

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las
vanguardias

nº5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

nº10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Estéticas de la vida cotidiana

nº 6

dic.2009

semestral

Secciones y artículos [2. Experiencias estéticas en la cotidianidad]

Vida cotidiana, esteticidad y *promesa*: un recorrido por momentos de la arquitectura del siglo XX

Silvia Hernández

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

Desde la perspectiva del diseño y la arquitectura, ¿se ha enfocado -o no- la cuestión de la vida cotidiana, su esteticidad y su(s) temporalidad(es)? En otras palabras: ¿Cuál es el lugar que se ha dado, desde sus propios realizadores, a la arquitectura en relación con la vida cotidiana? ¿Proveerla de *lo necesario*, interpretarla, o más bien construir un escenario para procesos abiertos de sentido?

Para responder a estas cuestiones, se realizó un trabajo de rastreo bibliográfico, buscando textos elaborados por arquitectos y urbanistas de fines del siglo XIX y del XX, e interrogándolos explícitamente sobre sus concepciones acerca de la esteticidad, el espacio y el tiempo de la vida cotidiana, con vistas a trazar un mapa de sus posiciones respecto de esos ejes. Si bien el trabajo aún no está concluido, se presentarán a continuación comentarios sobre algunos de los textos relevados.

Palabras clave

arquitectura-vida cotidiana-esteticidad

Abstract en inglés

Daily Life, Aesthetics and Promise: a Journey Across 20th Century Architecture

From the point of view of design and architecture, has daily life been contemplated in its *aesthetics* and temporality? In other words: what place have architects and designers given to the relationship between architecture and daily life? Providing the

necessary, interpreting her, or rather building a scenario for meaning processes?

In order to answer these questions, we have researched some literature produced by architects and urban planners from the 19th and 20th centuries, to probe how the concepts of *aestheticity*, space, and time in daily life were constructed during these centuries.

Palabras clave

architecture-daily life-aestheticity

Texto integral

- 1 Desde la perspectiva del diseño y la arquitectura, ¿se ha enfocado la cuestión de la vida cotidiana, su esteticidad y su(s) temporalidad(es)? En otras palabras: ¿cuál es el lugar que se ha dado, desde sus propios realizadores, a la arquitectura en relación con la vida cotidiana: proveerla *de lo necesario*, interpretarla, o más bien construir un escenario para procesos abiertos de sentido?
- 2 A partir de un rastreo bibliográfico de textos elaborados por arquitectos y urbanistas de fines del siglo XIX y del XX, y tomando como hipótesis de lectura la idea de Derrida de la arquitectura como una *promesa*, sostendremos que existe un esquema presente en los autores relevados hasta el momento en el cual, tras un diagnóstico crítico del presente –no sólo a nivel urbanístico o edilicio, sino también en un nivel social general- la actividad proyectual aparece como un vector capaz de conducir a la sociedad hacia su plenitud. Asimismo, interrogaremos explícitamente estos textos a fin de extraer de ellos sus concepciones acerca de la esteticidad, el espacio y el tiempo de la vida cotidiana, con vistas a trazar un mapa de sus posiciones respecto de esos ejes. Si bien el trabajo aún no está concluido, se presentarán a continuación comentarios sobre algunos de los textos relevados.

1. Cuestiones preliminares

- 3 En principio es necesario realizar dos comentarios acerca del análisis llevado a cabo: en primer lugar, no se estudiarán las obras arquitectónicas, no se buscará *leer* en ellas la concepción de la vida cotidiana tramitada. Tal trabajo implicaría una metodología de análisis de la arquitectura que no está dentro de nuestros alcances en este momento. Lo que proponemos, en cambio, es una lectura de las proposiciones producidas por arquitectos y urbanistas: sus manifiestos, las descripciones de sus trabajos. El segundo comentario es, más bien, una disculpa: a continuación se esbozará un mapa difuso, caprichoso. Sus límites son aún borrosos, sus relieves y depresiones no están todavía cartografiados de modo definitivo. Se trata de una exploración abierta, de un paseo que va saltando algunos *charcos*, adentrándose en otros. Una profundización de la búsqueda nos conducirá a completar gradualmente el territorio de la relación entre vida cotidiana y el diseño y la arquitectura del siglo XX.
- 4 Para orientar las lecturas, partiremos de la idea que propone Derrida, que sostiene que la arquitectura se presenta siempre como una *promesa*, como un vector que se lanza hacia adelante indefinidamente. No es otra cosa que un *llamado*, el cual es ajeno al conocimiento, y constituye, además, aquello que posibilita la creación. Ese llamado consiste en la promesa de un sentido acabado, lo cual motiva el movimiento perpetuo del deseo hacia adelante. Este desplazamiento encuentra fijaciones parciales; en algunas de ellas nos detendremos, para analizar de qué manera se ha estructurado esa promesa en los planteos de arquitectos centrales del siglo XX, haciendo especial hincapié en la vida cotidiana y sus procesos de *esteticidad*.

- 5 Cabe explicitar que nuestra mirada sobre los fenómenos estéticos, tal como sostiene Soto (Soto y col., *mimeo*), parte del planteo de Jakobson (1985, 1960). Este autor afirma que cualquier mensaje puede funcionar *poéticamente*, entendiendo como *función poética* aquella orientación del mensaje hacia sí mismo. Esto permite pensar la existencia de una *poeticidad* de la vida cotidiana, es decir, un nivel de funcionamiento de los signos en la vida cotidiana dotado de función poética. Más que de estética, entonces, hablaremos de *esteticidad*, *artisticidad*, entendiendo esta dimensión como aquella donde cualquier objeto funciona de modo poético.
- 6 Por último, señalamos que un estudio de la concepción de la vida cotidiana en arquitectos, diseñadores y urbanistas del siglo XX debe dar cuenta de las condiciones de producción de tales discursos. A modo de esbozo, cabe señalar al respecto que desde el comienzo del siglo XX se experimentan con mayor urgencia las modificaciones que acarrea, para la sociedad y para las urbes, la gran expansión económica y demográfica de esos años. La planificación urbana a gran escala adquiere importancia en la medida que la cuestión de la vivienda es vista como un problema que requiere una solución: es necesario dar una respuesta a las necesidades de grandes cantidades de personas. La arquitectura ya no se centra así mayormente en el diseño de edificaciones como templos o palacios, ni siquiera de mansiones burguesas: aparece la construcción masiva de viviendas acorde a la idea de que se trata de un servicio social. Señala de Fusco que muchos arquitectos ya no trabajan para príncipes o industriales, sino para el Estado (de Fusco, 1975: 264). La cuestión de la vivienda implica no sólo diseñar esas edificaciones en sí mismas sino plantearse la cuestión del suelo urbano y de su distribución. En este sentido, veremos que los arquitectos y planificadores realizarán un diagnóstico de qué *es* –qué entienden por– la vida cotidiana, y de cuáles son las funciones que la forma arquitectónica deberá satisfacer.
- 7 El contexto de industrialización y la estandarización permitirá, por un lado, satisfacer las necesidades a gran escala, al tiempo que exigirá una salida impuesta por su propia lógica productiva de tipos seriados. Las posiciones que se presentan, en este momento del trabajo, son la de la *Bauhaus*; la del congreso de la *CIAM* de 1933 volcada en la *Carta de Atenas* y luego publicada por Le Corbusier; y, por último, las de dos arquitectos norteamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX Louis Sullivan y Frank Lloyd Wright.

2. La arquitectura como *promesa*

- 8 En relación con el planteo de Derrida sostendremos, como hipótesis de lectura, que la arquitectura se constituye en *promesa* de un sentido que, como el deseo, huye metonímica e interminablemente hacia el tiempo futuro.
- 9 En "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", Derrida (1986) plantea, entre otros aspectos, una crítica a lo que llama la *filosofía de la presencia*, es decir, toda la tradición de la filosofía occidental que se ha sostenido sobre algún centro organizador de la estructura. Ese centro ha ido variando de nombre a lo largo de la historia (Dios, la Razón, etc.), pero sin embargo se ha mantenido siempre como fundamento y origen del *Sentido*. El quiebre se ha dado a partir de la puesta en relieve de la incorporación de la cuestión del discurso y de la no fijación entre significado y significante. La ausencia de una relación unívoca y necesaria entre estos dos términos, ha llevado al cuestionamiento de un centro, de un fundamento para el sentido. En *La metáfora arquitectónica*, Derrida toma el ejemplo de la torre de Babel y sostiene que:

"Esta conquista del cielo, ese logro de un punto de observación (...) significa darse un nombre; y con esta grandeza, la grandeza del nombre, de la superioridad de una metalengua, pretende dominar a las restantes estirpes, a las otras lenguas: colonizarlas. Pero Dios desciende del cielo y desbarata esta empresa pronunciando una palabra: *Babel*. Y dicha palabra es un nombre propio similar a una voz que significa confusión [de *balai*, confundir]; y con ella condena a los hombres a la multiplicidad de lenguas. Ellos deben renunciar a un proyecto de dominio mediante una lengua universal.

El hecho de que esa intervención en la arquitectura, en una construcción -y ello supone también en una deconstrucción- represente el fracaso o la limitación impuesta en un lenguaje universal para desbaratar el plan de un dominio político

y lingüístico del mundo, nos informa entre otras cosas de la imposibilidad para dominar la multiplicidad de los lenguajes. Es imposible la existencia de una traducción universal. También significa que la construcción en arquitectura siempre será laberíntica. No se trata de renunciar a un punto de vista en favor de otro, que sería el único y absoluto, sino de considerar la multiplicidad de posibles puntos de vista.

Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura así como otros muchos lenguajes tengan una historia." (Derrida, 1986)

- 10 Observaremos que en los textos que se trabajan a lo largo del artículo, aparecen conceptos ordenadores como el de *escala humana*, para los arquitectos la medida de todas las cosas, es decir, un centro de la estructura, una fuente del Sentido. La arquitectura sería, así, la disciplina capaz de leer esa escala humana, de determinar cuáles son las necesidades de ese "ser humano", de esos "individuos", y de desarrollar un proyecto que dé cuenta de ellos, es decir, que sea capaz de efectuar una *traducción*.
- 11 Derrida sostiene, sin embargo, que tal núcleo duro, tal *escala humana*, no existe como centro necesario, como principio ordenador natural; no existe la mirada del arquitecto (un *arquitecto-ingeniero*, por oposición a un *bricoleur*) capaz de desnudarla, de desglosarla en sus componentes últimos, de separar la temporalidad cotidiana en sus acciones minúsculas. De la misma manera que no existe la fuente última del sentido, la cual sería garantía de lo anterior. Aclaremos: al decir que *no existe* la escala humana, estamos diciendo que no existe como categoría natural, dada y eterna, pero esto no invalida su funcionamiento dentro de determinado contexto histórico. Lo que no puede pensarse es la necesaria verdad de tal categoría; la propuesta de Derrida consiste en dar cuenta de esos elementos que ocupan el centro –en este caso la *escala humana*– como, justamente, elementos que vienen a intentar sellar la propia imposibilidad de cierre de la estructura. En otras palabras, romper con la idea de la *escala humana* implica pensar cómo se ha institucionalizado la categoría del hombre, de qué manera se lo ha pensado. Nuevamente, el cuestionamiento de un centro dador de sentido (el Hombre como unidad de la escala), permite la invención, en la medida en que se desnaturaliza su presencia.
- 12 Por su parte, la arquitectura hace manifiesta la marca de la imposibilidad de tal universalización: es, como la palabra, como el pensamiento, un vector que se lanza hacia adelante, una flecha que nunca acierta; y, lo que es más importante: es imposible *dar en el blanco*. En este sentido, la arquitectura pasa a ser siempre una *promesa*. La promesa, que opera como una *llamada*, consiste en la posibilidad de encontrar la plenitud en el futuro. Derrida sostiene que esa llamada no forma parte del orden del conocimiento y es, además, aquello que posibilita la creación dentro de un movimiento perpetuo del deseo hacia ese sentido acabado. Esto es interesante porque plantea la idea de un desplazamiento constante, de un movimiento metonímico que sólo puede esperar ciertas cristalizaciones parciales. Se trata, en definitiva, de un proceso de significación.

"Este no-conocimiento es la condición necesaria para que algo ocurra, para que sea asumida una responsabilidad, para que una decisión sea tomada, para que tenga lugar un suceso. Es necesario que seamos incapaces de contestar a esa pregunta y que cada acontecimiento -bien un evento en la vida de alguien o bien un evento tal como una obra de arte- tome su plaza donde no había plaza, donde no sabíamos que hubiese plazas, tenga lugar allí donde no hay lugar. Eso proporciona el lugar de un acaecer y es imprescindible que ese lugar no pueda ser conocido antes, que no sea programable. Después podemos imaginar o determinar los programas, podemos hacer los análisis. Si una forma de arte aparece en tal o cual momento es porque las condiciones históricas, ideológicas y técnicas lo hacen posible; pero sólo a posteriori podremos determinar ese lugar, como lugar donde era posible esperar la obra" (Derrida 1990).

- 13 La idea del *acontecimiento* aparece en la reflexión en torno al arte y la arquitectura discutiendo con la de la determinación: no hay espacios esperando ser llenados, sino que la lectura es siempre una operación hacia el pasado. El futuro es incertidumbre en la medida en que los *centros* son construcciones que, si bien se proyectan desde y hacia la eternidad, carecen de fundamento. El *acontecimiento* aparece además en la temporalidad cotidiana: no hay necesidad biológica ni histórica que determine linealmente las trayectorias. La planificación urbana total, entonces, está inexorablemente destinada a *errar el tiro*.
- 14 Lo que nos interesará, fundamentalmente, más allá de la discusión que entabla Derrida dentro del campo de la filosofía, es el esquema que se dibuja con relación a la promesa: será posible detectar en los textos a trabajar el diagnóstico de un presente de incompletud manifiesta que demanda la búsqueda de soluciones que siempre se emplazan en el futuro. La actividad arquitectónica se denomina también *proyectual*, y

esta denominación nos remite nuevamente a la idea de la concepción de lo que está por venir. Ese proyecto se presentará, como veremos, como capaz de cerrar el desequilibrio que se detecta en el presente. Nosotros agregamos que ese futuro de completud (allí donde el hombre se encuentra con *su esencia*, donde la vida cotidiana se realiza en su forma transparente) es intrínsecamente inalcanzable. De lograrse, implicaría el fin de la sociedad, el fin de lo histórico.

2. Bauhaus

- 15 La escuela *Bauhaus* funcionó en distintas ciudades de Alemania entre 1919 y 1933. El interés que presenta para una búsqueda relacionada con la arquitectura, el diseño y la vida cotidiana pasa por la explicitación que en su programa se hizo respecto de la fusión entre arte, vida social y producción industrial. La *fusión arte y vida* era sostenida por diversos grupos artísticos de principios del siglo XX, no obstante en el caso de la *Bauhaus* incorpora a dicho vínculo la producción industrial.
- 16 La *Bauhaus* tiene entre sus antecedentes las ideas de Morris y Ruskin en Inglaterra, así como de la escuela *Arts and Crafts*. Para ellos, el advenimiento de la producción en serie constituía un problema, tanto para el consumidor como para el productor. El consumidor sufría una *deformación estética* en la medida en que sólo tenía acceso a productos estándar, de mal gusto y de mala calidad. Para el productor artesanal, el problema radicaba en la carencia de una autorrealización. Ante ese diagnóstico del presente, la propuesta, más allá de las diferencias internas, era la de retornar una forma de producción medieval, es decir, restituir a la producción artesanal su componente social instaurando talleres de artesanos, cuya producción se orientase a la vida cotidiana. Artistas y artesanos se unirían en la creación de objetos de uso diario. Vemos cómo se manifiesta una relación entre los objetos y las formas que adquiere la vida social, relación que se plantea como posible en el futuro.
- 17 Otra serie de antecedentes también va a plantear la idea de renovar el arte mediante la artesanía y restaurar la relación entre arte y vida. Por ejemplo, Ashbee y Van der Velde sostendrán que ese ideal se concreta desde la industria y la técnica modernas – dominándolas– y no mediante una utopía de regreso a la Edad Media. Esta perspectiva llega a Alemania a través de Muthesius y de la escuela *erkbund*. En Muthesius aparece la idea de explorar las posibilidades estéticas que permite la máquina. La conclusión a la que arriba es que "el adorno mecánico es una equivocación. Lo que esperamos de la producción por medio de máquinas es la forma pura reducida a lo útil" (Wick, 1998:27). Se trata de un ideal de *objetivización*: una *limpieza* de los productos mecánicos respecto de todo añadido ornamental, dado que éste no sería acorde con el modo en que ha sido elaborado el objeto.
- 18 La *Bauhaus* continúa esta línea de crítica al arte "puro" desde una revalorización de las artes menores, de la artesanía. Además, intenta conciliar ese salto que sus antecesores ya habían advertido entre producción industrial –de mala calidad– y arte –desvinculado de la vida cotidiana–.
- 19 Lo que se evidencia es un desplazamiento de los términos para hablar del arte: de la vertiente idealista que se centra en el momento creador individual, en el que el artista interpretaría el mundo y asignaría un sentido a la obra, se pasa a pensar el arte en su inserción dentro de la trama social, lo cual implica, podemos decir, un cambio también en la reflexión acerca de –dicho en nuestros términos– la producción de sentido. Más aún, en la concepción de la *Bauhaus* valoriza lo *standard*, lo cual viene a modificar la relación entre el público y el objeto. El objeto no podrá ser contemplado en su unicidad, en su originalidad, sino que será usado según la funcionalidad que él mismo impone. El objeto artístico condiciona la existencia, en la medida en que se actúa siguiendo su lógica. Lo *Standard* es, para Gropius, "el nivel más elevado de civilización (...) el separar lo esencial y suprapersonal de lo personal y accidental" (Gropius, 1957: 38).
- 20 A lo largo de la historia de la *Bauhaus*, y más allá de los cambios en sus concepciones, se mantiene como objetivo la idea de encontrar un lugar para el artista desde el cual pudiera contribuir a la configuración de la sociedad. La arquitectura va ganando cada vez más espacio dentro de la escuela:

"Construir y crear son una misma cosa, y constituyen un acontecimiento social. (...) La Bauhaus de Dessau no es un fenómeno artístico, pero sí social. En cuanto ente creador, nuestra actividad está condicionada socialmente, y la sociedad compone nuestro marco de trabajo. ¿No reclama nuestra sociedad en Alemania miles de escuelas populares, jardines populares y edificios populares? ¿Millones de muebles populares?... Como creadores, somos servidores de esta comunidad del pueblo. (...) Nosotros desdeñamos todas aquellas formas que se prostituyan en fórmula. Así, el objetivo final de todo el trabajo de la Bauhaus debe ser la aglutinación de todas las fuerzas creadoras de vida orientada a la configuración armónica de nuestra sociedad" (Wick, 1998: 48).

El elemento de la promesa aparece aquí con toda su fuerza: es la actividad proyectual, que ya ha diagnosticado un uso *desviado* de la producción industrial, la que logrará reencauzarla y conducir a la sociedad hacia un estado de armonía.

- 21 El diseño está al servicio de la demanda social y se orienta en la búsqueda de una sociedad mejor. Se observa así un componente utópico de realización social a través de los objetos y su diseño. Para decirlo en los términos del presente artículo, es posible pensar que es en este punto donde encarna la promesa. Bonsiepe afirma que en la *Bauhaus* existió un *optimismo del diseño*, una fe en las posibilidades del diseño en la construcción de una sociedad mejor (Bonsiepe, 1975:77). La verdad de los objetos aparece como la respuesta del artesano-artista-productor a los requerimientos sociales. En la medida en que se diagnostica que la sociedad está en un período de masificación, las respuestas no podrán estar por fuera de la producción industrial, seriada y masiva. Se plantea un uso racional de tal tipo de producción, despegada de los ornamentos que acarrean resabios burgueses, y plenamente consciente de su función constructiva de la realidad. El objeto-respuesta no consiste en una interpretación de la realidad por parte del productor, en la medida en que el productor está inmerso dentro de esa misma realidad. Este aspecto es interesante, dado que encontraremos diferencias con la posición del arquitecto según otros autores que analizaremos más adelante. En la *Bauhaus* no hay, como planteamos, un salto entre las necesidades y el diseño o la arquitectura, sino que el vínculo es racional. La *forma* no se convertirá en *fórmula* en la medida en que se vincule a lo esencial de la vida cotidiana, la necesidad. La *fórmula* introduce la idea de una repetición de formas que se aplican en situaciones que pueden no reclamarla: se trata de una caída en lo superfluo, donde lo estético aparece como una capa *agregada*.

- 22 Argan afirma que

"la Bauhaus, con su rígido racionalismo, desea crear las condiciones de un arte sin inspiración, que no deforme poéticamente, sino que constructivamente forme la realidad. En el mito de la inspiración o de la espontaneidad y de su surgir de una fuente misteriosa y ultraterrena, se advierte la presunción de un privilegio concedido a una élite que debería recibir y transmitir el mensaje divino del arte, para servir a una masa no iluminada y condenada a una perenne inferioridad" (Argan 1983: 34).

Es entonces mediante un trabajo racional que se accede a esa vida cotidiana formada por objetos adecuados a ella: no se trata de una inspiración cuyo origen nos excede.

- 23 Gropius, primer director de la *Bauhaus*, afirmó en 1926 que "casa y artefactos del hogar son objetos de demanda masiva; su diseño es más asunto de racionalidad que de pasión" (Bonsiepe, 1975: 72). Los problemas de la estética van perdiendo terreno a medida que pasa el tiempo. Meyer, por ejemplo, afirma en 1928 que "construir no es un proceso estético" y que "todo arte es composición y por lo tanto antifuncional" (Bonsiepe, 1975: 72). En este sentido, el planteo es similar al que veremos en la *Carta de Atenas*, ya que lo ornamental aparece como un agregado, una capa superpuesta a un *grado cero* de pura funcionalidad. Sin embargo, el propio Gropius, en 1937, discute la interpretación de la *Bauhaus* como una escuela que intentó imponer un *estilo Bauhaus* o que estaba marcada por un fuerte racionalismo. Sostiene, en cambio que el diseño, al estar en una relación indisoluble con la vida, extrae sus parámetros de lo que de ella emana. Se trata, en ese caso, de "desarrollar bienes y edificios específicamente diseñados para la producción industrial. Nuestro objetivo era eliminar las limitaciones de la máquina sin sacrificar ninguna de sus verdaderas ventajas" (Gropius, 1957: 30).

Arquitectura racionalista – Carta de Atenas (1933)

- 24 La *Carta de Atenas* es el documento que sintetiza los resultados del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (*CIAM*), y fue publicada por Le Corbusier en 1942. La *CIAM* había comenzado a funcionar en 1928 con el objetivo de avanzar con el funcionalismo dentro de la arquitectura.
- 25 Antes de centrarnos en la *Carta de Atenas*, nos detendremos brevemente sobre algunos puntos del planteo de Le Corbusier que hacen a lo que se viene tratando hasta aquí. Si bien su carrera se extendió a lo largo de varias décadas y su punto de vista fue variando a lo largo del tiempo, nos centraremos en sus posiciones más cercanas al racionalismo ^[1].
- 26 Le Corbusier valora lo *standard*, considerado como una necesidad social y económica que se impone. Además, lo *standard* se vincula con la idea de una nivelación, derivada de la universalidad de necesidades de los seres humanos: lo *standard* puede nivelar a los seres humanos porque éstos poseen las mismas necesidades. Le Corbusier plantea en 1920 que la vivienda es una *máquina de habitar*: del mismo modo que el automóvil es una máquina que sirve a la necesidad de transportarse, la vivienda cumple la función de ayudar a vivir. La vivienda es un objeto útil. En tanto que sirve a una necesidad (o a una serie de ellas: comer, dormir, etc.) y las necesidades son iguales para todos los seres humanos, no habría motivo para que las viviendas fueran diferentes: es aquí donde lo *standard* – por oposición, podríamos decir, a lo ornamentado, a lo personalizado, lo cual remite a la diferenciación social– reaparece como un elemento central de la vida moderna. La standarización de la vivienda, entonces, aparece como la vía que promete la realización de una sociedad de iguales.
- 27 Le Corbusier propuso diferentes modelos urbanos (*La Ville Contemporaine*–1922, *La Ville Radieuse*–1930, *L'Unité d'habitation*, –1952). En ellos, más allá de las diferencias, se encuentra una clara separación de las funciones: las residencias se desarrollan verticalmente, están rodeadas de parque y separadas de las zonas industriales. Los bloques de viviendas están provistos de servicios colectivos, como espacios de recreación, de salud, etc. Su idea central es que la gran organización colectiva permite la realización individual, concepto diferenciado del individualismo. Mientras éste implica una destrucción del orden social, la realización individual lo implica directamente.
- 28 La *Carta de Atenas* consta de 95 puntos en los que se argumenta en pos de una planificación racional de las ciudades, con la idea de que el urbanismo crea la ciudad a partir de su emplazamiento regional y de las necesidades biológicas y psicológicas del ser humano. El elemento central es la planificación racional de la ciudad, que conduce a la creación de cuatro tipos de zonas diferenciadas por la función que cumplen (en conexión con la satisfacción de una necesidad fundamental): vivir, trabajar, recrearse y circular (*CIAM* 1933: Punto 77).
- 29 La *Carta de Atenas* pone en cuestión la distribución tradicional de las ciudades (especialmente referida a las ciudades de Europa con sus "cascos históricos") y plantea la necesidad de planificar las tareas de urbanismo para que la ciudad satisfaga las exigencias que la era del maquinismo introduce en la ciudad y la vida de sus habitantes. Para lo que nos interesa aquí, se puede señalar que el centro del debate está puesto en la importancia de dar cuenta, desde el urbanismo, de funciones de la vida social. Estas funciones sociales se manifiestan en los individuos, quienes tienen necesidades individuales al tiempo que homogéneas respecto de las del conjunto de los demás habitantes de la ciudad. Todos los individuos necesitan trabajar, vivir, esparcirse y circular.
- 30 Para el arquitecto, ocupado aquí en tareas de urbanismo, el instrumento de medida será la escala humana (*CIAM*, 1933: punto 86). La escala humana es una sola. En tanto sus necesidades son claramente delimitables, es posible prever una respuesta para ellas, y de ese modo el diseño de la ciudad puede dar cuenta de esas funciones básicas de la vida cotidiana. En otras palabras, la vida cotidiana se reduce a las cuatro funciones centrales del urbanismo: "Reglas inviolables garantizarán a los habitantes el bienestar del alojamiento, la facilidad del trabajo, el empleo feliz de las horas libres. El alma de la ciudad quedará vivificada por la claridad del plan" (*CIAM*, 1933: Punto 84).
- 31 Para esta posición, la dimensión estética es susceptible de ser separada de lo

funcional. En discusión con corrientes arquitectónicas anteriores, la idea de que *la forma sigue a la función* significa que todo ornamento es un agregado. Esto supone, por un lado, la transparencia de la función: habría un *grado cero* de los objetos, su pura funcionalidad. Por encima de ello, vendría lo "superfluo". El urbanismo, para Le Corbusier, se dedicará a lo esencial:

"La arquitectura, tras el desastre de estos últimos cien años, debe ser puesta de nuevo al servicio del hombre. Debe abandonar las pompas estériles, volcarse sobre el individuo y crear para el bienestar de éste las instalaciones que rodearán todos los actos de su vida, haciéndolos más fáciles. ¿Quién podrá adoptar las medidas necesarias para llevar a buen fin esta tarea, si no es el arquitecto que posee un perfecto conocimiento del hombre, que ha abandonado los grafismos ilusorios y que, con la justa adaptación de los medios a los fines propuestos, creará un orden que llevará en sí su propia poesía?" (CIAM, 1933: Punto 87).

32 En este fragmento aparece la cuestión del diagnóstico. El arquitecto/urbanista mira a su alrededor y constata el defasaje entre el modo de vida actual y la infraestructura en la que se lleva a cabo. El arquitecto es la persona capaz de *leer* esos movimientos de la vida cotidiana, esos componentes que la constituyen.

33 La planificación aparece en la *Carta de Atenas* como capaz de alcanzar la verdad, en la medida en que las necesidades a satisfacer son objetivas, transparentes. Así, un plan de urbanismo prevé la satisfacción de toda necesidad vital:

"La ciudad cobrará el carácter de una empresa estudiada de antemano y sometida al rigor de un plan general. Sabias previsiones habrán esbozado su futuro, descrito su carácter, previsto la amplitud de su desarrollo y limitado de antemano sus excesos. La ciudad, subordinada a las necesidades de la región, destinada a encuadrar las cuatro funciones claves, dejará de ser el resultado de iniciativas accidentales. Su desarrollo, en vez de producir una catástrofe, será la coronación de un proceso" (CIAM, 1933: Punto 84).

34 En el documento analizado no se trabaja la cuestión de los posibles efectos de sentido, de la producción del sentido. Lo cotidiano, repetimos, es transparente; lo estético es superfluo. De esta ecuación se deduce que lo estético no se vincula con la satisfacción de lo necesario para la cotidianeidad.

3. Louis Sullivan: La *Tierra Prometida*

35 Louis Sullivan (1856-1924) fue un arquitecto norteamericano cuyos comienzos se vincularon con la reconstrucción de la ciudad de Chicago tras el incendio de 1871. Perteneciente a la denominada *Escuela de Chicago*, adquirió gran relevancia a causa de haber propuesto una solución a la crisis planteada en la arquitectura de fines del siglo XIX. Hasta entonces, la altura de las construcciones estaba limitada, dado que el peso que los edificios podían tolerar no era demasiado porque debía ser soportado por las paredes: a más altura del edificio, mayor grosor de aquéllas.

36 Dos aspectos pondrían en crisis los modos de construcción existentes hasta entonces: por un lado, el hecho de que durante la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló y abarató el costo del acero. Por el otro, el propio crecimiento de las grandes ciudades norteamericanas requería de edificios de mayor altura. Esto impulsó un cambio drástico en la manera de concebir los edificios: a partir de ese entonces, los elementos constitutivos de las construcciones estarían sustentados ya no por los muros, sino por una estructura de acero. Las consecuencias fueron múltiples: no sólo se elevó la altura de las torres (que ya se había ampliado a partir del desarrollo de los ascensores), sino que también permitió que las ventanas fueran más grandes, de manera de aprovechar mejor la luz del día. Las paredes se hicieron más delgadas, por lo que se ganó espacio interior; y se presentó, ante los arquitectos, un horizonte completamente nuevo y abierto al desarrollo de la creatividad: todas las restricciones que antes pesaban sobre el diseño constructivo habían desaparecido.

37 Ante ese panorama, Sullivan desarrolló una respuesta basada en una gramática compuesta por elementos simples que se combinan de diversas maneras. Si bien a este arquitecto se lo designa habitualmente como el *padre del rascacielos*, Frampton aclara

que no se puede afirmar eso de modo tan terminante, porque edificios de la misma altura ya habían sido construidos anteriormente. "Sin embargo, sí cabe acreditar a Sullivan la evolución de un lenguaje arquitectónico apropiado para la estructura de gran altitud" (Frampton, 1985: 55) ^[2]. Por otra parte, elaboró la fórmula de *la forma (siempre) sigue a la función*. Nos interesa analizar este aspecto, así como el vínculo que el autor establece entre el desarrollo de la Democracia ^[3] y la arquitectura. Sostendremos que en el planteo de este arquitecto existe un vínculo esencial entre Naturaleza y Arquitectura que se diagnostica como viciado, pero que, de poder darse plenamente, constituiría el fundamento de la Democracia entendida como el desarrollo natural de la *esencia* del pueblo norteamericano. Para ello nos centramos en su texto "El alto edificio de oficinas considerado artísticamente", de 1896 (Sullivan, 1957a).

- 38 En lo que hace a la *vida cotidiana* y su *esteticidad*, en Sullivan son las individualidades –los arquitectos– las que son capaces de interpretar y traducir el espíritu del pueblo en la forma de obras de arte ^[4]. Este punto es interesante, dadas las derivaciones que han existido de la máxima de que *la forma sigue a la función*. En el caso de Sullivan, las implicancias de la frase no conllevan el signo radicalizado de supresión de todo ornamento. Una interpretación más radical de la expresión, como la de la *Carta de Atenas*, sugiere que la ornamentación sería un agregado, un nivel que, dado que es superfluo, distorsiona y, por lo tanto debe ser evitado. Para Sullivan, por su parte, la idea de que la forma sigue a la función apunta a un nivel anterior al de la inclusión de ornamentos en la superficie de lo construido:

"Un edificio que es realmente una obra de arte (...) es en su naturaleza, esencia y existencia física de una expresión emocional. (...) A mi modo de pensar, (...) la composición de masa y sistema decorativo de un edificio tal como el que he sugerido, sólo deben ser separados en teoría y con propósitos de estudio analítico. (...) Ha estado hasta ahora más bien de moda hablar del ornamento (...) como cosa que pueda ponerse u omitirse, según el caso. Yo sostengo lo contrario –que la presencia o ausencia del ornamento debe ser decidida, en un trabajo serio, al comenzar el diseño. (...) Es evidente que el diseño ornamental será más bello si parece parte de la superficie o sustancia que lo recibe, y no un 'añadido', si cabe la expresión. Si observamos bien, veremos que en el primer caso existe una peculiar simpatía entre el ornamento y el edificio, simpatía que no se observa en el último de los casos. Tanto el edificio como el ornamento se benefician con esta simpatía, pues cada uno realza el valor del otro. Y éste, según entiendo, es el fundamento de lo que podemos llamar un *sistema orgánico de ornamentación*." (Sullivan, 1957, b: 183-184)(El subrayado es mío).

- 39 El autor enuncia *que la forma sigue a la función* como una ley natural. Tal como la observamos en la naturaleza, hemos de tomarla para la arquitectura, en la medida en que ésta es un lenguaje que el ser humano, –hijo predilecto de la naturaleza– debe aprender a hablar combinando elementos simples. "Es la ley invariable de todas las cosas orgánicas e inorgánicas, de todas las cosas físicas y metafísicas, de todas las cosas humanas y sobrehumanas, de todas las verdades manifiestas de la cabeza, del corazón, del alma, en que la vida es reconocible en su expresión, que la forma sigue a la función. Ésa es la ley." (Sullivan, 1957, a: 203) ^[5].

- 40 Además del problema arquitectónico ya mencionado (sobre la relación entre la altura y el peso de los edificios, y el rol del acero en tal vínculo), su punto de partida es el de la existencia o no de un estilo propio de los Estados Unidos. Considera su país una tierra joven, fértil en el sentido de que es capaz de darse sus propias formas, *única* en el sentido de que demanda formas acordes a su *ser*, pero *desviada* en tanto aún conserva formas heredadas que no hacen sino obstruir el desarrollo de su esencia interior: la *democracia*.

- 41 Es en este punto donde podemos situar la cuestión de la *promesa*. Sullivan afirma:

"Las posibilidades de la ornamentación, así [cfr. *supra*] considerada, son maravillosas; y se abren ante nosotros, como una visión, concepciones tan ricas, tan variadas, tan poéticas, tan inagotables, que la mente se detiene en su vuelo y la vida parece en verdad sólo una etapa. (...) Norteamérica es la única tierra del universo donde puede *realizarse este sueño*; pues sólo aquí la tradición no está atada por cadenas, y el alma del hombre está libre para crecer, para madurar, para *realizarse*. Pero para esto debemos volvernos hacia la Naturaleza y, atentos a su melodiosa voz, aprenderemos, como aprenden los niños, el acento de sus rítmicas cadencias. (...) Luego (...) sabremos *cuán grande es la simplicidad de la naturaleza, que ofrece serenamente tan infinita variedad*. Aprenderemos así a *contemplar al hombre y sus modos*, a fin de poder admirar el desdoblamiento del alma en toda su belleza, y saber que la fragancia de un arte vital se esparcirá nuevamente en el jardín de nuestro universo" (Sullivan, 1957, b:185) (El subrayado es nuestro).

- 42 Tenemos aquí por una parte la cuestión de la *vida cotidiana*: "contemplar al hombre y sus modos", es decir, dar cuenta de la práctica del día a día para hallar su expresión arquitectónica. Se opera un trabajo de traducción e interpretación, y el resultado es el edificio como obra perfecta, sin fisuras: tal es la compleja sencillez de la Naturaleza, tal es la simpatía entre edificio y ornamento. En la Naturaleza se incluye todo aquello que sea puro, esencial, por lo que la vida cotidiana (*pura*, no *distorsionada*) pertenecería a su ámbito. La complejidad de lo existente se resuelve en la esencia de lo natural: la vida cotidiana es una, es simple, por más que esté compuesta de múltiples quehaceres. De esta manera, *la forma sigue a la función*: el ornamento no está prohibido como tal –eso sería negar la infinita variedad de la naturaleza–. Decíamos, la forma sigue a la función, en el sentido de que es su traducción sin fisuras. Ambas pueden ser complejas, siempre que respondan a un principio previo y esencial: "La mera diferencia en la forma externa no constituye individualidad. Para esto es preciso poseer un carácter interno armonioso; y así como hablamos de la naturaleza humana, podemos por analogía aplicar una frase similar a los edificios" (Sullivan, 1957, b: 184).
- 43 En el párrafo citado más arriba encontramos también la cuestión que refiriéramos al principio acerca de Norteamérica como la *tierra prometida*. Veremos que una visión similar se hace presente en quien fuera su discípulo: Frank Lloyd Wright. En ambos, Norteamérica aparece como un territorio virgen, natural^[6]. La tradición es vista como una carga: toda referencia al *viejo continente* trae consigo una dosis de feudalismo e inmovilidad incompatible con los ideales de progreso, democracia e individualismo propulsados en los textos de estos arquitectos.
- 44 Las referencias a Norteamérica como el Edén (una *visión*, comparación con el *universo* y no con la Tierra, libertad del *alma*, la *infancia* como etapa previa al pecado, la *belleza*, el *jardín* del universo) resitúan la cuestión de la *promesa*: la depuración de todo lastre de tradición permitirá ver las cosas en su realidad y, a partir de allí, alcanzar en Norteamérica ese estadio de plenitud donde la historia termina.
- 45 En Sullivan puede verse un vínculo entre Naturaleza, Democracia y arquitectura^[7]. Se trata de una conexión natural, esencial, en la medida en que, en primer lugar, la democracia aparece como la forma de vida (no de gobierno o de organización política: el reino de la bondad es perfecto, no hay allí necesidad de ley) connatural a un estado de pureza del hombre. Éste, en tanto producto de la Naturaleza en su mayor perfección, se declara como su hijo y vive según sus normas, de allí la relación Naturaleza-Democracia. La arquitectura, por último, puede entenderse como un lenguaje universal que el hombre elabora como continuidad de la naturaleza.
- 46 En resumen, podemos detectar en Sullivan un *diagnóstico* de Norteamérica como Babel: un terreno donde los *lastres* de diversos estilos heredados, extraños, se superponen y aturden. La solución, no obstante, se encuentra en la pureza de los elementos, en la simplicidad derivada de la ley de la forma originada por la función que ha de colmar. La función está ahí, es delimitable y es una. Se centra en el ser humano, con su escala y sus necesidades básicas. Tal función, en la medida en que es delimitable, es susceptible de ser satisfecha por una forma que dará cuenta de ella de manera acabada, sin fisuras. No obstante, esta forma aún se encuentra en el futuro. Es allí donde la promesa se dispara hacia adelante: se trata del llamado que proviene de esa tierra que ha sido prometida pero que no ha de llegar sola, sin el esfuerzo, sin el arquitecto^[8].

4. Frank Lloyd Wright: La ciudad descentralizada

- 47 Frank Lloyd Wright nació en 1867 en Estados Unidos. Se formó con Sullivan a principios de la década de 1890 y desarrolló, en los primeros años de su carrera, lo que se denominó el *estilo de la pradera* (Frampton, 1998). No obstante, nos centraremos en una etapa posterior de su trabajo que se inicia a partir de 1929, en la que explora la idea del advenimiento de una nueva sociedad para Estados Unidos: *Usonia*, de la mano de un modelo de urbanización basado en la vida rural y la descentralización, cuya ciudad modelo es *Broadacre City*.
- 48 Señala Frampton que hubo dos factores que impulsaron el desarrollo de su idea de Usonia y, en ella, de *Broadacre City*. Uno fue la gran depresión a partir de 1929,

mientras que el otro fue el crecimiento de la producción seriada de automóviles por parte de Ford (Frampton, 1998: 188). La crisis económica le mostró los límites de los modos constructivos anteriores, pero también las contradicciones del sistema económico tendiente a la concentración. De allí que en su texto se puedan encontrar ataques a la concentración económica y a la especulación en base a la renta de la tierra. En relación con el automóvil, su modelo individualista y antiurbano –en términos de Frampton– se sustenta en que la posibilidad de acceder al vehículo propio permite la descentralización urbana, alterando la escala temporal y, en consecuencia, espacial^[9].

49 En este trabajo analizaremos el capítulo "Descentralización", que forma parte del libro publicado en 1958, *La ciudad viviente*. Allí, Wright identifica a la electrificación, al transporte mecánico y a la arquitectura orgánica como las fuerzas de transformación de la cultura occidental, al tiempo que desarrolla la forma que habría de tener *Broadacre City*. El principio fundamental de esta ciudad es, como señala Frampton, una economía general en la que a cada persona le fuera asignado un acre (4046,85 m²) de tierra que le sería entregado para su cultivo al alcanzar cierta edad.

50 Una de las ideas rectoras del trabajo de Wright es el vínculo entre las edificaciones y la Naturaleza. El lugar habitado se fusiona con la naturaleza en la *arquitectura orgánica*. Según Frampton, ésta significó en Wright "la creación económica de forma construida y espacio de acuerdo con los principios latentes en la naturaleza, tal como éstos pueden ser revelados mediante la aplicación de la construcción con hormigón armado" (Frampton, 1998:193).

51 En el texto de Wright puede establecerse una clara demarcación entre su diagnóstico del presente y la ciudad futura que apunta a desarrollar. A partir del eje *centralización/descentralización*, estructura una serie de pares dicotómicos que se alinean de uno u otro lado y demarcan dos sistemas en oposición. De la misma manera que viéramos con Sullivan, Wright rechaza todo lo que denomina las *supervivencias*, entendidas como resabios del feudalismo^[10]. Centralización, feudalismo, pérdida de libertad y ornamento artificial se colocan de un mismo lado, enfrentados, como veremos, a descentralización, democracia, plenitud y realización humana/individualismo, arquitectura orgánica^[11].

52 En relación con la idea de la arquitectura como *promesa*, en Wright la encontramos en los siguientes términos:

"Nuestra participación en las Américas –¿por qué no llamar Usonia a esta parte que nos ha tocado?– no podrá ya ser conquistada sin buenos arquitectos, intérpretes esenciales de la humanidad de Estados Unidos. Arquitectos creadores. Y tampoco es posible que esta nación se permita creer que la arquitectura creadora puede ser otra cosa que su propia interpretación lógica de las vías y medios de la vida en nuestra moderna era maquinizada. El Arte, la Filosofía, la Economía, y la Religión, apoyadas en viejas tradiciones, han fracasado, y la política tiende a prostituirse en el movimiento general hacia el conformismo. Aparece ahora la arquitectura orgánica, intérprete natural de la Naturaleza. ¿Habrá de enseñarnos el camino? Todo arte auténticamente creador puede hallar ese camino. (...) el Arquitecto es necesariamente nuestro intérprete profético de las circunstancias comunes de nuestro destino. El es quien ha de suministrar las nuevas formas. Más que en ninguna otra era de Transformación, necesítase ahora de la naturaleza de la auténtica mente arquitectónica" (Wright, 1961: 77).

53 Se observa un estatuto paradójico de la arquitectura y del rol del arquitecto: la creación aparece como develar lo ya presente. La Naturaleza tiene leyes que es necesario dejar a la vista, dado que en la actualidad se encontrarían deformadas, ocultas bajo las supervivencias del feudalismo. El arquitecto, en un primer movimiento, interpreta la esencia del pueblo norteamericano, la naturaleza y las características de la vida moderna (maquinística). Esto implica ya un separarse de toda tradición heredada: no habría nada en otras disciplinas que contribuyera a este objetivo de la arquitectura; ella aparece como la única capaz de sacar a la luz aquello que en el presente se encontraría sometido a una lógica insensata y antinatural. La arquitectura de la que habla Wright no es cualquier arquitectura, sino que es, específicamente, la *arquitectura orgánica*, es decir, aquella que es capaz, por un lado, de captar la *esencia* de la Naturaleza y su unidad con la esencia del ser humano, así como, por el otro, de desarrollar una forma acorde con ellas.

54 En este punto es donde podemos situar la *promesa*: es en el advenimiento de la nueva forma, creada por una mente iluminada capaz de elevarse por sobre la vida cotidiana

para verla mejor, donde la humanidad se reencuentra con ella misma. Esta tarea no puede realizarla la humanidad, los hombres y mujeres (abstractos) que la componen. La época y sus exigencias requieren de una mente especial: la del arquitecto que trabaja desde el punto de vista de la arquitectura orgánica.

- 55 De la arquitectura como punto ciego, se pasa a la arquitectura orgánica como punto de irradiación de luz, de verdad, sobre una vida cotidiana que está descarrilada. El resultado de la arquitectura orgánica es la Democracia:

"Han transcurrido así dos mil años desde la afirmación de la verdad orgánica según la cual 'el reino de Dios está en *nosotros mismos*'. Este nuevo y dinámico ideal interior que llamamos Democracia ha crecido gradualmente en el corazón humano. Pero los habitantes de los Estados Unidos hemos desdeñado organizar una vida –y, por consiguiente, una ciudad– natural de nuestro ser. Una arquitectura natural propia de un orden económico natural del estado natural. Orgánica" (Wright, 1961: 78).

- 56 En este párrafo de vuelve a evidenciar la paradoja entre el hecho de crear algo nuevo que, en rigor, ya está en *nosotros mismos*. Por otra parte, es interesante señalar que la arquitectura aparece formando una unidad con la organización económica y la propia vida del ser humano. Nuevamente, la promesa es, si retomamos el planteo de Derrida en relación con Babel, la aspiración a una transparencia total: no hay corte ni contradicción entre la vida cotidiana, los modos de habitar, el trabajo y la organización de la sociedad. La sociedad no presenta así conflicto alguno, podríamos decir que no hay problemas de traducción, no hay desfase.

- 57 En cierto sentido, y a partir de la mencionada disolución del conflicto en una sociedad utópica, el planteo de Wright implica el advenimiento de una sociedad donde la relación social quedaría abolida. Retomando a Derrida, decíamos que si la torre de Babel se hubiera concluido, la historia hubiera terminado. ¿Por qué? Porque la dinámica de lo social se fundamenta en esta imposibilidad de comprensión, la cual puede ser entendida, asimismo, como exceso de sentido.

- 58 Respecto de *vida cotidiana*, puede verse que es considerada, en primer lugar, como la vida de los hombres entendidos como individuos. La unidad mínima es el individuo como representante de la humanidad, la cual es igualada con la población norteamericana. La sociedad, entonces, es la agregación de unidades familiares, y la democracia resulta la forma natural de su organización:

"Hablemos ahora del individuo 'en el hogar': mantendrá relaciones orgánicas con el paisaje, con el transporte, con la distribución de mercancías, con los entretenimientos de carácter educacional y con todas las formas de oportunidad cultural. Todo ello es fácilmente concebible. Pero el hogar individual que la Democracia creará es en sí mismo la nueva libertad y la lozanía interior que otras civilizaciones han alcanzado apenas parcialmente.

"En el ideal del hogar usoniano intervienen por vez primera la arquitectura orgánica para satisfacer la creciente exigencia de armonía de los medios con los fines sociales, mediante la transformación radical de la *estructura fundamental*: grande y fundamental progreso puesto al servicio del ciudadano norteamericano como *individuo*" (Wright, 1961: 78).

- 59 Este emparejamiento entre medios y fines sociales, y la consecuente liquidación de todo conflicto social, se lleva adelante en dos etapas: *descentralización* (traslado al campo, desconcentración urbana) y *reintegración planificada* (nuevo establecimiento de edificios públicos, nueva distribución de roles dentro de la sociedad). Y, en el final, la promesa:

"La reinterpretación de nuestra vida por el arte y la ciencia modernas pronto señalará el camino de esta realización. De modo que tendremos trabajo, ocio y cultura (...) y, en la medida de lo posible, tod(o)s serán *un(o)*. Sólo entonces podrá cada hombre ser hombre íntegro, actor de una vida plena. (...) El hombre ya no tendrá excusa para configurar el tipo de parásito en que el activo poder mecanizado de la centralización lo está convirtiendo (...)" (Wright, 1961: 78).

Este fragmento refiere nuevamente a esta suerte de liberación del hombre a partir de la interpretación llevada a cabo por la arquitectura, la cual constituye el punto de cruce entre el arte y la ciencia: es la disciplina capaz de subordinar la máquina –que hoy amenaza con dominar al hombre– y de ponerla al servicio de la humanidad. Los medios mecánicos son, para Wright, potenciales liberadores, pero también, en la

medida en que su uso aparece *deformado*, son capaces de destruir la sociedad humana^[12].

60 La casa, entonces, pareciera porosa: se integra con su entorno; la naturaleza penetra en ella pero también está en su interior, en la medida en que la forma emana de los principios naturales. Al mismo tiempo, la propia ciudad integra los hogares en una unidad armónica y total, y por ello mismo es segura, indestructible. "Las ciudades no necesitan fortificarse", dirá en otra parte de su texto. ¿Cómo entender esto? La descentralización propuesta, basada en la asignación de una superficie fija de tierra a cada habitante, implica que no existirá la posibilidad de concentrar propiedad, y, por ello, que no existirán más luchas entre los hombres para apropiarse de lo existente. La distribución está planificada y no hay necesidad de defenderse. En la medida en que se cancela el conflicto, pareciera que toda lucha por el poder es una desviación, en tanto implica una aspiración a la concentración.

61 Respecto de la cuestión de la *esteticidad*, retomaremos el vínculo que el autor establece entre arquitectura, arte y ciencia: la primera aparece allí como el intérprete universal capaz de adecuar la una a la otra:

"Mediante el empleo apropiado y orgánico de nuestros nuevos materiales, del acero, del cemento y del vidrio –desarrollados en el nuevo espíritu de la arquitectura orgánica– nuestra nación se levantará como monarquía de la belleza, como imperio de insospechada fuerza. (...) Ante todo necesitamos una nueva estética, y también un nuevo concepto de los que es el 'beneficio'; un nuevo concepto del Éxito; y un nuevo concepto del lujo. Todas las fases de la belleza –concebida como ente nativo– deben desarrollarse naturalmente aquí entre nosotros. (...) El desenvolvimiento de la vida en la era maquinizada, su lujo, debe consistir en el uso más apropiado y en la limitación inteligente de la maquinaria como factor de nuevas pautas inevitables de la vida en lo Nuevo" (Wright, 1961: 86).

62 El eclecticismo arquitectónico, el ornamento artificial, el cliché y lo que Wright llama el gusto idiosincrásico aparecen como *desviaciones* del concepto orgánico de belleza. De un modo similar a Sullivan, la idea de que *la forma sigue a la función* no implica el descarte del ornamento, tal como analizáramos antes en relación con Le Corbusier. En Wright, como en Sullivan, la presencia o ausencia de ornamento están determinadas por su vínculo orgánico con la esencia que deben vehicular[13]. La estética, entonces, va de la mano con la organicidad de las formas. Así, el autor afirma que de la arquitectura orgánica se deriva el *Estilo Esencial*, en oposición al por entonces extendido *Estilo Internacional*^[14]:

"La organicidad de la arquitectura proviene de su carácter intrínseco. (...) La arquitectura orgánica cultiva el 'espacio interior', concebido como realidad, en lugar del techo y las paredes: encara la construcción de adentro hacia fuera, en lugar de hacerlo de afuera hacia adentro. (...) Este nuevo concepto norteamericano de la arquitectura ve en el estilo la expresión del carácter. La forma no es ya problema de 'estilos'. Tiene Estilo Esencial, y es inherente a todo edificio, con la única condición de que sea logrado naturalmente en armonía con la naturaleza del propio problema edilicio, y resuelto en relación con los mismos medios que concurren a la construcción del edificio, y en vista de los cuales ha sido construido. En resumen: el estilo es el carácter. Mediante la integración de este sentido interior *Broadacre City* creará estilo; su gran estilo será siempre algo natural, no exterior y forzado, en su estructura o sobre su pueblo" (Wright, 1961: 93).

63 Si bien no se puede hablar aquí de un planteo explícito acerca de un nivel de funcionamiento estético de los objetos, tal como postulamos al principio del trabajo, lo que sí puede señalarse es que el estilo es puesto en relación con la vida y sus formas. El nivel de lo estético, podría pensarse, se opone a toda intencionalidad, en la medida que es consecuencia *natural* de un carácter, de un *modo de ser*. Al mismo tiempo, agregamos, ese estilo es, en el planteo de Wright, lo que permite sellar la existencia de una unidad en el pueblo norteamericano. Es decir que, a través de la proclamación de la existencia de un estilo propio del pueblo usoniano, lo que funda es la propia existencia de una esencia –homogénea– del pueblo.

5. A modo de cierre

64 En primer lugar, es necesario aclarar que enfocar los escritos de arquitectos como los que hemos tomado aquí –bastante anteriores a los planteos de Derrida- y trabajarlos desde la idea de *promesa* –con las consecuencias que ello trae aparejadas- supone una lectura que, en cierto sentido, *fuera* los textos. A lo largo de este trabajo se intentó tomar algunas de las propuestas de Derrida para pensar textos escritos por autores que, por una simple cuestión de época, no pensaron en tales términos. En otras palabras, y tal como se insinuó al comienzo, de lo que se trata es de interrogarse acerca de las formas en que se ha construido el vínculo entre la arquitectura y la vida cotidiana, y es en ese cruce donde planteamos como posible clave de lectura la idea de *promesa* tal como la enuncia Derrida.

65 La idea de arquitectura como *promesa* que recorrió la lectura de los textos se vincula, dijimos, con la cuestión del deseo. Si la arquitectura promete, eso es porque hay alguien que es movido por un deseo que busca ser satisfecho. Afirma Derrida que

"el hecho es que, a fin de que se movilice lo que de forma convencional llamamos deconstrucción, es necesaria esa llamada. Y dice: 'ven'. Pero ¿ven a dónde? No lo sé. De dónde proviene esta llamada y de quién, lo ignoro. Esto no significa simplemente que yo sea un ignorante; sino que hablamos de algo que es ajeno al conocimiento. A fin de que esa llamada exista, debe quebrarse el orden del conocimiento. Cuando podamos identificarla, objetivarla, reconocer su lugar, en ese momento ya no hay llamada. A fin de que exista una llamada o de que exista la belleza de la que antes hablamos deben sobrepasarse los órdenes de la determinación y del conocimiento. La llamada tiene lugar en relación con el no-conocimiento. Luego yo no tengo respuesta. No puedo decirle «es ésta». De verdad que no lo sé, pero este 'no lo sé' no es resultado de la ignorancia o del escepticismo, ni de nihilismo ni de oscurantismo alguno. Este no-conocimiento es la condición necesaria para que algo ocurra, para que sea asumida una responsabilidad, para que una decisión sea tomada, para que tenga lugar un suceso" (Derrida, 1990).

66 Esta idea de un llamado que invita a ir hacia un lugar que, no obstante, desconocemos necesariamente, es a lo que nos referimos con la *promesa* de la arquitectura. En los textos que analizamos, podemos pensar la posibilidad de que esa promesa llene y satisfaga el deseo de una comunidad plena. Alcanzar el estilo norteamericano, lograr un estilo que sea pura expresión del carácter del pueblo, liberar al ser humano de la máquina y de toda tradición *extraña*, posibilitar las funciones vitales de los hombres, constituyen anhelos que, más allá de su contenido específico, dan cuenta fuertemente de esta orientación de lo proyectual hacia el futuro. El esquema de pasaje entre un presente a ser modificado más o menos radicalmente y un futuro en el que los actuales conflictos se disipan se produce, en los autores, a partir del componente que sólo la arquitectura puede proporcionar en su rol de intérprete y traductora de ese carácter del pueblo que busca su expresión y que no es capaz de encontrarla. Como afirma Derrida,

"la cuestión de la arquitectura es de hecho el problema del lugar, de tener lugar en el espacio. El establecimiento de un lugar que hasta entonces no había existido y que está de acuerdo con lo que sucederá allí un día: eso es un lugar. Como dice Mallarmé, 'ce qui a lieu, c'est le lieu'. En absoluto es natural. El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento. Y obviamente tal establecimiento supone siempre algo técnico. Se inventa algo que antes no existía; pero al mismo tiempo hay un habitante, hombre o Dios, que desea ese lugar, que precede a su invención o que la causa." (Derrida, 1986)

67 Si esto es así, entonces adquiere nuevo sentido la idea de la constitución de una comunidad plena de la mano del establecimiento de un lugar donde habitar. Constituirse como comunidad y fundar la ciudad: dos elementos presentes en los trabajos de Sullivan y Wright, dos elementos moviéndose en el horizonte, manteniendo siempre una distancia con el presente. Es la distancia entre la promesa y su cumplimiento, siempre postergado: es la fuga de la metonimia, su desplazamiento hacia adelante.



Notas al pie

[1] Respecto de la arquitectura racionalista, uno de sus principios es que tanto el proceso industrial como la propia arquitectura son condiciones para el progreso social

y para el desarrollo democrático de la comunidad (de Fusco 1975: 277). El componente utópico se acentúa en las propuestas de estos arquitectos/urbanistas. En la medida en que el racionalismo abarca desde el diseño de los utensilios cotidianos hasta la planificación urbana, la idea de la creación de un mundo nuevo está presente. En tanto la relación entre forma y función es objetiva, la utopía pasa a ser el momento en que se alcanza la transparencia: los objetos develan el habitar, el existir cotidiano. No existen roces ni conflictos, dado que toda necesidad se encuentra satisfecha —el *confort* alcanza a todos los individuos. La vida privada, cotidiana, es el reaseguro del orden general. La vida comunitaria aparece como la suma de las múltiples vidas cotidianas vividas en sus *máquinas de habitar*.

[2] "El hombre que diseña en este espíritu y con un sentido de responsabilidad hacia la generación en que vive, no debe ser un cobarde, un negador, un teórico, un diletante. Debe vivir de su vida y para su vida en el sentido más completo y consumado. Debe comprender de inmediato y con la ayuda de la inspiración, que el problema del alto edificio es una de las más estupendas, una de las más maravillosas oportunidades que el Señor de la Naturaleza en Su benevolencia haya ofrecido jamás al arrogante espíritu del hombre.

Que esto no haya sido percibido —es más, que haya sido negado de plano— es una demostración de la perversidad humana que nos debe hacer pensar" (Sullivan, 1957, a: 201).

[3] Palabras como Democracia, Naturaleza, Pueblo, Arquitectura, comienzan con mayúscula en el texto original.

[4] "A veces hemos buscado, individualmente, conducir al público, cuando hubiera sido más acertado seguirlo; y como un cuerpo lo hemos frecuentemente seguido cuando hubiera sido más beneficioso conducirlo. Aunque podamos transigir durante un tiempo, por un proceso de adaptación local, ningún estilo arquitectónico puede convertirse en una finalidad que contrarie el sentimiento popular. (...) el control está en manos del público (...). No podemos eludir totalmente ese control mientras no contemos con una arquitectura nacional que represente plenamente los deseos del público y que siga sus concepciones de lo hermoso y lo útil." (Sullivan, 1957, c: 179).

[5] "It is the pervading law of all things organic and inorganic,
Of all things physical and metaphysical,
Of all things human and all things super-human,
Of all true manifestations of the head,
Of the heart, of the soul,
That the life is recognizable in its expression,
That form ever follows function. This is the law."

[6] Señala Frampton que "Sullivan, como su alumno Frank Lloyd Wright, se veía a sí mismo como el solitario creador de la cultura del Nuevo Mundo" y que "contemplaba sus edificios como emanaciones de una fuerza vital y eterna". La forma derivada de esa fuerza, de la misma manera que en Wright, "sólo podía evolucionar en unos Estados Unidos milenaristas, democráticos" (Frampton, 1998: 56).

[7] "[La mente humana] se acerca ahora a una nueva fase, una fase inherente a la naturaleza y al destino de las cosas. (...) El inevitable cambio, luego de siglos y siglos de preparación está a punto de iniciarse.

"La evolución humana, a través de una serie de grandes atracciones y perturbaciones, ha llegado actualmente a un materialismo tan profundo, tan exaltado, que demuestra ser evidentemente la base más adecuada para una época venidera de esplendor espiritual.(...)

"Pensad en la Revolución Francesa y en la Democracia —el clamor de la emancipación, el comienzo del Hombre Individual. Y Pensad ahora en nuestra época, con su máquina, su fuerza a vapor, sus medios de comunicación, su anulación de la distancia. Pensad en el humanitarismo de nuestra época. Y pensad en una nueva tierra, una Tierra de Promisión que por fin es nuestra; pensar cuán apasionadamente latente, cuán maravillosa para contemplar es nuestra patria. ¡Pensad que aquí el destino ha decretado que se desarrollará el último acto del drama de la emancipación del hombre —la redención del alma!

"Pensad en todas estas cosas, pensad en lo que significan, en lo que nos prometen, y pensad luego que como arquitectos nos incumbe particularmente examinar nuestro propio pasado, escudriñar el futuro, y cristalizar nuestra situación actual." (Sullivan, 1957, d: 191-2) (El subrayado es original).

[8] "Y así, cuando el instinto y la sensibilidad naturales gobiernen el ejercicio de nuestro bienamado arte; cuando la ley conocida y respetada sea que la forma siempre sigue a la función; cuando nuestros arquitectos cesen de luchar y parlotear, maniatados y jactanciosos, asilados en una escuela extranjera; (...) cuando resulte evidente que hablamos sólo una lengua extranjera con un marcado acento Norteamericano, considerando que cada uno y todo arquitecto de nuestro país, bajo la benigna influencia de esta ley, podría expresar del modo más simple, más modesto, más natural, aquello que está en él decir; que pueda realmente, y desarrolle por cierto, su propia y característica individualidad, y que con él el arte arquitectónico llegue a ser indudablemente una forma viva del lenguaje, una forma natural de expresión (...); cuando sepamos y sintamos que la Naturaleza es nuestra amiga, no nuestra implacable enemiga (...); entonces podrá proclamarse que marchamos hacia un arte natural y satisfactorio, una arquitectura que pronto se convertirá en un bello arte, en el verdadero, en el mejor sentido de la palabra, un arte que perdurará porque será del pueblo, para el pueblo y por el pueblo." (Sullivan, 1957, a: 204).

[9] "Gracias a nuestra sorprendente civilización, el ciudadano ya está 'marchando al campo', porque la máquina que lo incorporó a la ciudad puede llevarlo de regreso" (Wright, 1961: 83).

[10] "Mezquinas supervivencias del pensamiento feudal han conferido a nuestras

supervivencias de la ciudad medieval el carácter de monstruosa conspiración contra la libertad de la vida. La centralización misma, como principio, se ha convertido en mera forma negativa de la renta: conscripción inevitable de la humanidad. Es la forma de conscripción que no sólo ha despilfarrado millones y asesinando a millones; también ha hecho de la arquitectura norteamericana desagradable ejemplo de decoración superficial. La arquitectura se ha convertido en nuestro punto ciego" (Wright, 1961: 90).

[11] "Cuando la centralización era la monarquía 'natural' (en arquitectura el eje mayor y el eje menor), los hombres se veían forzados a centralizar y a girar a la menor distancia posible alrededor de un supremo centro común (...). A ello se opone la idea de democracia. La descentralización –reintegrada– es su reflejo: muchas unidades libres desarrollan fuerza a medida que aprenden a funcionar y a crecer juntas en espacios apropiados, y la mutua libertad tórnase realidad" (Wright, 1961: 83).

[12] "A medida que nuestra sociedad aprenda a concebir la vida en libertad y confíe en el hombre, el ciudadano aprenderá a ver en la arquitectura la expresión esencial, la auténtica protección natural de la libertad; porque la buena construcción es en sí misma una forma de vida orgánica. No se dude de que la definitiva Ciudad Usoniana reposará, pues, sobre sus propios fundamentos, y constituirá ella misma su propia e impenetrable defensa" (Wright, 1961: 80).

[13] "La arquitectura orgánica ha demostrado el hecho de que la severa standarización de la máquina no es necesariamente un obstáculo a una libertad de autoexpresión mayor aun que la que hasta aquí se ha conocido. Siempre que por 'autoexpresión' aludamos a los frutos de la auténtica individualidad, y no al estilo estéril –clisé– o al gusto idiosincrásico." (Wright, 1961:87)

[14] Este estilo, que se empezó a desarrollar desde 1920, abogaba por un estilo arquitectónico despojado de todo rasgo regional. La actividad proyectual debía pensar en términos *universales*.

Bibliografía

- Argan, G. C.**, (1983) *Walter Gropius y la Bauhaus*, Barcelona: Gili.
- Bonsiepe, G.**, (1975) *El Diseño Industrial. Artefacto y proyecto*, Madrid: Alberto Corazón.
- CIAM IV (1933)**, *Carta de Atenas, Atenas, Grecia*.
- De Fusco, R.** (1975), *Historia de la arquitectura contemporánea*, España: Celeste Ediciones, 1993.
- Derrida, J.** (1990) "Las artes del espacio", en: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, Cap I, 9-32, 1994.
- (1988) "El filósofo y los arquitectos" en: *Diagonal*, N° 73, 37-39.
- (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.
- (1986) "La metáfora arquitectónica", en: *Domus*, 671, 16-24, 1986. En Derrida, J. (1999) *No escribo sin luz artificial*, Valladolid: Cuatro ediciones.
- Frampton, K.** (1981), *Historia crítica de la arquitectura moderna*, España: Gustavo Gili, 1998.
- Gropius, W.** (1957) *Alcances de la arquitectura integral*, Buenos Aires: La Isla.
- Soto, M. y col.**, *La puesta en escena de todos los días*, mimeo.
- Sullivan, L.** (1957) *Charlas con un arquitecto*, Buenos Aires: Ed. Infinito.
- a: "El alto edificio de oficinas considerado artísticamente"
- b: "El ornamento en la arquitectura"
- c: "Características y tendencias de la arquitectura norteamericana"
- d: "La arquitectura emocional comparada con la arquitectura intelectual"
- Wick, R.** (1998), *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza.
- Wright, F. L.** (1958) *La ciudad viviente*, Buenos Aires: Cia. Gral. Fabril Editora, 1961.

Autor/es

Silvia Hernández es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA, 2008) y se encuentra realizando la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (FFyL, UBA). Hizo estudios en España (UAM, 2005) y se desempeñó como docente en la Licenciatura de Artes Electrónicas en la UNTREF. Actualmente es ayudante en la cátedra Teorías y Prácticas de la Comunicación III (FSOC, UBA). Colabora en el equipo de investigación de Marita Soto desde 2006.

hernandez_silvia@yahoo.com.ar

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar