

Algo de qué hablar

MODERNISMO, DISCURSO, ESTILO

SOMETHING TO TALK ABOUT

Modernism, Discourse, Style ¹

Sarah Williams Goldhagen

Universidad de Harvard, Massachusetts,, Estados Unidos
Literata, Ph. D en Teoría de la Arquitectura, sarahwg@rcn.com

Traducción e introducción

Juan Luis Rodríguez Gómez

Universidad Católica de Colombia, Bogotá, Colombia
Arquitecto, Magíster en Arquitectura, Magíster en Diseño,
rodriguez.juanluis@gmail.com

Recibido 30 de enero de 2008

Aprobado 30 de marzo de 2008

Resumen

El artículo establece como tesis de partida que a partir de una serie de edificios, textos y exposiciones, se construyó una imagen engañosa de lo moderno en arquitectura, que ha llevado a concebirlo como un *Estilo*. La temática central del artículo la constituyen tres aspectos: primero, la reconstrucción de esta concepción estilística –cuyos responsables son los herederos de la teoría de la historia del arte de Heinrich Wölffing; segundo, sus problemas teóricos y prácticos, y tercero, una propuesta para sustituirla que, como tesis final, propone entender el modernismo como un *Discurso* en sí mismo; no como el resultado de un discurso sino como un debate entre concepciones y prácticas formales diversas, bajo el proyecto común de afrontar y responder al fenómeno mismo de la modernidad. La tesis considera, además, que el modernismo en arquitectura continúa siendo una conversación en curso entre la arquitectura y la sociedad, sobre la posibilidad de prever un mundo mejor.

El concepto de *Discurso* se ha tomado de las ciencias sociales, en especial de lo que Jürgen Habermas denomina *acción comunicativa*; reconociendo, sin embargo, que sin las intuiciones y hallazgos de anteriores investigaciones en arquitectura, no sería posible la concepción de lo moderno arquitectónico como discurso. La idea de *modernismo* también se ha tomado de otras disciplinas: de la sociología de Emil Durkheim, para la cual *modernismo* hace parte de la trilogía modernidad-modernización-modernismo; y de la historia del arte, en donde *modernismo* se asocia con una amplia red de categorías definitorias que incluye diferentes estilos, movimientos, géneros y medios.

Palabras clave: Modernismo, Modernidad, Estilo, Debate, Discurso multidimensional

Abstract

The article begins with the claim that a series of buildings, texts, and exhibitions built a false image of the modern in architecture which has lead to conceive it as a *Style*. There are three core themes in the article: first, the reconstruction of this stylistic conception –sponsored by the heirs of Heinrich Wölffing’s ideas on the history of art; second, its theoretical and practical drawbacks, and third, a closing alternative claim proposing a new approach to modernism as a *Discourse* in itself. That is, modernism not as the result of a discourse but as a debate between different architectural practices and formal conceptions articulated against the backdrop of modernity. Moreover, it claims that modernism in architecture is an ongoing conversation between architecture and society over the possibility of anticipating a better world.

The concept of *Discourse* has been drawn from the social sciences, especially what Jürgen Habermas calls *communicative action*; and yet, it relies on the findings and intuitions of several generations of architectural research, which have made it possible to conceive the modern as a discourse. The idea of *modernism* is also drawn from other disciplines: from Emil Durkheim’s sociology where *modernism* is part of the trilogy modernity-modern-modernism; and from the history of art where *modernism* is linked to a wide range of categories, including different styles, movements, genres, and means.

Keywords: Modernism, Modernity, Style, Debate, Multidimensional discourse

1 Publicado en inglés en JSAH, Journal of the Society of Architectural Historians, junio de 2005, bajo el título Something to talk about: Modernism, Discourse, Style. Disponible en <http://www.sarahwilliamsgoldhagen.com/articles.html>.

Introducción

Juan Luis Rodríguez

Algo de qué hablar propone un concepto inédito de modernismo arquitectónico, a partir del cual invita a redefinir, una vez más, lo que se entiende por moderno en arquitectura. El concepto presenta el modernismo como un *Discurso*, constituido por un conjunto de acuerdos y desacuerdos ideológicos con sus respectivos correlatos estéticos.

La idea forma parte de un proyecto de reconceptualización de lo moderno en arquitectura, iniciado por la autora en dos trabajos anteriores: una monografía sobre Louis Kahn² y una compilación de ensayos, para la cual escribe una *Coda* que termina con una sugestiva analogía:

Imaginemos el despliegue del modernismo como una compañía de teatro cuyas obras se presentan simultáneamente en diferentes lugares... hasta que una de las obras, luego de haber acaparado toda la atención, se torna rancia y rutinaria, inspirando a sus actores a cambiar de compañía. La nueva empresa disfruta durante algún tiempo del éxito y la atención de la crítica, haciendo olvidar, además de aquella obra dominante, las otras representaciones del grupo³.

La *Coda* concluye que “a la luz de las revisiones académicas de lo moderno en arquitectura a partir de los años 70, deberíamos considerar la posibilidad de que esta vibrante compañía de teatro nunca cerró del todo sus puertas” (p. 320). Continuando la misma idea, *Algo de qué hablar* se inicia con la pregunta: “¿Qué fue, o es, el modernismo en arquitectura?” Y se cierra con la respuesta:

El modernismo en arquitectura *fue, y continúa siendo, (“was and is”)* una conversación en curso, una discusión acerca de cómo, viviendo dentro de las condiciones culturales, políticas, sociales y económicas de la modernidad, una nueva conceptualización del ambiente construido puede contribuir al aumento de la conciencia de sí de los individuos, a un presente más humanizado y a la previsión de un futuro mundo mejor.

La traducción de (“was and is”) como *fue, y continúa siendo*, en lugar de *fue y es*, busca enfatizar la postura defendida por la autora: que el modernismo en arquitectura no es un asunto del pasado sino una opción vigente dentro del ámbito de la cultura arquitectónica contemporánea. No obstante, si bien esta opción por la actualidad del modernismo es inequívoca, la argumentación del ensayo se dirige a desmontar el paradigma del *Estilo* y a sustituirlo por uno nuevo, el *Discurso*. Además, la autora introduce una corrección a su propio marco teórico de la *Coda*, fundado en la concepción de modernidad del sociólogo Anthony Giddens. Anota Goldhagen: “En mi “Coda”... propuse primero tres dimensiones. Sin embargo, en el proyecto en curso... he desarrollado, ampliado y refinado estas ideas, incluyendo una cuarta dimensión que teoriza el lenguaje formal del modernismo”.

Las nociones de *Dimensión* y *Discurso*, tomadas de Giddens y Habermas respectivamente, se conjugan para proponer que el debate del modernismo en arquitectura se funda en unos temas comunes, definidos esencialmente durante el período entre guerras en Europa, y en las divergencias sobre éstos que han alimentado una discusión ideológica y formal durante ya casi un siglo. El debate también se introduce en la *Coda*.

En lo cultural, el acuerdo diría que la tradición no tenía (ni tiene) autoridad sobre el presente. En lo político, que la arquitectura como institución era (y es) parte del sistema económico-político. En lo social, que la sociedad estaba condicionada (y aún lo está) por los avances en ciencia y tecnología. Y en lo formal, que las formas arquitectónicas y urbanas debían (y deben) responder a las dimensiones cultural, política y social. Si estas formas deben responder a las tres dimensiones para calificar como modernas, o si cualquier dimensión implica necesariamente las otras, no es un tema que aborde el texto; de cualquier modo, se trata de una concepción para la cual la autonomía de la arquitectura carece de importancia.

Como en un congreso de especialistas, luego del consenso inicial, en adelante se difiere según la ideología de los miembros, con la cual se interpretan las necesidades y problemáticas del momento histórico. Ante la tradición, ejemplifica la *Coda*, se puede intentar *romper*, como Stam y Gropius, y sostener que la nueva arquitectura sólo puede lograrse desprendiéndose del pasado. Se puede también *abstraer*, como Le Corbusier, para sostener que se tiene un único maestro en el pasado. Se puede incluso defender la búsqueda del *nuevo estilo*; tema promovido desde mediados del siglo XIX para reemplazar los estilos

2 Williams Goldhagen, (2001). Debate contra el supuesto de entender a Kahn como un punto de inflexión que explica parte de la degradación del modernismo que inaugura una nueva arquitectura.

3 Williams Goldhagen y Legault (2000). Una compilación de ensayos que discute la *ansiedad* de modernidad de algunos arquitectos del período de posguerra. Como coautora de este conjunto de ensayos, Goldhagen escribe un capítulo sobre Alison y Peter Smithson; como editora, escribe la “Introducción” y una “Coda” (2000: 301-323).

llamados “históricos” con un “estilo moderno”; tema que cristalizó en la exposición del MoMA de 1932 como *El estilo internacional*, y tema del cual, según se desprende del ensayo, la reflexión contemporánea no se ha sacudido. Por último, a la dimensión cultural pertenecen también las polémicas conducentes a los múltiples localismos y regionalismos para los cuales lo vernáculo es irrenunciable.

En lo político, se puede ser *consensualista*, como Giedion y Gropius o como la mayoría de arquitectos que aceptan de manera optimista el capitalismo democrático como el sistema económico-político más adecuado; para estos autores, es el arte y no el sistema político lo que debe reformarse. Se puede adoptar por el *reformismo* político, como Le Corbusier, aceptando el sistema, pero exigiendo su reforma para evitar la revolución. O bien, se puede adoptar la *crítica negativa*, como Hilberseimer, El Lissitski, Hannes Meyer o Mart Stam, quienes esperaban que su arquitectura y sus escritos incitaran a la gente a romper con el capitalismo y la democracia.

En lo social, y como consecuencia con la posición política, se puede ser consensualista - *optimista* y ver el espíritu de la época con reverencia y exaltación. O ser reformista - *ambivalente*, confiando en alimentar ciertos aspectos positivos del espíritu de la época y contraponerse a otros. Por último, se puede optar por el *pesimismo* social de la crítica negativa, el cual, aunque considera corrosivo el *Zeitgeist* de la modernidad, también lo asume como ineludible.

La dimensión formal teorizada explícitamente en *Algo de qué hablar* también continúa los temas de la *Coda*. En síntesis, se plantea que en lo urbanístico el debate se polariza en puntos tan opuestos como: ¿Ciudad dispersa o compacta? ¿Proteger el paisaje “natural” aislándolo, o entremezclarlo con la parte construida? ¿Privilegiar el transporte público o el privado? A su vez, las polémicas arquitectónicas se sintetizan en concepciones tan disímiles como las de los “ismos” más conocidos: Funcionalismo, Racionalismo, Purismo, Organicismo, Constructivismo y Expresionismo. Participan instituciones y publicaciones generadoras de forma, tan diversas como: Le Esprit Nouveau, De Stijl, Werkbund y CIAM, en Europa central; MoMA y la AIA en los Estados Unidos, y las organizaciones surgidas en la Unión Soviética como VOPRA, OSA, ASNOVA, ARU y SASS. Se tienen teorías tan irreconciliables como la *Ciudad contemporánea para tres millones de habitantes* de Le Corbusier y *Broadacre City* de Wright, y la Viena de Wagner o la de Sitte. También participan los historiadores que a través de su trabajo contribuyen a

promover y definir la arquitectura moderna⁴. Todas estas concepciones, instituciones y textos, proyectos y edificios, planes y realizaciones urbanas, promovieron una estética –o poética– singular. Todas, sin embargo, dentro de la voluntad compartida de ser modernas y estar haciendo arquitectura moderna.

Lo anterior significa que el *Modernismo arquitectónico* estaría definido por todas las respuestas formales a aquella “conversación en curso” que desde hace más de un siglo considera la arquitectura como un movimiento social que se propone mejorar la vida transformando el ambiente construido. Significa también que cualquier reducción de lo moderno a lo estilístico falla al confundir un conjunto de imágenes con un conglomerado de problemas y las múltiples formas urbanas y arquitectónicas propuestas para resolverlos.

El marco teórico propuesto se fundamenta en que el *Estilo* funciona como un paradigma kuhniiano que requiere sustitución, y en las nociones de *Dimensión* y *Discurso* de Giddens y Habermas, respectivamente. Además, se fundamenta en el esquema conceptual de *Modernidad-Modernización-Modernismo*, concebido inicialmente por Max Weber, introducido en la cultura arquitectónica por Berman y Habermas, y adoptado por un amplio sector de la crítica internacional. En esencia, este esquema diferencia lo *Moderno* como proyecto cultural, la *Modernización* como el conjunto de procesos mediante los cuales la cultura se hace moderna, y los *Modernismos* como las múltiples respuestas estéticas a los cambios generados por la modernización⁵.

4 Manfredo Tafuri (1997: 259-302) las identifica como “crítica operativa”. El ejemplo por excelencia sería *Espacio, tiempo y arquitectura* de Giedion.

5 Proyecto cultural corresponde a la acepción de Habermas. En Berman, la modernidad adopta la acepción de Baudelaire mediante la cual se identifica la modernidad con una experiencia personal sobre los fenómenos de la modernización. Para Habermas, ver: *La modernidad un proyecto inacabado*. Para Berman, ver: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

En Colombia se podría *hablar*, por ejemplo, de por qué *Modernismo* es una denominación poco común. Como hipótesis, sugiero que esto se debe a ciertas fijaciones historiográficas. Una historiografía española para la cual el *Modernismo* es un producto catalán. Una historiografía internacional que se refiere a lo moderno mediante las denominaciones *Estilo internacional* y *CIAM*, cada término con un poder asociativo diferente: el estilo internacional con la capacidad de separar lo moderno de lo local, y el CIAM con la capacidad opuesta para convertir una parte en todo, e identificar *Movimiento moderno* y *Movimiento CIAM*. Para completar la hipótesis, se debe también a una historiografía local, establecida inicialmente por Sigfried Giedion pero nacionalizada por Carlos Martínez, a partir de la cual se instauraron las categorías historiográficas de “la transición” y “lo moderno”⁶.

Además de cuestionar el paradigma del estilo y las historiografías recién mencionadas, *Algo de qué hablar* permitiría contrastar las concepciones de lo moderno en arquitectura de dos instituciones contemporáneas cuyas constituciones lo dan por extinto: el movimiento DoCoMoMo⁷ en cuanto se ocupa de lo moderno desde un punto de vista museológico, y el movimiento SAL⁸, en cuanto asume lo moderno como aquella única obra de teatro internacional cuyas puertas ya cerraron. Para estas dos instituciones sólo parecería haber *de qué hablar*, hoy en día, sobre tres compañías independientes: la del Teatro contemporáneo, la del Teatro latinoamericano y la Compañía nacional de teatro. Ante tales opciones, la reabierta compañía propuesta por Goldhagen parecería destinada al silencio de la crítica colombiana, de modo similar a como le ha sucedido en los Estados Unidos.

No obstante, acogiendo la arremetida de contra el *Estilo*, sería posible rechazar el modernismo como una conversación en curso, editar la propuesta del *Discurso* y redireccionar la conclusión hacia una concepción arqueológica de lo moderno en arquitectura. O bien, si se acepta la vigencia de esta conversación, reconfigurar el panorama crítico nacional, y ampliar en una el número de compañías del festival.

6 Martínez (1951). Estas dos categorías las retomaron Germán Téllez (1978) y Silvia Arango (1989).

7 Documentación y Conservación de edificios, conjuntos urbanos y paisajes del Movimiento Moderno.

8 Seminarios de Arquitectura Latinoamericana.



Foto 1 Le Corbusier (1927). Pabellones de la Weissenhofsiedlung. Stuttgart, Alemania. Reproducida en Hitchcock and Johnson, *International Style*, 115

Algo de qué hablar

Modernismo, Discurso, Estilo

Hay una palabra que deberíamos abstenernos de utilizar para describir la arquitectura contemporánea. Esta palabra es “estilo”. El momento en que cercamos la arquitectura dentro de la noción de “estilo”, abrimos la puerta hacia una aproximación formalista. El movimiento contemporáneo no es un “estilo”... es una aproximación a la vida que dormita inconscientemente dentro de todos nosotros.

Sigfried Giedion

Espacio, Tiempo y Arquitectura

¿Qué fue, o es, el modernismo en arquitectura?⁹. Es probable que muchos lectores al reflexionar sobre esta pregunta, incluso quienes no lo intenten, evoquen un sólido desfile de lugares comunes sobre la forma. Cubier-

⁹ Dedico este ensayo a la memoria de William Jordy, cuyo espíritu generoso, entusiasmo por la historia de la arquitectura e indagaciones sobre la naturaleza del modernismo, me guiaron inicialmente a la profesión y permanecen conmigo desde entonces. También me encuentro especialmente agradecida con Francesco Passanti, cuyas insistentes e incisivas preguntas sobre el estilo y el modernismo fortalecieron mi determinación para abordar definitivamente el problema del estilo. Este ensayo pertenece al primer capítulo de mi libro en curso “Rethinking Modernism in Architecture”. Son muchos los académicos que han leído los borradores iniciales, ayudando a configurar el proyecto general y las ideas acá presentadas. Tengo la suerte de haberme beneficiado de los comentarios e intuiciones de estudiosos cuyo trabajo admiro: Daniel Abramson, Barry Bergdoll, Daniel Jonah Goldhagen, K. Michael Hays, Hélène Lipstadt, Nancy Stieber y Iain Boyd Whyte. Gracias a ellos, y al anónimo lector de JSAH en tanto la perspicacia de sus comentarios, sugerencias y cuestionamientos contribuyeron al desarrollo de las ideas.

He elegido el término “modernismo” reconociendo que no es un término que los arquitectos progresistas, o de vanguardia, hubieran adoptado para sí mismos; al menos en referencia a los arquitectos del período entreguerras, 1918-1939. Estos arquitectos, en cambio, se describían a sí mismos como practicantes de una arquitectura que era ‘moderna,’ ‘nueva,’ ‘racional,’ etc. Un término común en los países de habla alemana era ‘Neues Bauen’. Para una discusión más extensa sobre nomenclatura, ver: Rosemarie Haag Bletter (1996: 1-4).

A pesar de la posible protesta de algunos de los sujetos históricos en discusión, considero que hay buenas razones para violar sus posiciones. El término ‘modernismo’, como anota Bletter, indica la historicidad del movimiento, algo que pocos historiadores contemporáneos estarían dispuestos a negar. El término contribuye a ubicar el lugar de este movimiento en arquitectura dentro de la historia general de la cultura del siglo XX, dado que ‘modernismo’ se utiliza para describir movimientos contemporáneos parcialmente análogos, entre otros, en arte, música, literatura y danza. Ver, por ejemplo, Daniel Albright (1986), T.J. Clark (1999); Charles Harrison (1997), Michael Levenson (1999), Bernard Smith (1999) y Marianne Thormählen (2003). Finalmente, el término ‘modernismo’ indica que los arquitectos progresistas y de vanguardia en discusión compartían una empresa común, reconociendo profundas diferencias, sobre las que incluso batallaron, en sus ideas y prácticas. Estos puntos en común y sus significados se discuten más adelante en el texto.

tas horizontales; “transparencia” y mucho vidrio: muros de vidrio, puertas de vidrio, divisiones en vidrio; edificios de hormigón reforzado o metal, de limpios y definidos volúmenes; composiciones controladas por el rigor geométrico; estructuras separadas de la piel del edificio que permiten espacios fluidos, articulados ligeramente por divisiones espaciales que apenas tocan los planos horizontales; una distribución dinámicamente asimétrica de los espacios; una ausencia de ornamento o referencia histórica, calvinista en su rigor y entendida como una abstracción; un énfasis compositivo que resulta del juego enfático entre elementos y volúmenes (Foto 1).

A finales de la década de los veinte, un reconocido conjunto de críticos e historiadores, y en menor medida de arquitectos, destiló este conjunto de lugares comunes, tomándolo de una serie de edificios, textos y exposiciones. Gran parte de estos autores suprimió de la vista las prácticas e ideas modernistas que no cuadraban con sus intenciones. No obstante, con decir esto no se dice nada nuevo, pues entre especialistas en historia y teoría de la arquitectura se presenta un consenso general en torno a dos puntos: primero, que la imagen recién descrita del modernismo en arquitectura no se deriva del amplio y revolucionario movimiento arquitectónico entonces en curso, sino en gran parte de un subconjunto central: el llamado Movimiento Moderno que eventualmente fue codificado por el *Congres Internationaux d’Architecture Moderne* (CIAM); segundo, que al ver el modernismo en arquitectura como este o cualquier otro estilo, su compleja y multifacética riqueza se reduce a un simple glosario¹⁰.

Sin embargo, aunque menos bien reconocido, se tiene que esta constelación de lugares comunes formales que cosifica al modernismo arquitectónico en un estilo, conserva, a pesar de su parcialidad y en el sentido kuhnianno del término, la condición de paradigma: un “modelo o patrón aceptado”, un dispositivo que enmarca y presta coherencia a una disciplina y restringe su campo de vi-

¹⁰ En su conclusión a *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), Reyner Banham estableció, tal vez de un modo inadvertido, las primeras discusiones sobre la relación entre modernismo y estilo. De manera polémica, Banham trató de estrechar la práctica modernista a un genuino funcionalismo que integraba las nuevas tecnologías a sus formas. Los primeros ensayos por aferrarse al modernismo y simultáneamente desprenderse de ciertas prácticas formales emergió de las respuestas y reseñas al libro de Banham. Éstas incluyen Stanford Anderson (1965), Alan Colquhoun (1962, 1981: 21-25), William Jordy (1963: 177-187). Historiadores y teóricos continuaron con estas críticas en las siguientes décadas; algunas de las más prominentes han sido Stanford Anderson (February 1987), Giorgio Cuicci (Spring 1981), Neil Levine (1996: 419-434) y Richard Pommer (1989: 96-145).

sión, tanto para la elaboración de problemas como para la expansión de la crítica (Kuhn, 1970: 23). Como lo discute este artículo, el paradigma del modernismo en arquitectura basado en el estilo todavía informa, además de la recepción popular, la investigación académica¹¹. La confianza en el paradigma del estilo ha sido tal –incluso entre especialistas– que sus obvios defectos no tienen por qué sorprender. Por definición, en virtud de su función como marco, un paradigma abre grandes espacios conceptuales que requieren elaboración y refinamiento, al tiempo que reduce, necesariamente, “la visión”. No obstante, adoptado a veces de modo consciente y a veces sin reconocerlo, un paradigma “no necesita explicar todos los hechos ante los cuales puede llegar a confrontarse”(Kuhn, 1970: 17).

Analizar el origen y el legado del estilo como paradigma ayuda a explicar su presencia subterránea, a pesar de varias generaciones de investigaciones que han desafiado no sólo la utilidad de uno o varios de sus componentes, sino de sus mismas bases empíricas. Un examen de la amplia gama de estudios contemporáneos, escritos desde posiciones metodológicas que oscilan entre la historia tradicional del arte, la teoría y la interpretación libre, sugiere que hasta ahora muchas investigaciones en arquitectura del siglo XX, a menudo atractivas por la agudeza del análisis, emplean, no obstante, una imagen incoherente del modernismo¹².

Por todo esto, considero que es hora de que la dependencia disciplinar respecto al paradigma del estilo llegue a su fin. De modo que, partiendo del esfuerzo de los historiadores y teóricos que han propuesto modos alternativos de indagación, propongo: primero, conservar la noción de modernismo como un fenómeno disciplinar coherente, y, segundo, dejar de conceptualizar este fenómeno a través de los clichés formales o de cualquier otro

tipo, utilizados hasta el momento. En su lugar, propongo conceptualizarlo como un discurso¹³. Este concepto de discurso, tomado de los modelos metodológicos utilizados en estudios culturales, filosofía y ciencias sociales, permite, primero, resolver muchos problemas analíticos, y, segundo, manejar tanto las situaciones convencionales como una gama alterna de casos anómalos cercada por el marco del paradigma estilístico. Así, la arquitectura modernista concebida como discurso, y no como estilo, se convierte en un conjunto heterogéneo de posturas individuales y prácticas formales dentro de un campo disciplinar para el cual una premisa fundamental ha sido que la arquitectura debe ser una práctica éticamente fundamentada que afronte el fenómeno mismo de la modernidad, en lugar de rechazarlo o ignorarlo categóricamente.

El nacimiento del modernismo concebido como estilo

Autores como Beatriz Colomina, Werner Oechslin y Mark Wigley han permitido reconocer que las nociones más populares de modernismo se cosechan originalmente a partir de una serie canónica de fotos en blanco y negro, tomadas de proyectos construidos entre 1919 y 1930. Proyectos de varios arquitectos, entre otros, Peter Behrens, Walter Gropius, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe y J.J.P.Oud¹⁴. Ciertas imágenes reproducidas recurrentemente acabaron por codificar al modernismo en un movimiento: imágenes como la fábrica de turbinas AEG de Peter Behrens en Berlín (1909), la Weissenhofsiedlung en Stuttgart (1927), las primeras villas de Le Corbusier en París y sus alrededores (especialmente en textos que pre-

11 Kuhn (1970:10) afirma que los paradigmas “definen los problemas y métodos legítimos de un campo cualquiera para futuras generaciones”. Recientemente, en una serie de artículos sobre la historia cultural del movimiento moderno, Werner Oechslin ha resaltado la reiterada proclividad a pensar en “arquitectura modernista” y ver imágenes de la Villa Savoye de Le Corbusier en Poissy o del edificio Seagram de Mies. Oechslin (1990: 50-64) escribe: “todavía anhelamos la comodidad de una retrospectiva coherente y conclusiva de juicios sobre ‘el estilo’ de la arquitectura moderna!”.

12 Este artículo insiste en la legitimidad de las aproximaciones llamadas convencionales provenientes de la historia del arte, como también en las nuevas aproximaciones teóricas sobre la historia del modernismo. Como intento mostrarlo en un próximo ensayo, “Beyond a Reasonable Doubt vs. Preponderance of Evidence: Truths and Consequences in the History/Theory Divide”, cada aproximación (dentro de las cuales hay, por supuesto, una pluralidad de orientaciones) se basa en un legítimo, aunque diferente, soporte conceptual apoyado en diversos estándares investigativos.

13 El término “discurso” también ha sido utilizado por los críticos y teóricos del posmodernismo para referirse a un conjunto de representaciones lingüísticamente generadas que intentan retratar (y fijar artificialmente) una realidad empírica, inconocible y siempre cambiante. Ver: Michel Foucault (1972: 215-237); Lilie Chouliaraki and Norman Fairclough (1999) y Stuart Hall et. al. (1996: 201-205). En cambio, estoy tomando la concepción de discurso Jürgen Habermas (1978: 305) en la cual los actos de habla se asumen por parte de una comunidad de receptores como aseveraciones hipotéticas sometidas al análisis crítico y la réplica –“Someto mi máxima a los demás con el propósito de verificar y validar discursivamente su petición de universalidad” – a “ la fuerza del mejor argumento”; ver también Habermas (1978b: 40, 295) y Habermas (1987: 149-150). Los participantes en este modelo de discurso empiezan suponiendo que el consenso puede ser idealmente alcanzado; sin embargo, un discurso no requiere llegar al consenso para su verificación. Para la acción comunicativa ver: Habermas (1987: 1-111); Thomas McCarthy (1991: 291-333) y Simone Chambers (1995: 233-259).

14 Beatriz Colomina (1994: 211) afirma que “El estilo internacional fue un mito sostenido por el despliegue estratégico de las técnicas de publicidad de la cultura de masas”. Ver también Mark Wigley (1995: 156-225) y Werner Oechslin (1991: 28-39).

cedieron la famosa exhibición del Deutscher Werkbund), la fábrica Fagus de Walter Gropius en Alfeld-am-Rhein (1912), la oficina de bloques de concreto de Mies y sus proyectos de rascacielos; y las viviendas estatales de Oud en los Países Bajos. Así mismo, estas reproducciones se encuentran en ciertos textos canónicos como: *Vers une architecture* de Le Corbusier's (1923); *Internationale Architektur* de Walter Gropius (1925); *Der moderne Zweckbau* de Adolf Behne (1926/1966) traducido como *The Modern Functional Building*; *Der Sieg des neuen Baustils* de Walter Curt Behrendt (1927); *Die Baukunst der neuesten Zeit* de Adolf Gustav Platz (1927); *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* de Siegfried Giedion, (1928/1995) traducido como: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*; *Internationale neue Baukunst* de Ludwig Hilberseimer (1928); *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* de Henry-Russell Hitchcock, (1929); *Modern Architecture* de Bruno Taut (1929); *The International Style, Architecture since 1922* de Hitchcock y Philip Johnson (1932); *Gli elementi dell'architettura funzionale, sintesi panoramica dell'architettura moderna* de Alberto Sartoris (1932); *Pioneers of Modern Design From William Morris to Walter Gropius* de Nikolaus Pevsner (1936); y *Space, Time, and Architecture* de Giedion (1941/1964).¹⁵ Tanto en estas primeras narrativas como en otras subsecuentes sobre de historia del modernismo (la mayor parte de la cual se traza desde los primeros textos), el medio fotográfico contribuye a producir una coherencia artificial para el mensaje. Las fotografías reproducidas en blanco y negro oscurecen por igual el sofisticado balance de los colores en proyectos como los de Le Corbusier y Taut, o la sensual y pródiga materialidad de la obra de Mies. Se seleccionan los ángulos que acentúan el dinamismo y asimetría, por ejemplo, para las obras de Behrens, Mies y Oud; escondiendo así la confianza en lo precedente y el innato clasicismo que a veces presentan. En ocasiones, los espacios abiertos y de libre fluidez que nos imaginamos en estas obras, provienen más de las distorsiones de la cámara que del carácter mismo de los interiores¹⁶.

Los orígenes de nuestra concepción engañosa del modernismo no sólo descansan en la tecnología de la re-

producción. Se encuentran por igual en la construcción de una paradójica concepción de “estilo”. Muchos de los autores de estos textos escriben y tratan el modernismo como si fuera un estilo, aunque insisten simultáneamente en que el modernismo no se puede definir como un estilo, como tampoco reducir a un “mero estilo”. Giedion, de quien se ha tomado el epígrafe de este ensayo, es el ejemplo *par excellence* de tan paradójica práctica.

Giedion, Hitchcock, Pevsner y otros de los responsables en la creación de este canon, fueron directa o indirectamente influenciados por la teoría alemana de la historia del arte de finales del XIX y comienzos del XX; en particular, el trabajo ampliamente conocido de Heinrich Wölffing. Para Wölffing, el estilo y sus grandes transformaciones a través de la historia constituye el corazón intelectual de toda una vida dedicada a la búsqueda de un modelo teórico para el cambio en la historia de arte¹⁷. Siguiendo a Hegel, Wölffing argumenta que el estilo de un período –Gótico, Renacentista, Barroco– representa y encarna la florescencia de una mentalidad cultural, el *Zeitgeist*¹⁸. Wölffing y una larga lista de historiadores que lo suceden y trabajan dentro de esta tradición, definen el estilo como un acercamiento colectivo a unas convenciones artísticas, materiales y técnicas dentro de las cuales emerge, de manera más o menos estable y definible, un patrón formal. En la aproximación de Wölffing, el supuesto inherente es que en cualquier obra de arte o arquitectura existe una relación transparente entre el estilo y el contenido: las formas, en sí y desde sí mismas, indican el camino al significado. Por lo tanto, la interpretación de cualquier obra de arte individual, o de la *oeuvre* de un artista, debe comenzar, necesariamente, por un análisis de su estilo¹⁹.

15 Walter Curt Behrendt (1927) ilustra una gama estilística más amplia que otros, pero sus argumentos se fundamentan en términos estilísticos. Tanto en el texto como en la selección de las imágenes de *Modern Architecture* de Bruno Taut (London, 1929) es estilísticamente más heterogéneo que la mayoría de las otras obras citadas, como lo son también las revisiones posteriores de Sartoris (2 ed., 1935, y 3 ed, 1941). Para una discusión más amplia de los principales teóricos del modernismo ver: Panayotis Tournikiotis (1999).

16 Ver: Claire Zimmerman (2004: 331-354).

17 Muchos de los historiadores y críticos de primera generación fueron entrenados o influenciados por Wölfflin. En la introducción de *Space, Time, and Architecture*, 2, Giedion se describe a sí mismo como un “discípulo de Heinrich Wölfflin.” Para discusiones sobre la influencia de Wölfflin ver: Bletter (1996: 4); Detlef Mertins (2000: 32); Sokratis Georgiadis (1993). Johnson and Hitchcock, ambos norteamericanos, fueron entrenados en la igualmente estilística tradición de la historia del arte del *connoisseurship*, establecida por Bernard Berenson: ver Franz Schulze (1994: 33-49) y Sybil Gordon Kantor's (2002), la cual tiene dos buenos capítulos sobre la deuda de Hitchcock, Johnson y Barr a Paul Sachs, y sobre el departamento de historia de Harvard, pp 18-85. Para Hitchcock, ver Paolo Scrivano (2001); para Pevsner, ver Michela Rosso (2001). La *Historiography* de Tournikiotis contiene la biografía intelectual de muchas de estas figuras. Ver también Elizabeth A.T. Smith (1998: 22-99).

18 Para una sinopsis de la deuda de Wölfflin con Hegel, ver: E.H. Gombrich (1966: 81-98); ver también: Gombrich (1998: 150-163).

19 Sobre el estilo y su importancia conceptual para el historiador del arte ver: Gombrich (1991: 3-22); Meyer Schapiro (1998: 127-142).

A lo largo de su carrera, Wölfflin exploró dos modelos conceptuales para explicar el fenómeno de la transformación estilística. Primero, la noción de que el arte tiene su propia tradición formal, interna y autónoma, que los artistas exploran en conjunto hasta agotarla, aunque cada uno de modo individual. Se da entonces una revolución. La segunda, la noción de que los cambios en el ethos social inspiran, o incluso impulsan, transformaciones en el estilo artístico o arquitectónico. En *Classic-Art*, en el punto más alto de su carrera, Wölfflin argumenta que las transformaciones estilísticas más amplias dentro del arte se dan ante la confluencia sinérgica de dos dinámicas: por un lado, la crisis interna dentro de la propia práctica artística, y por el otro, la presión externa de los cambios sociales²⁰.

Los primeros polemistas que teorizaron el modernismo en arquitectura continuaron el camino de Wölfflin. En algunos casos, acentuando abiertamente el estilo (Behrendt, y Hitchcock y Johnson); en otros, conjugando gestos estilísticos e ideologías políticas (Gropius y Pevsner). Otros, incluso, enfatizando la íntima relación entre el ethos cultural intelectual y cultural de los descubrimientos científicos de la modernidad, y los lugares formales comunes de la nueva arquitectura (Giedion y Sartoris). Como Wölfflin, la mayoría de estos autores considera como su principal tarea, explicar la aparición del nuevo estilo y caracterizar su distinción dentro de la historia del arte. Como Wölfflin, también asumen que el nacimiento de un nuevo estilo artístico está íntimamente relacionado con el *Zeitgeist* hegeliano y que un lenguaje visual *qua* lenguaje –*estilo*– indica el camino interpretativo hacia el contenido de la obra de arte.

El paradigma del estilo y sus anomalías

La tenacidad de un paradigma se autorrefuerza con la ayuda de varios mecanismos. Así, al asumir un consenso sobre las definiciones y temas básicos, el paradigma provee a una disciplina la posibilidad de un

20 Wölfflin (1982: 207-288). Ver también la excelente discusión de Wölfflin en: Michael Podro (1982: 101-120). Para posteriores intentos en teorizar la noción de autonomía en la historia del arte, ver: Henri Focillon (1989) y George Kubler (1962). La noción de autonomía en la historia del arte es bastante diferente a la empleada por los teóricos e historiadores contemporáneos, quienes, bajo la influencia de Manfredo Tafuri y Teodoro Adorno, conciben la autonomía como una posición socio crítica deliberada, y disponible para el arquitecto-agente. Ver, por ejemplo, K. Michael Hays (1992); Hays (1994: 235-248); Mertins (2001: 106-133); además, muchos de los ensayos en Joan Ockman (1985) y R.E. Somol (1997).



Foto 2 Charles-Edouard Jeanneret [Le Corbusier] (1916-17). Villa Schwob. La Chaux-de-fonds, Suiza.

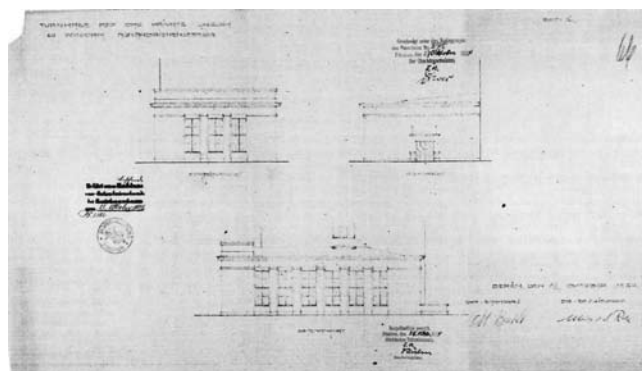


Foto 3 Ludwig Mies van der Rohe. Proyecto para el gimnasio, adición al colegio Frau Butte. Potsdam, Alemania.

acuerdo intersubjetivo básico; esto genera una coherencia que permite tener a la mano los temas a discutir en todo momento, hasta el punto que mientras no aparezca el desafío de un potencial reemplazo suficientemente atractivo, el paradigma funcionará como si hubiera un único rey en la comarca. En el caso del modernismo en arquitectura, aunque sólo sea al modo de un mínimo común denominador, los historiadores y teóricos contemporáneos continúan apelando al estilo como única característica unificadora. Esta dependencia *de facto* en el paradigma subterráneo del estilo se manifiesta de dos modos: primero, el modo como historiadores y teóricos trazan las fronteras del adentro y el afuera del modernismo, y segundo, el modo como discuten sus supuestas anomalías²¹. Además, el paradigma estilístico gobierna también el modo como los escritores de arquitectura en el siglo XX se aproximan a la periodización.

21 Sobre la erosión de los paradigmas, en especial a través de los casos anómalos ver: Kuhn (1970: 52-66).



Foto 4 Adolf Loos (1929-1930). Casa Khuner Payerbach, Austria. Fotografía de 1929.

Para empezar con el tratamiento de los historiadores sobre las fronteras y las así llamadas anomalías: durante varias décadas, los historiadores han discutido reiteradamente como Giedion, Gropius, Pevsner y el resto de esta primera generación de autores, consolidó y propagó el paradigma basado en el estilo, excluyendo los trabajos individuales de los arquitectos progresistas que se salían del dictamen formal preestablecido. Para redireccionar esta omisión deliberada de la primera generación, los historiadores actuales documentan minuciosamente la complejidad de este o aquel arquitecto –la neoclasicista Villa Schowob, de Le Corbusier, en la La Chaux-de-Fonds; las villas Biedermeyer, de Mies, en Berlín; la rústica casa Khunder, de Adolf Loos, en Los Alpes austriacos; La Miniatura, de F.L.Wright, en Los Ángeles, construida en bloque textil; la casa primitivista de verano Verrijn Stuart, de Gerrit Rietveld, o el profusamente ornamentado edificio Shell, de Oud, en La Haya (**Fotos 2-7**)²². Tales proyectos, que de otra manera serían ignorados, se traen a la luz y se discuten porque se han convertido en imprescindibles. Fueron creados por arquitectos que se concibieron a sí mismos como modernistas, que diseñaron obras de reconocida apariencia modernista y que participaron de instituciones sociales de irrefutable orientación modernista. Por lo general, los historiadores conceptualizan estos proyectos de apariencia más convencional como anomalías provocativas y desafiantes que conducen a repensar las interpretaciones ofrecidas como lectura de la obra y las ideas de los arquitectos. Sin embargo, lo que hemos aprendido sobre

22 Francesco Passanti (2002: 68-97 y 287-294); *JSAH* 56 (December 1997; 438-451); Barry Bergdoll (1991; 66-105); Kurt Lustenberger (June 1989: 52-59); Neil Levine (1996:149-166); Ed Taverne and Dolf Broekhuizen (1995).

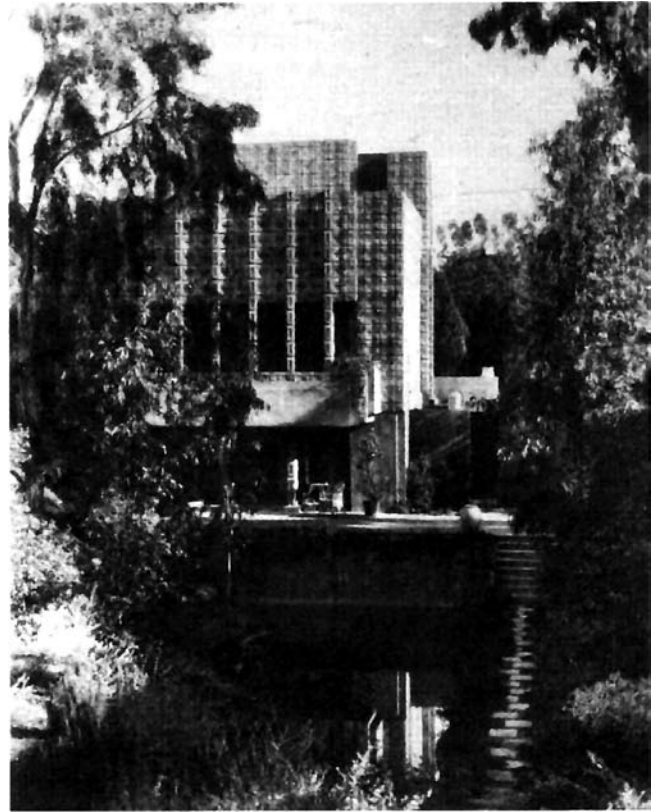


Foto 5 Frank Lloyd Wright (1923). Casa Millard, La Miniatura Pasadena, E.E.U.U. Fotografía de 1929.

las ideas de uno u otro de éstos, o de todos a la vez –los ejemplos son innumerables– no se utiliza entonces para retrabajar y re teorizar nuestro entendimiento del modernismo como conjunto²³.

Por contraste, los teóricos de la arquitectura se concentran en explicar la relación del modernismo (o de un importante subconjunto del mismo considerado por ellos la vanguardia) con la misma modernidad, para continuar trabajando dentro de los parámetros del paradigma del estilo; al tiempo que procuran excavar minuciosamente en la naturaleza y limitaciones del modernismo estilístico²⁴. Sus análisis, a menudo injustamente desechados por los más convencionales historiadores del arte, le han hecho enormes aportes a nuestra comprensión de la densa red ideológica que une las formas

23 Levine (1996; 419-434) constituye una excepción.

24 Colomina (1994), Wigley (1995), Hays (1992), Hilde Heynen (1999), Detlef Mertins (1994 y 1996) y los ensayos de Somol (1997). Incluso en estos estudios avanzados de teoría, el criterio formal continúa estableciendo los puntos de partida para el debate. Por ejemplo, ver Anthony Vidler (1998: 100-125), y Wigley (1995), en el cual el autor se propone develar la *differand* entre ornamento y moda, empotrada implícitamente en las “white walls” de la arquitectura moderna.



Foto 6 Gerrit Rietveld (1940-41). Casa veraniega Verrijn Stuart. Breukelen St. Pieters. Holanda. Fotografía de 1940.

arquitectónicas con la predisposición cultural y las convicciones políticas y sociales. Con todo, estos análisis de corte teórico se fundamentan en las teorías y arquitecturas canónicas de las décadas de 1910 y 1920, o de los primeros años después de la segunda Guerra Mundial; además, eliminan por lo general los edificios estilísticamente anómalos. Aunque valiosas, las conclusiones de tales autores sobre la relación del modernismo (o vanguardia) con la modernidad, se basa a una selección de obras que cabe con precisión dentro de las fronteras del paradigma. Su profunda teorización se basa en un conjunto de datos, en sí mismo engañoso y defectuoso, con frecuencia estropeado por lo que los científicos denominan selección tendenciosa.

En la conceptualización del modernismo hay anomalías frente al paradigma del estilo que presentan un desafío especialmente problemático para historiadores y teóricos. Es así como las obras de arquitectos tan importantes como Alvar Aalto y Eric Gunnar Asplund, en Escandinavia; Hugo Häring y Hans Scharoun, en Alemania, y Rudolph Schindler y Wright, en Estados Unidos, se presentan, bien como el resultado de figuras individuales geniales, bien como la conservación anacrónica de unas tendencias protomodernistas ya extintas, o bien como sucesiones que desafían un modernismo ya codificado. La investigación contemporánea sobre la obra de muchos arquitectos demuestra repetidamente como éstos emplean algunos de los cánones estilísticos comunes y violan otros, por ejemplo, las prescripciones contra el simbolismo y el ornamento (como en el caso de Wright), el rechazo a la

composición académica (Asplund), el impulso a la transparencia y ligereza (Häring, Schindler, **Fotos 8-9**), o la preocupación por la expresión estructural (Aalto, Scharoun)²⁵. Sin embargo, la reinserción de estos y otros arquitectos en las filas del “alto modernismo” ha quedado a medio camino. A menudo, las discusiones más sintéticas y no monográficas les asignan a estas obras la categoría residual de “otra tradición”, una especie de canasto de supermercado relleno de ejemplos sobre la multiplicidad de “otros modernismos”²⁶.

Externalizar proyectos y tendencias que no entran cómodamente en el paradigma estilístico dominante es una práctica en curso iniciada en Alemania por escritores como Behne, quien se opuso a lo que Scharoun y Häring llamaron organicismo, con el propósito de oponerse a la tendencia racionalista más visible de la *Neue Sachlichkeit*. Externalizar prácticas anómalas dentro del corazón del modernismo de posguerra, continúa durante la posguerra; por ejemplo, Bruno Zevi se opone al racionalismo de la mayoría dominante con su “*arquitectura orgánica*”; posteriormente, este acercamiento desbalanceado y desigual, retoma vida en los escritos de Colin St. John Wilson y Peter Blundell-Jones, y de modo diferente, en los de Kenneth Frampton²⁷.

St. John Wilson y Peter Blundell-Jones conceptualizan esta “otra tradición” como una reacción alternativa contra las doctrinas y prácticas del movimiento moderno. La noción, no obstante, de “otra” tradición, es problemática en varios aspectos. Por un lado, genera la falsa impresión de que el Movimiento Moderno consistía en un grupo de arquitectos, unidos mediante un conjunto coherente de doctrinas políticas y estéticas²⁸; y de manera todavía más problemática, ignora el hecho de que algunos

25 Para Wright, ver: Levine (1996); para Asplund, ver: Fabio Galli (1996), Caroline Constant (1994) y Asplund (1988); para Hood, ver: Robert A.M. Stern (1982) y Carol Willis (1995); para Scharoun, ver: Peter Blundell-Jones (1995) y Jörg C. Kirschenmann and Eberhard Syring (1993); para Häring, ver: Blundell-Jones (1999); para Aalto, ver: Winfried Nerdinger (1999), Peter Reed (1998) y Eeva-Liisa Pelkonen (2005).

26 La frase “otra tradición” es de Colin St. John Wilson (1995); también la utiliza Blundell-Jones y aparece en varias invitaciones para ponencias en congresos por parte de SAH, ACSA, etc.

27 Behne (1926/1966: 119-147), Bruno Zevi (1950) y Kenneth Frampton (1983; 16-30).

28 Sobre las diferencias ideológicas entre varios miembros del CIAM, ver: Ciucci (1981) y Eric Mumford (2000).

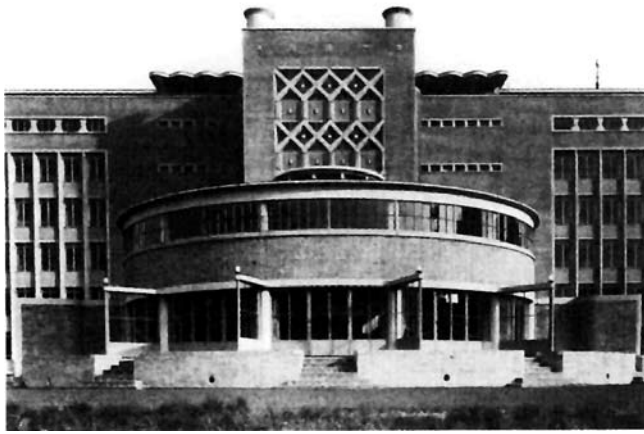


Foto 7 J. J. P. Oud (1937-43). Edificio Shell, vista de la cafetería en el primer plano. La Haya, Holanda. Fotografía de 1943.

arquitectos que diseñaban según los principios articulados por St. John Wilson y Peter Blundell-Jones, hacen parte integral del movimiento moderno. Las tendencias identificadas por St. John Wilson y Peter Blundell-Jones no prosperan en la marginalidad del movimiento moderno, como se afirma pomposamente en el caso de Häring y Scharoun, y no sólo antes de establecerse, como se afirma por ejemplo con Wright, sino en reacción al movimiento, como se sostiene típicamente para Aalto. Estas tendencias existen *dentro* del mismo movimiento moderno, no sólo en la obra de Häring y Scharoun, sino también, como lo sugieren los nuevos estudios, en la obra de otros arquitectos, como Oud y Schindler²⁹.

Frampton, quien pasó décadas desenredando las complejidades teóricas de las figuras dominantes del CIAM, identifica una línea de “regionalismo crítico” que se superpone, en lo esencial, con la “otra tradición” de St. John Wilson y Peter Blundell-Jones. No obstante, al unificar artificialmente su noción de un regionalismo crítico, Frampton (1992) oculta los peligros de aquella formulación. Presenta un grupo coherente e identificable de convicciones, para la cual una ideología política y sociocultural específica se une con un grupo particular de prácticas estéticas. Reconociendo la importancia de las convicciones políticas en la formulación de ideas por parte de los arquitectos, la aproximación de Frampton evidencia una mejoría sobre lo planteado por St. John Wilson y Peter Blundell-Jones, pero también suprime la heterogeneidad de las diversas aproximaciones estéticas y las ideologías políticas. Agrupa en la misma categoría, por ejemplo, ar-

quitectos con gran divergencia político ideológica, como Alvar Aalto (quien era un devoto social demócrata), Luis Barragán (quien se inclinaba hacia un nostálgico antimodernismo) y Oscar Niemeyer (quien podría pasar por un consensualista, aunque hay quienes se han referido a él como un oportunista).

Todavía más importante, aunque St. John Wilson, Blundell-Jones y Frampton, reconocen la presencia de tendencias anómalas en la arquitectura modernista, su polarización hacia las diferencias ideológicas y estéticas en contra de las aceptadas y dominantes para el movimiento moderno, genera oposiciones falsas y falla en identificar lo sustancial y compartido por arquitectos de diferente tendencia dentro del modernismo. Los análisis comparativos de St. John Wilson sobre Le Corbusier en la Villa Mandrot en Le Pradet y la E.1027 de Eileen Gray en Roquebrune sirven como ejemplo. La comparación describe la Villa Mandrot como un proyecto ideal de producción masiva, puesto a prueba en una casa de campo, que se desvía de las exigencias cotidianas y las minucias del usuario, el clima y el lugar; y le opone E.1027, la cual fue diseñada por Gray justamente alrededor de tales contingencias, produciendo, se supone, una vivienda más exitosa³⁰. St. John Wilson en ningún momento menciona o analiza la congruencia básica entre las aspiraciones de Gray y Le Corbusier: que cada uno busca desarrollar en estas villas una arquitectura que se acomode a las necesidades de una nueva era, tomando una posición acerca de la vida moderna; aun más que cada uno busca hacerlo creando una relación entre el usuario y el lugar. Le Corbusier busca esto visualmente, a través del manejo de la perspectiva y las visuales, aspectos a los que Gray se aproxima de modo más fenomenológico, y menos visual, procurando acomodar los movimientos, patrones y rituales de la cotidianidad. A pesar de las diferencias de énfasis y ejecución que distinguen a Le Corbusier y Gray, los mismos intereses conceptuales gobiernan el diseño de ambas casas. Las consideraciones de Peter Blundell-Jones sobre Häring y Scharoun presentan una polarización similar igualmente falsa, aunque más matizada.

En mayor o menor grado, en sus polémicos intentos por consolidar sus propios y supuestamente superiores “otros” modernismos, estos autores no llevan sus análisis al siguiente nivel. Como indica Aristóteles en sus escritos sobre la naturaleza del color, algunas cosas se pueden diferenciar sólo por lo que tienen en común. Entender cual-

29 Sobre el ejemplo de Oud, ver: Ed Taverne, Martin de Vletter and Cor Wagenaar (2001); para Schindler, ver Judith Scheine (2001) y Elizabeth A.T. Smith y Michael Darling (2001).

30 St. John Wilson (1995: 102-121). Para Gray, ver también: Caroline Constant (2000).



Foto 8 Hugo Häring (1922-26). Establo Gut Garkau. Gleschendorf, Alemania.

quier fenómeno multidimensional, sean las propiedades perceptuales del color, o como en este caso, el fenómeno social y cultural del modernismo, requiere que uno analice las propiedades compartidas de sus partes, antes de permitirse quedar hipnotizado por las tonalidades³¹. Equivocarse en esto puede llevar a concluir erróneamente que la selección de un matiz o una estrategia de diseño es de diferente índole respecto a otras. Concentrados en las diferencias, estos autores pasan por alto las concordancias entre la “tradicición” y la “otra tradición” y, por lo tanto, concluyen que hay diferencias de clase, donde hay apenas diferencias de grado. Además, al ignorar la complejidad y heterogeneidad dentro del movimiento moderno, construyen una tendencia alterna individual (erróneamente llamada tradición), la cual, en su singularidad, está tan unida al linaje canónico del modernismo como la que pretenden criticar. De ahí que en su búsqueda por desafiarlo, estos autores refuercen la concepción paradigmática del modernismo. Paradójicamente, el estilo permanece como el medio principal por el cual se establecen y mantienen los límites del modernismo con su supuesto linaje.

El paradigma del estilo y la periodización

Así como en las investigaciones recientes proliferan las anomalías para el modernismo, la periodización de la historia de la arquitectura en los últimos cien años se fundamenta de manera similar –e igualmente problemática– en el paradigma del estilo. Esta periodización de la historia de

la arquitectura desde 1900 hasta ahora la siguen, con variantes menores, prácticamente todos los libros de texto contemporáneos de modernismo y posmodernismo. Implica una enorme gama de investigaciones basadas en la fácil comprensión de un modelo narrativo del proceso histórico que retoma los modelos orgánicos originados en el siglo XIX³².

De acuerdo con este modelo, el modernismo en arquitectura se extiende, aproximadamente, entre 1900 y 1970, con cuatro etapas demarcadas por su diferencia estilística, a partir del siguiente procedimiento: prolongado nacimiento (aprox.

1890-1918), progresiva síntesis estilística (aprox. 1918-30), disipación estilística (aprox. 1930-65) y colapso (aprox. 1965-80). A partir de este punto el estilo se agota, se momifica en edificios y ciudades y es superado por un contra estilo. Los arquitectos que en medio del cambio de siglo se conciben a sí mismos diseñando la arquitectura moderna (a menudo a través del ornamento o el adorno, de motivos tipológicos neoclásicos) pero cuyo trabajo de alguna manera diverge de los cánones estilísticos hechos famosos por el movimiento moderno, son presentados como modernistas iniciales o proto-modernistas. Se incluyen arquitectos del Art Nouveau, como Victor Horta y Henry Van de Velde; secesionistas, como Josef Hoffmann y Otto Wagner; líderes de Deutscher Werkbund, como Behrens, y también Wright. Continúa la historia con que en pleno auge de modernismo, durante la segunda parte de la década de 1910 y durante la década de 1920, muchos arquitectos producen obras que caben cómodamente dentro del paradigma familiar del estilo, incluyendo a Gropius, Le Corbusier, Mies y un sinnúmero de arquitectos asociados con movimientos como el constructivismo y el racionalismo ruso, de Stijl, el grupo ABC, la cadena de cristal, CIAM, y así sucesivamente. A este momento creativo de síntesis estilística le sigue un tercer período, más pálido pero también más variado, que abarca entre los treinta y los sesenta, en el cual los arquitectos contribuyen, bien a la osificación del modernismo en *El estilo internacional* (particularmente en la arquitectura corporativa), o bien en una reinterpretación estilística que se disemina lentamente en regiones de donde no era originario como Estados Unidos, el Reino Unido, Escandinavia, Asia y

31 Para una discusión sobre la dificultad de articular aspectos comunes en fenómenos aparentemente disímiles –y sobre la necesidad analítica de hacerlo– ver: Pierre Bourdieu (1985: 258-259). Una presentación excelente sobre Bourdieu, y una propuesta sobre cómo aplicar sus ideas a la arquitectura (que difiere de alguna manera con las ideas acá presentadas) es Hélène Lipstadt (2003: 390-418).

32 Los textos estándar sobre arquitectura moderna desde 1970 han sido: Leonardo Benevolo (1971); Tim Benton con Charlotte Benton y Dennis Sharp (1975), Alan Colquhoun (1996), Frampton (1992), Richard Weston (1996) y Manfredo Tafuri and Francesco dal Co (1986).

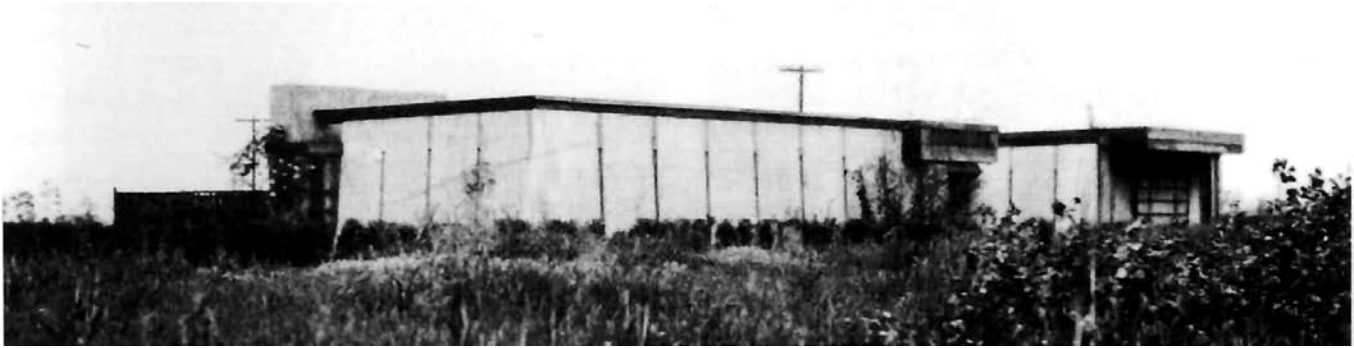


Foto 9 Rudolph Schindler (1921-22). Casa Kings Road . Al occidente de Hollywood, E.E.U.U. Fotografía de 1924.

Latinoamérica. Durante este tercer período, la coherencia estilística del modernismo se erosiona, al tiempo que los arquitectos critican los intereses de universalización de las primeras épocas y producen edificios de apariencia modernista pero adaptados a los climas, culturas y prácticas regionales. El cuarto período, continúa la narración, empieza a mediados de los sesenta, cuando el modernismo se dispersa bajo el impacto acelerado de las críticas internas surgidas en la posguerra y bajo la creciente esterilidad de la apropiación corporativa. Finalmente, hacia 1980, el modernismo habría sido reemplazado definitivamente por el posmodernismo, inaugurando el confuso período de pluralismo estilístico en el cual nos encontramos.

La arquitectura posmoderna de los ochenta y los noventa es, entonces, lo que sucede después. Se caracteriza por una serie de contraposiciones formales a los supuestos cánones estilísticos del modernismo inicial³³. Así, en lugar de cubiertas horizontales, éstas se inclinan siguiendo el convencionalismo, o se tuercen deconstructivamente; ante las transparencias con vidrio, se presenta la opacidad de los materiales más tradicionales –como el ladrillo o la piedra– o el ambiguo translúcido del deconstructivismo; en lugar de los cálculos simples con retícula y sección áurea, se esgrimen las complejas geometrías de la cinta de Möbius y la geometría transformacional; en lugar del consagrado himno de la expresión estructural, irónicos gestos de independencia estructural; en lugar de plantas libres y abiertas, se ofrecen espacios distribuidos de manera tradicional, o decididamente “irracional”; en el lugar de la abstracción fría, se vuelve al ornamento o al simbolismo (significado, en el lenguaje semiótico de los años setenta y ochenta).

³³ Los textos canónicos encargados de esbozar las propiedades estilísticas del posmodernismo son, entre otros, Frederic Jameson, (1998), especialmente páginas 1-20; las múltiples ediciones de Charles Jencks (1977) y Paolo Portoghesi (1982). Ver también: Diane Ghirardo (1996).

A lo largo de esta llamativa aunque convencional historia, el estilo permanece como el paradigma *de facto* mediante el cual se cuenta la historia del modernismo. Aun así, por medio de tales sucesivos subperíodos, contraejemplos y anomalías, se amenaza con destrozarse la coherencia de esta tragedia de cuatro actos³⁴. ¿Cómo se vería la historia de modernismo, si por ejemplo, la oficina de correos y el Banco de Viena de Wagner (1904-12) fueran tan completamente modernistas como la fábrica Fagus de Gropius y Adolf Meyer (1910-11)? ¿O si la casa Khuner de Loos en Payerbach de 1929 fuera tan modernista como la Villa Savoye de Le Corbusier en Poissy? ¿O si reconocemos la casa King’s Road de Schindler (1920-21), La Miniatura de Wright (1923) y el pabellón de Gropius para el Weissenhofsiedlung (1926-27), cada uno modernista, por completo, aunque cada uno a su manera (Fotos 5,9 y 10)? ¿Y qué decir acerca de las obras dejadas por fuera del paradigma, como muchos proyectos de Wright, o el ayuntamiento de Hilversum de Willem Dudok en Los Países Bajos (1923-30; Foto 11); todos creados por arquitectos conocedores del paradigma emergente del CIAM y que a pesar de ello insisten en estar creando arquitectura moderna? ¿Qué le hace este cambio de aproximación a nuestra concepción del período de posguerra, por ejemplo, a la comprensión que tenemos de las obras de Louis Khan (Foto 12), Alison y Peter Smithson y Aldo van Eyck; o al supuesto aumento de interés por la identidad regional en Italia? ¿Cómo podría este cambio de rumbo acercarnos a los miembros contemporáneos del movimiento británico Hi-Tech o a los trabajos de la oficina de Rem Koolhaas y su *Office of Metropolitan Architecture* (OMA)? Después de todo, la mayoría de estos arquitectos de posguerra estrían en desacuerdo con pertenecer a un modernismo de salida. O difunto.

³⁴ Para una discusión sobre la compulsión narrativa en la escritura histórica, ver: Hayden White (1987).

Si el modernismo se reconceptualiza para explicar muchos otros monumentos menos reconocidos, la periodización de su historia tiene poco sentido. Ya no hay razón para concluir que las obras de Loos, Wagner y Wright son meros precursores de un modernismo que maduró y floreció bajo su tutela. Ni hay razón para concluir que los proyectos de Archigram, Kahn o los Smithson, son en última instancia los suspiros finales de un idioma moribundo. Tampoco hay razón para que edificios como la Torre Velasca en Milán (1958) o el Refugio Pirovano en Cervenica (1949-50; Foto 13) de Albin y Colombini se conviertan en desconocidos presagios del posmodernismo. Tampoco debería darse por hecho que la Staatsgalerie de James Stirling en Stuttgart (1977-83) o la Villa dall'Ava de OMA en París (1958-88) son indicadores de un modernismo en retirada.

Tales caracterizaciones y suposiciones, para periodizar la arquitectura del siglo XX, seleccionan uno o varios aspectos de un edificio que *no parece* modernista en el sentido establecido por el paradigma, y con ello le niegan una posición en la cronología establecida para la vida y muerte del movimiento. Con esto se ignora la incómoda realidad de algunos aspectos del proyecto y se encubren otros, por ejemplo, el desinterés de Loos por la transparencia, el uso de ornamentos y símbolos en Wright, la insistencia de Kahn por las "habitaciones" en lugar de los "espacios", las alusiones góticas de BBPR. Si bien las intenciones explícitas de los mismos arquitectos no deberían ser el único criterio por el cual determinar la posición de su obra en la historia, lo cierto es que la mayoría de los arquitectos mencionados afirmó abiertamente que sus trabajos eran *modernos* —no *proto*, ni *tardo* y sin duda, no *post* modernos. Por cierto, las adaptaciones arquitectónicas contemporáneas a la variedad de ideas y prácticas entendidas como modernistas, son otra razón para que el paradigma del estilo mediante el cual periodizamos el modernismo pueda ser defectuoso. De acuerdo con la periodización actualmente aceptada, la única manera de explicar una porción notoriamente visible de la práctica contemporánea, sería proponer que con la retirada del posmodernismo, el modernismo ha sobrevivido a su sucesor³⁵. Esta ridícula proposición indica la necesidad de repensar los supuestos básicos en cuanto a lo que el modernismo ha sido y continúa siendo.

35 Para una discusión de este fenómeno en literatura, ver: Thormählen (2003: 4): "El posmodernismo está pasando a la historia, lo que no significa que desaparecerá sino que la significación que posee ya no será la de un paradigma ante el cual el público se siente obligado a tomar una posición. Mientras los académicos se aferran a las consecuencias de este giro, una mirada escéptica a la misma palabra, con y sin el post, debería ser útil. Así, sería válido preguntarse si el modernismo, en algún sentido, sobrevive a su sucesor".

Teorizando el estilo

El paradigma del estilo ha servido a historiadores y teóricos de la arquitectura moderna de muchas maneras. En su nivel más básico, ha logrado precisamente lo que, siguiendo a Wölfflin, habían intentado sus creadores originales que era explicar y analizar cómo las prácticas progresistas en arquitectura y urbanismo del siglo XX constituyen un profundo cambio respecto a las del siglo XIX³⁶. Además, el marco de paradigma basado en el estilo ha permitido generar y aclarar preguntas importantes, como: ¿Cuál es la relación entre las formas modernas y los programas políticos y sociales? ¿Qué clase de comunicación existió entre los arquitectos progresistas para facilitar la veloz asimilación internacional de este nuevo conjunto de ideas sobre cómo hacer edificios y ciudades? ¿Qué deuda tiene la arquitectura moderna con el arte moderno? ¿Cómo influyeron el consumo masivo y la tecnología industrial en la dirección tomada por los arquitectos en la producción formal? Si el estilo *no era* el mínimo común denominador, ¿cuáles *fueron* las búsquedas formales dominantes de los arquitectos que creyeron en el valor social de la "arquitectura moderna"? Todas estas preguntas y un número importante de estudios que las abordan, constituyen la base para nuestra comprensión actual del modernismo. Sin duda, muchas de estas indagaciones permiten también comprender las características individuales de arquitectos, movimientos, edificios, formas y tendencias.

No obstante, considerando el estado actual de la disciplina, sería difícil argumentar que este paradigma de tan larga duración *no* requiere un examen crítico, y tal vez, un reemplazo. ¿Por qué la tenacidad del paradigma del *estilo* y la dificultad para escapar del mismo? Como ya se sugirió, hasta que un paradigma sea convincentemente desafiado y uno nuevo sea propuesto, el paradigma permanece como único camino dentro de la disciplina para mantener una intersubjetividad común que guíe las indagaciones. Para el caso específico de la arquitectura moderna hay, además, otros motivos para que el paradigma del *estilo* mantenga una firmeza cognitiva particularmente fuerte. James Ackerman (1991: 4) anota que el estilo "provee una estructura para la historia del arte"; Ernst Gombrich (1966: 82), discutiendo sobre estilo, lo considera un "mal necesario", y añade que los humanos somos por naturaleza animales clasificatorios. En la literatura sobre el modernismo en arquitectura, es

36 Para un recuento convincente sobre la naturaleza revolucionaria de las prácticas arquitectónicas a comienzos del siglo XX, ver: Jordy (1963: 177-182).

posible que el estilo no haya funcionado como una construcción intelectual sino como lo que George Lakoff, lingüista cognitivo, y Mark Johnson, filósofo, llaman una “categoría de nivel básico”. Ejemplos de ésta son “casa” o “silla”, palabras que nos suministran imágenes mentales, en contraste con las nociones de “arquitectura” o “mueble” –conceptos asociados a un mayor nivel de abstracción, llamados “categorías superordenadas”– que no traen consigo la misma concreción mental de casa y silla³⁷.

En el conocimiento humano, una “categoría de nivel básico” posee varias propiedades que suministran una respuesta parcial al porqué fue adoptado en arquitectura el paradigma estilístico. Y ayuda también a comprender por qué sacudírselo ha sido tan difícil para teóricos e historiadores. Una “categoría de nivel básico” es concreta, “el nivel más alto en el cual una sola imagen mental puede representar un categoría entera” (Lakoff and Johnson, 1999: 27). Tal como se puede tener clara la imagen mental de una silla pero no de un mueble, si uno emplea el paradigma cognitivo basado en el estilo puede evocar una imagen mental de la arquitectura modernista. Estas imágenes mentales son simples y fáciles de recordar. Una “categoría de nivel básico” es el nivel más alto “sobre la cual, los participantes en una categoría han percibido formas generales” (Ibid). Tal como la casa paradigmática tiene cuatro paredes y un techo, mientras la arquitectura (a pesar de la famosa distinción de Pevsner) puede ser, bien la Catedral de Lincoln o un cobertizo para bicicletas. La aparente homogeneidad de la Weissenhofsiedlung en Stuttgart en 1927, es más fácil de recordar que la exposición del Deutcher Werkbund en 1914, donde



Foto 10 Walter Gropius (1927). Pabellones de la Weissenhofsiedlung. Stuttgart, Alemania.

los edificios fueron estilísticamente más heterogéneos (Fotos 14 Y 15). La gente no sólo encuentra mayor facilidad para conceptualizar una “categoría de nivel básico” sino también para recordarla. Por esta razón –no necesariamente por su superioridad conceptual, analítica y explicatoria– una “categoría de nivel básico” es el “nivel en el cual se organiza la mayor parte de nuestra información” (Ibid). Utilizar el estilo para aproximarse y definir el modernismo en arquitectura puede coincidir con los hábitos de conocimiento humanos; a pesar de ello, estos hábitos cognitivos no deberían oscurecer nuestra necesidad de buscar mejores criterios y herramientas analíticas para explorar el modernismo en arquitectura –que no es, después de todo, una silla, sino un fenómeno complejo, producto de la civilización humana.

Estilo e intención

Nos encontramos ahora ante el siguiente callejón sin salida. Los edificios modernistas tienen techo horizontal y mucho vidrio, excepto los que no; están concebidos más como volumen que como masa, excepto cuando el espacio pasa a un segundo lugar debido a innovaciones en el programa, los materiales, los sistemas y así sucesivamente; aluden a, o emplean materiales producidos industrialmente, como el hormigón o el metal, excepto aquellos en piedra, madera y ladrillo; son ortogonalmente geométricos, exceptuando muchos casos en que no. Emplean planta libre y estructuras separadas de la piel, exceptuando muchas veces en que no; presentan una distribución asimétrica de espacios y formas, ex-

37 George Lakoff y Mark Johnson (1999: 27-28). ¿De modo que por qué los historiadores del arte dejaron de caracterizar el modernismo en términos estilísticos o formales? Abordar tan compleja pregunta está más allá del campo de este ensayo. Está más allá del alcance de este ensayo abordar esta pregunta de un modo adecuado, pero, de hecho, la razón más obvia consiste en que los historiadores del arte trabajan con objetos más enrarecidos que se almacenan en instituciones como los museos, patrocinados principalmente por una élite cultural. Por contraste, la arquitectura y el diseño industrial se dirigen a un público más numeroso, por virtud de su presencia en el paisaje urbano. En especial durante la posguerra, la vertiente modernista tecno-racionalista en arquitectura se convirtió en omnipresente dentro del paisaje vernacular, exacerbando la tendencia popular y académica a asociar esta vertiente con todo el modernismo.

cepto cuando son neoclasicistas; son “abstractos,” excepto cuando utilizan simbolismos o aluden a referentes de algún tipo en plantas, cortes, alzados y detalles.

Dada toda esta problemática en torno a la periodización, la anomalía y la contradicción que abunda en la literatura de la disciplina, resulta evidente que, a pesar de su tenacidad cognitiva, el estilo ya no puede servir como el marco conceptual mediante el cual explorar el modernismo en arquitectura. Que el tema de las anomalías haya adquirido tal prominencia, hasta convertirse en una subárea en sí misma, sugiere que hay algo fundamentalmente equivocado respecto a la concepción y formulación del modernismo en arquitectura. Las excepciones han proliferado a tal punto que han sofocado el paradigma³⁸. Se ha vuelto claro que aún como único común denominador del modernismo, el empleo del estilo es semejante a confundir unas sillas con todo el mobiliario, o unas casas con toda la arquitectura. De este modo no sólo se malinterpreta el papel del estilo en la arquitectura del siglo XX sino su lugar conceptual en el dominio de lo moderno. Entonces, si el modernismo no lo constituyen los lugares comunes formales con los que normalmente lo asociamos ¿qué podemos entonces decir que es?

Muchos investigadores, incluso sin buscarlo de modo explícito, han migrado hacia enfoques centrados menos en las *formas* y más en las *intenciones socio-éticas* del proyecto: hacia lo que los proyectistas creyeron que sus formas podrían significar para la sociedad y la gente para la cual proyectaban³⁹. Este énfasis en la primacía de las intenciones socio-éticas sobre la forma puede verse en muchas investigaciones recientes, por ejemplo en las interpretaciones del Pabellón de Barcelona, de Mies⁴⁰. Por años, el Pabellón de la exposición de 1929 fue considerado como el cenit de la expresión simple y clara por parte de Mies, acerca de la esencia tecnológica de



Foto 11 Willem Dudok (1923-30). Ayuntamiento. Hilversum, Holanda.

la nueva era. La reconstrucción del pabellón en 1986 ha inspirado un manantial de interpretaciones: por separado, por ejemplo, Detlef Mertins y Robin Evans proponen una interpretación fenomenológica del proyecto, en tanto K. Michael Hays ofrece una lectura marxista⁴¹. Mertins (2001: 131) argumenta que Mies trataba de lograr “una arquitectura del llegar a ser”, que permitiera una intensa autorrealización personal en un mundo alienado: “la materia está a un mismo tiempo fija y en movimiento, atrapada en un estado de tensa vibración, en un momento congelado, a punto de llegar a ser. La sustancia del edificio se afirma a sí misma al tiempo que se disuelve, licuándose al contacto con el ojo. Las columnas cruciformes de cromo, aunque palpables, se autodiluyen. Se materializan como fantasmas y se evaporan en un juego de reflexiones, llevando al observador a repetir el mismo juego”. De manera similar, Evans argumenta que el Pabellón de Mies está lleno de paradojas que buscan crear “un vehículo perfecto a lo que Kant llama ‘juicio estético’, donde la conciencia de nuestra propia percepción domina todas las demás formas de interés y comprensión” (Evans, 1990: 67).

Para Evans, estas opciones estéticas deben entenderse en el contexto de un vacilante y políticamente inestable ambiente de crisis en la República de Weimar. Mies construyó su pabellón nacional dentro de un sistema político fundado sobre arena, precisamente como una “máquina para el pensamiento”, un edificio que “se alimenta de ideas”, creando una arquitectura que es física, pero incorpórea,

38 Para las anomalías, ver: Kuhn (1970: 52-65).

39 Para un recuento sobre las intenciones y su papel en la producción artística y arquitectónica consideradas en esta sección, pero que difieren sustancialmente de las explicaciones acá ofrecidas, ver: Christian Norberg-Schulz (1965), Michael Baxandall (1985) y David Summers (1986: 305-321).

40 Algunos ejemplos adicionales a los discutidos a continuación se encuentran en: Sarah Williams Goldhagen (2001), Kathleen James (1997) y Nerding (1999).

41 Mertins (2001: 106-33), Robin Evans (Spring 1990: 56-68) y K. Michael Hays (1984: 14-29).

que soporta una síntesis dialéctica entre la simetría de clasicismo y la repetición geométrica de la estandarización, que suprime la simetría vertical para abrazar una simetría horizontal, “en un mundo puesto bocabajo”. Se trata de un “pequeño paisaje que permite acceder a la impresión del infinito” (Ibid). Hays, aunque ve muchos de los mismos elementos formales en el Pabellón de Barcelona, argumenta que tales elementos no están colocados para estimular y situar al espectador sino para alarmarlo y confundirlo, elevándolo a experimentar la alienación que proviene de la fragmentación de la experiencia que perpetúa la misma vida moderna (Hays, 1984: 18-19).

Aunque estos autores describen las mismas formas y sus percepciones y descripciones verbales del Pabellón de Barcelona son notablemente similares, difieren en la interpretación que hacen sobre el proyecto cultural, político y social que Mies trata de comunicar por medio de las formas que escoge y la manera como las compone. La lucha no se da entonces en torno a lo que estos autores ven en el Pabellón, sino a lo que *leen* en las formas que ven. Y aquello que leen en este ícono del modernismo, lo dispara aquello que consideran las intenciones socio-éticas de Mies, para este proyecto en particular y –aunque no lo articulen explícitamente– para la nueva arquitectura.

Este tipo de indagación es común hoy en día al estudiar cualquier arquitecto o institución modernista, no sólo en la investigación sobre Mies. Subyace a tales estudios la suposición de que los arquitectos en cuestión entendieron su acción social como una vocación, con lo cual, siguiendo a Jürgen Habermas, quiero decir una acción que toma en cuenta la conducta y las necesidades de los otros, y se orienta hacia éstos⁴². Muchas investigaciones contemporáneas suponen que el modernismo en arquitectura constituye una acción social; y son los mismos profesionales de la arquitectura modernista, en cuanto fueron ellos mismos quienes de manera explícita enmarcaron sus objetivos en términos socio-éticos, quienes constituyen la fuente primaria para la suposición⁴³. Le Corbusier (1927: 17) insiste que “la arquitectura es un asunto de moralidad”. Taut (1929: 9). afirma que la arquitectura debería ser “creadora de nuevos preceptos sociales” y que la obligación



Foto 12 Louis Kahn (1954-55). Trenton Bath House, Ewing (N.J.). E.E.U.U. Fotografía de 1959.

de los arquitectos modernos debía ser la de generar en los usuarios del edificio “un carácter ético y social”. Oud descarta cualquier concepción o declaración sobre la arquitectura moderna –incluyendo aquellas de su amigo Giedion– que dejen de lado lo que él denomina una visión social⁴⁴. Gropius, propagandista *extrardinaire* de la causa de la nueva arquitectura, habló de la eterna frustración de ser percibido públicamente como un visionario cuyo regalo para el mundo eran la cubierta horizontal y la lámina de vidrio: “no puedo aceptar que siempre me etiqueten a través de un mero punto de vista formalista como un iniciador de cubos con techo horizontal; este punto de vista ignora el trabajo en diseño y sociología que venimos haciendo, a partir de comprender la sociedad alemana como un todo”⁴⁵.

Tales declaraciones se han utilizado en el pasado como un lazo de horca del cual colgar por entero el proyecto modernista. Los críticos posmodernos del modernismo deploran el elitismo subyacente de lo que, afirman, no es nada menos que una ofensiva y condescendiente forma de ingeniería social. Historiadores y teóricos inspirados en Michel Foucault, o en varios miembros de la Escuela de Frankfurt, interpretan tales aspiraciones como intentos por apuntalar el interés del status quo –más específicamente, de la máquina capitalista. Para estos escritores, la retórica ilustrada de los arquitectos sobre la autorrealización, la racionalización y el progreso, consiste, en esencia, en envolver intereses propios y ajenos dentro de una capa de fines instrumentales⁴⁶.

42 Sobre la noción de acción social de Habermas (originada en los escritos de Max Weber), ver: Thomas McCarthy (1991:140-147) y Habermas (1970: 73-145).

43 Para una discusión sobre el apuntalamiento ético en los inicios del discurso modernista (desde un punto de vista muy diferente al acá presentado), ver: David Watkin, *Morality in Architecture, Revisited* (Chicago, 2001).

44 De Oud a Giedion, citado en Ed Taverne, de Vletter, and Wagenaar, *J.J.P. Oud*, p 33 (ver nota 23).

45 Gropius (1934), citado en: Karen Koehler (2002: 293).

46 Ver, por ejemplo, Reinhold Martin (2003), Frederic Schwartz (1996), Anthony Vidler (1990) y, en especial, Manfredo Tafuri (1975), así como sus otros escritos sobre arquitectura moderna.



Foto 13 Franco Albini y Luigi Colombini (1949-50). Refugio Pirovano. Cervinia Italia.

Por cierto, vistos a la distancia, los magníficos programas sociales de arquitectos como Gropius, Le Corbusier y Taut parecen ingenuos y sobredimensionados. Aunque sentidos en profundidad y progresistas en su concepción, es posible, sin embargo, interpretar tales aspiraciones, no como, o no sólo como, programas instrumentales de ingeniería social, sino también como proposiciones serias dentro de una discusión éticamente fundamentada, acerca del papel de la arquitectura en la vida moderna. Estos arquitectos y sus colegas, al observar las implicaciones éticas de su práctica modernista, abrazan la convicción de que hacer edificios en el mundo es, *por definición*, una acción social. Para ellos, la obligación ética del profesional consiste entonces en reflejar la clase de acción social que se propone y lo que se aspira lograr por medio de ésta. En palabras de Max Weber (1946: 152-153), implica que el arquitecto debe ser capaz de “darse a sí mismo *el sentido final de su propia conducta*”⁴⁷.

El estilo es de poca utilidad para el analista que busca desenterrar unas intenciones socio-éticas que se formulan a partir de convicciones heredadas acerca de las posibilida-

des y la naturaleza de la arquitectura –su papel social, su valor como herramienta política, su potencial como forma de conocimiento artístico y su potencial para la transformación personal. Como tal, cualquier intención se puede discernir y entender sólo en el contexto en el cual se formó, a través de analizar la noción del arquitecto sobre qué significa hacer arquitectura en el mundo de la política, la sociedad, la economía y la cultura. A partir de las convicciones de los arquitectos en estos asuntos, heredadas, incorporadas, deducidas, asumidas, transformadas, entendidas a medias o afirmadas de manera consciente, cada uno construye de forma deliberada y por voluntad propia un conjunto de convicciones socio éticas sobre su vocación.

A menudo, las claves conscientes o preconscientes sobre las intenciones socio éticas del arquitecto se pueden discernir de sus opciones estilísticas. Sin embargo, entre un conjunto dado de gestos estilísticos y un conjunto dado de intenciones ético sociales no existe una relación uno a uno: un estilo puede tener múltiples significados por la simple razón de que cumple varias funciones dentro del mundo de la práctica de un arquitecto. Estas otras funciones pueden competir, o simplemente relacionarse con la agenda ética del arquitecto, puesto que al estandarizar un contenido informativo, el estilo se utiliza a veces para establecer y mantener los límites del protocolo social. Así, un arquitecto (o un crítico que defienda el protocolo) puede adoptar un cierto conjunto de clichés estilísticos para ingresar a un grupo preexistente de arquitectos y clientes, o para mantener un estatus dentro de ese grupo (Bordieu, 1985: 50-53; Preziosi, 1982: 147). En tales casos, un arquitecto puede emplear un estilo con intenciones que difieren de lo que éste significa dentro de la jerga arquitectónica común (basta considerar la consonancia formal y la divergencia de intenciones políticas de André Lurçat y Le Corbusier); o puede también separar el estilo de sus métodos de diseño o del fundamento materialista en los cuales se concibió originalmente (como ocurre con algunas interpretaciones de Skindmore, Owings y Merrill sobre el trabajo de Mies), o puede emplear algún elemento común tomado de un lenguaje arquitectónico familiar e invertir esta familiaridad, como cuando Gropius emplea el lenguaje de la fábrica norteamericana para una escuela de arte de élite en Dessau.

Es un hecho que las similitudes estilísticas pueden enmascarar objetivos claramente divergentes. Muchas de las obras que representan el núcleo del movimiento moderno emplean los paradigmas estilísticos comunes, aunque sabemos que las intenciones y aspiraciones de sus arquitectos

47 En esencia, sugiero que los arquitectos modernistas concibieron su práctica profesional como una vocación, en el sentido weberiano del término: Weber afirma que cuando la ciencia se persigue como vocación no consiste sólo en la búsqueda de un conocimiento concreto sino un intento por responder a la pregunta de León Tolstoy, “¿qué debemos hacer y cómo debemos organizar nuestras vidas?”. El verdadero científico, escribe Weber, debe ser capaz de “darse cuenta a sí mismo del significado final de su propia conducta”.

eran sustancialmente diferentes, e incluso opuestas entre sí. Por el contrario, las diferencias de estilo pueden enmascarar objetivos y programas éticos compartidos⁴⁸; esto lo evidencia la categorización de St. John Wilson bajo “otra” tradición, de obras formalmente tan disímiles como la granja de Häring en Gut Garkau y la E.1027 de Gray. Para tomar un ejemplo más canónico, la neoclásica Villa Schwob de Le Corbusier, que por años se retrató como una obra inicial de poca relación con las villas canónicas de los años veinte, ahora se utiliza para articular una misma y continua meditación, central en sus villas maduras, sobre la relación entre la arquitectura y su propia tradición histórica⁴⁹.

* * *

Por varias razones, entonces, utilizar el estilo para delimitar las fronteras y articular la forma del modernismo en arquitectura conduce a confusiones e incoherencias: confusión sobre el fenómeno en sí mismo, confusión sobre sus fronteras, confusión respecto a los diferentes movimientos y tendencias internas, y confusión acerca de su evolución. El paradigma del estilo no admite fácilmente obras de arquitectos prominentes e inconfundiblemente modernistas, como Wright o Kahn, a pesar de que se consideraron a sí mismos, y fueron considerados por otros, como indiscutiblemente modernos; tampoco describe correctamente las obras de arquitectos como Aalto o Dudok, cuya obra no encuadra por entero dentro del paradigma estilístico; y tampoco describe con exactitud la aspiración del trabajo de arquitectos de posguerra, como Kahn, los Smithson o Stirling, quienes, dentro de su insurgencia, mantienen una clara conciencia moderna. En pocas palabras, no caracteriza de modo suficiente al modernismo, el cual consiste en un conjunto de convicciones sobre el papel del ambiente construido dentro del mundo moderno; convicciones que muchos de sus proponentes, insistente y reiteradamente –aunque algunas veces de manera irónica– afirmaron que no podían entenderse “cercadas” por el estilo. El estilo se privilegia entonces de manera errónea como *generador de*, en lugar de *generado por*, el modernismo. También de manera errónea, el estilo se concibe como fundamento conceptual del pensamiento modernista, en lugar de tomar sus manifestaciones como artefactos y expresiones visuales de ciertas intenciones socio-éticas, y de ciertas convicciones sobre el papel de la arquitectura en el mundo moderno. Por estas y otras razones debemos divorciar nuestra investigación sobre modernismo del conjunto de clichés formales con los cuales lo asociamos. Y debemos reconsiderarlo una vez más.

48 Para una mayor discusión sobre este aspecto, ver: Bourdieu (1985: 153).

49 Ver: Passanti 2002.



Foto 14 Bruno Taut (1914). Exposición del Deutscher Werkbund, Pabellón de cristal. Colonia, Alemania.

Intentos previos por sobreponerse al paradigma y la situación actual

Por más de 40 años, quienes escriben sobre arquitectura moderna y contemporánea se han esforzado en hacer justamente esto: dejar de conceptualizar el modernismo en términos estilísticos y enfatizar su complejidad y hasta su incoherencia cuando se mira a través del prisma del estilo. Comenzando en los años sesenta, se han propuesto varias reconfiguraciones o reconceptualizaciones. Al comienzo de la década, en su *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Reyner Banham hizo evidente la hipocresía de los reclamos del racionalismo estructural, argumentando que tal fracaso no debía repetirse en la “segunda” era de la máquina, después de la Segunda Guerra Mundial. Su análisis de lo que se puede llamar la “falacia tecnológica” del movimiento moderno, sirvió de chispa para suscitar la respuesta de autores como Stanford Anderson, Alan Colquhoun y William Jordy, cada uno de los cuales propuso una reconcepción diferente sobre la infatuación del movimiento moderno con la máquina. Y tanto Banham como Colin Rowe, a pesar de la oposición de muchos arquitectos profesionales, insistieron en el vínculo entre los primeros modernismos con los precedentes y la tradición⁵⁰.

Siguiendo la línea crítica abierta por Banham, en publicaciones como *Oppositions*, *Architectural Review*, *Domus*, *Casabella* y posteriormente *Assemblage*, aparece

50 Ver: Anderson (1965), Banham (1960), Colquhoun (1962/1981), Jordy (1962) y Colin Rowe (1976: 1-28).



Foto 15 Henry van de Velde (1914). Exposición del Deutscher Werkbund, Auditorio. Colonia, Alemania.

un torrente de réplicas a los lugares comunes asociados al modernismo. En la primera parte de la década de los ochenta, Giorgio Ciucci concluye que la noción de movimiento moderno –incluso el aparentemente homogéneo movimiento moderno–, era una “invención”, es decir, una fabricación o un mito (Ciucci, 1981). Otros resquebrajaron los pocos cimientos remanentes de una noción unificada del modernismo: Anderson desenmascara “la ficción de la función;” Neil Levine evidencia la mimesis en la obra de Wright⁵¹; Wolf Tegethoff y Fritz Neumeyer, y luego Evans, Hays y Mertins, hacen visibles las profundas tendencias simbólicas en la obra de Mies. Otros, incluso, encuentran las raíces estilísticas del radical futurismo italiano, en el burgués Art Nouveau⁵².

Los autores contemporáneos han asimilado estas críticas de diversas maneras. Algunos aseguran que el modernismo no fue un estilo sino otro movimiento histórico cualquiera que existió durante un período delimitado –digamos, entre la fundación del Art Nouveau y el último CIAM, bien el de 1937 antes de la Segunda Guerra Mundial, o bien el último de los CIAM, el de 1959⁵³. Aunque esta aproximación tiene la ventaja de generar fronteras legibles, presenta el inconveniente de periodizar artificialmente según el ascenso y caída de una sola institución, lo que sería en realidad una amplia y duradera construcción cultural. Se trata sin duda de una institución importante, pero no la única. Otros aseguran que al modernismo lo une, no el estilo y tampoco una periodización demarcada temporalmente, sino el principio general de una predisposición cultural. Tal vez el modernismo en arquitectura fue una rama de la producción arquitectónica del siglo XX, “consciente de su modernidad y de su esfuerzo por el cambio” (Colquhoun: 9). O quizás fue un movimiento que derivó sus principios básicos del racionalismo ilustrado (Pérez-Gómez, 1983). O quizás fue una tendencia en arquitectura a diseñar en torno a la noción de espacio (Vidler, 1998: 100-125). O quizás fue una práctica socio crítica escindida en dos: por un lado, la línea de los que acentuaron el lazo entre la arquitectura y las condiciones socio políticas contemporáneas, erradicando de tajo las fronteras entre la vida cotidiana y una arquitectura y un arte más elevados; y por otro, la línea de los partidarios de una autonomía de la arquitectura con respecto a la cultura y el mercado, en una dialéctica evasiva entre ansiedad y posibilidad⁵⁴.

51 Ver, por ejemplo, Levine.

52 Anderson (1965: 19-31), Wolf Tegethoff (1985), Fritz Neumeyer (1991), Evans (1990), Hays y Mertins (1995).

53 Para la fecha 1937, ver: Weston. Para la fecha 1959, ver Bletter, Behne y Colquhoun.

54 Estas caracterizaciones, basadas principalmente en los argumentos propuestos inicialmente por Peter Bürger (1984).

Cada uno de estos intentos por liberarse de la camisa de fuerza del estilo y por avanzar las discusiones, ha contribuido positivamente en nuestra comprensión del fenómeno y su evolución. Cada uno, sin embargo, privilegia algún aspecto del modernismo y excluye alguna de sus facetas. Decir que el modernismo en arquitectura consiste simplemente en estar determinado a ser moderno, emite una luz sobre la importancia de las intenciones de los arquitectos y sobre su sentida necesidad por encontrar un lenguaje contemporáneo y relevante, pero dice poco acerca de por qué el modernismo tomó una dirección específica, en lugar de otras, incluso completamente diferentes. Decir que el modernismo estaba permeado por ideales ilustrados ayuda a enfatizar la centralidad del racionalismo cartesiano de varias tendencias, pero ignora otras tendencias ilustradas, no cartesianas, como los racionalismos de Aalto y Sharoun, y como el trabajo de inspiración surrealista de arquitectos como Friedrich Kiesler, Berthold Lubetkin y Paul Nelson⁵⁵. Decir que el modernismo en arquitectura trata sobre nuevas concepciones del espacio genera el beneficio, atrayente con seguridad para muchos, de redirigir el enfoque hacia un concepto abstracto y por fuera de la forma, especialmente durante los años veinte y treinta; en lo esencial se mantiene el paradigma del estilo, sólo que dándole la vuelta, y se niega de paso la posibilidad de abordar las investigaciones no espaciales de arquitectos como Oud, Perret y Taut, entre otros. Decir que lo esencial del modernismo es una práctica socio cultural que buscaba eliminar las fronteras entre la arquitectura y la cultura de masas, enfatiza de manera correcta el papel ideológico político de las posturas modernistas, pero ignora el insistente desdén en este sentido, del trabajo de un modernista tan prominente como Mies. Decir que la esencia del modernismo consiste en una práctica socio crítica autónoma, revela que puede haber posiciones políticas detrás de las tendencias más formalistas, pero subvalora, y en últimas caracteriza equivocadamente, el compromiso genuinamente social y político, aunque no socio crítico, de arquitectos como Gropius y Taut durante los veinte y los treinta, o de Gordon Bunshaft y Max Abramovitz durante los cincuenta y sesenta.

Puesto que todas estas formulaciones son parciales e inadecuadas, historiadores y teóricos, proponiéndose permanecer fieles a la gran variedad de prácticas del modernismo, tienden a oscilar entre volver a caer en el paradigma del estilo y emplear un modelo más complejo basado, parte en el estilo, parte en la periodización histórica y parte en predisposiciones culturales y convicciones sociales. Los diferentes elementos de estas tres conceptualizaciones—lugares comunes o clichés formales, demarcaciones históricas y convicciones ideológicas— se conjugan ideosincrática e inconsistentemente para caracterizar gran parte de la práctica académica e interpretativa contemporánea. Y aunque esta práctica es preferible a la constricción dentro del estilo, ni es satisfactoria, ni resuelve los incontables problemas generados por el estilo, ni ayuda tampoco a comprender el rango de temas y problemas que el paradigma convencional desaparece de la vista.

Hacia un discurso del modernismo en arquitectura

¿Es posible deshacerse de los problemas de periodización, de la tiránica definición del estilo y de la de sus ajustes ad hoc en una legión de anomalías? ¿Se puede evitar el privilegio de uno u otro aspecto del modernismo sin reducirlo artificialmente a un único aspecto, y evitar así su discusión, unas veces como estilo, otras como un

55 Ver mis manuscrito: "Alvar Aalto's Embodied Rationalism," and "Constructing Modernism at MoMA."

movimiento históricamente delimitado, otras como una simple “determinación” a ser moderno, cambiando las definiciones según la conveniencia o la intención polémica de turno? Tal vez no del todo. Pues, como escribe Bourdieu, “no hay escape del juego de la cultura... la única oportunidad de hacer objetiva la verdadera naturaleza del juego, es objetivar tanto como sea posible, las operaciones mismas que uno se ve obligado a utilizar para lograr tal objetivación” (Bourdieu, 1985: 12). La necesidad de encontrar un campo más satisfactorio desde el cual manejar las pesquisas sobre el modernismo en arquitectura sigue existiendo. Como Robin Williams en *La sociedad de los poetas muertos*, nos podemos parar sobre el escritorio y obtener un punto de vista más ventajoso desde el cual analizar, teniendo en mente que se han propuesto, y se seguirán proponiendo, otros modos valiosos para teorizar el modernismo una vez más. Entonces, propongo a continuación algunas notas sobre lo que podría ser un camino fructífero para ubicar esta empresa disciplinar en un lugar más conveniente.

Desde la publicación de *Teoría y diseño* de Banham, ha sido de *rigueur* narrar la biografía del modernismo persiguiendo las interacciones de un bien conocido grupo de personajes en Estados Unidos y Europa, poniéndolos a todos a discutir y debatir –en otras palabras, un discurso. Derivada del latín medieval “argumento” y del latín “ir y venir”, la palabra “discurso” se utiliza por lo general para identificar una serie de discusiones y debates sobre un conjunto relativamente cerrado de preguntas. Figurativamente, un discurso consiste en una cantidad de personas que van y vienen sobre un argumento; o con mayor precisión, una serie de discusiones y argumentaciones relacionadas entre sí, regidas por un conjunto de principios y preocupaciones y compartidas.

Menos figurativamente, un discurso consiste en la expresión extendida de unas ideas acerca de un grupo de temas relacionados entre sí, dirigido por un grupo autoseleccionado de individuos, dentro de un conjunto disperso de instituciones sociales y dentro de un período definido (no necesariamente un tiempo corto)⁵⁶. Se centra en un conjunto esencialmente coherente de preguntas y cuenta con su propia jerga y su propia selección de temas. En otras palabras, en un discurso se le ofrece a una comunidad de receptores –utilizando una jerga propia de la filosofía contemporánea– un acto de habla, como una afirmación intrínsecamente hipotética que se somete a la comunidad, con la esperanza de “validar discursivamente una petición (*claim*) de universalidad” (McCarthy, 1987: 292).

¿Qué tal entonces si el modernismo se conceptualiza, no como el *resultado* de un discurso, sino como un *discurso en sí mismo*? Desde este modo de ver, los edificios, proyectos y planes urbanos –incluyendo sus posiciones estilísticas– y también sus manifiestos, exposiciones y otras contribuciones, han sido propuestas hipotéticas, presentadas a una comunidad identificable de receptores –arquitectos, urbanistas, críticos, curadores, historiadores y teóricos– con la intención de probar discursivamente el método y la validez de cada propuesta. Tomadas en conjunto, estas propuestas generan y vinculan una serie de discusiones y debates sobre un relativamente autónomo, con lo cual quiero decir cerrado, pero también disperso o desunido, conjunto de preguntas. Para los arquitectos profesionales, las fuentes primarias a través de las cuales se dan estos debates son sus propios proyectos y edificios; y las fuentes secundarias: exposiciones, conferencias, críticas y libros.

56 Sobre la naturaleza institucionalizada del discurso, ver: Habermas (1973), y Bourdieu (1990) y (1987: 123-149).

Acercarse al modernismo como un discurso en sí mismo (no como el resultado de un discurso) es intuitivamente menos atractivo que hacerlo a través del estilo porque, en términos cognoscitivos, un discurso no es una *categoría básica* sino una *categoría superordenada*, de la cual, en consecuencia, no es posible formarse una imagen mental. Para concebirlo como un discurso, sin embargo, se requiere necesariamente acudir al trabajo de varias generaciones de investigadores, cuyos hallazgos e intuiciones funcionan como antecedentes. Simultáneamente, se solucionan algunos de los mayores problemas identificados pero todavía sin resolver por parte de la investigación.

Los beneficios obtenidos al definir el modernismo como un discurso son incuestionables. Tomemos el período entre 1910 y 1930. El modernismo en arquitectura nace y se alimenta de un conjunto disperso de grupos sociales e instituciones que incluye: el patrocinio de la élite de las artes (clientes, museos, curadores y galeristas), las compañías editoriales de revistas y libros, la academia y varias organizaciones profesionales, tanto nuevas como preexistentes. Ninguna historia del modernismo que sea adecuada se podría escribir sin hacer referencia a todas estas personas e instituciones; y ninguna lo hace. Los libros de texto están repletos de referencias a Hélène de Mandrot, Gertrude y Leo Stein, Walther Rathenau, Salman Schocken; a los medios impresos, incluyendo revistas, como *Disk*, *L'Esprit Nouveau*, *Frühlicht*, *MA*, *Stavba*, *de Stijl* y *Veshch/Gegenstand/Objet*, y a libros, como los ya mencionados de Behne, Behrendt, Gropius, Hilberseimer, Hitchcock y Jonson, Sartoris, Taut y Vogt; a instituciones académicas, como la Bauhaus, la escuela de diseño de Harvard y los VKhUTE-MAS; a organizaciones surgidas en las metrópolis, como el grupo ABC en Basilea, el Arbeitsrat für Kunst en Berlín, el Architect's Research Group en Filadelfia, el grupo de Stijl en los Países Bajos, el Deutscher Werkbund en Munich y los grupos OSA y ASNOVA en Moscú, y, la más famosa de las organizaciones internacionales, el CIAM; a exposiciones de fotografía, pintura o arquitectura, como la exposición del Werkbund de 1914 en Colonia, la exposición de El purismo de 1918 en París, la Weissenhofsiedlung de 1927 en Stuttgart, la exposición de El Estilo Internacional en el Museo de Arte Moderno de 1932 en Nueva York. Un listado equivalente, si bien algo menos familiar, podría darse para los períodos siguientes⁵⁷.

En conjunto, estos clientes y proponentes, libros y revistas, instituciones académicas, organizaciones profesionales y exposiciones grupales, facilitaron una gran cantidad de interacción, influencia cruzada y compromiso crítico entre los participantes en el discurso. Hacia los años veinte, el discurso modernista en arquitectura era un comedido fenómeno internacional, en el cual, arquitectos y urbanistas; clientes, curadores y críticos; historiadores, teóricos y polemistas, se habían puesto de acuerdo sobre un conjunto de preocupaciones comunes, al tiempo que las instituciones que albergaban estas discusiones contribuían a generar, sostener y estructurar, no sólo el tipo de preguntas que se hacían los arquitectos sobre cómo hacer edificios y ciudades, sino también, en alguna medida, el rango de posibles respuestas. Todo esto lo sintetiza la caracterización de Alfred Barr (1937: 156) acerca del impacto de las ideas de Theo van Doesburg y Pablo Picasso sobre la Bauhaus de Gropius: “en la historia del arte, hay pocos encadenamientos más entretenidos que el de la influencia, vía Holanda, de las pinturas de un español viviendo en París, sobre los planos de un arquitecto en Berlín”. Los arquitectos, críticos, curadores, historiadores y teóricos que definieron las posturas sobre estos asuntos, lo hicieron refiriéndose unos a otros, a través de su propio trabajo y de las instituciones enumeradas antes.

57 Ver Joan Ockman y Edward Eigen (1993) y Sarah Williams Goldhagen y Réjean Legault (2000). Las selecciones de K. Michael Hays (1998) y Kate Nesbit (1996), aunque presentadas como recuentos del posmodernismo, valdría la pena reconsiderarlas desde el punto de vista acá propuesto.

En consecuencia, el espacio social establecido por el discurso del modernismo durante los años veinte se presenta como relativamente autónomo y desarticulado. Antes que por la lógica de una u otra cultura local, su lógica se rige por principios internos propios que se van adaptando a un variado número de contextos, y moldeando en parte las manifestaciones estilísticas locales. Una clara indicación de la relativa autonomía de esta comunidad discursiva la evidencia el lenguaje utilizado por arquitectos, críticos, curadores, historiadores y teóricos. Durante los veinte, por ejemplo, palabras como “funcional”, “racional”, “nuevo”, “moderno” e “internacional” se proponen para describir la germinación de un movimiento en arquitectura. El significado de estos términos se definió principalmente por sus diferencias entre sí, como en un sistema semiótico. De manera análoga a la descripción de estilo de Bourdieu (1985: 260, 164 y 170), cada uno de estos términos “sólo puede constituirse en relación con los otros, que funcionan como su negación subjetiva y objetiva, de modo que su significado se invierte por completo, dependiendo del punto de vista adoptado”. La apropiación relativa de cada uno de estos términos y las mínimas diferencias entre ellos, fue ampliamente debatida⁵⁸.

La naturaleza relativamente autónoma del discurso se evidencia por ejemplo en cómo los participantes de la *Neue Sachlichkeit* y el Expresionismo discutieron la misma *Neue Sachlichkeit* y su relación con el academicismo *Beaux-Arts*⁵⁹. Los dos grupos coinciden en sostener que la práctica de diseño *Beaux-Arts* sólo era realizable después de un entrenamiento profesional y siguiendo convenciones formales preestablecidas; no obstante, los defensores de la *Neue Sachlichkeit* defienden una estrategia de diseño basada en la racionalización de la estructura y los requerimientos funcionales o programáticos que se conciben como opuestos, tanto a las prácticas *Beaux-Arts* como a las expresionistas. *Neue Sachlichkeit* implicaba una clase de composición arquitectónica impersonal, fácil de deducir y reproducir, en especial bajo la modalidad de producción en masa. Esta aproximación contrastaba con la del Expresionismo, que se presentaba como difícil de deducir e imposible de reproducir, además de reclamar enfáticamente el estatus de único para el objeto. Como aproximaciones al diseño, la *Neue Sachlichkeit*, el Expresionismo

toman cada una su significado relativo, en parte de sus diferencias entre sí y en parte de sus diferencias con *Beaux-Arts*. El proceso de creación de estas definiciones implica una dinámica autónoma casi carente de significado por fuera del mismo discurso (Anderson: 1993, 322-360).

Otro indicio de que la naturaleza relativamente autónoma del discurso sobre el modernismo la da su enfoque alrededor de un conjunto esencialmente coherente de preguntas; incluso si la comprensión individual de cada una de estas preguntas no estuvo claramente articulada, o para el caso, conceptualizada. Se puede tomar, por ejemplo, el modo como los estudiantes de la Bauhaus y los VKhUTEMAS conceptualizaron el lenguaje constructivista empleado por ambos. La discusión en las dos escuelas se centró en el cuestionamiento socio ético de las obligaciones profesionales para mejorar las condiciones de vida en la sociedad contemporánea. Las posiciones de cada escuela, similares en su paisaje terminológico, se definieron cada una en función de la otra, tal como la *Neue Sachlichkeit* se definió por sus diferencias con *Beaux-Arts* y el Expresionismo. El artista estadounidense Louis Lozowick visitó Moscú en 1922 y después de visitar los VKhUTEMAS, escribió:

“Había muchos objetos de apariencia extraña dispersos por todo el salón, unos de madera, otros de metal, sueltos o en estanterías, algunos bocetos con apariencia de dibujos técnicos. Se veían medio familiares y yo solté un comentario acerca de que la Bauhaus de Weimar se hallaba de alguna manera envuelta en proyectos y experimentos similares. Mi casual comentario levantó una ruidosa y masiva protesta. “No, no, no, lo que nosotros hacemos es por completo diferente. En occidente están buscando nuevas formas y tratando de justificarlas en terrenos estéticos. Ellos todavía tratan de crear arte. Acá no hemos sido contagiados por la estética... nosotros estamos en contra del arte” (Lodder, 2005).

A pesar de la similitud formal entre el arte y la arquitectura de las dos escuelas, los estudiantes rusos conceptualizan el valor de su trabajo como opuesto al de su contraparte en la Bauhaus. Para ellos, la escuela alemana se hallaba todavía envuelta en la anticuada práctica de hacer arte para estetas; la escuela rusa hacía objetos útiles. Aunque la distinción podía ser discutida (como lo hizo Lozowick), la identidad de las dos escuelas se construyó como un debate entre polos opuestos y entre todos se aceptó que así debía ser. Para los años treinta se podría

58 Por ejemplo, ver la correspondencia de Le Corbusier a Alberto Sartoris sobre si titular su libro *Los elementos de la arquitectura* “racional” o “funcional”: *Alberto Sartoris: La Concepción Poética de la Arquitectura, 1901-1998* (2000: 138-142). Ver también: Bletter (1996 : 30-31) y Bourdieu (1985 : 164 y 170).

59 Otros ejemplos de los años veinte podrían ser las discusiones sobre “tipo” o “forma”; ver: Adrian Forty (2000 : 161-168, 307). Entre los ejemplos del período de posguerra estarían como ejemplo los debates sobre monumentalidad, tipología y el valor de la “historia”.

llevar a cabo un análisis similar sobre el modo como utilizan los términos “regionalismo”, “vernacular” y “nacionalismo”; para los cincuenta, “cultura de masas” e “historia”, se oponen de modo similar; para los setenta, entre los términos más relevantes están “tipología”, “funcionalismo”, “contexto” y “significado” (o “sentido”).

Durante los veinte, tales debates se mueven en torno a un disperso conjunto de interrogantes, que incluyen: ¿Cuál es el papel adecuado para la tecnología y el descubrimiento científico en la vida moderna? ¿Qué papel puede jugar la tradición arquitectónica en una disciplina del presente que está visible e insistentemente rodeada por artefactos de su propio pasado? ¿Pueden la arquitectura y el diseño urbano tener el potencial para servir como agentes del cambio social? ¿De qué manera puede la arquitectura, o debe, abrazar o avanzar una agenda política? ¿En una vocación como la arquitectura, tan imbricada en el tejido mismo de la sociedad, hay algún potencial transformador social en la reflexión privada y la revelación?

Pude ser útil invocar una noción familiar para pensar en el modernismo, no como un conjunto de formas, sino como un congreso profesional –sin minimizar el compromiso de la arquitectura con el mundo, ni su estatus de práctica material. Como cualquier congreso, contaría con un amplio y fluido grupo de arquitectos, críticos, curadores, historiadores, teóricos y otros interesados externos, tales como, artistas, filósofos y científicos. Como en cualquier congreso, habría una serie de debates y discusiones sobre un conjunto de preguntas cerrado e identificable, en las cuales los individuos toman posiciones, en referencia, en respuesta, en reacción, en combate o por simpatía entre unos y otros. Los temas de discusión, y en consecuencia la agenda a discutir en cada sesión, son aprobados o vetados por personas de considerable influencia. Se presentan posturas individuales, se proponen nuevos puntos de vista y discernimiento. Las posturas se conceptualizan en gran parte desde sus diferencias y similitudes con otras posiciones vigentes. Emergen diversas tendencias de pensamiento y diferentes escuelas que presentan y presionan sus puntos de vista. Las escuelas con frecuencia no cuentan con la fidelidad de todos sus miembros en cada tema. La suma total de posturas es muy numerosa y varía según la proclividad personal, las convicciones éticas, la formación, los talentos, los deseos y la historia personal de cada individuo⁶⁰. Como

60 “Hay tantos campos de preferencia como campos de posibilidad estilística. Cada uno de estos mundos... provee un pequeño número de gestos distintivos que funcionan como un sistema, en el

en los debates de cualquier congreso profesional, el discurso sobre el modernismo en arquitectura fructifica en un amplio rango de respuestas, motivando a sus participantes a adoptar posiciones y preguntas anteriores, refinándolas o reformulándolas, en respuesta, entre otros, a los desarrollos social, cultural, político, económico y tecnológico, todos éstos extrínsecos a la arquitectura, pero siempre penetrantes en las siempre permeables y altamente articuladas fronteras de la disciplina (Lipstadt, 2003, May: 400).

Conceptualizar el modernismo en arquitectura como un discurso permite que nuestra concepción del mismo se acerque al consenso contemporáneo sobre la naturaleza del modernismo en historia del arte. El estilo ha retrocedido en el horizonte de la historia del arte. Mientras Wölfflin y sus sucesores buscaron describir y analizar grandes cambios estilísticos en el tiempo, la investigación contemporánea sobre el modernismo en historia del arte se centra comúnmente en describir las prácticas artísticas específicas, explicando su carácter e indagando por las agendas abiertas y encubiertas⁶¹. Hoy en día, la investigación post-Greenberg insiste que no hay una imagen, o imágenes, que definan la pintura o la escultura modernas, las cuales, en cambio, se discuten como un conjunto vagamente articulado de convicciones culturales, tales como: una insistencia en la obsolescencia de la tradición académica, un desafío al contenido narrativo de la figuración, una tendencia a separarse de los modos convencionales de representación y la determinación a que el arte debería ser parte de la vida moderna a través de reconocer, incorporar o criticar la “cultura de masas” emergente⁶². A diferencia del modernismo en arquitectura, el modernismo en arte es un término que envuelve una red más amplia de categorías definitorias que incluye diferentes estilos, movimientos, géneros y medios. Modernismo en arte es Impresionismo, Dada y Surrealismo; es Favismo y Cubismo; es Expresionismo abstracto y Minimalismo; es la figuración sesgada de Picasso y la fría abstracción de Mondrian; es collage, performance e instalación.

En arquitectura, un paradigma del modernismo basado en el discurso podría tener un efecto similar. Permitiría crear un marco suficientemente estructurado como para diferenciar el no-modernismo de arquitectos como John Russell Pope o Edwin Lutyens y el anti-modernismo

cual ciertas desviaciones diferenciales permiten la expresión de diferencias sociales fundamentales... La totalidad de estos campos ofrece una inagotable cantidad de posibilidades en la búsqueda de singularidades”(Bourdieu, 1985: 226.

61 Sobre las prácticas contemporáneas en historia del arte, ver: Preziosi (1989 y 1998) y Robert S. Nelson and Richard Schiff (1996).

62 Ver, por ejemplo, Clark (1999), Charles Harrison (1997) y Smith (1999).

de proyectos como los de Albert Speer para el panteón del centro de Berlín y la casa INA en el Tiburtino (1949-1954)⁶³. Con todo, un paradigma del modernismo basado en el discurso, en el cual generaciones sucesivas de participantes debaten un conjunto común y estructurado de preguntas y problemas, sería también lo suficientemente flexible para acoger de forma simultánea la casa Kuhner de Loos, la Villa Saboya de Le Corbusier, el edificio Shell de Oud, el Town Hall de Dudok, las viviendas producibles en serie de Gropius en Stuttgart, la casa King's Road de Schindler y La Miniatura de Wright en Los Ángeles.

El discurso del modernismo en arquitectura como acción comunicativa

Conceptualizar el modernismo en arquitectura como un discurso centrado en el problema de cómo el ambiente construido debería imbricarse y responder al complejo fenómeno de la modernidad, en lugar de rechazarlo o ignorarlo, reposiciona el discurso como parte de una amplia, profunda y fundamental formación socio cultural⁶⁴. Esto permite resolver muchos problemas que por generaciones han atenazado la historia y la teoría del modernismo en arquitectura. El modernismo ha generado una gran cantidad de movimientos y tendencias y no se limita a este o aquel movimiento. No consiste en una tendencia formal monolítica dominante y rodeada por "otras" tendencias satélite; tampoco en una ideología, una convicción cultural o una predisposición social, ni en un organismo biológico con una historia organizada a partir de un período de natividad, otro de influencia, luego uno de deterioro en un manierismo osificado y, finalmente, uno de colapso. En cambio, el modernismo en arquitectura consiste en un conjunto de discusiones y debates cohesionados alrededor de un conjunto de proposiciones y una pluralidad de respuestas que difieren en los fines buscados y en la arquitectura propuesta y construida, incluidas sus inclinaciones estilísticas.

Si el modernismo en arquitectura fue y es un discurso, ¿cuáles son entonces las preguntas que lo sostienen en un flujo sincrónico? Como algunos historiadores y teóricos contemporáneos lo han sugerido o insinuado, se centran en la convic-

ción de que intervenir el ambiente construido en el mundo moderno constituye un acto con sentido social o político. Una red de preguntas interrelacionadas se extiende desde esta creencia. ¿Cuáles son las responsabilidades socio éticas de la profesión al llevar a cabo estas necesarias e inevitables acciones sociales? ¿A través de qué medios se pueden satisfacer estas obligaciones éticas? ¿A quienes deberían dirigirse –toda la sociedad, una clase particular, un grupo o subgrupo privilegiado, los clientes, los futuros usuarios del proyecto o los nietos de sus hijos, sus compatriotas, sus vecinos o a sí mismo?

El discurso sobre el modernismo en arquitectura ha sido ampliamente influenciado por fenómenos que le son externos y cuyo carácter ha ido cambiando con el tiempo. Para los años veinte lo marcan: los intereses económicos de capitalismo creciente; el clima político de una sociedad trastornada, anhelando no volver a pasar por la experiencia de una guerra mundial; el clima social generado por la deslumbrante comprensión científica sobre la constitución del espacio, la materia y el tiempo; el clima cultural de las nuevas prácticas de vanguardia en literatura, música y arte. En los treinta, el interés del discurso se dirige a otras preocupaciones: la creciente polarización de los sistemas bolchevique, fascista y democrático; la depresión económica mundial; el creciente interés en la identidad regional como contrapeso al espectro político de un internacionalismo teñido de imperialismo. Después de la guerra, un nuevo conjunto de desarrollos en lo político, social y cultural, contribuyen, una vez más, a darle nueva forma: la propagación de la democracia y el estado benefactor, la necesidad de reconstruir las ciudades destruidas, la descolonización y la rápida propagación de la cultura de masas, entre otros⁶⁵.

A través de la historia del modernismo en arquitectura, tales fenómenos externos han contribuido a darle forma al discurso. Propongo entonces que este discurso se enmarque dentro cuatro dimensiones relacionadas entre sí pero conceptualmente diferentes. Una dimensión cultural centrada en las relaciones entre arquitectura y arte, y entre la arquitectura y sus propias tradiciones. Una dimensión política centrada en la clase de instituciones políticas y económicas que la arquitectura podría y debería impulsar. Una dimensión social centrada en la clase de fenómenos –sociales, culturales, políticos, económicos– que compendian la modernidad; en cómo la arquitectura puede subrayar lo que conviene acerca de lo que se considere primordial, y en remediar aspectos generadores de consecuencias indeseables, propias de la modernidad. Y una dimensión formal centrada en el lenguaje arquitectónico: lo que el lenguaje

63 Para la discusión sobre las relaciones entre modernismo, no-modernismo y anti-modernismo, ver mi "Coda: Reconceptualizing the Modern" en Goldhagen and Legault, *Anxious Modernisms*, pp 308-309.

64 Aunque "modernidad" es un término lanoso y difícil de definir, es también un fenómeno sobre el cual hay mucha información, análisis y discernimiento. Ver, entre otros, Anthony Giddens (1990, 1991) y Hall et al (1996).

65 Ver: Williams Goldhagen and Legault (2000: 11-23).

arquitectónico puede y no puede transmitir, y qué clase de lenguaje puede aludir, tanto a las condiciones de modernidad como un todo, como a las posiciones de cada individuo en cada una de las otras tres dimensiones⁶⁶. A partir de múltiples influencias culturales y materiales sobre los arquitectos, sus clientes y demás, y a partir de una confrontación con la misma modernidad, un conjunto de búsquedas socio éticas, estructuradas internamente en cuatro dimensiones generó, y regeneró, el discurso del modernismo. De la complejidad de esta dinámica discursiva emergen las variantes modernistas de los veinte; y de éstas, a su vez, a medida que el mundo cambia y los arquitectos cuestionan y responden a estos cambios, evolucionan y mutan las nuevas variantes. Las posiciones discursivas se toman y revisan intersubjetivamente y a través del diálogo, de modo que resulta probable que cada postura se presente al campo del discurso como una proposición normativa acerca del papel del ambiente construido dentro del mundo moderno. Es probable también que cada postura dentro del discurso se entienda como una máxima que se ofrece al resto de participantes, reales o imaginarios, con el propósito de validar una petición de universalidad. Por último, es probable que cada uno considere que los aspectos prescindibles o mal concebidos de su propio discurso, así como la fuerza moral de cada uno de ellos, serán resueltos por medio de la observación empírica, la discusión y el debate⁶⁷.

En otras palabras, el discurso sobre el modernismo se centra en lo que Giedion, adecuada pero vagamente, denomina “una aproximación a la vida”. Lo que él y otros quieren decir con esto se refiere a una aproximación a los imperativos morales subyacentes a la práctica de intervenir a pequeña o gran escala sobre el mundo moderno. Resulta difícil imaginar que cualquier modernista profesional creyera realmente que a través de su discurso podía promover algún acuerdo o consenso final y estable; y aun así, muchos probablemente sí creen estar participando en un debate; y creen, además, que a través de someter a prueba sus proposiciones en el campo discursivo, tanto las propias concepciones como las de otros pueden mejorar. Entonces, como lo atestiguan muchos críticos, el discurso del modernismo en arquitectura puede haber sido –y de hecho, continúa siendo– acerca del logro efectivo de fines instrumentales⁶⁸. Pero también parece haber sido, y seguir siendo, lo que Habermas llama acción comunicativa. El modernismo en arquitectura fue, y continúa siendo, una conversación en curso, una discusión acerca de cómo, viviendo dentro de las condiciones culturales, políticas, sociales y económicas de la modernidad, una nueva conceptualización del ambiente construido puede contribuir al aumento de la conciencia de sí de los individuos, a un presente más humanizado y a la previsión de un futuro mundo mejor (Habermas, 1978a: 336-337).

66 El término análisis dimensional ha sido tomado de las ciencias sociales. En mi “Coda: Reconceptualizing the Modern,” en Goldhagen and Legault, *Anxious Modernisms*, pp 301-323, propuse primero tres dimensiones. Sin embargo, en el proyecto en curso, “Rethinking Modernism in Architecture”, he desarrollado, ampliado y refinado estas ideas, incluyendo una cuarta dimensión que teoriza el lenguaje formal del modernismo. Para discusiones sobre esta Coda, ver: Hilde Heynen (2002: 378-398); también, Iain Boyd White (2003: 26-27). Para una crítica ver la reseña crítica de *Anxious Modernisms* hecha por Diane Ghirardo (2001: 528-530). Mi respuesta a la crítica de Ghirardo está en *JSAH* (2002: 263).

67 Para una descripción de la dinámica específica del discurso, tal como lo estoy considerando en esta discusión, ver: Thomas McCarthy (1987: vii-xvii) y McCarthy (1985: 336-367).

68 Sobre las diferencias y relaciones entre razón teórica y razón instrumental, ver: Habermas (1984:143-272 (para Weber), y 339-402 (para Adorno y Horkheimer); para razón comunicativa, Habermas (1987:1-111).

Bibliografía

- ACKERMAN, James (1991). "Style," in *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- ALBRIGHT, Daniel (2000). *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago: University of Chicago Press.
- ANDERSON, Stanford (1987). "Fiction and Function", in *Assemblage*, February, Cambridge: MIT Press.
- ANDERSON, Stanford (1993). "Sachlichkeit and Modernity, or Realist Architecture," in Harry Mallgrave (ed.). *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, p.p. 322-360. Santa Monica: Getty Research Institute for the history of Art and the Humanities.
- ANDERSON, Stanford (1965). "Architecture and Tradition." In: *The History, Theory, and Criticism of Architecture*. Marcus Whiffen (ed.). Cambridge: MIT Press.
- ARANGO, Silvia (1989). *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional.
- BANHAM, Reyner (1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press.
- BARR, Alfred (1937). *Cubism and Abstract Art*. New York: Reprint: Arno Press Collection.
- BAXANDALL, Michael (1985). *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press.
- BEHNE, Adolf (1926/1966). *Der moderne Zweckbau de Munich*, Traducido (1966) como *The Modern Functional Building*. Santa Monica: The Getty Research Institute.
- BENEVOLO, Leonardo (1971). *History of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- BENTON, Tim, Charlotte Benton and Dennis Sharp (1975). "History of Architecture and Design 1890-1939", course materials, London: Open University.
- BERGDOLL, Barry (1991). "The Nature of Mies' Space", in Bergdoll and Riley (eds.). *Mies in Berlin*, The AIA journal, 11/1991. Washington D.C.: American Institute of Architects.
- BLETTER, Rosemarie Haag (1996). *Introduction to Adolf Behne, The Modern Functional Building*. Santa Monica: Getty Research Institute for the history of Art and the Humanities.
- BLUNDELL-JONES, Peter (1995). *Hans Scharoun*. London: Phaidon Press.
- BLUNDELL-JONES, Peter (1999). *Hugo Häring: The Organic Versus the Geometric*. Stuttgart: Edition Axel Menges.
- BOURDIEU, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- BOURDIEU, Pierre, (1987). *In Other Words: Essays Toward a Reflexive Sociology*. Stanford: Stanford University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1985). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- BÜRGER, Peter (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CHAMBERS, Simone (1995). "Discourses and Democratic Practices," in Stephen K. White, *The Cambridge Companion to Habermas*. New York: Cambridge University Press.
- CHOULIARAKI, Lilie and Norman Fairclough (1999). *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CLARK, T. J. (1999). *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press.
- COLOMINA, Beatriz (1994). *Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media*. Cambridge: MIT Press.
- COLQUHOUN, Alan (1962/1981). "The Modern Movement in Architecture", Reimpreso (1981) en *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge: MIT Press.
- COLQUHOUN, Alan (2002). *Modern Architecture*. Oxford: Oxford Paperbacks.
- CONSTANT, Caroline (1994). *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*. Stockholm: Byggförlaget.
- CONSTANT, Caroline (2000). *Eileen Gray*. London: Phaidon Press.
- CRUICKSHANK, Dan ed. (1988). *AJ Masters of Building, Erik Gunnar Asplund*. London: The Architect's Journal.
- CUICCI, Giorgio (1981, Spring). "The Invention of the Modern Movement", in *Oppositions* 24. New York: Institute for Architecture and Urban Studies.
- CURT BEHRENDT, Walter (1927). *Der Sieg des neuen Baustils*. Stuttgart: Akademischer Verlag.
- CURT BEHRENDT, Walter (1927). *Der Sieg des neuen Baustils*. Stuttgart: Wedekind & Co.
- CURTIS, William J.R. (1996). *Modern Architecture Since 1900* 3rd edition. London: Phaidon Press.
- DA COSTA MEYER, Esther (1995). *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future*. New Haven: Yale University Press.
- EVANS, Robin (1990). "Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries", *AA Files* 19 (Spring 1990). London: Architectural Association.
- FOCILLON, Henri (1989). *The Life of Forms in Art of 1934*. New York: Zone Books.
- FOUCAULT, Michel (1972). "The Discourse on Language", in *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.
- FORTY, Adrian (2000). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson.

- FRAMPTON, Kenneth (1983). "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", in Hal Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* Port Townsend. Washington: Bay Press,
- FRAMPTON, Kenneth (1992). *Modern Architecture: A Critical History* 3rd ed. London: Thames and Hudson.
- GALLI, Fabio (1996). *Tallum: Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*. Stockholm: Byggeförlaget i samarbete med Arkitekturmuseet.
- GEORGIADIS, Sokratis (1995). Introduction of "Building in France", de Sigfried Gideon, Santa Monica: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- GEORGIADIS, Sokratis (1993). *Sigfried Giedion: An Intellectual Biography*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GHIRARDO, Diane (1996). *Architecture After Modernism*. New York: Thames and Hudson.
- GHIRARDO, Diane (2001). *Anxious Modernisms JSAH 60*. In: The Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 60, No. 4, 528-530. Chicago: Society of Architectural Historians.
- GIDDENS, Anthony (1990). *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- GIDDENS, Anthony (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- GIEDION, Sigfried (1928/ 1995). *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* Leipzig; traducido (1995) como: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. Santa Monica: The Getty Center.
- GIEDION, Sigfried (1941/1964). *Space, Time, and Architecture*. New York: Pantheon Books.
- GOMBRICH, E.H. (1966). *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance I*. Chicago: University of Chicago Press.
- GOMBRICH, E. H. (1998). "Style", in Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press.
- GORDON KANTOR's, Sybil (2002). *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press.
- GROPIUS, Walter (1925). *Internationale Arkitektur*, Bauhaus-Bücher n°.1. Munich: Albert Langen.
- HABERMAS, Jürgen (1978a). "The Normative Content of Modernity", in Philosophical Discourse. Berkeley: University of California Press.
- HABERMAS, Jürgen (1978b). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Cambridge, Polity Press.
- HABERMAS, Jürgen (1984). *The Theory of Communicative Action, vol. I: Reason and the Rationalization of Society*. Boston: Beacon Press.
- HABERMAS, Jürgen (1987). *The Theory of Communicative Action, Vol II: A Critique of Functionalist Reason*. Boston: Beacon Press.
- HABERMAS, Jürgen (1970). *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt: Suhrkamp.
- HABERMAS, Jürgen (1973). *Theory and Practice*. Boston: Beacon Press.
- HALL, Stuart et. al. (eds.) (1996). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. London: Wiley Blackwell Publishing.
- HARRISON, Charles (1997). *Modernism*. New York: Cambridge University Press.
- HAYS, K. Michael (1984). "Critical Architecture: Between Culture and Form", in *Perspecta 21*, Cambridge: MIT Press.
- HAYS, K. Michael (1992). *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge: MIT Press.
- HAYS, K. Michael (1994). "Odysseus and the Oarsmen, o, Mies' Abstraction Once Again", in Detlef Mertins, *The Presence of Mies*. New York: Princeton Architectural.
- HAYS, K. Michael (ed.) (1998). *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: MIT Press.
- HEYNEEN, Hilde (1999). *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge: MIT Press.
- HEYNEEN, Hilde (2002). "Coda: Engaging Modernism," in Heyneen and Hubert-Jan Henket, (eds.). *Back from Utopia: The Challenge of the Modern Movement*. Rotterdam: Routledge.
- HILBERSEIMER, Ludwig (1928). *Internationale neue Baukunst*. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag.
- HITCHCOCK, Henry-Russell (1929). *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. New York: Architectural History Foundation. Cambridge and London: MIT Press.
- HITCHCOCK, Henry-Russell and Philip Johnson (1932). *The International Style, Architecture since 1922*. New York: W. W. Norton/Museum of Modern Art.
- JORDY, William (1963). "The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and its Continuing Influence". In: Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 22, No. 3, p.p.177-187. Chicago: Society of Architectural Historians.
- JAMES, Kathleen (1997). *Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAMESON, Frederic (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. New York: Verso.
- JENCKS, Charles (1977). *The Language of Post-modern Architecture*, London: Academy Editions.

- KIRSCHENMANN, Jörg C. and Eberhard Syring, (1993). *Hans Scharoun: Die Forderung des Unvollendeten*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt.
- KOEHLER, Karen (2002). "The Bauhaus, 1919-1928: Gropius in Exile and the Museum of Modern Art, N.Y., 1938," in Richard Etlin (ed.). *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*. Chicago: University of Chicago Press.
- KUBLER, George (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- KUHN, Thomas S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd ed., Chicago: University of Chicago Press.
- LAKOFF, George and Mark Johnson (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- LE CORBUSIER (1923/1927). *Vers une architecture*. Paris: L'Esprit Nouveau. Traducido (1927) como: *Towards a New Architecture*. London: Dover Publications.
- LEVENSON, Michael (1999). *The Cambridge Companion to Modernism*. New York: Cambridge University Press.
- LEVINE, Neil (1996). "Wright and His/story," in *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press.
- LIPSTADT, Hélène (2003, May). "Can 'Art Professions' be Bourdieuan Fields of Cultural Production? The Case of the Architecture Competition", in *Cultural Studies* 17. London & New York: Routledge.
- LODDER, Christina (2005). "VKhUTEMAS and the Bauhaus", Repr. in *Constructive Strands in Russian Art 1914-1937*. London: Pindar Press.
- LUSTENBERGER, Kurt (1989). „Modern is Always the Sparing: On Three Rural Buildings by Adolf Loos", in *Daidalos* 32 (1989, June), Berlin: Bertelsmann Publishers.
- MARTIN, Reinhold (2003). *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*. Cambridge: MIT Press.
- MARTÍNEZ, Carlos (1951). *Arquitectura en Colombia 1946-1951*. Bogotá: Ediciones Proa.
- McCarthy, Thomas (1991). *The Critical Theory of Jürgen Habermas*. Cambridge: MIT Press.
- MCCARTHY, Thomas (1987). *Introducción a Jürgen Habermas, The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Cambridge: MIT Press.
- MCCARTHY, Thomas (1985). "Reflections on Rationalization in the Theory of Communicative Action", in Richard J. Bernstein (ed.). *Habermas and Modernity*. Cambridge: MIT Press.
- MERTINS, Detlef (ed.) (1994). *The Presence of Mies*. New York: Princeton Architectural Press.
- MERTINS, Detlef (1996). „Transparencies Yet to Come: Sigfried Giedion and the Prehistory of Architectural Modernity". Ph.D. diss. Princeton: Princeton University.
- MERTINS, Detlef (2000). *Introduction to Walter Curt Behrendt. The Victory of the New Building Style*. Santa Monica: Getty Research Institute for the history of Art and the Humanities.
- MERTINS, Detlef (2001). "Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant Garde", in Barry Bergdoll and Terry Riley (eds.). *Mies in Berlin*. New York: Museum of Modern Art.
- MUMFORD, Eric (2000). *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MIT Press.
- NELSON, Robert S. and Richard Schiff (1996). *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago.
- NERDINGER, Winfried (ed.) (1999). *Alvar Aalto: Toward a Human Modernism*. New York: Prestel.
- NESBIT, Kate, ed. (1996). *Theorizing a New Agenda for Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.
- NEUMEYER, Fritz (1991). *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*. Cambridge: MIT Press.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1965). *Intention in Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- OCKMAN, Joan (ed.) (1985). *Architecture/Criticism/Ideology*. New York: Princeton Architectural Press.
- OCKMAN, Joan and Eigen Edward (eds.) (1993). *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Columbia Books of Architecture.
- OECHSLIN, Werner (1981). "A hundred years later". *Oppositions* 24, Institute for Architecture and Urban Studies. Cambridge: MIT Press.
- OECHSLIN, Werner (1990). "A Cultural History of Modern Architecture- I: the "Modern": Historical Event versus Demand," *Architecture + Urbanism* 235 (April). Edinburgh: Cambridge University Press.
- OECHSLIN, Werner (1990, April). "Modern Architecture and the Pitfalls of Codification: The Aesthetic View," *Architecture + Urbanism* 235. Edinburgh: Cambridge University Press.
- OECHSLIN, Werner (1991). "A Cultural History of Modern Architecture: "The 'Picture': The (Superficial) Consensus of Modern Architecture?" *Architecture + Urbanism* 245 (February). Edinburgh: Cambridge University Press.
- PASSANTI, Francesco (2002). "Architecture: Proportions, Classicism and Other Issues", in Stanislaus von Moss u Arthur Ruegg (eds.). *Le Corbusier before Le Corbusier*. New Haven & London: Yale University Press.
- Passanti, Francesco (1997). "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier". In *Chicago Journal of the Society of*

- Architectural Historians. Vol. 56 No. 4, p.p. 438-451 (December). Chicago: Society of Architectural Historians.
- PELKONEN, Eeva-Liisa (2005). "Geopolitics of Architecture: Alvar Aalto and His Milieus, 1920-1960". New Haven, book manuscript: Yale University Press.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto (1983). *Architecture and the Crisis*. Cambridge: MIT Press
- PEVSNER, Nikolaus (1936). *Pioneers of Modern Design From William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber.
- PLATZ, Adolf Gustav (1927). *Die Baukunst der neuesten Zeit*. Berlin: Propyläen-Verlag.
- PODRO, Michael (1982). *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press.
- PORTOGHESI, Paolo (1982). *After Modern Architecture*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies. Rizzoli International.
- POMMER, Richard (1989). "Mies van der Rohe and the Political Ideology of the Modern Movement," in Franz Schulze (ed.). *Mies van der Rohe: Critical Essays*. New York: Museum of Modern Art.
- PREZIOZI, Donald (1989). *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press.
- PREZIOZI, Donald (1998). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press.
- REED, Peter (ed.) (1998). *Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism*. New York: Museum of Modern Art.
- ROSSO, Michela (2001). *La storia utile: Patrimonio e modernità di John Summerson e Nikolaus Pevsner, Londra, 1928-1955*. Torino: Edizioni di Comunita.
- ROWE, Colin (1976). "The Mathematics of the Ideal Villa", in *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: MIT Press.
- RUSSELL FERGUSON (ed.) (1998). *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- SARTORIS, Alberto (1932). *Gli elementi dell'architettura funzionale, sintesi panoramica dell'architettura moderna de Milano*. Milano: Ulrico Hoepli.
- SARTORIS, Alberto (2000). *Correspondencia en el Catálogo: la Concepción Poética de la Arquitectura, 1901-1998*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- SCHULZE, FRANZ (ed.) (1989). *Mies van der Rohe: Critical Essays*. New York: Museum of Modern Art.
- SCHWARTZ, Frederic (1996). *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*. New Haven: Yale University Press.
- SCRIVANO, Paolo (2001). *Storia de un'idea di architettura moderna: Henry-Russell Hitchcock e l'International Style*. Milano: FrancoAngeli.
- SCHAPIRO, Meyer (1998). "Style", in Preziosi, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press.
- SCHEINE, Judith (2001). *R.M. Schindler*. London: Phaidon Press.
- SMITH, Bernard (1999). *Modernism's History*. New Haven: Yale University Press.
- SMITH, Elizabeth A.T. (1998). "Re-examining Architecture and its History at the End of the Century", in Russell Ferguson (ed.). *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- SMITH, Elizabeth A.T. and Michael Darling (eds.) (2001). *The Architecture of R.M. Schindler*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- SOMOL, R.E., (1997). *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. New York: Monacelli Press.
- ST JOHN WILSON, Colin (1995). *The Other Tradition of Modern Architecture: The Uncompleted Project*. London: Black Dog Publishing.
- STERN, Robert A.M. (1982). *Raymond Hood*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies. Rizzoli International.
- SUMMERS, David (1986, Winter). "Intention in the History of Art", in *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- SUMMERS, David (1998). "'Form', Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description," in Preziosi, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press.
- TAVERNE, Ed and Broekhuizen Dolf (1995). *J.J.P. Oud's Shell Building: Design and Reception*. Rotterdam: Netherlands Architecture Institute Publishers.
- TAVERNE, Ed, Martin de Vletter and Cor Wagenaar (2001). *J.J.P. Oud: Poetic Functionalist, The Complete Works, 1890-1963*. Rotterdam: Netherlands Architecture Institute Publishers.
- TAFURI, Manfredo (1997). *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid: Celeste ediciones.
- TAFURI, Manfredo (1975). *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge: MIT Press.
- TAFURI, Manfredo and Francesco Dal Co (1986). *Modern Architecture*. New York: Harry N. Abrams.
- TAUT, Bruno (1929). *Modern Architecture*. London: The Studio.
- TÉLLEZ, Germán (1978). *Notas para una historia de la arquitectura contemporánea en Colombia*. Bogotá: Escala.

- TEGETHOFF, Wolf (1985). *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. Cambridge: MIT Press.
- THORMÄHLEN, Marianne (ed.) (2003). *Rethinking Modernism*. New York: Palgrave.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis (1999). *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- VIDLER, Anthony (1998). "Space, Time, and Movement", in Russell Ferguson (ed.). *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- VIDLER, Anthony (1990). *Claude-Nicholas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*. Cambridge: MIT Press.
- WATKIN, David (2001). *Morality in Architecture, Revisited*. Chicago: University Of Chicago Press.
- WESTON, Richard (1996). *Modernism*. London: Phaidon.
- WHITE, Hayden (1987). *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WHITE, Iain Boyd (ed.) (2003). *Introduction to Modernism and the Spirit of the City*, London: Routledge.
- WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah (2001). *Louis Kahn's Situated Modernism*. New Haven & London: Yale University Press.
- WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah and Réjan Legault (eds.) (2000). *Anxious Modernisms. Montreal: Canadian Centre for Architecture*. Montreal, Cambridge: MIT Press,
- WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah (2007, Fall). *Alvar Aalto's Embodied Rationalism*. Cambridge: Harvard Design Magazine.
- WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah (2004, October). "Constructing Modernism at the Museum of Modern Art, 1933-1939," in *When Modern was Modern*, conference, School of Architecture, Yale University.
- WILLIS, Carol (1995). *Form Follows Function: Skyscrapers and Skylines in New York City and Chicago*. New York: Princeton Architectural Press.
- WIGLEY, Mark (1995). *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- WEBER, Max (1946). "Science as a Vocation", in H. H. Gerth and C. Wright Mills. *Max Weber: Essays in Sociology*. New York: Oxford University Press.
- WIGLEY, Mark (1995). *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1982). *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press.
- ZEVI, Bruno (1950). *Towards an Organic Architecture*. London: Faber and Faber Limited.
- ZIMMERMAN, Claire (2004, Fall). "Mies van der Rohe's Photographic Architecture", in *Journal of Architecture* 9. London: Royal Institute of British Architects.