





escala
proporción
wittower
tedeschi
le corbusier

scale
proportion

> MARÍA CLAUDINA BLANC

Centro Universitario Rosario de Investigaciones
Urbanas y Regionales,
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño,
Universidad Nacional de Rosario

LA ESCALA Y LA PROPORCIÓN. DOS CONCEPTOS EN TENSIÓN

Este trabajo se propone retomar la reinserción del tema de la escala y la proporción alrededor de los años cincuenta considerando tres publicaciones que abordaron estas cuestiones en un momento de inflexión disciplinar en el que comenzaba a reevaluarse el International Style y era necesario retomar algunos conceptos en función del futuro de la arquitectura. La indagación alrededor de estas nociones nos permite enlazar otras vinculadas a la valoración del espacio y volver sobre la tensión persistente a lo largo de la historia entre aquellos que entendían a la arquitectura como un arte, donde el deleite y la emoción coronaban el trabajo creativo del arquitecto, y los que la consideraban una ciencia que debía seguir modelos matemáticos.

The scale and the proportion. Two concepts in tension

This paper intends to consider the subject of scale and proportion around the fifties considering three publications widely disseminated that tackled these issues in a disciplinary turn point moment in which the international style started to be released and it was necessary to reevaluate some concepts for the future of architecture.

The investigation around these ideas allow us to link others related to valuable space considerations and come back to the persistent tension through history between those that believe architecture was an art, where enchantment and emotion crowned the creative work of the architect and those who regarded it a science that should follow mathematical models.

Los principios y la proporción

Entre 1948 y 1949 se produjo, según lo expresó Peter Smithson, un momento oportuno para la re inserción del tema de la proporción en el debate arquitectónico. Esta centralidad habría sido una de las causas del éxito del libro de Rudolph Wittkower *Architectural Principles in the Age of Humanism* publicado precisamente en 1949 (Pevsner 1957: 460). En este mismo sentido, algunos años después, Reyner Banham declaró que el impacto que causó este libro sobre la generación de estudiantes en la posguerra fue un fenómeno insoslayable, “la contribución más importante ... aportada por un historiador a la arquitectura inglesa desde *Pioneers of Modern Movement*” (Banham 1955: 356).

Sobre la base de una nueva concepción del mundo, se fue demoliendo, según Rudolph Wittkower, toda la estructura de la estética clásica y, en este proceso, la visión humana de las cosas sufrió un cambio decisivo. La proporción se convirtió así en una cuestión de sensibilidad individual y el arquitecto se independizó de la matemática (Wittkower 1958: 152).¹ Esta pérdida de expresión del orden cósmico (universal) donde las proporciones representaban lo infinito, como había expresado Guadet ya a principios del siglo XX, llevará a Wittkower a regresar al Renacimiento donde la arquitectura era concebida como una ciencia que debía hallarse integrada por un solo sistema de cocientes matemáticos y el edificio reflejar las proporciones del cuerpo humano porque el hombre era imagen de Dios. Wittkower identificará así un deseo de orden en la arquitectura renacentista que se manifestará a través de una preocupación recurrente por la proporción y la composición, desatendiendo la importancia que esa “sensibilidad individual” había adquirido en función de la revalorización del hombre como centro de la experiencia arquitectónica. En la obra de Alberti y Palladio, Wittkower resumió los ideales de la arquitectura que expresan la unidad entre arte y ciencia a través de la matemática. De este modo, las formas producidas durante el Renacimiento, a diferencia de las de la arquitectura clásica (eclectica) del siglo XIX, contendrían un

valor particular, simbólico y absoluto, que no se asemejaba al de aquellas formas puras (Wittkower 1958: 9). Desde esta perspectiva, Wittkower se posiciona críticamente frente a Ruskin, postura que ya había adoptado Geoffrey Scott en 1914 en *La arquitectura del humanismo* y con cuyas conclusiones Wittkower no acuerda —probablemente entendiéndolo que su postura, treinta y cinco años después, debía dar un paso adelante en relación al concepto de belleza.

En el estilo renacentista, Scott había identificado una arquitectura del gusto defendiendo más que los problemas prácticos, los problemas estéticos frente al sistema de las formas.² A diferencia de Wittkower, Scott creía que el método científico era útil intelectual y prácticamente, mientras el método ingenuo y antropomórfico, que humanizaba el mundo y lo interpretaba por analogía con los propios cuerpos y los propios deseos, seguía siendo el método estético al que consideraba fundamental dentro de la disciplina. Para el autor, el orden del modelo era totalmente distinto de la belleza, aunque en todo modelo se suponga un mínimo de orden (bueno o malo), lo que satisfacía la vista no era, ni el orden ni la relación entre orden y variedad, sino el orden bello y la variedad bella y eso se daba en casi cualquier combinación. La proporción y los intentos constantes por descubrir las secuencias matemáticas exactas de los edificios bellos, como si esto fuera una condición o una manera de explicar su belleza, quebrantaban esta idea. “Nuestro gusto estético es parcialmente físico”, había dicho Scott. Así como la proporción matemática pertenecía al intelecto abstracto, la proporción estética era una preferencia de sensación corporal y el problema del gusto residía entonces en estudiar los métodos de su atractivo y la forma de su reacción (Scott 1914 [1970: 170-172]). En

1. El concepto de proporción en Wittkower cambia y se desarrolla, según Henry A. Millon, entre sus escritos del 40 y del 60. Este trabajo no pretende registrar este proceso, sino centrarse en las ideas en torno a sus primeras concepciones (Millon 1972: 83-91).

2. Tomaremos la forma de enunciación de Scott tal cual él lo hace sin problematizar el uso de la noción de “estilo”.

su planteo, ninguna suma de razonamientos podía crear ni anular una experiencia estética, ya que la meta de las artes nunca había sido la razón, sino el deleite. Podemos suponer aquí que, lejos de fundar la belleza de la arquitectura en un método científico, Scott está proponiendo un acercamiento fenomenológico al problema de la proporción.³ A partir de la valoración de la obra renacentista en la que ambos autores coinciden, Wittkower trabaja sobre un espacio de dos dimensiones producto de relaciones matemáticas, mientras Scott reconoce en la arquitectura un arte de tres dimensiones conformado de espacios y sólidos. Y es desde esta tercera dimensión desde donde proviene, para él, una buena parte del placer que la arquitectura provoca, ya que el arquitecto modela un espacio cuyo principal valor es el de la *libertad en movimiento*.⁴ Sin embargo, advertía Scott, existen otros espacios que, por estar debidamente proporcionados con el cuerpo, no invitan al movimiento, pues no todos los espacios simétricos son bellos y no se pueden establecer proporciones fijas del espacio como arquitectónicamente correcto:

Nada puede ayudar al arquitecto sino la máxima capacidad de imaginar el valor-espacio que resulta de las condiciones complejas de cada caso particular; no hay libertades que no pueda tomar en determinadas ocasiones, ni *relaciones fijas* que no puedan frustrarlo. La arquitectura no es mecanismo, sino un arte; y esas teorías de la arquitectura que facilitan pruebas prefabricadas para la creación de la crítica del modelo, se hallan condenadas por sí mismas. (Scott 1914 [1970: 188-189])

Para Wittkower, la cuestión espacial es un problema secundario, una adición que hizo al libro de los artículos publicados en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* entre 1940 y 1945 y adquiere una significación intelectual, racional, más que experiencial en este modelo (el renacentista), donde sus derivaciones matemáticas, entendidas como abstracciones, son la característica saliente en la relación entre arquitectura y ciencia. Esta última trabajaba con unidades espaciales

Esta pérdida de expresión del orden cósmico (universal) donde las proporciones representaban lo infinito, como había expresado Guadet ya a principios del siglo xx, llevará a Wittkower a regresar al Renacimiento donde la arquitectura era concebida como una ciencia que debía hallarse integrada por un solo sistema de cocientes matemáticos y el edificio reflejar las proporciones del cuerpo humano porque el hombre era imagen de Dios.

entendidas como parte de un espacio universal de interpretación científica cuya clave había sido descubierta en las leyes de la perspectiva y servían como *ratios* universalmente válidos, puros y absolutos. Así, la forma que resulta de esta concepción es, a diferencia de la propuesta por Scott, una forma de dos dimensiones manifestada en la planta y su elevación, donde ni el espacio ni el movimiento son cuestionados (Payne 1994: 337).⁵

El valor de la escala

Las ideas de Scott fueron retomadas casi contemporáneamente a Wittkower por Bruno Zevi quien, en *Saber ver la arquitectura* (1948), transcribe una larga cita de autoría del crítico para fundamentar algunas de sus ideas. Para el arquitecto italiano, la proporción, la eurythmia y la armonía debían mostrar su adhesión (subordinarse) a los hechos tridimensionales del espacio para su validación. La interpretación espacial abarcaría, a todas las otras interpretaciones, revalidándolas así, en arquitectura. Contenido social, efecto psicológico y valores formales se materializaban en el espacio, en otro intento por revalorizar la tridimensionalidad de la arquitectura (Zevi 1948 [1955: 125-126]). La diferenciación entre objetos “arquitectónicos” y “no arquitectónicos” que realiza Bruno Zevi ha sido ampliamente discutida. Mi intención es introducir la crítica que le realiza Enrico Tedeschi en su *Introducción a la historia de la arquitectura* (1951), que

3. Shirazi (2012) trabaja sobre el discurso fenomenológico en arquitectura en base a las ideas de Merleau Ponty, Heidegger y Gadamer. No nos extenderemos en estas consideraciones para no desviar el foco de nuestro trabajo, pero consideramos necesario marcar este acercamiento tan temprano a cuestiones que hoy consideramos objeto de estudio de la fenomenología.

4. “Junto a los espacios que tan sólo proporcionan longitud y anchura —o lo que es lo mismo, superficies a las que miramos—, la arquitectura nos facilita espacios de tres dimensiones en los que permanecemos. Y aquí tenemos el centro mismo del arte arquitectónico... La arquitectura es la única de las artes que puede dotar al espacio de todo su valor.... Aunque podamos descuidarlo, el espacio nos afecta y puede dominar nuestro espíritu. ¿Cuál es su método? Una vez su recurso es el movimiento. En realidad el espacio es libertad en movimiento” (Scott 1914 [1970: 185-187]).

5. La autora trabaja el concepto entre la concepción de Frankl en *Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* de 1914 y la de Frey en *Gothic und Renaissance* de 1929.

6. Scott dice: La crítica ha fallado soberanamente en el momento de reconocer este dominio de los valores espaciales de la arquitectura. La tradición de la arquitectura es práctica. Los hábitos de nuestra mente respecto de esta cuestión son fijos. Hablamos de lo que nos ocupa y de los que vemos... El espacio nos afecta y puede dominar nuestro espíritu... El objeto de la edificación es incluir un espacio... toda la arquitectura nace de esa necesidad. Pero estéticamente el espacio tiene todavía más importancia. El arquitecto modela el espacio... Modela su espacio como una obra de arte, intenta a través de sus medios provocar un cierto humor a quienes penetran en él. (Scott 1914 [1970:186])

se entrelaza con las ideas que hemos presentado hasta aquí. Tedeschi sostiene que esta clasificación que realiza Zevi proviene de una mala interpretación del valor práctico de la arquitectura al que hace referencia Scott.⁶ De la proposición de Pevsner —que la historia de la arquitectura es la historia del hombre que da forma al espacio y si bien fundamentalmente espacial no lo es exclusivamente porque el arquitecto además de un espacio interior, modela, en todo edificio, un volumen y ciertas superficies planas proyectando también un exterior—, Tedeschi rescata dos valores. Por un lado, la innegable existencia de un hecho espacial interior; por el otro, la existencia de un hecho plástico que es exterior al edificio, definiendo dos tipos de espacios, uno práctico y otro estético. El primero es aquel al que el hombre entra, en el cual se siente protegido, abierto o cerrado, arquitectónico o urbanístico. Y el segundo es menos rígido, menos tangible, puede expresarse con un volumen de aire, limitado por superficies sólidas, o también por medio de relaciones espaciales, creando un espacio que se podría llamar externo. Este espacio externo, creado por la relación entre edificios, y entre edificios y naturaleza; y no entre esculturas y esculturas y naturaleza pone la cosa construida en relación con el ambiente, mientras la escultura queda incluida como elemento decorativo. De este modo, tanto el urbanismo como la arquitectura tienen como finalidad la creación de espacios y es la cualidad de los espacios creados la que define su valor, no la existencia de un espacio interior como proponía Zevi.

Entendemos que el espacio no puede pensarse sin dimensión y sin significado y que la arquitectura, como productora de calidad, determina un espacio que convierte a la escala en parte inseparable de esa *qualia* que la arquitectura produce.

Entendemos que el espacio no puede pensarse sin dimensión y sin significado y que la arquitectura, como productora de calidad, determina un espacio que convierte a la escala en parte inseparable de esa *qualia* que la arquitectura produce, porque la escala, como estado dinámico, hace que cualquier tamaño percibido afecte y adapte todo lo demás haciendo que todas las partes de una misma escena se vuelvan mutuamente reconocibles. En este sentido, Tedeschi rescata la postura de Giedion, quien también había visto el problema del espacio interior como dominante, ligado al problema del tiempo y al movimiento del observador, mientras critica que el uso que éste había hecho de la noción espacio-tiempo no fue más allá de mostrar la visión histórica en el pasaje de la perspectiva renacentista al espacio-tiempo moderno y, si bien su visión podría considerarse revolucionaria pues cambiaba una manera de ver en la arquitectura muy arraigada, son pocas las obras, sostiene Tedeschi —en clara alusión a las ideas de Scott—, que resisten un examen que tenga en cuenta el movimiento, dado que los monumentos de la academia de mil ochocientos fueron pensados para ser vistos desde un solo punto de vista y el movimiento del espectador debilita la sensación inicial, a diferencia de lo que sucede con los monumentos clásicos, los medievales y barrocos. Para ejemplificar esto, propone pensar en San Pedro donde uno no debería lamentarse por no poder contemplar la cúpula desde la plaza sabiendo que se podrá tener esa sensación desde otros puntos. Es más, agrega que no hay dudas de que el atrio y la nave pueden servir de oportuna preparación para la “emoción de la cúpula” (Tedeschi 1951: 58). De manera similar a Scott, aparece aquí un acercamiento fenomenológico, en este caso al problema de la escala. Podemos pensar junto a Merleau Ponty que esa emoción que provoca la cúpula se puede traducir en la tensión que produce “la inminencia de una tormenta entre nubes de tormenta”. En *Saber ver la arquitectura*, Zevi presenta al espacio moderno fundado en el plano libre y a dos corrientes espaciales que se cimentan sobre esta idea: el funcionalismo y el movimiento orgánico. El primero, representado

Esta confusión entre escala y proporción es considerada por el arquitecto italiano nociva para la creación arquitectónica y para el examen crítico agravándose si se intercambian en importancia: reduciéndose la proporción —como elemento de menor valor— a la escala.

por la figura de Le Corbusier, quien piensa el plano libre racionalmente, y el segundo, por el movimiento orgánico, del cual Zevi es abanderado. Definido desde esta segunda postura, el espacio es presentado como rico en movimiento, en indicaciones direccionales, en ilusiones de perspectiva, en vivas y geniales invenciones; profundamente original porque no intenta impresionar el ojo del hombre sino expresar la acción misma de la vida. Así, el “hombre integral” se convierte en el centro de la cultura sobre la que nace el arte contemporáneo y, por esto, es ley de la cultura arquitectónica orgánica la escala humana, el rechazo de toda arquitectura que se superpone o es independiente al hombre (Zevi 1948 [1955: 87]). Esta sería la razón, según Zevi, por la que la conciencia espacial moderna es extremadamente sensible al problema de la escala. Cada edificio es calificado así por su relación entre sus dimensiones y las del hombre, relación que si es alterada provoca una farsa o una retórica vacía.

A pesar del esfuerzo por intentar expresar esa sensibilidad, que Zevi reconoce en el problema de la escala, entendemos que es Tedeschi quien presenta una visión superadora, no sólo de la postura de Zevi sino también a la de Wittkower, quien ni siquiera llegó a considerar la escala como problema, como ya fue analizado. Tedeschi se cuestiona por qué la idea de escala no ha permanecido igual en los diferentes períodos de la arquitectura modificando su valor a través del tiempo. Recientemente Letelier sostuvo que el concepto de escala ha ido sufriendo un desplazamiento desde un propósito caracterizante (Gran escala de Boullée), pasando a ser operada con fines pragmáticos (racionalismo moderno, funcionalismo, hasta la primera mitad del siglo XX), para virar a un concepto de escala relativa, sensualista y experiencial (resultado del empirismo, el existencialismo y la fenomenología que impactaron a partir del tercer cuarto del siglo XX) (Letelier Praga 2007: 245). **¿Cómo podemos pensar entonces el problema de la escala?** Siguiendo a Tedeschi, a través de los conceptos transmitidos tradicionalmente por los tratadistas o en el lenguaje corriente, lo que se entiende por “escala” es en realidad “proporción”, es decir,

“la armónica relación entre las partes y entre cada parte y el todo, en el edificio” (Tedeschi 1951: 76). Incluso, remarca que los modernos no han podido sustraerse al “hechizo de las abstracción geométrica”, dedicando espacio a estudios sobre proporciones armónicas, sección áurea y trazados reguladores señalando que hasta un poeta como Valery en su *Eupulinos o el arquitecto* (1923) dedica unas líneas a la proporción, pero fue Viollet-le-Duc quien reconoció esta confusión distinguiendo que la proporción es sólo un caso particular de la escala.⁷ Esta, entonces, no establecería una forma de unidad, sino una relación del edificio con cualquier elemento que no forma parte de él: “Un edificio puede estar en escala o no con el ambiente que lo rodea, natural o construido, pero —he aquí lo importante— debe presentar relación de escala necesaria, ya sea en su espacio interior ya en su construcción, con el hombre” (Tedeschi 1951: 78). Esta confusión entre escala y proporción es considerada por el arquitecto italiano nociva para la creación arquitectónica y para el examen crítico agravándose si se intercambian en importancia: reduciéndose la proporción — como elemento de menor valor— a la escala. Tedeschi reconoce, adhiriendo a la idea de Peter Smithson con la que comenzamos, que en ese momento en que todos se ocupan de la proporción, su propuesta podría parecer una herejía, como intentamos mostrar aquí, pero al reemplazar el punto de vista constructivo por el espacial puede cambiar esta perspectiva.⁸ Utiliza para ello un ejemplo simple:

contemplando una cosa desde afuera, la proporción adquiere una importancia mayor por la impresión que obtenemos de ella, en tanto que la escala puede pasar inadvertida. Pero, si penetramos en algo, la impresión recibida entonces depende en

7. Philippe Boudon trabaja con mayor profundidad los conceptos de proporción y escala atendiendo a las discordancias con que se presentan en el diccionario de Viollet Le Duc (Boudon 1971: 51).

8. Payne sostiene que Wittkower “define un estilo renacentista, construye una intención renacentista y proyecta un observador renacentista que reconoce y abstrae formas esenciales de su manifestación del *problema constructivo*” (1994: 330). El destacado es del autor.

forma inmediata y fuerte de una relación de escala entre el espacio en el cual estamos y nosotros mismos. (Tedeschi 1951: 79)

Esta impresión para Tedeschi sobrepasa en intensidad a la que puede brindar la proporción de una pared o las partes en las que ésta está dividida. Años más tarde, Boudon señaló al respecto que si existen dos espacios arquitecturales, uno real y otro ficticio,

la escala es la regla de pasaje... de un espacio a otro... Mientras la proporción mide cada objeto o la relación de sus partes en el espacio real o bien en el espacio mental del arquitecto, la escala supone al menos dos espacios, pasando de un espacio a otro, además de reglas de proyección. (Boudon 1971: 59)⁹

La escala se convierte así, retomando el pensamiento de Tedeschi, en “el elemento esencial que establece la comunicación entre la obra arquitectónica y el ambiente físico y humano, esto es físico e histórico” (Tedeschi 1951: 79). Este problema de escala sería más frecuente en el campo urbanístico que en el de la construcción, porque al proyectar grandes espacios abiertos y combinaciones con elementos naturales es mucho más difícil imaginar el valor de estos espacios. Así, hay obras que están fuera de escala con el hombre desde el punto de vista físico, pero que mantienen su valor porque están en escala con el ambiente histórico, donde se historiza la escala humana.¹⁰ La conciencia de este valor de escala lleva a Tedeschi a pensar, por ejemplo, en el Panteón que estuvo en escala con el parámetro histórico de su tiempo, por tanto, no puede estarlo con el tiempo contemporáneo, aunque lo reprodujéramos en un banco, en un ministerio o en una iglesia. Esto sería una señal de “insensibilidad histórica” en la sociedad que lo admite, advierte, porque

ninguna obra de arte existe en el vacío: mucho menos una de arquitectura. Cuando reflexionamos sobre la historia de una época determinada, nuestra mente se dirige de inmediato hacia los hechos artísticos, sociales, religiosos, políticos, económicos,

hacia los movimientos de pensamiento, progresos científicos. Análogamente, si es historia de la arquitectura lo que nos interesa, no podemos descuidar este cuadro de la cultura al cual la arquitectura —por ser actividad orientada no sólo para satisfacción artística, sino también responder a importantes exigencias prácticas— se encuentra íntimamente ligada. (Tedeschi 1951: 81)

Una visión entre grises

En la misma reunión en que Smithson sostuvo la importancia que había adquirido el libro de Wittkower y junto a él la consiguiente reinscripción del tema de la proporción en el debate arquitectónico, Wittkower sostuvo que la postura de Le Corbusier no era ni negra ni blanca (RIBA Journal 1957: 462). Mientras Nikolaus Pevsner dijo: “El libro del Modulor pretende ser todo en todo” comparándolo con la Biblia y mostrando que desde el Génesis hasta este libro, la mística de los números y las figuras eran algo en que creer y algo de lo que hacer uso. Al mismo tiempo se preguntaba, ¿existe la garantía de producir belleza adhiriendo a proporciones ya fijadas? (RIBA Journal 1957: 456-457). Retomando la analogía musical para anclar la cuestión de la medida como lo hicieron Wittkower y el mismo Scott, y muchos otros antes y después de ellos,¹¹ *El Modulor* de Le Corbusier propone alcanzar, como él mismo lo expresa, la armonía entre dos sistemas inconciliables de medida, el metro y el pie, entendiéndose que era el segundo el que mejor había atravesado el “siglo de las catástrofes” (Le Corbusier 1950 [1953: 16]). La marcha del automóvil, reemplazando a la del tren o a la marcha a pie, es la que ha creado esta necesidad visual de medida en el ideario de Le Corbusier. Incluso creía que el avión provocaría un trastorno total del que no se podría tener conocimiento y, al respecto, llegó a preguntarse si la fabricación de objetos podía seguir realizándose con medidas locales. Definitivamente, Le Corbusier pensaba el problema de las proporciones desde su presente y desde las discordancias que la medida provocaba en su hacer (proceso creativo) sin desestimar que, desde la antigüe-

9. “L'échelle est la règle de passage... d'un espace dans l'autre... Tandis que la proportion mesure dans un espace clos, qu'il s'agisse des rapports des parties d'un édifice entre elles dans l'espace vrai ou des rapports des parties d'un édifice dans l'espace mental de l'architecte, l'échelle suppose deux espaces au moins avec pasaje d'un espace à l'autre et règles de projection (Boudon 1971: 59). El destacado es del original.

10. El ambiente histórico es, para Tedeschi, el ambiente de la historia: humano, compuesto de realidades psicológicas, culturales, sociales, morales. Es la historia misma de la cultura o del espíritu a través de la cual la arquitectura no es vista como un documento, sino como una contribución activa de los artistas a la formación de la cultura.

11. Steen Rasmussen en *La experiencia de la Arquitectura* pone en cuestión esta analogía para decir que es un error creer que las proporciones del mundo visual se pueden experimentar del mismo modo que las proporciones armónicas de la música, entendiéndose que no existen proporciones únicas correctas para la arquitectura, pero sí regularidades armónicas que el describirá como ritmos (Rasmussen 1959 [2000: 83-101]).

dad, se habían utilizado códigos o sistemas que afirmaban una unidad esencial para poder construir y cuyos instrumentos de medición se basaban en medidas humanas, y por eso participaban de la matemática que rige el cuerpo. Pero, dentro de ese pasado que, de algún modo, Le Corbusier rescata, deja al margen, a diferencia de Wittkower, el período renacentista, donde identifica el nacimiento de ese espíritu de escuela —contra el que tanto luchará, donde los trazados se vuelven “intelectuales sin límite”, absolutamente fuera de la percepción, de los sentidos y de la vida. A tal punto fuera de la vida que habrían de matar a la arquitectura “clavándolos en la hoja de papel de las láminas de dibujo, como estrellas, cuadrados y otras deslumbrantes figuras, perfectamente subjetivas” (Le Corbusier 1950 [1953: 55]). Pero, a pesar de este desprecio hacia el Renacimiento, la matemática, sobre la que todo se construye en aquel momento de la historia, es para Le Corbusier, “el edificio imaginado por el hombre para comprender el universo” (1950 [1953: 63]). Con su Modulor, Le Corbusier pretende lograr una medida que sea armónica a la escala humana y aplicable universalmente, no sólo para la arquitectura, sino también para la mecánica en cuyos objetos se encuentra la raíz de esta necesidad visual de medida, a la que ya hicimos referencia y retomamos en este momento del relato porque nos posiciona ante el concepto de “standard” sobre el que tanto había insistido el arquitecto suizo desde sus artículos en *L'Esprit Nouveau*.¹² Utilizando este concepto cuando intentaba instalar su unidad de medida ofreciéndola para construir alojamientos prefabricados a un empresario neoyorquino, Le Corbusier vuelve sobre la idea de una casa-un palacio; un palacio-una casa haciendo hincapié en que la magnitud no sólo está en la intención, sino también en la dimensión. Así como un palacio tiene la obligación de estar tan cerca de las necesidades más modestas como una simple y noble casa, debe también humildemente servir, y la clave de esta ecuación es la proporción. La proporción detenta la sonrisa de las cosas, dirá Le Corbusier (1950 [1953: 96]). El Modulor rige entonces no sólo para las superficies y las longitudes sino también para

los volúmenes, manteniendo la escala humana y prestándose a ilimitadas combinaciones sin perder “la unidad en la diversidad”, milagro que sólo pueden producir los números (1950 [1953: 81]). Pero, a pesar de esta abnegación por lograr el valor exacto “del hombre con la mano levantada”, el arquitecto suizo no deja de estar alerta. Sólo los ojos son jueces, advierte. El Modulor no concede talento, sino que “ofrece la posibilidad de elegir en un depósito de combinaciones” como herramienta para los que crean, no para los que ejecutan. La libertad creativa sigue siendo entonces un punto que Le Corbusier no puede negar, aunque esto requiera hacer a un lado su fórmula —sus casi 20 años de pruebas—, porque la clave de la emoción estética que Le Corbusier busca es, en su ideario, una función espacial.¹³ Así, tomar posesión del espacio se vuelve el primer gesto que realizan los seres vivos, la primera prueba de existencia. La arquitectura, la escultura y la pintura, dependen específicamente de él y están adscriptas a la necesidad de regirlo, cada una por medios apropiados (1947: 317-318, 1950 [1953: 26]). El “*espacio indecible*” se nos presenta entonces como la coronación de la emoción plástica y el sentimiento espacial, la condición esencial para el ingreso a la profesión, porque un arquitecto sin este sentimiento pierde su razón de ser y su derecho a existir (1947: 318).

Cuando cierra los ojos y se absorbe en la consideración de todas las posibilidades, el hombre se abstrae. Si construye es con los ojos abiertos; mira con sus ojos que son dos y no diez, o ciento o mil —y

Tomar posesión del espacio se vuelve el primer gesto que realizan los seres vivos, la primera prueba de existencia. La arquitectura, la escultura y la pintura, dependen específicamente de él y están adscriptas a la necesidad de regirlo, cada una por medios apropiados.

12. Juan Borchers será uno de los principales críticos del Modulor, llamando a no confundir la idea de escala humana con su medida e iniciando una línea que entiende a la escala como fenómeno de experiencia, experiencia singular que sólo proporciona la arquitectura (1975).

13. “Si un artista lo es verdaderamente puede partir de la sección áurea o de la teosofía, de la prefabricación o del socialismo, y llegar a la obra de arte” escribió Enrico Tedeschi (1951: 79).

están colocados delante de la cabeza, en la frente, la de él, mirando hacia delante y no pudiendo ver, por tanto, ni de costado ni de espaldas ... La arquitectura se juzga con los ojos que ven, con la cabeza que gira, con las piernas que andan. La arquitectura no es un fenómeno sincrónico, sino sucesivo ... El ojo humano no es el de una mosca. (Le Corbusier 1950 [1953: 64-65])

Indudablemente, la tensión que provocaba pensar al hombre en un “espacio en movimiento” hace que Le Corbusier, de forma similar a Tedeschi y a Scott, considere la necesidad de ir más allá de valores fijos, integrando aquello que se presenta como indecible, no negando la sensibilidad individual, como decidió hacer Wittkower. Sin embargo, como nos ayuda a pensar Steven Holl, la arquitectura, tal vez más que cualquier otra forma de comunicación, posee el poder de unir la expresión intelectual y la intuitiva en una sola forma (Holl 2002).

En 1957, seis años después de que la Trienal de Milán dedicara una sección a la proporción y se realizara el Primer (y único) Congreso Internacional sobre el tema en Milán, la Royal Institute of British Architects (R.I.B.A.) convocó a un debate sobre la moción: “los sistemas de proporción hacen mejor al buen diseño y al mal diseño más difícil”. En ese encuentro, Peter Smithson contra la moción sostuvo la idea que nos permitió iniciar este trabajo. Hubo sesenta votos en contra y cuarenta y ocho a favor de la moción. Sólo Mr. Fraser, un estudiante presente en el debate, introdujo el tema de la escala declarando que no sabía si estaba a favor o en contra de la propuesta, pero que creía muy evidente que un sistema de proporciones debía estar aliado a una escala y que eso no había sido debatido, ni siquiera se había nombrado la palabra escala durante la sesión, dejando en evidencia la tensión que ambos términos provocaban en una operación similar a la que propusimos en este trabajo.

Al situar Wittkower las prácticas formales del Renacimiento dentro de un mundo objetivo y racional, basado en la ciencia, la matemática y la proporción, realiza una operación contraria a la de Tedeschi utilizando

los términos de una ecuación que rechaza la subjetividad bajo cualquier forma que ella se presente y, por la cual, su relato se construye como una antítesis al de Scott. El rescate que, contemporáneamente a Wittkower, realizan Zevi y Tedeschi (a pesar de las diferencias entre ambas concepciones) muestra que, muy a pesar del éxito del libro del historiador del arte, utilizado en todos los claustros académicos y de la brecha que aparentemente este libro venía a llenar desde la publicación de Scott, la tendencia que este último representaba lejos de haber sido rechazada definitivamente, fue revalorizada 36 años más tarde.¹⁴ Wittkower trabaja sobre un *deseo de verdad* a través del cual logra dar importancia a un tema que interactúa con el discurso contemporáneo, y por el cual su construcción histórica testimonia el rol activo de los escritos históricos en la construcción del modernismo, haciendo que el pasado se vuelva relevante para el presente, tal como sostiene Payne. En cambio, Tedeschi trabaja sobre una idea que reconoce no le pertenece, según la cual “no es la verdad sino el problema lo que está en el centro” de su búsqueda. Problema que trasciende períodos históricos y que convierte también al pasado en un hecho relevante y fundamental para el presente. Es el mismo punto de referencia al que se llega por caminos opuestos y por el que se pretendía estimular la búsqueda de una nueva dirección de principios que guíen el trabajo del arquitecto y que pudieran servir como disparadores para el futuro desarrollo del discurso contemporáneo en un momento de inflexión disciplinar, a partir del cual comenzará a darse lugar a las reevaluaciones del International Style, según lo expresó Henry Millon (Millon 1972: 90-91). Una operación similar propuso recientemente Steven Holl, al plantear la necesidad de hacernos nuevas preguntas sobre la escala y la proporción reubicando al hombre como locus de la experiencia y restableciendo sus raíces perceptuales, no menos ambiguas por ello, para poder pensar el futuro desarrollo de la arquitectura, ubicando nuevamente al pasado en esa condición de “eterno presente” que ya nos había propuesto Giedion (Holl, Pallasmaa, Pérez-Gómez 1994: 116) ■

14. Payne sostiene, contrariamente a nuestra postura, que la tendencia que Scott representaba ya había sido rechazada definitivamente al momento de ser publicado el libro de Wittkower (Payne 1994: 338).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANHAM, Reyner. 1955. "The New Brutalism", *Architectural Review* 118, 354-361.

BORCHERS, Juan. 1975. *Meta Arquitectura* (Santiago: Mathesis).

BOUDON, Philippe. 1971. *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture* (Paris: Dunod).

HOLL, Steven, Juhani PALLASMAA y Alberto PÉREZ-GÓMEZ. 1994. *Questions of perception: Phenomenology of Architecture* (Tokio: A+U).

HOLL, Steven. 2002. *Idea and phenomena* (Zurich: Lars Muller Publishers).

LE CORBUSIER. 1950. *Le Modulor* (Boulogne-sur-Seine: L'architecture d'aujourd'hui-ASCORAL). Trad. española por Rosario Vera, *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y la mecánica* (Buenos Aires: Poseidón, 1953).

LE CORBUSIER. 1947. "El espacio indecible", *Revista de Arquitectura* 321, 317-318.

LETÉLIER PRAGA, Sofía. 2007. *Escala y escalaje en arquitectura: inteligencia visual que adquiere identidad en la geografía* (Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Urbanística y Organización del Territorio, tesis doctoral inédita).

MILLON, Henry. 1972. "Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: its influence on the development and interpretation of modern architecture", *The Journal of the Society of Architectural Historians* 31 (2), 83-91, www.jstor.org/stable/988682 [Consulta: 24 de junio 2009].

PAYNE, Alina. 1994. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", *The Journal of the Society of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

PEVSNER, Nikolaus. 1957. "Report of a debate on the motion that systems of proportions make good design easier and bad design more difficult", *RIBA Journal*, 64, 460-461.

RASMUSSEN, Steen. 1959. *Experiencing architecture* (Cambridge: The MIT Press). Trad. española por Carolina Ruiz, *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno* (Madrid: Mairia-Celeste, 2000).

RIBA Journal. 1957. "Report of a debate on the motion that systems of proportions make good design easier and bad design more difficult", 64, 460-461.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. "On phenomenological discourse in architecture", *Environmental and architectural phenomenology* 23 (3), 11-15, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm [Consulta: 5 de Julio 2013].

TEDESCHI, Enrico. 1951. *Una introducción a la historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica* (Tucumán: Instituto de Arquitectura y Urbanismo - UNI).

SCOTT, Geoffrey. 1914. *The architecture of humanism* (Londres: Constable & Co Ltd.). Trad. española por José Luis Cano Tembleque, *La arquitectura del humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto* (Barcelona: Barral editores, 1970).

WITTKOWER, Rudolph. 1958. *La arquitectura en la edad del humanismo* (Buenos Aires: Nueva Visión).

ZEVI, Bruno. 1948. *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Torino: Einaudi). Trad. española por Jesús Bermejo Godoy y Cino Calcaprina, *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1955).

RECIBIDO: 3 mayo 2013.
ACEPTADO: 17 julio 2013.

CURRÍCULUM

MARÍA CLAUDINA BLANC es arquitecta y doctoranda en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como docente de las asignaturas Introducción a la Historia e Historia I en la Universidad Abierta Interamericana y es adscripta en el Taller de Historia de la Arquitectura de la doctora arquitecta Bibiana Cicutti en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Rosario. Fue becaria (2008-2011) del proyecto de investigación "La Biblioteca de la Arquitectura Moderna en Argentina. Teorías de la arquitectura y del proyecto: una antología crítica (1901-1962)".

Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario | San Martín 465 dpto. 4, Rosario

E-mail: claudinablanc@gmail.com