marketing, and "planned obsolescence"; from "revolutionary producers" to a new class of consumers happy to leave behind the asperities of *Existenzminimum*, desirous of an ever higher standard of living and the leisure to enjoy it." Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Columbia Books of Architecture & Rizzoli, 1993). p. 16

figura 2,03
Cornfield of Health II
1944
Arshile Gorky

status americano como potencia mundial y en parte de la ansiedad cultural que reinó al finalizar la Segunda Guerra Mundial.⁵ Así confirmamos que el factor económico y político que se dibujaba con el fin de la guerra, influyó notablemente en la conformación de las nuevas inquietudes: caracterizadas por su relajación con el contenido ideológico y favorables a la "expresividad" (figura 2,03) de un arte libre⁶.

En este sentido, nos posicionaremos alrededor de la figura de Sigfried Giedion, quien encabeza el grupo de críticos que esta tesis retoma para conformar un enfoque sobre la cuestión a mediados de siglo pasado. Ello responde a que fue él quien detonó la discusión más importante sobre el tema en un momento de aparente transición para la arquitectura moderna. A diferencia de los tres personajes citados en la primera parte -cuya aportación es más cercana a la construcción de modernidad y consecuentemente de la crítica a la *monumentalidad* en la arquitectura-, el discurso de este historiador nacido en Praga (1888) es revelador de la "crisis" ideológica por la que atravesó el panorama moderno durante el conflicto bélico mundial; todo ello aunado a que su trabajo fue más numeroso en volumen escrito y sin lugar a dudas más contundente.

Para entender la evolución del pensamiento del historiador, William Curtis nos refiere que si bien en un principio Giedion fue un entusiasta de la vanguardia como vehículo de interpretación de las "complejidades de la sociedad y capaz de descubrir los símbolos colectivos apropiados"⁷, una vez terminada la guerra los cuestionamientos en torno al asunto parecían no haber evolucionado en absoluto: había las mismas dificultades para comprender el simbolismo y resolverlo desde el componente retórico de la arquitectura cívica. En definitiva, la pregunta abiertamente era: ¿cómo abordar el asunto de la monumentalidad moderna?. Por ello no debemos perder de vista el discurso de Teige quien años antes nos había indicado que el factor económico es el motor de las "monumentalidades".

2.1.2 Nueve Puntos

El origen de la *Nueva Monumentalidad* se desarrolló en un ambiente favorable para el intercambio de ideas entre los exiliados europeos. Su trasfondo arrastra preocupaciones que tendrán una mayor discusión una vez concluida la guerra. De esta manera vemos que tanto S. Giedion como J.L. Sert, quienes son los principales sujetos de estas inquietudes, desarrollarán un interés amplio por conformar y analizar la idea colectiva de la ciudad moderna. El laboratorio por excelencia en este sentido fueron los congresos de arquitectura y urbanismo CIAM, especialmente los organizados entre 1939 y 1950.

⁵ "Dos textos publicados en 1945 establecen el clima del período con cierta precisión; se trata de *Build in U.S.A. 1932-1944*, editado por Elizabeth Mock y que acompañó una exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York —en la que más de la mitad de las ilustraciones fueron dedicadas a las obras del New Deal- y *New Architecture and City Planning*, editado por Paul Zucker, quien registró las actas de un simposio celebrado el mismo año. Este simposio estuvo dedicado (a) la creciente necesidad de expresión monumental, tema muy elaboradamente formulado por Sigfried Giedion en su ensayo de 1944, *The Need for a New Monumentality*." Frampton, Kenneth, "El eclipse del New Deal: Buckminster Fuller, Philip Johnson y Louis Kahn, 1934-1964", en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Sexta edición ampliada (Barcelona: Gustavo Gili, 1993). p. 243

⁶ "Tampoco es casual que la intensificación del debate sobre la monumentalidad durante la segunda mitad de los años cuarenta coincidiera con el nacimiento de la pintura expresionista abstracta en Nueva York, una estética que también abogaba por una expresión directa y a gran escala." Ockman, Joan, "Los años de la Guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad". p. 39

⁷ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). Traducción del autor. p. 69 - 70

figura 2,04

Artistas en el exilio en la Pierre Matisse Gallery (exhibición)

1942

N.D.

figura 2,05

The New Perspective, ilustración de Can our cities survive?

1942

Josep Lluís Sert

En lo referente a la situación de la migración europea, Nueva York se convirtió en un centro de operaciones que parecía reconstituir parcialmente el vacío dejado por la escena parisina durante los años de la guerra. De este modo, habrían de integrarse a la vida cultural de la ciudad artistas como Marc Chagall, Max Ernst, André Bretón, Marcel Duchamp, Georges Duthuit, Amédée Ozenfant, Piet Mondrian, entre muchos otros⁸.

Alrededor de esas sinergias se propició un encuentro⁹ que promovió el debate que nos ocupa: el manifiesto de los "Nueve Puntos sobre Monumentalidad" del pintor Fernand Léger, el arquitecto Josep Lluís Sert y el historiador Sigfried Giedion. Al respecto contaba el propio Giedion en el libro *Architecture You and Me*, que a raíz de una convocatoria para una publicación del *American Abstract Artists* se estableció la intención de abordar el mismo tema con las aportaciones de distintos puntos de vista:

En Nueva York, un día de 1943, el pintor Fernand Léger, el arquitecto y urbanista José Luis Sert (quien más tarde fue decano de la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard), y yo nos reunimos. Nos dimos cuenta que cada uno de nosotros había sido invitado a escribir un artículo para una publicación que prepararía el American Abstract Artists. Después de conversarlo, pensamos que sería más interesante si todos nosotros abordáramos el mismo tema, cada uno con una aproximación desde el punto de vista de su propia actividad: el pintor, el arquitecto, y el historiador. Nos decidimos por el tema "Una Nueva Monumentalidad", y finalmente reunimos nuestros puntos de vista en nueve puntos que se imprimen aquí por primera vez.¹⁰

Sabemos que aunque la revista no llegó a publicarse, el asunto quedaría en el ambiente hasta que el año siguiente (1944) Giedion dio a conocer el texto "The Need for a New Monumentality". Por el momento nos centraremos específicamente en el manifiesto dada su importancia como fundamento en los acontecimientos posteriores.

Los "Nueve Puntos sobre Monumentalidad" retoman una estructura similar a la de los manifiestos vanguardistas de las primeras décadas del siglo: por ejemplo, los futuristas. El contenido podemos dividirlo en tres partes: *introducción, crítica y planeación*. La primera parte corresponde a los tres puntos iniciales:

Introducción - Entre los puntos uno a tres, los autores definen a los monumentos como hitos surgidos con intenciones simbólicas, con una trascendencia temporal y como legados para las generaciones futuras. Asimismo, se precisa que el monumento es una "elevada" expresión cultural cuya "vitalidad" recae en el "sentir" y el "pensar" de lo colectivo. Hacia el punto tres los autores plantean un distanciamiento -necesario- con la situación política del momento: los monumentos son posibles únicamente en momentos en que una cultura y una consciencia "unificadora" existen. La situación bélica inmediata conduce a una

⁸ Ockman, Joan, "Los años de la Guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad". p. 25 y Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development* (Cambridge: Harvard University Press, 1958). p. 53

⁹ En el libro *Architecture, You and Me* aparecen publicados por primera vez los "Nueve Puntos sobre Monumentalidad", ahí Giedion enfatiza la colaboración entre las disciplinas: la pintura es -para el historiador- la guía que mostrará nuevamente el camino a la "arquitectura". De este modo niega la separación entre las artes que la modernidad ya había instaurado: "Once more painting may forecast the next development in architecture. But not only in architecture; it may forecast a newly integrated life, far removed from the devastating idolatry of production. (...) This is the moment when painting, sculpture, and architecture should come together on a basis of common perception, aided by all technical means which our period has to offer." Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. p. 36

¹⁰ Giedion, Sigfried, "Marginalia", en *Architecture, You and Me: The Diary of a Development* (Cambridge: Harvard University Press, 1958). Traducción del autor. p. 22

figura 2,06

Arco del triunfo en París

1806 - 1836

Jean Chalgrin & Louis-Étienne Héricart de Thury

condición contraria a la permanencia del monumento: por ejemplo, los Nazis. Escriben los autores:

*Los monumentos son hitos humanos que el hombre ha creado como símbolos de sus ideales, sus objetivos y sus acciones. Pretenden sobrevivir al período que los originó, así como constituir una herencia para las futuras generaciones. Así, conforman un vínculo entre el pasado y el futuro.*¹¹

Crítica - La parte media (entre los puntos cuatro a siete), establece un distanciamiento sobre la falsedad de las formas y el vacío de la condición monumental como expresión moderna: el monumento "vacío", el monumento "reciente" no representa al verdadero espíritu colectivo de los tiempos modernos. Podemos decir que hay una denuncia al *monumentalismo* o lo que más adelante definirá como *pseudo-monumentalidad*. El punto cinco expone que los objetivos iniciales de la arquitectura moderna atendían a otros problemas más "simples": espacios para la vivienda, salud, educación, el trabajo. Ahora se abre la posibilidad de vincular a la modernidad con el desarrollo de la ciudad, donde los monumentos tienen una importancia fundamental en su proceso. La mira está puesta en la reconstrucción y reorganización de la ciudad en la posguerra (punto seis).

A continuación surge una razón sobre la insuficiencia de la idea "funcional": la *monumentalidad* es una aspiración incumplida. Aquí se pone de manifiesto la necesidad de colaboración entre las disciplinas: arquitectura, pintura, escultura, paisajismo, etc. Como elemento crítico se habla de los "sentimientos" de los gobernantes como una carga con valores caducos provenientes del siglo XIX. Los gobernantes en su posición de poder son incapaces de entender la expresión de la modernidad, ellos son los responsables de que el monumento moderno padezca cierto atraso. Por ello, al integrarse en los modos de vida por medio de los "nuevos centros urbanos", los monumentos y edificios públicos pueden configurar una "verdadera" forma de expresión contemporánea. (punto siete). Escriben:

*La decadencia y el mal uso de la monumentalidad es la razón principal por la cual los arquitectos modernos han ignorado deliberadamente al monumento y se han revelado en su contra. La arquitectura moderna, como la pintura y escultura modernas, tuvo que empezar por el camino difícil. Comenzó enfrentando los problemas más simples, los edificios utilitarios como la vivienda de interés social, escuelas, oficinas, hospitales y estructuras similares.*¹²

Planeación - En esta sección ya se esboza una idea posible sobre el papel e importancia de los nuevos monumentos: deberán asumir notabilidad en la planeación-organización de las nuevas y "vastas" áreas, donde espacios abiertos y la "arquitectura monumental" encontrarán una configuración adecuada inexistente a la fecha. Esto definitivamente marca un guiño a la condición autónoma de los objetos aislados, que veremos más adelante con la evolución del proyecto como ejercicio de la monumentalidad (punto ocho).

El último punto abunda sobre las posibilidades para concretar el anhelo ausente, concretamente por medio de sus mecanismos: los materiales (ligeros, metálicos, curvos, etc); los elementos "móviles" y transformables, incluso hay referencia a la luz y la sombra como elementos de interacción dinámica. No es de menor interés la idea de una

¹¹ Punto número uno de los "Nueve Puntos sobre Monumentalidad". Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Ver el manifiesto completo en el Anexo A. Traducción del autor. p. 48

¹² Extracto del punto cinco. *Ibidem*. Traducción del autor. p. 49

figura 2,07

Monumento a la memoria de Vaillant-Couturier (proyecto)

1937 - 1938

Le Corbusier

arquitectura que incorpore la "publicidad", un antecedente de la vacía arquitectura de las Vegas, y que en la práctica, desafortunadamente, podemos identificar con la anti-estética contemporánea del centro comercial.

*Los elementos de la naturaleza, tales como árboles, plantas, y agua, completarían el paisaje. Podríamos agrupar todos esos elementos en conjuntos: las piedras que siempre han sido utilizadas, los nuevos materiales que pertenecen a nuestro tiempo, y el color con toda su intensidad que ha sido olvidado por mucho tiempo.*¹³

La arquitectura monumental deberá ser algo más que una expresión funcional -nos dicen los autores- y recuperará su valor "lírico". En esa lógica, deberán surgir nuevas posibilidades expresivas y desde la planeación urbana se podrá experimentar a otras escalas que las "artes" no han experimentado con anterioridad. Aquí un comentario puntual: la distancia que sólo asigna el propio tiempo ha demostrado que la denominada "arquitectura monumental" no fue más que la demanda de una expresión coyuntural, la pequeña fracción en el desarrollo de la modernidad dentro de una estructuración más amplia. La insistencia por el "arte", la "plástica" y en general el deterioro del paradigma moderno, tuvo una expresión con dispositivos específicos y un probable proyecto monumental que determinó el retroceso de la arquitectura y la planificación urbana de los años posteriores. Es difícil despegar el tono subjetivista e individualista que este discurso contiene de un paradigma que se fue solidificando hasta convertirse en una caricatura, como denunciaría Mumford a partir de la exposición de 1932 en el MoMA.

Ahora desarrollaremos más ampliamente los elementos de la crítica que configuraron estos tres pensadores y su probable contraste con el primer momento de la modernidad.

¹³ Extracto del punto nueve. *Ibidem*. Traducción del autor. p. 51

figura 2,08
Linear construction no. 1
 1943
 Naum Gabo

figura 2,09
Pabell construction for an airport
 1937
 Antoine Pevsner

2.2. Evolución de la crítica: oposiciones comparativas

2.2.1 Pseudo-monumentalidad

Con *Architecture You and Me*, Giedion publica -originalmente en alemán (1956) y dos años más tarde en inglés- diversas preocupaciones¹⁴ surgidas durante el exilio americano y la llamada por la *Nueva Monumentalidad* de la década previa; de hecho, el libro abarca un periodo de casi 20 años de reflexión teórica, entre 1937 y 1956. Ahí aparecen por primera vez los "Nueve Puntos sobre Monumentalidad". El historiador narra cómo fue el acercamiento de aquellos años entre las diversas disciplinas, quizás como proyección central del asunto que le interesa: desarrollar una teoría que condensara en el mismo plano el trabajo de arquitectos, escultores y pintores o la llamada "síntesis de las artes".

Un optimista Giedion iniciaba sus observaciones sobre ese trabajo como el tema "peligroso" del que había que hablar en el futuro inmediato (la reconstrucción de posguerra), a pesar de la reticencia de otros colegas:

*Todos nosotros estamos perfectamente conscientes del hecho de que la monumentalidad es un tema peligroso, especialmente en un momento en el que la mayoría de la gente ni siquiera comprende cuáles son los requisitos más elementales para un edificio funcional. Pero no podemos cerrar los ojos. Ya sea que lo queramos o no, el problema de la monumentalidad se encuentra ante nosotros como una tarea para el futuro inmediato. Todo lo que entonces se podía hacer era señalar algunos de los peligros y algunas de las posibilidades.*¹⁵

De hecho, en respuesta a un artículo de Lewis Mumford de 1949 -titulado "Monumentalism, Symbolism and Style"- Giedion añade un comentario a la pesimista renuencia de Mumford para aceptar la conveniencia del "monumento moderno". Giedion encuentra la salida al dilema en el enfoque e importancia de las artes plásticas, al tiempo que se desmarca del llamado "gusto dominante". En ello reconocemos una oposición de identidades: por un lado, con el artista creador ligado al sentir popular, y -por otro lado- los gestores de las instituciones y la cultura desvinculados de toda realidad.

"El monumento," añade (L. Mumford), "es una declaración de amor y admiración vinculada con los más altos propósitos compartidos por los hombres... Una época que ha desinflado sus valores y que ha perdido de vista sus propósitos no producirá monumentos convincentes." Esto es verdad para los monumentos del gusto dominante, pero no lo es cuando hablamos del trabajo de los artistas creativos de nuestro tiempo tales como Brancusi, Antoine Pevsner, Hans Arp, Naum Gabo, Alberto Giacometti, o Picasso. No hay nada que todos ellos desean más fervientemente que ver sus trabajos colocados en las calles, o las plazas, o en los parques en medio de la gente. Hasta hora, sin embargo, los administradores y

¹⁴ Dado que el libro abarca un extenso periodo, el propio autor enfatiza la relación, diferencia y evolución entre la década de 1940 a 1950, de ahí el nombre de "diario". Por ejemplo: en el mismo artículo "The Need for..." cuando cuestiona si los arquitectos modernos no son capaces de resolver los encargos "monumentales", después afirma en una nota a pie de página que la parte 6 del mismo libro "Spatial Imagination" es un ejemplo de esa arquitectura que "todavía estaba por venir", con ejemplos como la Ópera de Sidney o Ronchamp. "In countries where modern architecture has won the battle and been entrusted with monumental tasks involving more than functional problems, one cannot but observe that something is lacking in the buildings executed." Ver Giedion, Sigfried, "The Need for a New Monumentality", en *New Architecture and City Planning. A symposium.*, ed. Zucker, Paul (New York: Philosophical Library, 1944) p. 549 - 568. En Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. p. 32

¹⁵ Giedion, Sigfried, "Marginalia". En *Architecture, You and Me: The Diary of a Development* (Cambridge: Harvard University Press, 1958). Traducción del autor. p. 22 - 23

figura 2,10
Casa de arte alemán (Munich)
1937
Paul Ludwig Troost

*líderes del gusto dominante han expulsado casi todas sus piezas a museos y a colecciones privadas, y los han mantenido ahí detrás de pestillos y barras*¹⁶.

De lleno en el texto "The Need for a New Monumentality", continúa la oposición de ideas que parten de aquello que incorpora la *monumentalidad* falsa o carente de contenido. Es decir, la acusación de anti-modernidad en el repertorio de "estilos y formas" del gusto dominante. El historiador define a la *pseudo-monumentalidad* como la expresión vacua sin vínculo legítimo con la tradición (figura 2,10). Describe en la parte inicial del texto:

*La arquitectura moderna tuvo que tomar el camino difícil. La tradición ha sido despiadadamente mal empleada por los representantes del gusto académico dominante en todos los campos concernientes con la expresión emocional. Los edificios del poder permanente tales como la Acrópolis, la delicada construcción de las catedrales góticas, la fantasía geométrica de las iglesias del Renacimiento, y la exquisita escala de las plazas del siglo XVIII estaban todas en existencia. Pero no podían ayudar. Para el momento estaban muertas. Se habían convertido temporalmente en hielo dentro de la gélida atmósfera creada por aquellos arquitectos y sus patrones quienes, con la finalidad de compensar su falta de fuerza expresiva, habían mal usado los nombres eternos robando de la historia... Este fue el periodo de la pseudo-monumentalidad. La mayor parte del siglo XIX pertenece a ella.*¹⁷

Nos parece importante señalar que el lapso temporal de "validez" en esta reflexión se aproxima a lo descrito por Loos con relación a la segunda mitad del siglo XIX como periodo antitético del auténtico clasicismo. Recordemos que para Adolf Loos la modernidad es en realidad clásica, es decir "original", dado que en este periodo había un énfasis por un eclecticismo que -en su distorsión- transformaba el sentido de aquellas formas originales. La denuncia de Giedion encuentra un punto en común con el discurso de Lewis Mumford, cuando éste años antes ya había anticipado el uso de "estilos" y de una tradición diluida en los asuntos de representación y *monumentalidad*.

Mumford -en tono similar al de Giedion- describe la decadencia de mirar a las referencias históricas dentro del contexto moderno. El monumento es un objeto de representación de un orden social específico y consecuentemente su reproducción indiscriminada se desvincula del sentido del tiempo presente; esto es, de su condición de verdadera modernidad atemporal. El punto crítico en dicho modelo apunta a la mitad del siglo XIX. Escribía en un apartado de la *Cultura de las Ciudades* denominado "La arquitectura considerada como símbolo":

*En tiempos pretéritos los monumentos arquitectónicos fueron los únicos que constituyeron el centro de apreciación y el origen aceptado del estilo; el Panteón, la Casa Cuadrada, el palacio de Diocleciano en Spalato, la catedral de Estrasburgo y San Marcos en Venecia. Equivocadamente se tomaron a esos edificios monumentales, que eran la cristalización de un orden social, como puntos de partida para el diseño arquitectónico. A mediados del siglo XIX, ese error llegó a su apogeo; se construyeron casuchas detrás de frontones griegos macizos...*¹⁸

¹⁶ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 23 - 24

¹⁷ Giedion, Sigfried, "The Need for a New Monumentality". En Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Traducción del autor. p. 25

¹⁸ Mumford, Lewis, "La arquitectura considerada como símbolo", en *La Cultura de las Ciudades*, vol. Tomo II (Barcelona: Emecé, 1945). p. 311 - 312

figura 2,11

Compendio de lecciones de arquitectura

1802

J.N.L. Durand

Además, para Giedion la falsa *monumentalidad* es una consecuencia relacionada con el establecimiento de la sociedad Napoleónica y su imitación de los modos de la clase gobernante anterior. Para nosotros -como ya hemos señalado en el apartado del *monumentalismo* (Capítulo I)- el siglo XIX y su vínculo romántico son el inicio del culto al monumento dentro del contexto de conformación de las nuevas naciones¹⁹.

En ese orden, la clase dominante es -desde su control de los medios económicos y culturales- incapaz de advertir la caducidad de los modelos establecidos. O en otros términos, la clase gobernante es por definición anti-moderna y anti-vanguardista. Así, no parece interesar el desarrollo de nuevas expresiones que se alejen del anacronismo de los cánones. Una vez que los estándares prevalecen, la reproducción de un ideal en forma de "producto construido" se constituye como una evidencia temporal de este desfase. Asimismo, entendemos que la *pseudo-monumentalidad* no operaba exclusivamente en función de un orden económico y político específico, pues en cierta medida esta una lección que se aprendió con los totalitarismos de los años treinta. El mayor ejemplo -por su alcance y vigencia- de una reproducción edulcorada sobre la base de una inexistente tradición, se encuentra en la conformación del modelo de democracia y arquitectura adoptado por los Estados Unidos de Norteamérica. La *pseudo-monumentalidad*, según Giedion, tiene origen -en su carácter de proyecto- con la "arquitectura de papel" característica del neoclasicismo:

*Las lecciones de arquitectura de Durand y sus ejemplos conservan su influencia en innumerables oficinas de gobierno. La fórmula es siempre la misma: tómese una cortina de columnas y ubíquela delante de cualquier estructura, sin importar si ésta sirve para algún propósito o las consecuencias seguidas por esta decisión.*²⁰

Para esta investigación, interesada en el proyecto moderno como objeto de estudio, la arquitectura no puede responder a fórmulas o estilos que conforman "un ilustre, artístico y en general consabido, amontonamiento de piedras."²¹

Por su parte, Louis Kahn -quien también concibe la "tradición" como un referente material de la *monumentalidad*-, no se distancia del asunto con referencias a otras épocas cuando emplea términos como "grandeza" o "significado". Aun así aclara que las aportaciones constructivas de las civilizaciones antiguas contienen una capacidad inspiradora e imposible de igualar. En otros términos: la *monumentalidad* del pasado no es duplicable, pero su inspiración de "grandeza" sí lo es. L. Kahn escribe en el artículo "Monumentalidad":

las imágenes que contemplamos de construcciones monumentales del pasado no pueden vivir nuevamente con la misma intensidad y el mismo significado. Su duplicación fiel es inconcebible. Pero nos atrevemos a desechar las lecciones que esos edificios nos enseñan,

¹⁹ "A ningún sistema político o económico especial se le puede culpar de ello. Sin importar qué tan diferentes puedan ser en sus orientaciones económicas y políticas, ya sea el más progresista o el más reaccionario, existe un punto donde los gobiernos de todos los países coinciden: en su concepción de la monumentalidad. La *pseudomonumentalidad* no tiene nada que ver con Roma, Grecia, o cualquier otro estilo o tradición. Esta se materializó dentro de la órbita de la sociedad Napoleónica que imitó los modos de una clase gobernante anterior. Napoleón representa el modelo que dio al siglo XIX su forma: el hombre hecho a sí mismo que se convirtió internamente dudoso." Giedion, Sigfried, "The Need for a New Monumentality". En Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Traducción del autor. p. 28 - 29

²⁰ Giedion, Sigfried, *Ibidem*. Traducción del autor. p. 29

²¹ Ver definición de "Arquitectura" en Miranda, Antonio, *Ni Robot Ni Bufón, Manual Para la Crítica de Arquitectura*, Colección Frónesis Universitat de Valencia (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999). p. 351

figura 2,12

Modern architecture: international style (libro)

1932

Philip Johnson & Henry-Russell Hitchcock

*pues tienen las características comunes de esa grandeza sobre la que deben basarse, en un sentido u otro, los edificios de nuestro futuro.*²²

Podemos consensuar hasta aquí un encuentro en el discurso de los tres escritos sobre el asunto del pasado -en su transcripción literal- como una representación errada de la *monumentalidad*. Si bien, Giedion asigna una definición más o menos concreta -a partir de la *pseudo-monumentalidad*- para demostrar aquello que es insustancial en el contexto moderno; Mumford reconoce la importancia de edificios clave -igual que Giedion- como catalizadores del "orden social" y por ello alerta de esa arquitectura que -en su llamada *monumentalidad*- no puede responder de la misma manera a las condicionantes del tiempo presente. Asimismo, Louis Kahn también señala el impedimento de reproducir la vivencia de los edificios del pasado pero reconoce -como se verá en su arquitectura- la importancia de la "grandeza" como el motor de cualidades futuras. En suma: la arquitectura monumental moderna puede sólo inspirarse en el pasado pero no reproducirlo para la realidad actual.

Por otra parte, si consideramos que la crítica como reacción a los modelos establecidos canónicamente es la base del rechazo *pseudo-monumental*, la tesis de Mumford sobre del "Estilo Internacional" es aplicable exactamente en los mismos términos. La comprensible reacción de Mumford produjo un análisis que oponía conceptos antagónicos: *lo local* vs *lo universal*, *lo mecánico* vs *lo voluntario*, *lo racional* vs *lo irracional*, etc. Joan Ockman recuerda que en el artículo de 1947 "Bay Region Style", Mumford ya señalaba la afirmación de otros críticos por un *monumentalismo* que -en última instancia- representaba meramente un cambio estético. Así, tanto Henry-Russell Hitchcock como Sigfried Giedion eran "señalados" como promotores de un nuevo formalismo²³.

En 1949 se publicó el artículo "Monumentalism, Symbolism and Style", en el que Mumford continúa con el tema de *lo regional* como posible rumbo de la arquitectura moderna. En este sentido es importante señalar que, a pesar de las diferencias conceptuales derivadas de sus investigaciones, tanto Giedion como Mumford inscriben la atomización de una postura generalista o totalizadora de la modernidad. El historiador admite un proceso en el desarrollo moderno que culmina como "síntesis de las artes" con la wagneriana inclusión de la pintura y la escultura en el espacio moderno. Se trataba de una oposición al modelo rígido disminuido al símbolo de la "máquina". Por su parte, el crítico norteamericano entiende esa "internacionalidad maquinista" como la estandarización que en su uniformidad se aprecia indeseable, contraria a la "unidad", en la que *lo regional* opera como parte de un sistema conectado con *lo local*. Insistimos en el ejercicio dialéctico de conceptos opuestos. Escribe Mumford:

Lo regional portará la estampa universal y lo universal, completamente aceptado, incorporará y promoverá lo regional. Donde el canon del "Estilo Internacional" ha sido estrictamente cumplido

²² Kahn, Louis I., Kahn, Louis I., "Monumentality [trad. La monumentalidad]", en *New Architecture and City Planning. A symposium.*, ed. Zucker, Paul (New York: Philosophical Library, 1944), 577 - 588. En Kahn, Louis I., *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, ed. Latour, Alessandra, Biblioteca de Arquitectura 11 (Madrid: El Croquis, 2003). p. 24

²³ Expone Ockman: "Mumford's prime target in his *New York* article (*Bay Region Style*, 1947) was the International Style as codified by Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson in their 1932 exhibition at the Museum of Modern art in New York (...) But also took the opportunity to chide critics like Henry-Russell Hitchcock and Sigfried Giedion for recently switching stripes -Hitchcock to the "personalism" of Frank Lloyd Wright, Giedion to monumentality, which in Mumford's view only amounted to new formalism (...) Further development of the argument came from Mumford in 1949, on the occasion of an exhibition at the San Francisco Museum of Art entitled "Domestic Architecture of the San Francisco Bay Region." In his statement for that catalogue Mumford again affirmed that the main problem of architecture today is to reconcile the universal and regional, the mechanical and the human, the cosmopolitan and the indigenous." Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968*. p. 107

figura 2,13

Architecture, you and me

1958

Sigfried Giedion

*hay una cierta uniformidad estética en todos sus ejemplos. Pero para un incluyente tipo de modernidad lo que uno debe buscar no es la uniformidad sino la unidad: el desarrollo de formas y adaptaciones frescas, con toda la riqueza de la expresión que la vida y la personalidad proveen.*²⁴

Aquí debemos anotar que -a pesar de la intención abstracta del concepto de "unidad", que en esta investigación defendemos como valor positivo, en tanto que cualidad intrínseca de lo poético- la esencia del razonamiento deriva en un "regionalismo" que en su pretendida "universalidad" termina por manifestar la aceptación de un folclorismo provinciano: uno bien conocido porque conduce, en última instancia, a lo *Kitsch*. Así, la "unidad" -próxima a la universalidad *pan-humana*- no puede adentrarse por medio de la alegoría fragmentaria de "artesanías" y "costumbres". Parafraseando la idea original de Mumford entendemos que: "si es regional no puede ser moderno y si es moderno no puede ser regional".

2.2.2 Neo-monumentalidad

Si la *pseudo-monumentalidad* es la denuncia de la falsa representación en arquitectura, ¿cuáles son los términos en los que sí es aceptable el concepto de *monumentalidad*?. Podemos establecer que las preocupaciones de Giedion buscan superar el planteamiento estricto de *lo necesario* para la arquitectura de representación. Indudablemente hay una tendencia hacia el valor simbólico que va desde las creencias espirituales a las conveniencias sociales. Lo describe así en "The Need for a New Monumentality":

*La monumentalidad surge de la necesidad eterna de la gente por crear símbolos para sus actividades y por su fe o destino, para sus creencias religiosas y sus convicciones sociales. Cada periodo tiene el impulso para crear símbolos en forma de monumentos, los cuales, de acuerdo con el significado en latín son "cosas que recuerdan", cosas que serán legadas a las generaciones posteriores. Esta demanda por una monumentalidad no puede, a largo plazo, ser suprimida. Encontrará una salida a cualquier costo.*²⁵

Giedion evidencia la necesidad de una "nueva expresión" a partir del juicio histórico de la arquitectura moderna como proceso sucesivo de etapas o *pasos*. Así, en la misma tónica - como se verá más adelante- describe las tres concepciones del espacio. En un primer *paso*, dice Giedion, la arquitectura moderna consistía en el problema de la "célula individual", la vivienda es el principio básico que cobija al ser humano. La vivienda para las clases bajas enseñó a los arquitectos "la exactitud de la planeación que se había perdido en el siglo XIX."²⁶ El segundo paso consistió en la organización a escala urbana; dado que la vivienda no es un ente aislado inconexo con el lugar en el que se localiza, los "asentamientos urbanos" pertenecen a su vez a una energía de mayor importancia: la ciudad. Aquí puntualiza una secuencia progresiva que va desde la "célula individual" al barrio, pasando

²⁴ Mumford, Lewis, "Monumentalism, Symbolism and Style", *The Architectural Review* 105, n.º April (1949). Traducción del autor. 177

²⁵ Giedion, Sigfried, "The Need for a New Monumentality". En Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Traducción del autor. p. 28

²⁶ "First, architecture has to provide an adequate frame for man's intimate surroundings. Individual houses as well as the urban community have to be planned from the human point of view. Modern architecture had to begin with the single cell, with the smallest unit, the low-cost dwelling (...). The 1920's and 1930's saw a resurgence of research in this direction, for it seemed then senseless to push ahead before first trying to find new solutions for this task (...) But it was housing for the lower-income classes that taught the architects the exactitude of planning which had been lost in the nineteenth century." Giedion, Sigfried, *Ibidem*. Traducción del autor. p. 26 - 27

figura 2,14

Nueva York, anuncios publicitarios y luminarias

c. 1949

N.D.

por la ciudad y la organización del territorio²⁷. El último paso -en consecuencia- es el que expone las cualidades de la *monumentalidad*:

*El tercer paso está por venir. En vista de lo sucedido durante el último siglo y por el modo en que la arquitectura moderna ha surgido, este es el paso más peligroso y el más difícil. Es la reconquista de la expresión monumental. La gente quiere edificios que representen su vida social, ceremonial y comunal. Quieren que estos edificios sean algo más que una satisfacción funcional. Buscan la expresión de sus aspiraciones en la monumentalidad, para la alegría y la emoción.*²⁸

En esta evolución, en que el planteamiento de la arquitectura moderna se encarga de transformar las condiciones del habitar, veremos que el punto crítico de la hipótesis de Giedion recae en dos observaciones fundamentales: la primera -y la más punzante- inscribe un forzado y mohoso diálogo entre las "artes" como razón para satisfacer "necesidades" que hasta el momento no se han resuelto. Es decir: aquello que se considera como factor "emocional" de los grupos sociales. En este devenir, si las necesidades de "orden, iluminación y ventilación adecuadas" ya han sido cubiertas por un programa funcional establecido por la propia modernidad, aún quedaba pendiente cierta expresión añadida para que los aspectos más inmateriales -como son las convicciones, las creencias o la fe- encontraran los términos adecuados a las exigencias del tiempo. No debemos olvidar que este texto surge en el marco de la -todavía futura- reconstrucción europea de posguerra; Giedion entonces se preguntaba cómo era posible llegar al "aparato emocional" del hombre promedio. Al mismo tiempo ya desvela parte de una segunda observación: la importancia del espacio colectivo que comentaremos un poco más adelante. Los términos empleados son "sentimientos", "fuerzas inherentes", "inconsciente", entre otros. Escribe:

*El problema delante nuestro se centra en la cuestión: ¿puede alcanzarse el aparato emocional del hombre promedio? ¿Acaso es únicamente susceptible a los juegos de fútbol y las carreras de caballos? No lo creemos así. Existen fuerzas intrínsecas en el hombre que emergerán a la superficie cuando uno las evoca. (...) su inherente, aunque inconsciente, sentimiento debe ser despertado lentamente por la expresión original de una nueva vida comunal. Esto se puede hacer en el marco de los centros urbanos y en los grandes espectáculos capaces de cautivar a la gente.*²⁹

Probablemente influenciado por la modernidad norteamericana y el *show business* -aunque lo niegue señalando actividades propias de la industria "cultural" local- el trasfondo del discurso no se despegue de una ingenua idea de festividad que se aproxima a lo colectivo por la importancia de la masa expectante. Una interpretación que difiere de la misma noción ya diseñada años antes por la vanguardia soviética. En este punto es interesante distinguir las dos perspectivas que toman la esencia del mismo concepto: la interacción de las masas, que -por un lado- representa el paradigma revolucionario ruso, discrepa con las pretensiones de cautivarlas por medio de "luces y colores del espectáculo"³⁰ tardo-moderno.

²⁷ "From the single cell, to the neighborhood, the city, and the organization of the whole region is one direct sequence. Thus it can be said that the second phase of modern architecture was concentrated on urbanism." *Ibidem*. Traducción del autor. p. 27

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*. En Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. p. 38

³⁰ Nos preguntamos: ¿es la idea de la masa y la festividad una manera de renacer tras el aniquilamiento bélico?. Dice Giedion: "No es el imitador, sino el creador imaginativo el apropiado para construir nuestros centros ausentes de vida social, quien puede despertar una vez más en el público el viejo amor por los festivales, e incorporar movimiento, color, nuevos materiales, y nuestras abundantes posibilidades técnicas." *Ibidem*. Traducción del autor. p. 34

figura 2,15

Biblioteca Central, Ciudad Universitaria (México)

1950 - 1956

Juan O' Gorman

La búsqueda final de Giedion es orientar o establecer esa operística "síntesis de las artes" con el lenguaje de las denominadas "artes mayores": por tanto, el desarrollo e impulso de la arquitectura moderna deberá coordinarse en conjunto con la pintura mural y la escultura de gran escala. Apunta Joan Ockman: "La introducción de elementos murales y esculturales ofrecía a la arquitectura recursos imaginativos y expresivos que el lenguaje abstracto y técnico del funcionalismo no podía proporcionar"³¹.

Aquí reconocemos el asunto de la "gran escala" como un tema cíclico que también se irá transformando durante las décadas siguientes hasta llegar a nuestros días. En aquellos años, el tema contaba con una asociación directa a la organización de nuevos territorios, su núcleo más común es el denominado "centro cívico" o el conjunto urbano, de entre otros nombres. Así, es premonitorio -por ejemplo- el caso de una arquitectura (monumental) muy específica que pertenece a la modernidad mexicana: el edificio de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria (figura 2,15), proyecto de Juan O' Gorman (1950-1956). Un paralelepípedo cúbico recubierto por mosaicos de colores en sus cuatro caras que genera una imagen plástica similar a las descripciones de Giedion. Aunque con una variante fundamental: en el caso de la arquitectura monumental de la Ciudad Universitaria en México hay una fuerte relación con la idiosincrasia de la cultura local, la identidad, la historia y la tradición; una contraposición a la voluntad "anticipativa" que reclamaba Giedion.

*La Pintura, la más perceptible de las artes visuales, a menudo ha pronosticado los eventos por venir. Fue la pintura la primera que se dio cuenta de la concepción espacial de nuestro tiempo y descubrió métodos para representarla. (...) Por ahora cuando vivimos entre sangre y horror, la pintura anuncia otro tiempo. Este es el renacimiento del sentido extraviado de la monumentalidad. (...) Por primera vez en siglos los artistas han regresado a la sencillez que es el sello de cualquier expresión simbólica. Han mostrado que los elementos indispensables para la monumentalidad están disponibles. Han adquirido el extraño poder de un lenguaje mural.*³²

Incluimos ahora un comentario oportuno de Mumford -en contrasentido con la tesis de Giedion- sobre la superficialidad del criterio artístico y su relación con el ejercicio constructivo. Lewis Mumford expone que la arquitectura y la pintura responden a condicionantes distintas; si la pintura es libre como composición, la arquitectura se debe a una razón que en primera instancia es programática: el origen de un proyecto no corresponde con las autonomías propias de una obra de arte. Por otra parte, la llamada "inspiración" -como en el caso del "científico" o el "filósofo"- se "interpreta (como) las fuerzas emergentes de una época". Aunque en esta extraña relación familiar entre las expresiones artísticas las diferencias son evidentes, la escultura también se aborda como un asunto distinto o con un vínculo únicamente "espiritual". Explica Mumford:

¿Qué influencia debería tener la pintura en el desarrollo de la arquitectura moderna? (...) Mi respuesta a esta incómoda pregunta es que el efecto directo de la pintura en los edificios es malo (...) Al vivir en el mismo medio, el arquitecto moderno se inspirará necesariamente de las mismas fuentes que los científicos y los filósofos, quienes pretenden interpretar las fuerzas emergentes de su época (...) cada uno tenderá a expresar las mismas ideas y sentimientos, en formas que estarán más profundamente -en lugar de superficialmente- relacionadas. (...) La relación e interacción entre la escultura y el edificio, por otra parte, es una más cercana... Aunque aquí, de igual modo, el desarrollo de los dos artes debe ser paralelo; y la interacción

³¹ Ockman, Joan, "Los años de la Guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad". p. 29

³² Giedion, Sigfried, "The Need for a New Monumentality". En Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Traducción del autor. p. 34 - 35

figura 2,16

Palacio de los Pueblos de los Soviét

1932

Konstantin Melnikov

*debería ser principalmente "espiritual", los arquitectos no deben y no pueden limitarse a los problemas a los que se enfrenta el escultor; dado que los edificios deben ser utilizados en un sentido muy distinto al que tiene la escultura.*³³

Al considerar que la arquitectura monumental propuesta por Giedion cuenta con una preocupación -quizás populista- por el asunto de *lo colectivo*, destacamos una base consistente en las dos líneas temporales de estudio con relación al mismo tema. Es decir, el gran paradigma moderno (primera-modernidad y tardo-modernidad) en lo referente a la expresión monumental se aproxima a la conformación de espacios con un sentido comunal y para el encuentro cívico como sustento programático. Anticipamos que los *constructivistas* veían a la pieza única o el edificio aislado como objeto de representación del programa ideológico, por ejemplo: los Palacios de los Trabajadores o las sedes burocráticas administrativas. Pero en la tardo-modernidad la noción de *lo colectivo* se entiende como una manera de hacer ciudad, de centros urbanos generadores de "espacios para el encuentro"^{34 35}, sin una connotación ideológica determinante.

Para entender la idea del "Centro Cívico" contemplamos dos maneras de referirnos a la tradición: una con sentido *estructural*, debido al modo en que se reflejan las instituciones y sus valores necesarios -por ejemplo: ágora, foro y plaza medieval-; la otra coloca la referencia directa de la *forma* para sí misma. Esto es, una tradición constituida por el legado de "estilos" o de la *pseudo-monumentalidad* propiamente dicha. Así, el asunto del "Centro Cívico" en el discurso de Giedion es relativamente válido sólo desde el primer enfoque pues lo que busca es exaltar el "carácter" que refleja la grandeza del momento -como se ha podido alcanzar en otras épocas- por medio del símbolo/espacio "ágora, foro y plaza medieval". Y en ese sentido, ¿por qué es tan importante la inclusión de cualidades simbólicas en una arquitectura que aparentemente por sí misma no buscaba ser símbolo (modernidad)? Giedion habla de la construcción de imágenes que se condensan a partir de las instituciones:

*Los periodos de auténtica vida cultural han tenido siempre la capacidad de proyectar creativamente sus propias imágenes de la sociedad. Fueron capaces de levantar sus centros comunales (ágora, foro, plaza medieval) para satisfacer este propósito. Nuestra época, hasta el momento, ha demostrado a sí misma ser incapaz de crear nada comparado con aquellas instituciones. Hay monumentos, muchos monumentos, pero ¿dónde están los centros comunales?. Ni la televisión o la radio pueden reemplazar el contacto personal que solo puede desarrollar la vida en comunidad.*³⁶

De esta manera, el motivo de fomentar un referente simbólico se basa en la "susceptibilidad de todos para comprenderlos". En esta lógica, la arquitectura dispuesta de un modo determinado, favorece -por el hecho de ser arquitectura en interacción con la pintura y la

³³ Mumford, Lewis, "Monumentalism, Symbolism and Style". Traducción del autor. p. 174

³⁴ Alexander D' Hooghe analiza que Sert, Giedion y Kahn -en un primer momento- adoptaron la definición *Kanadiana* de la esfera pública como idealización referencial de la democracia griega. D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*, 1st ed. (New York: Princeton Architectural Press and Berlage Institute, 2010). p. 15

³⁵ Giedion sobre el concepto de *diseño de conjunto*: "El principio del diseño de grupo se aplica extensivamente a la planificación de las democráticas ciudades Estado de Grecia, en las que estaban claramente delimitados los derechos del individuo y los derechos de la comunidad. El diseño de grupo significa establecer una armonía espacial entre varios edificios independientes, cada uno de los cuales tiene su propia individualidad formal." Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975). p. 12

³⁶ Giedion, Sigfried, "The Need for a New Monumentality". En Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Traducción del autor. p. 30

figura 2,17

Torre Eiffel

1887 - 1889

Koechlin & Nouger & Eiffel

escultura³⁷ - a dicho objetivo. Esta no deja de ser una postura populista e incauta que después comprobaría la inexactitud de la conjunción de las "artes" para promover la correcta articulación de la vida de una comunidad. Asimismo es cuestionable la presunción de valores comunes instituidos por medio de "espectáculos y festividades": dudosas creencias que hoy en día son exaltadas una y otra vez en todo tipo de "ferias y celebraciones culturales" sin ningún tipo de aportación civilizadora³⁸.

*Todo el mundo es susceptible a los símbolos. Nuestro tiempo no es la excepción. Pero aquellos que gobiernan deben conocer los espectáculos, que guiarán de vuelta a la gente a la desatendida vida comunal, se debe reincorporar dentro de los centros urbanos -esos mismos centros que nuestra mecanizada civilización ha considerado esenciales. No es casual que la feria mundial, en su forma actual haya perdido su importancia, pero los recién creados centros urbanos deberían ser los sitios para eventos emocionales colectivos, donde la gente adquiera una papel tan importante como el propio espectáculo, y donde la unidad del fondo arquitectónico, la gente, y los símbolos expresados por los espectáculos, se logren.*³⁹

Para ampliar un poco más la idea legítima de *monumentalidad* tardo-moderna, volvemos a Lewis Mumford. La cualidad de *lo monumental*, nos dice, es un efecto material -¿o acaso estético?- que impone en la lectura de los edificios conceptos como *escala*, *altura* o *esplendor*. Hay otros términos materiales que se desprenden de nociones específicas como *masa*, *volumen*, *textura*, etc. Aquí debemos apuntar nuevamente la ambigüedad idiomática del inglés sobre el término *monumentalism* como sinónimo de *monumentalidad* (monumentality). Señala Mumford:

*El otro nombre para el "monumentalismo" es imponentia: el efecto producido en el espectador o usuario por la escala y organización del edificio, por su altura y extensión y esplendor, por el énfasis dramático de sus funciones y propósitos mediante los recursos disponibles por los arquitectos: masa volumen, textura, color, pintura y escultura, áreas verdes, cuerpos de agua, y la distribución de los edificios que conforman el fondo. Es por su propósito social y no por su forma abstracta que el monumento se revela a sí mismo; por ello la Torre Eiffel es un monumento y la chimenea de una planta eléctrica (...) no lo es.*⁴⁰

Más adelante su reflexión trae a cuento ciertas cualidades antagónicas como dignidad / maldad, abundancia / pobreza o libertad / estandarización. Y afirma que "Orgullo y lujo (...), a menudo producen malos monumentos; pero la pobreza y la humildad, si se abandonan a sí mismas, jamás producirían monumentos del todo"⁴¹. Mumford considera que la *monumentalidad* es un indicador del estado de bienestar y de la riqueza de una sociedad: a mayor riqueza se corre el riesgo de la opulencia que obnubila el rumbo de lo aceptable; por el contrario, un estado de imperante pobreza no permitirá en absoluto generar ningún tipo de *monumentalidad*. Al final en su acérrimo rechazo al simbolismo de la mecanización, la

³⁷ Según exponen E. Taverne y D. Broekhuizen, no resulta muy específica la idea del "Centro Cívico" imaginado por Giedion pues, en *Espacio, Tiempo y Arquitectura* (1941), se habla del *Rockefeller Center* como ensamble urbano que podría asignar otro tipo de interpretación del Centro Cívico. Puntualizan los autores que -probablemente- el referente esté mejor orientado al significado simbólico que después se verá con los espacios "abiertos", en los que se favorece la apropiación por parte del público. De todas maneras, los autores recuerdan que la influencia *moderna* de la arquitectura monumental pasa definitivamente por el proyecto de la Liga de las Naciones (1927) de Le Corbusier en Génova. Taverne, Ed y Broekhuizen, Dolf, *J.J.P. Oud's Shell Building: design and reception* (Rotterdam: NAI Publishers, 1995). p. 132

³⁸ Ahí están para la lista los nombres del torneo del *Toro de la Vega*, la *Tomatina*, las *Fallas* en Valencia, los diversos *carnavales*, procesiones religiosas, de un largo etcétera.

³⁹ Giedion, Sigfried, "The Need for a New Monumentality". Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Traducción del autor. p. 39

⁴⁰ Mumford, Lewis, "Monumentalism, Symbolism and Style". Traducción del autor. p. 179

⁴¹ Expone Mumford que "Dignidad, abundancia, poder, libertad, acompañan la concepción de la *monumentalidad*; y sus contrarios son maldad, pobreza, impotencia, estandarización." *Ibidem*. p. 179

figura 2,18
Propuesta de una estructura de tubos soldados (Monumentality)
 1944
 Louis Kahn

figura 2,19
Arcos (dibujo)
 1944
 Louis Kahn

modernidad parece no haber encontrado las formas adecuadas para alcanzar esos "objetivos humanos definitivos". Una idea parcialmente congruente con las "necesidades emocionales" no cubiertas descritas en el discurso de Giedion. Expone el crítico norteamericano:

(...) según nos acercamos hoy a un alto nivel de comodidad, el riesgo es (...) que nos olvidemos de la función del sacrificio: lo que significa en última instancia el orden del bien de la vida, no es el orden que produce simplemente una supervivencia física, sino el orden que conduce a un desarrollo espiritual continuo. (...) Gastamos con generosidad en medios mecánicos: escatimamos en los objetivos humanos definitivos. Por ello es que los monumentos modernos son difíciles de encontrar.⁴²

Louis Kahn, quien también colaboró en *New Architecture and City Planning* (1944), escribió un artículo denominado simplemente "Monumentality". La *monumentalidad*, nos dice Kahn, es una cualidad que no puede someterse a transformaciones intencionadas. Su idea se centra en la "expresión" del vínculo de lo temporal en la arquitectura. De tal suerte, plantea una ruptura fundamental con la configuración previa de la primera-modernidad: lo enigmático de la *monumentalidad* es que no puede "crearse deliberadamente". Es decir, al no ser una consecuencia de un proceso sometido a juicios críticos -en sus propios términos, "deliberado"- *lo monumental* se inscribe en el territorio metafísico, con un valor "espiritual" y "enigmático" de las edificaciones. De esta manera nos conduce al asunto simbólico de la construcción: el tiempo es un catalizador de las mejores expresiones estructurales. Escribe en "Monumentality":

La monumentalidad en arquitectura puede definirse como una cualidad: una cualidad espiritual, inherente a una construcción, que transmite el sentimiento de su eternidad y que no puede añadirse o cambiarse. Apreciamos esa cualidad en el Partenón, reconocido símbolo arquitectónico de la civilización griega. (...) La monumentalidad es enigmática. No puede crearse deliberadamente. Ni el mejor material ni la tecnología más avanzada tienen que formar parte necesariamente de una obra de carácter monumental (...) nuestros monumentos arquitectónicos muestran el esfuerzo por alcanzar esa perfección estructural que en buena parte ha contribuido a lograr su aspecto imponente, la claridad de sus formas y la lógica de su escala.⁴³

Resulta necesario establecer un contraste en dos discursos sincrónicos en el espacio y el tiempo. Joan Ockman sugiere una distancia -quizás generacional- que separa los fundamentos de los textos del historiador y el arquitecto. Por una parte, Giedion se interesa en la sustancia simbólica y emocional, trazando un vínculo con la arquitectura cívica. Pero el asunto más crítico es la "intencionalidad" de la expresión como algo voluntario. Según todo ello, *la modernidad* exige valores que sean reflejo de su momento; los artistas, en esta lógica, interpretan dichos valores y -en conjunto con los arquitectos y urbanistas- su trabajo sintetizará la idea colectiva que dará pie a una "arquitectura monumental". En definitiva: mientras que Giedion aborda la *monumentalidad* como un valor "creado", digamos, con las intenciones y voluntades de un grupo social; para Kahn los monumentos son una manifestación histórica de los "deseos, aspiraciones, del amor y el odio de un época"⁴⁴.

⁴² Idem.

⁴³ Kahn, Louis I., "Monumentality [trad. La monumentalidad]". En Kahn, Louis I., *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. p. 23

⁴⁴ "A new monumentality could arise only by reinterpreting historical concepts of construction in light of contemporary technical possibilities. (...) Significantly, he rejects the implication in Giedion's argument that monumentality can be created intentionally, advancing a theory that recalls (consciously or not) Alois Riegl's *Kunstwollen*. Monuments, Kahn states, are historical manifestations of the "desires, the aspirations, the love and hate" of an epoch." Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968*. p. 47

Contrafuertes de la catedral de Amiens (sección)

1220 - 1500

Algo que nos remite al factor de la acción del tiempo sobre el objeto. Así, los textos se orientan por caminos distintos, Kahn abundará en su intervención con referencias a la evolución de las estructuras y en la importancia del trabajo de los materiales.

Lo monumental -de este modo- tiene conexión material con las soluciones estructurales surgidas a través del tiempo: arcos, contrafuertes, cúpulas y bóvedas. Una lectura que en su evolución se perfecciona: del empirismo a la perfección de la técnica. Como ya hemos anticipado -con Kahn- la tradición y la historia no asignan una respuesta literal sobre el asunto del valor monumental; pero es posible "aprender" de la expresión y el comportamiento de las viejas estructuras. Las cualidades del espacio en su aspiración de "grandeza" -y en el contexto moderno- son consecuentes con el grado de perfección de una obra. Escribe sobre la repercusión del conocimiento moderno:

Los nervios, las bóvedas, las cúpulas y los contrafuertes regresan de nuevo sólo para delimitar e espacio de un modo más generoso y sencillo y, en manos de nuestros actuales maestros constructores, de un modo más conmovedor desde el punto de vista emotivo. De los sillares de piedra hemos pasado a (...) la composición molecular del metal (...) que los científicos observan y evalúan (...) Sus conclusiones pueden llegar a los arquitectos y los ingenieros por esa vía más elemental que es la fórmula, pero de ese modo se habrá convertido en una parte instrumental del utillaje del constructor (...). Ésta es la manera moderna.⁴⁵

Es relevante que algunos conceptos trazados por el arquitecto norteamericano tengan conexiones con otros apartados de esta investigación: principalmente las referencias a la geometría y la medida como factores constitutivos de una *monumentalidad* a medio camino entre lo artístico y lo arquitectónico. Por ejemplo, la relación de la escala de los objetos y de las formas simples -como cubos, esferas o prismas- cuando se conjuga con la modulación, el aislamiento y la acción de la luz sobre esos cuerpos. Este es un argumento que de fondo vincula cierto carácter escultórico con una arquitectura más estática, en oposición al interés por el dinamismo inicial de la arquitectura moderna. Describe:

Algunos artistas jóvenes están influidos por las obras de un escultor mayor que ha formulado una teoría de la escala en relación con el espacio. Este escultor afirma que según aumenta el tamaño de la obra estructural, el carácter monolítico de la obra pequeña va perdiendo sentido; para sus obras grandes, escoge una parte pequeña y coherente, un módulo, de forma definida -un cubo, un prisma o una esfera- y la emplea para construir la forma global, montando un bloque sobre otro con delicados ajustes en los efectos de luz y sombra. Vista desde muy lejos, su obra conserva una cualidad de textura vibrante, producida por esos numerosos bloques y por la acción del sol sobre ellos.⁴⁶

Por otra parte, Kahn tampoco desecha la idea del espacio colectivo, así como de los programas cívicos y de representación, aunque su aproximación no es tan insistente como la de Giedion. Por ello el enfoque del artículo se centra en las posibilidades que el conocimiento técnico de las estructuras admite para generar cierto grado de *monumentalidad*.

Así pues, en los días que nos esperan, la catedral, el centro cultural, el palacio legislativo y la isla mundial -la sede del congreso de las naciones, el palacio del trabajo y la industria, y los monumentos para conmemorar los logros y las aspiraciones de nuestro tiempo-, ¿deberán

⁴⁵Kahn, Louis I., "Monumentality [trad. La monumentalidad]". Kahn, Louis I., *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. p. 26

⁴⁶*Ibidem*. p. 32

figura 2,21

Crystal palace (interior)

1851

Joseph Paxton

construirse de modo que se asemejen a la catedral de Chartres, el Crystal Palace, el Palazzo Strozzi o el Taj Mahal? (...) El gigantesco esqueleto principal de la construcción puede reivindicar su derecho a quedar a la vista; ya no necesita ataviarse para tener atractivo visual. El mármol y las maderas se sienten a gusto en su presencia. Los nuevos cerramientos -de materiales transparentes, translúcidos y opacos, contexturas y colores fascinantes- se cuelgan, o bien, se fijan, a las formas más delicadas de las piezas menores. Tabiques con cuadros articulan la circulación en el extenso espacio cubierto. La escultura adorna el interior.⁴⁷

¿Es posible perfilar cierta ambivalencia en la acción del tiempo -como factor constitutivo de la *monumentalidad*- y al mismo tiempo acentuar lo material⁴⁸ de las estructuras modernas para una posible monumentalidad contemporánea?. Kahn advierte que aunque la *monumentalidad* no es un fin para la arquitectura, de lograrse, esa expresión es sinónimo del "avance" de la profesión:

No pretendo insinuar que la monumentalidad pueda lograrse científicamente, ni que el trabajo del arquitecto proporcione su mayor servicio a la humanidad a través de su particular genio para orientar una idea hacia la monumentalidad. Sencillamente defiendo -porque los admiro- a los arquitectos que poseen la voluntad de avanzar con las múltiples facetas de nuestro desarrollo.⁴⁹

⁴⁷ *Ibidem.* p. 29

⁴⁸ Louis Kahn comparte el entusiasmo y es más específico que Giedion en cuanto a las nuevas posibilidades técnicas y materiales de una *Nueva Monumentalidad*: "El acero, los metales ligeros, el hormigón, el vidrio, las maderas laminadas, el amianto, la goma y los plásticos se están revelando como los materiales de construcción más importantes hoy en día. El roblonado está siendo reemplazado por la soldadura; y el hormigón armado está superando su etapa inicial, pues el hormigón pretensado, el vibrado y las mezclas controladas prometen ser una contribución a su perfeccionamiento definitivo. La madera laminada está reemplazando rápidamente a la aserrada y resulta igualmente agradable a la vista; y los plásticos tienen unas posibilidades tan amplias que actualmente numerosas revistas y publicaciones, dedicadas en exclusiva a sus productos, se leen con interés y esperanza. Las características no comprobadas de estos materiales se están analizando y se están descartando las viejas fórmulas. Las nuevas aleaciones de acero, el vidrio térmico e inastillable, y productos sintéticos de innumerables clases, junto con los materiales antes mencionados, constituyen la nueva paleta del proyectista." *Ibidem.* p. 32

⁴⁹ *Ibidem.* p. 33

figura 2,22
Wax building
 1936 - 1939
 Fran Lloyd Wright

figura 2,23
Wax building (interior)
 1936 - 1939
 Fran Lloyd Wright

2.3 Derivaciones conceptuales

2.3.1 Giedion

Aunque Sigfried Giedion comulga y se posiciona como cronista de la propia modernidad - es un historiador canónico con el libro *Space, Time and Architecture*- su estancia en los Estados Unidos abrió un intervalo de reflexión -y humanización- acerca del concepto de la "máquina de habitar". De esta manera confirma la influencia del poderío económico, tecnológico y cultural que aquella nación forjaba sostenidamente durante la época: una reflexión que corresponde con la dinámica de la economía capitalista. Joan Ockman señala -como antecedente en la constitución del discurso de Giedion en *pro* de una monumentalidad actual- el impacto que la arquitectura artística de F.L. Wright le habría producido al conocer el Wax Building^{50 51} (figura 2,22 y 2,23).

El libro *Espacio, Tiempo y Arquitectura* se gestó entre el año 1938 y 1939; cuando, por invitación de Walter Gropius, impartió el seminario *Charles Eliot Norton* en la Universidad de Harvard. La experiencia académica se publicaría más adelante como libro en 1941. La mención del texto no es un asunto menor pues algunos de los conceptos desarrollados tienen una potente vínculo con la arquitectura de mediados del siglo XX. Además, en este sentido, es importante establecer una relación con las ideas que conformarían el discurso de la *Nueva Monumentalidad* -desde el manifiesto de los "Nueve Puntos" hasta el artículo "Sobre Monumentalidad" (1944)- como temas que interesan al autor converso.

Es por demás relevante que hayan transcurrido en realidad un par de años desde la publicación de ese gran tratado sobre la arquitectura moderna hasta la constitución del discurso de la *Nueva Monumentalidad*. Quizás podemos especular sobre las propias intenciones del historiador por definir un "contrapeso" que complementara la noción de modernidad con el primer cuerpo teórico basado en la representación de la máquina. Lo cierto es que la fractura entre el discurso original, moderno, tecnológico y espacial; y la transformación *modernista* realizada con la llamada "síntesis de las artes" es evidente.

Otras obras que consideramos oportunas para esta investigación -por el desarrollo de conceptos que se ligan con la definición de *monumentalidad*- son por orden cronológico: *Architecture, You and Me* (1958), *The eternal present. A contribution on constancy and change* (1962), y el póstumo *Architecture and the Phenomena of Transition: The Three Space Conceptions in Architecture* (1971).

S. Giedion conformó un amplio proyecto respaldado en el conocimiento de la historia para imaginar un posible espacio *monumental* moderno. En el prólogo a la edición en castellano de *Arquitectura fenómeno de transición...*, J. Muntañola señala que las "hipótesis histórico

⁵⁰ Ockman comenta que en un artículo de 1939 titulado "The Dangers and Advantages of Luxury" (Los Peligros y Ventajas del Lujo), publicado en la revista *Focus*, Giedion celebra -a propósito del Wax Building de Wright- unas columnas "sobredimensionadas y la poderosa sala central de trabajo, reconociendo que un edificio moderno de administración 'por una vez se basara enteramente en la poesía'." Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968*. Traducción del autor. p. 28

⁵¹ Por otra parte, sabemos que el edificio de J.J.P. Oud para la Shell en la Haya (1942) ya se alzaba como un intento sintomático para promocionar un "cambio" que reivindicara el papel de la arquitectura como algo más que simples "funciones, programas y estructuras". Pero en el adverso ambiente europeo de aquellos años, esas intenciones apuntaban directamente a la furia *anti-moderna* de los regímenes totalitarios. "La arquitectura como arte" parece que fue una proclama confusa que descolocó a más de uno de los auténticos protagonistas del discurso moderno. Así, si bien los "síntomas" oscilan entre la versión más rancia de la arquitectura con composiciones jerárquicas, simétricas, axiales y ornamentales -como fue el caso de Oud-; o las curvaturas del cristal del edificio de F.L. Wright y la "decoración" de las columnas de la sala central; podemos señalar una suerte de "consenso" que inevitablemente buscaba re-direccionar a la *modernidad* y la *monumentalidad* en la arquitectura durante aquellos difíciles años.

figura 2,24

Partenón

447 - 432 a.C.

Ictino & Calícrates & Fidias

genéticas de Giedion aparecen más bien como complemento de los trabajos contrapuestos de los demás historiadores de su generación que como alternativa aislada e irreconciliable.⁵² Y afirma que conceptos como "simetrías, asimetrías o axis centrales" corresponden con la psicología epistemológica de Piaget.

Para tener una perspectiva integral sobre el asunto debemos remitirnos al orden temporal descrito en "las tres concepciones del espacio". Dichos órdenes o períodos no corresponden con tiempos cronológicos equivalentes, más bien, son una aportación específica sobre el espacio extraído de las antiguas civilizaciones "superiores". Así, por ejemplo, vemos que la "primera concepción del espacio" corresponde a las culturas de Egipto y Mesopotamia, y su importancia recae en el volumen como objeto que "irradia espacio". Los ejemplos formales son la *Pirámide* y el *Zigurat*⁵³. Esta etapa avanza hasta los griegos y su punto culminante es *El Partenón*, en cuyas propiedades ya encuentra el potencial artístico del edificio como "volumen escultórico"⁵⁴ aislado.

La "segunda concepción del espacio" plantea una evolución en relación con la primera, pues ahora precisa sobre el espacio interior. Esta etapa surge a partir de la arquitectura romana. Durante este periodo se erigieron sitios públicos que favorecían la "reunión social" como "el gran centro comercial de Roma, el Mercatus Traiani, así como el anfiteatro Flavio o Coliseo" que surgieron con las posibilidades técnicas del momento⁵⁵. Se incluyen en estos espacios las termas y los baños públicos. Explica Giedion que "la provisión de unas instalaciones de este tipo se aceptaba en general como parte de las obligaciones de una sociedad organizada."⁵⁶ En este sentido, señalamos la connotación que esa arquitectura "imperial" representa en un sentido programático como lugar de encuentro social y como inspiración para una probable arquitectura monumental moderna. En palabras del historiador, aún no existía un "equivalente moderno".

Por último, la "tercera concepción" corresponde a la suma de la dos etapas previas: es decir, la articulación integral tanto del volumen exterior como del espacio interior y sólo es posible a partir de la modernidad. Alexander D'Hooghe observa que aquí surge una nueva continuidad espacial que "establece una superficie continua que corre a través del edificio y abre el interior del monumento al público"⁵⁷. Por su parte, Giedion describe las sub-etapas de este proceso en desarrollo: la arquitectura admite una evolución que pasa del Pabellón

⁵² "El hecho de que el mismo Giedion utilice conceptos emanados de la "psicología de la forma", como simetría y asimetría, axis centrales o periféricos, etc., sugiere que podría hacerse lo contrario: establecer una génesis de los sistemas de formas usando los conceptos provisionalmente acuñados por Giedion más o menos conscientemente, derivados de la psicología epistemológica de J. Piaget." Prólogo de Josep Muntanola a la edición española. En Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)*. p. XII

⁵³ Estos edificios contienen un mensaje simbólico en su verticalidad o altura (como el *tótem* o el *obelisco*). Lo vertical, nos dice D'Hooghe, tiene un significado vinculado con el poder y la victoria de la sociedad sobre la naturaleza. Y es personificado por el estado gobernante. Para nosotros, la verticalidad aparece como un principio en el "proyecto monumental moderno" de Sant'Elia o Leonidov. Ver apartado *La Celebración de la Utopía*. "They are primary markers, moments of verticality that speak of the power and victory of society over nature, as embodied in the state or ruler. The force of their architecture is directed toward their surroundings. There is no public "inside" to these monuments, because the inside is reserved to central authority: the priests, or the ruler. The territory around the monuments is subjugated to the master volume not only by its sheer height and mass, but also by various landscape and infrastructural devices orienting all toward the single, unifying prism." D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. p. 77

⁵⁴ Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)*. p. 11

⁵⁵ "The second-space conception corresponds to the possibility of long structural spans, which make monumental interior spaces possible. The great palaces, markets, and thermae of ancient Rome demonstrate an inward-oriented monumentality... This space conception extends throughout the development of European civilizations. Gothic, Renaissance, and Baroque all belong to the second-space conception made possible by the twin discoveries of arch and vault." D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. p. 77 - 78

⁵⁶ Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)*. p. 5

⁵⁷ D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. Traducción del autor p. 78

figura 2,25

Gimnasio en Tokio

1964

Kenzo Tange

Suizo (1932) de Le Corbusier a las obras de Utzon en Australia o de Tange en Tokio (figura 2.25).

Resulta pertinente señalar que las referencias plásticas extraídas de la evolución de las artes -en este caso como reflejo del progreso moderno- son para Giedion una prueba de su influencia en la evolución de la arquitectura. Así lo expone:

En la tercera fase, la arquitectura se aproxima a la primera concepción del espacio: la arquitectura como volúmenes de espacios radiales. Nuestra época ha recobrado la sensibilidad hacia la fuerza de los volúmenes en el espacio, y reconoce que los volúmenes estructurales como la escultura, irradian espacio. Sin embargo, existen todavía pocos edificios que expresen plenamente la síntesis de volumen y espacio interior propia de la tercera concepción del espacio. Un ejemplo es el conjunto de bóvedas escalonadas del Sydney Opera House de Jorn Utzon que no sólo dominan el espacio exterior sino que son visibles también desde dentro. En el gimnasio de Tokio, Kenzo Tange enlaza la expresión exterior de su escultórico edificio en forma de tienda de campaña con el colgante techo interior.⁵⁸

Hacia 1971, en su libro póstumo y como síntesis teórica de aquellas inquietudes surgidas desde la época de la *Nueva Monumentalidad*, es posible diferenciar los elementos conformadores para el espacio de la "nueva arquitectura". Entre ellos destaca el *conjunto*, las relaciones entre los volúmenes, el carácter "plástico" aplicable a la arquitectura más vistosa, digamos, por ejemplo, de Le Corbusier. En su valoración extraída de la revisión de los acontecimientos construidos para encontrar probables definiciones, Giedion habla de la estrecha relación con una nueva generación de arquitectos que entiende el pasado -no como una referencia cultural en sí misma, sino- desde la importancia que revela el "cómo" se construyeron los testimonios: la Tercera Generación. En otros términos, asistimos a una revaloración de elementos del pasado que asignan una identidad "cultural" y "formal" a las nuevas propuestas. Recordamos a Utzon y su interés por las culturas prehispánicas en México, así como el tema de las plataformas como elemento constituyente de un nuevo espacio.

Así, la idea del conjunto moderno como aportación desde la llamada de la *Nueva Monumentalidad*, habría de consolidarse en las décadas posteriores. Tanto en el proyecto como en la construcción, *el conjunto* o *grupo* adquiere diversas interpretaciones y permanecerá de manera latente en los nuevos programas que organizarían incluso ciudades enteras. El ejemplo por excelencia de esa arquitectura monumental sería Brasilia y Chandigarh, así como otros muchos proyectos que no lograron concretarse, es el caso de Saint Die (1945). Advertimos cierto progreso que se aleja de la arquitectura como pieza única y se centra en la "interacción de distintos edificios, al igual que en las acrópolis de Grecia o en el ágora de Atenas." Agrega Giedion: "los arqueólogos hace tiempo que llaman *group design*, "proyecto en grupo", a las relaciones existentes en las acrópolis o en el ágora. Este planteamiento aparece ahora en el urbanismo japonés incluso más que en Occidente."⁵⁹

Así, para simbolizar las aspiraciones plásticas requeridas por la *Nueva Monumentalidad*, la insistencia de Giedion por representar este nuevo principio de organización de conjunto -sin despegarse del ámbito de la escultura y la pintura- recaería en las esculturas surrealistas de

⁵⁸ Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)*, p. 7

⁵⁹ Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*, Definitiva (Barcelona: Reverté, 2009). p. 643

figura 2,26

Famille

1931 - 1932

Alberto Giacometti

Alberto Giacometti de la década de los treinta. Las obras del pintor y escultor suizo de aquellos años, indagaban en las definiciones espaciales conformadas un principio de yuxtaposición configurado por cuerpos inconexos tanto en formas, tamaños y posiciones (figura 2,26). Estas piezas se caracterizaban por contar con plataformas o tableros sobre los que se colocaban los elementos constitutivos. A partir de estas referencias, el principio compositivo de la arquitectura supondría un conflicto para el proyecto como ejercicio moderno por su adeudo con el aspecto estético y artístico. Escribe Giedion sobre el diseño de conjunto:

*La yuxtaposición arquitectónica de volúmenes mutuamente relacionados ha recibido el nombre de diseño de conjunto. Esta renovada sensibilidad hacia la propiedad que tienen los volúmenes de generar espacios se manifestó también en la obra de ciertos escultores. En el diseño de conjunto, percibimos la herencia tanto de la primera concepción del espacio como de la segunda; los elementos del pasado se combinan con los componentes del futuro. En 1930-1931, Alberto Giacometti realizó su *Projet pour une place*. Volúmenes de formas distintas se saludan unos a otros. Ninguno de ellos es arquitectónicamente definible. Estas formas escultóricas elementales anuncian ya las composiciones arquitectónicas posteriores. Una forma vertical exenta domina el centro del espacio abierto. Dos formas con aspecto de cuenco se sitúan en la diagonal, una volcada, la otra boca arriba. Algunos agrupamientos arquitectónicos posteriores, como la Plaza de los Tres Poderes de Oscar Niemeyer en Brasilia, muestran una disposición de formas casi idéntica.⁶⁰*

En el octavo congreso del CIAM celebrado en Hoddesdon, Inglaterra en 1951; la llamada por la nueva expresión había desencantado por completo al historiador. A raíz de la consolidación del realismo socialista como praxis de la *monumentalidad* del momento, podemos deducir cierta redirección de su discurso. Giedion expondría en el resumen de los procedimientos que el problema "no era el de diseñar imborrables y magníficos centros cívicos" y que por lo tanto "no había excusa para el levantamiento de edificios de masa monumental"^{61 62}. Así habría de zanjarse la discusión de aquellos años en el plano teórico, aunque todavía quedaría pendiente la "práctica" arquitectónica de la década de los cincuenta: aquella que vería la cara *monumental* de importantes proyectos urbanos, con cualidades de íconos en la arquitectura de representación, gestados por medio de diferentes "registros" desde los primeros años del siglo XX.

2.3.2 Mumford

Lewis Mumford participa en esta triada por la importancia que significó su posición crítica para el asunto de la *Nueva Monumentalidad*. Él fue un personaje representativo de las particularidades en el contexto norteamericano, sobre todo en lo que se refiere a la visión de la historia, la cultura, la tecnología y -en general- como "autoridad moral contra los

⁶⁰ Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)*. p. 328 - 330

⁶¹ En esa lógica de reconducción del discurso en los planes de la posguerra, Giedion expondría que las formas simbólicas debían ser responsabilidad de los "pintores y escultores": "In summing up the congress's conclusions, Giedion stated, "There is no excuse for the erection of a monumental building mass," shifting the responsibility for producing symbolic forms to "creative painters and sculptors." Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968*. p. 28

⁶² Ockman abunda sobre el asunto algunas páginas más adelante en el mismo libro: "Significant, however, with respect to resurgence of social realism in Eastern Europe at this date was the congress's reversal on the issue of monumentality. Giedion declared in his summary of the proceedings that the problem was "not one of designing stonily magnificent civic centers," and that therefore "there is no excuse for the erection of a monumental building mass." *Ibidem*. p. 135

figura 2,27

Volkshalle (monumentomanía denunciada por Mumford)

c. 1937

Albert Speer

excesos de la urbanización y la cultura"⁶³. Específicamente la ciudad de Nueva York inspiraría esa lectura que -desde el otro lado del atlántico- siempre adquiere entonaciones distintas: la realidad pragmática de los Estados Unidos marcha a un ritmo desigual con el pensamiento europeo.

Una de sus más conocidas sentencias -acuñada algún tiempo previo al debate de los años cuarenta- la hemos comentado en el "Capítulo I" y anticipa la polaridad de estos conceptos encontrados. En palabras de Josep Muntanola, la proximidad intelectual de Giedion y Mumford -que aunque parecería más bien escasa, dados sus distintos orígenes culturales y geográficos-, comparte una "preocupación genético-histórica", esto es, una comprensión de la historia "con encadenamientos sucesivos de formas y de contenidos"⁶⁴. Decía Mumford a propósito de la conflictiva relación entre el *monumento* y la modernidad:

*...la noción de la supervivencia material mediante el monumento ya no representa los impulsos de nuestra civilización y de hecho entra en conflicto con nuestras convicciones más profundas... ¿Cuántos edificios del último siglo que pretenden ser augustos y monumentales tienen un dejo de espíritu moderno? Todos ellos son los ecos del último suspiro que, por irónico que parezca, se oye en las calles afiebradas de nuestras ciudades; montones de piedras que deforman o confinan las actividades de los vivos, como ocurre en la Biblioteca Pública de Nueva York, o carecen completamente de sentido frente a nuestras creencias y exigencias. La noción de un monumento moderno implica, en verdad, una contradicción de sus términos: si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser un monumento.*⁶⁵

Mumford criticaba -igual que Giedion con la *pseudo-monumentalidad*- la caducidad de las formas arquitectónicas con una referencia literal al pasado: órdenes, estilos, corrientes, etc. (figura 2,27). Aunque debemos señalar el factor circunstancial en que aparece la mencionada cita: la conformación de los "monolitos"⁶⁶. Es decir, los años treinta fueron un periodo tanto de evolución ideológica como artística que se vio influenciado inevitablemente por la crisis política y social surgida a raíz del ascenso totalitario. Desde esa perspectiva, la idea de Mumford busca configurar una respuesta a cualquier estancamiento formalista, justificando en su lugar el sentido de "regionalismo" que -según sabemos- tiene origen en los años veinte⁶⁷. Así se plantea una reacción al clasicismo y al movimiento *Beaux-Arts*, que advierte una vía diferente tanto de los postulados surgidos en Europa como de la "arquitectura de fachada" dominante en los Estados Unidos.

Por ello, aunque no podemos afirmar que Mumford se posicionara en contra de la representación del *monumento*, a pesar de sus advertencias sobre las tentaciones del

⁶³ Homobono Martínez, José Ignacio, "La ciudad y su cultura, en la obra de Lewis Mumford" (Univ. del País Vasco. Fac. de CC. Sociales y de la Comunicación, Bilbao, s. f.). p. 176

⁶⁴ Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)*. En el prólogo a la edición española. p. XI

⁶⁵ Mumford, Lewis, "The death of the monument [trad. La muerte del monumento]", en *Circle*, ed. Martin, J.L (London, 1937), 263-70. Ver en Mumford, Lewis, *La Cultura de las Ciudades*, vol. II, III vols. (Barcelona: Emecé, 1945). p. 360 - 361

⁶⁶ En las ilustraciones del artículo de 1949, "Monumentalism, Symbolism and Style", aparece el término *Monumentomanía* asociado con una imagen del proyecto de la Gran Cúpula (Große Halleen) en el Berlín nazi.

⁶⁷ "Mumford's ideas on Regionalism originated in the 1920's in reaction to the prevailing taste of that era, that of Classicism and Beaux-Arts. As an alternative to the architecture of the facade, the law-abiding "imperialist approach to the environment," Mumford proposed an architecture rooted within the new framework of regional planning rather than one tied so firmly to stylistic conventions and rules. The precise formulation of Mumford's theory of architectonic Regionalism dates from 1941 and is, first and foremost, focused on critical analysis of the work of H.H. Richardson. From the moment he denounced the formalism, and particularly the accompanying rhetoric, of Giedion and Gropius's New Monumentalism in the national press, Mumford's intractable views took on a new, architecturally critical dimension. His position led not only to what has since become a famous debate, held in the Museum of Modern Art in 1948 and based on the theme "What Is Happening to Modern Architecture?" Taverne, Ed y Broekhuizen, Dolf, *J.J.P. Oud's Shell Building: design and reception*. p. 136

figura 2,28

Monumentalism, Symbolism and Style (artículo)

c. 1949

Lewis Mumford

poder para inmortalizar hazañas y logros⁶⁸; en esencia, su discurso esboza "complejos" escenarios vinculados con una modernidad muy particular, próxima -quizás- a la arquitectura de Frank Lloyd Wright. Desde ese enfoque, la crítica de Mumford plantea una diferencia con los otros dos autores mencionados: Giedion construye un "proyecto" que llama a la síntesis de las artes para el futuro de la arquitectura moderna y la conformación de espacios "monumentales"; mientras Louis Kahn se centra en la materialidad y la evolución de la *monumentalidad* desde el aspecto estructural de las edificaciones.

La línea crítica de Mumford objeta tanto al "simbolismo mecanizado" como a la caducidad de los estereotipos, sean del pasado o actuales. En ese rechazo, la modernidad -nos dice Mumford- es anti-canónica, por ello destacan dos vertientes posibles: la primera corresponde con el momento presente en la lógica de un proceso de transformación. Ésta idea de modernidad opera en el descubrimiento de nuevos materiales, formas y expresiones que no se puede limitar por criterios estilísticos. La segunda -o cerrada- se asocia con el esteticismo definido por la exposición de 1932 en el MoMA y el formalismo del nuevo canon, caracterizado por "volumetrías simples, blancas y carentes de ornamento". Explica en su artículo "Monumentalism, Symbolism and Style":

*Hay dos caminos, entonces, por los que uno puede considerar a la arquitectura moderna. El camino del sonido (...) que se asocia con el creciente uso de nuevos materiales, de nuevos procesos técnicos, de nuevas formas de construcción, junto con una infundida concepción estética del tiempo, del espacio, de la energía, la vida y la personalidad que se ha venido desarrollando desde el siglo XVI. (...) Pero existe otra manera de definir la arquitectura moderna: aquella que restringe el término a esa fracción del movimiento moderno que fue afectada por las teorías cubistas de la pintura y por la actitud mecanocéntrica (sic) que Le Corbusier buscaba trasladar en términos estéticos en los primeros años veinte. Este estrecho canon de modernidad otorga un punto de partida arbitrario al movimiento y produce un nuevo tipo de academicismo, en el cual un sistema muy limitado de formas arquitectónicas toman el lugar de los cinco órdenes clásicos. Esta definición restringida de la arquitectura moderna se popularizó en 1932 por el Museo de Arte Moderno en Nueva York...*⁶⁹

Si bien es necesario poner en controversia los aspectos simbólicos desde un fundamento meramente estético, o como norma para nuevos estereotipos superficiales; pronto es posible encontrar la verdadera posición de la figura intelectual de Mumford. Por ello insistimos en una modernidad particular dentro del contexto norteamericano, que no necesariamente destaca por ser progresista sino, más bien, deudora de un pensamiento "generalista y transversal"⁷⁰. Así, detectamos un tufo de inevitable subjetivismo orgánico e individualista, que abogará por una vida anti-urbana, renuente frente a los avances de la civilización, y más propia de un lirismo que no deja de ser más que chovinista, anti-moderno y regional. Escribe acerca de la respuesta a la "alergia" de la máquina y su crítica a la "objetividad":

Debemos erigir una nueva jerarquía de la función, en la que los elementos mecánicos otorguen un lugar a lo biológico, lo biológico a lo social, lo social a lo personal. Para este nuevo orden, la

⁶⁸ "Los eminentes y los poderosos... movidos por la vanidad, buscan una inmortalidad petrificada: escriben en piedra las ponderaciones que hacen sobre sí mismos; incorporan sus hazañas en obeliscos; confían sus esperanzas de ser recordados en sólidas piedras unidas a otras piedras sólidas, dedicadas para siempre a sus súbditos, a sus herederos, ignorantes del hecho de que las piedras abandonadas por los vivos, son aún más desvalidas que la vida a la cual las piedras no pueden ofrecer protección." Mumford, Lewis, "The death of the monument [trad. La muerte del monumento]". En Mumford, Lewis, *La Cultura de las Ciudades*. p. 357

⁶⁹ Mumford, Lewis, "Monumentalism, Symbolism and Style". Traducción del autor. p. 174

⁷⁰ Homobono Martínez, José Ignacio, "La ciudad y su cultura, en la obra de Lewis Mumford". p. 176

figura 2,29
Rockefeller Center
c. 1940
Raymond Hood

*máquina no puede operar más como un símbolo: de hecho, el énfasis en lo impersonal, lo anti-orgánico, lo no-humanista, lo "objetivo", debe ser contrarrestado por una marcado interés temporal, quizás, por lo orgánico, lo subjetivo, lo personal.*⁷¹

Pero en el traslado al asunto de la monumentalidad y la arquitectura, Mumford reconoce que los logros eran más bien escasos y en buena medida porque la modernidad no había podido experimentar con edificios apropiados para la representación -es la explicación que Giedion da cuando habla de los tres pasos de la arquitectura y su aproximación a la *Nueva Monumentalidad*-. Por ejemplo, la forma del edificio *The Slab* (la pastilla), como símbolo de modernidad y poder cuenta con un origen innegable: es un rascacielos producto de las dinámicas y determinaciones del modelo económico capitalista. Veremos más adelante y con mayor profundidad el desarrollo de *The Slab* como dispositivo surgido para la *monumentalidad moderna*. Expone Mumford:

*...la arquitectura moderna prácticamente no había tenido oportunidad de tratar con edificios monumentales, de evolucionar en un plano de situación contemporáneo, o incluso de proponer qué tipo de edificio de oficinas podría satisfacer las demandas (en el mejor de los sentidos) de la organización burocrática si sólo el máximo de beneficios estaba en juego. Los únicos precedentes eran negativos -ciertamente ni el Triángulo de Washington o el Pentágono, por supuesto que el Palacio de los Soviets tampoco, de hecho (aunque tal no tan seguro) el Rockefeller Center. Pero ¿entonces cuál?.*⁷²

2.3.3 Kahn

"El maestro de la expresión monumental en los Estados Unidos en los años 1950-1975 fue indudablemente Louis Kahn"⁷³. Así lo afirma William Curtis en el artículo del referido compendio de *Harvard Architecture Review* (1984). Y añade que *lo monumental* en su obra -aunque no fue una preocupación única- sí fue un tema central que le permitió evolucionar a un sistema formal adecuado para los asuntos de "temas honoríficos"⁷⁴. Louis Kahn es relevante para esta investigación por ser el artífice de una práctica que -en su inevitable contextualización temporal y cultural- "constituye un caso único en la historia de la arquitectura del siglo XX. Kahn es no sólo la figura crucial en la transición de la arquitectura norteamericana de los años cincuenta, sino de todo el panorama internacional en su evolución de la tradición del Movimiento Moderno a la llamada situación posmoderna"⁷⁵.

A diferencia de la posición crítica enmarcada en los límites del discurso escrito, la referencia del trabajo de Kahn es fundamental para comprobar el cambio de voz que en la práctica desarrolló la arquitectura a mediados de siglo pasado. Es peculiar que escribiera solamente un ensayo tan puntual sobre el asunto -como "Monumentality"-, pero que sea especialmente por su ejercicio profesional que se registran esas inquietudes.

⁷¹ Mumford, Lewis, "Monumentalism, Symbolism and Style". Traducción del autor. p. 178

⁷² Balfour, Alan, *Rockefeller Center: Architecture as Theater* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1978). Traducción del autor. p. 222

⁷³ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". Traducción del autor. p. 78

⁷⁴ "Monumentality was not his only concern, but it was a central one and he evolved a philosophy and system of forms well suited to the expression of honorific themes (...) His Beaux Arts training gave him full acquaintance with the classical grammar and with devices for dealing with hierarchy, axes, and processional sequences (...) It was quite natural to him that one should seek out alliances between the best of old and new... Tradition was Kahn's natural ally, and intuition was his tool for grasping past principles." *Ibidem*.

⁷⁵ Nos dice Montaner que -según R. Fusco y Cettina Lenza- Kahn es el eslabón más significativo en el cambio de paradigma durante el siglo pasado: "La figura y la obra de Louis I. Kahn constituyen el fenómeno más significativo del período intermedio entre moderno y posmoderno." Renato Fusco y Cettina Lenza en *Le nuove idee di architettura. Storia della critica de Rogers a Jencks*, Estalibri, Milán, 1991. En Montaner, Josep M., *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Primera edición (Barcelona: Gustavo Gili, 1993). p. 62

figura 2,30
Asamblea Nacional de Dacca
 1964 - 1982
 Louis Kahn

figura 2,31
Asamblea Nacional de Dacca (planta)
 1964 - 1982
 Louis Kahn

También con Kahn se demuestra el vínculo tipológico de la *monumentalidad* moderna, en que ciertos programas responden más favorablemente a inquietudes que habrían de variar el paradigma estrictamente "racional". La *monumentalidad* como búsqueda en la organización espacial pudo haberlo conducido a una síntesis distinta: los espacios servidores y servidos. Comenta Frampton en ese sentido:

Para él, construir seguía siendo un acto espiritual, y no es posible calificar de accidente el que su mejor labor se reservara para estructuras religiosas o extremadamente honoríficas. En muchos encargos subsiguientes, adscribió una alta connotación espiritual al programa, sobre todo en el caso del centro de investigación que diseñó para el doctor Jonas Salk en La Jolla, California, entre 1959 y 1965. En este caso, la separación de todo el complejo en sectores de trabajo, reunión y estancia parece haber librado a Kahn de la necesidad compulsiva de reducir el espacio del laboratorio a una forma ideal. La versión final de los Laboratorios Salk le indujo a aceptar una solución en la que los servicios estaban tan "reprimidos" u ocultos como en cualquier edificio de oficinas de Mies van der Rohe. La previsión de Kahn respecto a toda una planta de servicios, de altura normal, debajo de cada laboratorio —disposición que hoy es plenamente utilizada— proporciona un espacio mucho más flexible que lo generalmente conseguido en Filadelfia.⁷⁶

Así, con la misma distancia que lo separa de los textos de Giedion y la *Nueva Monumentalidad*, Kahn configura un espacio *monumental* que apela a la relación de lo construido y el vacío, así como a la lógica del sistema estructural. Su *monumentalidad* persiste -no tanto por la gran escala, aunque se verá en el proyecto de la Asamblea Nacional de Dacca (1964-1982)- como por una porosidad tan particular con la que se modela el espacio. No podemos negar una intención solemne, tan crítica para los planteamientos posteriores. Y vemos que la relación con los espacios abiertos, como en el urbanismo *monumental* de los años cincuenta, también juega un papel fundamental. Los laboratorios del Salk Institute en California son probablemente el caso más contundente: un tributo al sitio por medio de una gran explanada que agrupa simétricamente la masa construida y abre sus vistas al mar.

2.3.4 Recopilación

A manera de síntesis: ¿qué podemos extraer de los dos eventos temporales?. Si la primera-modernidad era mayormente anti-artística y anti-ornamental; si la modernidad se enfocaba en demostrar un modelo "incompleto" y mecánico preocupado por producir espacios "higiénicos, bien ventilados e iluminados"; si la modernidad fue reducida a una etiqueta denominada "funcionalismo"; la tardo-modernidad abogaba por un acercamiento a las artes plásticas como contrapeso de ese llamado modelo "maquinista". Por ello resulta indispensable confirmar que desde el origen vanguardista del paradigma, estaba presente un elemento crítico que ya cuestionaba la reducción simbólica de la arquitectura a "la máquina": Ginzburg o Loos son los mejores ejemplos. Pero ante este olvido, la tardo-modernidad se revela con sus exigencias transformadoras de los acontecimientos previos.

En esta fase, la crítica de Giedion se posiciona con un interés por los espacios de "representación" que el primer periodo no había sido capaz de producir. Asimismo, existe una pretensión de producir un valor simbólico que figura como evolución en el pensamiento,

⁷⁶ Frampton, Kenneth, "El eclipse del New Deal: Buckminster Fuller, Philip Johnson y Louis Kahn, 1934-1964". p. 247

figura 2,32
Salk Institute
 1964 - 1982
 Louis Kahn

figura 2,33
Salk Institute (planta)
 1964 - 1982
 Louis Kahn

dado el materialismo dominante de la etapa previa. Es decir, se busca asignar importancia a los "sentimientos", las "emociones", los "valores" de una cultura representados por sus tradiciones que anteriormente no interesaban: es enfoque psicológico y populista para la auténtica arquitectura.

La tardo-modernidad también presenta una lectura local desde la conformación de la realidad norteamericana, trazada en el ámbito de los círculos académicos y culturales europeos emigrados a Norteamérica. En contraposición a la multi-direccionalidad de las vanguardias y su divergencia de contextos culturales de origen. El pensamiento liberal, el "regionalismo", cierta individualidad artística no dejan de responder el verdadero propósito de la *Nueva Monumentalidad*. Aunque en el discurso el interés hable de espacios comunales para la colectividad, en diversos momentos vemos que ambos periodos tienen una idea de *lo comunal* bastante distinta: por un lado, cuando hay una notable carga ideológica, por otro, cuando la ideología se corrompe por el poderío económico.

Lo condición *monumental* -como cualidad de la arquitectura- representaba un extracto de una tradición a la se debía combatir, así lo veían los primeros teóricos modernos. Mientras Karel Teige aboga por una arquitectura científica y Ginzburg busca un "método funcional", Giedion hace un llamado para la colaboración de disciplinas: pintura, escultura y arquitectura como la base de un diseño urbano moderno. Kahn expandirá, sin ningún pudor, el ejemplo de la "arquitectura monumental moderna" por antonomasia. De aquí se desprende otra diferencia: la modernidad, como proyecto (hipotético) monumental, investigó con objetos autónomos, únicos, espacios determinados por un programa concreto: *periódico, palacio, oficinas*, entre otros. En la etapa posterior, ese sentido conmemorativo se configura alrededor del conjunto y el grupo, una nueva organización con incidencias urbanas y de mayor escala: la ciudad, por los centros urbanos y cívicos.

Por último, quizás Mumford y Teige puedan aproximarse como observadores de una realidad a la que se tiene que responder y con urgencia: Teige frente al asunto del Mundaneum y el giro artístico de Le Corbusier y Mumford como opositor a las ideas de Giedion y la *Nueva Monumentalidad*.

--

Parte 2

Lo Proyectado

(3) LA CELEBRACIÓN DE LA UTOPIA

Esta sección ocupa una posición intermedia entre el registro escrito y la construcción de *lo monumental* en el periodo de estudio. *Lo utópico* viene a representarse en una arquitectura que respondía a las exigencias de un mundo lleno de transformaciones, acorde con los nuevos ideales estéticos representados por las vanguardias. Una arquitectura caracterizada por la inconcreción que tuvieron gran parte de las propuestas surgidas durante esa época. Al ser revisadas hoy, a la distancia, aquellas aportaciones quedan como importantes testimonios de una realidad que "nunca fue".

Temporalmente hablamos de un agitado periodo de regeneración cultural y artística; favorable para el surgimiento y apogeo de diversas corrientes a lo largo de la geografía centroeuropea. Esto cuenta con un vínculo fundamental en el marco de los acontecimientos políticos y sociales más importantes del momento: la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución de Octubre de 1917 en Rusia. En ese sentido, la primera referencia de importancia gira en torno a la Italia de la década de los años 1910 con el *futurismo*, que, en su obsesión por desmarcarse de todo vínculo histórico, no evitó cierta necesidad de dar forma nueva a objetos monumentales en función de temas y programas nuevos. Por ejemplo: la "central eléctrica".

Más adelante los *constructivistas* representaron una vertiente que en su auténtica modernidad -abstracta, dialéctica y poética- aportaron un universo formal tan fresco como probablemente no se había visto anteriormente. Específicamente la obra de Iván Leonidov aportaría, más que ninguna otra trayectoria contemporánea, cierta mezcla de utopía y "monumentalización" en su permanente carácter de objeto autónomo; así como de una intención programática donde lo colectivo adquiere un lugar fundamental.

En la última parte se hace una breve referencia a los concursos más destacados de la primera mitad del siglo XX como episodios específicos de esa misma realidad: la experimentada desde *lo ideal*.

figura 3,01

Cartel revolucionario

1917

N.D.

3.1 La revolución y el símbolo

3.1.1 Movimientos

El ajetreo con el que se desarrollaron los acontecimientos políticos y sociales de la segunda década del siglo XX -el estallido de la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre- significó, para los movimientos de las vanguardias artísticas, una oportunidad de separar aquello que pertenecía a la estructura del viejo orden y lo que deseablemente se demandaba para la construcción del "Mundo nuevo": la búsqueda por establecer una cultura más "viable". La *revolución* -entendida como proceso de transformación- se verá reflejada innegablemente en un cambio de paradigma estético y político. Y aunque el rigor historiográfico nos demuestra que el *futurismo* técnicamente muere en la Primera Guerra Mundial, y que la vanguardia soviética nace incluso antes de la Revolución de 1917¹; su reconocimiento como procesos de renovación trascendental para el desarrollo de la modernidad en la arquitectura es imprescindible.

Para retomar la importancia y conexión que existe entre *lo escrito* y *lo proyectado*, volvemos a la figura del teórico ruso Moisei Ginzburg quien en *Estilo y Época* (1924), apartado "Los Requisitos Previos del Nuevo Estilo", describe la importancia que significaron los sucesos revolucionarios en esa misma diferenciación:

La (I) Guerra Mundial y la Revolución Rusa (...) fueron acontecimientos que, por su alcance y por la explosión de energía psíquica liberada en todo momento, trazaron una nítida línea de demarcación entre lo viejo y lo nuevo; tales acontecimientos desempeñaron un papel tan decisivo como en cualquier otro periodo de desplazamiento histórico, aclarando los horizontes y facilitando la cristalización de una cultura nueva y más viable... En este momento tenemos claramente ante nosotros, por un lado, una serie de elementos de la nueva vida que estaban ocultos antes del cataclismo y en los que entonces casi no habíamos reparado, pero que ahora surgen ante nuestros ojos como los factores principales del mundo nuevo; y por otro lado, una serie de dioses e ídolos cuyo esplendor -que resultó vacuo y falso- se ha desintegrado como una estupidez superflua.²

Pero la asociación con lo revolucionario, si bien facilita la contextualización de los procesos de transformación, no precisa realmente los "cómos" y "porqués" en la verdadera intención que aquí nos ocupa: definir la presencia de la condición *monumental* durante la primera modernidad.

Ya hemos visto en el primer discurso escrito -Loos, Ginzburg y Teige- que, en cierta medida, la condición de *monumentalidad* aparece como una fracción desprendida del gran choque de paradigmas: el producido en la dialéctica moderno/anti-moderno. También hemos visto que las contradicciones o los matices tienden a contrastarse con aquello que

¹ "Algunos meses antes del estallido de la revolución de 1917 es abierto en Petrogrado el *Café Pintoresco*, con decoraciones futuristas de Tatlin, lugar de reunión de artistas, escritores y burgueses curiosos. En él se representan parodias, los pintores leen sus manifiestos sobre el arte, el joven Mayakovski recita poesías futuristas. (...) En este punto se impone una primera constatación: contrariamente a una opinión muy difundida, según la cual el arte de vanguardia ruso sería el resultado de la revolución de octubre, y por lo tanto, un arte proletario, se constata que la teoría y la praxis del arte moderno ruso se han formado íntegramente antes de la revolución". Schmidt, Hans, "Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932", en *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos*, vol. Comunicación 23, Serie A (Madrid: Corazón, Alberto (ed.), 1973). p. 255

² Ginzburg, Moisei, *Stil i epoka. Problema sovremennoi arhitektury*, [trad. Estilo y Época. El Problema de la Arquitectura Moderna] (Moscú: Gosizdat, 1924). En Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*, ed. Garrido, Ginés, Biblioteca de Arquitectura 12 (Madrid: El Croquis, 2007). p. 158

figura 3,02

La calle ante la casa

1911

Umberto Boccioni

aparentemente se enmarca dentro de esa lógica dialéctica. Por ello, ahora resulta pertinente centrar la atención en los movimientos que consecuentemente contaron con una producción desde el proyecto con características en común.

Ya en la primera parte del trabajo habíamos extraído de las distintas manifestaciones vanguardistas a cuatro grupos coincidentes con programas y expresiones tendientes a *lo monumental*: *secesionistas* austriacos, *futuristas* italianos, *expresionistas* alemanes y *constructivistas* rusos. Por la relevancia y alcance que tuvieron en el desarrollo posterior, hemos delimitado la investigación en torno a los panoramas italiano y ruso.

Constructivistas y *futuristas* figuran en una misma lectura que parte de la revelación de un proceso continuo. Es decir, el *futurismo* sentó previamente las bases de la renovación formal desde la "afirmación de (...) nuevas realidades creadas por la industrialización, la máquina y la técnica"³, además de manifestar un ferviente rechazo a la tradición. Pero realmente es después de 1917, por medio del cambio político, que "por primera vez (...) la vanguardia deja de estar en la oposición. Su creciente y constante identificación con las nuevas ideas revolucionarias y los fundamentos de la nueva sociedad, tal como afirma(ba) repetidas veces en sus numerosos manifiestos, corren parejas con el afán de convertir el arte en un arma para construir, para transformar la sociedad, la realidad de la que se han apoderado"⁴.

Nuestro enfoque responde a la consideración de que en dichos contextos artísticos, persisten cualidades instrumentales del proyecto arquitectónico. Además distinguimos una necesidad por acceder a otros elementos de consolidación para el nuevo paradigma. Es decir, el nuevo orden, en su reacción a las formas del pasado, encuentra un canal que se sintoniza en una frecuencia similar: al *futurismo* le interesa cambiar no sólo el arte, sino la vida misma a partir de la asimilación de los avances tecnológicos y superar las ataduras de una tradición anquilosada. Mientras, al *constructivismo* le vale establecer un nuevo programa de instrumentos que sustituyan el modo de vida cuasi-feudal por el del socialismo marxista. Aquí aparece la configuración del *monumento moderno* porque encuentra una función representativa para el cambio que se vivía.

Para comprender los matices en este periodo histórico, recordamos como antecedente el *Manifiesto Realista* de Gabo y Pevsner quienes -en su observación crítica sobre el viejo canon- consideraban más próxima la relación entre el *futurismo* y el *cubismo* que del *constructivismo* con cualquier otra afirmación contemporánea; en sus términos, el *constructivismo* era un movimiento "hecho" por la revolución:

*A despecho de las exigencias del espíritu regenerado de nuestro tiempo, el arte continúa nutriéndose de la impresión, de la apariencia; vacila a ciegas, del naturalismo al simbolismo, del romanticismo al misticismo. Las tentativas de cubistas y futuristas no sacarán al arte de los abismos del pasado, no han conducido sino a nuevos errores.*⁵

³ Alberto Corazón, ed., *Constructivismo*, vol. Comunicación 19, Serie A (Madrid, 1973). p. 14

⁴ *Ídem*.

⁵ Continúa la crítica al cubismo en el manifiesto: "El universo cubista, al que una lógica anarquía ha hecho estallar en pedazos, no nos puede satisfacer a nosotros que hemos hecho la revolución, que construimos, que creamos y que edificamos. Se pueden considerar con interés las experiencias cubistas pero no seguirlas; porque estamos convencidos de que las experiencias sólo tocan a la superficie del arte, sin alcanzar sus cimientos, convencidos de que todo eso conduce a la misma gráfica, al mismo volumen, al mismo sentido decorativo superficial que existía en el arte antiguo. Ver el *Manifiesto Realista* de N. Gabo y N. Pevsner en *Ibidem*. p. 64 - 65

figura 3,03

Ciclista

1913

Natalia Goncharova

Reyner Banham explica que, en su negación del pasado, el espíritu futurista es contrario a la *monumentalidad* del clasicismo dada "su insistencia en los cambios revolucionarios en la vida cultural producidos por la ciencia y la tecnología"⁶, sin olvidar un tono que considera cargado de excitación y polaridad. Algo que aquí definiríamos con cierto empuje dialéctico en tanto que afirmación y negación de principios estéticos. En ese sentido, "la destrucción del pasado" aparece como un ideal fundamental y para ello se requiere crear nuevas referencias de legitimación. Al tiempo que se suprimen aquellas consideradas innecesarias. Recordamos una sentencia concisa extraída del manifiesto de la escultura futurista de Umberto Boccioni: "Debemos destruir el desnudo sistemático y el concepto tradicional detrás de lo estatutario y de los *monumentos*."⁷

Alrededor de aquellos años la línea política que separa irreconciliablemente a los dos movimientos plásticos -por sus vínculos tanto con el fascismo como con el comunismo, respectivamente- parecía no ser demasiado clara. Los acontecimientos en la Unión Soviética eran vistos por los futuristas -de una etapa más bien tardía- como la verdadera expresión de su propio movimiento. Sabemos que el *futurismo* impregnó también a la Rusia pre-revolucionaria y que su influencia se encaminó más a la literatura que a las artes plásticas. Quizás como un síntoma del momento, éste habría de ser también un factor relevante en la consolidación del *constructivismo*. Aún así, Giuseppe Prezolini en su distanciamiento del fascismo, escribía en julio de 1923 sobre lo específico del programa bolchevique y la relación con el *futurismo*:

*En cuanto al futurismo, debería reconocerse que ha encontrado su hogar lógico en un solo estado: Rusia. Allí, los Bolcheviques y los Futuristas han formado una feliz alianza. El arte oficial bolchevique ha sido el Futurismo. Los monumentos a la Revolución, sus pósteres de propaganda, incluso sus libros han mostrado la huella de las ideas futuristas. Y ello resulta perfectamente lógico y coherente. Las dos revoluciones, ambas anti-históricas, han sido aliadas siempre. Ambas quieren destruir el pasado y rehacer todo desde nuevos cimientos de corte industrial. La fábrica ha sido el manantial de las ideas políticas bolcheviques; y ha sido la inspiración para el arte futurista.*⁸

Así, podemos apuntar algunas ideas. Por un lado, que el "espíritu del tiempo" demuestra que la modernidad como actualización de ese modelo estético y (en nuestro caso) arquitectónico, requiere de medios específicos que concreten la fractura desde una evidente materialidad. Con independencia del valor "simbólico" añadido como elemento posterior.

Por ello, consideramos que el proceso de actualización no se centra únicamente en las expresiones artísticas de la vieja estructura, como podrían ser las manifestaciones de la escultura o la pintura, sino que se echa mano de nuevas experiencias que cuentan con un vínculo necesario con el programa político: propaganda, libros y más adelante cine. Es decir, el noción del *monumento* -y más concretamente la condición *monumental*- estará presente en la arquitectura aunque también se buscará apelar con otros recursos a la memoria, la reivindicación de los héroes y de los acontecimientos de ese cambio político:

⁶ Banham, Reyner, *Teoría y Diseño en la primera era de la máquina*, 1ª edición en Paidós (Barcelona: Ediciones Paidós, 1985). p. 137

⁷ Boccioni, Umberto, "Manifiesto técnico della scultura futurista", 1912. En Rainey, Lawrence, Poggi, Christine, y Wittman, Laura, eds., *Futurism: an anthology* (New Haven & London: Yale University Press, 2009). Traducción del autor. p. 119

⁸ "Fascism and Futurism". En Rainey, Lawrence, Poggi, Christine, y Wittman, Laura, *Futurism: an anthology*. Traducción del autor p. 277

figura 3,04
Constructivismo
1922
Alexei Gan

unos medios congruentes con los avances técnicos del momento⁹. Planteábamos en el primer capítulo la siguiente idea: *El monumento, como cualquier imagen o fotografía, inevitablemente envejecerá dando constancia de su instante.*

Por otra parte, Alexei Gan, en el manifiesto *constructivista*, describe las diferencias entre el *monumento* antiguo y el deseable *monumento* moderno. Para ello expone el problema del uso "eterno" de los edificios. Gan dice que -de existir- el *monumento* moderno debe estar "inspirado en la razón" y en principios "prácticos". El *monumento* como construcción, debe contemplar espacios que representen las posibilidades de transformación constante, de aquello que facilita la adaptación a las necesidades del momento. Así se perfila una pista en la separación de ambos movimientos: el constructivismo es ilustrado y constructivo, mientras que el futurismo es ciertamente nihilista e irracionalista. En sus palabras:

*Mientras que en las construcciones anteriores se trataba de eternizar cualquier cosa, de ubicarla sobre la superficie terrestre de manera que sirviera a todas las generaciones siguientes cual obtuso símbolo de lo eterno, el constructivista debe inspirarse en razonamientos muy distintos, de carácter práctico (...) Significa que si hoy el socialismo exige un edificio destinado al momento que atravesamos, debemos construirlo sabiendo que mañana se nos pedirá otra forma, la cual haremos sin por ello abolir la precedente, sino completándola.*¹⁰

Para la arquitectura de la Italia *futurista* -la de Antonio Sant'Elia- los manifiestos compartieron el tono anti-historicista que se encuentra en otros textos del grupo. Una vez asimilado el discurso fundacional de Marinetti, Sant'Elia -quien se había acercado al movimiento a través del contacto con la pintura de Boccioni- expone en el texto *Arquitectura Futurista* (1914) los términos de su oposición a la condición *monumental* apoyada en la tradición:

La formidable antítesis entre el mundo moderno y el antiguo está determinada por todo lo que no estaba ahí previamente (...) Hemos perdido el sentido de lo monumental, lo masivo, lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con un gusto por lo ligero, lo práctico, lo efímero, y lo veloz. Ya no somos los hombres de las catedrales y los antiguos salones de reunión, sino hombres de grandes hoteles, estaciones de trenes, carreteras gigantescas, puertos colosales, mercados cubiertos, arcadas brillantes, zonas de reconstrucción, espacios para la salud (...) Debemos abolir lo decorativo. (...) Es tiempo de terminar con la arquitectura monumental, funeraria y conmemorativa. Debemos volar por los cielos a todos esos monumentos, pavimentos, arcadas, escalinatas y debemos escharbar nuestras calles y plazas y levantar el nivel de la ciudad...^{11 12}

⁹ Es posible advertir la división de las corrientes que habrían de reflejarse en el plano arquitectónico. La *Comisión de Pintura*, vinculada con los arquitectos progresistas, se "interesaba (en) la iconografía simbólica que expresara los nuevos programas sociales, a veces ingenuamente abstractos (...), a veces bastante específicos y actuales (por ejemplo, la "casa-comuna")." En Ikonnikovl, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética", A&V, 1991, p. 6 - 7

¹⁰ Gan, Alexei, *Konstruktivizm*, [trad. El Constructivismo] (Tver: Tverskoe izd-vo, 1922). En Alberto Corazón, *Constructivismo*, p. 145 - 146

¹¹ "The formidable antithesis between the modern world and the old is determined by everything that was not previously there. (...) We have lost the sense of the monumental, the massive, the static, and we have enriched our sensibility with a taste for the light, the practical, the ephemeral, and the swift. We feel that we are no longer the men of the cathedrals and ancient moot halls, but men of the Grand Hotels, railroad stations, giant roads, colossal harbors, covered markets, glittering arcades, reconstruction areas, and salutary slum clearances. (...) We must abolish the decorative. (...) It is time to have done with monumental and funeral commemorative architecture. We should blow sky-high all those monuments, pavements, arcades, and flights of steps and we should dig out our streets and piazzas and raise the level of the city..." Sant'Elia, Antonio, "Manifiesto dell'architettura futurista", julio de 1914. En Rainey, Lawrence, Poggi, Christine, y Wittman, Laura, *Futurism: an anthology*. Traducción del autor. p. 200

¹² Marinetti insistiría a través del manifiesto con la idea de abolir los monumentos como un producto despreciable del Estado. En el programa para el "Partido Futurista" de 1918 escribía: "In art we must abolish commemorative patriotism, the mania for monuments, and all State interference in the arts." En Rainey, Lawrence, Poggi, Christine, y Wittman, Laura, *Futurism: an anthology*, p. 248

figura 3,05

Monumento a la Tercera Internacional (maqueta)

1919 - 1920

Vladimir Tatlin

La *monumentalidad* aquí se entiende en su rechazo a las referencias de la antigüedad, de lo funerario, de lo conmemorativo. Una orientación que no es ajena para esta tesis dado que Loos ya se había manifestado en el mismo sentido. Vemos -por ejemplo- la crítica de Gan acerca del valor simbólico de dichas construcciones, mientras que Sant'Elia -por su parte- abunda más en la lectura material cuando se refiere a *lo masivo* y *lo estático*. Hay una importante coincidencia acerca de la oposición dialéctica que favorece el dinamismo, lo efímero y ligero. Podemos especificar: aquello que está en marcha por ser poético -es decir, constructivo- y como verdadera aspiración de modernidad.

Pero más adelante en el manifiesto, Sant'Elia demuestra que sus ideas corresponden realmente a un momento de transición que no deja de estar empapado de *romanticismo*. Ello se aprecia en cierta oda a la grandilocuencia y a lo "gigante", a lo que busca ser majestuoso -y hasta deslumbrante- por su "grandeza física": categorías contradictorias con las ideas de temporalidad y velocidad para aquella arquitectura de ruptura. En uno de los puntos finales del manifiesto se exhibe abiertamente la distancia con el "utilitarismo", para afirmar la condición artística de la arquitectura y de su "expresión". Escribe el arquitecto italiano: "la arquitectura futurista no es una árida combinación de sentido práctico y utilidad, sino arte, esto es, síntesis y expresión"¹³. Queda en evidencia el carácter viejo y estetizante de la arquitectura futurista.

3.1.2 Torre

Quizás a lo largo de la modernidad no haya surgido un diseño tan influyente y con tal grado de paradójico simbolismo como el proyecto de Vladimir Tatlin para el Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920). Específicamente un *monumento* que admitía por primera vez un sentido de reivindicación a partir de un código moderno. La torre de Tatlin no es cualquier objeto ceremonial, su pretendida diferenciación¹⁴ se establece a partir de un deliberado proceso que asigna una nueva síntesis a las "artes". Pero también es diferente porque no sólo se trata de un *monumento*, sino de un edificio con un funcionamiento programático bien definido, donde el lugar del símbolo puede algo más bien secundario.

La estructura compuesta por un armazón metálico de doble helicoide es -en realidad- un rascacielos de 400 metros de altura. Al interior de la espiral se disponían cuatro volúmenes apilados uno sobre otro: un primer nivel conformado por un cubo, después un prisma triangular, arriba un cilindro y por último una semiesfera (figura 3,05). Cada cuerpo rotaría a razón de diferentes medidas temporales: año (cubo), mes (pirámide), día (cilindro) y horas (semiesfera). Asimismo, estos contaban con funciones determinadas: en el espacio cúbico se realizarían congresos, conferencias y asambleas; en la pirámide se agrupaban los órganos burocráticos y administrativos, mientras que el cilindro operaría como un centro de información.

Las resonancias plásticas que pudieron haber orientado el proyecto de Tatlin conducen en primer lugar a la Torre Eiffel, como símbolo urbano expreso de su tiempo: el artista ruso

¹³ Sant'Elia, Antonio, "Manifiesto dell'architettura futurista". En Rainey, Lawrence, Poggi, Christine, y Wittman, Laura, *Futurism: an anthology*. Traducción del autor. Ver el manifiesto completo en el Anexo A.

¹⁴ Francesco Dal Co escribe sobre la conciencia con la que Tatlin entendía la problemática del monumento insertado en el nuevo orden: "Escribe Tatlin: *El monumento moderno debe reflejar la vida social de la ciudad (...)* Sólo el ritmo de la metrópoli, de las oficinas y de las máquinas; sólo la organización de las masas, pueden proporcionar el placer del arte nuevo (...). La misma historia parece haberse conjurado para destruir todo lazo con el pasado: es "nueva" la sociedad que permite al artista ser proletario, y "nuevo" es el arte que éste debe crear." En Dal Co, Francesco, "Ciudades y Monumentos", en *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos*, vol. Comunicación 23, Serie A (Madrid: Corazón, Alberto (ed.), 1973). p. 106 - 107

figura 3,06

Diseño de un monumento

1898

Hermann Obrist

habría de visitarla en 1913. Además, nos recuerda Simón Marchán, la espiral se asocia - con su asimetría, oblicuidad y abstracción- a las "esculturas antropomorfas y objetuales de U. Boccioni, sobre todo en "Desarrollo de una botella en el espacio" (1912), mientras en el ámbito constructivo tenía incluso un precedente en el "Proyecto de monumento" (1918, Zurich, Museum Belliere) de H. Obrist."¹⁵ (figura 3,06). Asimismo, en la particularidad del *edificio-monumento*, agrega Marchán, está presente una "síntesis entre las diferentes disciplinas artísticas: pintura, escultura, arquitectura, (...) combinación de los materiales clásicos de nuestra época: el hierro y el vidrio, (...) la explotación de las posibilidades tecnológicas, así como de la aplicación de criterios artísticos a los elementos estructurales utilizados en la arquitectura".¹⁶

Pero en ese sentido, ¿acaso nos enfrentamos a una contradicción?. Podemos afirmar que no por sí misma, pues el simbolismo del que hacemos referencia -un uso simbólico de grado "positivo"- se estructura en función del orden económico y social nuevo. La representación del Monumento a la Tercera Internacional -o más acertadamente, su construcción como praxis- se sustentaría en la manifestación de la geometría abstracta, de una materialidad moderna y una dialéctica revolucionaria¹⁷ que, en última instancia, no es artística sino poética.

En esta lógica vemos que la torre y su estructura no comunican lo que tradicionalmente expresa el *monumento* como dispositivo de la memoria y el pasado. La virtud -y al mismo tiempo el problema al que se expone- están en la novedad y en su capacidad para transmitir lo que usualmente se espera de este tipo de mecanismos. Si bien es cierto que la intención es precisamente desechar todo vínculo con la tradición, sus símbolos y formas; según William Curtis, en la lógica del nuevo sistema formal esta problemática se agudiza cuando dichas (nuevas) formas entran en la esfera de lo público a gran escala, dado que requieren de un tiempo para que sean nuevamente asimiladas¹⁸.

La Torre de Tatlin establece un cambio radical en el paradigma del *monumento* como ese objeto "viejo" y "estático" cuya interacción desde lo público es únicamente la contemplación conmemorativa. En el Monumento a la Tercera Internacional vemos una contraposición dialéctica en el dinamismo de sus partes -cuerpos geométricos que mecánicamente giran sobre su propio eje- y en el interés porque la expresión estructural y material sean visibles, aparentes y sin ningún tipo de recubrimiento. De esta manera, Tatlin logra una inmaterialidad parcial en función de los huecos que se producen entre las uniones de las vigas y los elementos metálicos. La imagen del *monumento* contemplativo desaparece y se sustituye por una mecánica que opera como una gran antena que transmitirá las ideas del "nuevo orden". Una construcción material de "hierro, vidrio y revolución" que suponía una "crítica a la arquitectura de composición (*arkhitektuora*) en beneficio de la arquitectura de

¹⁵ Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900 - 1930)*, vol. II, II vols. (Madrid: Espasa Calpe, 2000). p. 213 - 214

¹⁶ *Ibidem*. p. 212

¹⁷ Aquí lo *revolucionario* derivado del movimiento se aprecia en dos puntos: desde la realidad rotativa de los volúmenes y en el aspecto giratorio de las helicoides. Al respecto, escribe William Curtis: "The mechanistic spirals and revolving chambers embodied the very notion of the Marxist dialectic swaying from thesis to antithesis, then resolving in the synthesis of an egalitarian Utopia." Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). p. 66 - 67

¹⁸ *Ibidem*. Traducción del autor.

figura 3,07

Monumento a la Tercera Internacional (visualización)

1919 - 1920

Vladimir Tatlin & autor desconocido

"construcción" (*Stroitelstvo*), y que "Tatlin (...) resolvería en la fórmula "pintura (geometría) + ingeniería + arquitectura"¹⁹.

En su paradoja, la espiral es una representación de las "fuerzas revolucionarias de una humanidad emancipada"²⁰. Una señal de las nuevas posibilidades de símbolos materiales emergentes, contruidos por medio del conocimiento científico y técnico. Ahí están los materiales propuestos: acero y cristal. La estructura además es revolucionaria porque contradice "los criterios de valoración existentes en aquel entonces", a tal grado que "muchos la consideraron como algo totalmente inaceptable". Según Jan-Magomédov, la aportación de Tatlin consistió en alentar a "muchos arquitectos a superar la barrera psicológica a la hora de valorar el papel que juegan las nuevas estructuras en la creación de la imagen arquitectónica de la edificación moderna"²¹.

Pero no podemos obviar que el proyecto de Tatlin, a su pesar y a causa de su escala, no escapa de cierto *monumentalismo* grandilocuente (figura 3,07). Un factor que en cierta medida impidió, en aquella época, su construcción debido al elevado coste que supondría para una mermada economía de guerra.

Por su parte, Manfredo Tafuri señalaba cierta contradicción en el desarrollo del proyecto dado que "Tatlin había criticado duramente el programa de decoración monumental de las ciudades, promulgado por Lenin en 1918"²², es decir, un año antes de diseñar el monumento. Con ello, el artista ruso, habría de demostrar que la idea autónoma de construcción formal y las "teorías productivistas sobre los materiales" culminan involuntariamente en una paradoja: la necesaria utilización de los instrumentos simbólicos del poder. Bruno Cassetti plantea otra perspectiva más general sobre los *monumentos* en el Estado Soviético. Para el autor, "el hombre nuevo" puede por "primera vez en la historia"²³ apropiarse de aquellos símbolos que constituyen el tema fundamental para el arquitecto soviético. Expone así:

*Con la asunción del monumento como objeto del proyecto, el monumento, que por definición interna no es proyecto, (sino) imagen, (y) símbolo, se cierra el recorrido de la arquitectura soviética. En efecto, en el monumento la arquitectura sólo vuelve a encontrar a la arquitectura, se expresa y se define a través de sí misma, en un proceso de auto-reflexión y de auto-meditación, que es de por sí garantía de presencia.*²⁴

¹⁹ Sustituimos el término *pintura* por *geometría* pues S. Marchán confunde con su discurso, al dar continuidad a la reivindicación estética de que la arquitectura es un arte, incluso en el contexto revolucionario ruso. Como ya hemos indicado a lo largo de la investigación, esta asociación es simplemente incompatible. Agrega además que: "posiblemente, nadie como el lingüista V. Sklovski expresó mejor el simbolismo y la utopía revolucionarias que latían en "El monumento a la III Internacional" (*Zhzn Iskússtva*, 5-8-9, de enero de 1921) al decir lapidariamente: "Este monumento está construido en hierro, vidrio y revolución." (...) Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900 - 1930)*, 2000. p. 215 - 216

²⁰ Ikonnikov, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética". p. 8

²¹ Jan-Magomédov, S.O., "Dos concepciones de creación de estilos en el arte progresista: el constructivismo (Tatlin) y el suprematismo (Maliévich)", en *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, edición bilingüe (Moscú: Editorial URSS, 2004). p. 29

²² Tafuri, Manfredo, "El socialismo realizado y las crisis de las vanguardias", en *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos*, vol. Comunicación 23, Serie A (Madrid: Corazón, Alberto (ed.), 1973). p. 83

²³ Cassetti, Bruno, "André Lurçat en la URSS: la recuperación de la arquitectura como institución", en *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos*, vol. Comunicación 23, Serie A (Madrid: Corazón, Alberto (ed.), 1973). p. 212

²⁴ *Ibidem*.

figura 3,08
Narkomtiazhprom (concurso)
 1934
 Hermanos Vesnin

figura 3,09
Edificio del Kómintern
 1929
 Taller de Fridman

De este modo, la supuesto paradoja puede quizás resolverse en función de una idea que expone Jan-Magomédov y tiene que ver con la connotación del término "imagen". Explica el autor ruso sobre el proceso consciente e intencionado en esa búsqueda emblemática inspirada en la revolución: "En la terminología soviética, esta palabra tiene un significado específico, bastante diferente de las connotaciones superficiales que tiene en Occidente. Con esta "imagen", en ruso *obraz*, nos referimos a la síntesis de las formas y significados ideológicos específicos que constituyen los elementos de un nuevo "lenguaje" artístico o, en este caso, arquitectónico"²⁵.

En el origen del Monumento a la Tercera Internacional confluyen sinergias que se reproducirán más adelante en los numerosos proyectos de palacios para los trabajadores: afirmar y confirmar la victoria colectiva²⁶ del espíritu revolucionario; en alguna medida como consecuencia *proyectual* de aquella aspiración -también de origen colectivo- de la *catedral del futuro*. Se trata en el fondo de proyectar un edificio principal, solemne, único, integrador, capaz de representar las más diversas aspiraciones comunales: "El "edificio principal" se concebía como el centro de la vida social, como un símbolo político e, incluso, como un centro internacional (en espera de la revolución mundial)"²⁷. Otro tipo de proyectos en este orden serían el Palacio del Trabajo en Moscú (1922 - 1923), el edificio del *Komintérn* (1929) y el Narkomat de la Industria Pesada en Moscú (1934) (figuras 3.08 y 3.09).

²⁵ Dentro del marco teórico, Jan-Magomédov aporta una luz que los teóricos occidentales con frecuencia y sin mala voluntad parecen ocultar. Jan-Magomédov, S.O., "De Lenin a Stalin. Las etapas de la construcción socialista", A&V, 1991. p. 16

²⁶ La importancia que la "masa" representaba en el esfuerzo de transformación de la vanguardia es definida en este contexto por Francesco del Co como una aspiración urbana: "se debe subrayar que la relación entre vanguardia y revolución encuentra su medio fundamental en una especie de sentimiento positivo de la masa, que es un elemento común a toda producción artística: es precisamente a través de la masa como la vanguardia radicaliza su propia aspiración urbana". Dal Co, Francesco, "Ciudades y Monumentos". En Asor Rosa, Alberto; et al, *Socialismo, Ciudad, Arquitectura URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos*, vol. Comunicación 23, Serie A (Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973). p. 118

²⁷ Jan-Magomédov, S.O., "Búsqueda de nuevos tipos de edificios públicos", en *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético* (Moscú: Editorial URSS, 2004). p. 119 - 120

figura 3,10

Diseño para la tribuna de Lenin

1920- 1924

El Lissitzky

3.2 La transición del experimento ruso

3.2.1 Proceso

La relevancia de la Rusia soviética, en estos términos, se establece por el carácter instrumental con que la expresión monumental fue empleada para reforzar la consolidación del nuevo escenario político. Aquí, la mejor asociación del concepto de *monumentalidad* podría ser la de un proceso dinámico o en transformación: inicia con una faceta experimental para la arquitectura -animada por jóvenes arquitectos, concursos y programas novedosos-, para después girar y perderse en el afianzamiento de un sistema burocrático que encontró su verdadera expresión en el colosalismo reduccionista emanado de la "tradición" neoclásica.

Para fortalecer la noción instrumental del *monumento* -y consecuentemente de la arquitectura- debemos situarnos en abril de 1918 cuando se publica el "Plan de Propaganda Monumental" firmado por Lenin. El decreto llamaba a involucrar a los artistas en el proceso de sustitución de dispositivos testimoniales, anteriores a la etapa revolucionaria: "el arte debía ser empleado para agitar a las masas, y habrían de levantarse monumentos a las figuras más destacadas de la revolución y de la cultura conforme a las demandas de las masas revolucionarias"²⁸.

Al respecto, la agitación en este periodo se diversifica por medio de expresiones propagandísticas como "carteles, consignas, símbolos y emblemas". Los nuevos medios buscaban reemplazar a las viejas esculturas de los zares por las de destacados revolucionarios y celebridades vinculadas con el movimiento. Simón Marchán cuenta que, a raíz de esto, durante 1918 aparecieron -solamente en Moscú- más de treinta *monumentos* "provisionales de yeso", que en su figuración poco se diferenciaban de aquellos a los que sustituían: "Lo más frecuente no obstante (era) que mientras los pedestales recurrían a unos volúmenes cúbicos modernos, casi suprematistas o abstractos, las figuras realistas que los coronaban entraban en abierta disonancia con ellos respecto a la proporción y al estilo"²⁹.

La idea de "proceso" que aquí sugerimos se vincula con el interés de las autoridades revolucionarias para identificar³⁰ el verdadero impacto que los nuevos dispositivos generaban en su contexto inmediato. Es decir: hay una medida temporal que atiende al contexto político del momento, cuya importancia estaba dada por la sustitución de los viejos *monumentos* y el borrado del registro anterior. También es posible extraer una intención que "llenaba" el vacío provocado por el cambio de la estructura política. *Lo monumental* equivale al esfuerzo con que se construye la nueva sociedad, a través de toda una idea sobre la infraestructura y el modelo de ciudad moderna. Así, *lo monumental* empieza a

²⁸ Como señala Magomédiv, la importancia del arte de agitación era la de trabajar con nuevos contenidos. Jan-Magomédiv, S.O., "De Lenin a Stalin. Las etapas de la construcción socialista". p. 17 - 18

²⁹ Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900 - 1930)*, 2000. p. 209 - 210

³⁰ "Prueba de ello son, además de los recuerdos gráficos, los escritos de Lunacharski, la curiosa *Lista de personas a las que se propone levantar monumentos en Moscú y en otras ciudades...* (2 de agosto de 1918) o el escrito dirigido por Lenin a los *comisarios de Instrucción Pública y del Patrimonio Artístico de la República (...)* "Se les invita a presentar sin demora datos acerca de los que se ha hecho exactamente para cumplir el decreto del 13-IV-1918, en particular sobre: 1) retirada de viejos monumentos, 2) sustitución de los mismos con otros nuevos, aunque sean provisionales y 3) sustitución de las viejas inscripciones en los edificios públicos con otras nuevas (& 5 del decreto) // Es imperdonable la dilación de dos meses en el cumplimiento del decreto, importante por igual desde el punto de vista de la propaganda y desde el punto de vista de la ocupación de los parados" (15 junio de 1918)." En Alberto Corazón, *Constructivismo*. p. 20 - 21

figura 3,11
Narkomtiazhprom (concurso)
1934
Ivan Fomin

dibujarse próximo a las masas populares, por ello hay una visibilidad en dicha conformación. Lo encontramos en el texto *Literatura y Revolución* (1924) de Trotsky:

*No hay duda de que en el futuro, y de una manera progresiva, estos trabajos monumentales, como la nueva planificación de la ciudad-jardín, los proyectos de casas-modelo, ferrocarriles y demás, interesarán no sólo a los ingenieros-arquitectos que toman parte en el concurso, sino también a las amplias masas populares. En una generación, los sórdidos amontonamientos de casas y calles, ladrillo sobre ladrillo, serán sustituidos por la construcción titánica de la ciudad-jardín diseñada en un plano a compás.*³¹

En relación con la arquitectura apreciamos un desarrollo que es consecuente con nuestra idea progresiva o de transformación. Durante los momentos iniciales del proceso -y ante la imposibilidad de construir grandes palacios o edificios para la representación política- los arquitectos de la revolución se enfocaron en "construcciones menores"³² que daban cuenta de las diversas corrientes del momento. Se trata de un tiempo inicialmente tenso dado que en este lapso hay un desacuerdo estético entre dos escuelas dominantes: la de Petrogrado -con arquitectos formados previamente a la revolución- y la *Comisión de Pintura, Escultura y Arquitectura*, de carácter más progresista, establecida en Moscú.

A la llamada de los líderes revolucionarios cada corriente habría de generar propuestas vinculadas con los asuntos de representación. Así, tenemos que, el romanticismo -que habría de silenciarse durante los años veinte- adopta previsiblemente una estrategia de gigantismo arquitectónico conmemorativo, caracterizado por un dominio de la "emoción" de las formas clásicas. La "grandeza" aquí tiene una orientación que identificamos como *monumentalista* basada en la idea de edificaciones colosales: "Las fantasmagorías emocionales y trágicas de Piranesi se convirtieron en una de las fuentes esenciales de inspiración. Las obras de los arquitectos de la Revolución Francesa -el lacónico simbolismo de Ledoux o las fantasías de Boullée y Peyre- también aparecieron como prototipos naturales"³³. El representante más importante de la escuela de Petrogrado fue Iván Fomin (figura 3,11).

Por su parte, la *Comisión de Pintura, Escultura y Arquitectura* agrupaba el bando iconográfico de la revolución. Establecida en Moscú entre 1919 y 1920, se trata de una corriente que rechaza la tradición, aunque no por ello deja atrás un interés por lo simbólico desde la organización espacial de los volúmenes. Un rasgo importante fue la aparición de la idea del "dinamismo interno de la masa" determinado por la propia geometría. El representante más destacado fue Iliá Golosov.

Durante la fase leninista resulta lógico que el proceso de actualización de la arquitectura se iniciara con una postura abierta a la experimentación y finalizara anquilosándose en su rechazo a esas aportaciones originales. Es decir, el momento posterior a la revolución demandaba de una austeridad que, dada la escases de los recursos, prácticamente no permitió construir obra pública relevante. Aquí vemos que la acción de la propaganda, con

³¹ En Zelinski, K, "Ideología y tareas de la arquitectura soviética", en *Constructivismo*, ed. Corazón, Alberto, Serie A, Comunicación 19 (Madrid, 1973), 231-77. p. 255

³² "El arte de agitación incluía ciertos temas arquitectónicos menores, a los que se atribuía una gran importancia durante los primeros años del poder socialista. A falta de grandes edificios que levantar, estas construcciones menores reflejaban rápida y claramente las diversas corrientes que se daban en la arquitectura." Jan-Magomédov, S.O., "De Lenin a Stalin. Las etapas de la construcción socialista". p. 17 - 18

³³ Ikonnikov, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética". p. 5

figura 3,12

La Corona de la Ciudad

1919

Bruno Taut

la creación de *monumentos* conmemorativos y efímeros, cumplió con esa función iconográfica que después habría de asumir la arquitectura³⁴. Sugerimos que *lo monumental* como medida de valor parte de una etapa inicialmente dinámica e inmaterial para evolucionar hacia una concepción estática representada por la *grandeza* (o pesadez) de las construcciones: Un recorrido que va de los sueños intangibles del papel y finaliza con la construcción de una realidad trasnochada; o en términos de esta tesis: se da paso de la *monumentalidad* al *monumentalismo*.

Así, los años veinte fueron un tiempo fértil para la transición especulativa y la experimentación del proyecto en la que -nos aclara Jan-Mogómedov- no estaba ausente el anhelo por erigir palacios como un logro simbólico del pueblo. Aquellos años coinciden con ese momento "libre" en que se gestaron gran cantidad de proyectos, que buscaban ser símbolos y/o *monumentos* conmemorativos de la revolución. Durante la organización del nuevo sistema político las necesidades reales de edificación se concentraron en "viviendas, hospitales, escuelas, clubes de obreros, etcétera". Cuando los nuevos planes económicos comenzaron a rendir frutos, se asienta la afirmación de los logros económicos de la clase trabajadora:

*La idea de grandiosos "palacios" consagrados al Gran resurgimiento Económico volvió a ocupar el primer plano. El prestigio pasó a ser uno de los elementos más importantes en la creación (sic) de la imagen arquitectónica. Las vastas dimensiones de los edificios, la monumentalidad de su concepción, la opulencia de su decoración, todo ello quería reflejar el sentimiento popular.*³⁵

¿Cómo se traduce espacialmente esta idea?. A lo largo de este trabajo consideramos que el asunto de las grandes dimensiones, si bien no es una garantía que concrete la noción de *lo monumental* en arquitectura, se ha utilizado en momentos específicos de la historia para representar o simbolizar a determinadas estructuras en el poder. En una perspectiva moderna, hemos planteado que ya desde los propios expresionistas se configura la búsqueda de un espacio colectivo que operara como objeto único, central, magnífico o deslumbrante. Es, por ejemplo, el caso de la Corona de la Ciudad (1919) de Bruno Taut (figura 3,12).

La idea de Taut puede ser trasladada a la nueva realidad soviética que formularía, primero en "papel" y luego en "realidad construida", un tipo de edificio público o palacio para que el proletariado fuera capaz de "palpar visualmente (...) los rasgos de la futura ciudad de trabajadores libres, la cual en aquellos años se describía frecuentemente con epítetos como inmensa, grandiosa, gigantesca, brillante, radiante, deslumbrante, lujosa, maravillosa, armoniosa, hermosa, etcétera"³⁶. Asimismo, señala Jan-Magomédov, en aquel momento había una suerte de aspiración que relacionaba el poderío multitudinario -el proletariado

³⁴ Añade Jan-Magomédov: "La arquitectura también se hizo valer como un elemento de importancia en el plan de propaganda oficial con la creación de todo tipo de monumentos conmemorativos, la decoración de las ciudades para las festividades populares y otras formas de arte de agitación. Empezaron a proliferar los monumentos arquitectónicos, más que escultóricos; en ellos centraron su interés los arquitectos porque podían construirse rápidamente con materiales baratos (aunque también eran en muchos casos efímeros). Estos monumentos cumplieron la función de crear una iconografía arquitectónica hasta que ya en los años centrales de la década se empezaron a levantar los grandes edificios públicos." Jan-Magomédov, S.O., "De Lenin a Stalin. Las etapas de la construcción socialista". p. 18 - 19

³⁵ *Ibidem*. p. 20

³⁶ Jan-Magomédov, S.O., "Búsqueda de nuevos tipos de edificios públicos". p. 117 - 118

figura 3,13
Luitpoldarena
años 1930
Albert Speer

como un solo ente- con cierto carácter "monolítico" de los edificios; hay una propensión a "unificar muchas organizaciones e instituciones en un solo complejo público"³⁷.

De esta manera vemos que la construcción de la idea colectiva, de fuerzas trabajadoras unificadas en su aspiración por transformar la misma idea de ciudad y sus símbolos políticos, representa una carga "genética" fundamental para la conformación del espacio público. Especialmente de aquellos edificios que concentraban a las tareas del Régimen. Con posterioridad, veremos que el concepto *monolítico* -de hecho- puede ser rastreado en ejercicios representativos de la modernidad y el poder, sin olvidar que también ha estado presente en el símbolo por antonomasia de los organismos económicos del "mundo libre": el rascacielos de la ciudad capitalista.

Sería interesante abundar -en algún ejercicio posterior- acerca de la evolución de esa idea colectiva sobre espacio público -con gigantescas escaleras y plazas para los mítines del proletariado-; y cómo la ideología se transformó en una idea cristalizada por escenarios preparados para enaltecer a las cúpulas de gobernantes: una manifestación más evidente con el ascenso totalitarista de los años treinta. Sin pretender caer en fáciles tópicos de equiparación o parangón, puede recordarse que el caso del régimen nazi es, en ese sentido, un ejemplo brutal (figura 3,13).

Es preciso señalar que, parcialmente, el germen *monumentalista* -en términos de literalidad o "realismo"- parece estar implícito en el origen del discurso revolucionario. Sabemos que el pragmatismo político de Lenin era contrario a las formas abstractas y, en su visión sobre los homenajes a los héroes inspiradores de la revolución, mantenía una postura crítica dada la limitada expresión de "los símbolos geométricos" para representarlos. La perspectiva de K. Zelinski al respecto es característica de dicha animadversión:

*Los monumentos son el método más eficaz para eternizar la memoria de ciertas personas, para atraer la atención sobre la función social que estas personas cumplieron. Ahí radica una propaganda histórica de clase. Y en esa tarea, la abstracción, la estilización son muy dañinas dado que atemorizan a las masas y ocultan el verdadero significado de la escultura.*³⁸

Nos encontramos ante una disyuntiva recurrente en esta fase de la vanguardia: realismo figurativo o abstracción geométrica. El tema de la representación, que habíamos anticipado con las corrientes dominantes de la arquitectura, adquiere un tono emparentado supuestamente con la alineación de la ideología política de los actores. Es decir, se acusa a los "artistas de izquierda"³⁹ de ser ingenuos y anti-revolucionarios por comunicar a "proletarios" y "campesinos" un discurso ajeno -debido a su origen occidental europeo- al nuevo orden político. Esto es, de ser promotores de un mensaje contrario a los principios de la Unión Soviética que se justificaba aparentemente por el grado de realismo retratista.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Zelinski, K, "Ideología y tareas de la arquitectura soviética". p. 251

³⁹ En un texto de Lunacharski denominado "El Gobierno y el Arte Soviético" de 1922 se expone así: " Los artistas "de izquierda", en tanto permanezcan fieles a sí mismos, pueden de hecho ofrecer muy poco al arte ideológico revolucionario, como no puede un mudo pronunciar discursos revolucionarios. Rechazan por principio todo contenido ideológico o de imagen en los cuadros, en las estatuas, etc. Además, tan adelante han llegado en la deformación de los materiales tomados de la naturaleza, que los proletarios y campesinos... se limitan a encogerse de hombros ante este producto trasnochado de la cultura europea occidental." Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900 - 1930)*, 2000. p. 211

figura 3,14

Resguardando la Paz. Stalin y Voroshilov en el Kremlin

1938

Alexander Gerasimov

La coherencia forma/función debe encontrar otro sentido a partir de la nueva organización económica, el uso de modelos asociados con el sistema anterior es sinónimo de obsolescencia. Existe una diferenciación formal y espacial que se va acentuando como proceso -*Constructivismo*- y una forma política que -cuando es preconcebida- es un símbolo del estado actual y de las clases dominantes. Citamos nuevamente a Zelinski quien confirma un entredicho en el discurso de Lenin:

Cuando las formas imponen retardadamente sus funciones envejecidas al nuevo medio económico-productivo quedan desposeídas de su función; y esto ocurre de manera violenta, tanto si se trata de una función propia del "poder zarista" como si dicha "forma" es una forma aceptable desde el punto de vista burgués, la forma parlamentaria de una justa democracia. En este caso, la diferencia funcional entre las formas políticas y las espaciales consiste en el hecho de que los defensores de las formas políticas son las clases dominantes, las cuales no renunciarán a las "funciones" sin oponer resistencia; en cambio, las formas espaciales se muestran pasivas con respecto a las funciones simbólicas que se les atribuye y se fundan en las leyes naturales de la vida, de la materia, etc.⁴⁰

La historiografía ha dado cuenta de la feroz "crítica" emprendida contra la vanguardia soviética por parte del mismo sistema aglutinante. La simplificación burocrática habría de considerar esa extraña arquitectura compuesta por "cajas" como una "consecuencia de un principio equivocado que descuida la expresión artística y (la) reduce (...) a sus elementos técnicos y funcionales. (Era) preciso desarrollar "la lucha por un arte arquitectónico."⁴¹, afirmaban desde los órganos de propaganda oficial.

El mismo tono de crítica paternalista lo registra Leonardo Benévolo de un artículo publicado en 1932. A propósito de la tendencia política y la investigación arquitectónica, las autoridades "aclaraban":

La precipitada realización de estos esquemas utópicos y doctrinales, que no tienen en cuenta ni los recursos materiales de nuestro país, ni el grado de preparación que puede tener la población, acostumbrada a sus usos y preferencias preexistentes, podría ocasionar fácilmente para hacerlas aceptar, pérdidas substanciales e incluso desacreditar los principios fundamentales de la reconstrucción socialista de la sociedad. Los arquitectos deben evitar el peligro de dejarse dominar por la fantasía porque una solución adecuada del problema sólo puede provenir de un arquitecto que comprende la vida y las condiciones de las masas. Durante el período de transformación de la familia desde una base de economía doméstica individual a una base colectiva, cualquier solución mecánica y administrativa es contraproducente; el proceso debe efectuarse gradualmente y debe ser protegido y alentado por medio de una organización adecuada, que haga resaltar las ventajas y el incremento del bienestar del trabajador en el programa de colectivización.⁴²

Tenemos así que una vez consolidado el discurso oficial y con los logros de los "primeros planes", el viraje formal demuestra poco a poco ser la consecuencia de una transformación estructural. *Lo monumental* pasa de los sueños posibles de la utopía al control estático conservador. Un círculo que en cierto sentido se cierra con las actitudes autoritarias de la nueva organización social y económica. Por ello resulta paradójica, aunque acertada, la

⁴⁰ Zelinski, K, "Ideología y tareas de la arquitectura soviética". p. 253

⁴¹ Este es uno de los puntos de la declaración de principios de la revista "Arquitectura SSSR", en su número inicial de 1933. En Schmidt, Hans, "Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932". p. 265

⁴² La cita corresponde a Berthold Lubetkin en *Architectural Review*, mayo 1932. Benevolo, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, 6ª revisada y ampliada (Barcelona: Gustavo Gili, 1987). p. 577 - 578

figura 3,15
Narkomtiazhprom (concurso)
1934
Konstantin Melnikov

crítica de Zelinski (1925) sobre esa *monumentalidad* hipnotizadora que -quizás en ese momento- el nuevo régimen no fue capaz de advertir:

*Las monarquías colosales, que ocupan inmensas extensiones territoriales, fundadas en la esclavitud y, en sustancia, en una organización económica primitiva; las dinastías que reinaban durante miles de años; el salvaje conservadurismo y la enervante magnificencia de las cortes despóticas; la monumentalidad hipnotizadora de toda la antigua vida persa con el correlato de un desarrollo económico muy lento; una manera de vivir calcificada por los siglos; todo eso creó en la consciencia del pueblo una correspondencia, ilusoriamente firme, entre las formas sedimentadas y el conjunto de la vida.*⁴³

Hacia 1930, sobre el problema entre la tendencia política y la investigación arquitectónica, nos dice Benévolo, el tono de reprimenda era un asunto institucionalizado: la idealización de la *monumentalidad* elegante fue desplazada por el *monumentalismo* anacrónico que tardó solo unos cuantos años en manifestarse. Por su parte, Bruno Zevi identifica esta etapa como la muestra de la "crisis del racionalismo europeo".

Ya para 1932 -y "por invitación oficial"- la sana discrepancia de las corrientes parece llegar a su fin con el surgimiento de la Federación de Arquitectos Soviéticos (SSA). No deja de llamar la atención que a partir de entonces el *monumentalismo* luzca como negación y reacción de la arquitectura moderna: "Entre los resultados: el sanatorio de Sochi en el Cáucaso, con hileras de columnas calcadas literalmente de los manuales arqueológicos; la casa de los Soviets de Kiev, con órdenes gigantes que roban luz a las ventanas; las decoraciones cada vez más historiadas de las estaciones de metro de Moscú..."⁴⁴ En este marco, el *monumento*, en la lógica del realismo socialista, se opone a la construcción dinámica y revolucionaria -(giratoria) del proyecto de Tatlin- porque finalmente es símbolo y representación de una liberación paradójica con el propio sistema de liberación. Francesco Dal Co afirma que con su falso papel de "heredero de la utopía", el proletariado se acerca a la intención contenida en el proyecto del templo del pueblo de Taut:

*El proletariado heredero de la utopía es otra de las mixtificaciones (sic) de fondo del sistema estalinista, es una de las premisas teóricas para el "realismo socialista"; sin embargo, no era muy distinto el significado de las proposiciones de Taut, que algunos años antes había proyectado un templo del pueblo, propuesto para la ciudad del pueblo.*⁴⁵

3.2.2. Constructivismo

El desarrollo de la arquitectura moderna⁴⁶ en la Rusia posterior a la Revolución de Octubre, se encuentra ligado con cierta inestabilidad indisociable del sugerido proceso de transformación. Aunque desde los primeros momentos aparecen escuelas agrupadas como progresistas y tradicionales, en la misma conformación de los grupos alejados de la tradición existe un componente de divergencia que fue matizándose a lo largo de los años veinte y evolucionando por derroteros específicos. ¿Por qué traer a colación la proximidad

⁴³ Zelinski, K, "Ideología y tareas de la arquitectura soviética". p. 255

⁴⁴ Zevi, Bruno, *Historia de la Arquitectura Moderna* (Barcelona: Poseidón S.L., 1980). p. 145 - 146

⁴⁵ Dal Co, Francesco, "Ciudades y Monumentos". p. 149

⁴⁶ Sobre la paradójica lectura del constructivismo soviético, comparado con de otras expresiones de la época, Hans Schmidt expone: "No se exagera si se considera al constructivismo soviético como la concepción más consecuente y progresiva de la arquitectura moderna, más amplia que las investigaciones del "De Stijl" holandés o de la Bauhaus, más profunda que el genio de Le Corbusier. Pero tuvo la desgracia de disponer de una base técnica y económica insuficientemente desarrollada." Schmidt, Hans, "Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932". p. 258

figura 3,16
Almacén (proyecto de curso)
1922
Taller ASNOVA

del *constructivismo*⁴⁷ con la condición monumental si ya hemos expuesto el triunfo del *monumentalismo* conservador en los sueños (pos)revolucionarios?.

Si bien la reacción burocrática habría de tomar el control de las formas de representación con el paradigma del realismo socialista, partimos de la suposición de que -por diversos enfoques- la modernidad también experimentó anhelos *monumentales* para representar la nueva realidad. Es decir, la condición de estudio encuentra cierta permanencia en el tiempo, que cambia dependiendo del área del espectro que se estudie. Por ello en la interpretación temporal e ideológica no termina por desaparecer nunca. Además, consideramos relevante establecer un marco contextual que facilite la comprensión concretamente del apartado de la obra de Iván Leonidov, quien representa esas aspiraciones hacia una *monumentalidad* moderna.

Cuando hablamos de "momentos", la conformación del *constructivismo* presenta varios episodios que no necesariamente son uniformes y consecuentes. Esto puede demostrarse primero, por ejemplo, con el símbolo obligado del *Monumento a la Tercera Internacional*, que hacia 1921 se adelantaba a las definiciones teorizadas por la "corriente". Poco más adelante, con el *Manifiesto Constructivista*, Alexei Gan (1922) hace un "primer intento" por definir los principios teóricos básicos: "por primera vez se redacta un texto coherente y orgánico que recoge las ideas, problemas y tensiones de la época, abordando esas tensiones en el punto en que parecen más agudas: las relaciones entre el nuevo arte y la política"⁴⁸.

En el proceso de la arquitectura las cosas no fueron muy distintas. Por un lado, en 1923 se funda la ASNOVA encabezada por Nicolái Ladovski y El Lissitzky (figura 3,16). Este grupo organizaba arquitectos racionalistas que consideraban "el espacio" y "la percepción" como objetos centrales de estudio, no así el aspecto material o constructivo: "la estética de las nuevas estructuras y los nuevos materiales -a los que atribuían también una gran significación- no parecían tener para ellos sino una importancia secundaria. *El material de la arquitectura es el espacio, más que la piedra*, solía decir Ladovsky"⁴⁹.

Dos años después, en 1925, se conforma la OSA -agrupación crítica de los planteamientos de ASNOVA- que sostiene: "la cara ideológica de la arquitectura proletaria no consiste en las formas exteriores que actúan sobre los órganos de la percepción y menos aún en la embriaguez emotiva provocada en las masas"⁵⁰. Para la OSA -la organización estrictamente *constructivista*- la arquitectura socialista es -en tanto que principio productivo- un asunto de orden científico, metodológico y funcional: "La utilidad ascética, atribuida por los *constructivistas* a la forma de las cosas, era para ellos una característica de la cultura proletaria por oposición al consumo"⁵¹.

⁴⁷ "El Constructivismo -como una de las facetas de la estética moderna, nacido de la vida ruidosa, impregnado de olores de la calle, de su ritmo enloquecedor, de su sentido práctico y sus preocupaciones cotidianas, y de su estética; incorporando voluntariamente dentro de sí el "palacio del trabajo" y los carteles propagandísticos de los festivales populares- es sin lugar a dudas uno de los rasgos característicos del nuevo estilo, que acepta con avidez la modernidad en todos sus aspectos positivos y negativos." En *Ginzburg, Moisei, Stil i epoka. Problema sovremennoi arkhitektury*. En *Ginzburg, Moisei, Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 191

⁴⁸ Alberto Corazón, *Constructivismo*. p. 23

⁴⁹ Ikonnikovl, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética". p. 13

⁵⁰ Zevi, Bruno, "La parábola de la arquitectura soviética", en *Historia de la Arquitectura Moderna* (Barcelona: Poseidón S.L, 1980). p. 141

⁵¹ Ikonnikovl, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética". p. 14

figura 3,17
Palacio del Trabajo (concurso)
1922 - 1923
Hermanos Vesnin

Con este repaso distinguimos la división sustancial en el modo en que se aborda el problema de la arquitectura de este periodo. Pero la confusa etiqueta del *constructivismo*, sea por motivos ideológicos o por planteamientos formales, tiende a borrar esa separación en un señalamiento que apunta al deliberado carácter utópico⁵² de los proyectos. Por lo tanto, existe un encuentro que acerca las posturas en los resultados finales: palacios, centros sociales, instalaciones deportivas, entre otros, son el producto de un nuevo espíritu común que es (aparentemente) desinteresado en dejar más un testimonio que la construcción por sí misma. Espacios que se presentan, como hemos visto líneas arriba, independientes e idóneos para la concentración de multitudes, así como para la simbolización de nuevos valores.

Para definir la idea de la *monumentalidad* constructivista es pertinente volver al discurso de Adolf Loos, quien en un conocido texto ("Arquitectura") formula la siguiente reflexión:

*Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura.*⁵³

La cita del arquitecto vienés, aunque alegórica, nos aproxima a un elemento común de la *monumentalidad* arquitectónica: la idea de contraste. Para una parte de la arquitectura moderna, la materialidad de la construcción aparece como ese "algo" referido por Loos que representa la ejecución deliberada de lo construido en términos físicos, además de una inminente lectura simbólica por el "significado" de la intervención y su carácter *mortuario* o *monumental*. El contraste, en su estricta expresión material, es la diferencia generada por la acción del objeto construido sobre el paisaje o territorio. En cierta medida, este fue el criterio que siguieron P. Johnson y H.R. Hitchcock cuando "definieron" institucionalmente a la arquitectura moderna con su exposición en el MoMA (1932).

De esta manera, *lo monumental* para la arquitectura de la "revolución" -aquella que buscaba conformarse por un repertorio ecléctico y grandilocuente- se expresó como objeto de crítica y reacción porque en su falsa *monumentalidad* había ecos de "su *gigantonmanía*, (en) su iconografía vagamente polisémica y (en) su falta de coordinación de los cometidos prácticos y los medios técnicos de los edificios contemporáneos"⁵⁴. En sentido opuesto habría de surgir una arquitectura que se diferenciaba tanto por su incompatibilidad programática como en la ausencia del mero gigantismo impactante.

Así llegamos al segundo momento fundamental del *constructivismo* arquitectónico que -en rigor- se establece en 1923. Según Andréi Ikonnikovl, ese año es fundamental porque representa la transición de la "arquitectura de papel"⁵⁵ a la arquitectura construida. Y además porque los hermanos Vesnin realizaron la propuesta al concurso convocado por la Sociedad de Arquitectos de Moscú para el Palacio del Trabajo (figuras 3,17).

⁵² "La vanguardia constructivista recupera lo que había sido tarea del arte de todos los tiempos: construir; su testimonio es su construcción y no el reflejo desmitificador de lo existente. Si no necesita hacerlo es porque de ese trabajo ya se han encargado los hechos. (...) Esa palabra de orden, construir, permite e incita a todos los proyectos, muchos irrealizables, incluso conscientemente irrealizables en algunos casos, pero no por ello menos interesantes y menos efectivos. La utopía parece que está al alcance de la mano, parece que va a convertirse en realidad. Sin embargo, ese hermoso sueño ha de verse frustrado." Alberto Corazón, *Constructivismo*. p. 15

⁵³ Ver nota 11 del capítulo "Loos, Ginzburg y Teige" para abundar en el significado de la cita. Loos, Adolf, "Architektur [trad. Arquitectura]", *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. En Loos, Adolf, *Escritos II, 1910-1932*, ed. Opel, Adolf; Quetglas Josep, Biblioteca de Arquitectura 2 (Madrid: El Croquis, 1993). p. 34 - 35

⁵⁴ Ikonnikovl, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética". p. 7

⁵⁵ *Ibidem*. p. 9

figura 3,18
Palacio del Trabajo (concurso)
1922 - 1923
Hermanos Vesnin

La importancia de este proyecto viene a demostrar que, en última instancia, durante la utopía (pos)revolucionaria de los años veinte, se promoverían otras vías deliberadas en beneficio de una *monumentalidad* desde una arquitectura: austera, contrastante, funcional, lógica.⁵⁶ Con este proyecto se instaura un nuevo paradigma de tipos pues el palacio deja de ser un recinto a la usanza romántica. La representación colectiva se desplegará por medio de volumetrías, modulaciones y antenas que configuran los elementos de una nueva arquitectura basada en la racionalidad constructiva, programática y tecnológica.

El ideólogo del *constructivismo* y referencia constante en esta investigación, M. Ginzburg, relataba algunas de esas características que hacían novedoso al "primer ejemplo arquitectónico concreto" surgido de estas ideas:

Lo hicieron concentrando todo el volumen según un nuevo enfoque, eliminando los patios interiores e intentando crear un nuevo organismo social cuya vida interior proviniera enteramente, no de los modelos estereotipados del pasado, sino de las leyes de su propia función objetiva. La sala elíptica para 8000 personas separada mediante una pared móvil de otra para 2500 que en este caso serviría de colosal receptáculo para los representantes de los obreros de todo el mundo, resultó ser una solución arquitectónica grandiosa por su envergadura que determinó la solución final y a la que se supeditó el proyecto entero. El volumen exterior del "palacio" es también igualmente expresivo por su aspecto monolítico, por su sencillez y su volumetría, y es consecuencia lógica de su solución interior.⁵⁷

La lectura de Ginzburg desprende una razón que -basada en el carácter multitudinario del programa- elogia la "concentración" del volumen y el aspecto monolítico. Dos principios esenciales en el desarrollo posterior de la *monumentalidad* arquitectónica moderna, primero desde el planteamiento del edificio único -como se ha venido especulando en las vanguardias y concretamente con la *catedral del futuro*- y después con la aplicación tipológica en el rascacielos; hasta evolucionar hacia los conjuntos que -por medio de edificios supuestamente autónomos- mantienen ese valor concentrado y unitario. Por otra parte, es posible inferir que en su oposición a los "modelos estereotipados del pasado", la aceptación de esos principios modernos encuentra la validez en el conflicto planteado por Alexei Gan en 1922⁵⁸: la incapacidad de la cualidad *monumental* -estética y estática- para definir la expresión de las nuevas edificaciones.

De esta manera, tenemos que el *constructivismo*, con su filosofía⁵⁹ programática, racional y tecnológica, es un punto de partida esencial para entender la importancia que la "estructura" tiene en la evolución de una *monumentalidad* alejada de la configuración clásica. Con el procedimiento de construcción de elementos básicos, esta filosofía

⁵⁶ "En el diseño, la noción de edificio "palaciego" no estaba sustentada mediante masas de piedra monumentales. En su lugar, el edificio era una austera construcción de hormigón, parecida a un bloque de oficinas, carente de toda decoración, pero impresionante sobre todo por el fuerte contraste que ofrecían los volúmenes lógicamente dispuestos: prismas rectangulares que unían series de pequeñas estancias y un gigantesco anfiteatro cilíndrico. El austero ritmo de la estructura de hormigón visto es la característica arquitectónica fundamental del edificio, en el que, por otro lado, hay algo de nuevo romanticismo. Se trata del romanticismo austero y directo de una empresa de difícil realización en la que no se admiten descuidos ni medias tintas. La combinación de antenas y pantallas de comunicación que coronan el edificio recuerda las construcciones simbólicas que siguieron a la Revolución." Idem.

⁵⁷ Ginzburg, Moisei, "Itogi i perspektivy [trad. Resultados y Perspectivas de la Arquitectura Moderna]", *Sovremennaya Arkhitektura (SA)* n.4-5 (1927): 112-119. Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*. p. 318

⁵⁸ Dice Gan: "Hasta hoy, los hombres construían "obras" artísticas monumentales o simplemente casas a renta. Dejando aparte el hecho de que el término "monumentalidad" se ha usado demasiado, es evidente que no puede definir los objetivos de las nuevas instalaciones. Es un término maleado por los juicios de gusto y coronado por la estética." Gan, Alexei, *Konstruktywizm*. En Alberto Corazón, *Constructivismo*. p. 147 - 148

⁵⁹ "El "credo" de A. Vesnin (...) proclama la racionalidad estructural de la forma, pero al mismo tiempo habla de la influencia que todo el espíritu de la vida moderna ejerce sobre la forma, plantea el problema de la influencia psicofisiológica de la forma sobre la persona y reconoce la importancia del estudio de los elementos formales." Jan-Magomedov, S.O., "El constructivismo: corriente artística del vanguardismo arquitectónico (Alexandr Vesnin)", en *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, edición bilingüe (Moscú: Editorial URSS, 2004). p. 56

figura 3,19
Palacio de la Cultura
1931 - 1937
Hermanos Vesnin

vanguardista fue el caldo de cultivo en la promoción de una nueva visión del mundo que junto con las artes y la conexión con las masas, investigaba sobre nuevos instrumentos. En los términos que nos recuerdan a Karel Teige: "en vez de monumentos, la arquitectura crea instrumentos." Por ello, no podemos dejar de lado que en el camino de la *monumentalidad* constructivista, una de las aportaciones fundamentales de aquella época fue la del edificio como "condensador social":

El lema "el edificio como condensador social de la época" se impuso como meta; se consideraba que era el vehículo para la organización de la vida. La arquitectura empezaba con las formas funcionales de organización de la vida; y el edificio era el molde de esas formas. Los constructivistas mantenían que en el diseño del edificio las ideas debían ir de dentro a fuera, una creencia en la que seguían a los arquitectos modernos.⁶⁰

Es así que *lo monumental* en la modernidad configura una noción programática desde su vínculo con la interacción de las masas.

⁶⁰ Ikonnikov, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética". p. 14

figura 3,20

Proyecto para estación de trenes y aviones

1914

Antonio Sant'Elia

3.3 Dos investigaciones de proyecto: Sant'Elia y Leonidov

3.3.1 Sant'Elia

Parcialmente, el discurso que elaboramos en este capítulo se centra en el movimiento *futurista* italiano y en la obra de Antonio Sant'Elia. Esto es porque, previo al desarrollo y constitución del movimiento vanguardista ruso -que propició un alcance de mayor impacto dentro del panorama de la arquitectura moderna y en su implicación con la expresión de *lo monumental*-, la Italia del *futurismo* ya aspiraba a dejar atrás una tradición anquilosada. Que en su renovación programática, "con estaciones de trenes y aeroplanos", no se alejaba por completo de esos principios de "grandeza" o "gigantismo" o de (unas) "proporciones verdaderamente faraónicas (pues) para Sant'Elia la modernidad coincide con la *monumentalidad*."⁶¹

El *futurismo* como movimiento de fractura artística tuvo un objetivo central: distanciarse de todo vínculo estético pasado. Se trata de un grupo inicial⁶² en la radicalidad de las vanguardias que, a diferencia del *cubismo* o el *expresionismo*, tuvo implicaciones más avanzadas en su relación con la ciudad. No es intención de este trabajo desarrollar una exposición historiográfica que difícilmente podría aportar sustancia a un tema que puede consultarse en bibliografías existentes. El desarrollo de la obra del arquitecto, puede ser útil para comprender la conformación de los anhelos de *monumentalidad* en un periodo transitorio de la modernidad europea: el violento espíritu renovador del *futurismo* no se desprende de cierta retórica de transición. De esta manera entendemos que, para ello, se apoya en una "simbolización" deliberada y voluntaria: variante de lo que vendrán a representar las formas de las grandes fábricas y los silos de grano.

Cronológicamente puede decirse que la primera parte del registro del arquitecto italiano, se parece a la obra escrita de Adolf Loos: ambas contienen una génesis contradictoria que tomaba motivos específicos de la tradición clásica para establecer una modernidad que aspiraba a la transformación estética. En su primera etapa Loos fue claro al elogiar una "estructura original" que, en el trasladado posterior a la obra construida, inscribiría cierta ambivalencia sobre la austeridad y la simplificación de las forma, así como a la supresión de los elementos "ornamentales". En el caso Sant'Elia la instrucción recibida en la academia de Bellas Artes de Brera alimentó la combinación de *eclecticismo*, *clasicismo* y *medievalismo* imperantes. Aquí surge un universo de composiciones y formas que permitirían -en sí mismas- superar la literalidad y retorno de lo "clásico" para dar paso a proyectos con expresiones *sui géneris*.

De esta manera, detectamos un proceso de evolución que parte de guiños *medievalistas*, pasa por la abolición de motivos ornamentales y culmina en una preferencia por la abstracción geométrica. Podemos decir que se conforma un espacio que tenderá a

⁶¹ da Costa Meyer, Esther, *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future* (New Haven: Yale University Press, 1995). Traducción del autor. p. 123

⁶² "...el Manifiesto fundacional, publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 (...) fue obra exclusiva de Filippo Tomaso Marinetti, fundador continuo del Movimiento Futurista (...) Consta de tres partes, sin títulos separados, pero distintas en cuanto a estructura y estilo. La primera (o Prólogo) es narrativa; la segunda expone en forma de lista un programa de acción y creencias; la tercera es un Epílogo reflexivo (...) la primera (o Prólogo) en cuanto identifica el estado de ánimo de Marinetti y el escenario social que le servirá de marco; la segunda, en cuanto formula la actitud futurista ante diversos problemas estéticos y culturales." Banham, Reyner, *Teoría y Diseño en la primera era de la máquina*. p. 109

figura 3,21
Proyecto monumental
 1914
 Antonio Sant'Elia

figura 3,22
Central eléctrica
 1914
 Antonio Sant'Elia

enaltecer el aspecto vertical y "montañoso"⁶³ de los edificios, favoreciendo las superficies lisas y las volumetrías piramidales (figura 3,21).

Este es un recorrido que habrá de concluir con mayor complejidad en el proyecto de la *Città Nuova*, pero ¿de qué manera influye esa formación académica en la expresión monumental de Sant'Elia?. Como constante hay un interés por los cuerpos masivos, en los que se aleja de las intenciones que habrían de describir en el "Manifiesto de la Arquitectura Futurista" (1914), cuando rechaza la solemnidad clásica entendida desde lo hierático, teatral y decorativo⁶⁴. Por otro lado, mantiene un desdén a las líneas "horizontales y perpendiculares", las formas cúbicas y piramidales estáticas por ser opresivas y ajenas a la "nueva sensibilidad": así se contraponen lo oblicuo y elíptico como símbolo de lo dinámico. Escribe en el punto tres de la parte afirmativa del manifiesto: (afirmo) "que las líneas oblicuas y elípticas son dinámicas, que por su propia naturaleza tienen un poder emotivo y miles de veces superior a las perpendiculares y horizontales, y que no puede haber arquitectura dinámicamente integrada que no haga uso de ellas"⁶⁵.

Más adelante veremos que la tecnología jugó un papel importante en la conformación de una nueva *monumentalidad* en la arquitectura y el urbanismo: fue el caso, por ejemplo, del arquitecto ruso I. Leonidov. Pero esta etapa temporal dentro de la obra de Sant'Elia se anticipa a ese proceso, y sus elementos -aunque contienen algunos rasgos transversales- se enmarcan en una lógica realmente distinta. Todavía pesa un esteticismo pseudo-renovador que se debía principalmente a la limitada y ecléctica formación académica de los arquitectos. Algunos consideraban que éstos eran simples "modistos de edificios"⁶⁶, mientras que -por otra parte- a los ingenieros -que ejercían un control del conocimiento técnico- se les consideraba como los verdaderos profesionales a cargo de los aspectos de soporte.

3.3.2 Temas

La *monumentalidad* en la arquitectura del *futurismo* se conforma en tres temáticas principales: la "central eléctrica", el concepto de "dinamismo" y el interés por la renovación de la ciudad.

1) La "central eléctrica" es un motivo central en la corta obra del arquitecto italiano. El equivalente, en otras corrientes, de un simbolismo monumental estaría en las fábricas y los silos de grano estadounidenses. Para Sant'Elia⁶⁷ estas instalaciones son la oportunidad de representar esa oda al progreso con una componente retórica, en la que se plasma el dominio de la tecnología (y por ende del hombre) sobre la naturaleza. Aunque son aparentemente coincidentes en el tiempo, la importancia que la electrificación de Italia tuvo

⁶³ Señala da Costa un carácter "escenográfico" del exterior en los dibujos que corresponde con la ausencia de plantas, cortes y alzados: "these impenetrable structures are more like mountains to be scaled than buildings to be entered." da Costa Meyer, Esther, *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future*. p. 61

⁶⁴ Ver puntos 3 y 4 de la sección "Me opongo y desprecio" del manifiesto. Sant'Elia, Antonio, "Manifiesto dell'architettura futurista". En Rainey, Lawrence, Poggi, Christine, y Wittman, Laura, *Futurism: an anthology*. Traducción del autor. Ver Anexo A.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ da Costa Meyer, Esther, *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future*. p. 20

⁶⁷ Especifica R. Banham que como "motivo" -incluso para Marinetti- aparece desde antes de 1914 en un "pasaje" del texto "Le Futurisme" (1911). Otro ejemplo posterior se encuentra en el "Manifiesto del esplendor geométrico y mecánico, y la sensibilidad de los números" (marzo de 1914): "Nada hay más hermoso que una gran central eléctrica, deteniendo las presiones hidráulicas de toda una cadena de montañas, o elaborando la energía eléctrica para toda una región, sintetizada en paneles de control erizados de palancas y resplandecientes conmutadores." Banham, Reyner, *Teoría y Diseño en la primera era de la máquina*. p. 129

figura 3,23
Proyecto de edificio monumental
 1911
 Antonio Sant'Elia

figura 3,24
Proyecto de edificio moderno
 1913 - 1914
 Antonio Sant'Elia

en este contexto resulta más importante en términos inmediatos por su significado "político, económico y psicológico"⁶⁸. Y en consecuencia por el derivado iconográfico que se gestaría a través de la literatura y las artes visuales.

Así, apreciamos cierta ambivalencia en la asimilación del progreso pues, si bien los beneficios de la electrificación eran incuestionables, la proliferación de estas instalaciones estaba vista como un mal que afectaba y transformaba la belleza⁶⁹ del paisaje italiano. Una suerte de conflicto que puede entenderse por el modo en que los arquitectos de la época echaron mano de pastiches historicistas y neo-estilos para disfrazar los elementos funcionales y operativos de las mismas. Fue un modo de "suavizar" las imágenes de chimeneas, tubos y en general de su "dura" expresión racional. Esa brecha se da pie a cierta experimentación formal con estos recintos dado que no existía un antecedente funcional previo al cual "mirar" directamente. Las plantas hidroeléctricas difieren de la visión maquinista de la ciudad porque evidencian su conexión con el territorio: los ríos, lagos o cuerpos de agua son inseparables de estos espacios. Ahí recae cierta condición romántica que nos remite parcialmente al principio del *monumentalismo* paisajístico por medio de *follies*⁷⁰ y "caprichos desinteresados" del jardín inglés.

Asimismo, el auge de estas centrales coincide con los ejercicios -o "edificios monumentales"- que Sant'Elia desarrollaría alrededor de 1912. Se trata de proyectos aislados, que tienden a la verticalidad y jerarquización de volumetrías, pero que no describen un uso específico y de los que aparentemente sólo hay perspectivas únicas: las Plantas, las Secciones y los Alzados no existen. La insistencia en el predominio de la masa ante el vacío es una especie de celebración a la inutilidad del volumen. Las funciones podrían ser adaptadas sin afectar directamente a la forma establecida. Así vemos que estos edificios *monumentales* pudieran servir indistintamente como base para iglesias o templos. Las imágenes de este periodo se muestran en tonos oscuros, lúgubres, donde *lo monumental* está en la misma condición jerárquica y aislada (figuras 3,23 y 3,24).

2) La segunda categoría comprende al "dinamismo" como aspiración en el diseño. Esto puede situarse alrededor de los años 1913-1914 con una serie titulada específicamente *dinamismo architettonico*⁷¹. *Lo dinámico*, en ese sentido, responde a la abstracción de formas lisas, austeras y elevadas. Como señala R. Banham, estas estructuras compuestas apenas por bocetos que "ocasionalmente reciben la justificación funcional de ser proyectos para faros"⁷² y coinciden con lo escrito anteriormente en los ejercicios de edificios monumentales. En esencia hablamos sobre investigaciones de volumetrías que no cuentan con funciones determinadas: "formas escuetas y lisas, de planta rectangular o semicircular, a menudo con secciones decrecientes a fin de obtener una silueta ahusada, que revelan un énfasis en la vertical no interrumpida por cornisas y reforzada por aristas verticales osadamente señaladas"⁷³. Pero que se insertan en la lógica que habría de concluir sintéticamente en la depuración de la *Città Nuova*.

⁶⁸ da Costa Meyer, Esther, *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future*. p. 108

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Para una definición más amplia revisar el apartado *monumentalismo* del primer capítulo de esta investigación.

⁷¹ Nos aclara da Costa que el nombre de la serie fue idea del poeta futurista Escodamè, que en cierta medida el concepto de "dinamismo" fue una exageración y distorsión extendida en el grupo artístico que lo configuró en sus propios términos, en un sentido cada vez menos "crítico". da Costa Meyer, Esther, *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future*. p. 66

⁷² Banham, Reyner, *Teoría y Diseño en la primera era de la máquina*. p. 137

⁷³ Idem.

figura 3,25

Estudio volumétrico para edificio moderno

1913

Antonio Sant'Elia

figura 3,26

Estudio para edificio monumental

1902

Emil Hope

Si el "dinamismo" fue un término manipulado por los *futuristas*, tenemos que su testimonio en el trabajo de Sant'Elia responde principalmente a la abstracción y la eliminación de los detalles. Un paso que algunos autores consideran "radical" porque no se había visto anteriormente. Según da Costa, solamente en la obra de Loos con la casa Steiner (1910) se habría logrado tal grado de abstracción. Acerca de las diferencias, por ejemplo con las pinturas de Boccioni, quien influiría en el trabajo del arquitecto, la radicalidad de Sant'Elia se estructura en haber tomado a la "central eléctrica" como motivo, mientras que las imágenes del pintor eran "urbanas, industriales y modernas sólo en sus escritos"⁷⁴. Hablamos entonces, de un tipo de *monumentalidad* alejada de referencias directas, pero que en su abstracción y simplificación conecta parcialmente con lo que más adelante comentaremos acerca de la obra de Iván Leonidov.

Suponiendo que Sant'Elia rechazaba cualquier asomo de historicismo -occidental u oriental- entonces la iconografía de la "pirámide" es impensable. Por lo tanto, aunque ésta no es una imagen directa -como se verá con Leonidov-, la tendencia oblicua de sus propuestas, en cierta medida, favorece un tipo de construcción piramidal que poco a poco se va desprendiendo de "gestos" para llegar a la misma *Città Nuova*: una vez que el recurso de la tecnología ya ha sido bien asimilado. De tal suerte, el "dinamismo" pasa de la gravedad de las montañas-templo a la simplificación de volúmenes limpios (figura 3,25). Podríamos afirmar que estamos ante una nueva aproximación en la configuración del *proyecto monumental* que continuará a lo largo de la modernidad: aislado, autónomo y abstracto. Asimismo, dicha experimentación formal no buscaba consolidar un prototipo de edificio sino encontrar elementos alejados de una tradición asfixiante y "liberar a su arquitectura de asociaciones literales con el simbolismo"⁷⁵.

Por otro lado, como sucederá con la obra de Leonidov, hay un valor intrínseco en el trabajo gráfico del arquitecto *futurista*. Las primeras acuarelas en color serán relevadas por la representación de ciudad con dibujos en blanco y negro, nuevamente como una síntesis tendente a la simplificación y la eliminación del ornamento ecléctico. En su arquitectura aparecen elementos recurrentes como cilindros y superficies oblicuas, aunque a diferencia del arquitecto ruso, esta *monumentalidad* es todavía próxima a la simetría y al concepto de perspectiva, así como a una teatralización de la representación gráfica próxima a la escenografía. El "dinamismo" de Sant'Elia es deudor de la influencia de Emil Hoppe (figura 3,26), pues asigna importancia a un punto de vista bajo para realzar y fugar el edificio en vertical: "lo que es monumental no es el concepto puro del edificio, sino la representación pictórica del mismo"⁷⁶.

3) Según explica Simón Marchán, en el proyecto de la *Città Nuova* (1914) hay una evolución que deja atrás la relevancia del objeto aislado para trazar un interés en la organización de la estructura urbana moderna: aquello que anteriormente hemos anticipado como "renovación de la ciudad". La supuesta actualización se manifestará por medio de la inclusión de nuevos tipos (estaciones de trenes, aviones y funiculares; centrales eléctricas, edificios industriales, etc), además de la referencia a los materiales y elementos técnicos: "La interpretación de esta y otras tipologías similares es una síntesis subjetiva de un mundo

⁷⁴ da Costa Meyer, Esther, *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future*. Traducción del autor. p. 71

⁷⁵ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 68

⁷⁶ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 59

figura 3,27
La Città Nuova
 1914
 Antonio Sant'Elia

figura 3,28
Metropolis moderna
 1914
 Mario Chiattonne

vertical mecánico, una suerte de armazón solemne conectado por unas serpientes de hierro y cristal que son los ascensores"⁷⁷.

Da Costa Meyer considera que la innovación más importante del proyecto fue la fusión de arquitectura e infraestructura urbana. Se deja atrás el objeto aislado para conformar un entramado más complejo con la ciudad por medio de las vialidades, viaductos y pasos a desnivel de los que es inseparable. En ese sentido, expone la autora, este desdén para centrarse en el tejido urbano se empareja con el acercamiento del arquitecto al movimiento *futurista*⁷⁸. En otras palabras, aquí surge la verdadera arquitectura *futurista* que buscaba reaccionar desde el optimismo ideológico al *Grossstadtpeessimismus* alemán. También se refuerza la condición necesaria para la *monumentalidad* moderna: la ciudad futurista requiere de la multitud, de la masa, para reafirmar la vocación colectiva de la metrópolis, el lienzo del arte *futurista*.

Podemos afirmar que la *monumentalidad* en la obra de Sant'Elia es distinta al predominio geométrico con el que Leonidov proyecta la suya. Los proyectos del arquitecto italiano enfatizan el objeto único que coincide, en eso sí, con la funcionalidad y correspondencia programática del momento. Pero no se debe ignorar que ese desarrollo partió de una base intuitiva, que se constata en los dibujos para un *monumento*: objetos ruinosos, pictóricos, oscuros y masivos. Además, como recordatorio de este periodo de transición, somos testigos de una ambigüedad por el uso de los recursos tecnológicos: "la actitud de Sant'Elia hacia la tecnología era ambivalente (...) Es característico de su entendimiento de la vida moderna que debía haber tres grupos de caballos y jinetes, más estilizados, y un vehículo motorizado en el dibujo de la *Città Nuova*"⁷⁹.

También confirmamos la importancia que *lo vertical* supone en la constitución de la *monumentalidad* moderna. Leonidov -varios años después- asignará una jerarquía programática a los rascacielos en algunos de sus proyectos más destacados. Este es un punto común con el que varios autores interpretaron la (involuntaria) modernidad norteamericana. Tal es el caso, por ejemplo, de Adolf Loos y su proyecto para el Chicago Tribune.

Pero el rascacielos es también un instrumento que niega el vínculo con la tradición por su propia lógica interna. La estructura, la construcción, el material con el que se levantan estos gigantes son producto de la realidad y del conocimiento técnico del momento. En el caso de Antonio Sant'Elia -y con proximidad al criterio de Loos- el distanciamiento con la tradición y la historia no resulta tan determinante como sí se verá en la siguiente generación:

*Estaba atraído por la verticalidad precisamente porque veía en ella un rechazo de la historia, un rompimiento con la ciudad europea -esto es, horizontal-. Aunque se mantenía condicionado por las ciudades históricas, como muestra la débil altura de sus edificios (...) En altura y escala, al menos, un cierto vestigio de historicismo resuena en la metrópolis de Sant'Elia.*⁸⁰

⁷⁷ Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900 - 1930)*, vol. I, II vols. (Madrid: Espasa Calpe, 2000). p. 434 - 435

⁷⁸ "This shift of interest from the isolated building to the urban environment is due in great part to Sant'Elia's contact with futurism, the source of the optimistic faith in the urban ideology as opposed to the *Grossstadtpeessimismus* then rampant in England and, above all, in Germany. The metropolis was the aim and the setting of all futurist art. The crowd, rather than the individual, was the futurist subject par excellence and the addressee of all the futurist manifestos. da Costa Meyer, Esther, *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future*. p. 138

⁷⁹ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 120

⁸⁰ *Ibidem*. Traducción del autor. 133

figura 3,29
Proyecto para Magnitogorsk
 1930
 Iván Leonidov

figura 3,30
Exodus or the voluntary prisoners of architecture (the strip)
 1972
 Rem Koolhaas

3.3.3 Leonidov

La figura de Iván Ilich Leonidov (1902-1959) en el contexto moderno es enigmática. Desde su formación en VKhUTEMAS-VKhUTEIN, este arquitecto -en buena medida hijo del fenómeno revolucionario- destacó siendo muy joven por una capacidad notable para el dibujo y la pintura. Fue protegido de Alexander Vesnin, quien encaminaría sus dotes creativas a la arquitectura, perfilando así su vínculo con el *constructivismo*. Leonidov forma parte de una nueva generación de arquitectos que académicamente estaban más distanciados de la instrucción clásica, como no fue el caso de sus maestros Vesnin y Gínbzburg. La influencia de sus diseños perduraría a pesar de que -con él, más que con cualquier otro arquitecto moderno- no transitarían más allá del papel: salvo por la construcción de unas *monumentales* escaleras paisajísticas en el Sanatorio Narkomtiashprom del año 1938, en pleno auge estalinista.

Recordemos que al educarse en las filas del *constructivismo*, la arquitectura de Leonidov además de desplegarse dentro de la teoría del método funcional, contiene cualidades formales únicas que han sido motivo de revisión y reinterpretación de algunos de los integrantes del *star-system* de la arquitectura contemporánea (figuras 3,29 y 3,30). Moisei Gínbzburg reconocía las aportaciones que el proyecto del Instituto Lenin de Bibliotecología (1927) ostentaba como ejercicio arquitectónico-espacial y de ruptura con las normas establecidas, precisamente como síntesis de ese método que el propio Gínbzburg estaba tan interesado en desarrollar:

*Valoramos especialmente este trabajo porque supone la ruptura radical con los métodos, esquemas y elementos que nos resultan más comunes, que, en el mejor de los casos, surgen como resultado de la unidad del método y, en el peor, amenazan los clichés estilísticos (...) la Biblioteca de Leonidov recurre, al mismo tiempo, a una solución arquitectónica puramente espacial que se aleja de las soluciones tradicionalmente aplicadas a los edificios, y replantea el concepto mismo de plaza y ciudad en el que este edificio podría situarse.*⁸¹

Establecimos en la parte inicial de la investigación -guiados por la imagen incluida en el artículo de Crasemann y Collins- que una de las primeras referencias -como proyecto- para indagar la relación modernidad/*monumentalidad*, estaba en las características espaciales del Instituto Lenin. En ese sentido, nuestra motivación se encamina a definir cómo son las posibles cualidades en ese grado "monumental". En términos generales, con el transcurso del tiempo, el proyecto ha adquirido un carácter arquitectónico similar -en la tesitura revolucionaria- al Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin, quizás porque en ambos casos la excelencia arquitectónica descarta cualquier otro juicio formal.

Simón Marchan da algunas pistas del porqué reconocemos esa condición desde el propio ejercicio *constructivista*: "el Instituto Lenin (...) retoma la problemática constructivista de la arquitectura como un "gran artefacto", sin por ello renunciar a las aportaciones suprematistas o a otros contenidos iluministas." Además encuentra en este proyecto la condición de objeto autónomo y cierta grandilocuencia, que no se inserta tanto como un resultado del "productivismo" sino como "articulación geométrica de lenguaje y en cuanto

⁸¹ Gínbzburg, Moisei, "Itogi i perspektivy [trad. Resultados y Perspectivas de la Arquitectura Moderna]". En Gínbzburg, Moisei, *Moisei Gínbzburg: escritos, 1923-1930*. p. 326 - 328

figura 3,31
Proyecto del Instituto Lenin (perspectiva)
 1927
 Iván Leonidov

figura 3,32
Proyecto del Instituto Lenin (maqueta)
 1927
 Iván Leonidov

metáfora de la cadena productiva⁸². En el Instituto Lenin están presentes la abstracción geométrica y una racionalidad técnica asociada con la trascendencia de los materiales. Este es el principio de algunos de esos elementos *-monumentales-* que se repetirán en la obra de Leonidov (figuras 3,31 y 3,32).

Alrededor de los años 1927 a 1930, y al término de los estudios en VKhUTEMAS, el trabajo de Leonidov se repartía entre las actividades de la OSA, la intervención en debates y la participación en numerosos concursos relacionados con programas requeridos por el nuevo orden político. Expone Selim Jan-Magómedov que:

*Su papel de guía es reconocido con entusiasmo tanto por la juventud como por la vieja generación de dirigentes de la OSA, quienes vieron en él al creador (sic) que, rompiendo los estereotipos del "estilo constructivista", dio un segundo respiro al potencial del constructivismo en cuanto a la creación de estilos y formas.*⁸³

En términos concretos, las aportaciones de Leonidov tienen un vínculo con la organización de nuevos programas socio-culturales como catalizadores del tejido urbano moderno. Aquí se aprecia cierta cualidad única de los proyectos en términos de la autonomía referida por Simón Marchán. Apuntamos que *-además-* se consolida desde el marco constructivista general la idea del "conjunto urbano", la misma que repercutirá extraordinariamente en el desarrollo de la ciudad de mediados de siglo. Puntualmente vale la pena recordar que las pretensiones del *futurismo* italiano de la *Città Nuova* caminaban en el mismo sentido.

Asimismo, la técnica de representación gráfica aportaba un carácter excepcional a los diseños del arquitecto ruso. Como mencionan los autores A. Gozak y A. Leonidov, durante el periodo 1927-1930, los concursos convocados en la Unión Soviética permitieron al joven arquitecto experimentar con diferentes tipologías. Ello en función de una característica donde "se explotaban las restricciones del lenguaje en blanco y negro"⁸⁴. En cierta medida, a esa autonomía *-cualidad formal en el diseño arquitectónico-* se suma el contraste *-cualidad gráfica-* por medio de la representación bicolor del blanco y el negro: la potencia de los cuerpos, volúmenes y espacios *-círculos, cubos, prismas rectangulares y triángulos-* se define por medio de figuras (blanco sobre negro o viceversa) en un fondo absoluto y una puntualidad geométrica que pronto habría de conocerse como *leonidoviana*. En este tiempo Leonidov establece una síntesis excepcional fortalecida por la triada método/composición/representación.

El crítico checo Karel Teige, a propósito de un viaje a Moscú y en el contexto previo a la polémica del Mundaneum con Le Corbusier, escribió en 1929 que a pesar de conocer poco el contexto ruso y no coincidir con "todos los principios del constructivismo soviético", aceptaba las aportaciones únicas en la arquitectura de Leonidov:

⁸² Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1986). p. 219

⁸³ Jan-Magómedov, S.O., "Leonidov: el poeta de la forma pura", en *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, edición bilingüe (Moscú: Editorial URSS, 2004). p. 68 - 69

⁸⁴ Dicen los autores: "Competitions were very numerous in Soviet architecture in those years, and they gave the young architect an opportunity to express himself in the various typological genres by the coherence of the synthesis he achieved between Constructivist functional method and his own compositional approach, but they are equally characterized by the consistency of his representational technique in exploiting the restrained language of black and white graphics." En Gozak, Andrei; Leonidov, Andrei, *Ivan Leonidov, The Complete Works* (London: Academy Editions, 1988). Traducción del autor. p. 8

ПРОЕКТ КИНО-ЗАПИСИ. 1927. МЕСТО РАБОТЫ КОМАНДЫ. АКСОНОМЕТРИЧЕСКАЯ КОПИЯ. АТЕЛЬЕ. УПАКОВКА
 (ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РОЗСТАНОВКИ). Л. ЛЕОНИДОВ. ЭНТУРФ. ФОР. СИН. АТЕЛЬЕ. 1927. АКСОМЕТРИЧЕСКАЯ ДАРСТЕЛЛЕНИЕ

figura 3,33

Nuevo club social (concurso, opción B)

1928

Iván Leonidov

figura 3,34

Estudios de producción cinematográfica (concurso)

1927

Iván Leonidov

*Aunque no puedo estar de acuerdo con todos los principios del constructivismo soviético, no me cabe duda de que este movimiento, una simpática contraposición a la histeria expresionista alemana, creará muchas cosas importantes. Cuando estuve ojeando la estupenda revista rusa *Sovremennaja arhitektura*, ante todo captaron mi interés los proyectos de Leonidov: tiene entusiasmo, valor, perseverancia y una belleza de proporciones que no conoce la arquitectura alemana, y un refinamiento que aún no he encontrado en su arquitectura en Praga.*⁸⁵

Expone Selim O. Jan-Magomédiv que Leonidov fue un "poeta de las formas", en buena medida, porque en ellas hay una simplicidad y pureza que -aunque no es nueva- resulta primordial dado el carácter emblemático de los proyectos: "Antes de Leonidov también se usaba la forma "simple", pero él otorga el papel principal a las formas simples para la solución representativa"⁸⁶ (figuras 3,33 y 3,34). Especialmente esas cualidades, añade Jan-Magomédiv, que contienen cierto alarde de gigantismo "lacónico", serían fundamentales para la arquitectura de representación de la segunda mitad del siglo XX, concretamente durante las décadas de los años 1950 y 1960. De este modo, la línea que traza el registro de la *monumentalidad* moderna se vuelve un poco más legible y continua: se configura así como un hipotético proyecto gestado algún tiempo previo a su verdadera materialización.

La revisión sobre el compendio de su obra completa arroja algunos números que son importantes para dar una organización programática y formal a su trabajo. El total de los proyectos de los que se tiene registro está compuesto por un universo de 58 casos, los mismos que abarcan desde bocetos o croquis incipientes, hasta planos y perspectivas para proyectos públicos y urbanos. En función del número total se seleccionan 19 casos que podríamos identificar con cualidades *monumentales* a partir de tres categorías: representación institucional y pública (11), programas específicos o *monumentos* (4), y en una tercera categoría con 4 proyectos por sus cualidades espaciales.

Puntualmente reconocemos dos momentos en la obra de Leonidov que -respectivamente- definieron el rumbo de su arquitectura en años posteriores. Por un lado, el ya mencionado Instituto Lenin, ubicado en las colinas del mismo nombre a las afueras de Moscú. Por otro, el proyecto de concurso de 1934 para la sede del Ministerio de Industria Pesada: Narkomtiazhprom⁸⁷, en pleno centro de la ciudad, a un lado de la Plaza Roja. Este proyecto significó un punto de ruptura en la trayectoria del arquitecto ruso: a partir de aquí -en sintonía con el ambiente regresivo imperante en la Unión Soviética- sus diseños padecerán cada vez más de cierto retroceso *monumentalista* y artístico, para alejarse así de la radicalidad geométrica y poética de los planteamientos iniciales.

3.3.4 Componentes

Si definimos parámetros comparativos entre los citados proyectos -Instituto Lenin y el Ministerio de la Industria Pesada- es posible contrastar aquellos elementos que configuran una (probable) *monumentalidad* arquitectónica *leonidoviana*.

⁸⁵ Teige, Karel, "Polemické výklady [trad. Le Corbusier en Praga. Notas polémicas]", *Stavba VII* no. 7 (1929): p. 105-12. En Teige, Karel, *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier* (Barcelona: UPC-ETSAB, 2008). p. 82 - 83

⁸⁶ Jan-Magomédiv, S.O., "Leonídiv: el poeta de la forma pura". p. 70

⁸⁷ "If the design for the Lenin Institute can be taken as a model for the first stage of Leonidov's oeuvre, then the scheme for Narkomtiazhprom building was to be seminal for much of his later work. The breakthroughs in design approach that he made here, demonstrated in a series of brilliantly executed drawings and a model, constituted a reserve of vast compositional potential that he would exploit, develop and perfect in the future." Gozak, Andrei; Leonidov, Andrei, *Ivan Leonidov, The Complete Works*. p. 9

figura 3,35
Proun R.V.N.2
 1923
 El Lissitzky

figura 3,36
Palacio de la Cultura para el Proletariado (concurso)
 1930
 Iván Leonidov

Ciertamente, la primera etapa cuenta con una influencia que es próxima al ambiente vanguardista de la época. Se sabe que la referencia plástica más notable en los diseños de Leonidov está en el *suprematismo* de Malévich y los "Proun" de El Lissitzky⁸⁸ como sistema de ordenación. En estos primeros diseños -por ejemplo, la imprenta para el periódico *Izvestia*- hace un "énfasis en la separación de lo funcional y lo estructural" así como en la "yuxtaposición dinámica de las formas por tres ejes perpendiculares"⁸⁹. Para el proyecto del "Instituto", aparece la que será una constante fundamental: la interacción espacial entre las volumetrías. Afirman A. Goznak y A. Leonidov que la planta del Instituto Lenin es un ejemplo de composición suprematista basada en aquello que Malévich definía por la relación entre los elementos y su "peso, velocidad y dirección de movimiento"⁹⁰.

Aunque las referencias directas a la tradición arquitectónica no aparecen en los diseños durante esta primera fase -justificados por un orden geométrico abstracto estructurado por una lógica funcional-, no hay que perder de vista que en el concurso de 1930 para el Palacio de la Cultura para el Proletariado, Leonidov presenta una desconcertante pirámide de base cuadrada en la zona central de la planta del conjunto. Una señal que probablemente indique el comienzo de una tendencia por *lo tradicional, lo simbólico y lo referencial* de otras épocas (figura 3,36).

Pero la pirámide por sí misma no corresponde con elementos que abunden en la lectura de su obra, de la que sí es posible extraer una serie de cuerpos y volúmenes simples dispuestos en el sistema o conjunto. En realidad, la conexión entre las "pirámides monumentales" y los "cuerpos geométricos puros" está en la yuxtaposición de los mismos en tanto que elementos definitivos en el espacio. Y nuevamente por la importancia que esa interacción espacial tiene en el conjunto. En cierta medida, la conformación de espacios "intersticiales" habría de encontrar un sitio en el discurso posterior de Giedion con relación a la *Nueva Monumentalidad*: la idea regresiva idea de "cuerpos como esculturas".

*Independientemente del tamaño de los objetos en cuestión, todos los diseños de Leonidov previos a 1931 desarrollan principios idénticos, utilizando un vocabulario relativamente limitado de formas geométricas simples -rectángulos, cuadrados y círculos en planta. Los elementos lineales juegan un papel importante siempre: para enfatizar los ejes básicos y para crear un contraste deliberado con los volúmenes arquitectónicos que conectan.*⁹¹

Inevitablemente en la trayectoria de I. Leonidov se refleja lo acontecido en la Rusia soviética de los años treinta: un giro que canceló la sinergias progresistas revolucionarias. En ese sentido, el desacuerdo entre los diferentes grupos de arquitectos terminará por influir en su obra: se acusaría a Leonidov injustamente de ser promotor de una arquitectura burguesa y fantasiosa. Incluso la retrógrada burocracia alineada habría de acuñar un término crítico para clasificar su arquitectura: *leonidovismo*. Hablamos

⁸⁸ "El Lissitzky colaboró en la introducción de las ideas de Malevich en el campo de la arquitectura con la creación, entre 1919 y 1921, de un sistema compuesto por los llamados Proun ("diseños para la implantación de lo nuevo"), que consistían en representaciones axonométricas de las más diversas combinaciones de formas geométricas. Bautizó algunos de sus Proun con el nombre de "ciudad" o "puente", poniendo así de relieve su función como experimentos de creación de formas destinados a satisfacer las necesidades de la arquitectura (...) Lissitzky creó símbolos gráficos para el arte de agitación, tales como los que aparecen, por ejemplo, en el conocido cartel "Matad al blanco con la cuña roja". Ikonnikovl, Andréi, "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética". p. 12

⁸⁹ Gozak, Andrei; Leonidov, Andrei, *Ivan Leonidov, The Complete Works*. p. 9

⁹⁰ Ídem. Traducción del autor.

⁹¹ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 10

figura 3,37
Narkomtiazhprom (concurso)
 1934
 Iván Leonidov

figura 3,38
Narkomtiazhprom (maqueta)
 1934
 Iván Leonidov

abiertamente del establecimiento del Realismo Socialista y la implantación del paradigma Stalin⁹².

En el ambiente general de aquellos años y su indisociable temporalidad política, el movimiento avanzado de arquitectura surgido al hilo de las vanguardias habría de llegar a su fin. Como sabemos, los más grandes maestros modernos experimentaron procesos similares -definidos a veces como "auto-crítica" y a veces como una justificación llamada "evolución personal"- en sus trayectorias. Se habla de recuperación de una "tradición" que se contrapone al reduccionismo del discurso maquinista imperante en la década previa. Para este caso siempre está presente, por ejemplo, la escasa obra de Le Corbusier durante la década de los treinta y su cambio profesional hacia el final de la guerra.

En el proyecto de la sede del Ministerio de la Industria Pesada (Narkomtiazhprom) de 1934, la evolución del proyecto se tradujo en una organización lineal que desplazó al dinamismo de los elementos dispersos característico de la primera etapa⁹³. Aquí los dispositivos, aunque siguen perfectamente diferenciados, se subordinan a un orden axial y unidireccional conformado por una enorme gradería destinada para los desfiles militares. Un gesto que simpatiza con los grandes foros romanos, o una integración de esa tradición ausente que aparecerá repetidamente en proyectos posteriores. Sobre la plataforma se ubican tres rascacielos desiguales: una torre de planta cuadrada que en su coronación incluye una retícula con terrazas estructuradas por medio de tensores, otro rascacielos de una extraña planta "hexagonal" y un tercer edificio cuya planta circular se eleva ligeramente parabólica a diferentes alturas. Y cuyas superficies de cerramiento están perforadas circularmente a manera de terrazas abiertas. Entre ellos aparecen algunas pasarelas superiores que comunican las torres entre sí (figuras 3,37 y 3,38).

En uno de los extremos del conjunto se dispone otro cuerpo parabólico menor que remata la disposición del eje. Este espacio está separado de la gran plataforma y colocado sobre otra que es autónoma, a su vez conectada a la principal por medio de dos puentes. Se trata de un elemento del proyecto que recuerda a las torres de enfriamiento de las plantas termoeléctricas, quizá como una evocación consecuente del avance de la tecnológica y los programas de la época. Alrededor del volumen aparece una columnata que recuerda al altar del Museo del Pérgamo en Berlín, con una imponente escalinata que gira 90° con relación a la plataforma principal. Indican los autores A. Goznak y A. Leonidov que en este proyecto se aprecia una transformación en el "esquematismo" de sus primeros diseños para dar paso a una abundancia de detalles: "la razón principal yace en el ambiente arquitectónico en el cual el edificio iba a erigirse"⁹⁴.

La *monumentalidad* del proyecto es congruente con el "ensamblaje" de piezas aparentemente discordantes que ya ha propuesto Leonidov en el Instituto Lenin. Aquí, por otra parte, vemos que su calidad de espacio público es más acentuada por medio de las

⁹² Sobre el *Leonidovismo*, abundan en los registros escritos y la crítica de aquellos años los autores A. Gozak y A. Leonidov: "In the December issue of the journal *Art and the Masses* there appeared an article by Arkadi Mordvinov entitled "Leonidovism and its Harmfulness". The outcome of the debate was documented on December 20th in a resolution of the IZO [Fine Arts] Section of the Institute of Language and Literature based on a lecture by Mordvinov entitled "On the petit-bourgeois tendency in architecture (Leonidovism)". In this Leonidov was presented not just as a "dreamer on paper" who had lost touch with reality, but as a pedagogue without a future who was a harmful influence on the training of new architectural cadres." *Ibidem*. p. 8

⁹³ "It was this design that really marked the appearance of elements that were new in his architectural vocabulary. There were new methods and techniques of composition, and they were continually being moved forward by transformations of the devices he had already mastered and by introduction of wholly new ones. *Ibidem*. p. 12

⁹⁴ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 13

figura 3,39
Palacio de la Cultura para una granja colectiva
 1935
 Iván Leonidov

figura 3,40
Casa de la Industria (proyecto)
 1929
 Iván Leonidov

gradas, auditorios, tribunas y salas de exhibición a un lado de la Plaza Roja. La noción de "grandeza" -constituida a medio camino entre la simplicidad formal conocida y cierto gigantismo constructivo- parecía estar muy clara en las intenciones del arquitecto quien, en sus propias palabras, explica:

*La arquitectura de la Plaza Roja y del Kremlin es una delicada y majestuosa pieza musical. La introducción en esta sinfonía de un instrumento tan potente en su sonido y tan enorme en su escala, es aceptable sólo con la condición de que el nuevo instrumento guíará a la orquesta y destacará sobre todas las otras por sus cualidades arquitectónicas. Las bases del concurso del edificio Narkomtiazhprom no deben partir del esplendor, o del brillo de los detalles y las formas, sino de la simplicidad, austeridad, de un dinamismo armonioso, y un contenido sustancial. Los motivos históricos deben subordinarse en la composición al elemento guía, en el principio estético del contraste.*⁹⁵

Hacia los años cuarenta y cincuenta, a pesar del cambio estructural vivido en la Unión Soviética, aún es posible recuperar algunas formas típicas en sus diseños. Más que tratarse de un catálogo repetido, las formas buscan acentuar la cualidad autónoma de los volúmenes por sí mismos, del conjunto como sistema de organización y su relación entre las partes. Vemos también que las volumetrías tienden a ser menos llamativas por su racionalidad y geometría, pero más artísticas y referenciales a la historia por un interés obligado. Durante este periodo florecen -como ya hemos visto- los cuerpos parabólicos y cónicos que le atraían en especial por su "*monumentalidad*, magnificencia, direccionalidad ascendente y movimiento"⁹⁶. Particularmente en proyectos que precisamente se celebraban la memoria: es el caso del Monumento al lanzamiento del Sputnik #1 (1957 - 1958) y los dibujos de la Ciudad del Sol.

Leonidov lega al panorama de la modernidad una serie de "motivos", "piezas" o "componentes" que indiscutiblemente influirían en el desarrollo de la arquitectura y en la obra de otros contemporáneos. Por ejemplo, la *Pastilla* -en su consolidación como tipo arquitectónico- surge en la propia modernidad y se presenta parcialmente en el proyecto de la Casa de la Industria de 1929 (figura 3,40). Ese dispositivo alcanzará a su materialización más pura con el edificio de la Organización de las Naciones Unidas. Aunque para entonces habrían de transcurrir más de veinte años.

3.3.5 Investigación

Son cuatro los proyectos señalados específicamente como *monumentos* en la obra de Leonidov: el primero corresponde con el concurso del Monumento a Cristóbal Colón (1929), otro de 1941 o Monumento a los Héroes de Pérekop, un tercero es el Monumento al lanzamiento del Primer Satélite Artificial (1957-1958) y finalmente el Proyecto Monumento a la Victoria del mismo año.

El caso del Monumento a los Héroes de Pérekop, pese a desplegar una organización asimétrica, representa un retroceso formal para los elementos característicos de la obra de Leonidov. En este diseño aparecen esculturas figurativas y abiertamente monumentales en

⁹⁵ Leonidov, Ivan, "From explanatory notes to the Narkomtiazhprom competition", *Arkhitektura SSSR* № 10 (1934). Traducción del autor. p 14 - 15.

⁹⁶ Gozak, Andrei; Leonidov, Andrei, *Ivan Leonidov, The Complete Works*. Traducción del autor. p. 15

figura 3,41
Monumento a los Héroes de Pérekop (propuesta A)
 1941
 Iván Leonidov

figura 3,42
Monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo
 1929
 Iván Leonidov

términos clásicos, además de un obelisco y las escalinatas. Sin lugar a dudas, la propuesta más relevante, en términos de una monumentalidad moderna, está en el Monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo. Concretamente se trataba de un faro conmemorativo que habría de albergar un programa múltiple compuesto por "cripta para los restos de Colón, una pista aérea operativa y palacio presidencial dominicano"⁹⁷.

Este proyecto forma parte del dominio de la primera etapa, caracterizada por la representación bicolor del blanco y negro. Su intervención en el concurso -como la de otros compañeros rusos, por ejemplo, Krinsky o Melnikov- optó por utilizar "partes mecánicas para simbolizar el progreso y la libertad de expresión, dando como resultado los faros más dinámicos"⁹⁸. En este sentido Leonidov da continuidad a sus propios planteamientos originales, en los que la tecnología⁹⁹ sustituía los motivos simbólicos de representación historicista: una gran antena de 300 metros, proyecciones audiovisuales, un avión y un dirigible, etc. Como no sería el caso de otras participaciones que incluso llegarían a fases más avanzadas en el certamen.

El diseño es sencillo, prácticamente inmaterial en alzado, allí se inhibe la aparición de volumetrías fastuosas. En la lectura de las láminas en planta -esta más definida- se distingue una organización de inspiración *suprematista*, una composición de figuras geométricas básicas con círculos, cuadrados y líneas rectas (figura 3,42). Los cables o tensores, que ya se habían visto en 1927 con el *Instituto*, configuran el alzado como sistema de sujeción del mástil. Para Leonidov "el *monumento* debe actuar como un condensador de todos los logros y progresos del mundo"¹⁰⁰, por ello reconocemos la importancia que tiene como infraestructura-proyecto: así se justifica aquello de la "monumentalización de la infraestructura"¹⁰¹. Un planteamiento que no es novedoso, como vimos primero con Sant'Elia y posteriormente con el Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin.

De acuerdo con A. Goznak y A. Leonidov, desde los diseños de los clubes obreros, el arquitecto ruso concedía un papel preponderante a los sistemas tecnológicos y audiovisuales como partes constituyentes del proyecto: de esta manera se anticipa a la presencia de los medios de comunicación "vivos". Pero para los autores, de modo incomprensible, por esa misma decisión la concepción del *monumento* se transforma: una interpretación que más tarde serviría en la peligrosa banalización posmoderna de la arquitectura de la información *venturiana*¹⁰².

⁹⁷ González, Robert, "El concurso del Faro de Colón: Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana", *ARQ*, n.º 67 (diciembre de 2007). p. 80

⁹⁸ *Ibidem*. p. 84 - 88

⁹⁹ "The early part of Leonidov's professional life has proceeded under the banner of an unquestioning acceptance technology (...) structures and technological equipment of various kinds are introduced into the architecture as extensively and explicitly as possible. They are openly manifested and celebrated. They are predeterminants of the whole composition; they are its most active elements, and are regarded as the generators of entirely new architectural principles. Indeed architecture itself becomes a symbol for the inventiveness of technology. The projects of this period are saturated with forms deriving from technology, engineering and industrial design, all of them given a new architectural voice. The structural forms found in bridges, hangars, cooling towers, stratospheric balloons, air -balloons, all become legitimate elements of architectural form. Depictions of dirigibles, aeroplanes, radio masts all appear in architectural drawings as symbols of technological achievements of the era and as expressions of its spirit." En Gozak, Andrei; Leonidov, Andrei, *Ivan Leonidov, The Complete Works*. p. 16

¹⁰⁰ Díaz, Miguel A, "Mástiles y Dirigibles", *párrafos de arquitectura*, 2014, <http://madc-texts.blogspot.com.es/2014/07/mastiles-y-dirigibles.html>.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² "In the various Club designs, an expanded system of audio-visual media is proposed to fulfill the role of a living newspaper". Similar methods are employed in the project for the Columbus Monument and supplant traditional architectural forms, *transforming* (sic) at their very roots all established conceptions of what a monument might be, and anticipating ideas of what Robert Venturi would later call "an architecture of information". En Gozak, Andrei; Leonidov, Andrei, *Ivan Leonidov, The Complete Works*. p. 16

figura 3,43

Monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo

1929

Iván Leonidov

Así, tenemos que la arquitectura de papel *leonidoviana* resulta inseparable de su condición monumental, independientemente de etapas, programa y elementos. Leonidov nos enseña -y al mismo tiempo ratifica- que *lo monumental* en el sentido moderno puede aparecer como una razón fundada -en principio- por la abstracción y la geometría. En su investigación sobre el *monumento* como dispositivo de celebración moderna hay una intención revelada por desestructurar las referencias históricas tradicionales, al tiempo que se afirma el papel que los recursos tecnológicos tienen en la transformación del "monumento muerto" en un organismo vivo¹⁰³. Con el ejemplo de Leonidov viene a demostrarse que aunque sea excepcionalmente, la monumentalidad no es incompatible con la alta calidad arquitectónica.

¹⁰³ En el monumento a Colón "ya no lidiamos con el concepto tradicional por el cual las formas visuales documentan el significado de la persona o los eventos involucrados. En su lugar lidiamos con una fuente de transmisión de información que llegará a todo el mundo. El "monumento muerto" tradicional es transformado, en sus propias palabras, en "un organismo vivo". *Ibidem*. Traducción del autor. p. 17

(4) EL ENSAMBLAJE DE LA NUEVA MONUMENTALIDAD

Si durante la etapa anterior *el Proyecto* respondía a una determinación aparentemente anti-artística -dada su voluntad racionalizadora- en esta fase del discurso nos alejamos de esa línea para dar paso a una visión más libre, orgánica y plástica del espacio. La idea de una arquitectura que simboliza "cuerpos como esculturas" es un legado de la *Nueva Monumentalidad*; la percepción del objeto arquitectónico como algo inusual insertado en contextos no urbanos es potenciadora -a diversas escalas- de arquitecturas que no se sirven de la exclusividad de la razón programática. Es decir, debido a las necesidades colectivas y los sueños de transformación ideológica pendientes de la primera-modernidad, ahora abunda un carácter individual que se refleja en algunas obras: el arquitecto liberal como productor de edificios excepcionales. De esta arquitectura destaca la última fase de Le Corbusier o parte de la obra de Louis Kahn.

Además, si anteriormente desciframos la herencia romántica con la *corona de la ciudad* como iluminación para un principio de objeto monumental moderno, en esta etapa interesa encontrar los elementos complementarios del *Proyecto* en conjunto. O en otros términos: evaluamos, por una parte, el objeto monumental como representación aislada y -por otra- el proyecto como disposición del grupo monumental (escultural). Aquí, la utopía inherente de las vanguardias de comienzos de siglo se transforma; enfocamos el estudio del *Proyecto* desde un análisis más esquemático que permita definir cuáles son sus cualidades. Advertimos la presencia de componentes espaciales específicos, como fueron los casos de *la plataforma* o *la cubierta*. En este apartado es notable la transición de "construcción" (poética), a la predominante "composición" (estética). Por ello, ¿cuáles son los dispositivos comunes que definen el espacio monumental de la tardo-modernidad?.

figura 4,01

Case Study House #22

1959

Pierre Koenig

4.1 La escultura y el pedestal

4.1.1 Despolitización

Los años de la posguerra verán la inclusión de nuevas inquietudes en el panorama internacional de la arquitectura. Sigfried Giedion definió a los representantes de este grupo como la *Tercera Generación*. Comparativamente con el periodo anterior -la vanguardia de los años veinte- la figura del arquitecto avanza hacia la consolidación de un estereotipo individualista, apolítico o más concretamente anticomunista¹. Un "artista" que resuelve su arquitectura desde una actitud escultural y cargada de excesos plásticos. El arquitecto tardo-moderno se encuentra menos interesado en la orientación social propia de aquellas vanguardias (concretamente la soviética) y más dispuesto a solucionar las necesidades del cliente individual: una postura que reivindica "el derecho a la expresión por encima de la pura función"². En este sentido, los ecos del discurso de la *Nueva Monumentalidad* son inseparables de las obras producidas en este periodo.

¿Por qué resulta importante insistir en un cambio generacional?. Parcialmente las diferencias ideológicas y formativas de estos arquitectos representan un factor crítico para la hegemonía del mal llamado "funcionalismo maquinista". En el apartado de *lo escrito* en la tardo-modernidad, habíamos comentado un cambio que se anticipa en la consolidación de un escenario desconocido: con unas características geográficas, culturales y políticas distintas a las experimentadas en la Europa de las primeras décadas del siglo XX. Los Estados Unidos de Norteamérica -y su ascenso como potencia mundial tras el fin de la guerra- establecieron el panorama deudor de una dinámica económica concreta. Una fuerza capaz de afectar a todas las estructuras establecidas: desde la formación académica y el desarrollo profesional de conocidos arquitectos se habrían de instituir nuevos rumbos en el progreso de la arquitectura moderna. Acerca de ese proceso de transformación y su innegable derrota utópica, Alan Colquhoun cuenta de la siguiente manera:

*Ya en la década de 1930 comenzó un proceso de "liberalización" que culminó en los años cincuenta. Esta liberalización no abandonó sus fundamentos racionalistas, sino que trató de "humanizarla" (...) Tras la Segunda Guerra Mundial (...) y particularmente en los Estados Unidos, el desarrollo técnico alcanzó un estadio en el que se hizo posible adaptar el aspecto racional-constructivo de la modernidad a las necesidades ideológicas del desarrollo inmobiliario, socavando así los cimientos utópicos de la modernidad.*³

En este marco es importante reconocer la influencia del significado de lo "liberal" en la representación -primero- del *monumento* y -posteriormente- del proyecto monumental moderno que aquí interesa. Digamos que, en sí misma, la idea liberal constituye un

¹ Montaner, Josep M.; Muxí, Zaida, *Arquitectura y política, ensayos para mundos alternativos*, Primera edición (Barcelona: Gustavo Gili, 2011). p. 47

² Entre otras características se describen: "-Proyectos abiertos: incorporación de las condiciones cambiantes como elemento positivo del proyecto. -Incorporación del tráfico como un elemento positivo del urbanismo. -Más cuidado al afrontar la situación existente, de modo que pueda darse una interacción entre la arquitectura y el entorno, y que una cosa intensifique la otra.

-Énfasis en el uso arquitectónico de los planos horizontales a diferentes niveles. Un uso más intenso de las plataformas artificiales como elementos urbanísticos. / Una relación más fuerte con el pasado, no expresada en las formas, sino en el sentido de una relación interna y un deseo de continuidad.

-Un mayor fortalecimiento de las tendencias escultóricas en la arquitectura. Unas relaciones más libres entre los espacios interior y exterior y entre los volúmenes en el espacio. (etc.)" En Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*, Definitiva (Barcelona: Reverté, 2009). p. 642

³ Colquhoun, Alan, "Rationalism: a philosophical concept in architecture. [trad. Racionalismo: Un concepto filosófico en arquitectura]", en *Das Abentener der Ideen: Architektur und Philosophie seit der Industriellen Revolution*, ed. Baldus, Claus (Berlín: Internationale Bauausstellung, 1987). En Colquhoun, Alan, *Modernidad y Tradición Clásica* (Madrid: Júcar Universidad, 1991). p. 107

figura 4,02
Convergence
1952
Jackson Pollock

distanciamiento que no encaja ni en la sombra autoritaria del nazismo, ni en la resistente fuerza de la Rusia comunista. Concretamente esta noción deriva del planteamiento económico dominante: la regulación y el papel del Estado quedan confinados al mínimo. En otras palabras, hablamos del predominio de una actitud que -bien recibida en Norteamérica- era ajena al compromiso político. No olvidamos que durante aquellos años, y de la mano del ambiente cultural de posguerra, el expresionismo abstracto⁴ sería la respuesta más concreta y evasiva para la lejana modernidad plasmada en las vanguardias europeas.

En los términos de la producción arquitectónica esto consistió en un escaso interés por los programas de concentración social, como claramente los hubo en el caso ruso. A comienzos de los años cincuenta lejos quedaba la impronta revolucionaria de la arquitectura, así como sus potencialidades programáticas dirigidas a enaltecer la noción colectiva.

Sin constituir una actitud exclusiva de esta doctrina filosófica, Alexander D'Hooghe comenta la relación entre el formalismo de los objetos de representación, el arribo de la cultura de masas y la despolitización del *monumento*. Dice D'Hooghe -en este contexto de posguerra- que el principio de "representación" es prioritario en oposición al principio del interés democrático. A la filosofía política liberal, en realidad, no le acomoda la voluntad de la democracia porque esto significa escuchar la voz de las mayorías: "el concepto liberal de la esfera pública es completamente opuesto a la hegemonía de un grupo particular, aún cuando este constituya una mayoría numérica"⁵. El formalismo viene a representar un desinterés por los significados políticos en el proyecto de arquitectura. Un alejamiento ideológico que se traduce en cierta individualidad o la gestación de una arquitectura orgánica. Veremos -en distintos niveles- la aparición de propuestas icónicas y en buena medida el surgimiento de una -cuestionablemente remota- arquitectura del espectáculo, tanto por los planteamientos conceptuales como por los recursos estructurales y materiales de la época.

La desarticulación política, acompañada de una visión heterogénea de la arquitectura, representó también una tercera vía que se distanciaba de la arrolladora experiencia dejada por la guerra. La errónea idea de racionalidad -en el sentido de un racionalismo militar- y la desconfianza en el progreso como objetivos de la modernidad, orientó dicha "autonomía" tanto para los procesos de la arquitectura como para el arte en general: el acercamiento a la realidad se estructura ahora en modos distintos. Durante los años cincuenta interesa el lugar específico y cierta mitología⁶ alrededor del espacio: la superficie como mecanismo integral, el objeto dispuesto en contextos naturales, *lo espiritual* como justificación de un incipiente simbolismo que refuerza su condición aislada, entre otras. ¿Cómo se podría

⁴ "En la década de los cincuenta, se introducen los parámetros de abandono de las cuestiones ideales y de apropiación de la realidad inmediata, se cuestiona la confianza absoluta en el progreso y en los grandes proyectos, y frente a la búsqueda de unos modelos estandarizados, se desarrolla una visión individualizada, centrada en el "usuario común" de un lugar específico. En oposición a los principios del racionalismo, los movimientos artísticos más destacados son el expresionismo abstracto norteamericano, el *neococoncretismo* latinoamericano y el informalismo europeo." Val Fiel, Mónica, "El "Símbolo" frente a la "Forma": la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno", *Dearq - Revista de Arquitectura*, n.º 12 (julio de 2013). p. 122

⁵ D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*, 1st ed. (New York: Princeton Architectural Press and Berlage Institute, 2010). Traducción del autor. p. 17 - 18

⁶ "Difícilmente se puede pasar por alto el desarrollo paralelo (aunque independiente) del pensamiento de Bachelard y de Martin Heidegger, cuyos ensayos "Construir, Habitar, Pensar" y "...Poéticamente habita el hombre..." datan de 1951. Curiosamente, subyace el cambio en común de la filosofía a la poesía y las afinidades entre el cosmos elemental de Bachelard y el "cuádruple" de Heidegger es similar en su arraigo a la vida provinciana e intrínsecamente resistente a la tecnología y la urbanización." Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Columbia Books of Architecture & Rizzoli, 1993). Traducción del Autor. p. 110

figura 4,03
Capilla de Notre-Dame-du-Haut
 1950 - 1955
 Le Corbusier

figura 4,04
Sydney Opera House
 1957 - 1973
 Jørn Utzon

entender, de esta manera, la ubicación de la capilla de Ronchamp o la Ópera de Sídney en medio de una trama urbana saturada?.

Entre las cualidades que enuncian las propuestas de este periodo, debemos comentar una aproximación al pasado como mecanismo referencial. Distinguimos que todavía no se extraen repertorios formales rancios como habría de introducirse con mayor energía en la posmodernidad. Explica Giedion que aquellos años se caracterizaban por un acercamiento más íntimo o un "reconocimiento espiritual" del entendimiento de la arquitectura: "lo que interesa a los arquitectos es examinar el conocimiento arquitectónico anterior, de modo que puedan comparar inmediatamente los objetivos arquitectónicos coetáneos con los de un periodo previo"⁷.

De esta manera se da pie al enfoque que -aunque primitivo- anticipa la fractura con la primera-modernidad, pues su rechazo al pasado es bastante más laxo. Insistimos en la revaloración de *lo local* como argumento para interpretar la tradición. Una tradición atractiva sobre todo cuando se habla del aspecto constructivo y, en algunos casos también, para fundamentar la organización del proyecto. Se trata de una visión apropiada que responde al lugar con recursos de la región. La idea de *lo regional* -en su condición de alternativa a los planteamientos modernos- promueve la afirmación de que en la arquitectura vernácula, por ejemplo, se encuentra la respuesta a la "imposición" de los estándares del mundo industrializado. *Lo regional* representa la conexión con ese "significado" ausente de la modernidad. En un tono cuestionable, Norberg-Schulz lo describe así: "la *monumentalidad* y el regionalismo tienen mucho en común y constituyen la dimensión del significado en la arquitectura"⁸.

El caso específico de Le Corbusier resulta paradigmático en este sentido, pues su aproximación a una *monumentalidad*⁹ intencional se proyecta por medio de una serie de edificios con un *leitmotiv* compartido:

Énfasis en el edificio aislado como monumento único situado en naturaleza (...) ya humanizada constructiva (y) vernácula. Hay -en Cap Martin, Ronchamp, La Tourette y los edificios de Chandigarh y Ahmedabad en la India- un intento de elaborar las ideas en que basar una tradición "mediterránea" general a partir de las tipologías antiguas o mitológicas o, simplemente, del genius loci.¹⁰

4.1.2 Cubierta

Hemos traído a la discusión dos ejemplos relevantes para este periodo: la capilla de Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp) en Francia y la Casa de la Ópera en Sídney (figuras 4,03 y 4,04). Si bien las obras originalmente responden a entornos distintos, en esencia, representan una aproximación para la necesaria constitución del símbolo ausente. En ellas hay acercamiento a una *monumentalidad* que se entiende más afortunada -aunque más romántica- que las representaciones de fábricas y silos de grano. Si en la primera-

⁷ Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. p. 643

⁸ Norberg-Schulz, Christian, *Los principios de la arquitectura moderna* (Barcelona: Reverté, 2005). p. 227

⁹ Es notable la evolución en la arquitectura de Le Corbusier especialmente por esa división entre *lo racional* y *lo vernáculo*, *la pequeña y la gran escala*, *el antes y el después* que habría de conducir a la afirmación de una condición monumental inevitable. Dice Linazasoro "En Le Corbusier, en la segunda fase de su trayectoria, la monumentalidad acabó contaminando a todos sus edificios, incluso los residenciales, una monumentalidad plena de patetismo y de miradas al pasado a través de la ruina y del non finito." Linazasoro, José Ignacio, *La Memoria del Orden, paradojas del sentido de la arquitectura moderna*, Confesiones de Arquitecto (Madrid: Abada Editores, 2013). p. 107

¹⁰ Colquhoun, Alan, "The Strategies of the Grand Travaux [trad. Las Estrategias de los Grands Travaux]", *Assemblage*, n.º no. 4 (octubre de 1987). p. 66 - 81. Colquhoun, Alan, *Modernidad y Tradición Clásica*. p. 217

figura 4,05
Boston City Hall
 1963
 Kallman & Co.

figura 4,06
Yamanashi Building
 1964 - 1967
 Kenzo Tange

modernidad las instalaciones fabriles representaban ideológicamente un avance contra las desgastadas formas de representación academicista -debido a su lógica programática y su pureza formal cuasi-abstracta-; durante esta etapa "la capilla y la sala de conciertos" operan como verdadera realización mitológica de los valores colectivos requeridos por Giedion y compañía. Son espacios que se diseñan y construyen con recursos abiertamente modernos.

Los críticos acuerdan que la capilla de Notre-Dame-du-Haut inicia un periodo distinto para la modernidad. El enfoque de Norberg-Schulz, por ejemplo, reconoce una nueva clase de expresionismo que "sin duda pretende ser imagen y símbolo"¹¹. Pero plantea un conflicto desprendido de la individualidad formal: al ser una solución singular carece de algún valor tipológico concreto. Por su parte, Manfredo Tafuri reflexiona sobre el verdadero propósito de estos espacios simbólicos -abundantes en los años siguientes- para ser "observados distraídamente":

Arquitecturas como el Yamanashi Building de Tokio, como el Government Center de Boston, o como el Capitolio de Dacca no pueden de ninguna manera entrar a formar parte de una observación distraída de la ciudad (figuras 4,05 y 4,06). Su manera de violentar los ritmos comunes de la existencia cotidiana con sus imágenes y estructuras tan preñadas y alusivas, su manera enfática de aludir a un espacio diverso al de la vida común, cuando no opuesto, su encerramiento en el ámbito de sus formas, expresan la voluntad de protegerse contra toda acción del mundo exterior, cobijándose en el hortus conclusus de una mecánica autosuficiente de formas (...) Semejantes arquitecturas no quieren ser consumidas, quieren impedir la realización de un goce distraído y, como consecuencia, no aceptan el desaparecer como objetos; por el contrario, quieren restaurar un "aura" en torno a sí mismas.^{12 13}

La reflexión de Tafuri es específica sobre la correspondencia con el significado del objeto autónomo, cerrado en sí mismo e independiente de su contexto. Aunque Ronchamp -como la Ópera de Sídney- es un símbolo que opera en un medio anti-urbano, confían desmedidamente en su imagen, que nos conduce a esa inevitable alusión romántica. Recordamos que con las centrales eléctricas de Sant'Elia ya insinuábamos un romanticismo paisajístico similar al propiciado por la aparición de los *folies* o "caprichos desinteresados". Bien, pues en el caso de "la ópera y el templo" esta cercanía es incluso mayor dado que todavía en aquellas instalaciones se apreciaba cierta coherencia formal y funcional. La ópera y el templo favorecen una afirmación anti-tipológica, al tiempo que promueven un encuentro por medio de esa "aura" de genialidad que las instalaciones industriales no concedían. Lo llamativo de este asunto es la posibilidad de recuperar el "romanticismo" desde una nueva codificación constructiva y formal. ¿En la conformación de una *monumentalidad* tardo-moderna también hablamos de un romanticismo moderno?.

De acuerdo con K. Frampton, tanto la capilla de Ronchamp como el monasterio de la Tourette son los referentes más característicos del tipo de investigación que interesaba a Le

¹¹ "Ronchamp es una gran obra de arte porque concentra un mundo rico en significados y es capaz de conmovernos, pero sigue siendo una solución singular sin valor tipológico alguno (...) ". En Norberg-Schulz, Christian, *Los principios de la arquitectura moderna*. p. 223

¹² Tafuri, Manfredo, *Teorías e Historia de la Arquitectura* (Madrid: Celeste, 1997). p. 175 - 176

¹³ Justifica Tafuri sobre la validez de esas obras en tanto que representación anti-historicista: "De este modo, las mismas obras que hacen patente la relación insoluta que une sus orígenes anti-historicistas a un presente que ya no justifica más aquel anti-historicismo conservan en sí mismas el metalenguaje de la crítica, proponiendo a grandes voces la crisis de la tradición que les permite existir como nuevos objetos simbólicos. En cuanto tales, sin embargo, dichas obras se ven obligadas a quedar como diagramas legibles de una situación intolerable." *Ibidem*. p. 181 - 182

figura 4,07
 Capilla de Notre-Dame-du-Haut (planta)
 1950 - 1955
 Le Corbusier

figura 4,08
 Sydney Opera House (planta)
 1957 - 1973
 Jørn Utzon

Corbusier durante la década de 1950: el edificio sagrado y el espacio para el retiro¹⁴. Y nos recuerda que, particularmente en Ronchamp, la razón del emplazamiento responde a la idea de la "acústica visual" del paisaje; como resultado de una inquietud que estaba presente en su trayectoria -desde los años treinta- por medio de la integración del edificio en el terreno. Stanislaus Von Moos complementa que la representación de la "acústica del paisaje" se debía a la libertad con que contaba Le Corbusier para interpretar el programa. En ese sentido, pareciera que el discurso *contextualizador* -envuelto por falsas presunciones "poéticas"- buscaba producir formas cobijadas en la ambigua idea de "pureza"¹⁵ del espacio.

Recuperamos dos comentarios descriptivos sobre la *contextualización* de las obras y su justificación programática para atender a la complejidad del asunto. El primero es sobre el espacio en Ronchamp, escrito por Von Moos:

*Las formas esculturales de la capilla evocan y organizan simultáneamente los requerimientos prácticos del santuario y el reto poético de la tierra en términos de un diálogo palpitante entre el exterior y el interior. Para eventos multitudinarios, las ceremonias se llevan a cabo al aire libre con la congregación de cara al altar, el cual sirve de foco de un escenario al exterior. El interior, cubierto por un techo en forma de hongo, es suficientemente grande para acomodar a 200 personas. Siguiendo la forma de la colina, la nave de la iglesia se inclina hacia el este, que se prevé para pequeños grupos de peregrinos en las capillas laterales que, como periscopios, reciben la luz del día desde arriba.*¹⁶

Von Moos reconoce, dentro del aparente cambio de conceptos formales, una genealogía ligada con proyectos de los años veinte y treinta. Por ejemplo, la idea del volumen "en el espacio" o lo que nosotros definimos como el proyecto aislado, cuenta con conexiones a las "casas blancas" de la década de 1920. De aquí se extrae que gracias a las posibilidades plásticas del hormigón, se logra un acercamiento más contundente con la *monumentalidad* que se reconoce por una condición única o excepcional.

Veamos el segundo fragmento que describe la Ópera, éste escrito por William Curtis:

*Utzon concibió el espacio público de la Ópera como una serie de plataformas emergiendo gradualmente desde la costa hacia el punto alto del borde del agua. Los auditorios principales se colocaban en estas plataformas de modo que recordaban las mesetas, escalinatas, y asientos de los teatros la antigua Grecia o los monumentos escalonados de Meso-América. Sus ejes no eran paralelos pero se extendían ligeramente hacia afuera -en una dirección- al puente de la Bahía de Sídney y -en otra- hacia la entrada del Pacífico a la bahía; esto garantizaba una dinámica, un efecto completamente escultural para la superestructura del edificio, especialmente porque estaba constituido por caparzones curvos dramáticamente interrelacionados. Algunos enfrentados hacia la tierra, otros hacia el agua...*¹⁷

Sobre los *encuentros*, vemos que la aparición de estas *formas particulares* tiende a propiciar juicios que "evocan y recuerdan" a otras imágenes: ésta es la función simbólica

¹⁴ Frampton, Kenneth, "Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo, 1930-1960", en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Sexta edición ampliada (Barcelona: Gustavo Gili, 1993). p. 230 - 231

¹⁵ "Le Corbusier tackled the problem first of all as a matter of 'pure' space - i.e., of responding to the distant horizons by means of constructed form in order to reveal what called 'the acoustic of the landscape'. In fact, to the south, beyond the Jura, the peaks of the Alps can be seen when the weather is fine, and vast horizons of forest and pastures recall the nearby ranges of the Jura mountains." Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, revised and expanded (Rotterdam: 010 Publishers, 2009). p. 245 - 246

¹⁶ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 246

¹⁷ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). Traducción del autor. p. 76

figura 4,09

Capilla de Notre-Dame-du-Haut (interior)

1950 - 1955

Le Corbusier

que produjo esa arquitectura. Pero se trata de un simbolismo que inevitablemente parte de la negación dialéctica de lo previo, es decir, de la imaginaria de la "maquina". Sigfried Giedion explica el origen de estas exploraciones formales en la obra de Le Corbusier a partir de un interés personal por las formas orgánicas¹⁸. Lo orgánico en este caso se introduce como alternativa plástica al racionalismo dominante de la época anterior, una representación crítica para la lectura que aquí promovemos: la proximidad más indudable de la arquitectura con el arte, la mística alrededor de la forma y la pretensión de reproducir los recursos de la escultura en el espacio monumental moderno.

Las superficies cóncavas y convexas -como gestos alegóricos- se asociarán a lo largo de la modernidad con una clase de simbolismo político. Fue el caso, que más adelante analizaremos, de Brasilia y la Sede de los Poderes. La obra de Le Corbusier -y en contradicción con lo descrito por el historiador Giedion- confirma la persistente aproximación al arte, o una síntesis de las artes que colocan regresivamente a la arquitectura en un punto que había abandonado tiempo atrás. Durante este periodo, comenta Von Moos, flotan en el ambiente de Ronchamp las investigaciones de escultores y/o pintores como Naum Gabo, Antoine Pevsner o incluso Mondrian con su "constelación" de ventanas en la fachada¹⁹ (figura 4,09).

Insistimos que el *contextualismo*²⁰ presente en la relación proyecto/emplazamiento -dada su condición aislada- refuerza el aire romántico que acompaña a la obra. El tributo al sitio, ausente de la presencia citadina, confirma el éxtasis de escenarios sublimes: se "recuperan" las aspiraciones de la arquitectura clásica²¹ del mismo modo que se idealiza -por la distancia temporal- al templo griego en las colinas de la acrópolis. De esta manera, la *monumentalidad* tardo-moderna no niega su verdadera pretensión conmemorativa, adherida a un sentimentalismo añejo, ni la nostalgia anti-urbana abanderada por F.L. Wright o Lewis Mumford. En la confirmación de estos símbolos recae ese sentido "liberal" que señalábamos inicialmente.

Lejos de adjetivos y sinónimos naturalistas vemos que, aún desde la conflictiva idea de composición simbólica, es posible reconocer alguna reminiscencia dialéctica del espacio. Por ello nos apoyamos en un interés que distinguió a la primera-modernidad: la relación interior-exterior. Pensamos en la viabilidad para estructurar una lógica común en el proyecto independientemente de sus particularidades formales, por ejemplo: su espacio público y su vínculo con el sentido del programa en cuestión. De esta manera fijamos la atención en uno

¹⁸ "Para Le Corbusier, la forma orgánica tenía una connotación mística que no podía restringirse a una analogía lógica. En sus viajes, siempre buscaba experiencias de tiempos pasados y estaba igualmente interesado en las formas cristalinas griegas y en las formas de las bóvedas romanas o las arquitecturas islámica o gótica. Su búsqueda de similitudes internas no tenía nada que ver con la historia del arte: abarcaba las experiencias de toda la evolución arquitectónica. No es casualidad que la torre de Ronchamp se haya comparado con una construcción de un culto primitivo." Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. p. 561

¹⁹ En Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*. p. 246

²⁰ "La Ópera de Sidney recoge las energías de su posición y las concentra en un ritmo escultural. Las curvas armonizan con aquellas del puente del puerto, con los perfiles de los puntos, y con las formas náuticas alrededor del puerto... Las plataformas conducen a *Bennelong Point* (pedazo de terreno donde se ubica la Ópera) a un majestuoso crescendo y extienden el propio suelo de la ciudad hasta una institución pública. Pero el "contextualismo" del diseño de algún modo es más profundo que los juegos visuales. En parte es un asunto de radiar un poder escultural, en parte por las ambigüedades espacialidades de las cáscaras partidas." Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". Traducción del autor. p. 76

²¹ Explica Montaner sobre este contexto: "se produce una recuperación romántica de la preocupación por la relación del hombre y sus obras con la naturaleza. De nuevo la arquitectura griega, como expresión de la belleza en contacto con la naturaleza, se convierte para muchos arquitectos en el paradigma de la perfección formal... Volverá a aflorar cierta actitud anti-urbana que ya había desarrollado Wright (...) Aquello que destaca en los proyectos más representativos de los años cincuenta es que pasan a pensarse y realizarse sobre *plataformas*." Montaner, Josep M., *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Primera edición (Barcelona: Gustavo Gili, 1993). p. 37

figura 4,10
Capilla de Notre-Dame-du-Haut (construcción)
 1950 - 1955
 Le Corbusier

figura 4,11
Asamblea en Chandigarh
 1951 - 1957
 Le Corbusier

de los "componentes" más características sobre el espacio en esta fase. *La cubierta* responde al resultado compositivo escultural, si se toma en cuenta la disposición de partes diferenciadas que integran la totalidad del proyecto. Al mismo tiempo, define el espacio interior en tanto que superficie y contenedor. No obstante con menos pretensiones políticas, fue hasta entonces que las posibilidades técnicas del momento favorecieron los usos parcialmente colectivos y en consecuencia la producción de amplios espacios interiores: auditorios, lugares de reunión, asambleas, canchas deportivas y en general sedes para concentraciones multitudinarias.

No es casual, comenta Frampton, que la repetición como "perfil (*cubierta – concha*) en el Capitolio de Chandigarh y otros lugares (...) da a entender que Le Corbusier trataba de establecer esta forma como el equivalente del siglo XX respecto a la cúpula renacentista, es decir, como signo de lo sagrado"²². Así se confirma el objetivo simbólico/metafórico y se establece el primer componente de la arquitectura monumental tardo-moderna (figura 4,10 y 4,11). Una reflexión más, acerca del "elemento", recae en los aspectos plásticos (formales) o estructurales (constructivos) que lo distinguen de otros componentes como pueden ser los cerramientos y la base: se trata de una imagen concisa en la agrupación de *partes* constitutivas para la obra.

Aquí una apreciación: las observaciones de Alan Colquhoun sobre la aplicación dispositiva del *brise-soleil*²³, confirman nuestra suposición de que durante la tardo-modernidad -y concretamente en la trayectoria de Le Corbusier de este periodo- es factible identificar "recursos" específicos asociados a una *monumentalidad* deliberada. En esa lógica, *monumentalizar* viene a significar una "distinción de lo existente", queda implícito un grado de singularidad que -en un código distinto- recupera conceptos como jerarquía, escala y proporción. En otras palabras, tanto el *brise-soleil* como otros elementos arquitectónicos definidos, cuentan con un papel instrumental en la composición tridimensional: son las herramientas objetivas de la lectura subjetiva.

Pero también hay particularidades, Ronchamp representa la oda al dominio de la maleabilidad del hormigón o el comienzo de una arquitectura "brutalista": la deformación del plano horizontal característico advierte el antes y el después en la obra de Le Corbusier. Un rumbo que orienta el *pathos* más visible de su carrera. Por su parte, el caso de Sídney -con su manifiesto espacio/superficie llevado al límite- pierde congruencia en el aspecto constructivo: la forma de proyecto carecía originalmente de una lógica constructiva específica, elevando así el coste y tiempo de la obra hasta encontrar una solución adecuada por medio de paneles prefabricados. De la experiencia de Sídney quedaría un largo proceso de construcción que abarcaría cerca de 16 años.

²² "La preocupación de Le Corbusier por la resonancia cultural de un edificio en relación a su emplazamiento fue formulada por primera vez en 1923, cuando caracterizó la Acrópolis y su Propylea como aquel punto "en el que no es posible quitar nada más, en el que nada puede quedar ya excepto aquellos elementos violentos y estrechamente enlazados, que suenan tan claros y trágicos como trompetas de bronce". Esta imagen apasionada de la Acrópolis... reaparece como un tema constante a través de su vida y con mayor *pathos* a finales de su carrera." En Frampton, Kenneth, "Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo, 1930-1960". p. 231

²³ Expone el autor: "el brise-soleil era algo más que un recurso técnico; introdujo un nuevo elemento arquitectónico bajo la forma de un muro permeable de ladrillo (...) Debemos verlo (...) como un paso hacia el restablecimiento de una tradición de lo monumental. Hizo posible transformar el bloque o la torre, como en Argel o en el Secretariado de Chandigarh, en una forma monumental cuya superficie podía manipularse para crear una jerarquía de escalas proporcional tanto al ser humano como al edificio en su conjunto." En Colquhoun, Alan, "The Significance of Le Corbusier [trad. La Importancia de Le Corbusier]", en *The Le Corbusier Archive*, ed. Brooks, H. Allen, Vol. 1 (New York: Garland Publishing, 1984). En Colquhoun, Alan, *Modernidad y Tradición Clásica*. p. 225

figura 4,12
Hockey Ingalls Rink en la Universidad de Yale
 1953 - 1958
 Eero Saarinen

figura 4,13
Terminal TWA en el aeropuerto JFK de Nueva York
 1956 - 1962
 Eero Saarinen

En resumen, la capilla de Ronchamp y la *Sydney Opera House* configuran una síntesis formal con elementos concretos, o partes extraídas en su "composición", definitivas para la *monumentalidad* tardo-moderna. El tema de la cubierta facilita la lectura de signos metafóricos, sean las "olas del mar" o las formas de un "crustáceo", respectivamente. En el mismo sentido, *Sydney* retoma el énfasis de la posición como la "materialización del estar entre la tierra y el cielo"²⁴. Aquí, probablemente, hay un acercamiento más certero para la recuperación de arquetipos, por medio de su plataforma-escalinata prehispánica. Aunque finalmente el conflicto continúa imposibilitado por resolver *cometidos colectivos* desde su singularidad.

Asimismo, afirmamos que del vínculo con el lugar, en tanto que emplazamiento o posición, hay una continuidad con lo estipulado por las *condicionantes proyectivas* de la primera-modernidad. Dice Montaner sobre Ronchamp y el espacio interior: "(Dentro) (...) queda expresado que la esencia de la arquitectura está en la idea de lugar, es decir, el espacio cultural definido por la luz, las formas, los valores simbólicos y las calidades de los materiales"²⁵. La arquitectura recupera -por la lógica desprendida de las actitudes artísticas y escultóricas- la idea de composición que, en términos más apropiados, responde a un tipo de ensamblaje. La construcción como utilización de partes constitutivas con un fin determinado -dominante en el paradigma previo- ahora cede terreno a la libertad expresiva de las piezas sin una articulación explícita sino más bien "perceptiva".

Ronchamp abrió el camino para un tipo de experimentación formal característica que también habría de encontrar ecos en los Estados Unidos con la obra de Eero Saarinen. Al parecer la obra de Saarinen está a medio camino entre las propuestas constructivas de Nervi, Candela y Tange, sin dejar fuera el planteamiento estético y simbólico dispuesto por Utzon: "La búsqueda de formas curvas, que sean a la vez estructura y contenedor que sostiene, define y cualifica los espacios, es un recurso que va más allá del cálculo y las leyes de la estática para explorar aquellos recursos más expresivos, monumentales y creativos de la arquitectura"²⁶.

Aunque Montaner matiza: a pesar de que su obra se "movió entre dos polos formales contrapuestos"²⁷, sería la terminal de la TWA (1956 - 1962) en el aeropuerto John F. Kennedy de Nueva York la más representativa del conjunto de obras formalista u orgánico (figura 4,12 y 4,13). En ese sentido, señalamos el anticipo que resultará tan atractivo para políticos y gobernantes fascinados por los *Calatravas* actuales. La cubierta de la TWA es parte y proyecto, como planteó en otras obras el mismo arquitecto. Una estrategia que bajo el gesto *estructura-forma-alegoría* determina la resolución programática interior. Casos similares pueden encontrarse con el aeropuerto Internacional Dulles en Chantilly, Virginia (1958 - 1962), el Hockey Ingalls Rink en la Universidad de Yale (1953 - 1958) o el Kresge Auditorium en el Institute of Technology en Cambridge (1955).

²⁴ Norberg-Schulz, Christian, *Los principios de la arquitectura moderna*. p. 223

²⁵ Montaner, Josep M., *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. p. 46

²⁶ "(a) diferencia de (...) Candela, Nervi o Tange (...), las cuestiones estéticas y simbólicas saben estar siempre por encima de las razones meramente materiales, estructurales, industriales y matemáticas." *Ibidem*. p. 60

²⁷ Explica que por un lado estaban "obras estrictamente racionalistas a base de formas rectas y simples, de ascendencia miesiana, y (por otro lado) obras exageradamente expresionistas, simbolistas y ornamentales, basadas en el alarde estructural, en las formas libres y orgánicas." *Ibidem*. p. 59 - 60

figura 4, 14
Palacio de los Soviets (concurso)
 1931
 Le Corbusier

figura 4, 15
Sydney Opera House
 1957 - 1973
 Jørn Utzon

4.1.3 Plataforma

Durante este periodo y debido a la fractura con el discurso previo, el objeto moderno ya no está diseñado únicamente para hacer frente a las condicionantes (ideológicas) propias del contexto metropolitano: eficiencia constructiva, habitabilidad, higiene, iluminación y ventilación adecuadas, etc. Tales criterios no incorporan una sustancia completa para la construcción del -todavía pendiente- "significado" de la *monumentalidad* moderna. Así lo hemos visto en el discurso de Giedion con la descripción de *Architecture, You and Me*. En el aspecto más diagramático, el énfasis en la verticalidad de los dispositivos cede a la disposición puntual y en buena medida horizontal del volumen como referencia para el contraste. Así, el objeto monumental tardo-moderno propiciará espacios abiertos o vacíos que serán fundamentales para su vivencia: el podio que originalmente acogía concentraciones y desfiles militares ahora ha quedado "secularizado" y puesto a disposición del encuentro cívico.

Dice Alexander D'Hooghe, en el mismo sentido, que al facilitar este elemento de proyecto a los usuarios se destruía la "hegemonía"²⁸ implícita en los requerimientos del gran objeto monumental concentrado en un solo edificio. De raíz ideológica colectiva, este espacio aparecerá claramente, por ejemplo, en la propuesta de Le Corbusier para el proyecto del Palacio de los Soviets (figura 4,14). La gran plaza favorecería -en años posteriores- la posibilidad de multiplicar los objetos simbólicos. Una dialéctica que se construye por la oposición *monolito (moderno) vs pluralidad de formas (tardo-moderna)*. Dicha transformación se precisará en los grandes proyectos urbanos de los años cincuenta.

Dada la importancia que la disposición horizontal exhibe para el objeto único, reconocemos que fue Jørn Utzon quien recuperó directamente en la práctica la conexión con el pasado a través de otro componente constructivo: la plataforma prehispánica. Hablamos de un gran plano que actúa al mismo tiempo como espacio y volumen. La idea *utzoniana* no es más que la reinterpretación formal que derivaba de su experiencia académica en México a finales de la década de 1940, cuando tuvo contacto con los legados de las culturas prehispánicas. Utzon entendió que la implementación de este dispositivo, permitía desmarcarse del medio y delimitar un lugar elevado de acción.

De esta manera, la función de las pirámides mayas era separar el entorno natural de lo construido, semejar la firmeza de las rocas, así como proporcionar un espacio desarticulado de su función original -el culto y "espiritualización"-; se introducía en la modernidad una "traducción" específica extraída de la historia. En este caso, se buscaba favorecer el interés común o colectivo, así como los aspectos determinantes para la realización del espacio cívico moderno. Otras partes empleadas con el mismo énfasis simbólico y espacial fueron escalinatas, terrazas y mesetas²⁹. Y en un periodo posterior, surgiría la aplicación colectiva que destacaba por construir conexiones entre distintos "zócalos urbanos" o la relación entre plataformas³⁰.

²⁸ D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. p. 36

²⁹ "A platform or series of horizontal platforms has more than a merely practical significance in an architectural arrangement.... It is the first essential in any order designed to support the ceremonials and activities of collective life". Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". p. 76

³⁰ "Este recurso, que puede otorgar mayor monumentalidad a la arquitectura y que vemos utilizado en Brasilia, en Chandigarh y en muchas obras de Kahn y Utzon, muestra que la arquitectura ya no se dispone sobre la ciudad según la lógica de volúmenes autónomos y repetitivos sino como volúmenes singulares relacionados entre sí sobre grandes zócalos urbanos." Montaner, Josep M., *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. p. 37

figura 4,16
Plan para la bahía de Tokio
1960
Kenzo Tange

La plataforma para la modernidad no responde a voluntades de orden metafísico: en su aplicación contemporánea se trataba de un componente de proyecto, factible para diferenciar funcionalmente el programa principal de los usos secundarios. Un acercamiento parecido a la tesis de Louis Kahn sobre los espacios *servidores* y *servidos*. Así lo explica el propio Utzon a propósito de la Ópera de Sídney: "La idea del proyecto (...) ha sido dejar que la plataforma cortara al edificio como un cuchillo y separar totalmente las funciones primarias de las secundarias. Sobre la plataforma, los espectadores disfrutaban de la obra acabada, mientras que debajo de ella tienen lugar todos sus preparativos"³¹.

En ese sentido, la plataforma, como dispositivo urbano-arquitectónico y desconectado de las demandas específicas de "procesiones y desfiles", también parecía ser una opción instrumental para resolver los problemas de tráfico de mediados de siglo. Giedion lo describió así cuando definió su utilidad porque "rescataba al peatón de su caótica mezcla con automóviles y camiones"³². Entre otros proyectos característicos similares están el Plan para Ámsterdam Norte (1963) de Bakema, Van de Broeck y Van Eyck o las propuestas de Kenzo Tange para la bahía de Tokio (1960) (figura 4,16). La -no siempre sencilla- correspondencia entre arquitectura e infraestructura, ha estado presente en el registro moderno desde los planteamientos de Sant'Elia. Un momento que traza un origen para algunos planes urbanos, motivados por los anhelos de modernización que implícitamente conllevan deseos de *monumentalizar* las estructuras construidas.

Lo anterior ya planteaba un escenario distinto para la *monumentalidad* moderna, alejada del estatismo del *monumento* conmemorativo. Las propuestas *futuristas* y *constructivistas* se valieron de una celebración que conmemoraba desde la propia función el sentido del espacio. Lo monumental/infraestructural -por su coherencia de forma y construcción- tiene más modernidad contenida que los objetos místicos y altamente estéticos abundantes en la tardo-modernidad. La función de la plataforma también admite una representación escenográfica (expresiva y libre), que busca reclamar la autonomía del objeto arquitectónico; en su rechazo a la saturación de dichas infraestructuras como autopistas, intercambiadores y espacios para la movilidad urbana dominante. Ahora su presencia facilita la distribución de superficies orgánicas de ruptura, beneficiando esa discrepancia programático-funcional. Así sobresale aquello que es diverso, opuesto, tenso y contrario a un solo tipo de unidad formal.

Por ello el plano horizontal, que en realidad ha estado presente a lo largo de todo el impulso moderno, adquiere un lugar distinto como mecanismo de diseño³³. La tensión sugerida entre la superficie/espacio y el plano como base, son características principales de esta arquitectura. Regresamos a Utzon y su defensa -más visual y perceptiva- sobre el concepto del plano como estrategia de proyecto:

Una cubierta plana no expresa la "planeidad" (sic) de la plataforma. Como muestran los proyectos de la ópera de Sídney y de la escuela secundaria de Elsinor, puede verse cómo las cubiertas, unas formas curvas, cuelgan de la meseta, a diferentes alturas. El contraste entre las formas y las alturas que cambian constantemente entre estos dos elementos produce como

³¹ Utzon, Jörn, "Platforms and plateaus: ideas of a Danish architect [trad. Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés]", *Zodiac*, n.º 10 (1962). p. 112 - 140. En Utzon, Jörn, *Conversaciones y otros escritos*, ed. Puente, Moisés (Barcelona: Gustavo Gili, 2010). p. 19

³² Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. p. 649

³³ Giedion precisa al respecto: "La tercera generación situó entonces el plano horizontal en primer término como elemento constitutivo de su arquitectura. Las dos generaciones precedentes también eran conscientes de su significación arquitectónica, pero más en el sentido de enlazar los diferentes niveles." *Ibidem*. p. 647

figura 4,17
Sydney Opera House (croquis original)
 1957 - 1973
 Jørn Utzon

figura 4,18
Kresge Auditorium (sección)
 1955
 Eero Saarinen

*resultado unos espacios de gran fuerza arquitectónica, que son posibles gracias a los modernos enfoques estructurales de la construcción en hormigón...*³⁴

Parte de nuestra lectura sobre la plataforma confirma el sentido de nostalgia que el proyecto despliega ahora: en respuesta al enfoque de una "composición" que -en su aparente individualidad- exhibe objetos o partes que adquieren un valor significativo o reproducible. Es decir, el proyecto ostenta una "repetición" -distinta a los modelos de la arquitectura decimonónica (balastradas, frontones, capiteles, etc.)- con un contenido más abstracto. Alan Colquhoun hace una observación fundamental para la separación de la arquitectura y las otras artes: "la referencia a la tradición (en arquitectura) se hace por medio de sintagmas, figuras o tropos de tan relativo tamaño que se niegan a ser reabsorbidos en la textura de la obra en su conjunto"³⁵. Y añade que el siglo XIX estableció una distanciamiento para las artes que, a diferencia de la arquitectura, permitía mantener ciertas conexiones con el pasado "y, al mismo tiempo, romper con muchos procedimientos tradicionales"³⁶.

Además, advertimos que la plataforma se implanta como espina dorsal de las composiciones arquitectónicas y como herramienta constitutiva del nuevo simbolismo. Junto con la cubierta o superficie favorecen nuevas posibilidades metafóricas. Pero también, en cierto sentido, se trata de una componente funcional con menor libertad plástica. De la demanda de los valores descritos en la *Nueva Monumentalidad* surge este espacio colectivo que -en su paradójica relación con la ciudad- ofrece posibilidades infraestructurales.

En este punto nos interesa agregar que la plataforma es importante como mecanismo de transición, tanto desde el ámbito individual -la pieza de arquitectura única- como para el desarrollo de lo que posteriormente denominaremos *conjunto*. Esto es, por su factibilidad para implementarse como la base de diversos símbolos. Expone Alexandre D'Hooghe con relación a su valor simbólico que:

*La plataforma es un espacio limitado, rodeado y vacío, ocupado por símbolos monumentales (...) Los desfiles masivos son fundamentalmente un problema de dimensiones: requieren espacios abiertos, y cuando no se utilizan -esto es, la mayor parte del tiempo- son estructuras en el paisaje desiertas, cuyas escalas se asocian con lo sublime y lo abstracto, no con las convenciones de lo urbano y lo cívico.*³⁷

Aunque profundizaremos con mayor interés en el concepto de *ensamblaje* más adelante, queremos hacer una anotación que tiene que ver con el significado de *operación*. Este término da razón al apartado porque -al igual que con el *ensamblaje*- interpretamos cierta proximidad en la determinación de un resultado específico. Es decir, la *operación* recae en la justificación "aditiva" para definir los componentes de una obra o proyecto (cubierta, plataforma, cerramiento, etc.). Si transportamos este principio a una escala mayor; digamos, aquella que tiene que ver con la construcción de la ciudad, nos enfrentamos a una razón común que responde al criterio de lo compositivo. Una composición a medio camino

³⁴ Utzon, Jörn, "Platforms and plateaus: ideas of a Danish architect [trad. Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés]". p. 21

³⁵ Colquhoun, Alan, "Composition versus the project [trad. Composición versus Proyecto]", *Casabella*, no. 50 (febrero de 1986). p. 11 - 18. En Colquhoun, Alan, *Modernidad y Tradición Clásica*. p. 56

³⁶ Idem.

³⁷ D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. Traducción del autor. p. 38

figura 4,19

Proyecto para grandes obras al aire libre

1931 - 1932

Alberto Giacometti

figura 4,20

Projet pour une place (variación)

1931 - 1932

Alberto Giacometti

entre la "libertad creativa" y la determinación funcional del programa. La adición de piezas programáticas puede definirse como un tipo de *ensamblaje*.

Nos parece importante situar la idea de adición de componentes como principio emparentado con el mismo programa ideológico moderno, o entonces, ¿cómo podríamos sintetizar a los cinco puntos de la arquitectura, sino como un compendio que genera elementos concretos e identificables?. Aquí la *operación* parte, en primer lugar, de la singularidad del objeto arquitectónico: Ronchamp puede entenderse como un tipo de *ensamblaje* menor o como la formalización de un todo a partir de diversas piezas, su carácter escultural así lo confirma. Pero, por otro lado, los conjuntos urbanos -que habremos de comentar adelante- respondían al mismo criterio de resolución compositiva: un planteamiento que organiza piezas reconocibles en la representación de edificios que cumplen un papel determinado en la visión general del plan. Así, anticipamos la noción que acompaña parte de la producción del espacio moderno, caracterizada por una materialización y cualidades espaciales únicas.

Para finalizar volvemos a la iconografía de la obra *Projet pour une place* y la figura de Alberto Giacometti (figuras 4,19 y 4,20). Esta referencia es apropiada para recordar los desfases sobre la tensa relación entre la arquitectura y el arte en el contexto moderno. Como hemos descrito, Giedion afirmaba que las composiciones de la modernidad de mediados de siglo en el ámbito urbano se debían -en buena medida- a un espíritu anticipado en las investigaciones espaciales del escultor suizo. Pues bien, al objetivar las partes de la escultura, vemos que el enfoque surrealista de Giacometti desmantelaba todo rastro de estructura tradicional en el orden de la pieza: desde la disposición anti-vertical y fragmentaria de los ejercicios, hasta la desestructuración del planteamiento pedestal/escultura. Esto es, que la presencia de una intención relacionada con una probable tradición no podía estar más en conflicto debido a que, en el surrealismo de Giacometti, está implícita la consigna de aquella "guerra colectiva a los *monumentos* erigidos en lugares públicos como símbolo del poder y la tradición"³⁸. *Lo monumental* en la modernidad tiene aproximaciones contradictorias.

³⁸ Görgen, Annabelle, "Terrenos de juego. La escultura como lugar: de las maquetas surrealistas a la Chase Manhattan Plaza", en *Giacometti: Terrenos de juego* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2013), p. 18

figura 4,21
Filarmónica de Berlín
 1960 - 1963
 Hans Scharoun

figura 4,22
Neue Nationalgalerie
 1968
 Mies van der Rohe

4.2 Técnicas de proyecto

4.2.1 Contraste

Si es posible hablar de criterios de análisis en *lo proyectado*, la tardo-modernidad se orientó especialmente por un interés estético para resolver el proyecto monumental. Es decir, es visible una relación más próxima con ecos de procesos artísticos que con el discurso autónomo de la profesión. Como ya hemos desvelado, esta tendencia responde a un cambio en el paradigma que representaba una contraposición con las aspiraciones originales: el punto de partida desde una visión materialista y dialéctica, preocupada por resolver las necesidades espaciales de una "nueva sociedad" en construcción. En la discusión de este capítulo debemos incorporar un tono adecuado para definir dichas cualidades, así como su orientación por medio de ese enfoque *plástico*.

En relación con los indicadores que definen la supuesta regresión -en tanto que interpretación compositiva del proyecto- veremos una señal en la vertiente de solemnidad de la arquitectura de los grandes maestros. Por un lado, la simetría de Mies van der Rohe o, por otro, la respuesta vernácula de Le Corbusier; que decían suscribir un mismo objetivo: humanizar el modelo *racional-maquinista-moderno* (figuras 4,21 y 4,22). No es menos relevante el esquema antagónico sintetizado en dos obras vecinas en Berlín durante la década de 1960: el edificio de la filarmónica de Berlín de Hans Scharoun (1963) -representativo de un revival expresionista- y la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe (1968) -con su solemnidad y simetría- en el *Kulturforum*. Pero en general, la idea de composición estática -contraria a la razón de las primeras vanguardias- ahora se afirma con cierto éxito a través de la negación surrealista -como "actitud opuesta"- en la confusión generalizada durante aquella transición moderna.

Ahora bien, en el marco de la investigación, si las conexiones con el canon clásico son a veces accidentales o puntuales, ej. la propuesta del Chicago Tribune de A. Loos; en la tardo-modernidad resultan más imprecisas pero no por ello menos contradictorias. Aún así, se confirma que sobre este asunto crítico la confusión y el distanciamiento no siempre fueron la norma. La problemática para definir una idea de *monumentalidad* en este contexto, digamos desde los parámetros de una modernidad integral, puede llevarnos a los momentos efervescentes de los años veinte. Por ello nos preguntamos: ¿cómo se definen las medidas que, lejos de toda subjetividad, comprueban las cualidades simbólicas de un objeto?. Un ejemplo: previamente a la consolidación del asunto en términos de "significados y simbolismos", M. Ginzburg escribía en el lejano 1923 lo siguiente:

*Unas dimensiones absolutas inmensas son el primer recurso de la arquitectura monumental... Sin embargo, el aumento de las dimensiones absolutas no es suficiente... en las obras monumentales el punto de referencia para la comparación normalmente se encuentra en el propio edificio y se descubre en la primera mirada dirigida al monumento. Es necesario eliminar conscientemente la proporcionalidad para, mediante el contraste, percibir la monumentalidad.*³⁹

Ginzburg, a quien reconocemos como auténtico maestro moderno, definió ese apartado con el nombre de *La Superación del Ritmo. Los Problemas de la Monumentalidad*. Aclaramos que se trataba de un tiempo todavía prematuro para la tesis constructivista de la OSA. En

³⁹ Ginzburg, Moisei, *Ritm v arhitektura*, [trad. El Ritmo en la arquitectura] (Moscu: Sredí kollekcionérov, 1923). En Ginzburg, Moisei, *Moisei Ginzburg: escritos, 1923-1930*, ed. Garrido, Ginés, Biblioteca de Arquitectura 12 (Madrid: El Croquis, 2007). p. 92

figura 4,23

Capilla de Notre-Dame-du-Haut (plano de situación)

1950 - 1955

Le Corbusier

esas líneas deja rastro el inevitable bagaje clasicista y formativo de su experiencia italiana: la voz del maestro está más juego con la descripción del criterio compositivo, que con un enfoque basado en la construcción en el mejor sentido moderno. La oposición con lo existente subyace a lo largo de toda la investigación, un asunto que -en otras palabras- vuelve a plantear un aspecto perceptivo-visual para generar una lectura "memorable". Inevitablemente, el contraste como elemento explícitamente visual, es heredero de una lectura formalista o contraria a la construcción del proyecto moderno. Si la propia modernidad no escapaba a estas influencias, como ha descrito Alan Colquhoun en *Modernidad y Tradición*, la tardo-modernidad con su ímpetu de transformación imparable resultaría un terreno más fértil en ese sentido formalista.

Sabemos que la óptica de la tradición responde a conceptos tales como magnitud, dimensión, escala, proporción y unidad. A propósito de las formas y el poder, John Ruskin escribió en la *Lámpara del Poder* sobre el interés por la *unidad* y la *magnitud*⁴⁰. En un tono que no se distancia demasiado de lo escrito por Ginzburg, Ruskin -como ejemplo del pensamiento romántico característico- apunta a la idea de *lo monumental* como sinónimo de integridad. *Lo integral* en la arquitectura recuerda a las grandes volumetrías sólidas: las figuras por antonomasia son la "pirámide" y el "risco".

La claridad resulta necesaria: la idea de composición en este apartado ya es cuestionable porque responde a la cercanía temporal de la irracionalidad totalitaria, con sus edificios *monumentalistas* y gigantescos planes urbanos. Alrededor de estos ambientes emergen implicaciones con conceptos como simetría, jerarquía o ejes.⁴¹ Por ello nos preguntamos, ¿cómo se beneficia el discurso arquitectónico moderno cuando recupera tales conceptos?. La presunción de que el *Proyecto* es un procedimiento más avanzado que la *Composición* indica parte del problema. Lo más valioso del paradigma quizás se rescate del discurso de Giedion en la cualidad *integral* del espacio como superficie. Aunque no por ello se trate de un planteamiento menos regresivo:

Los volúmenes han vuelto a asumir la significación que poseían en los albores de la civilización; se han convertido de nuevo en cuerpos activos de emanación. Ésta es una de las razones de que edificios como la capilla de Ronchamp, el Palacio de Festivales de Tokio y la Opera de Sídney tengan un modelado tan poderoso. La configuración de Ronchamp nos recuerda constantemente esa interconexión entre los espacios interior y exterior que Le Corbusier llamaba architecture acoustique. En los inicios de este movimiento, la pintura estaba en primera línea. Ahora es la escultura... El secreto de la obra de Le Corbusier está en que él es arquitecto, pintor y escultor. Hoy en día, estas dotes normalmente están repartidas entre

⁴⁰ "Se ha observado a menudo que un edificio, para mostrar su magnitud, debe poder verse todo a la vez. Quizá sería mejor decir que debe estar tan ceñido como sea posible por líneas continuas y que todos sus extremos deberían verse a la vez. Más simplemente, podemos decir que debe tener una línea invisible de arriba a abajo y de un lado a otro. Esta línea de arriba a abajo puede inclinarse hacia adentro, y entonces el volumen será piramidal; o puede ser vertical, y el volumen formará un magnífico risco; o puede inclinarse hacia afuera, como en las fachadas inclinadas de las casas viejas, como en cierto modo en los templos griegos y como en todos los edificios con cornisas o terminaciones pesadas." De la *Lámpara del Poder*. En Ruskin, John, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989). p. 118

⁴¹ "Understanding the Nazi use of axes and symmetry, some have condemned these as necessarily fascistic devices. Bilateral symmetry does make an axis visible, and axes are inherently hierarchical, but they are widespread in architecture and hardly to be avoided. (...) Important things go on the ends of axes: fireplaces, altars, windows, the best painting in the room, father's seat at the head of the table, and of course the leader's desk. The axis gives precedence to the things placed at its culmination, and the things can give precedence to the axis: it is a reciprocal relationship." Blundell, Peter, "Architecture and political legitimation", *The Architecture Review* 200, n.º 1193 (julio de 1996). p. 68

figura 4,24

Exposición *The Art of Assemblage* en el MoMA

1961

William C. Seitz (comisario)

*diferentes personalidades. El arquitecto medio rara vez sabe cómo colocar los volúmenes e incluso aún cómo esculpirlos.*⁴²

Obviando nuestra innegable crítica al planteamiento artístico/arquitectónico de Giedion -tan peligroso para la objetividad de la crítica de arquitectura- tomamos en cuenta la idea de que las superficies y sus posibilidades plásticas facilitan una lectura similar a la de las construcciones de civilizaciones antiguas: nuevamente un esbozo de la condición *monumental* con cierto aire monolítico. Pero ahora, a diferencia de entonces, esas superficies no corresponden con los postulados clásicos del diseño visual. Apreciamos un salto dimensional: la composición se reconoce desde una potencialidad volumétrica unitaria.

Según Manuel de Prada, más específicamente, la composición es: "*poner juntos varios elementos o, lo que es igual, formar de varias cosas una sola que sea algo más que la simple suma o acumulación*. La composición, por tanto, implica la existencia de elementos y relaciones"⁴³. Esto significa entender lo compositivo desde una actitud menos rígida, es decir, desde la reafirmación "operativa". Tanto en el *collage* como en la escultura surrealista (Giacometti), la composición se resuelve por el mero acto de yuxtaponer determinados elementos en el espacio⁴⁴. Y principalmente por la posibilidades que cada uno de esos elementos o dispositivos representa⁴⁵.

Queremos señalar la prevalencia para la interpretación de que ciertos volúmenes o superficies constituyen una realidad inédita. La idea visual del contraste aparece como un "argumento" más en la compleja lectura de una *monumentalidad* tardo-moderna. En capítulos previos habíamos anticipado, como una consecuencia involuntaria, que el antecedente de la modernidad más revolucionaria desprendía cierto efecto *monumental* por el simple hecho de distinguirse del contexto circundante. Esta idea se agota en sí misma en el momento en que se adoptan criterios estéticos que se reproducen indiscriminadamente una y otra vez. Algo que nos parece más propio de la superficialidad de los "estilos" que de un razonamiento poético -o construcción congruente- de la arquitectura. Durante la tardo-modernidad el paradigma se transforma: está presente esa voluntad diversa de lo existente con un fin deliberadamente solemne y simbólico.

4.2.2 Ensamblaje

Entre el 4 de octubre y el 12 de noviembre de 1961 se llevó a cabo la exposición *The Art of Assemblage* en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. La muestra, comisariada por William C. Seitz, presentaba una revisión sobre la técnica del ensamblaje en los procesos artísticos surgidos a partir de la Segunda Guerra Mundial. Dado que el "arte moderno" se había institucionalizado en buena medida desde Nueva York

⁴² Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. p. 31

⁴³ De Prada, Miguel, *Arte y Composición: El problema de la forma en el arte y la arquitectura* (Buenos Aires: Nobuko, 2008). p. 18

⁴⁴ "Las esculturas en tableros de juego de Giacometti, con su novedosa orientación horizontal, son pioneras en la escultura: obra y pedestal, lo presentado y la forma de presentación, se interpretan, "lo expuesto [...] comienza a fundirse con el entorno real", el espacio y el tiempo reales se convierten en parte de las esculturas. El espacio no es desplazado ni encerrado, sino presentado. Las formas, más que dominar la superficie, se pierden sobre ella: Giacometti empieza a jugar con su colocación y con sus movimientos en relación recíproca sobre la plancha de soporte que las une, como si fuera un terreno de juego." Görgen, Annabelle, "Terrenos de juego. La escultura como lugar: de las maquetas surrealistas a la Chase Manhattan Plaza". p. 17

⁴⁵ De Prada define a los *elementos* como "cualquier principio constituyente o cualquier parte integrante de algo. En lo que se refiere a la forma, un elemento debería tener suficiente autonomía como para poder separarse del conjunto aunque sólo sea mentalmente. *Relaciones* son los vínculos estructurales que mantienen la cohesión entre los elementos y los integran en una totalidad coherente." De Prada, Miguel, *Arte y Composición: El problema de la forma en el arte y la arquitectura*.

figura 4,25
First Landing Jump
 1961
 Robert Rauschenberg

figura 4,26
Le petit déjeuner de Kichka I
 1960
 Daniel Spoerri

por aquellos años, el ensamblaje figuraba como síntesis conceptual de un discurso, en términos generales, más libre y alejado del canon pictórico. Un discurso que también aparecía desactivado de contenido político, con fines simbólicos o como oda *al absurdo* característico del dadaísmo y el surrealismo: era la celebración de una cultura anti-narrativa que anticipaba de lleno la ruptura posmoderna. Se define en el boletín de prensa que:

*Un "ensamblaje" (un término más inclusivo que el conocido "collage") es una pieza de arte construida al juntar fragmentos de papel cortado o desgarrado, encabezados de periódico, fotografías, trozos de tela, maderas, metal o cualquier material similar, conchas y piedras, o incluso objetos como cuchillos y tenedores, sillas y mesas, partes de muñecas y maniqués, y guardabarros de coches. El significado simbólico de estos objetos, que originalmente no están pensados para ser material de arte, puede ser tan importante como su aspecto real.*⁴⁶

Podríamos decir que las consecuencias de esta manifestación estética favorecían un distanciamiento con los procesos definidos en los años previos. El *ensamblaje* es en cierta medida un *collage* -propio de la modernidad de Picasso o Braque- que se basa en *lo inconexo* -como fotos, recortes de revistas, etiquetas, etc- pero difiere principalmente de aquel formato dada su cualidad tridimensional. Con la aparición de estas propuestas se quitaba peso al "significado intelectual" y se manifestaba -parcial e incipientemente- la crisis estética que el *pop art* habría de exhibir con sus latas de sopa y demás distintivos extraídos de la cultura banal.

Por otro lado, tal como hemos planteado, en el interés por los "encuentros incoherentes", hay una búsqueda simbólica que anteriormente había quedado excluida: "cada obra de arte es una encarnación: una inversión de materia y espíritu. El término "assemblage" ha sido señalado con esta dualidad en mente, para denotar no sólo un procedimiento técnico específico y formas utilizadas en la literatura y la música como también en las artes plásticas, sino también como un conjunto de actitudes e ideas."⁴⁷ La trascendencia del ensamblaje deja registro en su cualidad aglutinante y en las posibilidades que resultan como conjunto. En oposición del valor autónomo e independiente de cada obra.

Hemos esbozado una intención general en este trabajo: el análisis crítico propone dejar de lado las cuestiones más superficiales en torno a la arquitectura -tanto individual como de conjunto- con formas específicas. Es decir, nos interesa sobre todo encontrar conceptos comunes o esquemas universales que definan estructuralmente nuestras hipótesis. De tal suerte, el asunto del ensamblaje responde como probable orden para los componentes de una obra mayor o, para esta investigación, como esquema de organización para los dispositivos arquitectónicos en un planteamiento definido.

Si bien la aparente vacilación onírica fue explotada por los surrealistas, e incluso desde comienzos del siglo XX ya se trabajaban técnicas de *collage* que yuxtaponían componentes inconexos; el ensamblaje tardo-moderno permitió, por un lado, generar una posibilidad formal diferente dentro de la aparente "uniformidad moderna" derivada de los estilos. Por otro lado, potenció el concepto simbólico del *grupo* prefigurado con las esculturas de Giacometti en la década de los treinta (figuras 4,25 y 4,26). Esa ruptura tardo-moderna recaía en la parataxis. Por ello no es casual que presentemos en esta sección las

⁴⁶ «The Art of Assemblage», Exhibition (New York: MoMA, octubre de 1961), <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2897/releases/MOMA_1961_0112_110.pdf?2010>. Traducción del autor. p. 1

⁴⁷ Idem.

figura 4,27
Projet pour une place
1934
Alberto Giacometti / Man Ray

afirmaciones temporales sobre las propiedades del espacio arquitectónico, aquellas que Sigfried Giedion describe alrededor de esta época: la yuxtaposición típica de los trabajos esculturales pronto fue vista como método de proyecto, el paso adelante de la pintura moderna.

(Actualmente) Volvemos a darnos cuenta de que los volúmenes emanan espacio igual que la envolvente da forma al espacio interior. Podemos recurrir a la obra de un escultor para buscar una expresión de esta conciencia contemporánea de las relaciones entre volúmenes de diferente forma, altura y posición. Durante veinte años, Alberto Giacometti estuvo experimentando con la interacción de formas primitivas: desde su obra Proyecto para una plaza (1930) y su Palacio a las cuatro de la mañana (1932), hasta que diseñó un pequeño grupo de figuras de bronce, La plaza de la ciudad (1948). Los cuerpos de esas figuras aparecen desmaterializados al máximo, pero están formados y colocados de tal modo que llenan el espacio que hay entre ellos y más allá de ellos.⁴⁸

La definición del ensamblaje, en el ámbito arquitectónico, corresponde con la de una operación que justifica la disposición de volúmenes aparentemente inconexos en un espacio determinado. Se trata de un modo de generar nuevas relaciones entre espacios de forma alternativa a la "narración convencional"⁴⁹ bajo el mismo principio paratáctico. Expone D'Hooghe que este tipo de composición permitía fracturar las relaciones convencionales de orden, secuencia y jerarquía. Es decir, la operación tardo-moderna -si bien, no renunciaba de lleno al principio compositivo- al menos quebrantaba dichas relaciones o las reconfiguraba.

A pesar del trasfondo liberal descrito en este apartado, de la desvinculación aparente entre la razón política y espacial de las formas, en esencia, este tipo de organización busca acentuar el acto colectivo como fundamento de su función programática. Reconocemos un avance parcial, en ese sentido, como herencia que -diluida- tiene su antecedente en el proyecto *constructivista*. Y una evidente distancia de los procedimientos artísticos. Asimismo, observamos aquí la "elementalización" descrita por Colquhoun a propósito de los *Grands Travaux* de Le Corbusier. Un planteamiento que efectivamente se apoya en el principio compositivo, pero en el que "cada elemento del programa recibe su propia forma y está claramente articulado respecto a su vecino. Los principales elementos son los bloques lineales (que contienen las células de alojamiento) y las masas *centroidales* (que contienen los lugares de reunión)"⁵⁰.

⁴⁸ Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. p. 29

⁴⁹ "La práctica surrealista adoptó el ensamblaje como una alternativa a las estructuras narrativas convencionales. Mientras que lo narrativo es sintáctico, relatando los diferentes elementos en una continuidad que sustituye los componentes, estableciendo un nuevo campo semántico, el ensamblaje es una composición paratáctica -una yuxtaposición simple de elementos sin referencias explícitas de secuencia, jerarquía, o cualquier otro tipo de relación denominadas por proximidad". D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. Traducción del autor. p. 40

⁵⁰ Colquhoun, Alan, "The Strategies of the Grand Travaux [trad. Las Estrategias de los Grands Travaux]". En Colquhoun, Alan, *Modernidad y Tradición Clásica*. p. 159

figura 4,28
Piazza del Duomo, Pisa

figura 4,29
Centro cívico de St-Dié (proyecto)
1945
Le Corbusier

4.3 Proyecto cívico

La arquitectura monumental será algo más que estrictamente funcional. Habrá recuperado su valor lírico. En dichas distribuciones monumentales, la arquitectura y la planeación urbana podrán alcanzar una nueva libertad y desarrollar nuevas posibilidades creativas, tales como las que han comenzado a sentirse en las últimas décadas en los campos de la pintura, escultura, música, y poesía.⁵¹

4.3.1 Figura

A lo largo de estas líneas hemos descrito el carácter *monumental* de la arquitectura moderna por medio de conceptos singulares. Esta finalidad se apoya en la idea constitutiva sobre la condición de estudio en el periodo tardo-moderno. Asimismo, somos conscientes de una distancia que prevalece entre la autonomía del objeto y el planteamiento del conjunto, de las probables paradojas o incluso de ciertas indivisibilidades. Consideramos que la *arquitectura monumental moderna* -aunque inicia con la referencia de un objetivo concreto o "la pieza individual", en buena medida debe su verdadero propósito a la organización de varios componentes. La materialización de esas inquietudes habremos de estudiarlas con mayor profundidad en la última parte.

Proponemos ahora el análisis de *figuras* que circundan lo especulativo, o lo que se mantiene como "posibilidades" en escenarios pasados y futuros: la utopía inherente del ejercicio de proyecto en el ámbito de lo colectivo. Por ello tornamos la mirada al Centro Cívico de Saint-Dié (Le Corbusier, 1945) como una de las primeras ilustraciones del concepto de ensamblaje tardo-moderno. El plan para la reconstrucción de la ciudad francesa desarrolla un nuevo esquema urbano que anticipará las inquietudes cristalizadas en el Capitolio de Chandigarh. Para el historiador Giedion, el caso de Saint-Dié admite una doble cualidad pues aprecia una "libertad de interrelaciones escultóricas entre edificios muy similar a la Piazza del Duomo en Pisa. (Allí) cada edificio está colocado de modo que irradia su propio espacio, pero al mismo tiempo está subordinado a la unidad de conjunto. Las estructuras individuales llenan o vacían el espacio, exactamente como la escultura contemporánea"⁵² (figuras 4,28 y 4,29).

El mensaje de Giedion destila un brío de "recuperación histórica" y su ansiada reconciliación -por medio de una supuesta síntesis artística- con el discurso del presente. Además, en el proyecto de Le Corbusier emerge un encuentro que representa lo "anti-narrativo" del campo escultural surrealista y el valor programático heredado del racionalismo: "la función (...) proporciona una razón de ser para el juego compositivo. También actúa como un catalizador. La principal diferencia entre la composición moderna y la clásica es que, en la primera, existe un alto grado de libertad en las relaciones entre las partes"⁵³.

En esa línea, cabe reflexionar acerca de las cualidades que describen *lo monumental* en su relación con el espacio cedido a *lo público*. O dicho de otro modo, las "áreas libres" tan características para una probable interacción de los usuarios. La *Nueva Monumentalidad*, recordamos, anticipaba escenarios precisos para favorecer el sentido de colectividad.

⁵¹ Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development* (Cambridge: Harvard University Press, 1958). Traducción del autor. p. 51

⁵² Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975). p. 330 - 331

⁵³ Colquhoun, Alan, "Composition versus the project [trad. Composición versus Proyecto]", *Casabella*, no. 50 (febrero de 1986). p. 11 - 18. En Colquhoun, Alan, *Modernidad y Tradición Clásica*. p. 57

figura 4,30
Piazza del Duomo (conjunto)

figura 4,31
Centro cívico de St-Dié (conjunto)
 1945
 Le Corbusier

Stanislaus Von Moos habla de un error persistente cuando se habla de los significados de *lo público* y *lo cívico*; pues, según él, para la arquitectura los ámbitos de uno y otro tienden a confundirse: "(como) espacio donde los derechos democráticos son ejercidos"⁵⁴. Montaner, por su parte, recuerda que: "la esfera de lo público se refiere a lo común, a aquello que se expresa y se publicita en un amplio mundo compartido. En definitiva, en la esfera pública se "comunica" lo privado"⁵⁵.

Pero Von Moos aclara que dicha asociación resulta "arcaica" porque se enmarca favorablemente con los valores de la tradición descrita por Giedion. Con relación, por ejemplo, a la apología de los *centros cívicos* y el *ágora*. A ello se debe añadir que el discurso del historiador pasó de una etapa idealista -con materiales y dispositivos específicos⁵⁶- a la confirmación parcial de imágenes explícitas con estampas obtenidas en Chandigarh y Brasilia. La lectura, presentada así, aseguraba dicho sentido de *lo público* y *lo cívico* desde un inmovilismo estético que no preveía el advenimiento de un componente más complejo: el factor neoliberal y su incidencia en el espacio público. Von Moos concluye que, en la actualidad, la idea de *lo público* no sólo está en oposición con lo privado, "sino al espacio de las transacciones de mercado"⁵⁷.

Pero a mediados de siglo las virulencias en la dinámica económica probablemente no se mostraban tan determinantes como en la actualidad, o -al menos- no con el grado de obscenidad vigente. Por ello, el peso y sentido de las decisiones se orientaban con mayor ímpetu al asunto de la reconstrucción de las ciudades tras la guerra. El discurso, centrado en el diseño de una "estructura" que permitiera hacer frente a las nuevas demandas espaciales en el ámbito urbano, facilitaba parcialmente la reconciliación con ese sentido histórico.

Debemos comentar un innegable aire de modernidad en el planteamiento, en tanto que aplicación instrumental de "voluntades" con fines concretos: así surge *The Core*. El *núcleo* también ocupa el lugar de *figura* extraída en la teoría de Giedion. Además, según Alexander D'Hooghe, con *el núcleo* se favorecía una necesidad implícita: modernizar el espacio de las ciudades europeas. Esta anotación no es menor puesto que se vincula con el proyecto constructivista comentado previamente. D'Hooghe lo aclara de la siguiente manera:

El núcleo esencialmente es un proyecto constructivista, no en un sentido estilístico, sino en aspiración fundamental para construir heroicamente -contra las fuerzas de la naturaleza, la historia, y la economía- una definición de civilización: contra la naturaleza, la decisión de construir un espacio artificial y vacío; contra la historia, la decisión de que un centro de ciudad no requiere una acumulación de identidad centenaria, sino que sea producido por pura fuerza

⁵⁴ Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*. Traducción del autor. p. 262 - 263

⁵⁵ Montaner, Josep M.; Muxí, Zaida, *Arquitectura y política, ensayos para mundos alternativos*. p. 29

⁵⁶ En el punto 9 del manifiesto de la *Nueva Monumentalidad*, Giedion, Léger y Sert imaginan los materiales posibles para ese cometido: "Materiales modernos y nuevas técnicas están a la mano: estructuras metálicas ligeras; curvas, arcos de madera laminada; paneles de diferentes texturas, colores, y tamaños; elementos ligeros como techos que pueden suspenderse de grandes armazones cubriendo prácticamente extensiones ilimitadas. (...) Elementos móviles que pueden variar constantemente el aspecto de los edificios. Estos elementos móviles, cambiando posiciones y proyectando diferentes sombras cuando el viento o la maquinaria actúa sobre ellos, pueden ser la fuente de nuevos efectos arquitectónicos...". En Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Traducción del autor. p. 50 - 51

⁵⁷ Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*. Traducción del autor. p. 263

figura 4,32
New Monumentality in New Jersey (proyecto)
 2006
 Neeraj Bhatia

figura 4,33
New Monumentality in New Jersey (proyecto)
 2006
 Neeraj Bhatia

*de voluntad; y contra la economía y el capital, la decisión de invertir en un manifiesto sobre lo colectivo.*⁵⁸

Con el nombre de *Liberal Monument*, A. D'Hooghe sugiere -en la actualidad- la disposición de una estructura (*figura*) sintética que reinterpreta al proyecto monumental tardo-moderno desde una base parecida: la planificación y organización del territorio, así como el interés de sus probables inferencias simbólicas (figuras 4,32 y 4,33). Dicho proyecto, basado en el concepto de Giedion sobre el *group design*, nos interesa especialmente porque se debe - como hemos insistido con los conceptos de *ensamblaje* y *composición*- a un tipo de configuración espacial por medio de piezas a nivel urbano. Este paso es imprescindible en la crítica al proyecto *monumental* de la primera-modernidad pues, al establecer un número determinado de componentes en el espacio⁵⁹, mantiene la intención programática del conjunto y descarta la importancia de la pieza de arquitectura única. En sí, *el grupo* constituye un *ensamblaje*, una representación simbólica y un artefacto que arregla el territorio. La arquitectura *monumental*, en estos términos, tiende a la realización de los planes de conjunto y del urbanismo a gran escala. Expone D'Hooghe:

*Sert observó la debilidad del objeto arquitectónico, que había sido desmantelado por la abrumadora escala que lo rodeaba: infraestructura, redes, y producción industrial. La ciudad había lo rebasado (...). The Core es más grande que un edificio, pero la diferencia no es una cuestión de tamaño. Un núcleo adecuado debe consistir de varios objetos y definir el espacio entre ellos... Lecturas inventadas que son abstractas, y por lo tanto infatigables y abiertas a múltiples interpretaciones.*⁶⁰

La idea de *lo liberal* -así como el sentido instrumental/simbólico del urbanismo de la posguerra- es significativa de su origen e intenciones: el reflejo de una visión sobre la ciudad gestada en Norteamérica. En buena medida, la *Nueva Monumentalidad* mantiene un espíritu de ese discurso mixto. La pertinencia de un arquitectura que deja de ser sólo arquitectura y opera a escalas mayores. D'Hooghe reduce al *Grupo* a una reunión de formas independientes, esculturales y *monumentales* de arquitectura, paisaje e infraestructura: "espacios abiertos construidos, y obras de arte, ubicados con proximidad uno a otro para generar espacios intersticiales íntimos. La escala del Grupo nunca sobrepasa el radio transitable de un peatón, dentro del cual se genera un sentido de centralidad"⁶¹.

4.3.2 Investigación

En 1964, tras su estancia docente (1956-1963) en la Universidad Washington de San Luis (Missouri), el arquitecto japonés Fumihiko Maki publicó *Investigations in Collective Form*. Un escrito que recogía inquietudes tales como "¿por qué?, ¿qué? (y) ¿cómo? debemos diseñar"⁶². Creemos que la conveniencia del comentario admite la posibilidad de identificar formas diversas de organización espacial, así como algunas preocupaciones de la época

⁵⁸ D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. Traducción del autor. p. 24 - 25

⁵⁹ Dice D'Hooghe que el *Grupo* es la base para "intervenciones discretas": "Se trata de un ensamblaje monumental construido en oposición a un continuo, siempre creciente, e inconsciente campo de parcelas y elementos singulares. (...) Simbólico (...) Público (...) Prescrito: es en sí mismo una figura, compuesta por lo menos de tres elementos: una plataforma y al menos dos monumentos opuestos en estrecha yuxtaposición, esto permite una experiencia peatonal del grupo como un espacio único. (...) Ordena (...) Porque introduce una estructura en lo que anteriormente era sólo un campo." Traducción del autor. p. 9

⁶⁰ D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. p. 26

⁶¹ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 35

⁶² Maki, Fumihiko, *Investigations in Collective Form*, vol. 2 (St. Louis: School of Architecture, Washington University, 1964). Traducción del autor. p. V (Introducción).

figura 4,34
Proyecto para Shinjuku
 1960
 Fumihiko Maki & Otaka

figura 4,35
Proyecto de Shinjuku (modelo)
 1960
 Fumihiko Maki & Otaka

para definir nuevos escenarios urbanos. La investigación también deriva -de forma crítica- de la transición paradigmática de mitad de siglo y puede ser vista como una consecuencia de la *Nueva Monumentalidad*. El texto *Investigations in Collective Form* presenta un perfil instrumental apropiado en la búsqueda de definiciones concisas como las que han motivado este trabajo.

Entre las referencias de proyecto analizadas para la construcción de la ciudad, Maki sugiere una síntesis teoría/práctica que anticipa otros derroteros para la conformación de una *monumentalidad* tardo-moderna. Los conceptos sobre urbanismo, aunque se alejan de la individualidad del objeto característica en esta sección, conjugan adecuadamente con el principio de clasificación que nos motiva. La relevancia de Maki en estas líneas supone un avance que cuestiona la realidad construida de la década previa, con los planteamientos monumentales en la India y Brasilia. Así, podemos afirmar que la arquitectura *monumental* estática y compositiva de la modernidad se verá superada por un ánimo visionario surgido en el Japón a raíz de la reconstrucción de la posguerra⁶³. Un ambiente parecido al que enfrentó -desde sus obvias diferencias- la vanguardia rusa: la producción de ideas convenientes para una realidad que finalmente no logró consolidarse.

Aunque Maki sea temporalmente más distante de la modernidad estricta, debemos señalar que también fue S. Giedion quien observaría en *La Arquitectura, fenómeno de transición...* un vínculo con la idea de "cuerpos en el espacio" -sustento básico para la *monumentalidad* tardo-moderna- con el proyecto de la estación de Shinjuku (1960). El plan intervenía la zona ocupada antiguamente por una planta purificadora de agua, la intención de la nueva infraestructura era reconvertirla en un centro comercial y punto de transbordo de pasajeros (figuras 4,34 y 4,35).

Giedion ve en Shinjuku -como sucedería con otras propuestas urbanas realizadas por Maki en aquella época- una cualidad plástica/escultórica que ampliaba el papel simbólico para el ámbito del proyecto⁶⁴. Ésta, por supuesto, es la visión del viejo historiador de la modernidad que todavía rescata conceptos extraídos de las limitaciones inscritas en las artes plásticas. Pero en Shinjuku, además, se centraliza y reafirma la necesidad programática de lo colectivo como potenciador del espacio público desde un interés rupturista. Dice K. Frampton al respecto de esta evolución -y en rechazo al enfoque compositivo- que: "la síntesis de Maki y Otaka de una infraestructura masiva de transporte, que conceptualmente era un modo pre-industrial de ensamblar libremente unidades celulares, estaba categóricamente opuesta al enfoque compositivo de los Congreso(s) Internacional(es) de Arquitectura Moderna (CIAM)"⁶⁵.

Es decir, Frampton explica que, además de la desavenencia con los planteamientos compositivos dominantes de la cuestionada modernidad, las ideas de esta nueva representación se fundamentan en un principio de organización orgánica del espacio: unas inquietudes enmarcadas en la línea filosófica de los *metabolistas* japoneses. Los planteamientos de Maki representan la convicción en un urbanismo flexible, también masivo y apoyado en enormes estructuras ingenieriles. Armazones capaces de adaptarse, crecer y

⁶³ Explica Frampton que -a partir de la "World Design Conference" llevada a cabo en Tokio en 1960- la posición de Maki sobre el urbanismo a favor de "megaestructuras" lo distanciaba del planteamiento moderno de la "forma cívica" de Sert. Frampton, Kenneth, "The Work of Fumihiko Maki", en *Fumihiko Maki* (London: Phaidon, 2009). p. 49

⁶⁴ Giedion, Sigfried, *La Arquitectura, fenómeno de transición: (las tres edades del espacio en arquitectura)*. p. 333

⁶⁵ Frampton, Kenneth, "The Work of Fumihiko Maki". Traducción del autor. p. 49 - 50

figura 4,36

Planta gigante para propósitos especiales

1931

Yakov Chernikov

decrecer, como el funcionamiento de los propios organismos. Esta visión constituye una parte de la fractura del fin de la década de los cincuenta y lo que habría de suceder con las posteriores utopías *avant-garde*. Nos ajustamos a la idea de Maki denominada *Forma Maestra*:

*Centros comerciales, (lugares de) entretenimiento y edificios de oficina que son expandibles. La forma total es de algún modo relajada. A esto le llamamos "forma maestra". La forma maestra no es una composición estática, sino un estado de equilibrio sostenido por elementos asignados. (...) El plan maestro es básicamente un concepto estático, mientras que el concepto de forma maestra que proponemos aquí es más elástico y resistente a través de los cambios en la sociedad. La forma maestra es uno de los principios de una aproximación más dinámica en el diseño urbano.*⁶⁶

Consideramos que la idea de "términos específicos", en función de los lapsos temporales, ayuda a anticipar con mayor claridad las diferencias entre los periodos. Por ejemplo, la configuración de un centro urbano que conjugue distintos programas, puede verse más próxima al proyecto de la *Città Nuova* de Sant'Elia que al estatismo representado tanto por el Capitolio (India) como por la Plaza de los Tres Poderes (Brasil). Dado que el interés de esta arquitectura radica en explorar las posibilidades de la infraestructura como afirmación de los avances tecnológicos y funcionales. Maki explica el pretendido enfoque infraestructural: "mi intención (era) explorar la noción de un orden urbano basado en una colección de elementos; y de ofrecerlo como una alternativa para ese orden, fundado en enormes estructuras construidas a la escala de la ingeniería civil, las cuales tanto arquitectos y utopistas han venido proponiendo desde el comienzo del siglo XX"⁶⁷.

¿De qué manera esta visión constituye un vínculo con la condición *monumental* moderna?. Aquí vemos que la representación avanza en la dirección "ideal" de los nuevos escenarios urbanos, situados en el restablecimiento del sentido "dinámico" de dichos proyectos. Pensamos en un dinamismo reinterpretado que pasa de la simbología de la "máquina futurista", a la de procesos orgánicos de transformación permanente. La coherencia -en este sentido- advierte esa evolución característica del discurso; como la ruptura tardo-moderna se planteó a su vez en relación con la primera-modernidad. Por otro lado, D. Stewart confirma cómo es que Maki y Otaka niegan con el proyecto de *Shinjuku* las referencias simbólicas conocidas para la representación:

*Los dos jóvenes autores fueron cuidadosos en especificar un diseño cívico ideal que trascendiera cualquier monumento icónico, tales como las pirámides egipcias o el edificio Seagram (1958), diseñado por Mies van der Rohe en la neoyorkina Park Avenue. Asimismo, evitaban lo que denominaron como la "exquisita composición estática". Sus ejemplos son la Plaza de San Marcos en Venecia y el recinto del histórico templo de Horyu-ji cerca de Nara, y los centros de gobierno contemporáneos en Brasilia y Chandigarh. En su lugar, estos Metabolistas querían colocar una serie de elementos designados que las adiciones y sustracciones, resultantes de los cambios actuales, no pudiesen destruir.*⁶⁸

Resulta oportuno señalar que la idea de "evolución" se refleja en el desplazamiento de todo rastro de pretensiones conmemorativas. Ahora ya no interesa hablar de "centros cívicos" ideales que atiendan las aspiraciones "plásticas" y "estáticas" de la posguerra. La

⁶⁶ Maki, Fumihiko y Goldberg, Jerry, "Linkage in Collective Form", en *Investigations in Collective Form* (St. Louis: School of Architecture, Washington University, 1964). Traducción del autor. p. 57

⁶⁷ Maki, Fumihiko, "Exploration of Urban Design Language", en *Fumihiko Maki* (London: Phaidon, 2009). p. 16

⁶⁸ Stewart, David B, "A Journey to the West", en *Fumihiko Maki* (London: Phaidon, 2009). Traducción del autor. p. 268

figura 4,37
Proyecto para Boston
 1965
 Fumihiko Maki

figura 4,38
Concurso internacional UNIDO & IATA
 1960
 Fumihiko Maki

permanencia no es un motivo que despierte interés para la nueva clasificación de la *monumentalidad* cívica: ahora se enfatizan las cualidades de una arquitectura/infraestructura gigantesca que atiende a un compromiso mayor en el diseño urbano. Así, su representación se denominó *mega-objeto*.

De tal suerte, el "centro de ciudad" ya no es una pequeña pieza conceptual que desprende un aura estética/escultórica. Ahora hablamos de una gran intervención que ahonda en la concentración, la flexibilidad y el cambio como procesos orgánicos. Este "urbanismo de papel" buscará realizar proyectos que componen redes de infraestructuras incluidas en diversos programas: sistemas de transporte, usos comerciales y habitacionales, etc. Los años sesenta serán fructíferos para las especulaciones ajustadas a esa tónica utopista, planteamientos más bien enmarcados ya en la crítica posmoderna. Aún así, el discurso de Maki debe situarse alrededor de la práctica japonesa de reconstrucción posterior a la guerra.

Como advertimos, la renuncia de Maki a la figura del *ágora* asociada al urbanismo moderno con los "centros cívicos" requiere obligatoriamente de otra estructura que sintetice el orden. Aquí, el arquitecto japonés aporta una propiedad particular con el concepto de la *mega-estructura*: "(que) puede ser vista como uno de los intentos, basados en la fe en la tecnología, de expandir el terreno de las posibilidades de la arquitectura"⁶⁹.

Debemos confirmar que en la búsqueda de los componentes de la *monumentalidad*, siempre ha persistido cierta noción del valor colectivo alrededor del proyecto. Ya sea como uno de los propósitos específicos -dada su vocación aglutinante- por programas tales como salas, auditorios, centros cívicos, etc; o por medio elementos simbólicos apropiados para el poder y la identidad. En este sentido, las observaciones de Maki definen estrategias que, aunque descolocan *lo monumental* como un fin en sí mismo, atienden a motivaciones que podrían no ser muy distantes: una concreción pragmática por medio de mega-estructuras (figuras 4,37 y 4,38). Asimismo, vemos que la "acumulación" representa un factor de beneficio en oposición a la dispersión de las vastas "áreas libres".

4.3.3 Mega

Investigations in Collective Form se divide en dos partes. La primera denominada *Collective Form - Three Paradigm* y la segunda *Linkage in Collective Form*. Los tres modelos descritos en la parte inicial son, en realidad, formas de organización espacial. Maki encuentra en ese apartado las características comunes o análogas entre sí que articulan una lectura de grupo, del conjunto o aquello que supera la atención por la estructura única: desde las pirámides al Partenón, desde las catedrales góticas hasta los edificios más modernos, existe una teoría alrededor de estos, pero ¿qué pasa cuando se piensa en algo que supera al edificio único?. Para Maki hay una ausencia teórica al respecto.

"La *Forma Colectiva* representa a un grupo de edificios o *casi-edificios** - el segmento de nuestras ciudades. La *Forma Colectiva* no es, sin embargo, una colección de edificios inconexos, separados, sino edificios que cuentan con razones para estar juntos"⁷⁰.

⁶⁹ Maki, Fumihiko, "Exploration of Urban Design Language". Traducción del autor. p. 17

⁷⁰ "A striking fact against this phenomenon is that there is almost a complete absence of any coherent theory beyond the one of single buildings. We have so long accustomed ourselves to conceiving of buildings as separate entities that, today we suffer from an inadequacy of spatial languages to make meaningful environment." Maki, Fumihiko y Ohtaka, Masato, "Collective Form - Three Paradigm", en *Investigations in Collective Form* (St. Louis: School of Architecture, Washington University, 1964). Traducción del autor. p. 4 - 5

figura 4,39
Estructuras Golgi
1969
Fumihiko Maki

Este principio es fundamental porque declara la importancia sobre la inconexión (formal) que previamente era la constante bajo el esquema de Giacometti. Y recupera la razón colectiva, como un grupo de edificios cuya injerencia en la ciudad es más relevante.

Podemos sugerir que este principio respalda la "evolución" de una arquitectura *monumental* moderna conformada por otros atributos. Es decir, tras la inevitable transformación del discurso, queda relegado cierto romanticismo previo por un enfoque que se sirve de la tecnología y la saturación programática. Una lectura próxima a la posmodernidad *Koolhaasiana*. En estos principios de ordenación espacial el interés final no es el *monumento* o el conjunto *monumental* estático, sino una promoción de la colectividad por medio de la interacción y la mezcla de programas. Los aspectos más "plásticos" del urbanismo monumental anterior pertenecen a la falsa *artisticidad* poética de Niemeyer o Le Corbusier, un enfoque que se supera por el ámbito urbano centrado en la relevancia del ámbito metropolitano más actual.

Así, la clasificación de Maki describe tres modos de ordenación espacial para el interés de *lo colectivo*. El punto de partida habla sobre *lo compositivo* y es más familiar con las ideas de la *Nueva Monumentalidad*. Expone así la idea de la *Forma Compositiva* (*Compositional Form*):

*El enfoque compositivo es un concepto comúnmente aceptado y puesto en práctica en el pasado y presente. Los elementos que conforman la forma colectiva son preconcebidos y predeterminados de manera independiente. (...) Es una extensión natural del enfoque arquitectónico. Se trata de un enfoque estático, porque el acto de componer en sí mismo tiene una tendencia a completar una declaración formal.*⁷¹

El siguiente orden consiste en la *mega-estructura* (*megastructure*), cuya atención por la tecnología es distintiva del enfoque previo. La *mega-estructura* cuenta con una orientación más funcional y menos simbólica; de hecho, ese simbolismo parece desaparecer y se sustituye la importancia por el "tamaño", *lo masivo*, *lo multi-funcional*, etc. Interesa la posibilidad de generar objetos de gran escala para atender las necesidades del tejido urbano. La idea utópica aquí se separa de la realidad construida con los "complejos urbanos" de *La Dimensión Urbana* (Cap. VI). Y queda definida de la siguiente manera: "La *Mega-estructura* es un gran almacén en el cual todas las funciones de la ciudad o una parte de la ciudad están alojadas. Ha sido posible gracias a la tecnología del presente. (...) Los diseñadores urbanos son atraídos por el concepto de la mega-estructura porque ofrece una manera legítima de ordenar funciones masivas agrupadas"⁷².

Retomamos una posible conexión entre discursos: la evolución del espacio intersticial, presente en la representación de la *Nueva Monumentalidad*, aparece como un característica en el proyecto *Golgi* (1968). Según el arquitecto, el objetivo de estas estructuras era el de desarrollar nuevas relaciones espaciales y explorar un nuevo diálogo entre interior y exterior (figura 4,39). Expone Maki: "El modelo Golgi explora, en la forma de representación teórica, estos espacios intersticiales como un grupo con forma de reloj de arena, proponiendo una relación entre espacios interior y exterior completamente nueva.

⁷¹ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 6

⁷² *Ibidem*. Traducción del autor. p. 8

figura 4,40
Ciudad en el aire
1961
Arata Isozaki

Cuando dichas infraestructuras se convierten en un medio espacial, funciona como catalizador para las nuevas funciones y programas - como un organismo viviente"⁷³.

Por último está la *Forma Grupal* (*Group-Form*) que -contraria del modelo previo- se interesa por organización en función de la observación de los ejemplos tradicionales. Esto es: cómo crecen los asentamientos urbanos, en distintas etapas históricas, a través de un desarrollo menos rígido y más orgánico. Se trata de un acercamiento a la tradición desde la importancia del sistema conformado por unidades concretas, por ejemplo: la vivienda. Describe el arquitecto japonés:

*Group-Form es el último enfoque en la forma colectiva. Su forma evoluciona de un sistema de elementos generadores en el espacio. Algunas de las ideas principales del group-form pueden reconocerse en ejemplos históricos de edificios típicos (town buildings). Diseñadores y arquitectos recientemente se han interesado en ellos porque parecen ser ejemplos útiles y sugerentes con las formas a gran escala. Por ejemplo, las ciudades medievales europeas, pueblos en las islas griegas, villas en el Norte de África son algunos casos. La cualidad espacial y de concentración de esos pueblos es de valiosa consideración.*⁷⁴

⁷³ Maki, Fumihiko, "Exploration of Urban Design Language". Traducción del autor. p. 18

⁷⁴ Maki, Fumihiko y Ohtaka, Masato, "Collective Form - Three Paradigm". Traducción del autor. p. 14

- - -

Parte 3

Lo Construido

"Que el valor de un monumento dependa de su tamaño es una creencia básica de la humanidad",
*escribió Hitler.*¹

(5) LOS DISPOSITIVOS MODERNOS

Hemos expuesto en el primer capítulo algunas características asociadas con el *monumentalismo* arquitectónico: manifestación regresiva y grandilocuente cuya función es transmitir una imagen estética y específica del Estado rector. Durante el siglo XX esa imagen, basada en una creencia principalmente ideológica, buscaba reconocimiento tanto al interior como al exterior de las fronteras. Cronológicamente este apartado se estructura alrededor de las décadas de 1930 y 1940 con las manifestaciones de los Estados Totalitarios, así como con una aproximación moderna que constituyó la forma de los rascacielos: la *Pastilla*.

La idea de lo *monolítico* cuenta con una función alegórica. Si partimos de la idea de que la arquitectura opera como objeto ideológico, durante aquella época hubo un interés definitivo para producir los elementos de una *monumentalidad* para "el tiempo presente". Por ejemplo, las versiones que abundan acerca de la complejidad y anti-homogeneidad en la estructura política del régimen nazi², en lo referente a la arquitectura, involucraron al propio Hitler ejerció como arquitecto y urbanista con sus disparatadas ideas para su *Capital mundial Germania*. El *monolito* era entonces el símbolo de una ciudad imperial entera que conmemoraría no sólo la grandeza de un régimen o un pueblo, sino del propio *Führer*.

Otro *monolito* al que haremos referencia es contemporáneo y podríamos identificarlo como un "dispositivo" surgido de la propia modernidad. Se trata de un tipo de rascacielos que tuvo un auge durante mediados de siglo pasado. La aparición de la *Pastilla* o *Slab* se inscribe en la conformación del proyecto *urbano/moderno/monumental*. Cuyo origen radica en algunas propuestas constructivistas de los años veinte, para después aparecer en el Rockefeller Center (RCA Building) y fortalecerse como torre administrativa de las Naciones Unidas en Nueva York (1952). Otro símbolo que trascendería los orígenes de la representación política a la imagen de una arquitectura corporativa.

¹ Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo* (Barcelona: Ariel, 2007). p.37

² "La enorme atención que ha suscitado el nazismo no ha conseguido disipar ciertas visiones falsas sobre el mismo que se resisten a desaparecer de la cultura popular. Una de las más persistentes es la idea de que el Estado nazi era monolítico y todopoderoso. El Estado nazi entre 1933 y 1945 debe ser analizado como una suma de pequeños Estados que configuraron una identidad política utilizando ideas-fuerza del pensamiento nacionalsocialista como el nacionalismo, el militarismo, la lucha de clases, la superioridad racial o la creación del *Volksgemeinschaft* o Comunidad del Pueblo. El poder relativo y la importancia de estos pequeños Estados dependían de la efectividad con la que sus líderes tuviesen acceso y se ganasen el favor de Hitler." Lozano, Álvaro, *La Alemania nazi (1933-1945)*, 2ª ed. (Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2011). p. 20

figura 5,01

Lincoln Memorial, Washington D.C.

1911 - 1922

Henry Bacon

5.1 Monumento petrificado

5.1.1 Situación

La configuración referente a *lo monolítico*, tomando en cuenta el papel que ejerció cada Estado en el desarrollo de la expresión monumental alrededor de los años treinta, quita peso al avance progresista que la arquitectura moderna venía ejerciendo en la década anterior. Es un factor estudiado que -con el ascenso de los totalitarismos en Europa- la situación de la arquitectura transformadora de las vanguardias sufrió un giro de 180° muy pronto. La experimentación formal promovida por las nuevas escuelas desaparece y en los momentos más extremos se persigue. El Estado adquiere un lugar preponderante como figura central en la promoción de la cultura y -por ende- en el impulso que la arquitectura habría de tener en la "constitución" de su sistema social y político³. En este marco cabe citar a Deyan Sudjic, quien reflexiona sobre el papel de la arquitectura y su sometimiento a una condición instrumental de la política:

*El paralelismo psicológico entre dejar huella en el paisaje con un edificio y el ejercicio del poder político (...) dependen de la imposición de la voluntad. Para aquellos que no conceden el menor valor al individuo, ver confirmada su visión del mundo reduciendo toda una ciudad a la escala de una casa de muñecas en una maqueta arquitectónica sin duda tiene un atractivo inherente.*⁴

Para Kenneth Frampton, en 1912 -con la construcción de Nueva Delhi como recordatorio de la presencia imperialista inglesa en la India- se "inaugura un período de edificación en el que la arquitectura sería explotada de nuevo *en* [sic] la causa del Estado"⁵. Además hace un señalamiento importante acerca de los matices políticos: el fenómeno surge a través de las democracias de las nuevas naciones, -indistintamente del conflicto de la Gran Guerra- y con el periodo revolucionario iniciado en 1917 en la Unión Soviética; para concluirse en el Tercer Reich. Indica Frampton: "En términos más generales, (el Estado) estaba destinado a representar el *revival* y destino manifiesto del monopolio del capital tanto antes como después del desastre bursátil de 1929"⁶.

En medio de esta coyuntura política, dos razones movieron el desarrollo de la arquitectura moderna: la desconexión entre las formas abstractas y las necesidades de representación ideológica⁷. Aquí habrá que observar las diferencias en los diversos contextos: por un lado, los más emblemáticos -los Estados Totalitarios europeos- y por otro lo sucedido en los Estados Unidos con la *Nueva Tradición*. En ese sentido, podemos hablar de una fase en que los regímenes convienen una (heterogénea) idea estética de representación que se apoya en la configuración de un *neo-clásico* visible.

³ Curtis, William J.R., "Totalitarian Critiques of the Modern Movement", en *Modern Architecture since 1900*, Third Edition (London: Phaidon, 1996). p. 351

⁴ Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. p. 13

⁵ Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943", en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Sexta edición ampliada (Barcelona: Gustavo Gili, 1993). p. 214

⁶ *Idem*.

⁷ Frampton identifica esa "insatisfacción" por la "inadecuación iconográfica" del edificio como el germen historicista y más adelante posmoderno que habría de prevalecer durante la segunda mitad del siglo XX. Dice el autor: "Esta (...) justifica en gran parte la supervivencia de un enfoque historicista del edificio en la segunda mitad del siglo XX. Se debe a Henry-Russell Hitchcock, como historiador, hace ya largo tiempo, la percepción de la necesidad de reconocer la persistencia de esta tradición residual. Sin embargo, su término "La nueva tradición", acuñado en 1929 en un esfuerzo para distinguir cierta tendencia conservadora en las obras de los pioneros, apenas ha resistido la prueba del tiempo. Los atributos y la cronología que él adjudicó a esta tradición eran demasiado vagos para conseguir una aceptación general." *Ibidem*. p. 212

figura 5,02
Edificio Woolworth (construcción)
 1910 - 1913
 Cass Gilbert

figura 5,03
Edificio Woolworth, Nueva York
 1913
 Cass Gilbert

Para esta investigación hablar de modernidad y totalitarismo es en sí misma una contradicción. Pero ese acercamiento "anacrónico" a formas descontextualizadas, adquiere relevancia como punto de inflexión en la búsqueda de una expresión monumental moderna. Podemos inferir una cuestionable "evolución" que pasa de los sueños vanguardistas - limitados de la representación geométrica- al *monumentalismo* realista llevado a la práctica. Tal *monumentalismo* en ocasiones fue originado por la hipocresía que empleaba criterios y avances tecnológicos para conformar un montaje ficticio, una realidad que buscaba legitimarse con su guiño estético a los antiguos imperios.

Pero no todo el peso crítico recae en los enemigos de la democracia. La notable presencia que los Estados tuvieron en los asuntos vinculados con el desarrollo urbano y arquitectónico durante la década de los treinta, así como su interés por volver a los criterios de estilo artísticos previos al auge de las vanguardias, se enmarca como paradoja en un clima paralelo a las corrientes del Movimiento Moderno.

A comienzos del siglo pasado, explica Frampton, la "idea" de la Nueva Tradición se configura en los Estados Unidos como un "estilo historicista conscientemente modernizado"⁸ (figuras 5.02 y 5.03). Es decir, la arquitectura atiende necesidades y funciones modernas a partir de una lógica programática -estaciones de trenes, bibliotecas, edificios de oficinas, hospitales, etc.- pero responde al exterior de los edificios como "envolturas" inspiradas por normas estéticas extraídas de la historia de la arquitectura. Nueva York fue un paradigma en este sentido, de ello ha dado cuenta Rem Koolhaas en *Delirious New York*.

Para el asunto que nos interesa, el proceso de cambios en los años treinta es significativo porque acentúa la materialización de un problema meramente especulativo desarrollado durante la primera fase de la modernidad. Es decir, la explotación política de *lo monumental* no se materializa en el contexto moderno sino hasta la llegada al poder de los regímenes totalitarios. Y ésta surge por la exigencia de construir una imagen determinada de representación política, cosa que -por su misma abstracción- la arquitectura moderna no requería ni buscaba inicialmente⁹.

La situación europea, dominada por una manipulación disfrazada desde el poder, tuvo episodios concretos en la indagación de lo monumental en esta faceta que identificamos como "instrumentalizada". Por ejemplo, entrada la primavera del año 1937 se inauguró en los alrededores del Campo Marte y la Torre Eiffel *La Exposición Internacional de París*. La exhibición, cuyo objetivo era demostrar que la tecnología y el arte no eran entidades opuestas, dejó una famosa postal que sintetizaría el enfrentamiento ideológico más relevante de la primera mitad del siglo XX. En las inmediaciones de la Plaza del Trocadero, dos pabellones -el de la Rusia Soviética y el de la Alemania nazi- se encuentran cara a cara. De un lado de la imagen, un elevado y esbelto volumen es coronado por un águila de bronce que sostiene en sus garras el símbolo del partido nacionalsocialista. Del otro lado, un cuerpo de menor altura -y no menos figurativo- es rematado por las esculturas de un hombre y una mujer que en las manos sostienen respectivamente la hoz y el martillo.

⁸ *Ibidem*. p. 212

⁹ En su discurso sobre la *Nueva Monumentalidad*, Sigfried Giedion expone "el camino" que siguió la modernidad hasta encontrarse con el problema de la *monumentalidad*: "La célula básica, la ciudad y finalmente la conquista de la expresión monumental". Ver capítulo *GIEDION, MUMFORD Y KAHN* de esta tesis.

figura 5,04
 Pabellones de la Alemania nazi y Soviético en la Exposición Internacional de París
 1937
 Albert Speer (izq.) y Boris Iofan (der.)

figura 5,05
 Cartel de la Exposición de Chicago
 1933

Los pabellones, tintados más por un pétreo estilismo *Art Decó* (figura 5,04) que proyectados como verdaderos espacios modernos, comparten cualidades formales extraídas de una rancia "tradición" trasnochada: escalinatas, simetrías, simbolismo y jerarquías. Elementos que representaron no sólo la idea del pabellón sino de la arquitectura acogida por el régimen de turno, como una herramienta de propaganda o un mensaje que -contrario a la abstracción moderna- era capaz de agradar a las cúpulas del poder. Muy lejos quedaban las puntuales experimentaciones de Melnikov o Le Corbusier del año 1925 en la misma ciudad.

Lo acontecido en París en 1937 es resultado del clima que impregnaba el gusto rector de los treinta a la sombra de la *Nueva Tradición*. Y en efecto, aunque la postal de la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne* resulte tan descriptiva de su momento histórico, no podemos ignorar que esa "afición a la monumentalidad neoclásica"¹⁰ no fue exclusiva de los totalitarismos y que en términos reales no conformó un estilo estrictamente unificado. Por su parte, los Estados Unidos de Norteamérica atendieron su propio *monolito* por la influencia victoriosa generada a raíz de la Primera Guerra Mundial: distante del historicismo europeo y las vanguardias, así como sustentada en la fe "de la democracia y el capitalismo en el Nuevo Mundo"¹¹. De ello había quedado registro en la exposición de Chicago de 1933 (figura 5,05).

5.1.2 Elementos

Sobre el *monumentalismo* resultará es oportuno reconocer ciertos matices para cada uno de los *monolitos*. La historiografía ha establecido que los jefes de los Estados parecían optar por algunos recursos formales que apelaban coincidentemente a una lógica fácil, llana y textual. Dada la ausencia retórica de la modernidad, nos dice D. Sudjic, la arquitectura de Hitler y Stalin se basaba "en una obsesión patológica con el tamaño, la simetría y una iconografía descaradamente literal (...)". Concluye: "El tamaño era más importante que la manera en que los detalles de un edificio o su disposición podían representar un Estado"¹².

El propósito de los edificios de la metrópoli imperialista, como señaló Lewis Mumford en ese contexto, es constituir los cimientos para el espectáculo de la guerra -eso que él llama *ceremonias guerreras*- independientemente de su ubicación geográfica, sea occidente u oriente, Washington, Tokio, Berlín o Roma:

*La arquitectura del imperialismo es un reflejo monótono de la mente burocrática militante. Los edificios exhiben la extravagancia del "arribista" financiero, sin una nota de color: las fachadas monótonas con columnas interminables, la pesada armadura de piedra que los recubre, el énfasis fastuoso de su predecesor histórico, Roma, el aspecto solemne y sepulcral de sus oficinas y salas marcan el fracaso en la eficiencia de la vida que caracteriza a este régimen....*¹³

¹⁰ Aclara Kenneth Frampton sobre la ausencia de exclusividad de una estética monumental neoclásica por parte de los totalitarismos: "Esta afición a la monumentalidad neoclásica no quedó restringida (...) a los estados totalitarios, sino que también pudo ser vista en París, donde fue exhibida en obras como el Musée d'Art Moderne, de J.C. Dondel y el Musée des Travaux Publics, de Auguste Perret, dos obras completadas en 1937. También se hizo manifiesta en Estados Unidos, donde surgió gradualmente del neoclasicismo Beaux-Arts, el estilo "oficial" en dicho país a partir de la World's Columbian Exposition de 1893 y hasta la primera guerra mundial." En Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943". p. 220

¹¹ Frampton se pregunta "¿En qué estilo se podía expresar semejante entusiasmo por el "progreso"? No, desde luego, en los estilos historicistas del menguante poderío europeo, ni tampoco podía adoptar la moda vanguardista de la nueva Europa. Sus fuente, como ha observado Forrest F. Lisle acerca de la Exposición "Un siglo de progreso", inaugurada en Chicago en 1933, habían de ser más abiertas y eclécticas." *Ibidem*. p. 222

¹² Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. p. 47

¹³ Mumford, Lewis, *La Cultura de las Ciudades*, vol. II, III vols. (Barcelona: Emecé, 1945). p. 94

figura 5,06
Edificio de la Bauhaus en Dessau
1925 - 1926
Walter Gropius

De tal suerte, la Alemania nazi se establece como ejemplo axiomático en la primera mitad del siglo XX. Tanto por la visibilidad propagandística con la que se desenvolvió, como por la posición que ese régimen tuvo para el devenir histórico, el asunto *monumental* en este contexto se consumó en distintos planes de edificación que el sistema requería con propósitos muy definidos: conformar una arquitectura auténticamente *Nacionalsocialista*. Es decir, la arquitectura contó con un esquema específico que determinaba su uso desde la finalidad programática -estadios, lugares de concentración cívica, espacios para discursos o desfiles políticos- y a la vez buscaba afianzar una imagen de representación encaminada a exacerbar la consciencia del nacionalismo alemán¹⁴.

La ideología nacionalsocialista, desde un primer momento, encontró su antítesis en el paradigma moderno, particularmente en la escuela de la *Bauhaus*. Para los ideólogos Nazis, la arquitectura moderna era la representación del materialismo marxista que desprendido de toda simbolización y carga espiritual -con sus cubiertas planas anti-alemanas- encarnaba una "conspiración de orientales, judíos y bolcheviques", una mera circunstancia ideológica. Alrededor de 1929 el arquitecto y teórico nazi Alexander von Senger apuntaba:

En la raíz de la arquitectura moderna están el materialismo, el mercantilismo, la corrupción; sus frutos son la barbarie, la aniquilación y la sumisión de la clase media, la dictadura de la alta finanza internacional. A través de la propaganda marxista, que se impone con brutal terrorismo, se promueve de manera sistemática un proceso de destrucción espiritual, de liquidación de la sangre, de la tierra y la nación. En las teorías, en los métodos publicitarios, en los objetivos tanto como en sus repercusiones, la arquitectura nueva no es otra cosa que una circunstancia bolchevique¹⁵.

La supuesta "arquitectura bolchevique", como describiera von Senger, tuvo paradójicamente un desarrollo más bien limitado en los confines de la Rusia (pos)revolucionaria. Tras la muerte de Lenin, y con el consecuente afianzamiento de Stalin como líder del imperio rojo, el Realismo Socialista regentó de lleno el gusto oficial a comienzos de la década de 1930¹⁶. Con ello la vanguardia soviética, encaminada a transformar la vida del proletariado a partir de la Revolución de Octubre, desaparece

¹⁴ El falso legado alemán se debe en buena medida a la visión que el propio Hitler tenía sobre la arquitectura como instrumento para moldear consciencias: "...Hitler asignó a la arquitectura un papel preponderante (...) él describía la arquitectura como un catalizador de las artes, cuyas formas "determinan" las de la pintura y la escultura. (...) "Todo gran periodo", dijo, "halla en sus edificios la expresión final de su valor" (...) Según dijo a los miembros del partido reunidos en 1937, grandes edificios podían crear la clave de "voluntad" común a la que había definido anteriormente como su requisito imprescindible. Estas construcciones despertarían la conciencia nacional y, de este modo, "contribuirían más que nunca al fortalecimiento y la unificación política de nuestro pueblo; serían un elemento en el orgulloso sentimiento de unión de la sociedad alemana (...). Finalmente, la arquitectura tenía también por función el proyectar las ideas de sus creadores en el pensamiento de otras naciones y, más importante aún, en la posteridad: "tan visible demostración de las más altas cualidades de la voluntad de un pueblo permanecerá, como lo prueba la experiencia histórica, durante miles de años, como indudable testimonio, no sólo de la grandeza de un pueblo, sino también de su derecho moral a existir". Elsen, Albert E, Miller Lane, Barbara, y Von Moos, Stanislaus, *La Arquitectura como Símbolo de Poder*, ed. Sust, Xavier, vol. 8, Serie de Arquitectura y Diseño (Barcelona: Tusquets, 1975). p. 76 y 77

¹⁵ Zevi, Bruno, *Historia de la Arquitectura Moderna* (Barcelona: Poseidón S.L., 1980). p. 154

¹⁶ K. Frampton resume los factores que favorecieron el "fracaso" de la arquitectura moderna y específicamente del constructivismo en Rusia: "La aparición de la Nueva Tradición en la Unión Soviética debióse a varios factores contribuyentes (...) el reto doctrinal e incontestable presentado por VOPRA contra los intelectuales constructivistas, en el sentido de que sólo el proletariado podía construir una cultura proletaria; hubo después los académicos de la preguerra rehabilitados, que, aunque técnicamente indispensables para el programa de construcción, se mantendrían poco inclinados al constructivismo, y finalmente había el propio Partido, que notaba que la gente era incapaz de responder a la estética abstracta de la arquitectura moderna. La absoluta conveniencia ideológica de la línea realista social del Partido, instigada en 1932, justifica los sofismas de Anatole Lunacharsky el año siguiente, su elaboradísima apología del realismo social, en la que, aun reconociendo el carácter remoto de la cultura helénica, insistía en que "esta cuna de la civilización y el arte" todavía podía servir como modelo para la arquitectura en la Unión Soviética". Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943". p. 216

figura 5,07
Palacio de los Soviets (concurso)
 c. 1931
 Boris Iofan

figura 5,08
Estación de metro Krasnye Vorota
 c. 1935
 Ivan Fomin

gradualmente. Allí también germina una desconfianza hacia las formas abstractas que "debían evitarse por ser un filtro que interfería con su auto-indulgencia entre el artista, la realidad y el público"¹⁷. Los artistas debían captar esa realidad de la vida cotidiana proletaria limitándose al papel que los sujetos desempeñaban en las tareas al servicio del Estado.

La visión paternalista soviética interpretó, en el medio arquitectónico, que la modernidad era contraria al Realismo Socialista porque no satisfacía el gusto de las masas. Escribe puntualmente Bruno Zevi al respecto:

*La arquitectura moderna (...) no gusta al pueblo, no satisface el gusto de las masas. Las directrices en el campo figurativo no deben imponerse desde arriba, sino derivar de los sentimientos de la gente; si los proletarios quieren vivir "como los ricos", con columnas clásicas y decorados barrocos, es preciso contentarlos. Tesis renunciatoria y mixtificadora: el proletariado no puede optar por la arquitectura moderna si las autoridades no lo autorizan a conocerla.*¹⁸

Aunque parece ociosa y simplista la comparación, hubo un momento en que -al menos en lo que a imagen estética se refiere- las "banderas" nacionalsocialista y comunista ejercían como las dos caras de la misma moneda. Pero reconocemos que esto en la realidad no es exacto y que el asunto requiere constantemente de precisión. Por ello, a pesar de que el régimen ruso se valió del ambiguo clasicismo imperial como ideal estético para configurar su *monolito*, Bruno Zevi advierte en el componente retórico una diferencia significativa: en los sistemas políticos fascistas éste se inclina a manifestar un "fanatismo nacionalista", mientras que en el caso ruso nace por una "indiferencia frente al arte que desemboca en una mentalidad conformista y medrosa." Finaliza el historiador: "en el clasicismo soviético se nota una exuberancia, una tosca ingenuidad que no está presente en la macabra arquitectura nazi-fascista"¹⁹.

Los medios de los que se valió la *monumentalidad* soviética apelaban a la grandeza de los edificios por su escala, a los criterios clásicos de composición y simetría, además de la temática relacionada con el ideario del Estado. Recordamos que -aunque frustrado por el conflicto bélico mundial- el proyecto más destacado en este sentido fue el Palacio de los Soviets (a partir de 1931) del arquitecto Boris Iofan: un enorme rascacielos de 450 metros de alto, cargado de motivos pseudo-historicistas y coronado por una desproporcionada estatua de Lenin (figura 5,07). La propuesta de Iofan representa la construcción estética que el régimen estático quería proyectar: literalidad, figuración, clasicismo trasnochado, etc.

La relevancia concedida al tratamiento de los edificios públicos fue -con diferencia de la Alemania nazi- un modo de compartir con el pueblo el esplendor del régimen. Pensemos en el Metro de Moscú que con sus pinturas, relieves, cerámicas y esculturas glorificaba la figura de los líderes del Estado gobernante y la misma revolución proletaria. De esta manera se ponía al alcance de todos el "lujo" de aquellos palacios que debían pertenecer al pueblo en oposición a una élite privilegiada (figura 5,08). En su crítica Zevi es categórico:

¹⁷ Curtis, William J.R., "Totalitarian Critiques of the Modern Movement". Traducción del autor. p. 358 - 359

¹⁸ Zevi, Bruno, *Historia de la Arquitectura Moderna*. p. 150

¹⁹ *Ibidem*. p. 151

figura 5,09

Universidad de Roma

1935

Marcello Piacentini

"En la Unión Soviética se explotó la ignorancia de las masas en homenaje al academicismo más desolador"²⁰.

Por otra parte, la cuestión en Italia, aunque tuvo un desarrollo paralelo a los acontecimientos descritos hasta ahora, gestó una condición *sui generis* de convivencia con el desarrollo moderno. La modernidad local, al no ser perseguida desde el poder, siguió derroteros singulares que fueron más bien convenientes a las necesidades del proyecto italiano fascista.

Para dimensionar este contexto debemos partir de una base: el pensamiento guiado por Mussolini exigía igualmente la dirección inspirada en el clasicismo imperial y restaurador de elementos retóricos, adecuados a las necesidades del régimen. Un aspecto que compartieron los dictadores nacionalistas fue la idea del paisaje urbano como "almacén de memorias colectivas que podrían ser explotadas como propaganda"²¹. Zevi habla de un proceso de dos estrategias que corrompieron a la nueva arquitectura desde el plano ideológico: "hacerla clásica mediante simetrías, axialidades, proporciones áulicas y (por otro lado) obligarla a simbolizar la potencia imperial"²².

Las muestras de esta arquitectura son la Ciudad Universitaria (figura 5,09) y el Foro Itálico en Roma, palacios de justicia y correos, estaciones de trenes, estadios y escuelas. Una arquitectura instrumental que en su *monumentalismo* exponía una contradicción determinante para este capítulo: la desconexión entre forma y materia -o más gráficamente "los revestimientos de travertino que enmascaran estructuras de cemento armado"- descritos por Zevi. En esas "(arquitecturas) concebidas para incentivar la sumisión al dominio del Estado (...) (hay) planteamientos dentro de la perspectiva, gigantescas pilastras que van desde la tierra hasta el cornisamiento, gradas, (y) tribunas, para arengar al pueblo"²³.

Mussolini, al igual que el *Führer* con Berlín, tuvo grandiosas ideas de renovación urbana para Roma desde el año 1925. El arquitecto fascista Marcello Piacentini estaba cargo del plan que -según recuerda W. Curtis- era una mezcla de teatralidad, funcionalismo y propaganda: calles rectas intervendrían el tejido urbano para vincular los monumentos más importantes con aquellos diseños elaborados por el *Duce* y Piacentini. Asimismo, y quizá como herencia del programa *futurista*, Mussolini imaginaba la "brillante" convivencia de las ruinas históricas con la eficiencia y velocidad de la metrópolis moderna²⁴.

En consecuencia, el movimiento *racionalista* italiano -heredero de la esencia futurista- encabezó la corriente de vanguardia que buscaba establecer un marco de acción sin igual a finales de la década de los veinte: el que mediaba "entre la abstracción moderna y las cualidades de la tradición arquitectónica"²⁵. A diferencia del discurso "internacional", la más

²⁰ Idem.

²¹ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). Traducción del autor. p. 68

²² Zevi, Bruno, *Historia de la Arquitectura Moderna*. p. 159

²³ Idem.

²⁴ Curtis, William J.R., "Totalitarian Critiques of the Modern Movement". p. 360

²⁵ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". Traducción del autor. p. 68

figura 5,10

Casa del Fascio

1936

Giuseppe Terragni

figura 5,11

Propuesta A de Palazzo Littorio (concurso)

1934

Giuseppe Terragni

elegante modernidad italiana no tomó la retórica funcionalista al pie de la letra y enfatizó un "esteticismo abstracto deliberadamente evocativo de los precedentes clásicos"²⁶.

El paradigma de ese *racionalismo* inspirado en la tradición se concretaría con la sede del partido fascista o *Casa del Fascio* entre 1932 y 1936 en Como. En una obra que parte de la influencia del discurso *corbusierano*²⁷, Giuseppe Terragni proyectó un gran volumen cúbico que presta un notable interés al asunto de las proporciones y la modulación. En planta se origina una figura cuadrada perfecta de 33 metros por lado y 16 metros de altura. La asimetría de las fachadas no responde únicamente a un asunto exclusivamente compositivo, sino que hay una intención dialéctica de conectar lo que sucede en el interior con el exterior y viceversa. Esta decisión favorece la coherencia interna del proyecto (figura 5,10). Al centro del espacio, el arquitecto dispuso un enorme patio central cubierto que permitiría albergar concentraciones masivas provenientes del exterior.

La Casa del Fascio -como representación arquitectónica de un sistema político- promueve un componente crítico menos caricaturesco y a la vez más complejo que el de las arquitecturas alemana y rusa. Por el empleo honesto de materiales aparentes, por la eliminación de ornamentos superfluos y porque su lectura deriva de un planteamiento constructivo que no busca recrear una realidad superada. La sede del partido es un referente puntual²⁸ que interpreta con elegancia los principios funcionales, al tiempo que proyecta una inquietud clásica latente desde el comienzo mismo de la modernidad²⁹. Es la idea defendida por Adolf Loos sobre una modernidad "original" conformada desde la propia tradición y alejada del discurso de la máquina.

Asimismo, Terragni proyectó otros encargos que abordaron una voluntad de representación ligada al poder, proyectos que deliberadamente especulaban con la *monumentalidad* desde una "materialidad" y volumetría relativamente modernas.

Por ejemplo, el concurso del *Palazzo Littorio* (1934) en Roma consistía en una combinación de memorial y sede para el partido fascista italiano. Conformado por un enorme muro curvo "flotante" de 80 metros de ancho, en el centro una perforación contemplaba una tribuna para los discursos del *Duce* (figura 5,11). El diseño curvo del muro pulido de pórfido contrastaría con edificaciones *monumentales* como el Coliseo y la Basílica de Majencio. Esa primera propuesta denominada A -más adelante surgió la B y fue completamente distinta- no deja de mostrar el verdadero rostro del espectáculo fascista con su imposición y pesadez: el líder aparece sobre la multitud a través del muro, su posición es central y

²⁶ Curtis, William J.R., "Totalitarian Critiques of the Modern Movement". Traducción del autor. p. 361

²⁷ Expone Curtis que Terragni era un admirador de la teoría de Le Corbusier, en la que encontraría un sustento para forjar un vínculo entre el clasicismo y modernidad: proporción, abstracción y referencia urbana. "Terragni was at heart a classicist and was able to perceive in Le Corbusier's buildings and writings qualities of proportion, abstraction, and urbane reference that the cruder Italian modernists missed. This combination of aptitudes and circumstances made Terragni uniquely endowed to forge a bond between the progressivist and traditionalist aspects of Fascist mythology, and to give to the patterns of thought and feeling a form." Ver en Curtis, William J.R., *Modern Architecture since 1900*, Third Edition (London: Phaidon, 1996). 363

²⁸ Como una evidencia en el desgaste de clichés y de las devaluaciones formales posteriores al auge de los "techos planos" y la "arquitectura blanca", W. Curtis encuentra tres obras que registrarían "claramente" la transformación de la arquitectura moderna durante los años treinta: la Casa del Fascio (G. Terragni), los apartamentos High Point I en Londres (B. Lubetkin) y el sanatorio en Paimio (A. Aalto). Ver en *Ibidem*. p. 366

²⁹ "La Casa del Fascio marca el regreso al concepto pre-moderno de la fachada como depósito de referencias metafóricas. Terragni tomó signos conocidos como columnas, muros, y ventanas y las reinterpretó como inscripciones que reemplazan las convenciones históricas, estéticas y funciones. El uso de un modelo arquitectónico fuerte y la sutil yuxtaposición de sólido y vacío crearon un monumento moderno para la ciudad, donde el sitio y el edificio se revelan a sí mismos por medio de su interpretación mutua." Takacs, David, "Liquid Monumentality: A Search for Meaning" (Master of Architecture, University of Waterloo, 2011), <https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/6054>. Traducción del autor. p. 71

figura 5,12

Danteum

1938

Giuseppe Terragni

figura 5,13

Danteum, el Paraiso

1938

Giuseppe Terragni / render de Takehiko Nagakura

elevada, debajo un pueblo atento lo escucha desde el anonimato, la fascinación y la sumisión.

Otro proyecto que caracterizó los intereses de Terragni en la representación *monumental* de la tradición fue el Monumento a Dante o Danteum (1938). Un ejercicio simbólico inspirado alegóricamente en la Divina Comedia y un puente que vincularía el legado de la cultura italiana con el esplendor del nuevo imperio. El diseño propone un recorrido que conecta diferentes compartimentos de planta rectangular en sección aurea, una representación alegórica y sucesiva del *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*. Cada espacio cuenta con un carácter distinto: el *Paraíso* al ser la última sala, es translúcida y abierta al cielo, además se organiza mediante una retícula de columnas de cristal (figuras 5,12 y 5,13). En palabras de Curtis, el *Danteum* es el claro ejemplo de que "los dispositivos modernos de abstracción fueron empleados no para escapar del pasado sino para acceder a él de lleno simultáneamente a diversos niveles"³⁰. Con ello surge el antecedente que se reclamará en la posmodernidad avanzada: la recuperación de elementos básicos, así como de una alta carga de simbolismo que no trascendería por estéril.

Aunque en la obra de Terragni es manifiesta la pretensión por dotar de retórica a las arquitecturas del poder, en el camino se distingue otra manera de conformar las referencias simbólicas muy distinta a las explotadas por la Alemania nazi. Por ello, aunque las respuestas de las formas son aparentemente distintas en los contextos de estudio, todo apunta a establecer que las motivaciones no dejan de ser exactamente las mismas. Al respecto -en relación con el escepticismo con que los planes de edificación son llevados a cabo por los Estados- Dejan Sudjic nos advierte: ese impulso instrumental es "simple táctica o el reflejo del estado mental de los que aspiran a imponer a todo un país un estilo de vida"³¹.

La situación Alemana, al igual que ocurrió con la estructura de organización política, no se estructuró como un ideal perfectamente homogéneo³². Insistimos en que *lo monolítico* aquí no se refiere tanto a un proyecto estético unificado como a las diferencias que cada uno de esos regímenes políticos tuvieron entre sí. Es decir, cada Estado pretendía configurar cierta visión ideal de lo que su arquitectura debía representar, del mismo modo que ocurrió con el episodio de París de 1937. Si abundamos en las entrañas del *Nationalsozialismus*, vemos que la idea constituía más la visión de Hitler que la de todo el régimen entero. Dado que la toma de decisiones involucraba a un gigantesco aparato burocrático con las tareas más diversas, es sabido que no existió tal cosa como un *Estilo Nazi* y que incluso la contradicción se hizo manifiesta. Esas son las distancias entre los discursos hablado y construido.

³⁰ Curtis, William J.R., "Totalitarian Critiques of the Modern Movement". Traducción del autor. p. 369

³¹ "La pregunta más difícil de responder es si una profusión de obras patrocinadas por el Estado es en realidad la reacción racional de un gobernante que intenta imponer un sistema de gobierno a un Estado o más bien un síntoma de la monotonía que acaba convirtiendo a todos los dictadores en sociópatas paranoicos y delirantes que no hacen más que vanagloriarse y engrandecerse desesperadamente." Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. p. 61

³² Barbara Miller Lane expone los defectos internos del supuesto "programa arquitectónico nazi": "una ideología, desgarrada por contradicciones internas, que los líderes del partido trataban de encarnar en la arquitectura; una campaña de propaganda que carecía, asimismo, de una dirección ideológica coherente; y un programa de edificación que, algunas veces, seguía prescripciones ideológicas, otras -las más- las pasaba por alto y, otras aún, se manifestaba en franca contradicción con ellas." En Elsen, Albert E., Miller Lane, Barbara, y Von Moos, Stanislaus, *La Arquitectura como Símbolo de Poder*. p.74

figura 5,14
Ministerio de las Fuerzas Aéreas
1934- 1935
Ernst Sagebiel

De tal suerte, el propio Hitler fue promotor de una confusión que -en la teorización de su ideal arquitectónico alemán- se apoyó en ocasiones de un reclamo funcional como cualidad del presente: "la arquitectura nazi debe estar al día y debe emplear nuevos medios de expresión"³³ llegó a pronunciar el *Führer*. No deja de ser llamativo que, su rechazo a la novedad de las formas, justificaba la aspiración de un "ideal original" mirando a la cultura clásica que "en su arquitectura combinaba función y belleza"³⁴. En un tono que -a pesar de ser escalofriante- nos resulta familiar: ya estaba presente en el discurso del propio Adolf Loos. Sea por una pretensión de modernidad definida desde la estructura original o por la recuperación de una *monumentalidad* imperial, vemos que la cultura clásica señalada por el arquitecto austriaco encontró en los regímenes totalitarios un lugar que trascendería con poca dignidad para ser memorable.

Lo funcional -menos como "estilo" que como un modo eficiente de organización- estaba presente sobretudo en los espacios que el complejo militar requería. La industria armamentística alemana, en su preparación para el conflicto bélico, construyó, a través del Ministerio de las Fuerzas Aéreas de Hermann Göring (figura 5,14), el mayor volumen de obra del régimen: "las Fuerzas Aéreas proyectaron campos de aterrizaje, laboratorios, oficinas y cuarteles; el Ejército necesitó también nuevos cuarteles y *facilidades* (sic) administrativas en el proceso de preparación para la guerra (...) y en algún caso *Goering* (sic) consiguió imponer diseños tan modernos como cualquiera de los realizados por los arquitectos radicales"³⁵. Así, Curtis habla de la conveniencia en el discurso que no rechazaba completamente el soporte "económico y tecnológico"³⁶ implícito en la arquitectura moderna.

Kenneth Frampton habla de una "esterilización" del clasicismo romántico que contó con una aplicación instrumental: la misma que fusionaría la propia arquitectura con la aparición de la propaganda a niveles masivos (cine y radio). La arquitectura no fue por sí sola un elemento de representación, también era una herramienta con cierta posición testimonial indispensable para ornamentar los desfiles y concentraciones multitudinarias. En ese tono, es pertinente recordar a Walter Benjamin quien nos señalaba en medio de la crisis que:

*La masa (...) cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea. Esto sucede de la manera más evidente con los edificios. La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo. Las leyes de su recepción son de las más aleccionadoras...*³⁷

Asimismo, Frampton expone la finalidad de esos lugares: "Bajo la dirección de Goebbels, estos espacios se convirtieron en escenario para inculcar la ideología nazi (...) a través del Reich; por vez primera, el "Estado como obra de arte" podía ser canalizado en los *mass media* de la radio y el cine"³⁸.

³³ *Ibidem*. p. 78

³⁴ Hitler acuñaría el ambiguo slogan: "Ser alemán significa ser lógico y, sobre todo, ser verdadero". Ídem.

³⁵ *Ibidem*. p. 92

³⁶ Curtis, William J.R., "Totalitarian Critiques of the Modern Movement". p. 351 - 352

³⁷ Walter, Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1ª edición en Ítaca (Ciudad de México: Ítaca, 2003). p. 93

³⁸ Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943". p. 220

figura 5,15
Projet de Pénitencier
 1840
 Nicolas Philippe Harou-Romain

figura 5,16
Plan para Berlín
 1937 - 1938
 Albert Speer & Adolf Hitler

5.2 Herramientas de la sinrazón

5.2.1 Proyecto

Ya desde el siglo XVIII había surgido, en términos modernos, cierta instrumentalización de las formas en arquitectura como medio de control. Por ello recordamos la invención del sistema carcelario del panóptico por parte del filósofo utilitarista inglés Jeremy Bentham. La aportación de Bentham consistió en facilitar a la estructura del poder el lugar de "control omnipresente y liviano basado en la visión y la luz, (el) vacío y la posición levada"³⁹ que antes era inexistente (figura 5,15). Hacia la década de los treinta -a pesar de que la tecnología tenía más presencia y las técnicas constructivas transformaron las posibilidades del espacio- es posible hablar de factores que derivaron del razonamiento ilustrado de Bentham: establecer un control sobre el individuo.

Pensemos, por ejemplo, en la evolución del sujeto del siglo XVIII -cautivo en una celda- a la de aquel que -desde una relativa libertad- forma parte de concentraciones multitudinarias en estadios o foros exteriores. Aunque es evidente hay un cambio en los medios de acción, en el fondo se mantiene la desactivación del individuo como agente emancipado. Algo que en palabras de Lewis Mumford se explica de la siguiente manera:

*Cincuenta mil personas reunidas en un solo lugar pueden hacer menos cosas que veinticinco grupos de dos mil: su función principal se limita a estar allí y gritar ¡Hurra! o ¡Heil! en el momento oportuno. Por esto es que a los dictadores les gustan las multitudes y buscan grandes estadios y auditorios para ellas: en cuanto más grande la multitud, más desprovista de sentido es su función.*⁴⁰

Comentaremos los planes de un fallido proyecto alemán que -igual que con el Palacio de los Soviets de Moscú- la guerra habría de dejar truncados.

Durante 1937 Adolf Hitler y Albert Speer -arquitecto del régimen y más tarde Ministro de Armamento y Municiones- trabajaron en la proyecto de renovación de Berlín como capital imperial (figura 5,16). El plan de *Welthauptstadt Germania*, adelantado en el tiempo al fenómeno historicista posmoderno, tomaba indiscriminadamente conocidos elementos de una "imprecisa" tradición con el propósito de transformar Berlín en un escenario digno de la grandiosidad y el poderío alemán: "largas avenidas, ejes, arcos triunfales y reminiscencias derivadas de la antigua Roma, del Barroco, París e incluso Washington."⁴¹ Observa William Curtis que, de tal suerte, la escala de la Gran Sala o *Volkshalle* recordaba a los diseños de Boullée pero con la carencia de todo "contenido humano".

En buena medida, esa arquitectura wagneriana de representación proyectaba una obsesión con el tamaño, el simbolismo y la heroicidad retratada en función de una escala *monumental*. El objetivo de Hitler era acelerar la conformación de un legado perdurable en el tiempo apoyado en obras testimoniales. Al respecto dijo: "Debemos edificar cosas tan

³⁹ Montaner, Josep M.; Muxí, Zaida, *Arquitectura y política, ensayos para mundos alternativos*, Primera edición (Barcelona: Gustavo Gili, 2011). p. 30

⁴⁰ Mumford, Lewis, "Aceptación de los Inconvenientes", en *La Cultura de las Ciudades*, vol. Tomo II (Barcelona: Emecé, 1945). p. 55

⁴¹ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". Traducción del Autor. p. 68

figura 5,17
Tribuna de Zeppelinfeld
 1934
 Albert Speer

figura 5,18
Edificio de la Cancillería
 1938 - 1939
 Albert Speer

grandes como permitan las posibilidades técnicas de hoy en día; debemos construir para la eternidad"⁴².

En este marco se interpreta una notable contradicción: aunque Hitler aceptaba las posibilidades técnicas como una vía para concretar sus gigantescos sueños, Speer lograría convencerle de su "teoría del valor como ruina". La *idea de la ruina* aspiraba a proyectar edificaciones representativas -estadios, tribunas, como el mismo *Zeppelinfeld* (figura 5,17)- que tras el desgaste natural del tiempo debían convertirse en auténticos vestigios similares a los heredados por los griegos o los romanos. Monumentos que "prohibían" el uso de refuerzos metálicos como guiño nostálgico a los grabados de Piranesi⁴³.

La ideología requiere establecer desde *lo construido* una simbolización representativa de las estructuras que la configuran. Así, la representación totalitaria consistió en caracterizar la jerarquía vertical que distingue a la figura del régimen por encima del pueblo subordinado. De esta manera, la arquitectura moderna resultaba intolerable para la cúpula gobernante pues implicaba una asociación con el materialismo y el socialismo que resultaban antagónicos por horizontales y democráticos. En la ideología Nazi: "un sistema arquitectónico que tendía a borrar las diferencias entre los tipos de edificios no resultaba apropiado para esa diferenciación simbólica"⁴⁴.

En su aplicación ideológica, los regímenes coincidieron -hasta cierto punto- en la promoción de espacios de orden comunal o colectivo para el *Volk* (pueblo). Esa arquitectura cívica, programáticamente útil para la concentración de las masas así como para reafirmar la estructura de organización vertical, demandaría de lugares para promover el arte (*Casa de Arte Alemán*), edificios para el partido (*Nueva Cancillería* en Berlín), estadios y tribunas (*Luitpold Arena* y *Zeppelinfeld* en Núremberg), entre otros. La *Casa de Arte Alemán* (1933), con Ludwig Troost a la cabeza del proyecto, fue el primer paso en el programa del propio Hitler como colaborador cercano de arquitectos. Esta obra expone la paradoja innegable de esa arquitectura instrumental: desde lo formal evoca con sus enormes columnas una pretensión historicista, mientras que desde lo constructivo se vale de superficies lisas, eliminación de ornamentos y la horizontalidad radical propia de los años veinte⁴⁵.

En su lectura sobre el pensamiento de Georges Bataille, Montaner nos recuerda la relación entre escala y miedo: "los grandes monumentos se erigen como diques oponiendo la lógica y majestad de la autoridad contra los elementos *disturbadores* [sic] (...) Es en la forma de las catedrales o de los palacios que la Iglesia y el Estado hablan a las multitudes y les imponen el silencio"⁴⁶. Por lo anterior, nos preguntamos: ¿sería desatinado afirmar que los nazis involuntariamente se convirtieron en los practicantes de una arquitectura posmoderna?. Específicamente si tomamos como ejemplo el edificio de la Cancillería (figura 5,18) -proyecto del mismo Speer y construido en tan solo un año- vemos que aparecen situaciones que más adelante se convertirían en el sustento icónico del discurso de arquitectos posmodernos.

⁴² Elsen, Albert E, Miller Lane, Barbara, y Von Moos, Stanislaus, *La Arquitectura como Símbolo de Poder*. p. 79

⁴³ Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943". p. 220

⁴⁴ Expone Curtis: "The Reich needed to assert the hierarchy of building types as visual evidence of the hierarchy of power; an architectural system that tended to blur distinctions between building types was not ideally suited to this sort of symbolic differentiation." Curtis, William J.R., "Totalitarian Critiques of the Modern Movement". Traducción del Autor. p. 352

⁴⁵ Elsen, Albert E, Miller Lane, Barbara, y Von Moos, Stanislaus, *La Arquitectura como Símbolo de Poder*. p. 82

⁴⁶ Montaner, Josep M.; Muxí, Zaida, *Arquitectura y política, ensayos para mundos alternativos*. p. 31

figura 5,19
Edificio de la Cancillería (planta)
 1938 - 1939
 Albert Speer

figura 5,20
Catedral de Luz
 1934 - 1937
 Albert Speer

El diseño de la Cancillería contradice los principios neoclasicistas dada la disposición asimétrica de la planta. Además, al formar parte de un complejo de edificios que ocupan una manzana entera, no cumple la condición aislada presente en la arquitectura clásica (figura 5,19). La sucesión de espacios es tan heterogénea que exhibe una voluntad secuencial más escenográfica que funcional para un edificio administrativo. Asimismo, hay de fondo un propósito decorativo que completaba los espacios por medio de "insignias y emblemas"⁴⁷ (símbolos), con la finalidad de dar un impacto adicional al "mensaje" de la arquitectura.

La propensión a la teatralidad puede destacarse en uno de los proyectos más relevantes a medio camino entre instalación artística y escenografía. Diseñado también por Albert Speer para los eventos masivos del partido entre 1934 y 1937, la *Catedral de Luz* consistía en la colocación de alrededor de 130 reflectores aéreos separados por una distancia de 12 metros entre sí (figura 5,20). Las luces apuntaban al cielo nocturno y proyectaban unas inmensas columnas inmateriales -en un tipo de reminiscencia carcelaria- que enfatizaban la repetición y la gran escala en el ámbito de lo público. La obra se apoyaba en el recurso luminoso que -por medio de antorchas o reflectores- resultaba tan enigmático y purificador para la cultura ritual del nacionalsocialismo.

Explica William Curtis que Speer se convirtió en un "diseñador de escenarios", creador de una arquitectura del espectáculo que proveía un "monumentalidad instantánea"⁴⁸ efectista y llena de retórica. Su fuente de inspiración provenían de las culturas Egipcia, Babilónica, Clásica y Neoclásica. Esto mantiene la suposición de que lo retro-monumental en la ideología nacionalsocialista se configuraba principalmente por un repertorio de formas extraído de la historia sin importar el origen y el contexto del mismo.

La *Catedral de Luz* se enmarca en un contexto más amplio de transformación que influye en la lectura del espacio público, dicho proceso incidiría en las dos aspiraciones ideológicas dominantes: fascismo y comunismo. Alexander D'Hooghe habla de una regresión durante los años treinta originada por ese mismo enfrentamiento ideológico. En ese sentido, los asuntos del orden privado "inundaron" la esfera de lo público: "religión, lenguaje, nacionalismo (...) y otros asuntos de identidad, que en la polis kantiana suponían pertenecer a la esfera de las preocupaciones privadas"⁴⁹, habrían de conformar un reflejo exterior en la formalización del proyecto público. De hecho, los ideólogos del nacionalsocialismo utilizaban la "fuerza del mito" como reafirmación estética de su doctrina.

Aunque la arquitectura *monumental* jugaba un papel importante en esos términos, hubo otros medios complementarios y actualizados para esa expresión afirmativa. Es decir, se da una combinación de recursos que llevaron la noción de lo monumental a expresiones que trascenderían los medios de la propia disciplina arquitectónica.

⁴⁷ Explica Curtis que la función escenográfica de la que hablamos cumplía con un "juego psicológico" transmisor de ese mensaje de patronazgo y poderío a los diplomáticos visitantes en la cancillería: "The psychological game was clear: the visiting statesman or ambassador was to see that the new Reich had become a patron of the monumental arts, and was to be placed at an instant disadvantage by a 200-yard walk over polished floors, past swastika flags and impeccably designed uniforms, before he wheeled on to the cross-axis, presumably to see the Führer waiting behind his desk in a room of grandiose proportions." En Curtis, William J.R., "Totalitarian Critiques of the Modern Movement". p. 356

⁴⁸ *Ibidem*. p. 355

⁴⁹ D'Hooghe, Alexander, *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*, 1st ed. (New York: Princeton Architectural Press and Berlage Institute, 2010). Traducción del autor. p.16

figura 5,21

Puerta de Brandeburgo y Volkshalle (detrás)

1937 - 1940

Albert Speer

Así, es imprescindible recordar a la cineasta Leni Riefenstahl quien, tras documentar el mitin de Núremberg de 1934, presentó el año siguiente la célebre "Triumph des Willens" o "El Triunfo de la Voluntad". La película era un manifiesto propagandístico innovador en el que se enaltecía el poderío del régimen, la organización y grandeza alemana. Independientemente de su mensaje político, el filme ha sido considerado revolucionario en cuanto a técnica de montaje, musicalización, utilización de las cámaras y de la fotografía. En rigor Riefenstahl no hizo más que aprovechar lo establecido por el cine soviético anterior. Cuenta Frampton⁵⁰ que a partir de ese momento, la influencia del cine habría de manifestarse en el diseño posterior de los estadios: se da tanta importancia a las cámara que su posición de incluye en los criterios arquitectónicos.

Mucho tiempo antes de que apareciera el nazismo, Alois Riegl reflexionaba sobre los peligros del valor de la novedad como instrumento para el control de las masas:

*A las masas les ha complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo. Siempre han deseado ver en las obras humanas la victoriosa acción creadora de las fuerzas del hombre y no la influencia destructora de las fuerzas de la naturaleza, hostil a la obra humana. Sólo lo nuevo y completo es bello según las ideas de la masa; lo viejo, fragmentario y descolorido es feo.*⁵¹

5.2.2 Debate

A partir de 1933 no es difícil relacionar una transformación en el desarrollo de la arquitectura debido a la crispación que habría de dominar la esfera política y cultural con el ascenso del NSDAP al poder. "La arquitectura moderna fue repudiada por cosmopolita y degenerada" dice Kenneth Frampton, y las viejas formas ofrecieron entonces esa esencia "germana" capaz de exaltar la supremacía del espíritu nacional al gusto de Hitler y sus compinches⁵². A pesar de ello, pronto se habría de evidenciar que, en los hechos, no existió nunca un "estilo" auténticamente nazi.

Sin embargo, aunque las expresiones *monumentales* estaban presentes en aquellos proyectos con los cuales el régimen buscaba generar un efecto definido sobre la población - ej. estadios, arenas, tribunas, edificios de gobierno-, (figura 5,21) no podemos afirmar que toda la arquitectura producida por la política nacionalsocialista poseía una génesis *monumental* o que incluso pretendiera serlo. Aquí se establece una objeción fundamental: la heterogénea y contradictoria visión burocrática se aleja a veces de los arquetipos grandiosos que pretendían simbolizar al régimen para utilizar la tecnología y los métodos avanzados de construcción que tanto despreciaban en la arquitectura moderna. Esos mismos criterios habrían de materializar buena parte de las construcciones oficiales como hangares, laboratorios, oficinas o ministerios.

Crasemann y Collins señalan que la apropiación, por parte de los jefes de los Estados totalitarios, de la *monumentalidad* contó con "un uso estudiado y deliberado (de la arquitectura) para influenciar y moldear las mentes de las personas y su comportamiento"⁵³.

⁵⁰ "En lo sucesivo, los diseños de Speer para los estadios de Nuremberg serían determinados tanto por los ángulos de las cámaras como por los criterios arquitectónicos." Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943". p. 220

⁵¹ Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, La Balsa de Medusa 7 (Madrid: Visor, 1987). p. 80 - 81

⁵² Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943". p. 217

⁵³ Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). Traducción del autor. p. 17

figura 5,22
 Planta del Reichsbank (concurso)
 1933
 Mies van der Rohe

figura 5,23
 Reichsbank (concurso)
 1933
 Mies van der Rohe

Para la modernidad -específicamente en la profesión del arquitecto- la aproximación al tema de la representación *monumental* quedaría "contaminada" debido a esa irracionalista sombra autoritaria. No obstante, como si se tratase de un efecto secundario, el exilio de los arquitectos europeos agitó directamente la necesidad de discutir los asuntos de representación desde "las nuevas formas" o en términos verdaderamente modernos⁵⁴.

Hemos descrito en este trabajo que la década previa se caracterizó por una especulación no materializada en la búsqueda de una *monumentalidad* moderna. Durante los años 1930 y 1940 la situación cambiaría radicalmente, al llevar la polémica más efectivamente al terreno de la realidad construida.

De cierta manera, las posturas políticas de algunos protagonistas del Movimiento Moderno resultaban ambiguas cuando parecían ignorar banderas o ideologías determinadas. Recordamos el concurso de 1933 para la sede del Reichsbank, en el que Mies van der Rohe quedaría como uno de los finalistas. La propuesta de Mies es relevante porque -además de ser un proyecto característico en la dialéctica monumentalidad/modernidad de entreguerras- conforma un ciclo de transición que encamina su obra bajo la influencia del clasicismo. Hablamos del paso que se dirige de la "asimetría informal a la monumentalidad simétrica"⁵⁵, aunque sin perderse del todo la abstracción material propia del contexto moderno. Una lectura que también se ha estudiado, en sus propios términos, en la obra de Le Corbusier a partir del mismo periodo.

El esquema del Reichsbank se organiza en una planta simétrica en torno a dos patios centrales. En el exterior -la cara que daba al río- presenta tres grandes volumetrías con un tratamiento muy austero (figuras 5,22 y 5,23). En términos generales, hablamos de una idea que en esencia parte de la planta neoclásica, aunque se desmarca de ésta al distorsionar lo ortogonal con un tipo de cuña. La cara opuesta del proyecto consiste en un volumen curvo intersecado por los ejes mencionados y adaptado al trazado de la calle. En alzado apenas se leen las divisiones de los niveles interiores por medio de unas franjas horizontales que diferencian los elementos: ventana y muro.

Así, la historiografía ha señalado que la relevancia de este proyecto reside como primera exploración que -técnica y formalmente- habría de guiar la obra de Mies tras su migración a los Estados Unidos. En otras palabras "la tecnología era la manifestación cultural del hombre moderno, y (...) el Reichsbank debe ser contemplado como su primer ensayo en la monumentalización de la técnica. Esto justifica su aspecto de grandes almacenes, por el tratamiento neutral, escasamente modulado, de su muro cortina"⁵⁶. Aquí valdría la pena no perder de vista que -en cierta medida- ese avance técnico capaz de repetir situaciones determinadas, incidió en un tipo de espacio característico en la segunda mitad del siglo XX: el genérico centro comercial.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Para Frampton esta "transformación" culminaría con el desarrollo de un método constructivo "que se adoptaría ampliamente en los años 1950 por la industria norteamericana y su clientela". En ese sentido, el proyecto del Reichsbank es un eslabón en el proceso de evolución en su obra que no resalta sólo por "la preferencia por la simetría" sino por las implicaciones constructivas que habría de tener esta nueva exploración: una *monumentalización* de la técnica. Dice el crítico inglés "El proyecto del Reichsbank apuntaba a esta futura evolución en más de un sentido, ya que establecía una preferencia no sólo por la simetría, sino también por cierta arquitectura que tendía a distanciarse de los efectos espaciales dinámicos de los primeros tiempos de su carrera. Al propio tiempo, el cliente era el *establishment* institucional, un patrono al que Mies serviría en toda su práctica en los Estados Unidos." Frampton, Kenneth, "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943". p. 234 - 235

⁵⁶ Ídem.

figuras 5,24
Edificio Shell
1937
J.J.P. Oud

figuras 5,25
Edificio Shell (vista aérea)
1937
J.J.P. Oud

El entusiasmo suscitado por el proyecto puede ser retratado en un texto de Philip Johnson denominado "Architecture in the Third Reich" (1933). Johnson, a quien se debe tomar en cuenta con una dosis de medida y escepticismo, escribió al respecto:

En arquitectura sólo hay un hombre al que incluso los jóvenes pueden defender, y es Mies van der Rohe. Mies siempre se ha mantenido al margen de la política y siempre ha adoptado una postura contraria al funcionalismo. Nadie puede acusar a las casas de Mies de parecer fábricas. ...Acaba de ganar un concurso para el nuevo edificio del Reichsbank... Si Mies construyera este edificio, ello consolidaría su posición. Un buen Reichsbank moderno satisfaría el nuevo afán de monumentalidad, pero por encima de todo demostraría a los intelectuales alemanes y a los países extranjeros que la Nueva Alemania no pretende destruir todas las espléndidas artes modernas construidas en años recientes⁵⁷.

La tesis de Johnson -equivocada e ingenua- valida la capacidad camaleónica que el arquitecto, como profesional, adquiere para beneficiarse de las circunstancias. Las palabras de Johnson, con ánimo de aceptación de una realidad política que todavía no mostraba su verdadero rostro, describen su confianza en el *poder* como medio de transformación para desarrollar otro tipo de programas anteriormente truncados.

Philip Johnson es un personaje complejo para la historia reciente de la arquitectura. Sudjic ha escrito con precisión que su programa político era "la habitual mezcla protofascista y populista de los años 1930". Ya desde entonces era posible advertir en su discurso un cimiento anti-moderno que culminaría abiertamente con la sede de la AT&T en Nueva York (1984). Un reclamo que en sus propias palabras pedía "más *emocionalismo* [sic], (y) menos intelectualismo"⁵⁸ para la arquitectura moderna. Con relación a ello, traemos a cuento que, durante ese turbio ambiente político, Johnson mantuvo un intercambio epistolar con J.J.P. Oud con motivo de la reacción suscitada por el retroceso que el edificio de la Shell en Holanda representaba para los principios modernos⁵⁹ (figuras 5,24 y 5,25).

Probablemente influenciado por la situación europea, Jacobus Johannes Peter Oud -quien durante su formación fue cercano al grupo *De Stijl*- propició, a propósito de las oficinas de la compañía petrolera⁶⁰, una controversia que involucró a críticos y arquitectos de la época. No debemos perder de vista que los pabellones Alemán y Soviético ya habían definido el gusto rector desde París tan solo un año antes del proyecto corporativo en Holanda (1938). El edificio de la Shell fue concluido en 1942 durante la ocupación Nazi y no sería hasta después de la guerra que la polvareda habría de levantarse, una vez liberado el país y en el auge de la *Nueva Monumentalidad* promovida por Giedion.

Indican E. Taverne y D. Broekhuizen que la reacción externa fue más agria que la percepción local que se tenía acerca del edificio y la arquitectura de Oud. En 1946 aparecerían críticas negativas en distintos medios como *The Journal of the Royal Institute*

⁵⁷ *Ibidem*. p. 234

⁵⁸ Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. p. 79

⁵⁹ Johnson escribió, en momentos sucesivos al conflicto armado, sobre la decepción que la obra de Oud -con quien mantenía una relación de amistad- le provocaba en la etapa posterior. Para abundar con mayor detalle en torno en la discusión suscitada por el edificio de la Shell, consultar la notable obra de Taverne y Broekhuizen que documenta el proceso de diseño, construcción y reconstrucción de la obra. Ver en Taverne, Ed y Broekhuizen, Dolf, *J.J.P. Oud's Shell Building: design and reception* (Rotterdam: NAI Publishers, 1995). p. 124

⁶⁰ Los investigadores matizan el contexto en el que surge el edificio: no se trata de un rompimiento sino de una exploración sintomática de su momento. Exponen "Shell building represents neither a conspicuous break in Oud's oeuvre nor a break in the development of Dutch architecture in the 1930s. On the contrary, the building illustrates a concerted attempt, prevalent during those years, to add monumentality and meaning to modern architecture and planning." *Ibid*. p. 8

figura 5,26

Edificio AT&T en Nueva York (modelo)

1981 - 1984

Philip Johnson

of *British Architects*, *Das Werk* y la *Architectural Record*. Esta última publicó un artículo titulado "Mr. Oud Embroiders a Theme" ("El Señor Oud borda un tema") en el que se denunciaban "las formas del edificio en la Haya (porque) eran reconocibles por ser extraídas del repertorio del cuadernillo del arquitecto" y su "decoración visualmente se relacionaba (...) con agradables reminiscencias al arte campesino"⁶¹.

El proyecto de la *Shell* ha sido entendido como un síntoma de la prematura crisis moderna. Se trató, para muchos, de la vuelta a una expresión *monumental* en términos clásicos caracterizada por la simetría, la proporción y la recuperación de lo ornamental, así como de una renuncia a los principios modernos que el mismo Oud había seguido durante la etapa anterior⁶². Por ello, como apuntan los investigadores holandeses, quizá nos encontramos ante una exploración personal que buscaba matizar los asépticos ideales modernos. Aunque bien ha quedado señalado en el registro histórico: el arquitecto se equivocó en la búsqueda. Basta nada más revisar el fondo del discurso de la *Nueva Monumentalidad* para comprender que el reclamo no significaba tomar gestos superficiales del clasicismo. Para Joan Ockman, la polémica generada, a partir de la oportunista obra de Oud, "fue sólo el ejemplo más extremo de los esfuerzos de los arquitectos del momento para encontrar una síntesis entre la expresión monumental e ideología progresista"⁶³.

Paradójicamente, la carrera de Oud vería un regreso progresivo a los principios modernos que bien conocía, especialmente influenciado por la estética de Mies van der Rohe. Mientras que, por su parte, Johnson se convertiría con el paso del tiempo en un portavoz interesado y caricaturesco de la posmodernidad más tóxica y superficial en los Estados Unidos (figura 5,26).

Por otra parte, ilustran Crasemann y Collins, los primeros registros escritos en la dialéctica monumentalidad/modernidad corresponden a las publicaciones del grupo *De Stijl*. Primero con un artículo del propio Oud de 1917 y al año siguiente con Van Doesburg y sus inquietudes por "el arte monumental"⁶⁴. El artículo de J.J.P Oud titulado "The Monumental Townscape" demuestra cómo la primera-modernidad rechazaba la idea de *lo monumental* como expresión ligada a las nociones de "dimensión" o "escala". Aunque no se despegaba por completo de conceptos como el "ritmo", confiaba en los nuevos materiales en tanto que expresión de una estética verdaderamente moderna. Escribe el arquitecto holandés:

*El concepto monumental es de una naturaleza interna, no externa. Se puede manifestar tanto en lo pequeño como en las cosas grandes. Los aspectos materiales no juegan un rol en este sentido (...) Actuando a través de la pureza de los medios, un estilo monumental surgirá de la cooperación de las diferentes formas del arte*⁶⁵.

Otro agitado episodio en esta búsqueda, con proximidad al asunto de Oud, corresponde al protagonizado por el crítico de arte Peter Meyer (Suiza) y los arquitectos Hans Schmidt y Gunnar Sundärg (Suecia). De modo periférico al contexto totalitario, entre 1937 y 1940 se

⁶¹ Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Columbia Books of Architecture & Rizzoli, 1993). Traducción del autor. p. 103

⁶² Explica Joan Ockman sobre la trayectoria moderna de Oud y su transformación en este edificio: "Oud's workers housing estates of the 1920s –from Spangen and Oud-Manthenesse to Hoek van Holland and Kiefoek- ranked among the foremost achievements of functionalist design in Europe. The Shell building thus socked many with its apparent regression of a monumental and ornamented classicism. The effect of the imposing front elevation with its vertical window articulation and use of decorative patterning was hardly mitigated by glass side towers and a circular dining volume." En *Ibidem*. p. 103

⁶³ *Ibidem*. Traducción del Autor. p. 27

⁶⁴ Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". p. 20

⁶⁵ Idem. Traducción del autor.

figura 5,27

Edificio de conciertos y congresos en Zurich

1937

Häfeli & Moser & Steiger

gestó un intercambio de opiniones que tomó como foros los periódicos *Das Werk* y *Byggmästaren*. La discusión retomaba el tema de la "monumentalidad en términos modernos", y se inició a raíz del artículo de Meyer -*Monumentale Architektur?*- que cuestionaba la incapacidad de los arquitectos por no presentar una expresión apropiada a su tiempo. El argumento partía de los concursos para dos edificios públicos con carácter cívico: el edificio de conciertos y congresos en Zurich (figura 5,27), y el proyecto para el Museo de Arte Moderno en París de Le Corbusier.

Escribe Meyer: "El malestar de la arquitectura de los últimos 100 años resulta en gran medida del hecho de que los clientes al igual que los arquitectos han perdido el instinto por saber dónde son apropiados los edificios de formas monumentales y dónde no"⁶⁶. En su idea Peter Meyer considera que el problema de la modernidad fue haber "ignorado a la monumentalidad." En consecuencia -al tratarse de una expresión necesaria en cierto tipo de edificaciones- *lo monumental* encontró espacio en los regímenes de Alemania, Italia y Rusia partiendo de la clásica idea conocida por todos. Meyer era partidario de una ambigua combinación que debía tomar "la esencia de la modernidad anclándose en el pasado y alcanzando el futuro". En tal caso, nos aclaran Crasemann y Collins, la opción de Meyer debía estar entre el "historicismo pasivo (*Stilimitation*)... empleado en Alemania y la Rusia Soviética, y una creativa, vigorosa evocación de formas que sirvieran específicamente a una monumentalidad moderna"⁶⁷. Algo que a su modo -como hemos expuesto previamente- intentaron con cierto éxito los mejores arquitectos italianos.

Por el contrario, Hans Schmidt, quien trabajó cercanamente con las brigadas soviéticas y defendía un pensamiento menos romántico, consideraba que la gran aportación en la arquitectura de Le Corbusier se basaba en la innovación tecnológica como operador de control del formalismo inútil. Schmidt creía que un equilibrio necesario entre función e intenciones era una condición fundamental tanto para la arquitectura como para la *monumentalidad*: "sin este principio básico, la forma arquitectónica se convierte en una ecuación vacía, un formalismo auto-complaciente"⁶⁸.

Por su parte, el arquitecto Gunnar Sundbärg era más sensible a la instrumentación de *lo monumental* en función del poder político. Y depositaba una moderada esperanza en el éxito que habrían de tener las estructuras políticas para el interés común de la gente. La *monumentalidad* es en realidad, en los términos de Sundbärg, una consecuencia que se proyecta en el correcto desarrollo de la arquitectura, algo que en esta investigación entendemos como poética. Escribió el arquitecto sueco:

*Todo y cada edificio será entonces de igual importancia independientemente que sirva para un propósito público o privado, y la diferencia entre lo monumental y lo no-monumental desaparecerá gradualmente. Los edificios comunales, construidos por la propia gente, son proyectos de legitimidad monumental del presente, símbolos del esfuerzo comunal de las masas: por eso Volkshäuser, Volksparks, librerías públicas, arenas deportivas, monumentos a la voluntad del pueblo surgirán por medio de su propio poder*⁶⁹

Incluso desde las entrañas de la Italia fascista y dada cierta distensión en su relación con la modernidad, los arquitectos racionalistas italianos demostraron ser conscientes de los

⁶⁶ *Ibidem*. Traducción del autor. p 21

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 22

figura 5,28

Germania

1937 - 1938

Albert Speer & Adolf Hitler

peligros que acarrearían los elementos simbólicos generados por el propio sistema. A pesar de su proximidad temprana con el fascismo, Giuseppe Pagano, desde editorial de la revista *Casabella*, no dudaría en escribir en marzo de 1938 contra *la monumentalidad* simbólica. Se demuestra así que la modernidad italiana y su vínculo excepcional con la tradición no era ciego a la necesaria crítica contra el *monumentalismo*. Escribe Pagano:

*Aquel que cree en esta monumentalidad se encuentra irremediabilmente al margen de la realidad de la vida y de la historia, por muchos éxitos que tenga en el mundo de las convenciones y de los compromisos. Los arquitectos modernos combaten esta absurda manía, no en virtud de haber tomado partido contra la monumentalidad sino precisamente porque creen en una posibilidad monumental que no estriba en el empleo de formas arqueológicas sino en algo que es forma y espíritu a un tiempo, idea y representación viva de esta idea, expresión máxima de actividad artística y no producto de laboratorio calcográfico...*⁷⁰

Más tarde, en su análisis sobre el trabajo de Pagano como crítico racionalista italiano, Bruno Zevi acierta en identificar la función de los símbolos grandilocuentes y fastuosos del *monumentalismo*. Y detalla la capacidad instrumental de su efecto:

*En la retórica monumentalista, además del vacío de la inspiración, se descubre el deseo de desviar la atención de los problemas inmanentes del hábitat popular, de las escuelas, de los hospitales, de las fábricas, de los centros cívicos. La exaltación nacionalista y el proteccionismo cultural que acompañan al énfasis monumental son signo de bancarrota en la solución de los actuales problemas.*⁷¹

⁷⁰ Zevi, Bruno, "Giuseppe Pagano", en *Historia de la Arquitectura Moderna* (Barcelona: Poseidón S.L, 1980). p. 202

⁷¹ *Ibidem*. p. 203

figura 5,29
Die Stadtkrone
1919
Bruno Taut

5.3 Evolución simbólica del rascacielos: *The Slab*

5.3.1 Rascacielos

Hemos descrito el interés que Estados Unidos de Norteamérica despertó en la reflexión de algunos pensadores europeos. Especialmente como semillero de referencias formales e "ideológicas" durante la transición del siglo XIX al XX. La compleja relación de los conceptos *moderno* y *monumental* está a caballo entre las "avanzadas" diferencias culturales admiradas por Adolf Loos y los logros tecnológicos -como *leitmotiv*- de las formas funcionales de Moisei Ginzburg (*Estilo y Época*, 1924). La influencia que el contexto norteamericano tuvo para el asunto que nos ocupa, encuentra conexiones temporales que avanzan y se consolidan en torno al fin de la primera mitad del siglo pasado.

A lo largo del proceso de la modernidad surge un valor figurativo que sitúa a los edificios en altura como el objeto *monumental* descrito en el concepto de la *catedral del futuro*. Si tomamos en cuenta las condicionantes proyectivas del monumento, -disposición, aislamiento y elevación, vemos que la situación del rascacielos metropolitano cumple -inmerso en el tejido urbano- con esa cualidad simbólica interpretada como la *corona de la ciudad* (figura 5,29) Dice Simón Marchán:

*El rascacielos, asumido como símbolo de la Corona de la Ciudad, tiene un gran parecido con la emergencia altiva de la catedral e iglesias en la propia pintura romántica, (...) Podría decirse que, en realidad, es anhelado como una nueva tarea comunitaria y monumental por la ideología anti-urbana del expresionismo. Pero a éste no le interesa el rascacielos como nueva tipología urbana, sino en cuanto el unicum de la recuperación simbólica.*⁷²

Por otra parte, en su revisión retroactiva a la cultura de la congestión, Rem Koolhaas sugiere un enfoque opuesto para la lectura simbólica del edificio: El rascacielos es la manifestación más pura como monumento del siglo XX, definido como *automonumento*. Su relevancia en el entramado urbano se estructura en función de la ruptura que el dispositivo tiene con la apreciación simbólica tradicional. Es decir, el rascacielos es un *automonumento* porque se celebra a sí mismo como un volumen "puro y simple". De ahí parte la contradicción: lo simbólico recae en sus grandes dimensiones, en el exceso de "masa crítica", en la posición en que ya no es relevante el programa ni el tipo de actividades para las que está pensado. El rascacielos suscita admiración porque no puede evitar ser un "símbolo vacío". Escribe Koolhaas en *Delirio de Nueva York*:

*Esta categoría de monumento supone una ruptura radical y moralmente traumática con las convenciones del simbolismo: su manifestación física no representa un ideal abstracto, ni una institución de importancia excepcional, ni una articulación tridimensional legible de una jerarquía social, ni una conmemoración. Simplemente es él mismo, y debido a su volumen puro y simple, no puede evitar ser un símbolo: un símbolo vacío, disponible para portar un significado igual que hace una valla publicitaria con un anuncio. Es un solipsismo que exalta tan sólo el hecho de su desproporcionada existencia, el descaro de su propio proceso de creación. Este monumento del siglo XX es el automonumento, y su manifestación más pura es el rascacielos.*⁷³

⁷² Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1986). p. 88

⁷³ No hay un tono crítico en el análisis de Koolhaas al verdadero homenaje guardado por el rascacielos: el capitalismo. Continúa con la evidencia de la contradicción: "Para hacer habitable el "rascacielos automonumento", se aplican una serie de tácticas subsidiarias con el fin de satisfacer las dos exigencias opuestas a las que está constantemente expuesto: la de ser un monumento —una condición que sugiere permanencia, solidez y serenidad- y al mismo tiempo, la de albergar, con la máxima eficacia, ese "cambio que es la vida", algo que es, por definición, antimonumental". En Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Primera edición en español (Barcelona: Gustavo Gili, 2004). p. 100

figura 5,30

Rascacielos en la Quartier le la Marine (Argelia)

1938 - 1942

Le Corbusier

Ya sea por la herencia romántica descrita por Marchán Fiz o por la teoría pragmática de Koolhaas, las primeras aproximaciones en altura que popularizaron la figura del rascacielos a comienzos del siglo pasado -presente en los concursos para la *Friedrichstrasse* de Berlín (1921) y el *Chicago Tribune* (1922)- reafirmaban el "descubrimiento de la gran ciudad (...) como la expresión constructiva de una tendencia de concentración urbana"⁷⁴. O en otras palabras, de una oposición al romanticismo expresionista de dispersión urbana. El rascacielos representó la oportunidad para esbozar contextos utópicos con los que se vislumbraron posibilidades tanto funcionales como expresivas de esas "nuevas tareas metropolitanas y monumentales de la arquitectura"⁷⁵.

5.3.2 Transformación

Contrario a lo sucedido en las utopías vanguardistas, vemos que el orden impuesto por el capitalismo "eficiente" -determinante para la cantidad de luz, aire y superficie construida- generó en Manhattan un aparato capaz de conjuntar el aprovechamiento máximo de los recursos y los postulados estéticos interpretados por Johnson y Russell Hitchcock en 1932. Se trata de una aproximación real dentro de la metrópoli que se aleja de la práctica característica de los regímenes políticos europeos. Cercana al *Estilo Internacional*, apareció una forma para los rascacielos de aquella época que Sigfried Giedion habría de recordar en *Espacio, Tiempo y Arquitectura* con el mote de *Slab* o *pastilla*⁷⁶. Escribe Giedion:

...la aparición de la nueva forma de rascacielos de la sede de la Radio Corporation of America (RCA), de 1931-1932, cuyo precursor inmediato fue el edificio del Daily Mail en Nueva York, obra de Raymond Hood, de 1930. "Sus frentes norte y sur, enormes, anchos y lisos; su masa casi ininterrumpida y su esbeltez son", según la *New York City guide* de 1939, "los rasgos que impulsaron a los observadores a poner el sobrenombre de the Slab (la pastilla)". Esta pastilla se alza en su solar como un inmenso rectángulo vuelto hacia arriba, una forma imposible de realizar en ningún otro periodo. Esa figura surgió de modo natural a partir de consideraciones puramente técnicas y económicas acerca de cómo proporcionar una iluminación normal a todos los puntos del espacio utilizable.

El término *Slab* inscribe inevitablemente un parentesco con la imagen de monolito en la forma de estela o lápida.⁷⁷ Es, a diferentes escalas, un cuerpo macizo erigido cuya función es indicar que algo "yace" ahí mismo. Inspirado en significados literales, es un tipo de *monumento* o recordatorio cuya relevancia se produjo gracias a la homogenización de los principios estéticos extraídos del *Estilo Internacional*. Un símbolo paradójicamente moderno de gran utilidad para la representación política y económica de la posguerra.

Hacia 1958, en su libro *Architecture, You and Me: The Diary of Development*, Sigfried Giedion asociaba el alcance que la *Slab* tenía como elemento constituyente del espacio y el arte modernos. Es decir, como un componente plástico -argumento de Van Doesburg y su *Space Study*-; y como unidad constructiva, -en la superficie de los puentes de Robert Maillart o de las plantas en la *Maison Dom-ino* de Le Corbusier-. En este sentido, el

⁷⁴ Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. p. 144

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ La traducción del término *slab* en la edición castellana de *Espacio, Tiempo y Arquitectura* lo denomina **pastilla**. Consideramos que es más pertinente el significado directo del término *slab* en inglés que, según el diccionario *Merriam-Webster*, se traduce como **losa**. A su vez el término en el castellano significa piedra llana y de poco grueso o sepulcro de cadáver. (Ver Diccionario de la Real Academia del Español).

⁷⁷ Otras variantes para definir un cuerpo esbelto, vertical, macizo y poco grueso varían entre estela, pastilla, losa o lápida -por el carácter mortuario similar al de los monolitos-. Todos formalmente cuentan con las mismas características y se ven envueltos en un halo de simbolismo-funerario inevitable.

figura 5,31

San Francisco Press Building

1912

Frank Lloyd Wright

material y la forma son una síntesis poética realizada por las posibilidades técnicas del momento. El valor del elemento constituyente reafirma la importancia con que cuenta el plano como superficie activa para la modernidad. Pero *the Slab* no es sólo un plano, es al mismo tiempo un volumen, en disposición horizontal o vertical, mediante el cual se habría conceptualizado parte de la arquitectura moderna.

5.3.3 Funcionamiento

La *pastilla* es un paralelepípedo de planta rectangular extruido desde el nivel del suelo hasta alturas indistintas. Se caracteriza por la evidente esbeltez del cuerpo gracias a la reducida proporción de sus caras menores. Generalmente, el volumen no cede concesiones estilísticas como remates, escalonamientos, o reducciones de área construida por planta. En buena medida es un derivado simplista de lo que en Estados Unidos fue extraído de las vanguardias europeas, nuevamente debido a la interpretación que Johnson y Russell Hitchcock concibieron en la exposición del MoMA de 1932.

Aunque desde 1912 hay antecedentes de una *pastilla* con la propuesta de Frank Lloyd Wright⁷⁸ para el San Francisco Press Building (figura 5,31), el edificio de la RCA en el complejo del Rockefeller Center fue el primer paso materializado en el desarrollo del concepto de **Slab** dentro del panorama moderno. En el RCA Building distinguimos una característica que en casos posteriores no aparecerá: retranqueos que eliminan la pureza visual del cuerpo como en la sede de la ONU. Giedion señalaba las ventajas funcionales del gran volumen que -según los "cálculos matemáticos"- permitía "aprovechar al máximo el suelo y el espacio- (...) una forma propia de nuestra era...".⁷⁹

El comentario sobre los cálculos matemáticos hace referencia a lo expresado por el arquitecto Raymond Hood⁸⁰, en relación con las virtudes de colocar el núcleo de ascensores al centro de la planta y organizar el resto de los espacios en la periferia. Así como a la decisión de no separar los bloques de servicios más allá de 27 pies -aproximadamente 8 metros- con el objetivo de proporcionar iluminación y ventilación naturales de manera uniforme a todas las áreas del edificio. El planteamiento funcional del RCA parte de un criterio racional, una organización "producto de las presiones comerciales en el desarrollo de los bienes raíces, (y no) de la teoría de la arquitectura; era un resultado de las circunstancias, y de la evolución, más que de la creatividad."⁸¹

Aunado a ello, el exterior está inspirado en principios estéticos *Art Decó* con un propósito: Hood buscaba generar cierto "dramatismo" en la fachada. En ese sentido, al modular y retranquear el volumen, se daba un paso atrás a los requerimientos de una ley de zonificación descartada que exigía el retranqueo superior en los edificios para dejar penetrar la luz a las partes más bajas. Raymond Hood justificó la decisión pues, al reducirse

⁷⁸ Confirma Alan Balfour nuestra hipótesis de que la aparición de la pastilla se dio en distintos contextos durante la primeros años del siglo XX en las obras de los maestros modernos como un vehículo de especulación que no se concretaría hasta los años treinta : "Slab forms had appeared in the work of Breuer, Gropius, and Le Corbusier in the 1920s. Hilberseimer proposed parallel slabs in his Chicago Tribune entry, as did Hannes Meyer in his proposal for the League of Nations. Among Russian architects, M. Barsch and particularly I. I. Leonidov in his 1929 design for the Ministry of Industry in Moscow fully grasped the plastic and organizational possibilities of the slab. But none of these explorations resulted in any building prior to 1929". En Balfour, Alan, *Rockefeller Center: Architecture as Theater* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1978). p. 38 - 39

⁷⁹ Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*, Definitiva (Barcelona: Reverté, 2009). p. 803

⁸⁰ "Según afirmaba Hood, esta forma venía dictada exclusivamente por la lógica: la entrada de aire y luz." En Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*. p. 188

⁸¹ En Balfour, Alan, *Rockefeller Center: Architecture as Theater*. Traducción del autor. p. 38

figura 5,32

RCA Building (planta tipo, pisos 19 a 31)

1933

Raymond Hood

el número de los ascensores en las partes altas, la aparente disminución de superficie en realidad mantenía el mismo principio de los 27 pies de separación máxima entre ventanas y núcleo de servicios (figura 5,32). Su intención era mantener un área similar - aproximadamente unos 2300 m² de alquiler en todas las plantas del edificio sin afectar en absoluto las condiciones de funcionamiento. Señala Alan Balfour⁸² que esos retranqueos añadían costes extras al proceso de obra (en lugar de mantener la misma estructura a lo largo de todo el rascacielos), es por ello que *la pastilla* evolucionó al volumen puro que hoy conocemos.

Es interesante apuntar que el mismo Giedion hablara de lo significativo de esta forma desde la primera edición de *Espacio, Tiempo y Arquitectura* (1941), pues anticipa así la identificación de los nuevos símbolos en el contexto previo a la *Nueva Monumentalidad*. Cuenta el historiador suizo: "El rascacielos en forma de *pastilla* es tan significativo y expresivo de su época como el obelisco monolítico y la torre de la catedral lo fueron de las suyas."⁸³ Más adelante Rem Koolhaas señalaría que el origen de la *pastilla* neoyorkina estaba en los primeros dibujos hechos en el estudio de Hood, que datan de 1929, para el Rockefeller Center. Para Koolhaas -por el contrario que Giedion- la aparición de la *pastilla* representa "un retroceso a los edificios por extrusión de principios de siglo", es el "fin del rascacielos *manhattanista*"⁸⁴.

En el proyecto del Rockefeller Center aparentemente hay cierto carácter de centro cívico en función del conjunto abierto. Un espacio de encuentro que se rinde a la dinámica comercial y al entretenimiento. Se trata de un anticipo de la cultura de centro comercial norteamericana que "generosamente" concede a la ciudad un espectáculo cada año con su popular árbol de navidad y pista de hielo. De acuerdo con R. Stern y T. Catalano, el conjunto del Rockefeller Center es "la declaración más completa del *metropolitanismo* en su etapa final"⁸⁵ y destacan la importancia que como "fragmento monumental" se inserta en la organización de la ciudad. Pero en un sentido contrario a la verdadero origen moderno, los autores afirman que éste es deudor de los principios del movimiento *City Beautiful*, cuyo auge dominó el panorama de planificación urbana en Norteamérica -entre 1890 y 1900- en ciudades como Chicago, Detroit o Washington. Es decir, hablamos de un innegable nexo romántico y anti-moderno, propicio para una expresión monumental regresiva.

Finalmente, la organización del Rockefeller Center parte de una componente jerárquica: una serie de edificios que se subordinan a uno con mayor presencia (RCA Building). Esta jerarquía (no escrita), configura parcialmente lo que en adelante será la estructura de otras intervenciones urbanas con un carácter similar. *El conjunto* o *grupo* habría de establecerse en una fase posterior como sistema de intervención en la escala de la ciudad o "una ciudad dentro de la ciudad". Mencionamos los proyectos de Brasilia o la Ciudad Universitaria en

⁸² *Ibidem*. p. 40

⁸³ Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. p. 803

⁸⁴ "Entre el 19 y el 23 de diciembre de 1929, Walter Kilham Jr. -que trabajaba para Hood- dibujó al menos ocho Rockefeller Centers. Cada alternativa se desarrollaba como una planta diagramática y un boceto tridimensional. El esquema "0" data del 19 de diciembre; al igual que el proyecto "personal" de Corbett, propone un nivel elevado continuo para los peatones que compensa la discontinuidad de las tres manzanas separadas. En el esquema "0", la manzana central está ocupada por una pastilla longitudinal sumamente alta que termina en rascacielos en sus dos extremos. Así pues, el proyecto "0" señala la primera aparición en la arquitectura de Manhattan de una "pastilla" -que en sí misma es un retroceso a los edificios por extrusión a principios de siglo-, una forma que pronto significaría el fin del rascacielos manhattanista." En Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*. p. 188

⁸⁵ *Raymond Hood* (New York: Institute for Architecture and Urban Studies & Rizzoli International Publications, 1982). p. Traducción del autor. 15

figura 5,33

RCA Building en el Rockefeller Center

1933

Raymond Hood

figura 5,34

Secretariado de la ONU en Nueva York

1952

Wallace Harrison & Le Corbusier & Oscar Niemeyer, et. al.

México -coincidentes en época- como representativos de aquellos postulados simplificados del *Estilo Internacional* (figura 5,33).

5.3.5 Evolución

Si es factible hablar de algún avance en el desarrollo de *la pastilla*, vemos que desde su surgimiento como edificio de la RCA -una suerte de macizo irregular perforado- hasta su consolidación purista en obras como Brasilia y la sede de la ONU en Nueva York -*pastillas* compuestas por muros cortina- hay un lapso temporal que abarca más de veinte años (figura 5,34). "La capacidad de una torre muy esbelta como la de la ONU para asumir un papel monumental, por sus proporciones verticales tan acentuadas, fue captada sin duda por uno de sus creadores, Oscar Niemeyer, que en Brasilia intensificó esa monumentalidad por el procedimiento de duplicar el esbelto monolito de Nueva York"⁸⁶.

La pastilla establecería una variación en el tipo del rascacielos. Un modelo que sin duda dejó rastro en las trayectorias de los grandes maestros modernos, desde el propio Le Corbusier -quien sólo parcialmente es padre del edificio de la ONU- con el proyecto de Argelia (1938), a Mies van der Rohe con el *Seagram Building* (1957) y el mismo Walter Gropius con el rascacielos Pan Am (1963). Confirmando así su carácter de *monolito* simbólico en el desarrollo de la modernidad más tardía.

Tal como señaló Reyner Banham, a raíz del establecimiento del *Estilo Internacional* y su aplicación específica con la sede de las Naciones Unidas, ese tipo de edificios proyectaba un valor emblemático que "resumía todas las aspiraciones liberales de mejora social, protección institucional de los oprimidos y los privados de privilegios, junto con la idea del progreso a través de la tecnología, que había inspirado a los pioneros, fundadores y maestros del Movimiento Moderno, a sus seguidores y discípulos"⁸⁷.

Pero Banham es crítico de la situación real y de la deformación que habría de producir el citado desarrollo: la misma cualidad instrumental que dio origen a esta tipología, desactivaría -con el transcurso del tiempo y la reproducción infinita- su carácter de representación. De este modo se daba paso a un canon que "parece haber servido demasiadas veces a los mismos inhumanos propósitos, ya que las grandes corporaciones y burocracias de todo el mundo han imitado su estilo de torre de cristal para sus propios cuarteles y sucursales"⁸⁸. Así se confirma esa suposición descrita en el apartado inicial de este capítulo: en el desarrollo de la modernidad y su espinosa relación con los regímenes totalitarios, la representación simbólica pierde fuerza desde la política para migrar a otra con carácter económico y corporativo.

⁸⁶ Pérez Igualada, Javier, *Arquitecturas Comparadas: observaciones dispersas sobre parecidos razonables* (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008).

⁸⁷ Banham, Reyner, *Teoría y Diseño en la primera era de la máquina*, 1ª edición en Paidós (Barcelona: Ediciones Paidós, 1985). p. 17

⁸⁸ Idem.

figura 5,35
 Gary Cooper (fotograma de la película *El Manantial*)
 1949
 King Vidor

figura 5,36
 fotograma de la película *El Manantial*
 1949
 King Vidor

5.3.5 Símbolo

Consideramos que el alcance de aquella forma descrita por Giedion, para obras artísticas, arquitectónicas o ingenieriles, tuvo también una repercusión como elemento simbólico dentro de la cultura popular de mediados del siglo pasado. Recordamos dos filmes en los que el *monolito* es utilizado como referencia emblemática. Uno de ellos está vinculado con el momento histórico del Proyecto de la sede de la ONU y el otro con el convulso año de 1968.

La primera película es próxima al ámbito de la arquitectura. En 1949 se estrena *The fountainhead* (King Vidor), basada en la novela de la tristemente célebre y ultraconservadora escritora Ayn Rand (1943). La historia, titulada en castellano *El Manantial*, puede describirse como una defensa de los valores individualistas de los sujetos ante la amenaza del "terror" de lo colectivo y del "sometimiento" a las voluntades de grupo. Un producto de propaganda adecuado al áspero contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial: el periodo de la Guerra Fría. En esta trama, un arquitecto -interpretado por Gary Cooper- encarna el papel de héroe que sorteará algunas adversidades con la finalidad de comprometer sus narcisistas "principios individuales".

En un momento de la historia, el arquitecto/artista presenta ante un grupo de inversores el moderno proyecto de un rascacielos. Aparentemente el grupo de clientes acepta con satisfacción las ideas del arquitecto, pero sugieren algunas adaptaciones formales a la volumetría: la maqueta del proyecto, que se apoya en una gruesa estructura de pilotes, tiene un aspecto similar a la *pastilla* de la Naciones Unidas (figura 5,35). El problema para los inversores surge con la arriesgada expresión "moderna" del edificio y por ello solicitan agregar al paralelepípedo alguno elementos que resulten reconocibles: frontones, ritmo en ventanas, balaustradas, etc. Finalmente el protagonista, ante la sugerencia, rechaza por completo la oferta debido a que su integridad profesional y personal se han visto amenazadas.

La escena es sugerente porque anticipa anecdóticamente los argumentos de la crítica posmoderna norteamericana en la etapa posterior. Pareciera que la modernidad previa a la guerra -en este caso "incompleta", "aséptica" y "austera"- simplemente requería de una sencilla operación de "confección arquitectónica" para lograr aquello que no se había podido resolver hasta entonces. Y en ese sentido nos preguntamos: ¿no es quizás el edificio de la ATT en Nueva York de Johnson una suerte de *pastilla* eclécticamente disfrazada?. La película termina con el heroico Gary Cooper montado en una enorme estructura metálica simbolizando el triunfo de sus ideales y de su rascacielos moderno.

La segunda referencia corresponde con la novela de ciencia-ficción "2001: A Space Odyssey". La historia que el cineasta norteamericano Stanley Kubrick llevó a la gran pantalla en 1968, versa sobre la aparición de una serie de *monolitos* en etapas específicas de la historia de la humanidad. Inicialmente en un periodo cuando la tierra era habitada por seres nómadas muy primitivos, y luego en un futuro caracterizado por los avances tecnológicos que permiten al hombre desplazarse por el espacio sideral a bordo de naves futuristas.

La función de los *monolitos*, aunque libre de interpretación, parece guiar en la evolución de los seres humanos. Un poder metafísico no descifrado -en el instante de su primera

figura 5,37
 2001: A Space Odyssey (fotograma)
 1968
 Stanley Kubrick

figura 5,38
 2001: A Space Odyssey (fotograma)
 1968
 Stanley Kubrick

aparición- lleva a los hombres primitivos a descubrir el uso de herramientas: así sea para cazar animales salvajes y para aventajar a otros grupos rivales. La descripción visual apunta solemnemente a los contrastes producidos por la apariencia de la superficie prístina y lisa del cuerpo en medio del pasaje árido de África. Probablemente una postal surgida de la misma idea monolítica extraída de la arquitectura de la *pastilla*.

Miles de años después, otro monolito idéntico es descubierto enterrado en un cráter de la Luna. El cuerpo no es un elemento simbólico de representación: aparentemente se trata de un transmisor de frecuencias dejado por una civilización extraterrestre, un testimonio de la existencia de vida más allá de la Tierra. En la parte final, el protagonista -en su lecho de muerte- se encuentra recostado en una habitación con una estética retro-futurista cercana a la estética pop de la década de los sesenta. Un monolito con las mismas características se posa frente a su cama como testigo del viaje evolutivo que ha experimentado el ser humano a través del tiempo (figura 5,38).

(6) LA DIMENSIÓN URBANA

Hemos expuesto que la manifestación *monumental* más contundente durante la primera mitad del siglo pasado se dio por medio de los regímenes totalitarios. Una práctica fallida y aterradora que exaltaba pletóricamente características más ligadas con la definición de *monumentalismo* que con el verdadero significado de *monumentalidad*, esto es: una materialización carente de todo rastro de autenticidad o modernidad (poética). Ahora, tras el final del conflicto bélico, veremos una aplicación de los principios gestados en la lógica de reconstrucción y de re-conformación urbana. Apreciamos la figura del *conjunto* como generador de ciudad y última fase en esta lectura crítica sobre el periodo moderno. Nos interesa saber en qué medida trasciende la visión de Giedion y su discurso de la *Nueva Monumentalidad* cuando el proyecto se lleva a la práctica.

Asimismo, una de las observaciones más complejas tiene que ver con la transformación del objeto *monumental*. Es decir, cuando éste deja de ser un "monolito" aislado y pasa a la fragmentación simbólica por medio del *grupo*. Por otra parte, a pesar del distanciamiento parcial que conduciría ideológicamente a arquitectos y planificadores urbanos, el desarrollo de la arquitectura encontrará una conexión con los valores democráticos liberales. Estudiaremos la construcción de nuevas capitales: así surgieron centros urbanos como Chandigarh y Brasilia. Se trata de espacios que exhiben imágenes deudoras de una energía plástica y escultórica sin precedentes, pero aún con reminiscencias del más estricto programa moderno.

figura 6,01
Convento de Santa María de la Tourette
 1957 - 1960
 Le Corbusier

figura 6,02
Yale University Art Gallery
 1953
 Louis Kahn

Incidencia en la ciudad: Rockefeller Center y Naciones Unidas

6.1.1 Prototipos

En esta sección nos interesa apuntar una cuestión fundamental: analizar cómo fue la evolución de la "arquitectura de representación" durante este tiempo definido. La primera modernidad había esbozado cierta "accidentalidad" en la producción de un proyecto monumental adecuado. Desde las consignas críticas que orientaban un rechazo derivado de la tradición y la historia, hasta las cualidades colectivas inherentes en los proyectos más revolucionarios, el alcance de una monumentalidad en términos modernos fue incipiente y en general especulativo: se limitó casi por completo al proyecto o lo que aquí denominamos "arquitectura de papel". Un resultado construido con una dosis de validez puede identificarse, por ejemplo, en el triunfo del rascacielos y -concretamente de la forma de *pastilla*- que se ha descrito en apartados previos. En una zona menor del espectro aparece la iconografía de algunas obras que se reafirman a sí mismas desde una condición de símbolos. Fueron los casos de algunos templos o espacios para la cultura proyectados por Le Corbusier, Kahn o Saarien (figuras 6,01 y 6,02).

Así, afirmamos que el medio urbano victorioso en este marco histórico apunta a la metrópolis capitalista norteamericana. Resulta indudable que, como laboratorio involuntario, Nueva York promovió un modelo de intervención urbana determinante para aquellos años: el *conjunto* como esencia de la representación política y económica. Un sistema de organización que, alejado de los recientes dramas ideológicos padecidos en Europa, respondía sin la virulencia totalitaria a las inquietudes surgidas en torno a la construcción de ciudad en términos vigentes. Una visión programada por la dinámica económica vencedora, bandera de los valores democráticos promovidos por los Estados Unidos de Norteamérica.

La referencia simbólica del rascacielos (*Slab*) se relaciona fundamentalmente con el lugar en que se inserta. De esta manera destacamos particularmente el espacio conformado alrededor del mismo, es decir: nos interesa dar un salto en la progresión de las diferentes escalas del proyecto. Si el rascacielos responde a la lógica del objeto arquitectónico único, representativo de la modernidad y su herencia proviene de la *corona de la ciudad*; el conjunto viene a significar el logro de los elementos que programáticamente se resuelven de forma aislada. Edificios apropiados para jerarquizar y ordenar al propio grupo. La tardo-modernidad, caracterizada por la conformación de nuevos emblemas urbanos, promovía la construcción de recintos que interactuaban en el marco de la urbe y llevaban el discurso monumental a un horizonte superior: su potencialidad como mini-centros simbólicos de ciudad.

En términos generales, durante esta época, el reflejo de la ruptura -a medio camino entre la continuidad y la re-significación-, puede explicarse porque se deja atrás la "síntesis ideal" o la obra autónoma característica de la primera modernidad. Se da paso a un modelo que define las características del "conjunto semántico inestable". Señala M. Val Fiel en ese sentido: "aquel en el que se produce una transferencia de métodos y enfoques del arte hacia la arquitectura, y en el que tenían cabida la multiplicidad de significados. El discurso

figura 6,03
Lever House
 1951 - 1952
 SOM

figura 6,04
Seagram Building
 1954 - 1958
 Mies van der Rohe

incide en la valoración de esta componente simbólica frente a la formal, con la que se introducía la diversidad frente a la universalidad"¹.

Por otra parte, recordamos que las intenciones originales de la tesis se buscaban establecer categorías precisas con las que fuese posible agrupar acontecimientos, proyectos y escritos determinantes en las características del "proyecto monumental moderno". En el apartado temático previo (proyecto tardo-moderno) hemos abundado en la condición aislada y anti-urbana de algunas obras, de sus circunstancias artísticas y expresivas. Los símbolos de una arquitectura que en su (aparente) modernidad transformaba formalmente el paradigma. Ahora volvemos a la relevancia que la obra tiene en relación con la ciudad. Pues su construcción -en el contexto moderno- fue un tema de interés que inevitablemente se vincula con un tipo de simbolismo latente.

En su libro, *Architecture, Power and National Identity*, Lawrence J. Vale desarrolla la definición de *capitolio*², útil para precisar la idea de *conjunto*. La figura del *Capitol Complex* cuenta con una función clara para la representación política: diferenciar al sistema de edificios del edificio único, un conjunto particular que amplía el grado y la imagen que se tiene sobre las instituciones del poder. Expone L.J. Vale: "El complejo del Capitolio, por el cual me refiero no sólo al edificio en sí mismo sino a la relación del edificio con el ensamblaje de otras estructuras alrededor de este, está diseñado para albergar los recursos del gobierno y para comunicar a este gobierno visualmente con los gobernados."³

Por ello, si bien la definición sirve para describir espacios como la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia o el Capitolio en Chandigarh, es posible asignar también un enfoque distinto. La función representativa de estos centros, descargada de todo significado político, fue útil para dar forma a otros organismos económicos y culturales: así había sido el caso del Rockefeller Center. Un tipo de ensamblaje en el que distintos componentes configuran una estructura determinada, parafraseando a Vale: "(estos centros) están diseñados para albergar los recursos de la *empresa* y para comunicar a esta visualmente con sus *consumidores o clientes*". Nos interesa profundizar en aquello del "ensamblaje" como la coordinación de elementos que conforman el complejo arquitectónico.

La lectura de la modernidad en la posguerra ofrece dos vertientes que, según Manfredo Tafuri, se inscriben en la articulación teórica de los nuevos símbolos. Recordamos su idea acerca del modo en que el espectador se enfrenta a la obra moderna. Por un lado, dentro de este medio urbano "victorioso", está el modelo de Mies van der Rohe: la caja de cristal que en su repetición como forma prototípica se adecúa al contexto urbano (figuras 6,03 y 6,04). Por otra parte, está la obra del último Le Corbusier y su nuevo simbolismo. Tafuri los define como "métodos" para implicar al observador, en el primero existe una "reducción de la imagen a la pura forma, vacía y disponible, (...) (una) reducción de toda morfología a la invariabilidad de los *tipos*, de la anulación del *objeto* en el proceso reiterativo de la serie". El otro método es "el de la arquitectura como permanente *teatro total*, como nuevo objeto

¹ Val Fiel, Mónica, "El "Símbolo" frente a la "Forma": la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno", *Dearq - Revista de Arquitectura*, n.º 12 (julio de 2013). p. 123

² "Capitol originally connoted a citadel on a hill. Rome's Capitoline Hill, site the ancient Temple of Jupiter, within which the Roman Senate sometimes convened, provides a clue to both the political and topographical origins of the word. Moreover, the notion of citadel suggests roots that extend even deeper in the past. The word *citadel*, derived from the Italian *cittadella*, "little city", is an imperfect translation of the Greek word *akropolis*, "upper city." The ancient citadel, as an architecturally dominant minicity within a city, combines both of these notions." Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*, 2nd edition (London: Routledge, 2008). p. 11

³ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 11

figura 6,05
Glass House
 1949
 Philip Johnson

figura 6,05
The Mile High Illinois
 1956
 Frank Lloyd Wright

capaz de hacer estallar la realidad en un *espace indicible*."⁴ La aclaración final es precisa: "También los prismas *vacíos* de Mies son símbolos; en cuanto fantasmas del intelectualismo europeo se han convertido incluso en emblemas"⁵. Un planteamiento que Koolhaas ha definido como el *auto-monumento*.

Partimos de la siguiente reflexión: los "modelos" producidos por la arquitectura moderna, carentes ya de todo sentido de auténtica modernidad, ineludiblemente se rodean de un halo de "espectacularidad" o "banalidad" incapaz de resistir la acción del tiempo. Esto nos acerca a una presunción sobre la caducidad formal y la repetición, es decir: hay impulsos que generan instrumentos tendentes a la simbolización o a la consolidación de significados basados en prototipos conocidos. Es la misma paradoja que el *monumento* encarnaba para la transformación de comienzos del siglo XX, u otra manera de constituir objetos *monumentales* con una dirección más estilística que moderna.

Recordamos así la expresión de una falsa modernidad que explica, por ejemplo, obras como la casa de cristal de Philip Johnson (1949) en Connecticut (figura 6,05). Dado que reproduce acríticamente el planteamiento -y los errores- de Mies van der Rohe con la casa Farnsworth: un volumen simple de vidrio, aislado, indiferente de las condicionantes de iluminación y ventilación naturales que se desmarca del planteamiento asimétrico de Mies y se asienta prosaicamente sobre el terreno⁶.

Se dice que el rascacielos constituyó simbólicamente la respuesta americana al mensaje procedente de Europa: "La noción de construir más grande y más alto ha preocupado a los arquitectos modernos (...) En 1956, Wright diseñó el edificio de una milla de altura con 528 pisos, concebido como una espada tetraédrica voladora, equilibrado para reducir la indiferencia de la caja *bauhausiana*"⁷ (figura 6,06). Una respuesta gestada básicamente en los términos dominantes para el escenario norteamericano, en función de dos influencias: la economía y la capacidad técnica. La "milla" en realidad nunca llegó a construirse, precisamente por su inviabilidad financiera y las limitaciones técnicas del momento, pero representa atinadamente el modelo de esa modernidad de ruptura. Es decir, una modernidad tardía o norteamericana.

Somos conscientes de que la "intelectualidad" y el pensamiento más avanzado se mueven al ritmo de las *fuerzas dominantes* tras el final de la guerra; de que el rascacielos es, en sí mismo, un dispositivo que contiene -como en otras épocas lo hicieran *obeliscos* y *monumentos*- caducidades formales y estéticas propias. En éste recae un valor simbólico que opera armoniosamente con las necesidades del poder. Así lo explica Catherine Slessor cuando relaciona conceptos arcaicos como *el tamaño* con un significado para las estructuras de dominio. Expone la autora: "lo grande (*bigness*) está vinculado inextricablemente con el poder, sin importar que este sea religioso o secular (...) El equivalente en la última parte del siglo XX es claramente el rascacielos corporativo, una extrusión de puro capitalismo personificando el poder de los imperios comerciales."⁸ De

⁴ Tafuri, Manfredo, *Teorías e Historia de la Arquitectura* (Madrid: Celeste, 1997). p. 172

⁵ Ídem.

⁶ Aunque Johnson concluyera antes que Mies "la caja de cristal", hay datos que indican que el proceso de diseño para Plano, Illinois inició con suficiente anterioridad como para que Johnson tomara prestadas algunas ideas.

⁷ Traducción del autor. Slessor, Catherine, "The Big Issue", *The Architectural Review* 201, n.º 1201 (marzo de 1997).

Traducción del autor. p. 4

⁸ Ídem.

figura 6,07

La ciudad del globo cautivo

1972

Rem Koolhaas

esta manera asumimos que la *monumentalidad* tardo-moderna construida es deudora del pragmatismo económico capitalista.

¿Por qué traer a cuento un asunto tan dudoso como *el tamaño* para considerar las cualidades *memorables* de una obra o proyecto?. La relación con el "bigness"⁹ parece aportar algo a la definición de *lo monumental* en una época más reciente. Fue R. Koolhaas quien acuñó el concepto a finales del siglo pasado tras sus observaciones críticas iniciadas en *Delirious New York*. Los elementos más significativos de esa lectura tienen que ver con el medio -la ciudad metropolitana, Nueva York- la interacción y las posibilidades alrededor del rascacielos en ese contexto urbano. Y principalmente las interpretaciones que esa *monumentalidad* constituye a partir de nuevos estratos.

Asimismo, tomamos en cuenta que los cambios teóricos en las definiciones han generado una inversión o parodia de los significados, transformaciones intelectuales que desde la crítica posmoderna se activaron con relación al *monumento* y la *memoria*. Por no citar el interés de conformar una arquitectura *monumental* posmoderna.

Rem Koolhaas, en su reivindicación de la cultura de la congestión, parece comprender que no es la arquitectura -desde su limitado ejercicio- el medio capaz de injerir en la estructuración de la ciudad (figura 6,07). Y específicamente: que la arquitectura como herramienta para la memoria -en la dinámica de la metrópolis- se somete a la posición de un simple "decorado". Por ello, el rascacielos desde su simplicidad "dimensional" y capacidad metamórfica parece resistir a esta dinámica u operar en términos más atinados. Así, el edificio en altura opera en la conformación simbólica del conjunto tardo-moderno. Escribe Koolhaas:

La permanencia de incluso la mas frívola pieza de arquitectura y la inestabilidad de la metrópolis son incompatibles. En este conflicto la metrópolis es, por definición, la vencedora; en su penetrante realidad la arquitectura queda reducida al status del juguete, tolerada como decorado para las ilusiones de la memoria y la historia. En Manhattan esta paradoja está resuelta de manera brillante: a través del desarrollo de una arquitectura mutante que combina el aura de monumentalidad con el desempeño de la inestabilidad. Sus interiores acomodan composiciones de programas de actividades que cambian constantemente e independientemente entre sí sin afectar a lo que es llamado, con accidental profundidad, la envoltura. La brillantez de Manhattan es la simplicidad de este divorcio entre apariencia y desempeño de la acción: mantiene la ilusión de la arquitectura intacta, mientras que al mismo tiempo se rinde devotamente a las necesidades de la metrópolis.¹⁰

6.1.2 Conjuntos

El Rockefeller Center es una obra maestra sin genio. No hay una mente creativa que sea la única responsable de su forma definitiva, por eso la concepción, el nacimiento y la realidad del Rockefeller

⁹ El término *bigness* es un concepto complejo en su interpretación en castellano. La propia traducción del texto de Koolhaas editada por G. Gili lo define como "grandeza" pero matiza el asunto como un problema de dimensiones (o tallas). Dado que el término *big* es sinónimo de *grande* -en castellano consideramos que una mejor interpretación del concepto sería "lo grande". En este sentido pensamos que la mejor opción es dejar el término en inglés dado que se refiere al concepto traído a cuento por Rem Koolhaas.

¹⁰ Observación extraída del artículo de González de Canales, Francisco, "Beyond Bigness. Sobre las implicaciones críticas de una lectura formal de la obra de Rem Koolhaas (1987-1993)", *Proyecto, Progreso, Arquitectura* n.º 10, n.º Gran Escala (mayo de 2014). p. 36. En Koolhaas, Rem; Mau, Bruce, S, M, L, XL, Second Edition. 1998 (New York: Monacelli Press, 1995). p. 23 - 43

figura 6,08
Rockefeller Center
 1933
 Raymond Hood

figura 6,09
Maqueta del esquema A23 para la sede de la ONU
 1947
 Le Corbusier

Center se han interpretado -en el tradicional sistema de medidas con el que se juzga a la arquitectura- como un rebuscado compromiso, un ejemplo de la "arquitectura de comité".¹¹

En la búsqueda de una definición material coherente con el "anhelado" símbolo moderno, descubrimos un interés que oscila entre la pieza única de arquitectura y su relación con la ciudad. Los ejemplos fundamentales descritos en la construcción moderna apuntaban a dos edificios concretos en el entramado neoyorkino: el edificio RCA y el secretariado de la ONU. Estos edificios destacan como ejemplos con un valor iconográfico y una identidad particular, fueron en su tiempo las nuevas banderas de una modernidad norteamericana *sui generis*: dos *pastillas* que se consolidan simbólicamente en el escenario cultural, político y social del momento.

En consecuencia, ahora corresponde analizar esos casos desde una perspectiva más amplia: la del conjunto. Por un lado con el Rockefeller Center y por otro con la Sede la Organización de las Naciones Unidas. Consideramos que los dos proyectos contienen elementos comunes en tanto que experimentos de ciudad -que anecdóticamente involucran en su fundación al mismo patrocinador¹²- como por su aplicación programática y formal.

No pasaría mucho tiempo para que la historiografía reconociera en Norteamérica, parcialmente, los elementos pendientes en la constitución de los "deseos" de *monumentalidad*. El Rockefeller Center -erigido entre 1931 y 1939- aparece en la lectura de Giedion como equivalente moderno con el proyecto de los "centros cívicos" históricos (figura 6,08). Se trata de referencias que dan continuidad a los valores colectivos o públicos presentes en el desarrollo de la *ciudad*. Dice Giedion en su optimista visión del futuro:

Las grandes ciudades del futuro contendrán centros cívicos, lugares públicos que -al igual que el ágora de Atenas, el foro de Roma y las plazas de las catedrales medievales- formarán un foco de atención comunitario y un lugar de encuentro popular. El primer centro cívico importante en el que unos grandes edificios establecieron múltiples relaciones entre sí fue el Rockefeller Center en Nueva York, de 1931-1939... Las actividades de este centro se concentran en edificios altos que expresan los requisitos sumamente diferenciados de la vida social contemporánea. Esos edificios están libremente colocados en el espacio y encierran una zona abierta, la Rockefeller Plaza, que se usa como pista de patinaje sobre hielo durante el invierno.¹³

La sede de las Naciones Unidas, por su parte, concluye formalmente el largo recorrido de la arquitectura moderna para generar por primera vez -desde cierta solemnidad y monumentalidad- espacios adecuados para la representación acorde con sus propios postulados.

En este proyecto, no exento de polémica, intervendría Le Corbusier veinte años después del descalabro sufrido con el concurso para la sede de la Liga de las Naciones (1927). Su conocido esquema 23A (figura 6,09) fue un punto de partida con una base genética que se distingue en lo que finalmente llegó a construirse. Le Corbusier cavilaba la construcción de

¹¹ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Primera edición en español (Barcelona: Gustavo Gili, 2004). p. 178

¹² ¿Cómo no vincular a la monumentalidad tardo-moderna con el sistema de producción capitalista cuando el promotor de la iniciativa era uno de los hombres más poderosos de la ciudad?: "El terreno de casi 73000 m² fue adquirido por la Ciudad de Nueva York en parte como resultado de una donación de 8.5 millones de dólares de John D. Rockefeller cedida a las Naciones Unidas. Wallace K. Harrison fue nombrado director del proyecto por Trygve Lie, el primer Secretario General de las Naciones Unidas." En Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). p. 25

¹³ Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*, Definitiva (Barcelona: Reverté, 2009). p. 800 - 802

figura 6,10
Esquema 32 para la sede de la ONU
 1947
 Oscar Niemeyer

figura 6,11
 23A + 32
 1947
 Le Corbusier & Oscar Niemeyer

una ciudad entera, un experimento con aires de megalomanía que requería en sus planteamientos originales entre 50 y 100 km² de terreno o el doble del área que ocupa Manhattan. El pragmatismo y la realidad finalmente determinaron un proyecto mucho más modesto, disminuyendo las ambiciones del arquitecto conforme el proceso se fue consolidando¹⁴.

Pero Le Corbusier no estaba solo, pues los intereses económicos y políticos alrededor de la obra -dada la propia imparcialidad geográfica en la ubicación del complejo, Estados Unidos / New York- restringirían el peso de su nombre. Su papel habría de ser relegado a un segundo plano después de que Wallace K. Harrison asumiera la jefatura del proyecto¹⁵. Otros actores en el consejo consultivo fueron Howard Robertson de Gran Bretaña, Ernest Cormier de Canadá, Ssu-ch'eng Lian de China, N. D. Bassov de Rusia, Sven Markelius de Suecia y Julio Vilamajó de Uruguay. El -entonces joven- arquitecto brasileño Oscar Niemeyer también formó parte del equipo, de hecho su esquema -denominado 32- aparece como otra referencia fundamental de lo que hoy día se erige en Nueva York¹⁶ (figura 6,10).

Aquí un encuentro: dichos centros de ciudad, espacios de representación de una vertiente u otra (económica o política), son el producto de la arquitectura de comité descrita por Koolhaas. Espacios difícilmente atribuibles a un solo individuo y auténticos ejercicios de una rara colectividad -probablemente- circunstancial. Es cierto que algún nombre o grupo de ideas pueden tener una voz más definida, pero, como referencias de un período concreto, no abandonan la misma posición simbólica que representa el triunfo del capitalismo -sobre los demás sistemas políticos y económicos rivales- al finalizar Segunda Guerra Mundial.

Como consecuencia de esta victoria no es difícil especular en relación con algunos valores intrínsecos para su consolidación: la *monumentalidad* tardo-moderna descrita en estos ejemplos se interpreta como una estructura que da organización al proyecto. La particularidad de estos centros simbólicos -configurados por medio de dispositivos- será replicada más adelante en las dos operaciones urbanas más importantes de la época: la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia y el Complejo del Capitolio en Chandigarh. De esta manera se definiría el principio asignado a edificios con cualidades formales y funciones prescritas. Por ejemplo: asambleas y auditorios con volumetrías en forma de cuña -herencia de numerosos ejercicios constructivistas- torres y rascacielos regulares como esbeltas estelas monolíticas, prismas rectangulares horizontales para usos ministeriales y habitacionales, etc. Aquí subrayamos que la investigación se interesa más por la posible

¹⁴ "After endless months spent examining all the possibilities, a practical decision became imperative... the UN headquarters had to occupy an area of 20 to 40 square miles. The problem of where to find a site for this 'radiant city' of international bureaucracy remained unsolved, however. According to Le Corbusier's calculations, the site needed to be at least twice as large as Manhattan (which covers an area of 17 square miles, 11 of which are occupied by parks, parkways, streets, docks and factories). When, in December, 1946, John D. Rockefeller jun. offered \$8.5 million as a down-payment for the area between 42nd and 48th Streets on the bank of the East River, the megalomania suddenly came to a stop and Le Corbusier was among the first to give in." Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*, revised and expanded (Rotterdam: 010 Publishers, 2009). p. 243

¹⁵ Sobre los cambios a partir de la intervención de W. Harrison: "But in the course of its technically elegant realization much of the concept's original verve was lost. Parts of Le Corbusier's idea seem to have been completely misunderstood, particularly with regard to the auditorium. To Le Corbusier, the 'pie-slice' form made sense as long as the audience sits in the wide, raised part looking toward the pointed end of the hall. In Harrison's realization, however, the enormous, slightly streamlined back of the triangle turned out merely to contain an exaggeratedly large lounge, into which the assembly hall is painfully jammed." *Ibidem*. p. 243

¹⁶ Consideramos innecesario abundar sobre el candor de la discusión dado que hay suficiente documentación acerca del proceso de diseño y sus rispideces, especialmente sobre las ínfulas dominantes de Le Corbusier. Para una narración sobre los acontecimientos en voz del propio Niemeyer consultar: Niemeyer, Oscar, *Diario - Boceto / Oscar Niemeyer*, trad. Arjón, Teresa y Belloc, Bárbara (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014).

figura 6,12
Ópera Metropolitana
 1929
 Benjamin Morris

figura 6,13
Esquema para el Rockefeller Center
 N.D.
 Reinhard & Hofmeister

organización o relación entre varios casos que conformen un tipo de sistema que por la limitación cerrada de dichas formas.

Para entender los diferentes grados de conexión en estos casos, volvemos al origen del Centro Rockefeller. A simple vista este espacio no comparte un vínculo con la Plaza de los Tres Poderes brasileña. Uno responde a un medio urbano limitado mientras que el otro surge de la libertad de *Tabula rasa*. Pero si atendemos al sentido todavía jerárquico, conformado por torres o grandes edificios con usos aparentemente diferenciados, articulados por espacios abiertos entre ellos, las diferencias tienden a diluirse.

Por ello recordamos que el origen de estos *complejos de ciudad*, por ejemplo, tiene ascendencia en la visión de Raymond Hood y sus sueños de ciudades de torres. Basado en el modelo del urbanismo de Manhattan, el planteamiento de Hood consideraba la posibilidad de abrir espacios que alteraran la rigidez en la trama de la retícula. Una intervención que fusionaba predios y permitía así disponer de mayores áreas de superficie. En consecuencia, los espacios abiertos responderían a un diálogo -o sometimiento- con edificios inmensos al alterar las características de la escala, además, se originaba un incipiente espacio simbólico para corresponder a la gran pieza de arquitectura. Expone Koolhaas:

*Hood tiene una teoría (...) En su visión, el futuro de Manhattan es una ciudad de torres, una versión sutilmente modificada de lo que ya existe; en vez de la inflexible extrusión de parcelas individuales arbitrarias, dentro de cada manzana se agruparán solares más grandes en nuevas operaciones edificatorias. El espacio que rodee a las torres dentro de las manzanas se dejará sin construir, de modo que cada torre pueda recuperar su integridad y cierto grado de aislamiento. Esos rascacielos puros pueden introducirse estrictamente dentro del entramado de la retícula y pueden apoderarse progresivamente de la ciudad sin provocar trastornos importantes.*¹⁷

Dentro del tejido metropolitano, deduce Koolhaas, la gran pieza de arquitectura opera como rascacielos o *supertorre*. Es la reafirmación de un dispositivo -en los planos constructivo, tecnológico y simbólico- que no requiere de concesiones, pues es producto -como la teoría del *manhattanismo* ha demostrado- de factores independientes e incontrolables de modo absoluto: los giros en el programa, los distintos planteamientos esquemáticos, la necesidad de un equipamiento concreto, entre otros. De hecho, el origen del Rockefeller Center se remonta a la propuesta de Benjamin Morris (1929) para la sede de la Ópera Metropolitana. En esta visión del conjunto urbano estaba presente una gran plaza rodeada por edificios altos (figura 6,12). De esta manera surge el antecedente del "vacío o crater"¹⁸ y la inversión de un esquema que daría la forma final al conjunto Rockefeller.

Por otra parte, el caso de la ONU ya establece un encuentro menos espontáneo para los criterios formales de representación y la resolución de una *monumentalidad* precisa. La distinción se centra en la verdadera necesidad de producir un espacio adecuado para significar el acuerdo y la negociación entre los poderes internacionales. De esta manera, ni

¹⁷ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, p. 164

¹⁸ En comparación con la montaña de Ferris y Hood -la configuración del Manhattan definitivo-, el proyecto de Morris, con el vacío de la explanada del centro, es como el cráter de un volcán apagado. En un gesto de reparación comercial y metafórica, Todd y sus arquitectos reemplazan el cráter por el pico de un edificio de oficinas. Esta corrección define y fija lo primordial del Rockefeller Center; todas las versiones posteriores son variaciones del mismo motivo arquitectónico: una supertorre al centro y cuatro torres más pequeñas en las esquinas del emplazamiento. *Ibidem*, p. 183

figura 6,14
Visualización ONU y Rockefeller Center
 1947
 Le Corbusier

figura 6,15
Ministerio de Educación en Río de Janeiro
 1939 - 1945
 Le Corbusier & Oscar Niemeyer & Lucio Costa, et.al.

siquiera Le Corbusier fue capaz de resistir a la exigencia de la dinámica metropolitana: al dejar de lado su visión "cartesiana" del rascacielos recupera -desde *lo contextual*- la referencia simbólica y espacial del edificio RCA¹⁹ para su propuesta 23A (figura 6,14). Así, el vínculo entre la forma/función del objeto *monumental* moderno se perfila a través de elementos jerarquizadores, un espacio vacío o plaza y el complemento de volúmenes orgánicos menores sometidos como sistema de organización espacial.

Otra de las causas que anticipan más encuentros se observa en la diferencia esquemática de los proyectos de Le Corbusier y Niemeyer. El arquitecto brasileño también contemplaba la aplicación de dos dispositivos verticales o *slabs* que -por contexto o como prototipo moderno- contenía las funciones burocráticas en torres de cristal. Niemeyer ya había trabajado esa forma de la mano de Lucio Costa y también del propio Le Corbusier con el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1939 - 1945) (figura 6,15). Las particularidad más notable entre las propuestas se debe a la decisión del arquitecto brasileño de configurar con mayor presencia la plaza, aislar los elementos del programa y acentuar un espacio vacío que respondiera solemnemente a la integración del conjunto. Algo que sin duda se verá más adelante en Brasilia. Por su parte Le Corbusier se inclinó por la aglutinación del programa, restando así importancia al vacío y dando paso a una *monumentalidad* más proclive del objeto monolítico. Rem Koolhaas describe irónicamente así el proyecto en *Delirious New York*:

*En la ONU de Le Corbusier, la pastilla de oficinas está colocada exactamente en medio de una calle. El auditorio, aunque más bajo, cierra una segunda calle: otra "arca" de hormigón armado. El resto del solar está tan limpio como una pintura antigua restaurada de un modo demasiado drástico, es decir, se han eliminado todos los estratos de arquitectura real o imaginaria: la superficie metropolitana ha sido reemplazada por una tirita verde de césped.*²⁰

El debate sobre la distribución del programa y su autoridad simbólica puede entenderse más allá de las diferencias "compositivas". Según Lawrence J. Vale, la arquitectura moderna de las Naciones Unidas atendía a la representación minimizando el rol político del edificio, tratando el problema como puro asunto estético y arquitectónico²¹. A pesar de ello, confirma Von Moos, dicha modernidad todavía evocaba las condiciones idealizadas de una metáfora industrial con sus formas extraídas de la ingeniería.

Aunque a la distancia podemos especular sobre la conexión definitiva que nos interesa, en los momentos más próximos a los acontecimientos la reacción no se hizo esperar. Sobre la discusión de lo proyectado en la ONU -de sus posibilidades como nuevo símbolo moderno- el propio Harrison expondría que el trabajo de equipo no pretendía "construir un monumento". Que los esfuerzos conjuntos buscaban producir un "taller" para la paz mundial. Para Harrison esta *monumentalidad* era una consecuencia de las buenas intenciones y del trabajo colaborativo, más no de un planteamiento consciente y deliberado:

¹⁹ "Le Corbusier's earlier vision of a Manhattan replaced by functionally integrated Cartesian skyscrapers was virtually forgotten. In its place appeared the down town office building in the form of the slab, a form he had been confronted with more than ten years previously when visiting the PSFS building in Philadelphia. In fact, following an almost contextualist impulse, Le Corbusier now pointed at the Rockefeller Center as a demonstration of the advantages of his proposal, and especially as an illustration of the futility of large open spaces beneath office towers!". Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*. p. 243

²⁰ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*. p. 279

²¹ Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*. p. 260

figura 6,15
Visualización de la sede la ONU
1947
Le Corbusier

"Cuando el grupo estuvo satisfecho de haber esbozado un taller de la ONU factible, entonces era momento de pensar en construir un monumento"²².

En la búsqueda de objetividad crítica que motiva a esta investigación es necesario recuperar elementos tangibles. Por ello, el peso que los dispositivos verticales tienen - presente en el programa de la *catedral del futuro*- propició diversas lecturas que inscribían una confusión sobre los temas de la escala y programa. Pensemos, por ejemplo, en los conflictos que la *pastilla* de la ONU generaba en la lectura sobre los tipos y las formas. Lewis Mumford señalaba las diferencias entre el Rockefeller Center y la sede de la ONU, al echar en falta que la sede de los poderes políticos no se pareciera a la sede del poder económico, concretamente en el conflicto de escalas *monumental* y humana:

*En una ciudad cuyos edificios de oficina, viviendas, y hospitales cuentan con una escala colosal, la única manera de diferenciarlos y asignarles dignidad y valor es rodearlos con amplias áreas de árboles y jardines y conservando los propios edificios razonablemente bajos, preservando así la escala humana (...) En la sede de las Naciones Unidas no sólo no hay una escala humana, no hay una transición de lo íntimo a lo monumental.*²³

En esencia, Mumford plantea dudas sobre la correcta articulación del espacio, es decir, no basta únicamente con retomar tipos o formas determinadas para conformar una expresión *monumental*. Menos aún cuando el contexto así lo establece, aunque fortalece en su reflexión la teoría de Hood sobre la "dignidad y valor" en función de los espacios abiertos. Una diferencia notable es que Mumford rechaza a la ciudad moderna y está a favor de la eliminación de tejido urbano para darle "significado" a la obra, mientras que Hood se centra en un requerimiento espacial para enaltecer la figura del objeto. Estableciendo una dialéctica entre lo construido y lo no construido.

Por último, intuimos que en el principio de monumentalidad urbana extraída de estos casos hay algo de involuntario debido a las condiciones particulares de la "modernidad norteamericana": la misma situación que habíamos analizado, por ejemplo, con Adolf Loos y sus elogios de aquel país.

En este contexto, el pragmatismo definido por Koolhaas hace patente que la trayectoria de Hood despreciaba el urbanismo de las "buenas intenciones". La figura de Hood es representativa de la silenciosa confrontación ideológica entre Norteamérica y Europa: el origen del *grupo* (secularizado) se reconoce a sí mismo deudor de su propia "lógica" y "dinámica". Koolhaas las bautiza como *manhattanismo*. Si el Rockefeller Center es una pieza fundamental en la conformación de la estructura definitiva para los *Capitol Complex* - dentro de la *monumentalidad* moderna- se debe a que Hood era partidario en primera instancia, de la "cultura de la congestión" y luego de los principios del Movimiento Moderno. Expone Koolhaas:

*Durante el proyecto y construcción del Rockefeller Center, el impacto del movimiento moderno europeo en la práctica arquitectónica norteamericana ya no puede desestimarse. Pero Hood y los Associated Architects son representantes, en primer lugar, del manhattanismo; y sólo en segundo lugar, del movimiento moderno. (...) Ante la Blitzkrieg moderna de la década de 1930, Hood siempre defiende el "urbanismo de la congestión" y su carácter hedonista, frente al "urbanismo de las buenas intenciones", de talante puritano.*²⁴

²² Crasemann-Collins, Christiane; Collins, George, "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". Traducción del autor. p. 25

²³ Balfour, Alan, *Rockefeller Center: Architecture as Theater* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1978). Traducción del autor. p. 222

²⁴ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*. p. 204

figura 6,17
Chandigarh
 1951 - 1965
 Le Corbusier

figura 6,18
Eje Monumental de Brasilia
 1956 - 1960
 Lucio Costa & Oscar Niemeyer

6.2 Urbanismo monumental: Chandigarh y Brasilia

6.2.1 Planteamiento

En el siglo XIX John Ruskin definió a la *Memoria* como una de las siete *Lámparas de la Arquitectura*. Para ello, los edificios públicos debían alcanzar un grado de refinamiento que resultaba fundamental: lo que es perfecto revela valores conmemorativos o monumentales²⁵. La noción de *monumentalidad* expuesta por Ruskin poseía una familiaridad con el significado de la solidez (constructiva) o la alegoría (simbólica), de la metáfora y la historia.

Estas ideas se inscriben en el contexto del romanticismo, debido al apunte sobre lo conmemorativo y lo memorable, para abordar la "grandeza" como aspecto material. Por ello esta noción supone un conflicto en su traslación al ámbito de la modernidad. El interés estructural por desarmar las ataduras estéticas indica que el paradigma moderno estableció un rechazo en su configuración de elementos y ornamentos derivados de la historia. Este proceso de transformación, con los intereses programáticos iniciales, encarnaba la fractura del planteamiento memorable de Ruskin. Lo más relevante en ese sentido es la asociación de la arquitectura pública con la memoria. O un antecedente de lo que pretendería expresarse en términos modernos como *monumentalidad*.

Es probable que en la proximidad a "lo real", la arquitectura monumental, como proyecto con objetivos específicos, se logre de modo más visible a través de la conformación de la ciudad. El espacio público, contrario al ámbito privado, amplía sus dimensiones y complejidades al involucrar aquello que incide en la representación y la colectividad. Es decir, el objeto aislado con toda su carga alegórica y expresión formal es sólo un *monumento* puntual que -simbólicamente- supone un rango de acción limitado. Pero si hablamos de un cambio de escala, fue durante mediados de siglo pasado que "los nuevos términos" pudieron materializar una serie de objetivos que antes había sido imposible. Esas limitaciones que comprendían aspectos técnicos y constructivos, ideológicos y políticos, vieron finalmente su superación en dos casos concretos de aquella época: Chandigarh y Brasilia.

Debemos comentar que el logro sobre el debate urbano planteó fricciones con los postulados más estrechos del nuevo programa. En retrospectiva, consideramos que los saltos temporales no hicieron justicia al verdadero sentido poético de transformación originado desde su discurso. La aplicación de las ideas que modelaron ese urbanismo tienden a ser vistas como uno de los puntos más críticos de los planteamientos de aquella época: dada su desconexión con los diferentes tejidos que componen el "fenómeno" urbano. La escala de representación, más presente en el *ensamblaje* de espacios destinados para cumplir objetivos administrativos y políticos, se alejaba irremediabilmente del paradigma de la máquina de habitar. Para este trabajo, la práctica de la tardo-modernidad y la *monumentalidad* tiene una estrecha relación con los acontecimientos de la década de los cincuenta.

²⁵ Escribe Ruskin: "la Memoria puede considerarse como verdadera Sexta Lámpara de la Arquitectura; pues los edificios públicos y domésticos alcanzarán la perfección cuando lleguen a ser conmemorativos o monumentales; en parte porque así se construirán con mayor solidez, y en parte porque su decoración estará animada por un significado metafórico o histórico." En la *Lámpara de la Memoria*. Ver Ruskin, John, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989). p. 219 - 220

figura 6,19

La construcción de Chandigarh

1951 - 1965

Le Corbusier

Lawrence J. Vale habla sobre la complejidad -dado el proceso multifactorial y la diversidad de circunstancias- inherente en la conformación de nuevos escenarios urbanos. Específicamente, según Vale, de los que requieren de una voluntad de representación política o simbólica: "La existencia de una capital en una forma particular, en una localización específica, en un tiempo determinado depende de un balance delicado y cambiante entre muchos tipos de fuerzas rivales"²⁶. Pero agrega un comentario puntual sobre el origen razonado de esas determinaciones: "como productos de una multiplicidad de decisiones, las ciudades son construcciones intelectuales así como artefactos físicos y redes sociales, y los tres están íntimamente relacionados"²⁷. En el mismo sentido Deyan Sudjic se plantea la pregunta sobre hasta qué punto este proceso -en su racionalidad como acto consciente y artificial- es capaz de incorporar "un verdadero reflejo de rasgos individuales, de un clima, materiales y costumbres". Añade:

La mayor dificultad al crear una imagen convincente de una identidad nacional a través de la arquitectura es que es un proceso esencialmente artificial que debe imitar características supuestamente orgánicas. El clima y las materias primas locales sugieren determinadas respuestas arquitectónicas, creando un lenguaje para el diseño que con el tiempo acaba considerándose reflejo de una identidad nacional. Pero debido al impacto del cambio tecnológico y al comercio a escala mundial de los materiales de construcción, por no hablar de la emigración de personas e ideas, semejantes señales han dejado de pertenecer a una tradición arquitectónica práctica y se han reducido a simples símbolos. Por ello, la creación de una identidad por medio de la arquitectura se convierte en un proceso totalmente consciente.²⁸

La modernidad ofreció las posibilidades técnicas y conceptuales de transformación que la arquitectura requería en una época concreta. Partamos de una base: la negación reflexiva de los efectos simbólicos, dado el planteamiento positivista. Ahí se sitúan los problemas de la modernidad inicial, al tratar de generar espacios que respondan a un programa, un clima, unas condiciones sociales y culturales, etc. La revisión histórica demuestra que en este breve período, la arquitectura no puede -como se ha hecho patente- controlar los procesos mencionados por L. J. Vale tan solo por sus posibilidades instrumentales. Un conflicto de esa monumentalidad moderna es que no deja de ser imprecisa por estética y estática, al intentar construir esos elementos subjetivos -por ejemplo, la identidad nacional- que sólo la colectividad dudosamente asimila a lo largo del tiempo. Pero no podemos dejar de lado que nos encontramos en medio de una transformación del paradigma y que la institución pública comienza a reformularse bajo nuevos principios. La arquitectura institucional respondería -según C. Slessor- así:

Desde mediados de siglo (pasado), la separación de la institución pública y la aversión a la permanencia y el agrandamiento han producido un nuevo ambiente para la arquitectura. Al mismo tiempo, los cambios en la teoría arquitectónica han ayudado a evolucionar las preocupaciones estéticas y programáticas de las nuevas instituciones. Consideraciones tales como precedencia histórica, contexto urbano y participación pública han conformado un criterio importante para los edificios institucionales.²⁹

²⁶ Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*. Traducción del autor. p. 14

²⁷ *Ibidem*. p. 15

²⁸ Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo* (Barcelona: Ariel, 2007). p. 142

²⁹ Slessor, Catherine, "Dignity and Delight", *The Architectural Review* 204, n.º 1218 (agosto de 1998). Traducción del autor. p. 4

figura 6,20
Plano de conjunto, Chandigarh
1951 - 1965
Le Corbusier

*Cuando uno se encuentra con fragmentos de una ciudad romana se impresiona por la escala de la operación y su firmeza. Consecuentemente, dichos planes a gran escala requieren y reflejan un alto grado de organización política, que implica usualmente a una estructura de poder jerárquica.*³⁰

6.2.2 Capitales

Chandigarh y Brasilia comparten ideológicamente los planteamientos urbanos trazados en el paradigma moderno. En estas ciudades hay una voluntad indispensable para conformar símbolos de su tiempo: el auge de una fe -ya con indicios de anacronismo- en el automóvil³¹ como medio de transporte y un diseño urbano que -esquizofrénico- retomaba conceptos como ejes, composición y perspectivas. No sin despreciar el empleo de *monumentos* en el espacio público y un explícito carácter "monumental moderno", que al menos en el siglo XX, no se había visto en estos términos.

Además, son instrumentos de representación política que recuerdan aquello descrito por D. Sudjic sobre el valor emblemático de la identidad nacional: "La arquitectura desempeña un importante papel en la creación de una iconografía nacional. Crea los hitos que definen la identidad (...) desde los rascacielos de Manhattan hasta el trazado urbanístico de l'Enfant para Washington. Estos pueden convertirse en los logos de un país, creados muy a menudo con ese único fin."³²

Esta relación -o probable parentesco- no fue del todo extraña ni coincidente. Había la necesidad instrumental de acceder a nuevos escenarios urbanos que proyectasen una imagen actualizada de progreso. También estaba la implementación de dudosos "lenguajes" que -partiendo de una generalidad fundada en los principios de la modernidad- se explicaban como medida de individualidad, traducida en un cuestionable regionalismo. Y no menos importante: la cercanía ideológica y temporal que compartieron Le Corbusier y Oscar Niemeyer. En este sentido, la experiencia de la ONU facilita el porqué las conexiones no son casuales. Niemeyer ya había demostrado un talento particular en torno a este tipo de arquitectura: está involucrado en diferentes casos paradigmáticos encaminados a definir la monumentalidad en términos modernos.

Chandigarh fue la operación final -y única en términos urbanos- que consolidaría la obra de Le Corbusier con elementos expresamente *monumentales*³³. Se dice que el proyecto de Chandigarh en realidad comienza años antes con el planteamiento del Mundaneum³⁴. Para el interés de la tesis conviene centrar nuestra atención en el área del Capitolio. La actual capital de los estados de Punjab y Haryana concluye la síntesis que caracterizaría la última parte de la trayectoria *lecorbusierana*: la afirmación más plástica del paradigma moderno, favorable para la cosecha de un grado de solemnidad y un simbolismo deudor inevitable de

³⁰ Blundell, Peter, "Architecture and political legitimization", *The Architecture Review* 200, n.º 1193 (julio de 1996). Traducción del autor. p. 66

³¹ Afirma Lawrence J. Vale sobre la nueva ciudad sudamericana: "Erigida en la carta de Atenas, los nuevos Jesuitas propagaron el evangelio de los autos modernos y la arquitectura moderna." Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*. Traducción del autor. p. 136

³² Sudjic, Deyan, *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. p. 124

³³ "Le Corbusier concentró casi toda su atención en los monumentos del complejo del capitolio, tratando de darle vida al espacio entre ellos por medio de sutiles cambios de ejes y vistas diagonales, pretendía hacer lo mejor con el magnífico fondo de las bajas colinas de los Himalayas." Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity", *Harvard Architecture Review* 4, n.º Spring (1984). Traducción del autor. p. 70

³⁴ "As a complex of institutional buildings organized in a quasi-sacred precinct, the Mundaneum's parti (1928-29) directly anticipates that of Chandigarh's Capitol. It was no coincidence that some of this project's key concepts, such as the 'Museum of Knowledge', would finally find their way to Chandigarh." Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*. Traducción del autor. p. 250

figura 6,21
Croquis de Chandigarh
c.1950
Matthew Nowicki

esa condición artística particular tan crítica. Partiendo de esa posición del discurso moderno, Chandigarh confirma algunas aproximaciones presentes en el marco tardo-moderno.

Es bien sabido que Le Corbusier hereda el encargo tras el accidente fatal de Matthew Nowicki. Un antiguo colaborador quien en sociedad con el planificador y arquitecto norteamericano Albert Mayer desarrollaba el diseño para la nueva ciudad. La relación personal del primer ministro indio Nehru con Mayer había sido fundamental para el encargo. Cuando Le Corbusier es contactado en un primer momento, tras la muerte de Nowicki en 1950, el proyecto parecía no haberle entusiasmado excesivamente. Es interesante señalar que tanto la vocación *monumental* de la nueva ciudad y su organización definitiva no dependieron únicamente de las inquietudes de Le Corbusier (figura 6,21). Destacamos que aquí se comprueba aquello de que la conformación urbana, aún en el contexto más actualizado, se organiza por un ritmo y un entramado que relega la voluntad *creadora* del arquitecto a una posición más comprometida³⁵.

El proyecto de Chandigarh fue en su momento una herramienta de organización que proyectaba una imagen de modernidad favorable para los propósitos de una situación política específica. En su génesis hay una necesidad instrumental que implicaba diversos factores imposibles de controlar por un solo individuo. A una situación parecida se enfrentó el recién elegido presidente del Brasil, a mediados de los años cincuenta, Juscelino Kubitschek cuando ideó la construcción de un "símbolo" capaz de establecer cierta legitimidad política a su nuevo periodo de gobierno.

Entre los años 1956 y 1960 fue construida la capital Brasilia. Nueva sede representativa acorde con la visión de progreso que el nuevo presidente quería proyectar. Las ambiciones políticas determinaron el tiempo de la obra, por ello se valió de un enorme esfuerzo material y humano³⁶. Aquí una primera anotación: Brasilia falla como ensayo social incluyente. La ciudad sudamericana llamaba *metafóricamente* a la construcción de una identidad nacional y al esfuerzo colectivo del país, que finalmente no tomó en cuenta a su propia mano de obra, aunque la pretensión era asignar las mismas condiciones habitacionales para todos sus habitantes. En mayor medida se consideró en los programas de vivienda a los empleados de las dependencias de gobierno³⁷.

³⁵ "Explica Vale en ese sentido: Chandigarh se ve y se vive del modo que es con sus sectores y planos pulcramente jerárquicos, no porque Le Corbusier y Nehru forzaran a los renuentes habitantes a conformarse, sino por los hacendosos burócratas. Primero Fletcher y luego Verma y Thapar, quienes contemplaron y moldearon el principio de Chandigarh, seleccionaron una imagen particular para la ciudad. Las jerarquías de las viviendas, las densidades de los sectores, la extensión y crecimiento de la ciudad, la necesidad para una "cabeza" simbólica y administrativa, etc., fueron establecidas e impuestas por estos funcionarios. Al final, por ello, el carácter fundamental de la arquitectura residencial de Chandigarh deriva de la interpretación burocrática de la ley del *English New Town*, derivado del movimiento del *Garden City*." Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*. Traducción del autor. p. 124 - 125

³⁶ La expresión más grotesca en las ambiciones monumentales, siempre ha requerido de mano de obra que -en condiciones de explotación y maltrato- suele quedar excluida al final del beneficio de sus propios esfuerzos. Lo mismo sucedería con los trabajadores de la construcción traídos desde distintas regiones de Brasil. Fiori Arantes, Pedro, "Reinventing the Building Site", en *Brazil's modern architecture*, 1st edition (London: Phaidon, 2004). p. 170 - 201. Añade L.J. Vale: "The recruitment campaign was infused with the notion of Brasilia as a catalyst for national identity. It conveyed this both by stressing the need for Brazilians from all regions and backgrounds to participate and by emphasizing the "frontier solidarity and democracy" of these "pioneers." Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*. p. 136

³⁷ *Ibidem*. p. 137

figura 6,22
Capitolio en Chandigarh
 1951 - 1965
 Le Corbusier

Hay una dosis higienista en la idea aplicada de la *Tabula rasa*, en tanto que dominación del medio físico natural por el hombre moderno. La historiografía oficial ha leído una "síntesis de las artes" (Mario Pedrosa o Giedion) que influyeron en su conformación. Asimismo, Brasilia surgió en un entorno de transformación para el país en que estaban presentes nuevos movimientos de renovación cultural y artística (*bossa-nova* y *Neo-concretismo*). La capital aspiraba a ser moderna porque surgió como insignia de un supuesto desarrollo económico y progreso social: su requerimiento era ser un distintivo multi-propósitos.

Poco hay de circunstancial en la presentación de estos casos como signos de un momento vinculado por circunstancias semejantes. Por ello percibimos un diálogo en torno a los elementos compartidos de este urbanismo de mediados de siglo. El largo camino que la exploración de la *monumentalidad* había recorrido durante la primera mitad del siglo XX, no había podido materializar esos principios e ideas deudoras de muchos de los planteamientos modernos en su conjunto: "Brasilia representó un vínculo importante entre el proyecto estético constructivista, concebido junto con el ideal de la creación de una utopía social, y las doctrinas de desarrollismo económico y político que dominaron la política brasileña durante las décadas de 1950 y 1960"³⁸.

La distancia temporal facilita el entendimiento de esa complejidad esbozada anteriormente. Aunque consideramos que para la crítica que aquí interesa los aspectos personales y las anécdotas son un asunto más bien irrelevante, no podemos ignorar que el estudio de estos espacios-temporales responde -en efecto- a una estrechez circunstancial. Es decir, hablamos de temas concretos que fueron investigados en lógicas parecidas: "simbología moderna", posibilidades plásticas por el dominio de los materiales, cristal y hormigón; una organización espacial que retoma jerarquías, ejes, simetrías, entre otros. Así como la relación de la masa construida con las grandes extensiones de terreno y la categoría que las construcciones adquieren de acuerdo a su posición en el entramado central o *Capitol Complex*.

En la capital de la India advertimos la realización de una búsqueda formal en el proyecto *corbusiano* que comienza mucho tiempo atrás. Por un lado, con el tema de la gran escala y -por otro- con cierto fracaso inherente a los proyectos de representación que no llegaron a construirse, conocidos como *Grands Travaux*³⁹. En este tipo de encargos está presente una intención original basada en la "dualidad", es decir: una respuesta que intenta establecer una realidad "prototípica de una nueva totalidad urbana" por medio de elementos industriales. Así como acentuar el valor de esos elementos dada cierta condición simbólica, única de carácter "clásico"⁴⁰.

Asimismo, sabemos que, en su caso, Niemeyer tuvo un acercamiento con la arquitectura clásica tras realizar un viaje por Europa -ya como un prolífico arquitecto-, que establecería un punto de inflexión en sus investigaciones para la conformación de una arquitectura

³⁸ Wisnik, Guilherme, "Doomed to Modernity", en *Brazil's modern architecture*, ed. Andreoli, Elisabetta y Forty, Adrian, 1st edition (London: Phaidon, 2004). Traducción del autor. p. 37

³⁹ A excepción del Centrososyus que se diseñó y construyó entre los años 1928 - 1936, "los (otros) proyectos más significativos de la primera época, (son) el Palacio de las Naciones de Ginebra, (...) y el Palacio de los Soviets de Moscú, o la Ciudad de los Refugiados de París, denominados por el arquitecto *Grands Travaux*, (...) Todos ellos son composiciones abiertas de prismas puros y planos tersos -resultado del purismo maquinista subyacente tras ellas- que definen virtualmente los límites espaciales del conjunto, pero a su vez muestran una posible ampliación del mismo." Virseda Aizpun, Alejandro, "Le Corbusier y los edificios de gran escala. De la composición por elementos a la unidad", *Proyecto, Progreso, Arquitectura* n° 10, n.º Gran Escala (mayo de 2014). p. 50

⁴⁰ *Ibidem*. p. 49 - 50

figura 6,23
Plaza de los Tres Poderes en Brasília
 1956 - 1960
 Oscar Niemeyer

figura 6,24
Dibujo del Palacio de Justicia
 c. 1952
 Le Corbusier

adecuada para la representación. Vemos, en ese orden, la reafirmación del "experimento personal" en la obra de cada arquitecto destacado del siglo XX. Las preocupaciones de Niemeyer se traducían en un criterio sólido que consideraba la presencia de símbolos y su vínculo con las grandes civilizaciones. La arquitectura monumental era el testimonio de los valores culturales y las aspiraciones políticas de aquellas sociedades. Al respecto manifestaría:

Me he interesado en las soluciones compactas, simples y geométricas, en problemas de jerarquía y de carácter arquitectónico, en la armonía y en la unidad entre los edificios, y en expresar estas cualidades no a través de elementos secundarios, sino a través de la estructura misma, integrada adecuadamente dentro de la concepción plástica original.⁴¹

La declaración de Niemeyer ejemplifica parte de la complejidad sobre el tema, dado que se reivindican unas categorías específicas -*unidad, simplicidad, geometría, estructura*- pero se dejan de lado otros problemas como el asunto de la "libertad formal" que atendía confusamente a dos tipos de edificios: la arquitectura pública y la arquitectura individual. En ese sentido, explica J. Holston, si el edificio público establece una morfología específica con su monumentalidad conformada por espacios abiertos y gran escala, no existe una diferencia real cuando se lee desde el ámbito individual: "en un sistema arquitectónico en el que la monumentalidad es conferida por grandes dimensiones a través de una elaboración escultural en el espacio abierto, el edificio privado no es menos monumental que el edificio público porque ambos son considerados como objetos esculturales dentro de un campo de objetos escultóricos"⁴².

Por otro lado, el supuesto clasicismo en la gran escala de los proyectos *Lecorbusianos* apuntaba a una motivación concreta: humanizar la vida de la ciudad. En este proceso, la asociación de edificios-monumento en el espacio público debe entenderse como uno de los principios que se repetiría entre los años 1938 y 1952. "Humanizar" -en este contexto- se traduce en la recuperación del significado de lo clásico por medio de estructuras concretas, digamos: el "ágora" griega. De esta manera se configuran espacios aptos para la vida pública que permitirían el encuentro social y las actividades colectivas, explica Giedion: "Estos proyectos coincidieron con algunos signos generales de una nueva humanización de la vida urbana que se vislumbraban en el horizonte."⁴³ Para el autor, el centro cívico de Saint-Dié es la muestra precisa de esa restauración en la que aparecían a su vez nuevas relaciones espaciales, favorables para este mismo proceso: "Toda la zona del centro de Saint-Dié estaba reservada exclusivamente a los peatones, y esto (...) la relacionaba con el ágora griega. Por primera vez en nuestra época, Saint-Dié habría ofrecido una cristalización de la vida comunitaria que habría igualado el lugar de reunión de los griegos"⁴⁴.

Así, como sucedió con el discurso de Loos, señalamos la reafirmación de un clasicismo que reivindica lo estable y lo que permanece por su posición "estructural". Y en última instancia recordamos que también fue el arquitecto austriaco quien relacionaba un tipo de

⁴¹ Añade D. Underwood: "Niemeyer's grand tour catalyzed his evolution toward a more monumental, more disciplined but also more plastically and symbolically expressive architecture." Underwood, David, *Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil* (New York: Rizzoli, 1994). Traducción del autor. p. 95

⁴² Y añade una observación sobre las consecuencias de esta estrategia de diseño que nos parece fundamental: "This design methodology has a radical impact on the nature of the city: it erodes (...) traditional, architecturally drawn distinctions between the public and the private domains of social life." Holston, James, *The Modernist City: an anthropological critique of Brasília* (Chicago: University of Chicago Press, 1989). Traducción del autor. p. 90 - 91

⁴³ Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. p. 531 - 532

⁴⁴ Idem.

figura 6,25

Plaza de los Tres Poderes en Brasília

1956 - 1960

Oscar Niemeyer

modernidad atemporal desde el canon de lo clásico. Así, la búsqueda de "elementos" concretos que reactiven un tipo de relaciones y experiencias espaciales, resulta cercana al peso de *lo mítico* y de cierta nostalgia romántica. Se entiende así que la modernidad fue incapaz de conformar sus propias herramientas desde la rigidez del ambiguo discurso original -relacionado con la máquina- y que sólo en esa vuelta a los ideales artísticos extraídos de la tradición se lograba cierto equilibrio entre pasado y futuro.

6.2.3 Capitolios

Volvemos al análisis iniciado con los *conjuntos* -a partir de su situación catalizadora como espacio cívico moderno- y a la figura del *Capitol Complex*. Esta vez desde la descripción original planteada por Vale y bajo el enfoque de las posibilidades del significado político.

Para Le Corbusier, el *Mundaneum* es el antecedente que "prefigura" institucionalmente a la UNESCO y arquitectónicamente al capitolio de Chandigarh: un símbolo que inspiraría "grandes ideas (y) nobles actividades".⁴⁵ Según Von Moos, hay una secuencia en la trayectoria del maestro suizo con palacios de Estado no realizados (Liga de las Naciones, 1927; Mundaneum, 1928; Palacio de los Soviets, 1931); espacios portadores de cargas simbólicas intrínsecas y aspiraciones progresistas que culminan en la gestación de lo acontecido con el capitolio de Chandigarh. Particularmente para su obra, se trata de un ensayo que tomó más de 20 años desarrollar: la realización de "un monumento a la era de las máquinas, sus valores, supuestamente universales, y sus instituciones políticas"⁴⁶.

Por otra parte, además de lo escrito con abundancia sobre el plan piloto de Lucio Costa para Brasil, de sus cualidades excesivamente formales y de su nostalgia metafórica por medio de ejes -la interpretación de un trazo original en forma de cruz, ave o un avión-, la disposición jerárquica de los edificios de gobierno, entre otros-; el espacio denominado *Capitol Complex* ocupa la posición de centro neurálgico y simbólico en el que la monumentalidad se expone de modo imperativo. En Brasilia este espacio recibe el nombre de La Plaza de los Tres Poderes y específicamente se compone por los recintos que configuran el Congreso Nacional (figura 6,25).

La sede de los poderes del Congreso Nacional -un par de torres gemelas, un volumen cóncavo y otro convexo colocados sobre una plataforma- y en general la *Plaza*, reclaman nuestra atención por la idea del conjunto urbano. Además, aquí es posible inscribir la reflexión en torno a las lecturas de la modernidad: la simbólica teatral -formas libres y orgánicas- y la que se repite por medio del bloque redundante. En este "meta-conjunto"⁴⁷, distinguimos una cualidad espacial portadora de solemnidad plástica a medio camino entre la abstracción moderna y la actitud "teatral" referida por Tafuri. Joan Oackman refiere que los recursos de los que se valió Niemeyer para el diseño de la plaza generan una *monumentalidad* por medio de la disposición de los volúmenes y el espacio liberado entre ellos, así como por el énfasis en la profundidad visual y la perspectiva⁴⁸. Una intención

⁴⁵ Von Moos, Stanislaus, "La política de la Mano Abierta. Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigarh", en *La Arquitectura como Símbolo de Poder*, ed. Sust, Xavier, vol. 8, Serie de Arquitectura y Diseño (Barcelona: Tusquets, 1975). p. 146

⁴⁶ *Ibidem*. p. 151

⁴⁷ "This capitol complex, designated in Brasilia as the Three Powers Plaza (Praça dos Três Poderes), contains the buildings for the three branches of national government -the Congress (legislative assembly halls and secretariat), the Planalto palace (executive offices), and the Supreme Court- as well as a museum devoted to Brasilia's history." Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*, p. 138

⁴⁸ Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Columbia Books of Architecture & Rizzoli, 1993). p. 311

figura 6,26
Casa de la Industria (alzado)
 1929 - 1930
 Leonidov

figura 6,27
Visualización del Capitolio en Chandigarh, el Secretariado es una Pastilla
 c. 1951
 Le Corbusier

heredera de cierto clasicismo pero apoyada en la simplificación abstracta de los elementos y la tendencia predominante de un purismo volumétrico. ¿Acaso es este el momento más significativo para la construcción de la *monumentalidad* moderna?.

La presencia de pastillas gemelas verticales, acristaladas en sus caras mayores y unidas por una pasarela, constituye una jerarquía con los otros contenedores del esquema. Destaca nuevamente la afirmación tipológica del rascacielos como dispositivo moderno. Reconocemos aquella lectura metafórica que ya Mumford en su momento hizo notar con el secretariado de la ONU: sobre la representación legislativa, la posición de la burocracia es privilegiada⁴⁹. Este es un fallo en el planteamiento que otorga un lugar preponderante a la "composición" general, con su rancio simbolismo formal, cuando se ponen en relieve las contradicciones más "plásticas" del proyecto. La(s) torre(s) aparece(n) ahí por un requerimiento visual, necesario para facilitar un balance o un contraste con las curvas en los edificios de las cámaras.

Brasilia es heredera parcial del proyecto constructivista y la idea de *operación* -descrita en un capítulo previo- puede entenderse en ese sentido. Por ello, la figura de Leonidov que hemos relatado desde la "arquitectura de papel" viene a reducir la inercia moderna adentrada en el paisaje amazónico (figura 6,26). Si en aquella visión revolucionaria era patente una construcción por medio de volumetrías simples que articulaban un esquema general, la de Niemeyer retoma la simplicidad geométrica y el contraste para en el balance de conceptos: lo cóncavo y lo convexo, lo recto y lo curvo, el vacío y lo materia, lo natural y lo artificial, entre otros. La paradoja de *lo monumental* como principio compositivo moderno se entiende cuestionablemente, por un lado, en la tónica *leonidoviana* y -por otro lado- en el espacio metafísico de la escultura de Giacometti⁵⁰. Consideramos de esta manera que la razón común está en un orden geométrico simple, pero mientras que en la obra de Leonidov ésta es dinámica y ligera, la de Niemeyer resulta estática y escultural en un sentido tradicional.

Aunque el criterio compositivo de Brasilia es parecido -en función de una triada programática- de lo existente en Chandigarh; especialmente en el propio *Capitol Complex*. El planteamiento de la "Tête" -el grupo conformado por la triada: Asamblea Legislativa, Secretariado y Suprema Corte, además de un Palacio del Gobernador (no construido)- se desmarca principalmente ésta en una negación a la presencia de la burocracia. Una lección aprendida probablemente con el ejercicio de la ONU: "en lo construido, la pastilla (horizontal) alargada del Secretariado (está) más alejada del centro que la Asamblea o la Suprema Corte (...) Aún cuando estas decisiones, sin embargo, estaban en desacuerdo con las ideas iniciales de Le Corbusier; sus primeros bocetos mostraban una pastilla en altura para el Secretariado que dominaría el ensamble"⁵¹ (figura 6,27).

⁴⁹ "The symbolic dominance of the bureaucracy over the legislature, so vehemently and repeatedly decried by Lewis Mumford with regard to the United Nations buildings, is represented on the Brazilian plateau." Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*. p. 139

⁵⁰ La simbolización por medio de la dualidad forma-función y su diferenciación programática se entiende de la siguiente manera, según David Underwood: "Como Bruand ha hecho notar, las formas de las cúpula del Senado y su inversión en la Cámara de Diputados corresponden con el tamaño y el carácter de los dos grupos que trabajan dentro: el domo del Senado, de dimensiones modestas, está firmemente colocado de modo apropiado para una cámara de meditación; la estructura de tazón de la Cámara de Diputados, mucho más grande y más revolucionaria, recuerda a una nave espacial lista para despegar, esto sugiere que la asamblea del poder legislativo impulsará a Brasil al futuro." Underwood, David, *Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil*. Traducción del autor. p. 124

⁵¹ Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*. Traducción del autor. p. 131

figura 6,28
Croquis del Palacio del Gobernador (no construido)
 c. 1951 - 1952
 Le Corbusier

figura 6,29
Monumento de la mano abierta (dibujo)
 c. 1952
 Le Corbusier

El error constituye un encuentro: la organización del plano del centro político en Chandigarh cedía un lugar preponderante a una estructura formal que ordenaba los edificios como elementos secundarios; se trata de contenedores subordinados a una determinación mayor que "equilibra y contrasta" el planteamiento estático. Así sucedió con el Palacio del Gobernador: como su presencia negaba el espíritu democrático implícito en la conceptualización del proyecto, se canceló su construcción. Pero su posición debía ser ocupada por otro dispositivo que llenara su lugar en el planteamiento (figura 6,28). Para ello el arquitecto consideró la posibilidad de construir un "museo del conocimiento". En el esquema general, la "composición simbólica de la modernidad" constituyó una actitud impositiva que en el fondo "trascendía"⁵² el valor programático.

W. Curtis es optimista en su reflexión sobre el experimento de Le Corbusier para condensar lo institucional en términos modernos y la tradición en un sentido formal. Para él, quizás como hiciera Giedion cuando ensalzara la figura artística del arquitecto suizo como la de un creador de formas -escultura, pintura y arquitectura-, de no haber logrado su objetivo, la arquitectura de Le Corbusier no superaría el esquematismo del ensamblaje: "El primitivismo de sus últimos trabajos (...) le permitieron sugerir un regreso a los fundamentos de la arquitectura más allá del alcance de una simple arquitectura "moderna". Sin importar qué tan herméticos puedan permanecer algunos de sus significados, los monumentos de Chandigarh poseen la longevidad de las verdaderas formas monumentales"⁵³.

Es interesante descubrir que a partir de la ausencia de un elemento en el programa, como fue el caso del Palacio del Gobernador, surjan lecturas que replantean el asunto retórico desde una base distinta. Podemos asegurar que -en este caso concreto- ésta se produce por una amalgama con la raíz funcional del espacio, una suerte de ecuación que retoma una parte del factor programático y otra que apela al simbolismo funerario.

William Curtis pone atención a las posibilidades de manipular las formas predispuestas: el supuesto "domo", al ocupar una posición centralizada, desprendería una idea de autoridad imperial y se interpretaría como un símbolo erróneo para un estado moderno. Pero al modificarlo en una "contra-forma" -así sucedió con la "mano abierta" (figura 6,29)- el resultado admite un significado distinto: como "símbolo para la paz internacional, la prosperidad y la armonía. Al transformar algunos edificios a la tradición India, su intención no era producir referencias obvias a periodos y credos particulares: Todo lo contrario, Le Corbusier trató de expresar un mensaje universal y humano"⁵⁴.

Para el enfoque que planteamos, hemos señalado la necesidad de diferenciar los componentes que materialmente definen la *monumentalidad*. Este fue el caso de la cubierta -o la plataforma- descrita en *EL ENSAMBLAJE DE LA NUEVA MONUMENTALIDAD*. En ese sentido, Santinslaus Von Moos habla de un transición que, aunque nunca es del todo manifiesta, deja de lado la "raíz de la monumentalidad neoclásica" -todavía valiéndose de

⁵² "Even when the palace was dropped from the scheme, the designer's need for a pavilion in that particular place did not disappear: Le Corbusier sought to replace the palace with a Museum of Knowledge. The placement of the Governor's Palace was more than a symbol of political relationships. To Le Corbusier it was also an indispensable formal element in a rich composition, one that transcended programmatic function." *Ibidem*. p. 130

⁵³ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". Traducción del autor. p. 72

⁵⁴ *Ibidem*. Traducción del autor. p. 71

figura 6,30
Estupa de Sanchi
S. III A.C

conceptos como *escala, proporción y tectónica*- para sustituir la esencia del orden clásico "por la funcionalidad de grandes organismos bio-tecnológicos"⁵⁵.

Por su parte, Kenneth Frampton añade en un tono parecido que el proyecto de Chandigarh no se emplaza con un notable carácter *monumental* en función de la distribución de los edificios, el valor simbólico de estos y las cualidades plásticas del espacio. Vemos que el *monumento* como objeto de representación específica tiene un valor primordial en el desarrollo del proyecto: monumento y edificio se funden como un mismo dispositivo. El crítico describe así: "Chandigarh consiguió monumentalidad sin referirse directamente al vocabulario tradicional del clasicismo occidental" y añade:

*Los chocantes perfiles de sus tres monumentos derivaron, en primer lugar, de una respuesta directa a la severidad del clima. ...Le Corbusier se apropió del tradicional concepto "parasol" de Fatehpur Sikri como un monumental dispositivo de codificación que debía variar de una estructura a otra. Utilizando esta forma de concha como preludio (el dosel de la entrada de la Asamblea) o bien como una constante (el techo abovedado del Tribunal Supremo), o como una dominante (el parasol que coronaba el Palacio del Gobernador), logró sugerir el carácter y la categoría de cada institución. Los sutiles perfiles de estas formas de concha procedían en parte del ganado y el paisaje de la región.*⁵⁶

Le Corbusier responde al lugar por una razón contextual y específicamente climática: "la noción de un parasol protector contra el monzón"⁵⁷ y las altas temperaturas del subcontinente. Así, las cubiertas que se descubren como signos adecuados al lugar, inspiradas por las montañas circundantes o por su presencia en la cultura oriental -"como símbolo antiguo de autoridad de Estado en la arquitectura Budista y los Estupas-"⁵⁸, indican la necesidad de recuperar la idea del "lenguaje" -como en el planteamiento clásico occidental- con la relación símbolo/forma. En otras palabras: un materialismo que no se desprende de reminiscencias románticas poco novedosas, aunque aparentemente más efectivas. En cualquier caso, Chandigarh es quizás más "sensible" en su respuesta al contexto que Brasilia, precisamente porque visibiliza el uso de esos mecanismos gesticulantes y orgánicos para facilitar mejores condiciones de habitabilidad.

⁵⁵ Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier: elements of a synthesis*. Traducción del autor. p. 253

⁵⁶ Frampton, Kenneth, "Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo, 1930-1960", en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Sexta edición ampliada (Barcelona: Gustavo Gili, 1993), 231 - 233.

⁵⁷ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". Traducción del autor. p. 71

⁵⁸ Idem.

figura 6,31
Plano del Capitolio de Chandigarh
 c. 1951 - 1965
 Le Corbusier

figura 6,32
Plano de conjunto del Mundaneum
 1929
 Le Corbusier

6.3 Observaciones críticas

6.3.1 Lectura

Inicialmente comentamos las desavenencias surgidas a finales de los años veinte -desde la perspectiva de Karel Teige- con los planteamientos compositivos de Le Corbusier. O lo que repetidamente hemos definido como el anuncio de una modernidad "cuestionable" en la obra del arquitecto suizo. Para ello, Teige habría criticado los trazados reguladores descritos en *Vers une architecture* y de un proyecto concreto: el *Mundaneum*⁵⁹. El "Museo Mundial" se inscribía en una clasificación amplia en la obra de Le Corbusier sobre edificios que específicamente abordaban los tipos de sedes políticas o culturales. Una arquitectura de representación que no escapó al interés descrito a lo largo de esta investigación: ¿Cómo ser moderno y *monumental* al mismo tiempo?. No es despreciable que la crítica sobre lo acontecido en los años cincuenta se recupere dada la proximidad de *lo construido* con *lo escrito*.

En consecuencia surge una pregunta: ¿dichos planteamientos urbanos -como imagen de un sistema de representación- son igual de fallidos que aquellos asociados con la tradición romántica?. Pareciera innegable el dilema en la búsqueda de formas adecuadas para tal sistema. El asunto de un simbolismo implícito en el espacio, que en absoluto resultaba novedoso para la relación arquitectura/poder, replicaba fielmente los dictados de los acontecimientos históricos; como si el avance de los planteamientos modernos no hubiese correspondido adecuadamente con la materialización de las sinergias de su tiempo. O dicho de otra manera: la conformación del espacio moderno para los objetivos de representación no fue suficiente desde la mera congruencia material, formal y tipológica; se requería de un significado añadido. En este planteamiento -la conformación de ese sistema simbólico conveniente- la *monumentalidad* tendía a promover un sentido *metafísico*.

El factor temporal facilita nuevamente la comprobación de los aciertos y los errores: dada su vocación instrumental -las intervenciones de Chandigarh y Brasilia- logran un carácter *monumental* que trasciende las connotaciones plásticas y operan como testimonio de un espacio/tiempo determinado. Pero las nuevas capitales reivindicaron un simbolismo que representaba la cara de una modernidad limitada. El claro estatismo escultórico, independientemente de su resolución como proyecto arquitectónico (individual o por partes diferenciadas), responde a un planteamiento general deudor de los mismos principios compositivos que Karel Teige había denunciado años atrás.

La organización de la ciudad a través de ejes era tan moderna como la idea de urbanismo militar aplicada por Haussmann en París en el siglo XIX. La justificación de una estructura urbana configurada por amplias vialidades nos recuerda que Le Corbusier coqueteó con esta idea en diversas oportunidades. Según Von Moos, la intención de presentar "ejes

⁵⁹ "The critique of Le Corbusier's Mundaneum, published in Stavba in 1929 (...) was actually part of a wider campaign, which was led by Mart Stam, Hannes Meyer, and El Lissitzky, aimed either directly against Le Corbusier or more generally against the aestheticizing, nonfunctional principles of his work. What these critics, including Teige, objected to was Le Corbusier's readiness to use classicist rules in his composition -to control proportions by means of the golden section- and his reluctance to abandon monumentality." Ver en Švácha, Rostislav, "Before and After the Mundaneum: Teige as a Theoretician of the Architectural Avant-Garde", en *Karel Teige: l'enfant terrible of the Czech avant-garde*, ed. Dluhosch, Eric y Švácha, Rostislav, trad. Büchler, Alexandra, 1st ed. (Cambridge: MIT Press, 1999), 107-39. p. 120 - 121

figura 6,33
Plano Piloto (Brasília)
 1956
 Lucio Costa

figura 6,34
Superblock
 1956 - 1960
 Lucio Costa & Oscar Niemeyer

monumentales" -como vértebras de ordenación- ha estado latente desde inicios de la década de los veinte⁶⁰.

En el plano de Brasilia esta gesto se denomina explícitamente "Eje Monumental" con una orientación rectilínea de Este a Oeste (figura 6,33). El eje es una vialidad central que une las principales sedes políticas como ministerios y edificios públicos. Otro eje curvo lo interseca -es una autopista urbana de más de 14 kilómetros de largo- y contiene las zonas residenciales en una estructura puramente racional: la *Superquadra*. Un mini-modelo de barrio con unas dimensiones aproximadas de 280 metros por lado que contaba con "escuelas de primer grado, parvularios y otros equipamientos básicos de una ciudad vecinal elemental."⁶¹ La unidad de organización urbana en Chandigarh se llamó *Sector*, con unas dimensiones de 1200 * 800 metros y un funcionamiento parecido: el mensaje contenido orientaba la individualización de la vida de barrio por medio de prototipos libres e independientes entre sí.

Este planteamiento favoreció al ya señalado estatismo, al tiempo que constituía una extraña paradoja que -por un lado- apelaba a la "movilidad automotriz" como principio de la experiencia urbana. Pero -por otro lado- presentaba unas formas esculturales masivas que negaban cierta condición dinámica. Gracias a esta estrategia de representación y dada la transición en el juego de escalas, el lugar de *lo colectivo* se despedaza por el uso del automóvil. De esta maneta asistimos a la afirmación contemplativa e impositiva de las formas arquitectónicas de representación como emblema de la *monumentalidad* moderna. Explica J. Vale el "error" de la siguiente manera:

*Cualesquiera que fueran las intenciones políticas de sus promotores o sus potenciales epifanías estéticas, los capitolios aparecen como otro santuario para el gobierno. Aislado de cualquier uso residencial, comercial o recreativo. La cabeza administrativa de Brasilia está en las nubes (...) Dada las intimidantes distancias involucradas y la necesidad de un transporte público privado para llegar ahí, el uso público de la plaza se basa en privilegios previos. Como en Chandigarh, la pura franqueza de una plaza sin sombras es una forma de cierre político. (...) las realidades económica y política de estas icónicas capitales modernas sirven para recapitular un tema añejo: distanciar a las masas de la sede del poder distinguido.*⁶²

La inevitable rigidez en la ordenación, sea por una malla o por ejes direccionales, demuestra que uno de los problemas más severos extraídos de estos principios urbanos se explica por la zonificación de la vivencia de la ciudad. Al delimitar áreas específicas para vivienda, trabajo y ocio, se pierde un sentido atemporal y primordial en su funcionamiento: la cohesión de los diversos tejidos que la componen (sociales, económicos, culturales, etc). Asimismo, los experimentos urbanos de los años cincuenta demuestran que la confianza en una arquitectura a gran escala como modelo de mejoramiento social, de intervenciones

⁶⁰ "El eje monumental ha sido siempre un aspecto central de las propuestas urbanísticas de Le Corbusier desde el "Proyecto de una Ciudad Contemporánea para Tres Millones de Habitantes" (1922), cargadas de simbolismo moral, estético y funcional. "El hombre marcha hacia adelante porque tiene una meta; sabe adónde va"- tal era el evangelio predicado en *Urbanisme*. Aunque Le Corbusier racionalizara su obsesión por los ejes monumentales en términos de necesidades utilitarias, estaba evidentemente basada en una preferencia emocional. París, los Campos Elíseos, los bulevares de Haussman son los puntos de referencia (...) Así, en la "Ciudad Contemporánea" y en "Plan Voisin", imágenes e ideales del urbanismo clásico se mezclan con los de la era de las máquinas. La ciudad está definida por el tráfico: el tráfico rápido les es tan esencial como el agua a la fuente." Von Moos, Stanislaus, "La política de la Mano Abierta. Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigarh". p. 132 - 133

⁶¹ Roca Blanch, Estanislao, "Brasilia, el último experimento monumental", *Geometría (revista semestral de Arquitectura y Urbanismo)* Vol. 18 (1994). p. 51

⁶² Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*. Traducción del autor. p. 145

figura 6,35
Construcción de la Plaza de los Tres Poderes
 1956 - 1960
 Oscar Niemeyer

figura 6,36
Chandigarh
 c. 2010
 Iwan Baan

implementadas desde el dibujo -y las presuntas "buenas intenciones" del urbanismo moderno descritas por Hood- están destinadas al fracaso.

Si durante los años treinta la falsa *monumentalidad* fue visible por medio de decorados colmados de símbolos, alegorías y -particularmente- de un anacrónico gigantismo edificado, las cualidades instrumentales de estas propuestas urbanas -de conformarse como herramientas de transformación social- demuestran que la voluntad entre paradigmas no es tan heterogénea. El desmedido simbolismo disfrazado de abstracción no es suficiente para descartar aquello que subyace bajo la idea de mejoramiento social: "aun cuando la anunciada retórica de que la nueva ciudad crearía una sociedad democrática e igualitaria, Brasilia es una ciudad nacida de ambiciones imperiales y como tal sólo pudo reforzar las estructuras coloniales existentes"⁶³.

Así, la propia arquitectura no oculta sus limitaciones. Sin cortesías, la materia edificada permanece como evidencia de las desconexiones entre los distintos marcos (sociales, culturales, políticos y simbólicos), imposibles de dirigir de forma aislada. Al tiempo, nos recuerda el tufo autoritario cuando se utiliza como instrumento de legitimación personal del gobernante en turno:

*Brasilia fue una operación apropiada para un país que experimentó la modernización sin ningún acompañamiento de desarrollo social. Fue la culminación de dos proyectos análogos: el estado-nación, que ocupaba la ciudad en su encarnación más autoritaria y militar, y la arquitectura moderna -en su más elocuente forma de representación colectiva. A partir de los años setenta, el fracaso progresivo del estado-nación llevó a la conclusión su colaboración con la arquitectura moderna.*⁶⁴

Por otra parte, quizás se deba a Le Corbusier -más que a ningún otro arquitecto contemporáneo- la supuesta síntesis de una tradición conveniente para la modernidad. Un acercamiento que se vislumbra desde la exigencia de "transformación", como hemos visto en el discurso escrito tardo-moderno. Así, instalados en una lógica de diseño que prioriza *lo compositivo* -al retomar conceptos como jerarquías, proporciones, ejes, simbolización y gran escala-, el paradigma moderno en Chandigarh entra en una fase que acentúa su disolución. La modernidad (desequilibrada) reivindicaba su fe en el automóvil como visión deudora del *futurismo* de vanguardia; pero se distanciaba de las primeras vanguardias desde un falso sentido de humanización del espacio. Involuntariamente Chandigarh es el testimonio en la forma de "monumento imperfecto", de un tiempo específico en que esa creencia sobre las virtudes del automóvil eran todo menos desmedidas. Sólo así, la ciudad puede entenderse por sus características desproporciones materiales. Kenneth Frampton expone, en ese sentido, el auténtico testimonio de la intervención en la India:

*La naciente crisis de la Ilustración occidental, su incapacidad para nutrir una cultura existente e incluso para sustentar el significado de sus propias formas clásicas, su carencia de todo objetivo más allá de una constante innovación técnica y un óptimo crecimiento económico, todo ello puede resumirse en la tragedia de Chandigarh, una ciudad destinada a los automóviles en un país donde son muchos los que todavía no tienen una bicicleta.*⁶⁵

⁶³ Underwood, David, *Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil*. Traducción del autor. p. 100

⁶⁴ Recaman, Luiz, "High Speed Urbanization", en *Brazil's modern architecture*, ed. Andreoli, Elisabetta y Forty, Adrian, 1st edition (London: Phaidon, 2004). Traducción del autor. p. 131

⁶⁵ Frampton, Kenneth, "Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo, 1930-1960". p. 232

figura 6,37
Casa para el jardinero
 c. 1789
 Claude-Nicolas Ledoux

figura 6,38
Congreso Nacional
 1956 - 1960
 Oscar Niemeyer

Por último, hemos gravitado alrededor de una suposición esencial: la existencia de componentes materiales sobre el asunto que nos ocupa en este contexto. A la distancia podemos afirmar que, pese a toda abstracción posible, la modernidad también padeció un desafortunado estancamiento que habría de ser malinterpretado y criticado en los años siguientes. En esta probable constitución de elementos simbólicos, se advierte que la repetición y la banalización -desde lo visible- estableció un catálogo de elementos que no hacen más que confirmar el sentido compositivo de esta arquitectura. La fuerte influencia de la obra de Le Corbusier determinaría así un estándar para estos programas: "A comienzos de la década de los sesenta los pórticos invertidos, filas de *brise-soleil*, y acres de concreto bruto se habían convertido en la norma de los clichés formales para numerosos centros cívicos, salas de conciertos, y galerías de arte alrededor del mundo"⁶⁶.

Pero hay otra manera de entender la reiteración en el espacio, por ello, es necesario señalar que el sentido de la "plaza" -de la solemnidad por medio de lo ausente- también influyó en la configuración de la *monumentalidad* tardo-moderna. En consecuencia, resulta fundamental el nexo del vacío (o lo que no ocupa un lugar dentro del planteamiento) con relación a la materia edificada: la articulación de estos espacios -con piezas escultóricas dispuestas en un tablero⁶⁷- no deja lugar a dudas en muchos de los planteamientos de la época. Sea por un requerimiento "higienista" -que solicitaba la separación de los edificios entre sí para producir una correcta iluminación y ventilación- o por la reinterpretación de una tradición aislada y necesaria para la configuración *monumental* del objeto, el hecho es que estos experimentos urbanos demostraron como necesaria su actuación en el terreno libre.

La "no ocupación" permitió disponer de forma deliberada de áreas de esparcimiento, plazas, estanques y zonas verdes. Al mismo tiempo, se asignaba cierta solemnidad a los enormes volúmenes que habíamos visto con las arquitecturas ilustradas de Boullée y Ledoux. Pero a diferencia de entonces, ahora nos enfrentamos a la lectura del conjunto y fuera del papel. Los *capitolios* como zonas conformadas por vasta áreas también presentan una doble lectura, su plaza contemplativa acentúa la individualidad de los componentes arquitectónicos pero contiene un mensaje oculto: favorece un mensaje aparentemente democrático cuya trascendencia es -sólo en el mejor de los casos- utilitaria. J. Vale comenta al respecto:

*La teoría de una plaza para la gente, un espacio abierto en el mismo centro del poder político e institucional disponible para todos los ciudadanos y visitantes, tiene un atractivo democrático innegable en su implicación de igualitarismo y en su evidencia de libertad; sin embargo, no hay un uso adecuado para la plaza excepto el de un lugar de tránsito para los indiferentes o un lugar de fotografía para los aficionados a Le Corbusier.*⁶⁸

⁶⁶ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". Traducción del autor. p. 72

⁶⁷ En cuestión de dimensiones, la ya acrítica visión de Giedion manifestaba que: "lo que asombra a los europeos son las grandes distancias que quedan entre los edificios. Pero no habrá zonas muertas entre ellos. El escultor que había en Le Corbusier aprovechó la oportunidad para modelar la enorme superficie mediante variados niveles, grandes estanques, praderas verdes, árboles aislados y colinas artificiales hechas con materiales sobrantes; y también mediante representaciones simbólicas de la espiral armónica, el recorrido diario del sol y otras similares." Giedion, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura: Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. p. 538

⁶⁸ Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*. Traducción del autor. p. 130

figura 6,39
Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica (Nueva Delhi)
 1959
 Edwar Durell Stone

figura 6,40
Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica (Londres)
 1960
 Eero Saarinen

6.3.2 Embajadas

Otro canal de representación propenso para los usos simbólicos de la arquitectura puede detectarse con las embajadas y sedes diplomáticas. Dichos espacios de representación, localizados en territorios externos, forman parte del ámbito de una *monumentalidad* institucional. Un tipo arquitectura que todavía emana del ambiente del *Capitol Complex* moderno, aunque en un grado y solemnidad quizás menor. Este canal nos parece vigente y no menos propicio para la generación de una arquitectura espectacular que parte de la misma raíz: producir una intención simbólica apelando a las fibras de *lo memorable*.

Es interesante apuntar que a diferencia del urbanismo *monumental* de la década de los cincuenta, la aparición de embajadas es un tema temporalmente más cercano. Durante la posguerra y tras la formalización de las relaciones internacionales, habrían de surgir numerosos espacios similares en todos los continentes. Quizás, como en otras épocas sucediera con las ferias mundiales y los pabellones, las embajadas facilitaron la extensión de los mitos y las imagerías de modos culturales tan particulares. Recordamos dos ejemplos característicos, en la misma época de estudio, que representan el confundido espíritu de victoria norteamericana posterior a la guerra.

Por una parte, la embajada de los Estados Unidos en Nueva Delhi (figura 6,39), proyecto del tristemente célebre Edward Durell Stone (1959). Un cuerpo horizontal descansa sobre una plataforma, la simetría axial es rotunda. Magnifica el acceso un cuerpo de agua y unas escalinatas centralizadas hacia un pórtico con unas esbeltas columnas que sostienen la cubierta. Detrás hay una pantalla o celosía que deja ver aquello que Curtis define como "toques exóticos"⁶⁹ o una manera de interpretar la fallida adaptación al contexto. Durell Stone, cuyo legado construido ha sido demolido o alterado, fue la cara de un "romanticismo moderno" y *Kitsch* premonitorio de la posmodernidad. Un camino peligroso en esta crítica a la *monumentalidad* institucional que ya para finales de la década de los cincuenta deja ver signos evidentes de agotamiento.

El otro caso es el de la embajada en Londres (1960), del propio Saarinen a quien ya conocíamos por su propensión al ejercicio de cubiertas orgánicas. En este proyecto, el arquitecto presenta un edificio en forma de U y paralelo al trazado de la calle (figura 6,40). La fachada, en la lógica compositiva, se desarrolla en un extraño gesto a la tradición: también hace alarde de una simetría y centralidad anacrónicas. El volumen subido en una plataforma presenta una torpe fachada configurada por módulos cuadrados - estandarizados- a manera de ventanas. Un gesto parecido al de Durell en la India cuya esencia es la misma: aunque reniega de la simplicidad moderna, vuelve la mirada atrás por medio de guiños compositivos edulcorados. Un "águila" central augura el advenimiento de los nuevos tiempos.

⁶⁹ Curtis, William J.R., "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". p. 75

Epílogo »

figura 7,01
Team Disney Building
1986
Michael Graves

7.1.1 Uno

Pensamos que el periodo comprendido entre los años sesenta y setenta del siglo pasado fue un espacio/tiempo especialmente fértil para los términos que interesaban al trabajo. Y dado que el análisis se ha constituido por una dialéctica regida a través de periodos precisos de tiempo (primera-modernidad y tardo-modernidad), resulta casi obligatorio hacer una revisión de los conceptos de estudio en esa etapa posterior. Pero, en ese sentido, también somos conscientes de los inconvenientes: hay una imposibilidad de abordar con la profundidad y rigor necesarios un tema que todavía genera muchas más reflexiones. Por ello, no se descarta la posibilidad de elaborar una investigación futura que se centre particularmente en las características que hemos abordado en el trabajo durante aquella época de *mutaciones*.

Hablábamos al principio del texto acerca de las características de la crítica que aquí sostenemos: una lectura constituida por "factores" que evalúan las cualidades de una obra o proyecto. Por ello, la idea de *lo monumental* -como *lo político* o *lo antropológico*, *lo constructivo* o *lo tecnológico*, entre otros- no puede limitarse a un periodo o una época determinada. Lo que sí podríamos distinguir -en contraste con lo anterior- son los enfoques y sus significados específicos. Es decir, *lo monumental* -a pesar de la negación- formó parte del "gran" periodo descrito en las páginas anteriores, desde posiciones que parecían involuntarias, hasta la reafirmación de la posguerra con la incorporación de las artes plásticas. El sentido de una "arquitectura monumental moderna" manifestaba preocupaciones distintas dependiendo del momento al que se refiere. Es así que no son equivalentes las representaciones sobre las necesidades de la *vanguardia soviética* -con sus programas y funciones colectivas- que la descripción de Giedion y el sentido de la *Nueva Monumentalidad*. Pero, en el fondo, hemos aprendido que todo ello forma parte de un mismo y complejo interés.

Tomando en cuenta los matices de las temporalidades, el *proyecto monumental moderno* también se estableció como parte inevitable dentro de otras negaciones que vendrían después. Es decir, la conformación de una *monumentalidad* durante la primera-modernidad parecía inicialmente contraria a las referencias previas -por la aplicación de otros preceptos como "ligereza", "dinamismo", "materialismo", "lógica constructiva", "anti-ornamento", etc. La posmodernidad, por su parte, reacciona no sólo ante aquello que es inmediatamente precedente (tardo-modernidad), sino que recupera muchas de las nociones que habían quedado fuera del discurso moderno inicial. Esto se entiende, por ejemplo, con las inquietudes por validar *lo simbólico*, que la arquitectura avanzada del siglo XX no había (aparentemente) buscado.

Los años posteriores al marco de estudio pueden entenderse como un complejo momento de revisión filosófica. Y no es un asunto menor que las condiciones sociales y culturales generadas tras la posguerra condujeran el discurso por ese camino. Se ha insistido en que la posmodernidad es, en realidad, una época que -además de enterrar el mito de las grandes narraciones- interpreta la historia por medio de fragmentos y la multiplicidad de

figura 7,02

Propuesta para rascacielos

1958

Hans Hollein

definiciones. En consecuencia, para el interés de la *monumentalidad*, como condición de *lo memorable*, esto tiene una relación fundamental. Esencialmente porque la oscilación entre un periodo y otro (primera-modernidad y tardo-modernidad) se había entendido como la "evolución"¹, con variaciones, entre corrientes.

En otras palabras, la conformación dialéctica propuesta se opone en momentos específicos a los determinismos establecidos: la tardo-modernidad no es un momento concluyente de ruptura en relación con la primera-modernidad, pero generó un espacio que inevitablemente habría de dar lugar a la crisis posterior. Si resumiésemos al mínimo los paradigmas, hablaríamos de una transición que va de la tesis de *lo racional* a la reivindicación de *lo artístico*; de la razón de *lo constructivo* a la libertad de *lo plástico*; de la *presentación* material a la *representación* simbólica, etcétera. Aún así, todo ello se enmarca dentro del gran episodio de revolución moderna que abarcó la primera mitad del siglo pasado.

Pero durante las décadas de los sesenta y setenta, la situación visiblemente ya no es parecida. El proceso de transformación, inseparable del desarrollo histórico, demostraría más abiertamente la discontinuidad o fractura con las realidades anteriores. Cuando hablamos de pequeñas narraciones, también entendemos que *lo monumental* -al desprenderse como parte de la reinterpretación estética y "externa" de la arquitectura- no tiene un significado en conjunto o de forma unitaria. Si previamente señalamos la diversidad de los enfoques que -por su negación- modelaban involuntariamente la condición *monumental* durante la "gran modernidad", ahora nos enfrentamos a una exigencia declarada que retoma las exclusiones: la necesidad de recuperar la memoria, la tradición como asunto estético, la estructura urbana histórica en oposición a los planteamientos de la *Tabula rasa*, etc.

Así, entendemos que los experimentos urbanos de Brasilia y Chandigarh no operan dentro del interés de *lo monumental* en esta crisis posmoderna. En primer lugar, porque como ejercicios son -parcialmente- el producto de la ideología -si cabe, constructivista, racional, *corbusierana*, etc.- que había definido la arquitectura hasta entonces. Y también, en consecuencia, eran fruto material del discutible modelo urbano que acentuaba la esencia de la crisis. Asimismo, al recuperar el simbolismo "perdido", la conformación espacial de aquellas nuevas ciudades resultaba igual de dudosa, pues debía su origen a las inquietudes plásticas del momento. Esto nos lleva a una reflexión: en buena medida la posmodernidad en su materialización o ejercicio constructivo fue mucho más dañina porque fácilmente producía parodias y pastiches, una arquitectura *Kitsch* que raramente podía ser tomada en serio.

Por otra parte, el asunto de la "solemnidad" (o la "anti-solemnidad") con la que se interpretaba al discurso moderno, facilitó el origen de una actitud reactiva e irónica que cuestionaba el significado de los "mensajes previos". Aquí vale la pena comentar sobre la

¹ La *evolución* en los términos de un cambio que plantea una situación completamente distinta del punto de partida: "mudar de actitud, de conducta o de propósito". Ver en diccionario RAE la definición del verbo *evolucionar*. Asimismo, Joan Ockman expone los puntos que interesaban en el contexto de la posguerra: "A recovery of premodernist and antimodernist themes-above all, history, and with it, monumentality, the picturesque, popular culture, regional traditions, antirationalist tendencies, decoration, etc. -within a perspective of "evolution"". Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Columbia Books of Architecture & Rizzoli, 1993). p. 13

figura 7,03

Propuesta para monumentos colosales

1967

Ch. Oldenburg

tendencia que difuminaría cada vez más los límites entre las disciplinas, o más específicamente: entre el *monumento* y la *arquitectura*. Por ello, los discursos de Ginzburg o Teige, con una orientación estricta por las definiciones y ajustados a un tiempo donde se definían causas estructurales, queden ahora vistos como algo tan distante. Es interesante recordar que el propio Adolf Loos -más por algunas de sus obras, que por su discurso escrito- fue redescubierto por Aldo Rossi. Sobre ello ya hemos hecho un comentario en la parte inicial.

Al traer a cuento el asunto de los límites entre disciplinas, sabemos que las preocupaciones estéticas de la segunda mitad del siglo pasado re-configuraron los significados históricos. Podríamos definirlo como un periodo útil para la búsqueda desde *lo externo*² en relación con la arquitectura, pues fueron constantes las actitudes que manifestaban un interés estético que -por encima de otras preocupaciones- ensalzaban los aspectos banales de la cultura. Los *monumentos*, en tanto que instrumentos y productos de ideología pura, desempeñaron un papel de "herramientas" para el tipo de crítica predominante. Si al inicio de la modernidad dominaba una noción "escultórica" -aunque tridimensional del sentido *monumental*- ahora se alcanza una dimensión literalmente mayor. Lo abstracto ya no señala lo necesariamente "nuevo", y el carácter "moderno" -como tal- ya no interesa. Por eso las descripciones de escenarios aparentemente "utópicos", se caracterizan por el empleo de elementos irreverentes³, descontextualizados, literales y triviales.

Si llevamos esta idea al ámbito de la arquitectura, veremos que en materia de *lo construido* el objeto arquitectónico mantiene una tensión entre el medio urbano y el contexto natural. Habíamos señalado que *lo monumental* tiene una raíz anti-urbana en tanto que efecto sorprendente de construcciones, además, las condicionantes proyectivas del monumento -*disposición, aislamiento y elevación*- ya no son suficientemente adecuadas. Las ideas que servían para explicar esas condicionantes ahora se definen por otros significados. Pero debemos recordar que una diferencia estructural radica en los objetivos de cada ámbito: la arquitectura tiende a la *presentación*, mientras que el arte se debe a la *representación*.

² "La posmodernidad (...) postuló que los signos arquitectónicos debían referirse a significados externos de la arquitectura, ya sea por un parecido visual (icónico) o de asociaciones culturales (simbólico). Esto es: lo que la mayoría de los monumentos occidentales con una intención conmemorativa buscaban tradicionalmente, por eso es lógico que los monumentos arquitectónicos, que padecieron de sobriedad, e iconoclasia bajo las reglas éticas de la modernidad, deben prosperar de nuevo bajo la influencia del pensamiento posmoderno." Carpo, Mario, "The Postmodern Cult of Monuments", *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism* 4, n.º 2 (Winter de 2007). Traducción del autor. p. 52

³ "La preocupación por la gran ciudad puede llegar a reparar en aquellos elementos emergentes que más la caracterizan: los monumentos (...) No obstante, la presencia del monumento da ocasión para ejercicios bien distintos sobre su función, tal como se aprecia en Lichtenstein o en Ch. Oldenburg y otros. Sobradamente conocido es el impacto del primero gracias a la reinterpretación de un medio tan popular como el cómic. Su unificación dentro de los amplios formatos, la intensificación formal *cool*, la estilización gráfica, rasgos todos de su manera, articulan ciertas imágenes de arquitectura que, de un modo un tanto paradójico, no son precisamente moderna: templos griegos, catedrales o elementos neohistoricistas. (...) Muy distinta, en cambio, es la interpretación de los monumentos de otros artistas que toman como inspiración la *Fountain* de M. Duchamp y la fenomenología pop. Tras descontextualizar el monumento preexistente y privarlo de sus valores de uso, lo insertan a continuación en un nuevo contexto con nuevas valencias frutivas y comunicativas. Esta práctica había sido iniciada ya en 1958 cuando en el *Proyecto para un rascacielos en Chicago* del austriaco H. Hollein el falo desplaza a la conocida columna dórica que A. Loos pretendiera erigir para el Chicago Tribune (...) Sin embargo, nadie como Ch. Oldenburg parece entregarse desde 1965 con más perseverancia a las *Propuestas de monumentos colosales*, colocando los objetos cotidianos más banales en un paisaje urbano, como si se tratara de una combinación de una naturaleza muerta y la escala gigante del paisaje natural. (...) Todos estos objetos banales, exaltados en virtud de sus atrevidas escalas a la categoría ineludiblemente simbólica de monumento, son contemplados desde un cierto distanciamiento temporal, en el que pierden sus funciones habituales para devenir en arquetipos abiertos al deseo." En Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1986). p. 223 - 224

figura 7,04
Plug-In City
1964
Peter Cook / Archigram

7.1.2 Dos

El "proyecto monumental de arquitectura" -heroico y sincrónico con las causas ideológicas de la época turbulenta- desaparece durante la posmodernidad. Hablamos del papel que las "instituciones" tuvieron como generadoras de manifestaciones *monumentales* exhibidas a través de la arquitectura. Esta diferencia tiene mucho en común con la posición que las sociedades democráticas establecieron tras el fin de la guerra. Recordamos que en las décadas de los años veinte y parte de los treinta hubo intentos por consolidar esa expresión desde el lenguaje moderno: los regímenes políticos eran el medio disponible para promover una *monumentalidad* acorde con el momento. Hemos visto a lo largo de la tesis que este proceso fue realmente complejo, fallido o inconcluso. Aún así, es posible señalar excepciones generadas desde la arquitectura con una razón programática/funcional: el Censtrosoyuz en Moscú, proyectado por Le Corbusier (1928 - 1933).

Durante esta fase, esas mismas "instituciones" ejercen un papel menos visible. En todo caso, la *monumentalidad* -en su forma política- aparecerá en los programas de embajadas y espacios similares que habrían de modernizarse y re-articularse también tras el fin del conflicto bélico. Particularmente, los Estados Unidos de Norteamérica y su poderío ascendente fueron los exponentes de una arquitectura de transición que buscaba ser "moderna" y en ocasiones no era más que una triste declaración estilística. Ahora se verá con mayor injerencia la dinámica de las fuerzas económicas en la promoción de actividades culturales, esto, en el sentido de una *monumentalidad* moderna, permitirá desactivar los códigos previos y establecer otros distintos.

La incipiente "arquitectura del espectáculo" conformará parte de la atmósfera en que *lo monumental* habrá de manifestarse, tomando como punto de partida la cultura del entretenimiento. El capitalismo "cultural" ocupa el vacío dejado por esa "megalomanía" cercana a la política que anteriormente había sido el motor de la cuestión. Describe Koolhaas en el *Espacio Basura*:

*El escenario escogido para la megalomanía — lo dictatorial — ya no es la política, sino el entretenimiento. Gracias al "espacio basura", el entretenimiento organiza regímenes herméticos de exclusión y concentración máximas: juegos de concentración, golf de concentración, congresos de concentración, cine de concentración, cultura de concentración, vacaciones de concentración. El entretenimiento es como observar el enfriamiento de un planeta hasta entonces caliente; sus principales inventos ya resultan antiguos: la imagen en movimiento, la montaña rusa, el sonido grabado, los dibujos animados, los payasos, los dinosaurios, las noticias, la guerra. Salvo los famosos — de los que hay una espectacular escasez — no hemos añadido nada, sólo lo hemos reconfigurado.*⁴

J. Ockman señala que los movimientos vanguardistas de los años sesenta rechazaban la "ideología moderna" porque se relacionaba estrechamente con los problemas más evidentes en el desarrollo de la arquitectura y el crecimiento urbano. Paradójicamente, muchas de estas posturas neo-vanguardistas retomaban el lado "crítico o radical" que la propia modernidad había demostrado originalmente. Aunque aclara Ockman: "en un

⁴ Koolhaas, Rem, "Junkspace", *October* No. 100, *Obsolescence. A special issue* (junio de 2002). p. 175 - 190. En Koolhaas, Rem, *Espacio Basura*, trad. Sainz, Jorge, GGmínima (Barcelona: Gustavo Gili, 2008). p. 16

figura 7,05
Monumento Continuo
1969
Superstudio

contexto más irónico y distópico"⁵. En esa línea, el discurso de aquellos años retomaría más abiertamente referencias al pasado, pero con intenciones completamente distintas para hacer una crítica de las temáticas negadas. De esta manera se encaminaba la revalorización de aquello que anteriormente había sido "desechado": la memoria, la historia, la adaptación de lo existente, etc.

Una de las transformaciones más notables en la posmodernidad está en la producción de un discurso de arquitectura sin -paradójicamente- construir arquitectura. Esta etapa fue fructífera para incorporar herramientas que transmitieron el "mensaje" de la profesión: panfletos, carteles, cómics, etc. Los mismos elementos que rodeaban el significado del *monumento*, caracterizado por las imágenes de la cultura popular, aparecerían en esa nueva arquitectura de "papel". La tendencia a valorar *lo visual*, por la producción de imágenes e íconos cargados de "contenido", favorecía que la materialización de espacios "monumentales" no fuera necesaria: ahora se proyectaban situaciones concretas a partir de ellos. La crítica posmoderna hablará sobre los asunto de la *memoria*, el *monumento* y la *monumentalidad* con mayor interés que en todo el periodo anterior.

La referencia obligada del grupo italiano *Superstudio* nos traslada a reflexionar sobre los elementos de conexión entre pasado, presente y futuro. Sus visualizaciones surgidas en el "Monumento Continuo" presentan enormes estructuras conformadas por geometrías simples, técnicamente definidas por una gran pieza sólida que interviene -por medio de ejes- los paisajes urbanos y naturales. Hay una intención simbólica que toma el principio básico de "lo único" pero desde la gran escala: ¿*monumentalidad* o *monumentalismo*?. Las investigaciones de *Superstudio* también buscaban plantear una crítica -un tanto afirmativa- al acto "único" de la arquitectura, el valor simbólico contenido en un solo cuerpo que ha llevado al hombre a construir "dólmenes, menhires y pirámides"⁶.

Para describir otra parte de las actitudes características en este periodo, acudimos al libro de Robert Venturi publicado en 1972: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. En ese ensayo, Venturi -hijo del proceso enmarcado en las observaciones descritas en el contexto norteamericano de posguerra- continúa con su crítica a la modernidad iniciada años antes con otro libro denominado *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966). La crítica de Venturi sostiene que la modernidad había impuesto una serie de premisas que eliminaron el sentido más superficial de la arquitectura aunque más conectado con la "realidad", en oposición a la "heroicidad" con que hasta entonces se habían atendido las necesidades de producción del espacio. En ese sentido, Venturi dignificaba lo "ordinario" como motivo de celebración. Y acepta la incorporación de nuevos "significados" para una arquitectura con un aparente "sentido cívico", un término que Giedion había utilizado bien durante la tardo-modernidad. Escribe así en *Aprendiendo de las Vegas*:

La arquitectura comercial y orientada al automóvil, típica de la ramificación urbana es una fuente de arquitectura cívica y residencial con significado tan viable como lo fue hace cuarenta

⁵ Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968*. Traducción del autor. p. 13

⁶ Lang, Peter, *Superstudio: Life without objects* (Milano: Skira, 2003). p. 122

figura 7,06

Recomendación para un monumento

1972

Robert Venturi

años el vocabulario industrial de comienzos de siglo en cuanto fuente para una arquitectura moderna del espacio y la tecnología industriales.⁷

El discurso de Venturi presenta una negación al materialismo y a la construcción de la realidad por elementos concretos dentro de la arquitectura. El espacio que ahora es uno que se constituye con una extraña idea de "grandeza" pero, al mismo tiempo, sin la (supuesta) solemnidad del discurso previo. En su oda a lo banal -o específicamente a lo "ordinario"- esboza la necesidad de una arquitectura que "comunica". La ilustración más característica sobre esta idea aparece como un edificio anodino que soporta un gran letrero encima: la señal publicitaria que certifica la condición de que cualquier arquitectura puede ser un monumento. Entendemos la representación de Venturi como una ironía, que en el fondo contiene un valor simbólico por otros medios más "ordinarios". Las carreteras, los anuncios luminosos, la arquitectura comercial más insulsa y *Kitsh*, son los nuevos motivos que deben tomarse en cuenta para entender la realidad. Las Vegas⁸ es la fuente de inspiración de este nuevo paradigma:

¿Por qué defendemos el simbolismo de lo ordinario, vía el tinglado decorado, por encima del simbolismo de lo heroico, vía del pato escultórico? Porque no es este tiempo ni el nuestro es entorno para una comunicación heroica a través de la arquitectura pura. Cada medio tiene su época, y las formulaciones retórico-ambientales de nuestro tiempo -sean cívicas, comerciales o residenciales- llegarán de los medios más puramente simbólicos, tal vez porque son menos estáticos y más adaptables a la escala de nuestro entorno. La iconografía y los medios mixtos de la arquitectura comercial de carretera señalarán el camino, si es que queremos verlo.⁹

7.1.3 Tres

Sobre lo construido y en continuación con el valor de la "imagen" para el nuevo discurso, insistimos en la obra de Philip Johnson porque se sitúa como señal primitiva de la ruptura. El proyecto de la Glass House de 1949 (New Canaan, Connecticut) anticipa en mayor medida el tono posterior de los acontecimientos. Este momento es relevante porque, aunque paralelo al ambiente de la *Nueva Monumentalidad*, la casa de Johnson no responde a los intereses descritos directamente por esas inquietudes estéticas. La Glass House opera como un gesto, en primer lugar, individual que desactiva las funciones de los elementos conformadores y se replantea desde una razón menos efectiva. Para el arquitecto norteamericano, que imita el lenguaje y los medios de Mies van der Rohe, no se trataba de entender la realidad o descifrarla, sino de adornarla y reducirla a un "manierismo"¹⁰. El procedimiento de Johnson anticipa el esteticismo que vendría después.

⁷ Venturi, Robert, Scott-Brown, Denise, y Izenour, Steven, *Aprendiendo de las Vegas*. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Colección Punto y Línea (Barcelona: Gustavo Gili, 1978). p. 115

⁸ Expone así Venturi sobre la inspiración de la ciudad norteamericana: "La alusión y el comentario al pasado, al presente, a nuestros grandes lugares comunes o nuestros viejos clichés, y la inclusión de lo cotidiano en el entorno, sagrado y profano, es justamente lo que le falta a la arquitectura moderna de hoy. Podemos aprender de Las Vegas como otros artistas han aprendido de sus propias fuentes profanas y estilísticas". *Ibidem*. p. 97

⁹ *Ibidem*. p. 162

¹⁰ "Aunque inspirada por los bocetos de Mies van der Rohe en 1945, para la Casa Farnsworth, esta obra se apartaba intencionadamente de la preocupación de Mies por la expresión de la lógica estructural. Que la Glass House anticipaba ya la posterior adaptación de Johnson de la sintaxis miesiana con fines decorativos, es algo que se insinúa en su descripción de la misma, escrita en 1950." Frampton, Kenneth, "El eclipse del New Deal: Buckminster Fuller, Philip Johnson y Louis Kahn, 1934-1964", en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Sexta edición ampliada (Barcelona: Gustavo Gili, 1993). p. 243

figura 7,07
Glass House (planta)
1949
Philip Johnson

Se habla de re-significar los elementos que en la "gran-modernidad" aparecían con un código específico.

En cierto sentido, "simbólicamente", esta probable (des)significación tiene un parentesco con la actitud anti-solemne que caracterizaría al nuevo contexto. Si el lenguaje de la arquitectura moderna se basaba en la síntesis *corbusierana* de los "5 puntos de la arquitectura", ahora se demostraba que la repetición "icónica" de los elementos podía sostenerse por criterios básicamente formalistas. Así lo expresaba él mismo a propósito del proyecto:

Muchos detalles de la casa están adaptados a partir de la obra de Mies, especialmente el tratamiento de las esquinas y la relación de las columnas con los marcos de las ventanas. El empleo de secciones de acero estándar para conseguir un acabado vigoroso y al mismo tiempo decorativo de la fachada, es típico de la obra de Mies en Chicago (...) si alguna vez llega a haber "decoración" en nuestra arquitectura, (tal vez) proceda de la manipulación de elementos estructurales en serie como éstos (¿no puede ser el manierismo lo siguiente?).¹¹

Pero si algún ejercicio constructivo queda como legado de una *monumentalidad* moderna, este se reconocerá en el simbolismo inherente de los rascacielos. La "Pastilla" (*The Slab*), como respuesta de su época, tuvo unas condicionantes concretas. La evolución formal de los rascacielos habría de producir infinidad de variantes formales con posterioridad que, en esencia, siempre aspiran a un tipo de representación. Por eso hablamos de un desplazamiento en el motor de las *monumentalidades*, pues los intereses económicos en la actualidad son más efectivos y poderosos que la instrumentación de la "arquitectura política". *The Slab* desapareció porque en el plano constructivo también se ha evolucionado en torno a los criterios y capacidades estructurales y técnicas.

La *monumentalidad* como aspiración estética -y en la lupa de la crítica- es prácticamente imposible. Las reseñas de la intencionalidad en *lo monumental* durante el contexto moderno nos demuestran que -incluso en sus aspiraciones más avanzadas- aquellas manifestaciones devinieron como ejercicios improbables. Hablamos de "imposibilidad" porque las intenciones conformadoras se debían a un idealismo que apuntaba a "tocar las conciencias futuras". A convertir la arquitectura en testimonio deliberado y cohesionador de un espíritu "común" e imperecedero. En ese sentido, nadie vería hoy los ejercicios de la arquitectura de Brasilia o Chandigarh como una expresión que aspire a enunciar un futuro ideal. Por el contrario, se confirma que al articularse bajo unos supuestos ideales, quedan fuera otros objetivos que en la actualidad confirman su inevitable condición anacrónica y estática.

Finalmente, *lo monumental* para la arquitectura -en términos modernos- fue parte del debate que modificó los paradigmas. Como una "pequeña parte" (en referencia a Adolf Loos) que narra las condiciones y realidades existentes. Afirmamos que la noción está asociada con el ejercicio arquitectónico, independientemente de sus periodos históricos y motivado por condicionantes programáticas, intelectuales, utópicas, o de otras índoles. Y

¹¹ Ibidem. p. 243

figura 7,08
CCTV Headquarters
2012
Rem Koolhaas / OMA

que, en mayor o menor medida, siempre habrá un pulso que cuestionablemente tratará de manifestarse por medio de la arquitectura.

Al contrastar las "motivaciones" de los acontecimientos, en la posición que la distancia temporal nos permite, parece más factible elaborar una crítica de "lo anterior" que de lo que nos rodean hoy en día. Pero también debemos reconocer que *lo monumental* no es una idea "cerrada" y que parte de esa evolución se vivió durante el periodo histórico que hemos investigamos. Hoy por hoy, esta pretensión de hacer "memorable" la materia edificada mantiene su base instrumental pero con orígenes distintos. Insistimos por ello en los factores económicos y políticos, porque creemos que es fundamental entender el traslado de un conducto a otro. Y en eso la arquitectura todavía tiene mucho material que proporcionar. Así, las causas "colectivas" previas desaparecen y los *monumentalismos* individuales tienden a ser más abundantes.

Así pues nos encontramos ante una paradoja: lo más visible de las intenciones *monumentales* continua siendo ostentoso, vacuo e intrascendente para el bien común. Mientras que las verdaderas razones que no deben ser olvidadas tienden a pasar inadvertidas¹². El sentido colectivo descrito como motor del "espacio monumental moderno" ha quedado pulverizado, en una era dónde incluso el significado del espacio público se ha transformado también.

¹² "Un monumento conceptual, invisible o visible, tiene la función de hacer perceptible lo que un pueblo ha preferido olvidar o, en el peor de los casos, ocultar." Bentivegna, Antonio, "La estética de los nuevos monumentos: Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales", *Revista Observaciones Filosóficas* No.6 (2008).

Bibliografía

Antecedentes

BANHAM, Reyner. *A concrete Atlantis*. Cambridge: MIT Press, 1986 (edición en castellano: *La Atlántida de Hormigón: Edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. Madrid: Nerea. 1989. 240 p.)

BENTMANN, Reinhard; MÜLLER, Michael. *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970 (edición en castellano: *La Villa como Arquitectura del Poder*. Barcelona: Barral Editores, 1975. 238 p.)

BOUWHUIS, Jelle; SCHAVEMAKER, Margriet. *Monumentalism – History, National Identity and Contemporary Art*. Amsterdam: NAI Publishers, 2010. 264 p.

CRASEMANN-COLLINS, Christiane; COLLINS, George R. "Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture". *Harvard Architectural Review*. Vol. 4. (Spring) 1984. p. 14 - 35

CURTIS, William J.R. "Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity". *Harvard Architectural Review*. Vol. 4. (Spring) 1984. p. 64 – 85

DIXON, John M. "Monumental Buildings in Context". *Progressive Architecture*, June 1993, Vol. 74, Issue 6. p. 7

FERNANDEZ-ALBA, Antonio. "Sevilla Expo '92" en *La Ciudad Herida*. Madrid: Huerga & Fierro Editores, 2001. p. 185 - 192

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. *Autenticidad y Monumento: Del mito de Lázaro al de Pigmalión*. Madrid: Abada Editores, S.L. 2013. 199 p.

LEERSSEN, Joep. "Size, Seriousness and the Sublime". En BOUWHUIS, Jelle; SCHAVEMAKER, Margriet. *Monumentalism – History, National Identity and Contemporary Art*. Amsterdam: NAI Publishers, 2010. p. 116 - 137

LINAZASORO, José Ignacio. *La Memoria del Orden, paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Serie: Confesiones de Arquitecto. Madrid: Abada Editores, S.L., 2013. 178 p.

LONGORIA, Francisco F. (1986, 17 de noviembre) *Movimiento y Monumento en el espacio de lo diario*. El País, p. 30

MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982 (edición Madrid: Alianza Editorial, 1987. 270 p.)

MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 285 p.

MELVIN, Jeremy; BERGDOLL, Barry; St JOHN WILSON, Colin, et. al. "Monument: Antimonument". *The Architecture Review*, Oct 2002, Vol. 212, No. 1268. p. 89 - 96

MIRANDA, Antonio. *Columnas para la Resistencia, Variaciones sobre Ciudad, Arquitectura y Subcultura*. Madrid: Marea Libros, 2008. 237 p.

RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Wien: W. Braumüller, 1903 (edición en castellano: *El culto moderno a los monumentos*. Serie La Balsa de Medusa 7. Madrid: Visor, 1987. 99 p.)

TAFURI, Manfredo. *Teoria e Storia dell'architettura*. Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli Spa, 1968 (edición en castellano: *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste, 1997. 393 p.)

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia Estetyki*. Warsaw: PWN-Pánstwowe Wydawnictwo. 1970 (edición en castellano: *Historia de la Estética Vol. III La Estética Moderna 1400 - 1700*. Madrid: Ediciones Akal, 1991. 607 p.)

Parte 1 - Lo Escrito

DLUHOSCH, Eric. "Teige's Minimum Dwelling as a Critique of Modern Architecture". En DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav. *Karel Teige : l'enfant terrible of the Czech avant-garde*. Cambridge: MIT Press, 1st edition 1999. p. 140 - 193

FRAMPTON, Kenneth. "El eclipse del New Deal: Buckminster Fuller, Philip Johnson y Louis Kahn, 1934-1964". En *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, Sexta edición ampliada, 1993. p. 241 - 251

FRAMPTON, Kenneth. "Introduction: Poetry Must Be Made By All! Transform the World: The Hedonistic Vision of Karel Teige". En DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav. *Karel Teige : l'enfant terrible of the Czech avant-garde*. Cambridge: MIT Press, 1st edition 1999. p. 2 - 9

FRAMPTON, Kenneth. "Louis Kahn: Modernización y Nueva Monumentalidad, 1944 - 1972". En *Estudios sobre cultura Tectónica: Poéticas de la Construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1999. p. 203 - 236

GÍNzburg, Moisei. "Estetika sovremennosti" [trad. La Estética de lo Moderno]. *Arkhitektura*, n.1-2, 1923, p. 3 (En GÍNzburg, Moisei. *Escritos, 1923-1930*. Madrid: El Croquis, 2006. p. 13 - 19)

GÍNzburg, Moisei. *Ritm v arhitekture* [trad. El Ritmo en la arquitectura]. Moscú: Sredi kollekcionérov, 1923. (En GÍNzburg, Moisei. *Escritos, 1923-1930*. Madrid: El Croquis, 2006. p. 23 - 101)

GÍNzburg, Moisei. *Stil i epoka. Problema sovremennoi arhitektury* [trad. Estilo y Época. El Problema de la Arquitectura Moderna]. Moscú: Gosizdat, 1924. (En GÍNzburg, Moisei. *Escritos, 1923-1930*. Madrid: El Croquis, 2006. p. 103 - 242)

GÍNzburg, Moisei. "Novye metody arkhitektumogo myshleniia" [trad. Nuevos Métodos en el Pensamiento Arquitectónico]. *Sovremennaia Arkhitektura (SA)*, n.1, 1926, p. 1 - 4 (En GÍNzburg, Moisei. *Escritos, 1923-1930*. Madrid: El Croquis, 2006. p. 245 - 251)

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press. 1941 (edición en castellano: *Espacio, Tiempo y*

Arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición. Barcelona: Editorial Reverté, Edición definitiva 2009. 857 p.)

GIEDION, Sigfried. "The Need for a New Monumentality". *New Architecture and City Planning. A symposium*. Zucker, Paul (ed.). New York: Philosophical Library. 1944. p. 549 - 568. Consultado en GIEDION, Sigfried. *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Cambridge: Harvard University Press, 1958. p. 25 - 39

GIEDION, Sigfried. "Marginalia". *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Cambridge: Harvard University Press, 1958. p. 22 - 24

GIEDION, Sigfried. *The eternal present. A contribution on constancy and change*. New York: Oxford University Press. 1st edition 1962 (edición en castellano: *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura: una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid: Alianza Forma, 1981. 535 p.)

GIEDION, Sigfried. *Architecture and the Phenomena of Transition. The Three Space Conceptions in Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1971 (edición en castellano: *La Arquitectura, fenómeno de transición (las tres edades del espacio en arquitectura)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. 379 p.)

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*. Idea Books Edizioni. 1981 (edición en castellano: *Adolf Loos: Teoría y obras*. Madrid: Nerea, 1988. 228 p.)

KAHN, Louis I. "Monumentality" [trad. La monumentalidad]. *New Architecture and City Planning. A symposium*. Zucker, Paul (ed.). New York: Philosophical Library. 1944. p. 577 - 588 (edición en castellano: *Louis I. Kahn: Escritos, conferencias y entrevistas / edición al cuidado de Alessandra Latour*. Madrid: El Croquis. 2003. p. 23 - 33)

LOOS, Adolf. "Weinachtsausstellung im Österreichischen Museum" [trad. Exposición de Navidad en el Museo Austriaco]. *Die Zeit*, Viena, 18 de diciembre de 1897. (En LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897 – 1909*. Madrid: El Croquis. 1993. p. 21 - 27)

LOOS, Adolf. "Die Silberhof und seine Nachbarschaft" [trad. El Patio de la Plata y su Vecindad]. *Neue Freie Presse*, Viena, 15 de mayo de 1898. (En LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897 – 1909*. Madrid: El Croquis, 1993. p. 45 - 51)

LOOS, Adolf. "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst" [trad. La Vieja Tendencia y la Nueva en el Arte de Construir]. *Der Architekt*, Heft 3, Viena, julio de 1898. (En LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897 – 1909*. Madrid: El Croquis, 1993. p. 121 - 127)

LOOS, Adolf. "Ornament und Verbrechen" [trad. Ornamento y Delito]. conferencia 1908; *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung* (24/10/ 1929). (En LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897 – 1909*. Madrid: El Croquis, 1993. p. 346 - 355)

LOOS, Adolf. "Architektur" [trad. Arquitectura]. *Der Sturm*, 15 de diciembre de 1910. (En LOOS, Adolf. *Escritos II, 1910 – 1932*. Madrid: El Croquis, 1993. p. 23 - 35)

LOOS, Adolf. "The Chicago Tribune Column". *Zeitschrift der Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines*, nn. 3/4, 26 de enero de 1923. (En LOOS, Adolf. *Escritos II, 1910 – 1932*. Madrid: El Croquis, 1993. p. 189 - 191)

- LOOS, Adolf. "Die Einrichtung der modernen Wohnung" [trad. La Supresión de los Muebles] *Die neue Wirtschaft*, 14 de febrero de 1924. (En LOOS, Adolf. *Escritos II, 1910 – 1932*. Madrid: El Croquis, 1993. p. 194 - 197)
- LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Zurich: Artemis, 1994 (edición en castellano: *Adolf Loos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. 192 p.)
- MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanisme*, 1928 - 1960. Cambridge: MIT Press, 2000. 375 p.
- MUMFORD, Lewis. "The death of the monument" [trad. La muerte del monumento]. *Circle*, London, 1937. p. 263 - 270 (En MUMFORD, Lewis. *La Cultura de las Ciudades*, Tomo II. Barcelona: Emecé, 1945. p. 356 - 363)
- MUMFORD, Lewis. "La arquitectura considerada como símbolo". En *La Cultura de las Ciudades*, Tomo II. Barcelona: Emecé, 1945. p. 305 - 326
- MUMFORD, Lewis. "Monumentalism, Symbolism and Style". *The Architectural Review*. Vol. 105 (April) 1949. p. 173 - 180
- MUMFORD, Lewis. "Urbanismo y Monumentalidad". En *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2012. p. 112 a 123
- OCKMAN, Joan. "Los años de la Guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad". En *Sert: Arquitecto en Nueva York*. Costa, Xavier (ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 1997. p. 23 - 45
- SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933, arquitecto, crítico cultural, dandi*. Madrid: Taschen, 2003. 96 p.
- Sert: Arquitecto en Nueva York*. Costa, Xavier; Hartray, Guido (ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 1997. 166 p.
- STEWART, Janet. *Fashioning Vienna: Adolf's Loos cultural criticism*. London; New York: Routledge, 2000. 220 p.
- ŠVÁCHA, Rostislav. "Before and After the Mundaneum: Teige as a Theoretician of the Architectural Avant-Garde". En DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav. *Karel Teige : l'enfant terrible of the Czech avant-garde*. Cambridge: MIT Press, 1st edition 1999. p. 108 - 139
- TEIGE, Karel. "Le Corbusier: Une Maison - un palais". *Stavba VII*, No.6, 1929. p. 93 - 96 (En TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. Barcelona: UPC-ETSAB, 2008. p. 69 - 73)
- TEIGE, Karel. "Polemické výklady" [trad. *Le Corbusier en Praga. Notas polémicas*]. *Stavba VII*, no. 7, 1929. p. 105 - 112 (En TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. Barcelona: UPC-ETSAB, 2008. p. 77 - 92)
- TEIGE, Karel. "Mundaneum". *Stavba VII*, no. 10, 1929. p. 145 - 155 (En TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. Barcelona: UPC-ETSAB, 2008. p. 93 - 109)

TEIGE, Karel. "Etapy Vývoje" [trad. Las etapas de la evolución]. *Stavba VIII*, No.1, 1929. p. 6 - 16 y 19 - 23 (En TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. Barcelona: UPC-ETSAB, 2008. p. 111 - 132)

TEIGE, Karel. "Le Corbusier a Nová Architektura" [trad. Le Corbusier y la Nueva Arquitectura]. *Index II*, no. 11-12, 1930. p. 83 - 86 (En TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. Barcelona: UPC-ETSAB, 2008. p. 133 - 142)

TEIGE, Karel. "Odpověď Le Corbusierovi" [trad. Contestación a Le Corbusier]. *Musaion* 10, 1931. p. 52 - 53 (En TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. Barcelona: UPC-ETSAB, 2008. p. 143 - 150)

TEIGE, Karel. *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. Introduction by Jean-Louis Cohen ; translations by Irena Žantovská Murray and David Britt. Los Ángeles: Getty Research Center, 2000. 367 p.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press, 2002. 1st edition 1994. 196 p.

Parte 2 - Lo Proyectoado

ASCHNER R., Juan Pablo. "Los elementos, las partes y el todo. Reflexión sobre el papel de la "parte" en la composición formal de la arquitectura." *DEARQ - Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, No. 2, 2008. p. 106 - 114

BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press, 1960 (edición en castellano: *Teoría y Diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1ª edición revisada y con nueva introducción, 1985. 332 p.)

BENEVOLO, Leonardo. "El compromiso político y el conflicto con los regímenes autoritarios". *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. 6ª edición ampliada, 1987. p. 565 - 620

BOCCIONI, Umberto. "Manifiesto Tecnico della scultura futurista" 11/04/1912. *L'Italia* (30/09/1912), *Je Dis Tout* (6/10/1912), *L'Eschelier de France* (25/01/1913); *The Tripod*, no. 5 (11/1912). (edición en inglés: "Futurist Sculpture". *Futurism: an anthology*. Rainey, Lawrence (ed.); Poggi, Christine (ed.); Wittman, Laura (ed). New Haven & London: Yale University Press, 2009. p. 113 - 119)

BORSI, Franco. *The monumental era: European Architecture and Design 1929-1939*. London: Lund Humpries, 1987. p. 207.

Constructivismo. (1973). Corazón, Alberto (ed.) Madrid. Serie A Comunicación 19. 376 p.

CASSETTI, Bruno. "André Lurçat en la URSS: la recuperación de la arquitectura como institución". *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos* / Asor Rosa, Alberto (et al.). Corazón, Alberto (ed.). Madrid: 1973. 313 p. Serie A Comunicación 23. p. 193 - 213

COLQUHOUN, Alan. "Composition versus the project" [trad. Composición versus Proyecto]. *Casabella*, no. 50, enero - febrero 1986, p. 11 - 18. Reimpreso en COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition*. Cambridge: MIT Press, 1989 1st edition (edición en castellano: *Modernidad y Tradición Clásica*. Madrid: Júcar Universidad, 1991. p. 55 - 79)

COLQUHOUN, Alan. "Rationalism: a philosophical concept in architecture" [trad. Racionalismo: Un concepto filosófico en arquitectura]. Publicado en *Das Abentener der Ideen: Architektur und Philosophie seit der Industriellen Revolution*. Baldus, Claus (ed.). Berlín: Internationale Bauausstellung, 1987. Reimpreso en COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition*. Cambridge: MIT Press, 1989 1st edition (edición en castellano: *Modernidad y Tradición Clásica*. Madrid: Júcar Universidad, 1991. p. 81 - 115)

COLQUHOUN, Alan. "The Sgnificance of Le Corbusier" [trad. La Importancia de Le Corbusier]. Brooks, H. Allen (ed.). *The Le Corbusier Archive*, Vol. 1. New York: Garland Publishing, 1984. Reimpreso en COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition*. Cambridge: MIT Press, 1989 1st edition (edición en castellano: *Modernidad y Tradición Clásica*. Madrid: Júcar Universidad, 1991. p. 199 - 230)

D'HOOGHE, Alexander. *The Liberal Monument, Urban Design and the Late Modern Project*. New York: Princeton Architectural Press and Berlage Institute, 1st edition 2010. 112 p.

DA COSTA MEYER, Esther. *The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future*. New Haven: Yale University Press. 1995. 249 p.

DAL CO, Francesco. "Ciudades y Monumentos". *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos* / Asor Rosa, Alberto (et al.). Corazón, Alberto (ed.). Madrid: 1973. 313 p. Serie A Comunicación 23. p. 117 - 149

DE HAAN, Hilde. *Architects in competition: international architectural competitions of the last 200 years*. New York: Thames and Hudson, 1988. 219 p.

DE PRADA, Miguel. Arte y Composición: *El problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2008. 218 p.

FRAMPTON, Kenneth. "The Work of Fumihiko Maki". En MAKI, Fumihiko. *Fumihiko Maki*. London: Phaidon, 2009. p. 48 - 55

GAN, Alexei. *Konstruktivizm*. Tver': Tverskoe izd-vo, 1922. 70 p. [trad. El Constructivismo]. En *Constructivismo*. (1973). Corazón, Alberto (ed.) Madrid. Serie A Comunicación 19. p. 109 - 159

GÍNZZBURG, Moisei. "Itogi i perspektivy" [trad. Resultados y Perspectivas de la Arquitectura Moderna]. *Sovremennaiia Arkhitektura (SA)*, n.4-5, 1927, p.112 - 119 (En GÍNZZBURG, Moisei. *Escritos, 1923-1930*. Madrid: El Croquis, 2006. p. 317 - 331)

GONZÁLEZ, Robert. "El concurso del Faro de Colón: Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana". *ARQ*, número 67. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007. p. 80 - 87

GÖRGEN, Annabelle. "Terrenos de juego. La escultura como lugar: de las maquetas surrealistas a la Chase Manhattan Plaza". En GIACOMETTI, Alberto. *Giacometti: terrenos*

- de juego* (catálogo de exposición: 13 de junio al 4 de agosto de 2013). Madrid: Fundación MAPFRE, 2013. 283 p.
- GOZAK, Andrei; LEONIDOV, Andrei. *Ivan Leonidov, The Complete Works*. London: Academy Editions, 1988. 216 p.
- IKONNIKOV, Andréi. "Años de efervescencia. El nacimiento de la arquitectura soviética". *Constructivistas. A&V* (mayo-junio) #29. Madrid: Arquitectura Viva, 1991. p. 4 - 15
- JAN-MAGOMÉDOV, Selim. "De Lenin a Stalin. Las etapas de la construcción socialista". *Constructivistas. A&V* (mayo-junio) #29. Madrid: Arquitectura Viva, 1991. p. 16 - 21
- JAN-MAGOMÉDOV, S.O. "Dos concepciones de creación de estilos en el arte progresista: el constructivismo (Tatlin) y el suprematismo (Maliévich)". *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, edición bilingüe 2004. p. 22 - 29
- JAN-MAGOMÉDOV, S.O. "El constructivismo: corriente artística del vanguardismo arquitectónico (Alexandr Vesnin)". *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, edición bilingüe 2004. p. 54 - 67
- JAN-MAGOMÉDOV, S.O. "Leoníдов: el poeta de la forma pura". *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, edición bilingüe 2004. p. 68 - 71
- JAN-MAGOMÉDOV, S.O. "Búsqueda de nuevos tipos de edificios públicos". *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, edición bilingüe 2004. p. 117 - 135
- JAMES-CHAKRABORTY, Kathleen. *German architecture for a mass audience*. London: Routledge, 2000. p. 172.
- JONG, Cees de, MATTIE, Erik. *Architectural Competitions Vol. I (1792 - 1949)*. Koln: Benedikt Taschen, 1994. 393 p.
- JONG, Cees de, MATTIE, Erik. *Architectural Competitions Vol. II (1950 - Today)*. Koln: Benedikt Taschen, 1994. 397 p.
- LE CORBUSIER. *Rascacielos: catálogo de la exposición celebrada en Madrid, enero-febrero 1987*. (Texto del Catálogo: Ábalos, Iñaki; Herreros, Juan). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Urbanismo e Infraestructuras, 1987. 176 p.
- LEONIDOV, Ivan I. *Ivan Leonidov, 1902 - 1959 / a cura di Alessandro De Magistris, Irinia Korob'ina*. Milano: Electa, 2009. 321 p.
- MAKI, Fumihiko. "Exploration of Urban Design Language". En MAKI, Fumihiko. *Fumihiko Maki*. London: Phaidon, 2009. p. 16 - 19
- MAKI, Fumihiko; OHTAKA, Masato. "Collective Form - Three Paradigm". En MAKI, Fumihiko. *Investigations in Collective Form*. St. Louis: School of Architecture, Washington University, 1964. p. 1 - 24

MAKI, Fumihiko; GOLDBERG, Jerry. "Linkage in Collective Form". En MAKI, Fumihiko. *Investigations in Collective Form*. St. Louis: School of Architecture, Washington University, 1964. p. 25 - 85

MARCHÁN FIZ, Simón. Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900 - 1930). Volumen I. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

MARCHÁN FIZ, Simón. Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900 - 1930). Volumen II. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

MIRANDA, Antonio. *Un Canon de Arquitectura Moderna 1900 – 2000*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. 460 p.

SANT'ELIA, Antonio. "Manifesto dell'architettura futurista". 11/07/1914. (edición en inglés: "Futurist Architecture". *Futurism: an anthology*. Rainey, Lawrence; Poggi, Christine; Wittman, Laura (ed). New Haven & London: Yale University Press, 2009. p. 198 - 202)

SCHMIDT, Hans. "Las relaciones entre la arquitectura soviética y la de los países occidentales entre 1918 y 1932". *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos* / Asor Rosa, Alberto (et al.). Corazón, Alberto (ed.). Madrid: 1973. 313 p. Serie A Comunicación 23. p. 251 - 268

SLESSOR, Catherine. "Dignity and Delight". *The Architectural Review*, August 1998, Vol. 204, Issue 1218, p. 4 - 5

STEWART, David B. "A Journey to the West". En MAKI, Fumihiko. *Fumihiko Maki*. London: Phaidon, 2009. p. 264 - 269

TAFURI, Manfredo. "El socialismo realizado y las crisis de las vanguardias". *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos* / Asor Rosa, Alberto (et al.). Corazón, Alberto (ed.). Madrid: 1973. 313 p. Serie A Comunicación 23. p. 47 - 92

UTZON, Jörn. "Platforms and plateaus: ideas of a Danish architect" [trad. Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés]. *Zodiac*, No. 10, 1962 p. 112 -140 (En UTZON, Jörn. *Conversaciones y otros escritos*. Puente, Moisés (ed.) Barcelona: Gustavo Gili, 2010. p. 11 - 21)

ZELINSKI, K. "Ideología y tareas de la arquitectura soviética". En *Constructivismo*. (1973). Corazón, Alberto (ed.). Madrid. Serie A Comunicación 19. p. 231 - 277

Parte 3 - Lo Construido

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Brazil's modern architecture*. London: Phaidon, 2004. 239 p.

BALFOUR, Alan. *Rockefeller Center: Architecture as Theater*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1978. 248 p.

- BLUNDELL, Peter. "Architecture and political legitimation". *The Architecture Review*, Jul 1996, Vol. 200, No. 1193. p. 64 - 68
- CURTIS, William J.R. "Totalitarian Critiques of the Modern Movement". *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, Third Edition 1996. p. 351 - 369
- COLQUHOUN, Alan. "The Strategies of the Grand Travaux" [trad. Las Estrategias de los *Grands Travaux*]. Publicado en *Assemblage*, no. 4, octubre 1987, p. 66 - 81. Reimpreso en COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition*. Cambridge: MIT Press, 1989 1st edition (edición en castellano: *Modernidad y Tradición Clásica*. Madrid: Júcar Universidad, 1991. p. 155 - 198)
- ELSEN, Albert R; MILLER LANE, Barbara; VON MOOS, Stanislaus. *La Arquitectura como Símbolo de Poder*. Sust, Xavier (ed.). Barcelona: Tusquets, 1975. 170 p. Serie de Arquitectura y Diseño, Volumen 8.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. (2005, 19 marzo) *Albert Speer, la luz y la tiniebla*. El País, Babelia / Arquitectura.
- FIORI ARANTES, Pedro. "Reinventing the Building Site". En ANDREOLI, Elisabetta (ed); FORTY, Adrian (ed). *Brazil's modern architecture*. London: Phaidon, 1st edition 2004. p. 170 - 201
- FRAMPTON, Kenneth. "La Arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943". En *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, Sexta edición ampliada, 1993. p. 212 - 225
- FRAMPTON, Kenneth. "Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo, 1930-1960". En *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, Sexta edición ampliada, 1993. p. 226 - 233
- FRAMPTON, Kenneth. "Mies van der Rohe y la monumentalización de la técnica, 1933-1967". En *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, Sexta edición ampliada, 1993. p. 234 - 240
- GIEDION, Sigfried. "El Centro Cívico: El Rockefeller Center, 1931 - 1939". *Espacio, Tiempo y Arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Reverté, Edición definitiva 2009. p. 800 - 811
- GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco. "Beyond Bigness. Sobre las implicaciones críticas de una lectura formal de la obra de Rem Koolhaas (1987-1993)". Revista *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, nº 10 *Gran Escala*, mayo de 2014, p. 32 - 47
- HEATHCOTE, Edwin. *Monument builders: modern architecture and death*. Chichester: Academy, 1999. 224 p.
- HOLSTON, James. *The Modernist City: an anthropological critique of Brasilia*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. 369 p.

HOOD, Raymond M. Raymond Hood / Essay by Robert A. M Stern with Thomas P. Catalano. New York: Institute for Architecture and Urban Studies and Rizzoli International Publications, Inc. 1982. 126 p.

KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New York: Oxford University Press, 1978 (edición en castellano: *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. 318 p.)

KOOLHAAS, Rem. "Bigness, or the Problem of Large". En KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1995. 2nd Edition, 1998. p. 494 - 517

KRIER, Léon. *Albert Speer: architecture, 1932 - 1942*. New York: The Monacelli Press, 2013. 251 p.

MCCARTER, Robert. *Louis I. Kahn*. London & New York: Phaidon, 1st edition 2005. 522 p.

MARCIANO, Ada Francesca. *Giuseppe Terragni: opera completa 1925 - 1943*. Roma: Officina Edizioni. 1987. 334 p.

MILLER LANE, Barbara. "Arquitectura Nazi". En ELSEN, Albert R; MILLER LANE, Barbara; VON MOOS, Stanislaus. *La Arquitectura como Símbolo de Poder*. Sust, Xavier (ed.). Barcelona: Tusquets, 1975. Serie de Arquitectura y Diseño, Volumen 8. p. 71 - 114

MONTANER, Josep M; MUXÍ, Zaida. *Arquitectura y política, ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. 253 p.

MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier; OYÓN, José Luis. *Elementos de Composición Urbana*. Barcelona: Edicions UPC, 1998. Series Quaderns d'arquitectes, #26. 117 p.

MUMFORD, Lewis. "Aceptación de los Inconvenientes". En *La Cultura de las Ciudades*, Tomo II. Barcelona: Emecé, 1945. p. 51 - 58

MUMFORD, Lewis. "Breve bosquejo del infierno". En *La Cultura de las Ciudades*, Tomo II. Barcelona: Emecé, 1945. p. 91 - 100

NIEMEYER, Oscar. Diario - Boceto / Oscar Niemeyer. ARIJÓN, Teresa (trad.); BELLOC, Bárbara. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014. p. 232

OCKMAN, Joan. "Mr. Oud Replies". *Architecture Culture 1943 -1968*. New York: Columbia Books of Architecture & Rizzoli, 1993. p. 103 - 106

PÉREZ IGUALADA, Javier. *Arquitecturas Comparadas: observaciones dispersas sobre parecidos razonables*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008. 166 p.

RECAMAN, Luiz. "High Speed Urbanization". En ANDREOLI, Elisabetta (ed); FORTY, Adrian (ed). *Brazil's modern architecture*. London: Phaidon, 1st edition 2004. p. 106 - 139

ROCA BLANCH, Estanislao. "Brasília, el último experimento monumental". En *Geometría* (revista semestral de Arquitectura y Urbanismo), 1994, Vol. 18, p. 50 - 55.

SCARROCCHIA, Sandro. *Albert Speer e Marcello Piacentini : L'architettura del totalitarismo negli anni trenta*. Milano: Skira, 1999. 420 p.

SLESSOR, Catherine. "The Big Issue". *The Architectural Review*, March 1997, Vol. 201, Issue 1201, p. 4 - 5

TAVERNE, Ed; BROEKHUIZEN, Dolf. *J.J.P. Oud's Shell Building: design and reception*. Rotterdam: NAI Publishers, 1995. 168 p.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil*. New York: Rizzoli, 1994. 224 p.

- ,. *Oscar Niemeyer and brazilian free-form modernism*. New York: George G. Braziller, 1994. 127 p.

VAL FIEL, Mónica. "El "Símbolo" frente a la "Forma": la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno". *Dearq Revista de Arquitectura*, No.12, (julio) 2013. p. 118 - 124

VALE, Lawrence J. *Architecture, Power and National Identity*. London: Routledge. 2nd edition, 2008. 386 p.

VIRSEDA AIZPUN, Alejandro. "Le Corbusier y los edificios de gran escala. De la composición por elementos a la unidad". *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*, nº 10 *Gran Escala*, mayo de 2014, p. 48 - 61

VON MOOS, Stanislaus. "La política de la Mano Abierta. Notas sobre Le Corbusier y Nehru en Chandigarh". En ELSSEN, Albert R; MILLER LANE, Barbara; VON MOOS, Stanislaus. *La Arquitectura como Símbolo de Poder*. Sust, Xavier (ed.). Barcelona: Tusquets, 1975. Serie de Arquitectura y Diseño, Volumen 8. p. 115 - 170

VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier: elements of a synthesis, revised and expanded*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009. 367 p.

WISNIK, Guilherme. "Doomed to Modernity". En ANDREOLI, Elisabetta (ed); FORTY, Adrian (ed). *Brazil's modern architecture*. London: Phaidon, 1st edition 2004. p. 20 - 55

ZEVI, Bruno. "La parábola de la arquitectura soviética". *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Poseidón S.L, 1980. p. 138 - 153

ZEVI, Bruno. "El delito nazi". *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Poseidón S.L, 1980. p. 153 - 156

ZEVI, Bruno. "Giuseppe Pagano". *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Poseidón S.L, 1980. p. 200 - 216

Epílogo

BENTIVEGNA, Antonio. "La estética de los nuevos monumentos: Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales". *Revista Observaciones Filosóficas*, No. 6, 2008.

CARPO, Mario. "The Postmodern Cult of Monuments". *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, Vol. 4 Issue 2 (Winter) 2007. p. 50 - 60

CACCIARI, Massimo. "Eupalinos or Architecture". *Oppositions* 21 (Summer) 1980. trans. Stephen Sartarelli (reeditado en HAYS, K. Michael. *Architecture Theory since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 2000. p. 392 - 406)

CLARK, Justine; MYERS, Peter. "On Monumentality". *Architecture Australia*, Jan/Feb 2003, Vol. 93 Issue 1. p. 28

KOOLHAAS, Rem. "Junkspace". *October* No. 100 (*Obsolescence. A special issue*), June 2002, p. 175 - 190 (edición en castellano: *Espacio Basura*. Sainz, Jorge (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, *Colección GGmínima*, 2008)

LANG, Peter. *Superstudio: Life without objects*. Milano: Skira, 2003. 231 p.

LEFEBVRE, Henri. From *La production de l'espace*. París: Editions Anthropos, 1974 (edición en inglés: From *The Production of Space*. En HAYS, K. Michael. *Architecture Theory since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 2000. p. 174 - 188)

LEACH, Neil. *The anaesthetics of architecture*. Cambridge: MIT Press, 1999 (edición en castellano: *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 162 p.)

ROSSI, Aldo. *L'Architettura della città*. Padua: Marsilio Editore, 1966 (edición en castellano: *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 9ª edición, 1995. 310 p.)

SCOLARI, Massimo. "Avanguardia e nuova architettura". *Architettura razionale*, XV Triennale, international session of architecture. Milan: Franco Angeli, 1973 (edición en inglés: "The New Architecture and the Avant-Garde". En HAYS, K. Michael. *Architecture Theory since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 2000. p. 124 - 145)

SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. "Arquitectura Débil". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* #175 (octubre-diciembre) 1987. En SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p. 63 - 82

VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1972 (edición en castellano: *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Colección Punto y Línea. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. 228 p.)

VIDLER, Anthony. From *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press, 1992. En HAYS, K. Michael. *Architecture Theory since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 2000. p. 744 - 757

VINEGAR, Aron. *I'm a Monument: on learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 2008. 234 p.

VIRILIO, Paul. "The Overexposed City" from *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgeois, 1984. Translated in *Zone 1-2* (New York: Urzone, 1986), trans. Astrid Hustvedt. (Reeditado en HAYS, K. Michael. *Architecture Theory since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 2000. p. 540 - 550)

Bibliografía complementaria arquitectura

BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Gius, Laterza & Figli, 1974 (edición en castellano: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 6ª edición ampliada, 1987. 1146 p.)

BOESIGER, Willy (Ed.). *Le Corbusier Oeuvre complète de 1910 - 1929*. Vol. 1. 5ª ed. Zurich: Editions d'Architecture Erlenbach, 1948.

BOESIGER, Willy (Ed.). *Le Corbusier Oeuvre complète de 1936 - 1946*. Vol. 4. 10ª ed. Zurich: Editions d'Architecture Artemis, 1995.

BOESIGER, Willy (Ed.). *Le Corbusier Oeuvre complète de 1946 - 1952*. Vol. 5. 8ª ed. Zurich: Editions d'Architecture Artemis, 1985. 243 p.

BOESIGER, Willy (Ed.). *Le Corbusier Oeuvre complète de 1952 - 1957*. Vol. 6. 10ª ed. Berlin: Birkhäuser Publishers, 1995. 224 p.

BOESIGER, Willy (Ed.). *Le Corbusier Oeuvre complète de 1957 - 1965*. Vol. 7. 4ª ed. Zurich: Editions d'Architecture Artemis, 1985. 240 p.

COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition*. Cambridge: MIT Press, 1989 1st edition (edición en castellano: *Modernidad y Tradición Clásica*. Madrid: Júcar Universidad, 1991. 318 p.)

CURTIS, William J.R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, Third Edition 1996. 736 p.

DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav. *Karel Teige : l'enfant terrible of the Czech avant-garde*. Cambridge: MIT Press, 1st edition 1999. 446 p.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a critical history*. New York : Oxford University Press, 1980 (edición en castellano: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, Sexta edición ampliada, 1993. 338 p.)

Futurism: an anthology. Rainey, Lawrence; Poggi, Christine; Wittman, Laura (ed). New Haven & London: Yale University Press, 2009. 604 p.

GIACOMETTI, Alberto. *Giacometti: terrenos de juego* (catálogo de exposición: 13 de junio al 4 de agosto de 2013). Madrid: Fundación MAPFRE, 2013. 283 p.

GEDION, Sigfried. *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. Cambridge: Harvard University Press, 1958. p. 221

GÍNZBURG, Moisei. *Escritos, 1923-1930 / edición al cuidado de Ginés Garrido*. Madrid: El Croquis, 2006. 445 p.

HAYS, K. Michael. *Architecture Theory since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 2000. 807 p.

JAN-MAGOMÉDOV, S.O. *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, edición bilingüe 2004. 454 p.

- KAHN, Louis I. *Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews*. New York: Alessandra Latour & Rizzoli International Publications, 1991 (edición en castellano: *Louis I. Kahn: Escritos, conferencias y entrevistas / edición al cuidado de Alessandra Latour*. Madrid: El Croquis. 2003. 363 p.)
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1995. 2nd Edition, 1998. 1344 p.
- LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Editions G. Crès, 1923 (edición en castellano: *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1965 -reimpresión 1958- 243 p.)
- LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897 – 1909 / edición al cuidado de Adolf Opel y Josep Quetglas*. Madrid: El Croquis, 1993. 356 p.
- LOOS, Adolf. *Escritos II, 1910 – 1932 / edición al cuidado de Adolf Opel y Josep Quetglas*. Madrid: El Croquis, 1993. 289 p.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Principles of modern architecture*. London: Andreas Papadakis Publisher, 2000 (edición en castellano: *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté, 2005. 283 p.)
- MAKI, Fumihiko. *Investigations in Collective Form*. St. Louis: School of Architecture, Washington University, 1964. 87 p.
- MAKI, Fumihiko. *Fumihiko Maki*. London: Phaidon, 2009. 319 p.
- MIRANDA, Antonio. *Ni Robot Ni Bufón, Manual Para la Crítica de Arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra, Colección Fronesis Universitat de Valencia, 1999. 578 p.
- MIRANDA, Antonio. *A todos los Becarios de la Reina, ocho ensayos de estética civil*. Madrid: Biblioteca Nueva, S.L, 2011. 228 p.
- MONTANER, Josep M. *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, Primera edición 1993. 271 p.
- MUMFORD, Lewis. *The Culture of the Cities*. New York, Harcourt, Brace and company, 1938 (Edición en castellano: *La Cultura de las Ciudades*, Tomo II. Barcelona: Emecé, 1945)
- MUMFORD, Lewis. *The city in history: its origins, its transformations, and its prospects*. London: Secker & Warburg, 1st edition 1961 (edición en castellano: *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2012. p 1158)
- RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith, Elder & Co. 1849 (edición en castellano: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989. 259 p.)
- Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-37: La aportación de los Arquitectos Europeos / Alberto Asor Rosa (et al.). Corazón, Alberto (ed.). Madrid: 1973. 313 p. Serie A Comunicación 23.*

SUDJIC, Deyan. *The edifice complex: how the rich and powerful shape the world*. London; New York: Allen Lane, 2005. (edición en castellano: *La arquitectura del poder, Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Barcelona: Ariel, 2007. 303 p.)

TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. Barcelona: UPC-ETSAB, 2008. 157 p.

ZEVI, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi, 1950 (edición en castellano: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Poseidón S.L, 1980. 681 p.)

Tesis Consultadas

AMSELLEM, Patrick. *Remembering the Past, Constructing the Future: The Memorial to the Deportation in Paris and Experimental Commemoration After the Second World War*. Ph.D. Dissertation / Thesis. New York University. Ann Arbor, Michigan. 2007.

GARRIDO COLMENERO, Ginés. *Melnikov en París: del pabellón soviético a los garajes*. Tesis Doctoral, ETSAM, Madrid, 2004.

McKAY, Sherry. *A Study of Le Corbusier's Notre-Dame-Du-Haut, Ronchamp as a Twentieth-Century Pilgrimage Chapel*. Thesis in Masters of Arts, The University of British Columbia. Vancouver, Canada, 1979.

TAKACS, David. *Liquid Monumentality: A Search for Meaning*. Master of Architecture Thesis. University of Waterloo. Waterloo, Ontario, Canada. 2011.

Documentos online

BHATIA, Neeraj. *The New Monumentality in New Jersey*. [en línea]. [27/10/2015] Disponible en Web: <http://www.theopenworkshop.ca/Pages/A_Urbanism_NJ.html>

BUTTERFIELD, Andrew. *Monuments and Memories* [en línea]. [27/07/2014] Disponible en Web: <<http://www.newrepublic.com/article/monuments-and-memories>>

COULTER-SMITH, Graham. *The Beginning of the end of painting*. [en línea]. [30/09/2014] Disponible en Web: <<http://artintelligence.net/review/?p=497>>

DÍAZ, Miguel A. *Mástiles y Dirigibles* [en línea]. [fecha de consulta 18/11/2014]. Disponible en Web <<http://madc-texts.blogspot.com.es/2014/07/mastiles-y-dirigibles.html>>

GERZ, Jochen; SHALEV-GERZ, Esther. *Monument against Fascism* [en línea]. [fecha de consulta 18/11/2014]. Disponible en Web: <http://www.gerz.fr/html/main.html?art_id=76fdb6702e151086198058d4e4b0b8fc&>

HAROU-ROMAIN, Nicolas-Philippe. *Projet de Pénitencier, 1840* [en línea]. [fecha de consulta: 24/09/2014]. Disponible en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6262634t/f5.image>>

HOMOBONO M, José Ignacio. La Ciudad y su Cultura, en la obra de Lewis Mumford [en línea]. [fecha de consulta 28/04/2015]. Disponible en Web <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/23/01750256.pdf>>

Jahrbuch Des Deutschen Werkbundes 1913 [en línea]. [fecha de consulta: 19/05/2014]. Disponible en Web: <<https://archive.org/stream/jahrbcher1913deutuoft>>

LEONIDOV, Ivan. From explanatory notes to the Narkomtiazhprom competition. *Arkitektura SSSR*, 1934 № 10, p. 14 - 15 [en línea]. [fecha de consulta: 25/11/2014]. Disponible en <<http://thecharnelhouse.org/2013/05/12/leonidovs-narkomtiazhprom-наркомтяжпром-леонидова-1934/>>

TAKACS, David. On The Inspiration of the Architectural Competition: The White House Redoux in a World of Liquid Monumentality [en línea] 2008. [fecha de consulta 1/04/2014] Disponible en Web: <http://tboake.com/competitions/w_08/takacs/essay.pdf>

The Art of Assemblage [en línea]. C. SEITZ, William. New York: Museum of Modern Art (MoMA), 4/10/1961. [fecha de consulta: 30/07/2015]. Disponible en Web: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2897/releases/MOMA_1961_0112_110.pdf?2010>

VIDLER, Anthony. Monument, Memory and Modernism [en línea]. [10/11/2014]. Disponible en Web: <http://archweb.cooper.edu/exhibitions/kahn/essays_02.html>

Otras referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1936 (edición en castellano: *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert; Introducción de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2003. 127 p.)

BRECHT, Bertolt. *Kalendergeschichten*. Berlín: Gebrueder Weiss, 1949. (edición en castellano: *Historias de Almanaque*. Madrid: Alianza Editorial, 7ª reimpresión El libro de Bolsillo, 1987)

LOZANO, Álvaro. *La Alemania Nazi (1933-1945)*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2ª edición 2011. 448 p.

POZAS HORCASITAS, Ricardo. *Los nudos del tiempo: la modernidad desbordada*. México: Siglo XXI editores & Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 134 p.

Anexo A

Cronología

(de acuerdo con el artículo "Monumentality: A critical Matter in Modern Architecture")

Siglo XIX

John Ruskin – Seven Lamps of Architecture / Lamp of Power

Tema: la monumentalidad es una preocupación relacionada con la escala o el tamaño.

Siglo XX

Algunos arquitectos del movimiento moderno continuaron con la búsqueda de la idea de escala en la arquitectura.

Vanguardias

Años 1910

Grupo 1: Secesionistas austriacos, Futuristas italianos, Expresionistas alemanes y los Constructivistas Rusos, buscaban lo que Ruskin llamaba "lo sublime".

Grupos dentro de las vanguardias en los que la monumentalidad no estaba enfatizada directamente.

Grupo 2: De Stijl, Suprematistas rusos, Purismo Le Corbusiano, los diseños de la Bauhaus.

1917

Grupo De Stijl, J.J.P.Oud en *De Stijl Journal / The monumental Townscape*:

Cita: *"El concepto de –monumental- es de naturaleza interna y no externa. Puede manifestarse por sí mismo tanto en cosas pequeñas como en grandes. Los factores materiales no juegan un papel en este asunto."*

1918

Van Doesburg, más preocupado por el arte monumental escribió:

Cita: *"La arquitectura une, ata. La pintura afloja, desune. El hecho de que ambas tienen que cumplir con diferentes funciones hace posible una combinación armoniosa... A través del desarrollo consistente y avances de la combinación de la arquitectura y la pintura, será posible alcanzar en un futuro de una base puramente moderna el objetivo del arte monumental: colocar al hombre dentro (en vez de en contra) de las artes plásticas y por lo tanto permitirle participar en ellas."*

1922

Concurso para el Chicago Tribune

1925

Walter Gropius: *Bauhausbuch, Internationale Architektur*

Tema: *"No se describe un estilo sino una intención". Se llama internacional porque está enraizado en la totalidad de la sociedad y comprende todos los aspectos de la creación humana en un objetivo unificado de la construcción con los medios técnicos y cumplen la función de una hermandad internacional".*

1927

Wissenhofsiedlung en Stuttgart – etiquetado como el “*International Style*”
Concurso para el Palacio de la Liga de las Naciones

1928

Ludwig Hilberseimer: *Internationale neue Baukunst*

Tema: Según los autores es la “mejor y más concisa descripción del nuevo internacionalismo”. *“No es un asunto de moda como se tiene generalmente asumido, sino la expresión básica de una nueva actitud sobre el construir. Podría, por supuesto, ser diferenciada por idiosincrasias locales y nacionales y por las individualidades de su creador, pero en conjunto, es el producto de premisas idénticas...”*

1929

Concurso para el monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo

1931

Concurso para el Palacio de los Soviets en la URSS

1932

Durante febrero y marzo se lleva a cabo la exposición en el MoMA “Modern Architecture: International Exhibition” organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. Publicación del libro “*The International Style*”.

Tema: Selección de proyectos cuyas volumetrías resultaban puras y carecían de ornamentos. Dejan fuera aquellos edificios industriales que tanto Gropius como Hilberseimer habían descrito anteriormente. Según los autores lo que Hitchcock y Johnson manifestaron es que “*un estilo había llegado para ser parte de todas las categorías de la arquitectura*”.

1937

Exposición Mundial en París

1937 – 1940

En el contexto de los años de la guerra, durante los meses de marzo del año 1937 a julio de 1940, se generó una discusión sobre la monumentalidad que estaba fuera del ámbito de los regímenes totalitarios, aunque influenciada por los momentos inherentes. Los protagonistas fueron el crítico de arte Peter Meyer y los arquitectos Hans Schmidt y Gunnar Sundbärg.

Periódico suizo *Das Werk* y diario sueco *Bygmästaren*

Tema: Surge a raíz de los concursos de dos edificios públicos de carácter cívico. El edificio de conciertos y congresos en Zurich y el proyecto de Le Corbusier para el Museo de Arte Moderno de París.

Sobre Meyer “*El malestar de la arquitectura de los últimos 100 años resulta en gran medida del hecho de que los clientes al igual que los arquitectos han perdido el instinto por saber dónde son apropiados los edificios de formas monumentales y dónde no.*” Apunta Meyer que durante años él ha señalado el hueco en la teoría de la arquitectura moderna que evitaba el asunto crítico de la monumentalidad ignorándolo por completo. Escriben los autores “Ignorando la monumentalidad, el movimiento moderno dejó a sus defensores sin

herramientas para resolver los programas de edificios que lo requerían, y usualmente las soluciones resultaban en las formas de la antigüedad clásica. La opción para Meyer debía ser entre el historicismo pasivo como el empleado en Alemania y la Rusia Soviética, y una creativa, vigorosa evocación de formas que sirvieran específicamente a una monumentalidad moderna.”

Sobre Hans Schmidt: La aportación más significativa de Le Corbusier. Recae en el uso de las innovaciones tecnológicas como subordinadas de su arquitectura, por ello evitando el formalismo sin sentido. *“Sin este principio básico, la forma arquitectónica se convierte en una ecuación vacía, un formalismo auto-complaciente.”*

Sobre Gunnar Sundbärg: *“Si el estado tiene éxito en un tiempo futuro en encontrar una forma en la cual los métodos de producción puedan ser desarrollados armoniosamente en el interés común de la gente... Todo y cada edificio será entonces de igual importancia sin importar que sirva para un propósito público o privado, y la diferencia entre lo monumental y lo no-monumental desaparecerá gradualmente. Los edificios comunales, construidos por la propia gente, son proyectos de legitimidad monumental del presente, símbolos del esfuerzo comunal de las masas: por eso Volkshäuser, Volksparks, librerías públicas, arenas deportivas, monumentos a la voluntad del pueblo surgirán por medio de su propio poder.”*

1939

Concurso para el Smithsonian Gallery of Art en Washington D.C.

Feria Mundial en Nueva York

1943

Sigfried Giedion, por petición del American Abstract Artists, produce el texto *“The Need for a New Monumentality”*. Dicha publicación no sale a la luz y el texto es empleado el año siguiente en el simposio organizado por Paul Zucker. En esa dinámica, Giedion tiene una colaboración compartida con Léger y Sert en la cual surgen los *“Nine Points on Monumentality”*. Publicados por primera vez en 1948 en el libro *“Architecture, You and Me”*.

1944

Paul Zucker organiza el simposio y posterior texto denominado *“New Architecture and City Planning.”*

Tema: Entre otros, se trata el tema de la monumentalidad en la arquitectura, con las perspectivas de cinco profesionales relacionados con el tema. George Nelson (coeditor de *Architectural Forum*) hace una cronología sobre la victoria del movimiento moderno y su dificultad para ser monumental. Louis I. Kahn, escribe sobre ingeniería y escultura monumental; Philip L. Goldwing, codiseñador del MoMA de NY, dedica su ensayo exclusivamente a monumentos escultóricos. Y Ernest Fiene, un pintor norteamericano de origen alemán, describió las contribuciones que pueden tener las artes decorativas en un edificio.

Sigfried Giedion: *The Need for a New Monumentality*

Cita: *“La monumentalidad deriva de la necesidad eterna de la gente de poseer símbolos que revelen su vida interior, sus acciones y su concepción social”.*

Elizabeth Mock, directora entonces del MoMA en *Built in USA: 1932 - 1944*

Tema: Hay una confusión con el término “monumentalidad” que no puede significar lo mismo en todos los países. *“Debe haber edificios ocasionales que eleven la despreocupación cotidiana a un plano más alto y más ceremonial, edificios que den forma digna y coherente a la interdependencia del individuo y el grupo social, que es la naturaleza de nuestra democracia”.*

Ejemplo de ésta arquitectura es el proyecto de Eliel y Eero Saarinen, en colaboración con Robert F. Swanson que recibió el Primer premio en el concurso de 1939 para la Smithsonian Gallery of Art en Washington D.C.

Aquí se menciona la colaboración que deberá existir entre el arquitecto, el diseñador urbano, el arquitecto de paisaje, el pintor y el escultor para obtener el mejor resultado en la señalada búsqueda.

George Howe: *Monuments, Memorials and Modern Design -an Exchange of Letters*

Tema: surgido como un intercambio de cartas entre John D. Morse, editor de la revista Magazine of Art y George Howe. El artículo fue publicado en septiembre de ese año. Howe hace una clasificación entre dos tipos de arquitectos, los “externalist-eclectic” preocupados por la apariencia exterior y los “internalist-modernists” los interesados en el interior de los edificios. *“Los edificios monumentales externalistas... son todos Símbolos Honoríficos del tipo definido por Thorstein Veblen en su Teoría de la Clase Ociosa. Están fundados en la Doctrina del Desperdicio Conspicuo. El sombrero de seda y el bastón con cabeza de oro fueron nombrados por Veblen como símbolos importantes de esta doctrina... Los Internalistas han errado en la dirección contraria Intentado únicamente en la función utilitaria han descartado el Simbolismo Honorífico por completo y han reducido el arte del diseño monumental al nivel de un edificio comercial... El Simbolismo Honorífico es la esencia de la monumentalidad pero no tiene que encontrarse en la Doctrina del Desperdicio Conspicuo. Puede ser localizado en la Doctrina de la Democracia... Los monumentos de la democracia deben ser fundados en el simbolismo de la democracia, deben regresar de la escala arbitraria de la vanidad a la escala humana, del jactancioso espectáculo de la plutocracia a la dignidad de los hombres honestos que usan sombrero de fieltro para guarecerse de la lluvia en lugar de sombreros de seda para mostrar que ellos pueden contratar a un sirviente. Al mismo tiempo deben expresar la riqueza y entereza de la vida democrática en sus expresiones materiales y ornamentaciones simbólicas.”*

1947 - 1952

Concurso para la sede las Naciones Unidas en Nueva York

1948

En febrero se celebra un simposio para arquitectos en el MoMA en NY. El interés principal de la sesión era abordar la posibilidad de una arquitectura moderna vernácula como la de la Bahía en California y fue promovida por Lewis Mumford en “Skyline”, del New York Times en octubre del año 1947. En donde Mumford llamaba a “esa forma nativa y humana de la modernidad.”

Henry-Russell Hitchcock: *La expresión monumental es la expresión más difícil de obtener. La expresión pseudo-monumental es fácil de lograr. La expresión pseudo-monumental ha sido rechazada, quizá, en los edificios de las Naciones Unidas, pero que una nueva monumentalidad encontrará su expresión ahí, lo dudo.*

Tras una conferencia de Giedion en el *Royal Institute of British Architecture* (RIBA) en Londres en 1946, la *Architectural Review* británica invita a prominentes arquitectos y “filósofos” de la arquitectura del movimiento moderno de distintos países a contribuir con ensayos para un simposio, publicado como “*In Search of a New Monumentality*” en su edición de septiembre de 1948.

Architectural Review: Una necesidad particular que muchos arquitectos y críticos ya consideran es la necesidad de medios para expresar lo que usualmente se denomina como atributos monumentales que cierto tipo de edificios tradicionalmente poseen... Pero en poco tiempo edificios de representación, aquellos en los que la comunidad demanda gestos de tipo monumental, serán requeridos de nuevo: auditorios, cines, arenas deportivas, bibliotecas públicas. Será el momento para la arquitectura moderna que ya sea que muestre su habilidad para desarrollar el vocabulario más rico requerido o, por fallar en ello, que fortalezca las manos de aquellos quienes, en renuencia de unirse al movimiento moderno, han declarado no solamente su lealtad a los objetivos no-utilitarios sino su creencia de que esos objetivos sólo pueden ser logrados por medios reminiscentes.

El simposio contó con las opiniones de Gregor Paulsson de la Universidad de Uppsala, Henry-Russell Hitchcock de la Universidad de Wesleyan y el MIT, William Holford de la Universidad de Londres, Giedion de la Universidad de Zurich, Walter Gropius de la Bauhaus y de la Universidad de Harvard, Lucio Costa de Brasil y Alfred Roth de Suiza.

Gregor Paulsson: *La palabra monumentalidad debería por lo tanto ser eliminada del vocabulario de la arquitectura como una característica deseable para los edificios en una sociedad democrática... Lo monumental, ya sea que guste o no, debe ser identificado con lo imperialista... Los esfuerzos por la monumentalidad han perdido su base sociológica en una sociedad democrática.*

Henry-Russell Hitchcock: *La durabilidad, solidez, dignidad, y un gran tamaño con lo que da el carácter monumental a la arquitectura y la monumentalidad “es generalmente equiparada las funciones públicas y no a las privadas.*

William Holford: *Sin importar cuál sea su propósito social, los edificios de la era de la máquina tienden a crecer menos monumentales en tanto envejecen... El movimiento moderno es una cristalización momentánea de un hecho científico.*

Walter Gropius: *El viejo monumento fue el símbolo de una concepción estática del mundo, ahora revocada por una nueva relatividad a través de energías cambiantes. Creo, por lo tanto, que el equivalente para la expresión monumental se está desarrollando en la dirección de un nuevo patrón físico para una forma más elevada de vida cívica, un patrón caracterizado por la flexibilidad por el continuo crecimiento y cambio.*

Lucio Costa: *La monumentalidad... no ignora el papel que tienen los árboles, la maleza y los campos en la configuración natural; por lo que caracteriza la concepción moderna o urbanismo, que se extiende desde el pueblo a los suburbios y desde ahí al campo, es que suprime lo pintoresco al incorporar lo bucólico en lo monumental...*

Alfred Roth: *La monumentalidad, si es cierta, es verdad transfigurada y grandeza espiritual; si es falsa, es una mentira consentida y un ídolo de dimensiones materiales. Así que debemos resistir cualquier intento hecho por el hombre con un sesgo histórico de dividir los edificios de acuerdo a sus funciones y forma en no-monumental, que es la de cada día, y monumental.*

Sigfried Giedion: *La gente quiere edificios que representen su vida social, ceremonial y comunal. Quieren que sus edificios sean más que un cumplimiento funcional. Buscan la expresión de sus aspiraciones para el disfrute, el lujo y la emoción... Solo la imaginación de los verdaderos creadores es apropiada para construir los centros cívicos de los que se carece, para re-inculcar al público con el viejo amor por los festivales, y por incorporar todos los materiales nuevos, movimiento, color, y la abundancia de posibilidades técnicas... Los sentimientos inherentes de la persona común podrán debilitarse lentamente por la expresión original de una nueva vida comunitaria. Esto puede lograrse dentro del marco de los centros cívicos y en grandes espectáculos capaces de fascinar a la gente...*

Nota de los autores: *Así, como entre muchos de los exponentes, la monumentalidad no es una cosa específica como la magnitud o la permanencia sino una creatividad espiritual que provoca que el diseño permanezca en nuestra memoria –que es el modo en que los romanos lo definieron en primer lugar.*

Thomas Creighton en *Progressive Architecture: Architecture –Not Style* (diciembre)

Tema: *Las falacias o preocupaciones de los arquitectos, falacia No.4 (siendo) que nuestra arquitectura no es importante porque no es monumental. Esta suposición surge de la carencia del entendimiento de las implicaciones de la democracia... Como respuesta al simposio de Architectural Review, explica “su falacia está basada en una carencia del entendimiento de la peculiar naturaleza de nuestros tiempos- y particularmente del desarrollo de la democracia. Los monumentos de nuestro tiempo, podemos esperar, serán edificios tales como hospitales y casas y escuelas, para el uso de nuestra gente- no lugares y templos y arcos del triunfo para emperadores o aristócratas o pandillas fascistas”.*

1953

Christopher Tunnard: *City of Man*

Tema: *“La escala monumental no es asunto de volumen o altura o de abarcar grandes espacios... Consistencia, proporción y detalle son todos elementos importantes de lo monumental; aún una villa puede cumplirlo... el tamaño de los edificios modernos puede ser cualquiera y no hay monumentalidad... El elemento monumental ha aparecido durante el resurgimiento de los periodos clásicos y sólo entonces”.*

1958

Sigfried Giedion publica *Architecture, You and Me*. Ahí se incluyen los ensayos “*The Need for a New Monumentality*”, “*On Monumentality and Color*” de Fernand Léger, y los “*Nine points on Monumentality*”.

Los Tejedores de Alfombras de Kujan-Bulak honran a Lenin

(Bertolt Brecht)

1

Múltiples veces -y con generosidad— ha sido honrado
el camarada Lenin. Bustos se le han erigido
y también estatuas.

Ciudades y niños llevan su nombre.

En todas las lenguas se pronuncian discursos
celebrándole.

Desde Shanghai a Chicago en su honor se organizan
mítines y manifestaciones,

mas veamos cómo

los tejedores de alfombras de Kujan-Bulak,
pequeña aldea al sur del Turquestán,
a Lenin honraron.

Cada noche, allí, veinte tejedores tiritando se alzan
del miserable telar. Ronda la fiebre.

En la estación ferroviaria zumban
los mosquitos que en densa nube suben de la ciénaga
que hay detrás del cementerio de camellos.

Pero el ferrocarril, que cada dos semanas
trae agua y humo,

trae también un día la noticia de que próximamente
va a celebrarse la fiesta en honor del camarada Lenin.

Y todo el pueblo de Kujan-Bulak,
tejedores de alfombras, pobres gentes,
decide que el camarada Lenin también tenga
allí un pequeño busto.

Estremecidos por la fiebre acuden todos el día de la colecta
y con mano temblorosa entregan,
los copecs tan duramente ahorrados.

Y Stepa Gamalev, soldado
del Ejército Rojo, escrupuloso contador y hombre despierto,
se congratula de ese deseo unánime de celebrar a Lenin.

Mas sus ojos atentos también han visto
temblar las manos,

y eso le lleva a hacer de pronto una propuesta:

El dinero para el busto se gastará en petróleo
que se derramará sobre la ciénaga
que hay detrás del cementerio de camellos,
de donde vienen los mosquitos que
la fiebre causan.

Así, combatiendo la fiebre en Kujan-Bulak
se honrará al desaparecido
pero siempre presente camarada Lenin.

La propuesta se aceptó, y el día
del homenaje, portando uno tras otro sus abollados baldes
llenos del líquido negro, se encaminaron todos a la ciénaga,
y allí lo derramaron.
Honrando a Lenin a sí mismos se beneficiaron
y le honraron beneficiándose a sí mismos.
Aquellos hombres le habían entendido.

2

Ya hemos visto cómo el pueblo de Kujan-Bulak
honró la memoria de Lenin. Derramado
el petróleo sobre la ciénaga, aquella misma noche,
se celebró una asamblea y en ella
alguien propuso colocar en la estación
una placa donde se relatase
el suceso con referencia expresa al cambio de plan
y al trueque del busto de Lenin por el petróleo salvador:
y todo ello en homenaje a Lenin.
Así se decidió
y así se hizo.

Nine Points on Monumentality

(Written by, J.L Sert, F. Léger, S. Giedion)

Que donneriez vous ma belle
Pour revoir votre mari?
Je donnerai Versailles,
Paris et Saint Denis Les tours de Notre Dame
Et le clocher de mon pays.
Auprès de ma blonde
Qu'il fait bon, fait bon, fait bon.
(From an old French song, "Auprès de ma blonde")

1. Monuments are human landmarks which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions. They are intended to outlive the period which originated them, and constitute a heritage for the future generations. As such, they form a link between the past and the future.
2. Monuments are the expression of man's highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force – the people.
3. Every bygone period which shaped a real cultural life had the power and the capacity to create these symbols. Monuments are, therefore, only possible in periods in which a unifying consciousness and unifying culture exists. Periods which exist for the moment have been unable to create lasting monuments.
4. The last hundred years have witnessed the devaluation of monumentality. This does not mean that there is a lack of formal monuments or architectural examples pretending to serve this purpose; but the so-called monuments of recent date have, with rare exceptions, become empty shells. They in no way represent the spirit of the collective feeling of modern times.
5. This decline and misuse of monumentality is the principal reason why modern architects have deliberately disregarded the monument and revolted against it. Modern architecture, like modern painting and sculpture, had to start the hard way. It began by tackling the simpler problems, the more utilitarian buildings like low-rent housing, schools, office buildings, hospitals, and similar structures. Today modern architects know that buildings cannot be conceived as isolated units, that they have to be incorporated into the vaster urban schemes. There are no frontiers between architecture and town planning, just as there are no frontiers between the city and the region. Correlation between them is necessary. Monuments should constitute the most powerful accents in these vast schemes.
6. A new step lies ahead. Postwar changes in the whole economic structure of nations may bring with them the organization of community life in the city which has been practically neglected up to date.

7. The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride and excitement to be satisfied.

The fulfillment of this demand can be accomplished, with the new means of expression at hand, though it is no easy task. The following conditions are essential for it: A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them. This collaboration has failed in the last hundred years. Most modern architects have not been trained for this kind of integrated work. Monumental tasks have not been entrusted to them.

As a rule, those who govern and administer a people, brilliant as they may be in their special fields, represent the average man of our period in their artistic judgments. Like this average man, they experience a split between their methods of thinking and their methods of feeling. The feeling of those who govern and administer the countries is untrained and still imbued with the pseudo-ideals of the nineteenth century. This is the reason why they are not able to recognize the creative forces of our period, which alone could build the monuments or public buildings that should be integrated into new urban centers which can form a true expression of our epoch.

8. Sites for monuments must be planned. This will be possible once replanning is undertaken on a large scale which will create vast open spaces in the now decaying areas of our cities. In these open spaces, monumental architecture will find its appropriate setting which now does not exist. Monumental buildings will then be able to stand in space, for, like trees or plants, monumental buildings cannot be crowded in upon any odd lot in any district. Only when this space is achieved can the new urban centers come to life.

9. Modern materials and new techniques are at hand: light metal structures; curved, laminated wooden arches; panels of different textures, colors, and sizes; light elements like ceiling which can be suspended from big trusses covering practically unlimited spans.

Mobile elements can constantly vary the aspect of the buildings. These mobile elements, changing positions and casting different shadows when acted upon by wind or machinery, can be the source of new architectural effects.

During night hours, color and forms can be projected on vast surfaces. Such displays could be projected upon buildings for purposes of publicity or propaganda. These buildings would have large plane surfaces planned for this purpose, surfaces which are nonexistent today.

Such big animated surfaces with the use of color and movement in a new spirit would offer unexplored fields to mural painters and sculptors.

Elements of nature, such as trees, plants, and water, would complete the picture. We could group all these elements in ensembles: the stones which have always been used, the new materials which belong to our times, and color in all its intensity which has long been forgotten.

Man-made landscapes would be correlated with nature's landscapes and all elements combined in terms of the new and vast façade, sometimes extending for many miles, which

has been revealed to us by the air view. This could be contemplated not only during a rapid flight but also from a helicopter stopping in mid-air.

Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities, such as those that have begun to be felt in the last decades in the fields of painting, sculpture, music, and poetry.

Manifiesto de la Arquitectura Futurista (11 de julio de 1914)

(Antonio Sant'Elia)

Architecture has not existed since the year 700. A foolish motley of the most heterogenous elements of style, used only to mask the skeleton of the modern house, goes under the name of modern architecture. The new beauty of cement and iron is profaned by the superimposition of carnivalesque decorative encrustations that are justified neither by structural necessity nor by our tastes, encrustations that take their origins from Egyptian, Byzantine, or Indian antiquities, or from that stupefying efflorescence of idiocy and impotence that has taken the name of neo-classicism.

Such architectural panderings are warmly received in Italy, and the rapacious ineptitude of foreign architects is passed off as inventive genius, as the newest architecture. Young Italian architects (those who attain their originality by the clandestine perusal of trade journals) flaunt their talents in the new quarters of our cities, where a happy salad of little ogival columns, sixteenth-century capitals, Gothic arches, Egyptian pilasters, rococo volutes, quattrocento putti, and swollen caryatids take the place of a style, presumptuously assuming monumental airs. The kaleidoscopic appearance and reappearance of new forms, the proliferation of machines, the daily expansion of novel needs imposed by the speed of communications, the agglomeration of people, the demands of hygiene, and a hundred other phenomena of modern life, are no cause for perplexity to these self-avowed renovators of architecture. They obstinately persevere, armed with rules laid down by Vitruvius, Vignola, and Sansovino¹ along with some little publication of German architecture that has come to hand, in restamping the centuries-old image of 198 Marinetti and Nevinson foolishness over our cities, cities that should instead be the immediate and faithful projection of ourselves.

Thus, in their hands, this expressive and synthetic art has become a stylistic exercise, a rummaging through a hotchpotch of old formulas meant to disguise the usual passéist sleight-of-hand in brick and stone as a modern building. As if we, accumulators and generators of movement, with all our mechanical extensions of ourselves, with all the noise and speed of our lives, could ever live in the same houses and streets constructed to meet the needs of men who lived four, five, or six centuries ago.

This is the highest imbecility of modern architecture, which is perpetuated through the mercantile complicity of the academy, that forced residence for intelligence where the young are constrained to an onanistic recopying of classical models, instead of having their minds opened to research into the limits and into the solution of that demanding new problem: the Futurist house and city. The house and city that should be spiritually and materially ours, where our restless activities might unfold without seeming a grotesque anachronism.

The problem of Futurist architecture is not a problem of rearranging its lines. It is not a question of finding new moldings, new architraves for windows and doors; nor of replacing columns pilasters, and corbels with caryatids, hornets, and frogs; not a question of leaving a façade bare brick or facing it with plaster or stone; it has nothing to do with defining formalistic differences between new buildings and old ones; but with raising the Futurist house on a healthy plan, gleaning every benefit of science and technology, nobly settling every demand of our habits and minds, rejecting all that is grotesque, heavy, and antithetical

to our being (tradition, style, aesthetics, proportion), establishing new forms, new lines, new harmonies for profiles and volumes, an architecture that finds its *raison d'être* solely in the special conditions of modern living and its corresponding aesthetic values in our sensibility. Such an architecture cannot be subject to any law of historical continuity. It must be as new as our state of mind is new.

The art of building has been able to evolve through time and pass from one style to another while maintaining the general character of architecture unchanged, because in history there have been numerous changes of taste brought on by shifts of religious conviction or the succession of political regimes, but few occasioned by profound changes in our conditions of life, changes that discard or overhaul the old conditions, as have the discovery of natural laws, the perfection of technical methods, the rational and scientific use of materials.

In modern life the process of consequential stylistic development comes to a halt. Architecture becomes dissevered from tradition. One begins again, by necessity, from the ground up.

Calculations of the resistance of materials, the use of reinforced concrete and 199 Futurist Architecture iron, exclude "architecture" as understood in the classical and traditional sense. Modern structural materials and our scientific concepts absolutely do not lend themselves to the disciplines of the historical styles, and are the chief cause of the grotesque aspect of modish constructions where we see the lightness and proud slenderness of girders, and the slightness of reinforced concrete, bent to the heavy curve of the arch, aping the stolidity of marble.

The formidable antithesis between the modern world and the old is determined by everything that was not previously there. Into our lives have entered elements whose very possibility the ancients could not have suspected; material contingencies have crystallized, mental attitudes have arisen, with thousand fold repercussions: first, the formation of a new ideal of beauty, embryonic still and obscure, but already stirring the masses with its fascination. We have lost the sense of the monumental, the massive, the static, and we have enriched our sensibility with a taste for the light, the practical, the ephemeral, and the swift. We feel that we are no longer the men of the cathedrals and ancient moot halls, but men of the Grand Hotels, railroad stations, giant roads, colossal harbors, covered markets, glittering arcades, reconstruction areas, and salutary slum clearances.

We must invent and rebuild our Futurist city like an immense and tumultuous shipyard, active, mobile, and everywhere dynamic, and the Futurist house like a gigantic machine. Elevators must no longer hide away like solitary worms in the stairwells, but the stairs—now useless—must be abolished, and the elevators must swarm up the façades like serpents of glass and iron. The house of cement, iron, and glass, without carved or painted ornament, rich only in the inherent beauty of its lines and modeling and yet extraordinarily ugly in its mechanical simplicity, as big as need dictates and not merely as municipal zoning rules permit, must rise on the brink of a tumultuous abyss: the street itself, which will no longer lie like a doormat at the level of the thresholds, but plunge several stories deep into the earth, gathering up the traffic of the metropolis, connected for necessary transfers to metal catwalks and high-speed conveyor belts.

We must abolish the decorative. We must resolve the problem of Futurist architecture without cribbing from photographs of China, Persia, or Japan, nor stultifying ourselves with Vitruvian rules, but with strokes of genius, equipped only with a scientific and technical culture. Everything must be revolutionized. We must exploit our roofs and put our basements to work, depreciate the importance of façades, transfer questions of taste out of the field of petty moldings, fiddling capitals, and insignificant porticos, into the broader field of the grouping of masses on a grand scale and plans of vast disposition. It is time to have done with monumental and funereal commemorative architecture. We should blow sky-high all those monuments, pavements, arcades, and flights of steps and we should dig out our streets and piazzas and raise the level of the city.

I OPPOSE AND DISDAIN:

1. The pseudo-architecture of the Austrian, Hungarian, German, and American avant-garde;
2. All classically solemn architecture, hieratic, theatrical, decorative, monumental, graceful, or pleasing;
3. The preservation, reconstruction, reproduction of ancient monuments and palaces;
4. Perpendicular and horizontal lines, cubic and pyramidal forms—static, grave, oppressive, and absolutely foreign to our newest sensibility;
5. Use of materials that are massive, bulky, durable, outdated, and expensive.

I AFFIRM

1. That Futurist architecture is the architecture of cold calculation, bold audacity, and simplicity; the architecture of reinforced concrete, iron, glass, textile fibers, and all those replacements for wood, stone, and brick that make for attaining the maximum of elasticity and lightness.
2. That Futurist architecture is not, for all that, an arid combination of practicality and utility, but remains art, that is, synthesis and expression.
3. That oblique and elliptical lines are dynamic, that by their very nature have an emotive power a thousand times superior to that of perpendiculars and horizontals, and that there can be no dynamically integrative architecture that does not make use of them.
4. That decoration, as something superimposed on architecture, is absurd and that only from the use and disposition of raw, naked, or violently colored materials can the decorative value of Futurist architecture be derived.
5. That just as the ancients drew their inspiration in art from the elements of the natural world, so we—materially and spiritually artificial—must find our inspiration in the new mechanical world we have created, of which architecture must be the most beautiful expression, the most complete synthesis, the most effective artistic integration.
6. That the idea of architecture as the art of organizing the forms of buildings according to preestablished criteria is dead.

7. That architecture must be understood as the attempt, to be pursued with freedom and boldness, to harmonize man and his environment, that is, to render the world of things into a direct projection of the world of the human mind.

8. That from an architecture so conceived we must not expect the birth of habitual lines and forms, because Futurist architecture will be fundamentally short-lived and transitory. Our houses will last less time than we do. Every generation will have to make its own city anew. This constant renewal of the architectural environment will contribute to the victory of Futurism, which is already being affirmed in Words-in-freedom, Plastic dynamism, Music without continuous steady rhythm, and the Art of Noises²—Futurism, for which we fight with no holds barred against passeist cowardice.

The Need for a New Monumentality

(S. Giedion, 1944)

Modern architecture had to take the hard way. Tradition had been mercilessly misused by the representatives of the ruling academic taste in all fields concerned with emotional expression.

The buildings of perennial power such as the Acropolis, the sensitive construction of Gothic cathedrals, the geometric phantasy of Renaissance churches, and the exquisite scale of eighteenth-century squares were all in existence.

But they could not help. For the moment they were dead. They had become temporarily frozen in the icy atmosphere created by those architects and their patrons who, in order to compensate for their own lack of expressive force, had misused eternal names by pilfering from history.

In this way the great monumental heritages of mankind became poisonous to everybody who touched them. Behind every great building of the past leered the faces of its misusers.

This was the period of *pseudomonumentality*. The greater part of the nineteenth century belongs to it. Its models of the past were not imbued, as in the Renaissance, with a strong artistic vision leading to new results. There was an undirected helplessness and, at the same time, a routine use of shapes from bygone periods. These were used indiscriminately everywhere, for any kind of building. Because they had lost their inner significance they had become devaluated; mere clichés without emotional justification. Clichés cannot be used by creative artists, only by professional eclectics. Thus the creative spirit had to be banished wherever public taste was being formed. Those obedient servants of the ruling taste have now devaluated and undermined the taste and the emotions of the public and brought about the extreme banalization which still exists today.

Periods which are dear to our memory, whose structures and work rose beyond their mere temporal existence, were aware that monumentally, because of its inherent character, can be employed but rarely, and then only for the highest purposes. In ancient Greece monumentally was used sparingly, and then only to serve the gods, or, to a certain extent, the life of the community. The masterly discrimination and discipline of the Greeks in this respect is one of the reasons for their lasting influence.

Contemporary architecture takes the hard way

Contemporary architecture had to take the hard way. As with painting and sculpture, it had to begin anew. It had to reconquer the most primitive things, as if nothing had ever been done before. It could not return to Greece, to Rome, or to the Baroque, to be comforted by their experience. In certain crises man must live in seclusion, to become aware of his own inner feelings and thoughts. This was the situation for all the arts around 1910.

Architects found traces of the undisguised expression of their period in structures far removed from monumental edifices. They found them in market halls, in factories, in the bold vaults of the great exhibition buildings, or in the only real monument of this period, the Eiffel Tower, 1889. There was no denying that these lacked the splendor of buildings of

bygone periods, which had been nourished by handicraft and a long tradition. They were naked and rough, but they were honest. Nothing else could have served as the point of departure for a language of our time.

Three steps of contemporary architecture

Architecture is not concerned exclusively with construction. First, architecture has to provide an adequate frame for man's intimate surroundings. Individual houses as well as the urban community have to be planned from the human point of view. Modern architecture had to begin with the single cell, with the smallest unit, the low-cost dwelling, which to the last century had seemed beneath the talents and attention of the artist. The 1920's and 1930's saw a resurgence of research in this direction, for it seemed then senseless to push ahead before first trying to find new solutions for this task.

The main impetus lay in the fact that this problem also involved social and human orientation. But, looking back, we can see that an architecture which had to begin anew found here a problem where the utmost care had to be given to exact organization within the smallest space, and to the greatest economy of means. Of course, at the same time, houses were built for the middle or upper classes where, for the first time, a new space conception could be carried out. But it was housing for the lower-income classes that taught the architects the exactitude of planning which had been lost in the nineteenth century.

The second step: From a human point of view, and from the architectonic view as well, houses and blocks are not isolated units. They are incorporated in urban settlements and these are parts of a greater entity, the city. An architect who is not interested in the whole scope of planning, from the right height of a kitchen sink to the layout of a region, is not part of the contemporary building scene. From the single cell, to the neighbourhood, the city, and the organization of the whole region is one direct sequence. Thus it can be said that the second phase of modern architecture was concentrated on urbanism.

The third step lies ahead. In view of what had happened in the last century and because of the way modern architecture had come into being, it is the most dangerous and the most difficult step. This is the reconquest of monumental expression.

People desire buildings that represent their social, ceremonial, and community life. They want these buildings to be more than a functional fulfilment. They seek the expression of their aspirations in monumentality, for joy and for excitement.

In the United States, where modern architecture has had up to now (1944) a rather limited influence because it has been more or less confined to single-family dwellings, housing projects, factories, and office buildings, it may perhaps seem too early to speak about these problems. But things are moving fast. In countries where modern architecture has been recently called upon for solutions of museums, theatres, universities, churches, or concert halls, it has been forced to seek the monumental expression which lies beyond functional fulfilment. If it cannot meet this demand, the whole development will be in mortal danger of a new escape into academicism.

Monumentality an eternal need

Monumentality springs from the eternal need of people to create symbols for their activities and for their fate or destiny, for their religious beliefs and for their social convictions.

Every period has the impulse to create symbols in the form of monuments, which, according to the Latin meaning are "things that remind," things to be transmitted to later generations. This demand for monumentality cannot, in the long run, be suppressed. It will find an outlet at all costs.

Pseudomonumentality

Our period is no exception. For the present it continues the habits of the last century and follows in the tracks of pseudomonumentality. No special political or economic system is to blame for this. No matter how different they may be in their political and economic orientations, whether the most progressive or the most reactionary, there is one point where the governments of all countries meet: in their conception of monumentality.

Pseudomonumentality has nothing to do with Roman, Greek, or any other style or tradition. It came into being within the orbit of Napoleonic society which imitated the manner of a former ruling class. Napoleon represents the model that gave the nineteenth century its form: the self-made man who became inwardly uncertain.

The origin of pseudomonumental buildings can be found in the paper architecture and lifeless schemes that later became reality everywhere.

A prototype is the scheme for a museum by J. N. L. Durand (1760-1834), illustrated in his lectures *Precis de leçons d'architecture* (1801-1805) which were many times translated and reprinted and were used by architects of every country (fig. a). His lectures are forgotten today, but the buildings which resulted from their study are still standing and new ones have been added in a continuous stream for 140 years. The recipe is always the same: take some curtains of columns and put them in front of any building, whatever its purpose and whatever the consequences.

One could compile an immense square of "monumental edifices" of the whole world, erected in recent years, from the Hall of German Art, 1937, at Munich or the Mellon Institute, 1937, at Pittsburgh, to recent museums in Washington, or similar buildings in Moscow.

The palace of the League of Nations at Geneva (finished 1935) is perhaps the most distinguished example of internationally brewed eclecticism. The moral cowardice reflected in its architecture seems to have an almost prophetic affinity to the failure of the League itself.

How can this be explained?

Those who govern and administer may be the most brilliant men in their fields, but in their emotional or artistic training, they reflect the average man of our period, plagued as he is by the rift between his methods of thinking and his methods of feeling. The thinking may be developed to a very high level, but the emotional background has not caught up with it. It is still imbued with the pseudo-ideals of the nineteenth century. Is it, then, any wonder that

most official artistic judgments are disastrous, or that the decisions made for urban planning, monuments, and public buildings are without contact with the real spirit of the period?

The lost sense of monumentality

Periods of real cultural life had always had capacity to project creatively their own image of society. They were able to build up their community centers (agora, forum, medieval square) to fulfil this purpose.

Our period, up to now, has proved itself incapable of creating anything to be compared with these institutions. There are monuments, many monuments, but where are the community centers? Neither radio nor television can replace the personal contact which alone can develop community life. All this is easily recognizable, but accusations alone do not help. We have to ask: what can be done? The question of how to keep the people from going further astray cannot easily be solved. Only complete frankness will be of any use, frankness on both sides, of those who have to re-create the lost sense for monumentality? and those who will profit by it; of the artist on one hand, and the client on the other.

We outlined the reasons why architecture had to cut itself off from the past, and why architects had to concentrate on functional problems and to reeducate themselves through them. This had its consequences.

Didn't the new architects tend to ignore the higher aspirations of the people? That this danger still exists cannot be denied. In countries where modern architecture has won the battle and been entrusted with monumental tasks involving more than functional problems, one cannot but observe that something is lacking in the buildings executed.

"Something" is an inspired architectural imagination able to satisfy the demand for monumentality. What is more, architects, sculptors, and painters have become unaccustomed to working together. They have lost contact with each other. There is no collaboration. Why? Because all three have been banished from the great public tasks.

The community's emotional life

The situation of today's modern painter differs in many respects from that of the avant-gardists of the late nineteenth century. Paul Cezanne was proud when he could sell one of his pictures for 100 francs. Today, many private and public collections are filled with the paintings of Picasso, Bracque, Leger, Miro, and others. Modern art is regarded as a sure investment and America owns the most important collections.

But in one respect the situation remains unchanged: art is still regarded as luxury, and not as the medium to shape the emotional life in the broadest sense.

Only in exceptional cases (for example, Picasso's "Guernica" in 1937) have creative contemporary artists been allowed to participate in a community task. Precious artistic forces, capable of providing the symbols for our period, linger unused as in the nineteenth century when Edouard Manet vainly offered to paint free of charge murals depicting the real life of Paris on the walls of the City Hall.

Yes, the best known artists today sell well, but there are no walls, no places, no buildings, where their talents can touch the great public; where they can form the people and the people can form them.

Again and again it has been reiterated that modern art cannot be understood by the public. We are not sure that this argument is absolutely correct. We only know that those who govern and administer public taste are without the necessary emotional understanding.

Is the artist estranged from life? There are several reasons to believe that he is not. But the artist has been unable to do anything about it because he has been artificially expelled from direct contact with the community.

There are reasons to believe that the modern artists are right. Remember that, throughout the whole nineteenth century, the masses, poor and rich, under the domination of the press, academy, and governments, were always wrong in their taste and judgment, and that all the official art of that period appears so ridiculous today that the museums no longer show it to the public. Those artists, on the other hand, who had been driven into seclusion, reveal the creative spirit which permeated the nineteenth century.

The same situation exists today. Nothing has changed in this respect I have seen in painting, sculpture, architecture, and poetry, a long row of artistic leaders (by this I mean those who shape our emotional life) living their isolated existence, far from the public and the understanding of those who could have brought them in touch with the community. How is it possible to develop an art "satisfying" to the people when those who personify the creative forces are not allowed to work upon the living body of our period?

Not the imitator, only the imaginative creator is fitted to build our absent centers of social life which can awake the public once more to their old love for festivals, and incorporate movement, color, new materials, and our abundant technical possibilities. Who else could utilize these means to open up new ways for invigorating community life?

I am not aware of any period but our own which, to such a frightening extent, has wasted its few available creative forces.

The demand for a decent social life for all has finally been recognized, after more than a century's fight.

The demand for shaping the emotional life of the masses is still unrecognized. Regarded as inessential this is left mostly in the hand of speculators.

Painting points the -way

Painting, the most sentient of the visual arts, has often forecast things to come.

It was painting which first realized the spatial conception of our period and discovered methods of representing it.

Later, in the thirties, by these same artistic means, the horror of the war to come was foreshadowed many years before it came, when, for instance, Picasso around 1930 painted his figures with strange abbreviations and sometimes terrifying lines which most of us did

not understand until these forms and expression were verified by later events. His "Monument in Wood," 1930 may serve to illustrate this phenomenon.

It is a sketch for a modern sculpture of enormous scale. Picasso did not specify for what purpose these 1930 studies for a monument were meant. But it is now clear that these sketches forecast the reality and the inherent significance of the symbol did not reveal itself until later.

It symbolizes our attitude toward the war (of 1939- 1945). It does not glorify war in a heroic gesture, as the Napoleonic Arc de Triomphe on the Place de l'Etoile. It stands as a memorial to the horror of this period and of its tragic conflict: the knowledge that mechanized killing is not the way to solve human problems, but that nevertheless it has to be done.

It is frightening. It tells the truth. It has the *terribilita* that for his contemporaries emanated from Michelangelo's late sculptures, a terrifying threat which Picasso translates into present-day language.

Now, at a moment when we are living in blood and horror, painting announces another period. This is the rebirth of the lost sense of monumentality.

One trend can be observed in recent years, common to nearly all of the leading painters. Together with the urge for larger canvases, brighter colors have appeared, full of inherent hope. At the same time there is an impulse toward simplification. This has occurred after a development of three decades during which modern painting has become ripe for great tasks. Great and unresolved complexes have had to be expressed in the shortest, most direct way. What began as necessary structural abbreviations now emerge as symbols. The work of Arp, Miró, Léger, and many others is moving in this direction.

Modern artists have created these symbols out of the anonymous forces of our period. Nobody asked for them, they have just appeared. They have no factual content, no significance at the moment other than emotional response. They are not for those whose emotional life is still imbued with the last century's official taste. But children can understand them, because these figurations are as close to primitive life as they are to our complicated civilization.

For the first time in centuries artists have returned to the simplicity which is the hallmark of any kind of symbolic expression. They have shown that the elements indispensable for monumentality are available. They have acquired the rare power of a mural language.

Once more painting may forecast the next development in architecture. But not only in architecture; it may forecast a newly integrated life, far removed from the devastating idolatry of production.

Great changes are necessary in many spheres to accomplish this demand; and not least in the emotional domain. This is the moment when painting, sculpture, and architecture should come together on a basis of common perception, aided by all the technical means which our period has to offer. Corn is planted for the winter. Wars have been prepared in peace. Why should not peace be prepared in war? The means for a more dignified life must be prepared before the demand arises. Will these means be utilized?.

Technical and emotional means

There is an enormous backlog of new means and unused possibilities held in reserve by engineers and inventors of all lands. At the same time there exists a tragic inability to use these treasures and to merge them into our human emotional needs. No period has had so many means and such a lack of ability to use them.

In one of his essays, T. S. Eliot says the seventeenth century poets, "possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience." Their emotional and their mental apparatus functioned like communicating tubes. Technical and scientific experiences inevitably found their emotional counterpart, as is revealed in the artistic creations of that period. This is just what we lack. Today this direct contact, this coherence between feeling and thinking, has vanished.

Now, after the great horrors of our period, age-old, perennial problems arise again. We have banned from life the artistic expression for joy and festivities. Both have to be incorporated into human existence and are as necessary for our equilibrium as food and housing. That we have become incapable of creating monuments and festivals and that we have lost all feeling for the dignity of urban centers is tied up with the fact that our emotional life has been regarded as unessential and as a purely private affair. Behold the patterns of present-day cities!

Urban centers and spectacles

Urban centers will originate when cities are not regarded as mere agglomerations of jobs and traffic lights. They will arise when men become aware of the isolation in which they live in the midst of a turbulent crowd, and when the demand for a fuller life which means community life becomes irresistible. Community life is closely connected with an understanding of relaxation, with the urge for another vitalizing influence besides the job and the family an influence capable of expanding men's narrow private existence.

No great civilization has existed which has not fulfilled man's irrepressible longing for institutions where such broader life can develop. In different periods these institutions have had different aims, but, whether called the Greek gymnasium or agora, the Roman *thermae* or forum, the medieval cathedrals or market places, all have contributed to the development of human values. These institutions were never conceived of as financial investments. Their function was not to produce money or to bolster up a waning trade.

The urban center of the coming period will never be a neighbour to slums. It should not be financed by bond issues on the basis that its cost will be self-liquidating within a period of years. The means must come from the community.

Community centers? What has the economist to say about the large expenditures involved in their building?

The hope of our period is that diverse groups are moving unconsciously in parallel directions. The liberal economists, such as John Maynard Keynes, are stressing the fact that economic equilibrium can only be obtained by a surplus production not destined for daily use. Goods must be produced which cannot be conceived of in terms of profit or loss, supply and demand. Keynes does not speak of urban centers, he deals with the theory of

employment and money. He observes that today the necessary large-scale expenditures for nonconsumable goods are only admissible in the case of catastrophes such as earthquakes, war, or "digging holes in the ground known as gold-mining which adds nothing to the real wealth of the world. The education of our statesmen on the principles of classical economics stands in the way of anything better." Why not keep the economic machinery going by creating urban centers?

The problem ahead of us focuses on the question: Can the emotional apparatus of the average man be reached? Is he susceptible only to football games and horse races? We do not believe it. There are forces inherent in man, which come to the surface when one evokes them. The average man, with a century of falsified emotional education behind him, may not be won over suddenly by the contemporary symbol in painting and sculpture. But his inherent, though unconscious, feeling may slowly be awakened by the original expression of a new community life. This can be done within a framework of urban centers and in great spectacles capable of fascinating the people.

Anyone who had occasion during the Paris Exhibition of 1937 to observe the hundreds of thousands lined up in the summer evenings along the banks of the Seine and on the Trocadero bridge, quietly waiting for the spectacles of fountains, light, sound, and fireworks, knows that the persistent predisposition for dramatic representation, even in the form of abstract elements, has not been lost. There is no difference in this respect between Europe and America.

In 1939, at the New York World's Fair, when aerial plays of water, light, sound, and fireworks were thrown into the sky, a sudden spontaneous applause arose.

Everybody is susceptible to symbols. Our period is no exception. But those who govern must know that spectacles, which will lead the people back to a neglected community life, must be reincorporated within urban centers those very centers which our mechanized civilization has always regarded as inessential. Not haphazard world's fairs, which in their present form have lost their old significance, but newly created urban centers should be the site for collective emotional events, where the people play as important a role as the spectacle itself, and where a unity of the architectural background, the people, and the symbols conveyed by the spectacles, will be achieved.