

MOISEI GUINZBURG

FUNDAR EL ESTILO CONTEMPORÁNEO

22

CONICET · UNR
Ana María Rigotti

¹. Reproducido en Tzvetan Todorov (comp.), **Teorías de la literatura de los formalistas rusos** (Argentina: siglo XXI ed., 2008), 31-33 [Paris: Ed. Du Seuil, 1965].

². Manfredo Tafuri "Formalismo y vanguardia entre la NEP y el primer plan quinquenal" en W. AA., **Constructivismo ruso** (Barcelona: Ed. del Serbal, 1994), 9-46 [W. AA., **La città. L'Architettura. URS 1917-1978** (Roma, Oficina Edizioni, 1979), 16-65]; Vittorio De Feo, **URSS. Architettura 1917-1936** (Roma: Ed. Riuniti, 1963); Anatole Kopp, **Villes et Révolution, Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt** (Paris: Anthropos, 1967).

Lo esencial no es el problema del método sino la literatura considerada como una materia concreta y sus particularidades específicas, (...) lo que nos caracteriza no es una teoría, sino el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios.

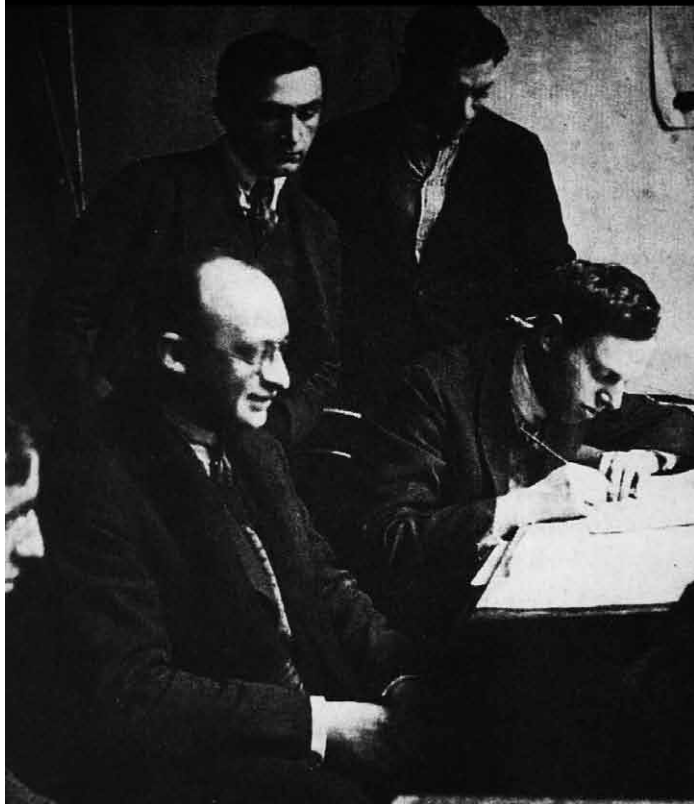
Boris Eichenbaum. **La teoría del método formal**, Leningrado 1927.¹

No es la primera vez que se hace mención al Formalismo literario ruso en referencia a Moisei Ginzburg.

Fue la estrategia de Manfredo Tafuri que encontró en Ginzburg la figura ideal para demostrar las aporías de la vanguardia soviética, quebrando de cuajo la operación historiográfica montada sobre el Constructivismo luego del acceso a los archivos y los documentos catalogados por la Academia de Ciencias de la URSS: primero Vittorio De Feo, luego Anatole Kopp.² Integrar las experiencias literarias y arquitectónicas en un conjunto de difusos matices, permitió a Tafuri romper su lazo santificante con la Revolución y la condición de experiencia alternativa al Movimiento Moderno, liberada de las contradicciones y complicidades con el Capitalismo. Demostró que la aventura había nacido antes de la Revolución, hacia 1914, como un trabajo de laboratorio para poner en evidencia la anatomía del hecho poético e historizar la evolución autónoma de sus materiales específicos. Su fracaso no se había debido a las

▲ **Grupo ejecutivo de OSA en la dacha de los Vesnin**
S. Khan-Mogavedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, (Londres Thames and Hudson, 1987), 517

► **Moisei Yarkovlevich Ginzburg finales de los '20s-**
Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 444



³. También Guido Canella en "Moisej Ginzburg o dell' eurocostruttivismo", introducción a la primera traducción de *Stil'i epokha* al italiano -**Saggi sull'architettura costruttivista** (Milán: Feltrinelli Ed., 1977)- hace referencia a las deudas de Ginzburg con la teoría del extrañamiento de Shklovski, la conferencia "Ritmo y sintaxis" de Osip Brik y la declaración de la muerte del arte de Alekssei Gan

perversiones del estalinismo y su opción autoritaria por el Kitsch neoclásico, sino a una autoinmolación anunciada al ceder a la tentación productivista. Tras asumir como propio el proyecto de Octubre, los formalistas -pero también el grupo OSA (*Obedinenie Sovremennykh Arhitektorov*) del que Ginzburg era numen intelectual- habían trastocado una técnica analítica claramente deconstructiva convirtiéndola en una propuesta funcional a la eficacia del programa definido por el cliente político. Habían reorientado la búsqueda de los fundamentos de una estética esencial -el ritmo, la psicobiología- en su manipulación sistemática al servicio de un nuevo consumidor -los trabajadores- en un proceso que Tafuri atribuye a la "pulsión para extinguir las culpas como sostenedores del arte". Y para dar cuenta de este martirio cómplice -que tras la ideología de la organización contribuyó a ocultar la contradicción evidente entre los intereses de clase, la alienación de la fábrica y la cosificación de la población como recurso- Ginzburg y sus sueños de ciudades verdes y condensadores socialistas (a los ojos del poder, tan irreales y subjetivos como el Letatlin) resultaban particularmente didácticos.³

Desnudada por Tafuri la operatividad política del programa, las interpretaciones subsiguientes se han apoyado en subrayar el sesgo marxista y en reducir la *Konstruksiia* a

▼ **Georgii Golts, desconocido, Andrei Burov, Le Corbusier, Ginzburg a finales de 1920 en Moscú en VV. AA.**
Constructivismo Ruso (Barcelona: Ed. Serbal, 1994), 62



4. Anatole Senkevitch Jr., Moisei Ginzburg and the Emergence of a Constructivist Theory of Architecture," en Moisei Ginzburg, **Style and Epoch**, traducción y edición Anatole Senkevitch, Jr. (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), 10-33. No hay en estos libros primeros, ni en sus posteriores artículos, referencias al marxismo y sus conceptos claves; sólo tres breves citas en su Carta a Le Corbusier, publicada en **SA** Nº 10 (1930), para corregir algunas interpretaciones del suizo.

5. Moisei Ginzburg, **Ritm v arkhitektura** (Moscú: Sredi Kollektionerov, 1923) cubierta de Ivan Rerberg. 118 pp. (10-3/4" x 7-3/4") 2000 ejemplares; **Stil' i epokha, problemy sovremennoi arkhitektury** (Moscú: Gozdat, 1924), 238 p., 41 pl. de fotos en blanco y negro, 9 x 7 1/4 in, 2000 ejemplares. Se ha trabajado con la traducción italiana y la castellana -Moisei Ginzburg. **Escritos 1923-1930** (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 23-102. De esta última, la cita directa con número de página.

una *construibilidad* próxima a Viollet-le-Duc: núcleo duro de la introducción de Anatole Senkevitch a la traducción inglesa de 1982.⁴ Descartada aquella exaltación de la alternativa no capitalista que había descuidado la indagación sobre las causas profundas del fracaso, algunas historiografías recientes tienden a anular la articulación entre distintos momentos de la búsqueda de Ginzburg para extender aquellos aspectos más superficiales de la operatividad final a lecturas sesgadas de los primeros textos.

Nuestra preocupación, en contraste con tales lecturas, es medir la productividad del avance teórico de Tafuri desde el análisis de los vínculos entre textos de Viktor Shklovski, Ossip Brik, Boris Eichenbaum y Juri Tinianov con las dos piezas teóricas mayores de Ginzburg: **Ritmo y arquitectura y Estilo y época, problemas de la arquitectura contemporánea**.⁵

No nos guía una preocupación filológica por trazar referencias en relación a un contexto compartido. Nos interesa iluminar una voluntad equivalente a la asumida para la literatura por formular una teoría autotélica de la disciplina reflexionando, a través de la historia, sobre su condición artística y la evolución autónoma de sus medios y métodos específicos dirimidos, desde una interpretación vitalista, en relación a principios entre los cuales el ritmo es



6. Este segundo libro tuvo una sola edición por la imprenta oficial y, pese a no ser traducido hasta 1977, alcanzó una selectiva difusión en Occidente. Estaba en la biblioteca de Le Corbusier a quien Ginzburg envió personalmente un ejemplar el mismo año de edición; sabemos que en la de Alberto Sartoris; probablemente en la de Erich Mendelsohn en canje por su **Amerika**; en las de Ludwig Hilberseimer que incluye el proyecto para un edificio administrativo en su **Groszstadt Architektur** y en la de Siegfried Giedion quien, cuando viaja a Moscú para la reunión preparatoria del Cuarto Congreso del CIAM, toma personalmente las imágenes del célebre conjunto de viviendas Narkomfin que luego publicó Sartoris

7. Nikolai Ladovski, "The working group of architects in INKHUK" reproducido en V. AA., **The Avant-Garde. Russian Architecture in the Twenties**, (Londres: Academy Editions, 1991), 25. El INKHUK era el Instituto de Cultura Artística, centro multidisciplinario de investigación financiado por el Estado y creado a principios de 1920 por el Narkompros, Comisariado del Pueblo para la Educación y Arte.

26

8. El primer punto del programa inaugural del primer director -Wassily Kandinsky- también había hecho hincapié en la indagación de los elementos fundamentales (*osnovnye elementy*) de cada una de las ramas artísticas como fundamento de una estética científica.

9. Catherine Cooke, "Form is a function X" en **Architectural Design Profile 47** (Londres: Academy Editions, 1983), 34-49.

10. Reproducido en T. Todorov, op. cit., pp. 147/8. Publicada en **Novy Lef** 3, 4, 5 y 6 (1927).

11- Nacido el 4 de junio de 1892 en Minsk, capital de Bielorrusia e hijo de un arquitecto de renombre, al igual que otros hijos de familias judías, se vio obligado a continuar su formación universitaria en Europa debido a las dificultades que encontraba para hacerlo bajo el régimen zarista. Tras breves estancias en l'École des Beaux-Arts de París y Toulouse, continuó su formación en la Accademia di Belli Arti de Brera, con sede en el Politecnico de Milano, bajo la égida de Gaetano Moretti. La ciudad acogía en esos años la emergencia

la contribución más original. Indagamos, luego, acerca de la persistencia de esos principios como base aún latente en el momento productivista.

Ritm v arkhitekture y Stil' i epokha -el primero es un ensayo, el segundo un tratado-⁶ respondieron claramente al programa de Nikolai Ladovski para el Grupo de Trabajo de Arquitectura del INKHUK enunciado en marzo de 1921.⁷ Como medida preparatoria a futuros trabajos de investigación, esa declaración llamaba a fundar las bases teóricas de la Arquitectura, precisar su terminología y definición como arte, clarificar sus atributos y propiedades específicas e indagar en sus elementos característicos más importantes: *espacio, construcción y forma*.⁸

Ambos textos constituyen un esfuerzo sistemático para discriminar recurrencias en un proceso de evolución cíclico, continuo y dialéctico de autogeneración de las formas en Arquitectura -"la más pura y autónoma de las artes"- en relación a sus materiales específicos. El *espacio*, es definido según una interpretación muy cercana al *Zweckgesinnung* de Paul Frankl, como ámbito preformativo de la acción y la vida. Lo *material* se precisa en referencia al contenido de estos espacios, para lo que recurre al término clave del Grupo de Trabajo Constructivista -*Tektonika*- pero en una acepción más cercana a la de Carl Bötticher y a la perspectiva materialista alemana. La *forma*, que se especifica en la envolvente, es una vaina estética liberada de las determinaciones del soporte estructural y responsable de la expresión de la dinámica interna; su recurso principal, el ritmo.

La de Ginzburg no es la empresa lineal y acumulativa tendiente a definir un método funcional y sistémico del proyecto, en los términos en que Catherine Cooke ha querido presentarnos.⁹ Por el contrario, considerar la cronología de sus escritos nos sirve para ponderar los quiebres e inercias de su producción intelectual; para ver cómo su propuesta de un método de creación, ofrecido al Estado como sustrato lógico y operativo de sus empresas edilicias en una clara funcionalización productivista, resultó no sólo de un ajuste de sus intuiciones críticas primeras sino, fundamentalmente, de una serie de definiciones iniciales del formalismo que nutren a ambos textos de manera subyacente.

El ritmo: del mundo de la construcción hacia una lengua poética

Se llama ritmo a toda alternancia regular independientemente de la naturaleza de lo que alterna. El ritmo musical es la alternancia de los sonidos en el tiempo. El ritmo poético de las sílabas en el tiempo; el coreográfico, de los movimientos en el tiempo. Existe también una apropiación de los dominios vecinos: se habla de la alternancia rítmica

del futurismo: Antonio Sant'Elia cursó en la misma academia entre 1907 y 1909 y regresó para obtener el diploma de profesor en 1912; la primera exposición de pintura futurista tuvo lugar allí en 1911 y la exposición de los bocetos de la Città Nuova, en la Asoziazione dei Architetti Lombardi, fue en marzo de 1914. No obstante, quizás por sus profundos lazos con las vanguardias rusas de las que procurará diferenciarse, Ginzburg evita hacer mención expresa al futurismo si bien la noción de ritmo era recurrente en su retórica. Terminados sus estudios e iniciada la Guerra regresó a Moscú donde prosiguió sus estudios en el Instituto Politécnico de Riga donde se diplomó en 1917 como ingeniero-arquitecto.

12. Según Luka Skansi, el poco interés que esta obra ha recibido hasta ahora por parte de la crítica se debe a que se trata de un manifiesto anómalo dentro del panorama soviético de esos años. Una excepción es su artículo "Form, style, history, autonomy: Ritm V. arhitekture", en **Fabrications** diciembre (2007). Su objetivo es demostrar cómo los cambios que afectaron a las vanguardias soviéticas estaban firmemente enraizados en la estética alemana de finales del siglo XIX y principios del XX.

13. En lo que aparece como constante en tantos teóricos de la nueva arquitectura, también sus primeros pasos tienen que ver con el estudio de la arquitectura popular tradicional –en su caso la arquitectura tártara– atrapante en la contundente sencillez de sus volúmenes. Sobre estos estudios tratan las primeras publicaciones de Ginzburg como artículos en el periódico **Entre los coleccionistas (Sredi Kollectsionervo)** Nº 11-12 (1921), Nº 1-3 y 7-8 (1922).

14. La convergencia de las teorías de Eisenman con este concepto de generación de las formas a través de la traslación de líneas y planos es notable. Ver Peter Eisenman, "Cardboard Architecture: House I and House II" en Arthur Drexler ed., **Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier** (Nueva York, Oxford Univ. Press, 1972), 15-23.

15. En T. Todorov op cit. p. 97.

del día y la noche, del invierno y del verano. En síntesis se habla del ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o el espacio. (...) El movimiento rítmico es anterior al verso. No se puede comprender el ritmo a partir de la línea de los versos; por el contrario, se comprenderá el verso a partir del movimiento rítmico.

Ossip Brik, **Ritmo y sintaxis**, conferencia inédita 1920.¹⁰

Ginzburg comenzó a escribir **Ritm v arhitekture** en 1921, tras su vuelta a Moscú luego de los años de la Guerra Civil transcurridos en Crimea, centro de veraneo al sur de Ucrania e importante foco de resistencia antibolchevique. Para su construcción, recuperó el análisis de monumentos realizados durante sus años de estudios en Italia, que había debido interrumpir -sus biógrafos afirman, tras diplomarse por la irrupción de la Gran Guerra en 1914.¹¹ El libro,¹² iba a ser su pasaporte para consolidar su posición dentro del círculo de los arquitectos y sus asociaciones: ya había sido nombrado profesor de Arquitectura Renacentista de la MVTU (Universidad Técnica de Moscú).¹³ Concluyó la escritura en enero de 1922, si bien logró publicarlo recién al año siguiente.

Una primera parte del libro demuestra la relevancia del *ritmo* en la arquitectura: inspira sus elementos y las composiciones volumétricas y es la fuerza motriz de la evolución de sus formas. Una suerte de sexto *Grundbegriff* a sumar a los cinco principios definidos por Heinrich Wölfflin para interpretar y dar cuenta del fluir cíclico e incesante de las formas. También lo define en relación a una polaridad de fuerzas: lo estático y lo dinámico. Justifica esta operación en la esfera de la percepción dentro de una concepción empática de la experiencia estética.

Ritmo es el registro del movimiento generador de una forma desde la trayectoria regular de sus elementos (puntos, líneas, planos) aumentando su intensidad por la repetición.¹⁴ Permite sintetizar la percepción de los edificios como contrapunto de horizontales y verticales, que Ginzburg registra con una notación inspirada en la musical.

Quienes pretenden que la noción de economía de las fuerzas es una constante de la lengua poética y que, más aún, es su determinate, tienen una posición justificada en lo que concierne al ritmo. Viktor Shklovski, **El arte como artificio** (1917).¹⁵

Tras enumerar una serie de leyes para la visión plana (repetición, armonía, simetría, simpatía y hostilidad), diferencia tres modos en la percepción del ritmo de las formaciones espaciales volumétricas: el vertical (desde el menhir a los rascacielos pasando por el Gótico), el horizontal (donde prima la atracción gravitatoria desde el dolmen a los ejemplos de la antigüedad "que apaciguan, equilibran y se reconcilian con el mundo", (p. 44) y el propio de los espacios circulares que transmiten la ilusión de

16. Ver en este mismo libro Berrini, Gascón "El guardián de la torre".

17. Citado por Boris Eichenbaum op. cit. p.38.

18. En T. Todorov, op. cit., p. 221.

19. Ibidem p. 43

volumen, como el crómlech. En este último caso el espacio es "una materia inestable, vacilante, que rodea al hombre con una equivalencia total en cualquier dirección, basado en la regla de la homogeneidad y la continuidad" (p. 45), una concepción muy próxima a la que poco después desarrollará Sigfried Giedion como característica de la arquitectura moderna.¹⁶ Para concluir, argumenta el rol de ciertos elementos (columnas, cornisas, arcos, metopas, aberturas) como organismos conductores y transmisores de ritmo más allá de toda referencia constructiva o funcional: a través de ellos se establecerían superposiciones de voces en "algo parecido a una fuga arquitectónica" (p. 64).

La analogía con las indagaciones que estaban llevando a cabo los formalistas literarios son evidentes. Por ejemplo:

Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados desde el punto de vista de la finalidad propuesta en cada caso por el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación se trata de lengua cotidiana donde los formantes lingüísticos no tienen valor autónomo sino que son un medio de acumulación. Pero se pueden imaginar otros sistemas en los que la finalidad práctica retrocede a segundo plano (aunque no desaparecen enteramente) y los formantes lingüísticos tienen un valor autónomo". Jakubinski. **Ensayo sobre la lengua poética**, 1916.¹⁷

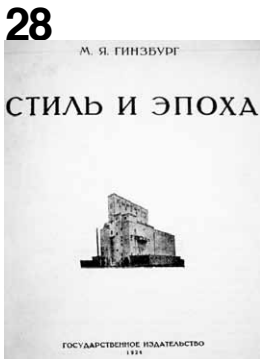
Aparece allí la semántica fónica de su lenguaje: la envoltura sonora de la palabra, su carácter acústico se vuelve significativo independientemente del sentido lógico y concreto. Boris Eichenbaum, **El capote de Gogol**. 1918.¹⁸

Los hechos artísticos testimonian que la *differentia specifica* del arte no se expresa en los elementos que constituyen la obra sino en la utilización que se hace de ellos. La forma obtiene así otro sentido y no reclama ninguna noción complementaria, ninguna correlación. Boris Eichenbaum. **La teoría del método formal**, 1927.¹⁹

Muros, columnas, elementos constructivos y espacios son, para Ginzburg, el material provisto por el mundo de la construcción -una lengua cotidiana- que la Arquitectura puede transfigurar desde su semántica fónica: el ritmo, a fin de imaginar una lengua poética donde la forma tenga un sentido que no reclame correlaciones ni complementos.

La lógica del ritmo en los ciclos de la historia

La segunda parte del libro propone una aproximación al proceso dinámico de generación de las formas arquitectónicas en razón de esta lógica dominante del ritmo que opera sobre los métodos de composición. Tres son los principios que, repitiéndose cíclicamente en la historia, ordenan los elementos en el espacio, los agrupan, los extienden y definen su carácter: "Puentes entre los siglos, lo eterno en lo transitorio".



20. No es difícil identificar algunas de las polaridades de Wölfflin: lo lineal, lo cerrado, lo tectónico y unitario, la grandeza y simplicidad de lo clásico. También está presente la polaridad del espacio centripeto y autónomo (*Freiheit*), el límite continuo de una forma espacial cerrada y la impresión de autosuficiencia y serenidad (*Kraftzentrum*) extraídos de las fases evolutivas de Paul Frankl sobre las que volveremos más adelante.

21. Es de notar la coincidencia con el léxico y la consideración tripartita de V. Yormunski en **Introducción a la métrica**: "La orientación hacia determinado procedimiento rítmico precisa el carácter concreto de la obra y desde ese punto de vista se pueden clasificar los versos en acentuales (la descripción de la batalla de Poltava), en versos armónicos y en versos entonacionales o melódicos". Citado por Boris Eichenbaum, op. cit., p. 61.

22. Aquí es posible no sólo identificar las categorías de pictórico, abierto, múltiple de Wölfflin, sino del espacio centrífugo y subordinado (*Gebundenheit*) y de la derrota frente a las fuerzas tectónicas (*Kraftdurchlass*) de Paul Frankl.

1. El monumental es propio de Egipto, la Grecia Arcaica y el Quattrocento. Cerrado, simétrico, equilibrado e intemporal; sus formas son regulares, frías y discretas, de contornos vivos y sus espacios centripetos. Recurre a la luz plana y uniforme. El sometimiento a las leyes de la estática es evidente. Logra impresión de unidad por su efecto rítmico concentrado que resulta de resolver la colisión dramática de horizontales y verticales con claro predominio de las primeras.²⁰

2. El armónico corresponde a la Grecia de Pericles, el Cinquecento y Bramante. En él, lo preciso de los principios y la sujeción a leyes geométricas y proporcionales de las partes, confluyen en un ritmo estático, de contenidos matemáticos.²¹

3. El pictórico remite al Barroco. Se caracteriza por la expresividad y la libre relación de las partes, un uso autónomo de las luces, sombras, color y un espacio centrífugo que confluyen en un ritmo dinámico e impetuoso, con intensidades fuertemente condensadas. Es concurrente con la aspiración al vacío del principio vertical de Caldea, Roma y el Gótico, liberado de la materia y concurrente en un ritmo creciente, exaltado y tenso.²²

Estos tres principios permiten a Ginzburg caracterizar, además, las fases internas de cada estilo: una inicial marcada por la solidez y la exageración de las dimensiones, la de perfección cuando el tamaño se sustituye por la armonía en las relaciones de las partes, y el declive cuando el ritmo se hace más intenso y anárquico y el ornamento envuelve los elementos. En síntesis, una evolución autotélica ajustada a leyes inmanentes a las formas mismas y regida por una coherencia interna que no refiere a absolutos exteriores, ni necesita justificarse en ninguna función práctica.

La tarea propuesta por Ladovski en 1921 ha sido cumplida con la mayor celeridad. La condición de la investigación del Formalismo parecía satisfecha ahora para la Arquitectura: la identificación de sus medios específicos y de su condición eminentemente artística que, siguiendo a Shklovski, se distingue del hacer prosaico por el carácter sensible de su fabricación.

◄ Stij i epokha

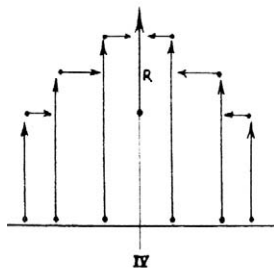
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 103

◄ Ritm v arkhitekture

Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 23

▼ Notación gráfica del ritmo

Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial,



El mágico lazo; un puente entre el arte y la vida

El ritmo es una coacción, genera un ansia irresistible de ceder, de ponerse al unísono, no sólo los pies sino también el alma sigue el compás ¡quizás también el alma de los dioses!, se concluía. Se trató por consiguiente de constreñirlos mediante el ritmo y ejercer una fuerza sobre ellos.

Frederick Nietzsche, **La gaya ciencia**, 1887.

Habiendo concluido para la Arquitectura la doble tarea en que se habían empeñado los formalistas en el campo de la literatura, quedaban pendientes cuestiones que alejaban la empresa del facilismo de las reconstrucciones diacrónicas. Era preciso hacer de la historia una teoría, fuente de renovadas hipótesis de trabajo.

...no nos interesa el pasado como tal, (...) la historia nos ofrece lo que la actualidad no puede darnos, el material acabado. (...) La historia difiere pues de la teoría no tanto por su objeto sino por su método, por el punto de vista que ella adopta. Esto explica el carácter de nuestros trabajos de historia que tienden siempre a conclusiones tanto teóricas como históricas, al planteamiento de problemas nuevos y a la revisión de los anteriores. Boris Eichenbaum, **La teoría del método formal**, 1927.²³

Ese es el propósito manifiesto en la introducción y en el párrafo final de **Ritm v arkhitekture** que, así, se diferencia claramente del corazón erudito del libro. La redacción de este libro da cuenta del cambio de dirección que el mismo Ginzburg imprimió a su carrera luego de integrarse al estudio de los hermanos Vesnin a mediados de 1922, simultáneo a la incorporación del hermano menor -Aleksandr- para realizar el primer gran concurso de la era revolucionaria: el Palacio de Trabajo. Activa figura del Grupo de Trabajo Constructivista, Aleksandr había acompañado el llamado de Ossip Brik en noviembre de 1921 a dejar el INKhUK y la pintura de caballete para integrarse al mundo de la producción. A pesar de ser nueve años mayor, se convirtió en compañero inseparable de Ginzburg y fue su vínculo con el grupo vanguardista reunido en torno a la revista LEF: Aleksandr Rodchenko, Aleksei Gan, también Viktor Schklowski.

Una vez reconocido ese mover incesante de las formas y sus principios, ¿qué factores podían explicar el cambio de orientación, el agotamiento de una fase y el nacimiento de otro estilo? ¿Cuál era el grado de autonomía de la Arquitectura respecto a los hechos sociales y políticos? ¿Podía seguir siendo encuadrada impunemente en el mundo del arte luego de la tajante declaración de Aleksei Gan anunciando que el arte había muerto? ¿Qué lugar podría tener, en tanto arte, la Arquitectura en la Revolución? Es en la cita que le sirve de epígrafe y en el último capítulo de **Ritm n arkhitekture** donde Ginzburg ensaya una primera respuesta.

La cita es parte de un párrafo más extenso donde Nietzsche habla de la esencia desinteresada del arte, que ha existido siempre, lejos de lo cotidiano y lo útil, en tanto nos permite “enlazar” a los dioses.

Si admitimos que en todo el tiempo se ha honrado a lo útil como divinidad suprema ¿de donde ha surgido entonces la poesía, ese poner ritmo a la palabra que dificulta en lugar de facilitar la

24. Nótese la proximidad con la concepción de Arte como extrañamiento (*ostranenie*) de Shklovski en **El arte como artificio** (1917): "Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra existe eso que se llama arte. Su finalidad es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento, el procedimiento es el la singularización, consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción" En T. Todorov, op. cit., p. 84.

25. Se trata de la introducción del capítulo 84 "Del origen de la poesía" del Segundo libro de Frederick Nietzsche, **La Gaya ciencia**, (Madrid: Edimat, 1999), 97-98 [**Die frohliche Wissenschaft** Leipzig, 1887]. El subrayado es nuestro.

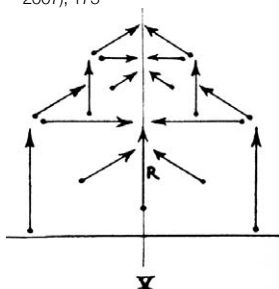
26. En este estudiado cambio de sentido respecto al original es posible rastrear su deuda con Karl Bucher en **Arbeit und Rhythmus** (Leipzig, 1896) con traducción rusa en 1899 que estudiara el rol del ritmo como componente estructural del trabajo e instrumento para regular el gasto energético. Ver Luka Stanski, op. cit.

27. Ossip Brik, **Ritmo y sintaxis**, 1920: "El empleo figurado no sería peligroso si se redujera al mundo del arte, pero a menudo se intenta construir sobre esta imagen poética una teoría científica del ritmo. Se intenta, por ejemplo probar que el ritmo en la obra artística no es más que una consecuencia del ritmo natural: el de las palpitaciones del corazón, el del movimiento de las piernas en la marcha". Reproducido en T. Todorov, op. cit., p. 147.

28. Reproducido en T. Todorov, op. cit., p. 148.

▼ Notación gráfica del ritmo

Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 175



comunicación²⁴ y que no ha hecho sino extenderse por todos los lugares de la tierra y sigue haciéndole como un insulto a toda utilidad? *Esa la bella y agreste sinrazón os refuta, utilitaristas ¡Lo que precisamente ha elevado al hombre ha sido tratar de liberarse de lo útil y lo que le ha inspirado la moral y el arte.* Sin embargo será preciso, por una vez, complacer a los utilitaristas ¡tan pocas veces llevan razón que inspiran lástima! *En aquellos tiempos antiguos se consideraba que tenía una gran utilidad* –desde que se permitió que en el discurso penetrara el ritmo esta violencia que renueva el orden de todos los átomos de la frase, que impone elegir palabras y pinta los pensamientos de colores nuevos, haciéndoles más sombríos, más extraños, más lejanos: ¡se obedecía a una utilidad superstitiosa! *Se trataba de inculcar en los dioses, gracias al ritmo, una simpatía hacia los hombres* una vez que se hubo observado que la memoria del hombre retiene mejor un verso que un discurso espontáneo; así mismo se vio que mediante la cadencia rítmica era posible hacerse oír desde lejos a mayores distancias, se creyó que la oración ritmada debía llegar mejor a los oídos de los dioses. *Pero antes se trató de sacar provecho del dominio elemental que sufre el hombre cuando oye música.* El ritmo es una coacción, genera un ansia irresistible de ceder, de ponerse al unísono, no sólo los pies sino también el alma sigue el compás ¡quizás también el alma de los dioses!, se concluía. Se trató por consiguiente de constreñirlos mediante el ritmo y ejercer una fuerza sobre ellos, *se les echaba al cuello la poesía como un mágico nudo corredizo.*²⁵

Al recortarlo estratégicamente, tal como lo reproducimos en nuestro epígrafe, acentúa otro sentido: ese mismo ritmo también sirve para enlazar el alma de los hombres, coaccionando sus pies y su alma al unísono en un hacer colectivo purificador.²⁶ Desoyendo las advertencias de Ossip Brik,²⁷ lo transforma en puente con el pulso del universo, los ríos, los animales, el mundo interior de los hombres y su esencia orgánica, en una consonancia empática donde el cuerpo, vibrando al unísono, es el trasmisor.

En el recurso al ritmo hay una leve discrepancia con la interpretación de Brik, su fuente evidente. Para Brik, el ritmo no estaba en las huellas; por eso era un privilegio de la música, la danza y la poesía para las cuales el registro material era la simple notación de una acción en el tiempo y el espacio.

Hablando científicamente no se puede decir que la disposición de las huellas constituya ritmo. De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico. Ossip Brik, **Ritmo y sintaxis**, 1920.²⁸

Para Ginzburg, la noción puede extenderse a las artes plásticas y la arquitectura: está en la relación a la traslación del punto o la línea generando la forma, que queda registrada en sus elementos verticales y horizontales: notaciones de un movimiento que se aprehende en acto. Será sólo más tarde, en **Stil' i epokha**, que logre logra imaginar un espacio preformativo donde el ritmo permanece

29. Aleksei Gan, **Konstruktivizm** (Moscú: Tver, 1922) reproducido en VV. AA. **Constructivismo**, Comunicación 19 (Madrid: A. Corazón, 1972), 117-137. "El arte está indisolublemente ligado a la teología, la metafísica, la mística, (...) muera el Arte. Ha nacido naturalmente y naturalmente está a punto de desaparecer. (...) El cerco burgués puede obligarnos a una serie de retiradas estratégicas en el campo de las relaciones económicas pero no debe deformar nuestro trabajo intelectual. ¡El arte ha muerto! ¡Trabajo, técnica, organización! (...) Alejémonos de nuestra actividad especulativa (arte) y encontremos los caminos que conducen al trabajo real, aplicando nuestro conocimientos y habilidades al trabajo auténtico, vivo, funcional."

30. Reproducido en T. Todorov, op. cit., p. 143. El subrayado es nuestro.

32

conjugado en el tiempo, ordenando e impulsando los movimientos, coordinando la acción en el espacio.

Define de este modo la expresa condición artística de la Arquitectura, poniendo en tensión su condición de no estar "sometida a unas exigencias figurativas y a unas necesidades ajenas a sus formas (...) al igual que la música, es la más pura de todas las artes" (p. 27), con el hecho de resultar directamente de ciertas condiciones materiales, prácticas y constructivas. Queda así tendido un puente de plata entre el mundo de la producción y la vida, y el de "su conjunto de formas con valor propio" sin poner en cuestión su autonomía. Una finta a las declamaciones de Aleksei Gan.²⁹

En cuanto a la relación entre la Arquitectura y las otras series -sociales, económicas, técnicas-, ésta se enuncia tímidamente sin otorgarle una franca entidad causal: nuevas formas habrían de manifestar el ritmo propio de los nuevos días.

El estilo se destruye a si mismo hasta el final. El proceso se repite siempre, es necesaria la afluencia de nuevas fuerzas creadoras y nuevos genios para reiniciar la fase primitiva y volver de nuevo a la monumentalidad. (...) Naturalmente también varía el objetivo de la arquitectura contemporánea que consiste en buscar aquellos elementos de la forma y leyes para su combinación en que se manifieste el latir rítmico de nuestros días. (p. 101).

Y esta breve alusión a una arquitectura contemporánea queda inscripta, por el momento, en las lógicas autotélicas del formalismo literario.

La revelación de las leyes inmanentes a la historia de la literatura nos permite caracterizar cada sustitución; efectiva de los sistemas literarios pero no nos permiten explicar el ritmo de la evolución ni la dirección que sigue cuando se está en presencia de varias vías evolutivas teóricamente posibles. Las leyes inmanentes a la evolución literaria ofrecen sólo una ecuación indeterminada que admite varias soluciones en número limitado, sin dudas, pero que no llevan obligatoriamente a una única solución. *El problema concreto de la elección de una dirección o al menos de una dominante*, no puede resolverse sin analizar su correlación con otras series sociales. Esta correlación tiene sus leyes estructurales específicas. Considerar la correlación de los sistemas sin tener en cuenta las leyes inmanentes a cada sistema es un camino funesto desde el punto de vista metodológico. Ossip Brik, **Ritmo y sintaxis**, 1920.³⁰

Falta definir cuál es esa dominante que definirá la dirección y el ritmo de la inminente evolución. Y es **Credo**, el manifiesto de su amigo Aleksandr Vesnin, el que da la respuesta: la máquina, el movimiento mecánico.

El ingeniero contemporáneo ha creado objetos brillantemente concebidos: el puente, la máquina a vapor, el aeroplano, la grúa. El artista contemporáneo debe crear objetos iguales en términos

31. Alexander Vesnin, **Credo**, abril 1922, reproducido en *V.V.AA., The Avant-Garde. Russian Architecture in the Twenties*, (Londres: Academy Editions, 1991), 27.

32. Es Senketvich quien atribuye su segura inspiración en "el padre de la estética marxista" para quien la génesis de las formas artísticas resultaban automáticamente de las necesidades de clase y cuyos ensayos venían de ser publicados como G. V. Plekhanov **I iskusstvo** (Moscu: Novaia Moskva, 1922). Ver Senketvich "Introduction", op. cit. p. 25.

33. Recordemos que en ese momento eran tres las escuelas de arquitectura que funcionaban: la MVTU donde trabajaba Ginzburg, la del Instituto de Ingenieros Civiles encabezada por Leonid y Victor Vesnin y la VKhUTEMAS, acrónimo de Talleres de Enseñanza Superior del Arte y la Técnica creada en 1920 donde funcionaba dos talleres: el neoclásico liderado por Iván Zholtovski y el OBMAS Taller de la Izquierda Unida encabezado por Ladovski.

34. Citado por B. Eichelbaum, **La teoría del método formal**, op. cit., p. 51.

35. Reproducido en T. Todorov, op. cit., p. 133.

de fuerza, tensión y potencia en el plano de su acción psicológica y fisiológica en la conciencia humana, y esa debe ser la base organizativa de su trabajo.³¹

El estilo: cierta unidad natural

Puede decirse que el oficio de artista y cualquier otro oficio avanzarán entonces hacia una única meta, e inevitablemente llegará el día en el que al final todas esas líneas se cruzarán; es decir, el día en que descubriremos nuestro gran estilo, en el que se fundirán los actos de la creación y la contemplación: cuando los arquitectos tracen sus proyectos en el mismo estilo en que los sastres hacen sus prendas; cuando el ritmo de un canto coral combine fácilmente lo insólito y lo diverso; cuando el drama épico y la farsa cómica queden vinculados, pese a toda la diversidad de sus formas, por las características comunes de un mismo lenguaje. Estos son precisamente los síntomas de cualquier estilo auténtico y saludable en el que, tras un atento análisis, se descubrirá que la causalidad e interdependencia de todos estos fenómenos en relación a los factores fundamentales de la época (p. 110).

¿Cómo resolver la correlación entre la dinámica interna de las formas de la arquitectura -que se sostiene autocentrada e inmanente- y las otras series sociales sin caer en el determinismo positivista ingenuo à la Hyppolite Taine, o el aún más mecanicista de Georgii Plekhanov?³² Este interrogante organiza su segundo libro, una teoría que asume la responsabilidad de orientar sus reflexiones a la época y traducirlas propositivamente en criterios para identificar, ponderar y, eventualmente, justificar opciones entre las alternativas en juego.³³

La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo sino para reemplazar la vieja forma que ha perdido su carácter estético. (...) De todas las influencias que se ejercen en la historia de una literatura, la principal es la de las obras sobre las obras, (...) no es necesario multiplicar inútilmente las causas ni, bajo el pretexto de que la historia de la literatura es la expresión de la sociedad, confundir la historia de la literatura con la de las costumbres. Las dos son cosas distintas. V. Shklovski, **Poética**, 1919.³⁴

La evolución literaria, como la de otras series culturales, no coincide ni en su ritmo ni en su carácter con las series que le son correlativas debido a la naturaleza específica del material que maneja. Juri Tinianov, 1927.³⁵

El dispositivo conceptual que permite a Ginzburg resolver este dilema, dentro de los lineamientos del Formalismo literario, es el *estilo*.

Por estilo no refiere a la taxonomía de fórmulas para componer la fachada clasificando el tratamiento de la superficie de los muros, las aberturas u otros detalles; sino a una convergencia orgánica de todas las expresiones genuinas de un época: desde el drama épico al humor de las calles -Le Corbusier había dicho desde la Eversharp

36. Tanto Wölfflin como Le Corbusier cuando hablan de estilo no refieren a formas sino a un modo de percibir. Así lo define el primero al inicio de **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe** (1915): "hay muchas características formales y del conjunto de todas ellas resulta cada vez el estilo de la mirada, la representación de una época". En H. Wölfflin, **Reflexiones sobre la historia del arte** (Barcelona: Ed. Península, 1988), 15.

a las hojas normalizadas, desde el traje al avión- a la que aludía la cita de Wölfflin que abre como epígrafe **Stil' i epokha**.³⁶

Vemos nacer un movimiento en numerosos puntos; aquí y allá la forma antigua cambia, la transformación repercute y, finalmente, nada podrá resistir a la corriente, el nuevo estilo ha nacido. ¿Por qué ese desenlace fatal? Heinrich Wölfflin, **Renacimiento y Barroco**.

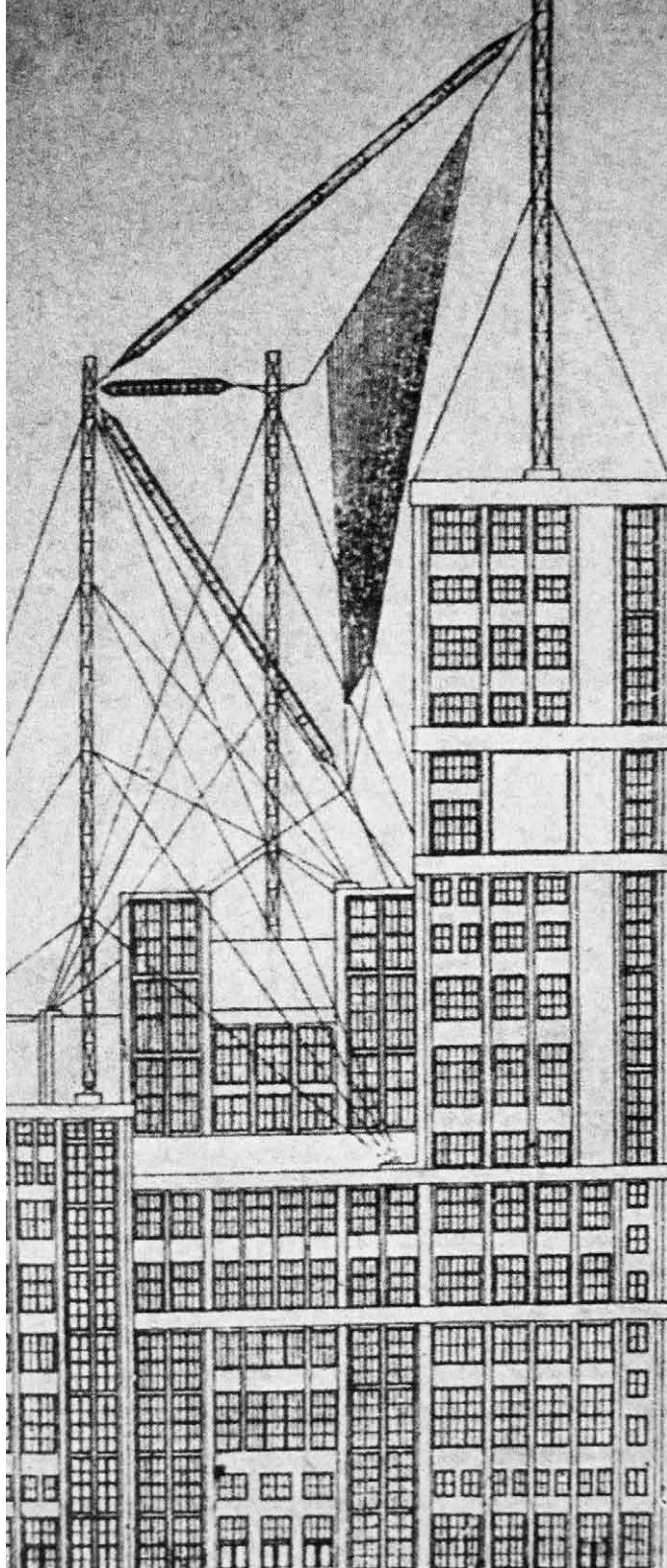
Estilo es una palabra ambigua que, pese a la diversidad de aplicaciones, siempre refiere a "cierta unidad natural" en los fenómenos considerados y como tal lo sintetiza Ginzburg en un lenguaje lírico y figurativo que le permite anudar sin sobresaltos ni determinaciones forzadas arquitectura y época, preservando en todo momento su respectiva autonomía.

Un examen de los frutos más variados de la actividad humana de cualquier época revela que, a pesar de la diversidad provocada por causas orgánicas o individuales, todos ellos tienen algo en común, alguna indicación que, en sus orígenes sociales colectivos, da lugar al concepto de estilo. Las mismas condiciones sociales y culturales, los mismos métodos de producción, el mismo clima, la misma actitud y la misma psicología: todo esto deja una impronta común en las formas más diversas. (...) No obstante, las leyes que eliminan el "azar" de la creación de cualquier producto supone que cada faceta de la actividad creativa posee su propia expresividad específica, (...) en estas leyes generadas por las diferencias en el método y lenguaje formales de cada forma artística, pueden distinguirse ciertas premisas comunes y unificadas, algo que materializa el todo y lo mantiene unido, en otras palabras, *una unidad de estilo* en el sentido amplio de la expresión. (p. 114)

Hasta ahora había habido heraldos tanto en las artes como en la época: la máquina, la industrialización y la estandarización de la producción, los nuevos materiales, la Gran Guerra, la Revolución Rusa, las vanguardias plásticas, las construcciones industriales e ingenieriles. Había llegado el momento de enfrentar una confluencia productiva que, de cualquier manera, siendo el resultado de las fuerzas de la naturaleza, ningún tratado o doctrina podía normar; sólo vislumbrar los pródromos y enunciar principios que permitirían valorar las experiencias en curso.

La palabra estilo significa cierta clase de fenómenos naturales que imponen rasgos definidos en todas las manifestaciones de la actividad humanas, con total independencia que sus contemporáneos puedan haber aspirado o no a ellos, o siquiera haber tenido alguna vez conciencia de ellos. (p. 114)

Para Ginzburg, la noción de estilo fue la llave para el ingreso de la metáfora orgánica como una razón tácita que recorre todo **Stil'i epokha** desde una interpretación vitalista que celebra la capacidad creadora del hombre y su potencialidad



► Hnos. Vesnin, proyecto del
Palacio del Trabajo, 1923
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-
1930 (Madrid: El Croquis Editorial,
2007), 322

de cambio en un puro devenir irrefrenable sin finalidad establecida, y que aparece una y otra vez en sustitución a cualquier otra justificación.

Desde esta lógica orgánica, Ginzburg reemprende una nueva reconstrucción de la evolución de las formas, pero ahora desde una historia *genética* que autoriza a dejar de lado todo lo que no haya tenido la potencialidad de crear algo nuevo, entre ellos *les faux pas* de los últimos doscientos años de la arquitectura ecléctica; pero también de los modernismos de fin de siglo.

...surge otro método de evaluación objetiva: el *genético*, eso es, el método que determina el valor de un fenómeno desde la óptica de sus relaciones con el crecimiento ulterior de un estilo, con la evolución de un proceso general. Y en vista de que un estilo artístico, cualquier fenómeno vital no se regenera de repente, sino que se apoya más o menos parcialmente en el pasado, es posible distinguir qué estilos son más o menos valiosos desde un punto de vista genético, en la medida que poseen cualidades para la regeneración, el potencial para crear algo nuevo. (p. 118)

Por esta razón el eclecticismo, por más brillantes que sean sus representantes, es genéticamente estéril (...) no crea nada nuevo, no enriquece el arte, y por consiguiente el *curso evolutivo del arte* da como resultado un menos. (...) Es posible reconocer, sin ninguna dificultad, que tendencias tales como el Modernismo y la Decadencia, así como todos nuestros neoclasicismos y neorrenacimientos, no pueden pasar de ningún modo la prueba de la modernidad. Al haberse originado en las mentes de arquitectos cultos y refinados, al haber producido imágenes bastante logradas en sí mismas, esta costra estética superficial (...) representa una vana invención que resultó atractiva para un pequeño círculo de entendidos, pero que no refleja sino la decadencia e impotencia de un mundo obsolecente. (p. 114/5)

Una evolución que se dirime en la polaridad de las leyes de continuidad e independencia, donde resuenan las palabras de Mikolaj Kruszewski, que otorga al trabajo histórico el rol de bitácora para definir el curso de un arte nuevo.

Desde cierto punto de vista, el proceso de evolución de la lengua aparece como el antagonismo eterno entre la fuerza progresista, determinada por las relaciones de semejanza, y la fuerza conservadora determinada por las asociaciones de contigüidad. M. Kruszewski, **Esbozo de una ciencia del lenguaje**, 1883.

Con independencia de cuál de estos caminos pueda seguir el arte (la emergencia de nuevos elementos o de nuevos métodos compositivos) la apariencia de un estilo nuevo y consumado sólo es posible como fruto de estos dos principios: la *continuidad* y la *independencia*. (...) La *ley de continuidad* economiza el ingenio y los recursos creativos consolidando su experiencia y su destreza, mientras que la *ley de independencia* constituye la fuerza motriz que confiere a la creatividad sus esencias saludables y juveniles y la sutura de ese intenso aspecto de contemporaneidad sin el cual el arte sencillamente deja de ser arte. (p. 119)

37. Heinrich Wölfflin **La Arquitectura del Renacimiento Alemán** (1914) reproducido en **Reflexiones sobre la Historia del Arte** (Barcelona: Ed. Península, 1988), 119-150.

Y la reconstrucción de este proceso incesante de transformación de las formas, por los ya apuntados andaniveles cíclicos definidos por el ritmo -monumental, armónico, pictórico-, sirve de excusa para la introducción de otras tres líneas argumentales.

En primer término, la polaridad ancestral de las dos grandes culturas -mediterránea y nórdica - "que de una forma u otra participaron de manera continua en el desarrollo": la greco-italica, "un mundo perpetuamente impregnado de las esencias del antiguo y absoluto", y "la sangre juvenil y virulenta de los bárbaros del norte". No es necesario aclarar su filiación con la cuestión de los caracteres nacionales planteadas por Wölfflin como una suerte de sentido constante de las formas propias de un pueblo que "se afirma con menor o mayor claridad en todos los estilos".³⁷ Basta una apretada síntesis de su caracterización por Ginzburg que, como veremos, tuvo especial trascendencia en su teoría. La deliberada claridad de la solución espacial meridional, que adquiere expresión formal en organismos extendidos longitudinalmente con tipos que buscan lo universalmente convincente, es la generadora de obras consumadas y autosuficientes que temen cualquier contacto blasfemo. Las formas idiosincráticas rebosantes de aspectos subjetivos del arte septentrional, donde es mayor la influencia de la raza, la naturaleza y el clima, no dudan en sacrificar la claridad de la planta y la nítida articulación de las partes en la consecución de una idea dinámica dando como resultado un rico y ferviente dramatismo.

La segunda línea argumental tiene que ver con la primacía de determinados géneros. Es sabida la importancia otorgada por el Formalismo literario al estudio de los géneros: los estudios de O. Brik y Boris Tomashevski sobre el verso y los de V. Shklovski, Boris Eichenbaum y Vladímir Prop sobre la prosa estableciendo diferencias constitutivas e históricamente caracterizadas en el cuento, la *nouvelle*, la novela y las distintas estrategias de los cuentos fantásticos. Para Ginzburg estos géneros toman la forma de programas, como una suerte de puente entre la serie arquitectónica y la social. Era tarea primordial del arquitecto definir su tipo -su *standard* decía Le Corbusier. Lo que para Grecia había sido el templo, la catedral para el gótico, el *palazzo* para el Renacimiento, para la arquitectura contemporánea eran la vivienda obrera y los nuevos condensadores sociales.

Cada período histórico -o más bien, cada fuerza creativa vital- se caracteriza por poseer determinados organismos artísticos; cada época de las artes plásticas tiene sus tipos favoritos que son especialmente característicos de ella; tal el caso del tipo frontal de la estatua arcaica (...). Exactamente ese mismo fenómeno es aplicable también a la arquitectura. (...) No significa que los organismos mencionados caractericen exhaustivamente las épocas citadas; lo que indican es que las principales energías artísticas se concentran en

38. Supone una directa referencia a Wilhelm Wundt y sus estudios experimentales sobre la percepción de las formas. Su obra principal **Grünzüge der physiologischen Psychologie** de 1874 había sido traducida por W. Kandinsky y publicada en ruso en 1880. Las de su discípulo Hugo Münsterberg, aplicando estas observaciones a la optimización de las habilidades de los trabajadores, eran frecuente referencia de las indagaciones de Ladovski.

resolver ese problema en particular y que las formas creadas durante ese proceso adquieren una importancia fundamental en la mente de sus coetáneos y se transfirieron a otros aspectos del esfuerzo creativo. (p. 160)

El último argumento refiere al valor relativo de lo constructivo. No se trata de la polaridad, ya expuesta, de sumisión o rebelión frente a las fuerzas gravitatorias. Ginzburg plantea que lo tectónico, en tanto emoción estética asociada a la percepción de los esfuerzos de sostén, puede ser sustituido por la simple traslación de elementos verticales y horizontales en la definición de las formas, desprovistos de toda connotación estructural.

En la inmensa mayoría de los casos, el verdadero significado de la arquitectura, se distingue principalmente en sus aspectos constructivos. (...) Sin embargo, sería un grave error limitarse a hacer esta interpretación de los monumentos arquitectónicos. Junto con la experiencia que adquiere al afrontar sus edificios, el hombre desarrolla también un complejo sistema para encarar un mundo autosuficiente ligado a estas construcciones. La psicofisiología³⁸ moderna ha establecido que diversos elementos formales (la línea, la superficie, el volumen) tanto en sí mismos como en distintas yuxtaposiciones, provocan sensaciones de satisfacción o insatisfacción, al igual que determinados colores y sonidos. (pp. 183/4)

38

Ese es el argumento del quinto capítulo donde hace referencia a la construcción como determinante de la forma propia de la arquitectura anterior al Renacimiento y de la primera fase -constructivista- de todo nuevo estilo, de alguna manera ya cumplida.

Cuando surge un nuevo lenguaje estilístico, cuando se crean sus nuevos elementos, naturalmente no hay necesidad de diluirlos con ninguna otra cosa: lo nuevo nace en su mayor parte como una necesidad constructiva y utilitaria. Los elementos decorativos que surgen posteriormente no perturban su vida orgánica hasta el momento que un exceso de ellos rebasa esos límites cayendo en un juego autónomo. *La juventud de un nuevo estilo es primordialmente constructiva, su período maduro es orgánico y su decrepitud decorativa.* (...) Desde este punto de vista trataremos de evaluar el "constructivismo" moderno como fenómeno artístico. Tal vez podamos comprender mejor tanto la amenazante consigna propuesta por los constructivistas rusos como sus bravuconadas que son completamente naturales desde el punto de vista psicológico y plenamente familiares para el historiador del arte. (...) Si este constructivismo es característico de cualquier fase inicial de un estilo, debería revelarse como algo especialmente característico del estilo de nuestro tiempo. Y la razón debe buscarse naturalmente en las condiciones económicas y en la excepcional función psicológica que ha asumido en nuestra vida la máquina y la consecuente vida mecanizada, cuya esencia radica en los aspectos estrictamente constructivos que la componen. (p. 189)

Se trata de una observación clave para entender las bases de la doble operación que está tratando de emprender.

Por una parte, busca adjudicarse la herencia de todas las experiencias vanguardistas, sobre todo en el campo plástico, que venían desarrollándose bajo el marco de la acción impulsora del IZO (Departamento de arte dependiente del Norkompros) y que en esos momentos, tras la síntesis radical de Aleksei Gan en su texto **Konstruktivizm** de 1922, no sólo plantea la muerte del arte sino una inmersión productivista que, de alguna manera, la Arquitectura está autorizada a sortear resolviendo una contradicción entre la dimensión artística y el mundo real del trabajo y la vida que, en su esfera, no es tal.

La cuestión no radica -como algunos constructivistas están tratando de hacernos creer- en que esa emoción estética haya desaparecido; afortunadamente ahí no está el problema, y esto queda perfectamente demostrado en el trabajo de los propios constructivistas; más bien la cuestión radica en que bajo la influencia de las alteradas condiciones de vida y la importancia de la economía y la tecnología moderna *nuestra emoción estética, su carácter, se ha transformado*. En nosotros sigue y seguirá existiendo siempre la necesidad de lo estéticamente desinteresado dado que constituye una de las características fundamentales e inquebrantables de nuestra naturaleza física, o si se quiere biológica, pero la satisfacción de esa necesidad sigue un camino distinto. *El elemento decorativo más atractivo para nosotros es precisamente el que aparece sin adornos en su aspecto constructivo, así el concepto de lo constructivo ha integrado dentro de sí el concepto de decorativo*, se ha fundido con él y causado este enredo de conceptos. (pp. 190/1)

Por la otra, se propone definir el marco de los posibles caminos de la Arquitectura fundamentando sus medios específicos. Y así la cuestión del género pasa a constituirse en una componente fundamental de la consideración del *espacio*, adelantada por Ladovski como elemento exclusivo de la Arquitectura y definida por Ginzburg, al modo de los Formalistas, en contrapunto con la construcción. La cuestión de la *estructura* en clave tectónica se restringe a la materialización del contenedor espacial, quedando liberada la *envolvente* de toda atadura estructural para concentrar en ella las valencias estéticas y el principio fundamental del Ritmo.

Desde estas nuevas reglas del juego, sólo queda decretar el fin del Clásico “que rompiendo las barreras de las edades queda impregnado de nuevas energías y finalmente, en el siglo XV se transforma en una impetuosa corriente que brota turbulenta y majestuosamente”. Una fase clásica que al Barroco había llevado a la destrucción final, agotando su manantial hasta el derrocamiento final del viejo sistema y abriendo la posibilidad de un nuevo estilo surgido de la integración dialéctica del espacio clásico y el ritmo nórdico.

¿Significa esto que nos veremos obligados a empezar nuestra labor creativa desde el principio, fuera y más allá del ciclo completado? Desde luego que no. En primer lugar sencillamente *no podemos*

³⁹ En este sentido, la crítica ya ha destacado la actitud inaugural de Ginzburg de argumentar la legitimidad histórica del nuevo estilo en general, y de las direcciones posibles de su fase madura en particular, no sólo respecto a un cíclico proceso de transformación de las formas sino de procesos culturales más globales en "una ansia de orden que otorga integralidad moral a la lucha más allá de la fe en principios apriorísticos y metahistóricos". Ver Vieri Quilici, **L'architettura del costruttivismo** (Bari: Laterza, 1978), 262.

hacerlo, al igual que una persona no puede saltar por encima de sí misma, un cambio brusco en los fundamentos básico del pensamiento y la percepción del ser humano -y por lo tanto en la labor creativa- resulta fisiológicamente imposible, (...) en segundo lugar *ni siquiera deseamos hacerlo*, (...) la pregunta que queda por responder es ¿qué aspectos de este ciclo ya completado poseen valor? (p.153)

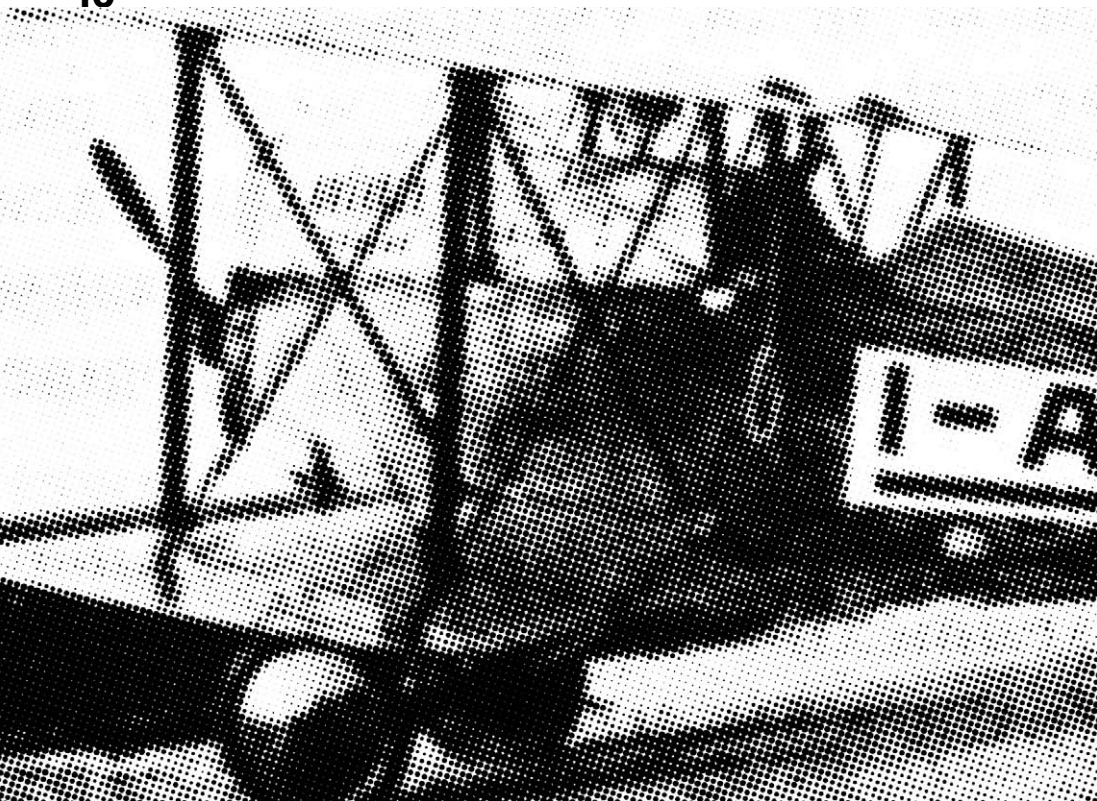
La lección de la máquina

De la misma manera que cada parte de la máquina se materializa en una forma y material que corresponde a su fuerza y potencia, a la manera en que debe actuar dentro de un sistema, y por lo tanto su forma y material no pueden ser arbitrariamente cambiados sin afectar todo el sistema, así en un objeto hecho por un artista cada elemento es una fuerza materializada y no puede ser arbitrariamente descartado o cambiado sin destruir la operación del sistema es decir, del objeto.

Alexander Vesnin, **Credo**, 1922

Planteada la lógica intrínseca de la serie arquitectónica, Ginzburg emprende el abordaje de las otras series estableciendo un hiato entre arquitectura y época que, como irresoluble dualismo, también está presente en las teorizaciones de Wölfflin.³⁹

En la serie social, la protagonista absoluta es la máquina. Su impacto se transfiere a los modos de producción, al valor otorgado al trabajo y el ahorro de las energías humanas racionalizadas por Taylor y otros baluartes teóricos del



40. Ver Jean Louis Cohen, "El tío Sam en el país de los Soviets: el tiempo de las vanguardias" en VV. AA, **Constructivismo ruso** (Barcelona: del Serbal, 1994), 89-110; Mauro F. Guillén, "Scientific Management's Lost Aesthetic: Architecture, Organization, and the Taylorized Beauty of the Mechanical" en **Administrative Science Quarterly**, Vol. 42, No. 4 (Dec., 1997): 682-715

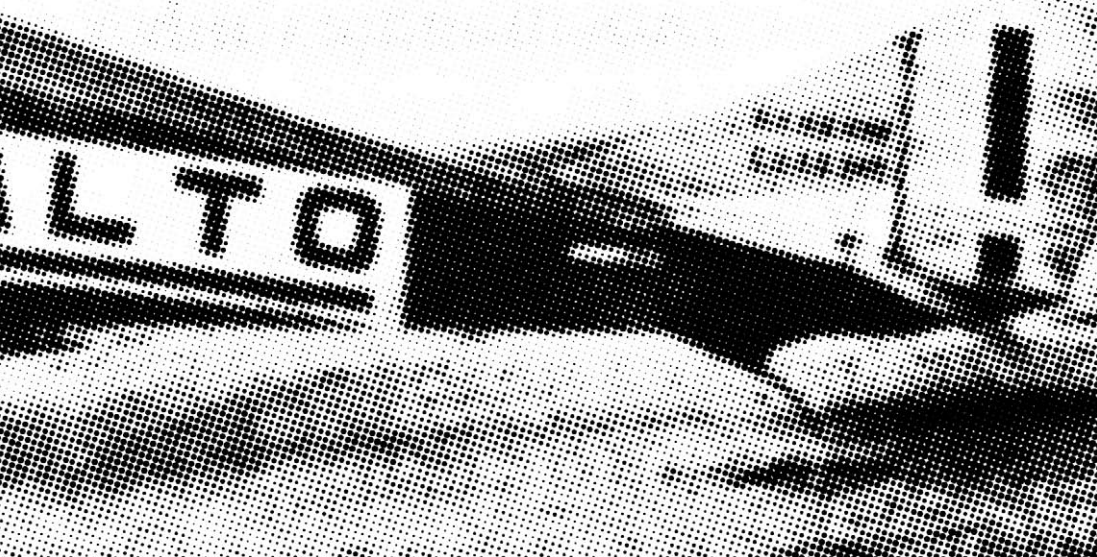
Scientific Management que, como sabemos, tuvieron una relevancia inusitada en la Rusia post revolucionaria.⁴⁰ Tal sincretismo le permite poner en el mismo plano la preocupación por lo útil y el pragmatismo norteamericano, el ritmo bullente de sus ciudades de neón y el mundo rural técnicamente atrasado de la Rusia revolucionaria.

La máquina está detrás y la máquina enseña. Las lógicas y propiedades de la modernidad se encarnaron en la máquina y se trasladaron a las construcciones ingenieriles y, desde ellas, a las fábricas para, transitivamente, hacerlo próximamente en la Arquitectura.

Esta transmisión no es directa. En particular, no tiene que ver con la analogía de las formas (y con este mandoble caen no sólo el silenciado Futurismo sino aún las formas hieráticas de Le Corbusier); sino con los principios de un trabajo creativo que va encontrando modulaciones formales que operan como nexos (aunque no determinantes) entre máquina y arquitectura.

El arte auténtico nunca consiste en imitar, nunca abandona sus cotas organizativas, sino que representa un mundo autónomo de leyes y principios que sólo son adecuados para la vida. Pero esta misma adecuación obliga al arte a ser moderno, en palabras de Wölfflin, "las formas del arte dicen las mismas cosas en su propio lenguaje que las voces que le son coetáneas". (...) Entender la significación de

- ▼ **Maquina avion Ansaldo**
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 169.

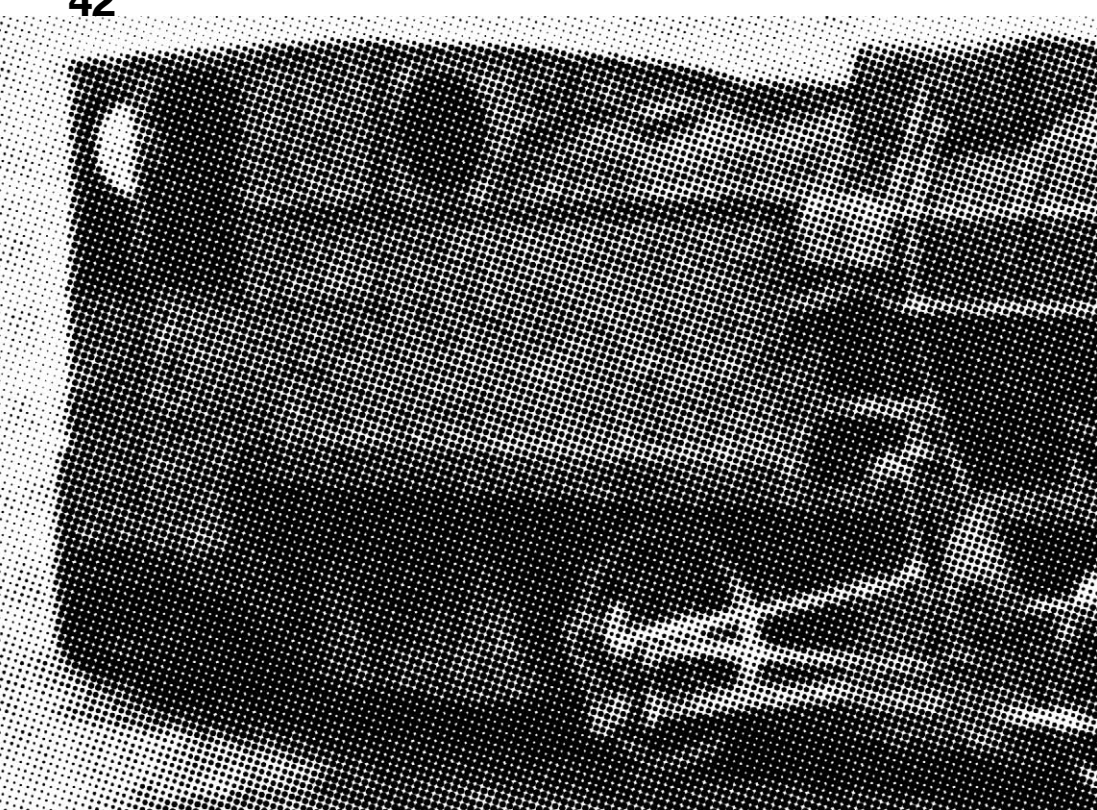




ese rotundo conjunto que es la vida moderna; impregnarse con sus preocupaciones y sus placeres, de su paisaje, de sus cielos cruzados por cables y aviones en vuelo; comprender las distancias que se han reducido gracias al movimiento de la máquina, las calles atravesadas por la nítida silueta de un puente y, entre ellas, las manchitas intensamente resplandecientes de los transeúntes: percibir todo esto y formularlo con una expresión adecuada es la tarea del arte moderno. Pero ¿cómo podremos salvar la distancia entre el conjunto de la modernidad y el monumento arquitectónico cuando nos damos perfecta cuenta que la única analogía posible radica en los principios del trabajo creativo y no en sus formas? (pp. 193-4)

La arquitectura industrial y las fábricas son las referencias más próximas, realistas y concretas para idear los elementos y modos compositivos, a salvo de la fuga a la abstracción de otras corrientes que pretendían encontrar fundamentos en las investigaciones de las artes plásticas -en una clara alusión crítica a las indagaciones de Ladovski y a las otras derivas constructivistas promocionadas por El Lissiski y Ilja Erenburg desde la revista **Vetsch** de Berlín.

En las construcciones industriales (...) ya vemos materializados no sólo los fundamentos de la estética moderna, sino incluso elementos concretos de arquitectura: sistemas de soportes, juntas, vanos, huecos, remates, destellos de esquemas compositivos y de nuevas formas que pueden transferirse a la arquitectura doméstica, que pueden ya servir como material concreto y profundamente práctico



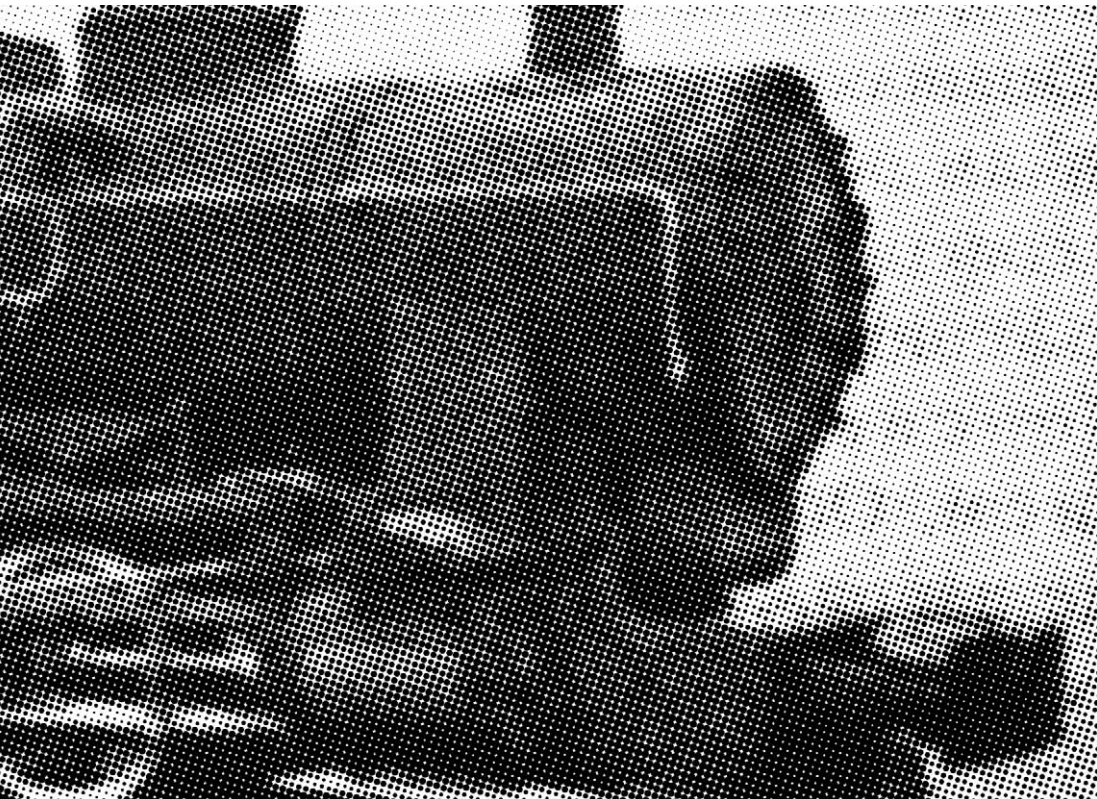
para ayudar a los arquitectos a encontrar el buen camino hacia el trabajo creativo y contribuir al lenguaje de la estética abstracta en un preciso léxico de arquitectura. (p. 198).

Y ese es lo que las imágenes vienen a demostrar. Si. Hay fotos de silos y hangares, de puentes, grúas, aviones y locomotoras; también de la terraza de la fábrica Fiat en Turín. Pero no son los mismos ejemplos -y en caso de serlo, no son las mismas tomas- que los empleados por Le Corbusier en **Vers une Architecture**. Y el propósito y la estrategia son bien diversos.

Cada capítulo es encabezado por dos imágenes en contrapunto que no son ilustraciones en sentido estricto sino que por su selección y confrontación constituyen un discurso que confirma las posiciones fundamentales del texto. Su objetivo es mostrar la materialización de los mismos principios creativos en máquinas y construcciones ingenieriles y, eventualmente, en la arquitectura: la estructura reticulada en una grúa y los andenes de la estación de Colonia; la dimensión volumétrica en un refrigerador a vapor y la fábrica de aviones Ansaldo en Turín; las propiedades dinámicas preñantes en las correas de transmisión de una máquina, en el fuselaje y la inclinación de las alas indicando de forma precisa la dirección del despegue de un avión Ansaldo y en las costuras y ejes de

◀ **Fotos encabezando quinto capítulo de Stil i epokha**

▼ **Locomotora Krauss**
M. Ginzburg, Moisei Ginzburg.
Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), p.177.



41- Ver Kenneth Frampton, "Avant-propos" a Moïseï Guinzbourg, **Le style et l'époque. Problèmes de l'architecture moderne** (Bruselas: P. Mardagan, 1986), 7-9; Reyner Banham, **A Concrete Atlantis, U. S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925**, (Cambridge: MIT Press, 1982), 231-236.

42- Moiseï Ginzburg, "Estetika sovremennosti" en **Arkhitektura** n° 1-2 (1923), y "Staroe i novoe" en **Arkhitektura** n° 3-5, (1923); reproducidos en Moiseï Ginzburg, **Escritos 1923-1930** (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 13-21.

44

una locomotora Krauss detenida; el desplazamiento del eje resultante de las fuerzas dinámicas en el Electric Elevator de Buffalo y la Torre de Tatlin; los elementos de transmisión del movimiento en el puente de la estación de Colonia y el interior de la fábrica de aviones Ansaldo; las diferencias en la expresión con distintos materiales en refrigeradores a vapor y el elevador Washburn Crosby Ges; la resolución volumétrica por alineación de partes siguiendo el ritmo y la dirección de la producción de un elevador no identificado en Buffalo y el Pabellón del Departamento Cultural y Educativo de Zholtovski que sirve para marcar la introducción de los principios de la construcción ingenieril en la arquitectura rusa.

Han sido múltiples las analogías planteadas entre **Stil' i epokha** y **Vers une Architecture** que aquí no se van a discutir.⁴¹ Baste decir que algunos ejemplares de **L'Esprit Nouveau** habían llegado a Rusia hacia 1922 y seguramente eran conocidos por Ginzburg; pero no es suficiente para poner en cuestión la originalidad de su propuesta que es anterior a la edición del libro de Le Corbusier. Los argumentos principales de **Stil' i epokha**, si bien publicado en 1924, fueron enunciados en una conferencia frente al MAO Sociedad de Arquitectos de Moscú el 18 de mayo de 1923 y desarrollados en dos artículos de su órgano oficial **Arkhitektura**, cuyo comité de redacción integraba con Leonid Vesnin y E. I. Norbert.⁴² Luego leyó su texto completo en febrero de 1924 frente a la RAKHN, la Academia Rusa de Ciencias Artísticas formada en 1921 y cuya sección de arquitectura presidía I. Zholtovski.

Ya Ginzburg estaba plenamente integrado en los cenáculos de la vanguardia arquitectónica. Se había sumado como profesor de Teoría de la Composición Arquitectónica en la VKhUTEMAS, una posición que no comprometía su alineamiento con los talleres en pugna. También había sido invitado a participar con el pabellón de Crimea en la Exposición de la Agricultura y el Artesanado realizada en Moscú en 1923, primera ocasión en que los arquitectos tuvieron la oportunidad de dar a conocer sus elaboraciones innovadoras posteriores a la Revolución y cuyas construcciones constituyeron el principal material de referencia para elaborar su balance de la arquitectura moderna local.

La síntesis nórdico-mediterránea en el espacio, la estructura y la envolvente

¿Cuál de estos dos sistemas de pensamiento arquitectónico [el del sur y el del norte] es el más conveniente para nosotros? Ambos lo son. Esto es lo que constituye el origen de su significación genética, de su valor potencial para el tiempo presente. La deliberada claridad de la solución espacial ¿no es éste el origen del racionalismo





◀ **Elevador en Buffalo**

Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 183

▶ **Torre Tatlin**

Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 183

43. Paul Frankl, **Der Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst**. [Leipzig y Berlin: Teubner, 1914] - **Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura** (Barcelona: G. Gili, 1981). El libro fue escrito luego de asistir al curso de verano dictado por Wölfflin en Munich en 1912. Plantea una superación de sus métodos planteando cuatro categorías polares específicas para la arquitectura: dos tienen que ver con el espacio (*Raumform* y *Zweckgesinnung*), una para la tectónica (*Körperform*) y otra para la apreciación de la forma como imagen resultante de un recorrido (*Bildform*) con especificaciones para un período postgótico (*neueren Baukunst*) correspondiente al ciclo Clásico de Ginzburg. Según Senkevitch, Ginzburg conocía personalmente a Alexander Gabrichevski, que había hecho el curso con Frankl y contribuyó a difundir sus ideas en Rusia. La profundidad del conocimiento de Ginzburg de su libro y de los escritos de Wölfflin sugieren una conexión directa con las fuentes.

46

moderno, de la atención que tan esmeradamente prestamos a la articulación precisa del problema utilitario? La dinámica y su fuerza de penetración ¿no son éstos los elementos del impacto artístico moderno? ¿no son los atributos que con mayor avidez persiguen los arquitectos de nuestros días? (p. 154).

¿Qué tiene que decir la máquina respecto a esa superación dialéctica del Clásico, síntesis de la planta mediterránea y el ritmo nórdico? Para responderlo, Ginzburg despliega un análisis pormenorizado de cada uno de los medios específicos de la arquitectura, ya señalados por Ladovski, edificando sus definiciones en diálogo con las categorías polares conceptualizadas por Paul Frankl en su intento de superar los *Grundbegriffe* de Wölfflin al adecuarlos a las especificidades de la Arquitectura.⁴³

Como hemos señalado, Ginzburg define el *espacio* al modo de los Formalistas: en contrapunto con la construcción “prosaica”. Siendo la construcción resultante de “la necesidad de aislar, de encerrar cierta porción de espacio con unas formas duraderas”, es tarea del arquitecto “la organización de este espacio aislado, y de la forma cristalina que envuelve lo que es esencialmente un espacio amorfo (...) estableciendo el carácter particular de las experiencias espaciales, de las sensaciones provocadas por los interiores de las obras, por sus límites espaciales y por el sistema que lo ilumina” (p. 116). Entiende al espacio desde la convergencia de dos categorías planteadas por Frankl. Una dimensión preformativa (*Zweckgesinnung*), escenario para determinadas acciones y actividades humanas donde se diferencian un armazón de recorridos y equipamientos que resultan de las intenciones y jerarquías con las que el propósito (*Zweck*) es interpretado y organizado como programa. Esta red de movimientos (*Gewennungsnetz*), para una concepción aditiva (mediterránea) del espacio, supone una serie de puntos de calma (*Ruhenspunkte*) a lo largo de líneas de conexión (*Vermittlungsachsen*). La otra dimensión es formal (*Raumform*) y tiene que ver con el modo en que estos espacios están delimitados. En ella opta por el polo aditivo (*Raumadition*) también mediterráneo, es decir, la definición de elementos claramente discriminados, subordinados y agrupados en secuencia, cada uno con su perfil geométrico y modo de iluminación característico. Eso es lo que las plantas de las fábricas enseñaban: la disposición racional de las máquinas sin espacio vacante, para reducir el calculado gasto de energía de los operarios y los desplazamientos coordinados de gentes y cosas.

La máquina exige (...) la capacidad de articular un esquema en elementos distintos relacionados entre sí por una cadena indestructible de interdependencia, donde cada uno de ellos constituya un organismo independiente que ponga claramente de manifiesto la función para la que se hizo y a la que cada uno de sus componentes están subordinados. (p. 169)

44. Ver A. M. Rigotti, "Carl Bötticher y la ciencia de la tectónica" en VV. AA., **Teorizaciones sobre espacio, estructura y envolvente**, CLHU 4 (Rosario: Laboratorio de Historia Urbana, 2009), 1-7.

La fábrica es la consecuencia más natural del desarrollo de la máquina; reúne en su interior todo un conjunto de máquinas que a veces son homogéneas y otras heterogéneas, pero que siempre están ligadas por el mismo propósito común [Zweck], (...) la colocación de estas máquinas, la dirección de sus ejes, la pendiente de los distintos elementos está estrictamente organizada y, además, materialmente unido por las cintas de las poleas y por los engranajes, (...) representa ya una verdadera obra de arquitectura con todas sus características espaciales. (p. 197)

La concepción de espacio, entonces, debe estar precedida por una indagación del propósito que ponga en evidencia el espíritu (*Geist*) de un determinado segmento de la realidad, condensándolo en condiciones materiales características.

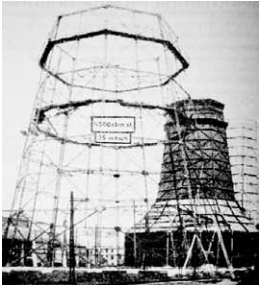
En vista de que cada elemento de la máquina extrae su significado, como función, de una necesidad tanto particular como general, y dado que estas necesidades varían con cada cambio en el aspecto de la máquina y que hay un número infinito de estos aspectos, el constructor debe ser un creador inventando para cada máquina sus propios elementos y su propio esquema donde incorporarlos, (...) no resulta difícil convencerse que esta transición desde el impresionismo creativo a una construcción clara y precisa -una transición que representa una respuesta clara exacta a un problema planteado con precisión- es un fenómeno que está llegando a ser común a todas las formas de la actividad humana. (p. 170)

Respecto a la *materia* (estructura) es clara su consideración dentro de los parámetros de la perspectiva materialista alemana, que había planteado una relación inmanente y orgánica de las formas con las técnicas constructivas dentro de una tendencia sostenida hacia resoluciones más livianas resultantes de un aprovechamiento más eficiente e ingenioso de los materiales, convergente en **Die Tektonik der Hellenen** de Carl Bötticher, en 1844.⁴⁴ La de Ginzburg es una acepción de *tectónica* como comprensión intuitiva de los comportamientos estáticos, distante de la acepción confusa de la *Tektonika* del Grupo Productivista vinculada al matiz ideológico desde dónde se manipulan los materiales industriales para eliminar la arbitrariedad del programa.

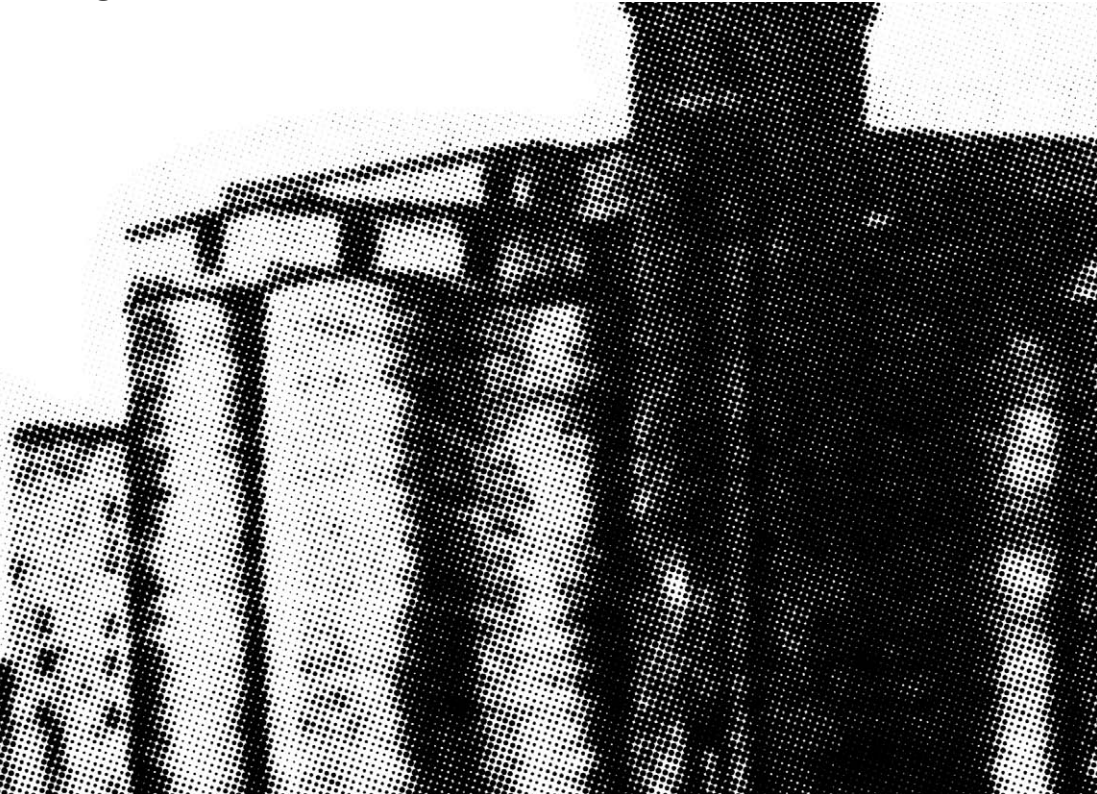
Como fruto de nuestra experiencia perceptiva, las leyes matemáticas de la estática y la dinámica se animan como fuerzas vivas del mundo orgánico; por consiguiente, desde el momento en que el hombre da sus primeros pasos, la forma ejerce una influencia espontánea que se va haciendo cada vez más clara, nítida y concreta. (...) La construcción del organismo arquitectónico adquiere una significación distinta y autosuficiente; y en virtud de una clase particular de asociación, llamada motriz, el hombre trata de encontrar en esta construcción inanimada ese elemento de movimiento que se traduce en el desarrollo de la forma y cuyo reflejo se produce durante su percepción. Las formas inanimadas (...) adoptan una vida distinta en nuestra conciencia como fragmentos de movimiento universal. (...) El movimiento como tal se concentra en dos elementos básicos (el vertical y el horizontal) que entablan una competencia o una lucha. (...) Por tanto, *el sistema constructivo*, en virtud de nuestra

experiencia perceptiva y de las características psicobiológicas del ser humano, *da origen a otro sistema autosuficiente que procede y depende de la construcción del mundo de la forma*, o para ser más exactos un sistema estético. El mismo componente es al mismo tiempo un elemento utilitario de la construcción y un elemento estético de la forma. (pp. 184-5)

Es fácil relacionar esta concepción con la *Körperform* de Frankl, vinculada a las sensaciones psicológicas despertadas por las formaciones corpóreas limitadoras del espacio donde, en la polaridad *Kraftzentrum* (mediterránea) está implícita la apreciación de los esfuerzos estáticos centrados, es decir de un esqueleto de elementos de sostén conductor de las fuerzas, firmemente adherido al piso, y autosuficiente, dando la impresión de una sólida masa muscular.



Es natural que su inventiva no cese hasta encontrar un material que corresponda al elemento necesario, hasta que ese elemento alcance su expresión más concisa y hasta que su forma adopte un perfil que garantice el movimiento más económico en el sistema combinado general. (...) Así pues, bajo la influencia de la máquina, *se forjan en nuestra mente unos conceptos de belleza y perfección como entidades que mejor responden a las características del material que está organizando y a su utilización más económica en la consecución de un objetivo específico, es decir, la máxima concentración en la*



45. Ver A. M. Rigotti, "La cuestión de la estructura: ossature vs. carcasse" en VV. AA., **Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura**, (Rosario: A&P ediciones, 2009), 96-114.

46. Todos los pabellones de la Exposición de Agricultura y el Artesanado, como el de Melnikov para la Exposition des Arts Décoratifs de 1925, estuvieron contruidos en madera y constituyeron una reflexión sobre las posibilidades todavía abiertas a ese material.

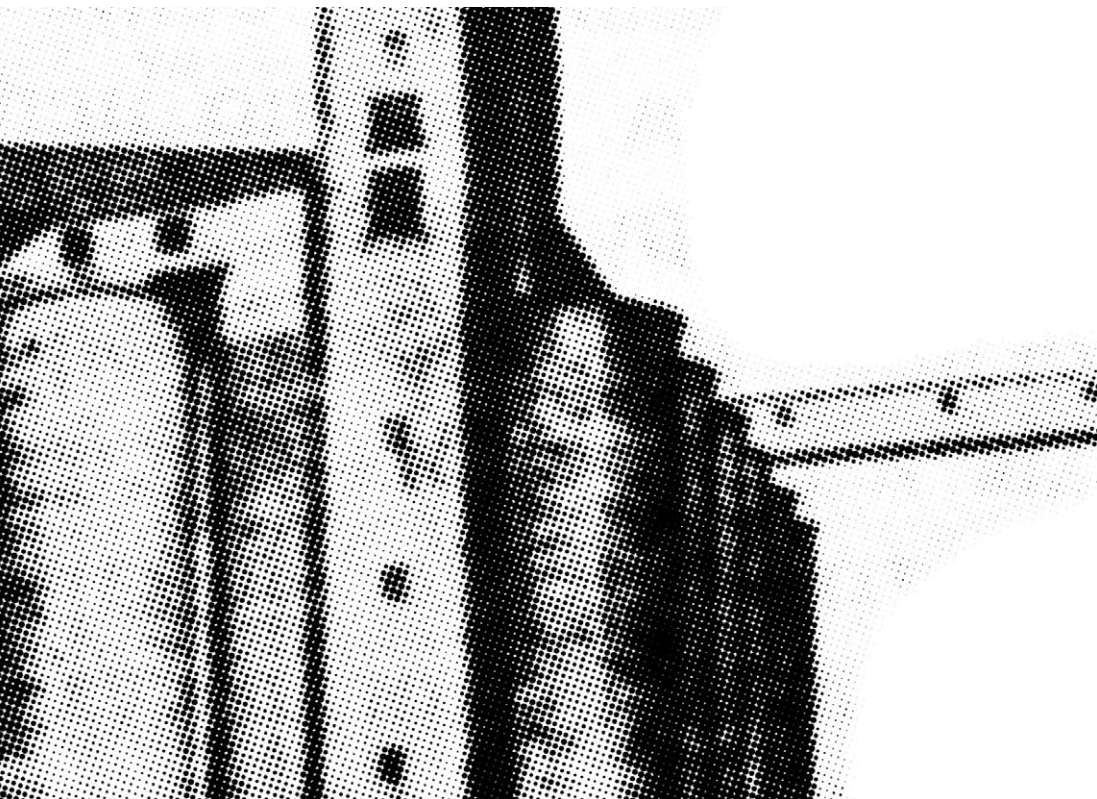
◀ **Refrigerador a vapor**
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 201

▼ **Elevador en Buffalo**
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 201

forma y la máxima precisión en el movimiento (...) dará origen a una forma vigorosamente concentrada carente de todo carácter difuso. (pp. 171/2)

No hay en Ginzburg la voluntad de laudar a favor de los nuevos materiales. Lejos está de proponer un sistema estructural como fundamento del nuevo estilo, tal como hiciera Le Corbusier en relación al hormigón armado.⁴⁵ Deja así abierta la posibilidad de encontrar nuevas formas de empleo de la madera, material tradicional al que solían recurrir los miembros de esta elite arquitectónica, tanto por las dificultades tecnológicas que padecían como por verlas como una puerta de conexión a la arquitectura nacional.⁴⁶

Pese a lo común del lenguaje del estilo moderno, aparecerán las más diversas variaciones, como el estilo de la madera o el del hormigón, el estilo del vidrio y del hierro; y es que el cometido del arquitecto, como el del constructor de máquinas, supone no una improvisación arbitraria, sino una organización razonable del material que tiene a disposición. (...) Y es que toda la intención del poder organizativo de los arquitectos deriva de la utilización razonable del "trabajo" realizado por el material. (...) Resultará completamente natural que el hierro imponga un tipo de armonía; la piedra, otro; y el hormigón armado, algo completamente distinto. (p. 171)



47. C. Cooke, "Form is a function X", op. cit. Recordemos que el núcleo del Grupo de Trabajo Constructivista fue diferenciar composición (*kompozitsiia*) de construcción (*konstruksiia*) como principios de organización de la obra de arte. La primera, relacional y jerárquica; la segunda, deductiva, liberada no sólo de la subjetividad sino aún de una motivación espiritual donde nada es accidental ni resultante del gusto.

48. "Lo que encontramos en la máquina, esencial y primordialmente es la más clara expresión del ideal de la creación armoniosa, que hace ya mucho tiempo fue formulado por el primer teórico italiano, Alberti en *De re aedificatoria*". (p. 169)

La consideración de estas cuestiones constructivas, si bien importante, tiene un rol secundario en la definición de la forma. Como agudamente señalara Catherine Cooke, es clara la acepción que le dio Ginzburg a la noción de *konstruksiia* en el sentido lingüístico, vinculado a un proceso intelectual de concepción y sintaxis, y no al técnico asociado a lo material (para el que la palabra rusa es *stroitelstvo*).⁴⁷ En este sentido, la elección de Alberti como referencia para dar cuenta de la lección de la máquina no es incoherente:⁴⁸ *konstruksiia* está considerada en la misma dimensión de *concinnitas* en tanto armonía resultante de una concepción intelectual de la forma, dejando en segundo término aquellos atributos vinculados a la perfección en la factura de los edificios.

La *forma*, para Ginzburg, se resuelve claramente en la *envolvente*. La envolvente, en sintonía con Le Corbusier, es liberada de toda referencia constructiva. Es una suerte de *Stilhülse*, de vaina artística como estrato explicativo, performativo y nórdico, que da cuenta simbólicamente de una *Kernform* vital en el espacio y los esfuerzos de sostén en el contenedor material. Y la clave para su resolución es dar cuenta del *ritmo*, de allí la calificación de orgánica para esta etapa madura del nuevo estilo.

El estilo arquitectónico se compone de una serie de aspectos espaciales y volumétricos que están organizados según diversos conjuntos de características compositivas que dan lugar al problema dinámico del ritmo. (p. 118)

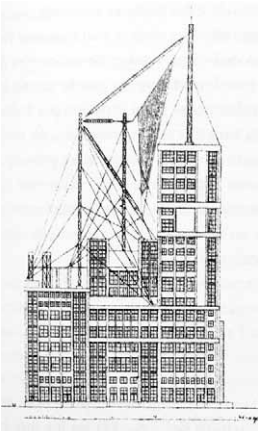
Sólo gracias al concepto de movimiento puede revelarse el significado mismo de un monumento arquitectónico, su articulación y sus elementos (p. 173)

Al igual que la simplificación de los elementos arquitectónicos facilitan su organización más efectiva, la pérdida del papel autónomo de la superficie del muro lleva al arquitecto al claro entendimiento de su cometido más importante y profundo. La superficie del muro y su articulación rítmica, la interdependencia proporcional de todos los elementos: todo ello encuentra su propósito primordial en *el problema de envolver el espacio, crear sus límites y organizarlo siguiendo unos principios definidos*. (p. 206)

Y el *ritmo* de esta nueva arquitectura está planteado en concordancia con la máquina.

Lo que surge como rasgo distintivo de las propiedades dinámicas de la máquina es una *dirección de movimiento*, (...) constituye una fuerza que se desplaza o es desplazada en una dirección que atrae nuestra atención, (...) la locomotora en reposo está dotada de esta expresividad, su solución compositiva es completa. Cuando miramos una locomotora detenida podemos captar fácilmente su propósito dinámico, (...) lo que adquiere una importancia y una significación particular es el *hecho de que el eje de ese movimiento casi siempre se halla fuera de la máquina*. (pp. 177/8)

50



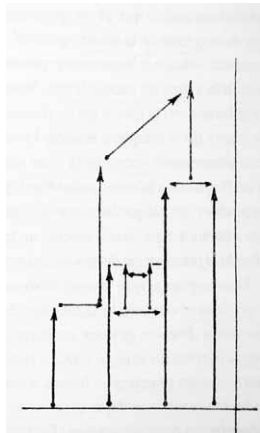
La máquina da origen, de modo natural, a la concepción de organismos totalmente nuevos y modernos que poseen características claramente expresadas de movimiento: *su tensión e intensidad, así como su dirección nitidamente expresada*. Estas características dan lugar a la concepción de nuevas formas gracias a las cuales la tensión y la concentración inherentes a este movimiento se convertirán inadvertidamente en uno de los momentos fundamentales de la concepción artística (...) y así llegamos a la conclusión final que nos impone la máquina: *que es posible y natural que la composición de los arquitectos modernos muestren una forma asimétrica o que, como mucho, no tenga más que un eje de simetría subordinado al principal eje de movimiento y que no coincida con él*. (...) Los dibujos corresponden al proyecto del Palacio del Trabajo realizado por los hermanos Vesnin y a su esquema dinámico que representa un diagrama descriptivo de la concepción arquitectónica moderna. (pp. 179-180)

Este *ritmo* tiene que ver con la imagen mental construida por el observador del edificio que sigue remitiendo a una impresión frontal. Todavía no alcanza a ser definida como la resultante de una serie de impresiones diagonales y en escorzo de un conjunto fraccionado y diverso propia de la polaridad múltiple de la *Bildform* de Frankl aunque, luego, tras la clara pronunciación por conjuntos volumétricamente variados y extendidos en el terreno, esta apreciación resultará inevitable.

Es en este mismo registro de la forma y la impresión estética de la envolvente que Ginzburg recurre a la tercera categoría del *Konstruktivism*: la *Faktura*, relativa a la manipulación de los materiales y apreciable en su textura que, en tanto pasa a ser fundamental en la concepción arquitectónica, obliga al arquitecto a tener una participación directa en la ejecución del monumento.

◀ **Notación rítmica del Palacio del Trabajo de Vesnin**

(Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 179



Puesto que en la máquina todo está organizado hasta el último milímetro, se deduce que las cuestiones relativas a la calidad del material, a su tratamiento y a sus características superficiales -es decir si es rugoso o liso, si tiene color o no- son casi tan importantes como las cuestiones más esenciales ligadas a cualquier sistema de creatividad. (...) *Las cuestiones relativas a la factura y la elaboración de un material* -que, por tanto, se manifiestan con toda nitidez- adquieren una enorme importancia, convirtiéndose con frecuencia en los instrumentos primordiales del artista. (...) No cabe duda de que las cuestiones relativas a esta clase de factura de los elementos formales (...) impulsan al artista a abandonar su estudio y tener participación más directa e íntima en la ejecución de un monumento arquitectónico, donde la propia elección de los materiales y la manera de tratar la superficie de un muro o sus elementos representarían la culminación natural de la metódica organización global de la labor creativa. (pp. 172-3).

Arquitectura como arte

La necesidad en el arte, en la creación y consumo de tesoros artísticos, constituye uno de los fundamentos más recónditos de la naturaleza del hombre, el mejor medio de realizar la intensidad de

En síntesis, la Arquitectura sigue siendo arte. Aunque las lecciones de la máquina marquen el ritmo y la dirección dominante, Ginzburg no renuncia a la voluntad de presentar la anatomía del hecho arquitectónico como un fenómeno liberado de funciones representativas o narrativas, con una estructura discursiva intrínsecamente significativa que obedece a una evolución autotética en relación a sus medios específicos y sus principios intrínsecos. Y el arte es una dimensión esencial de lo humano, aún en la Rusia revolucionaria.

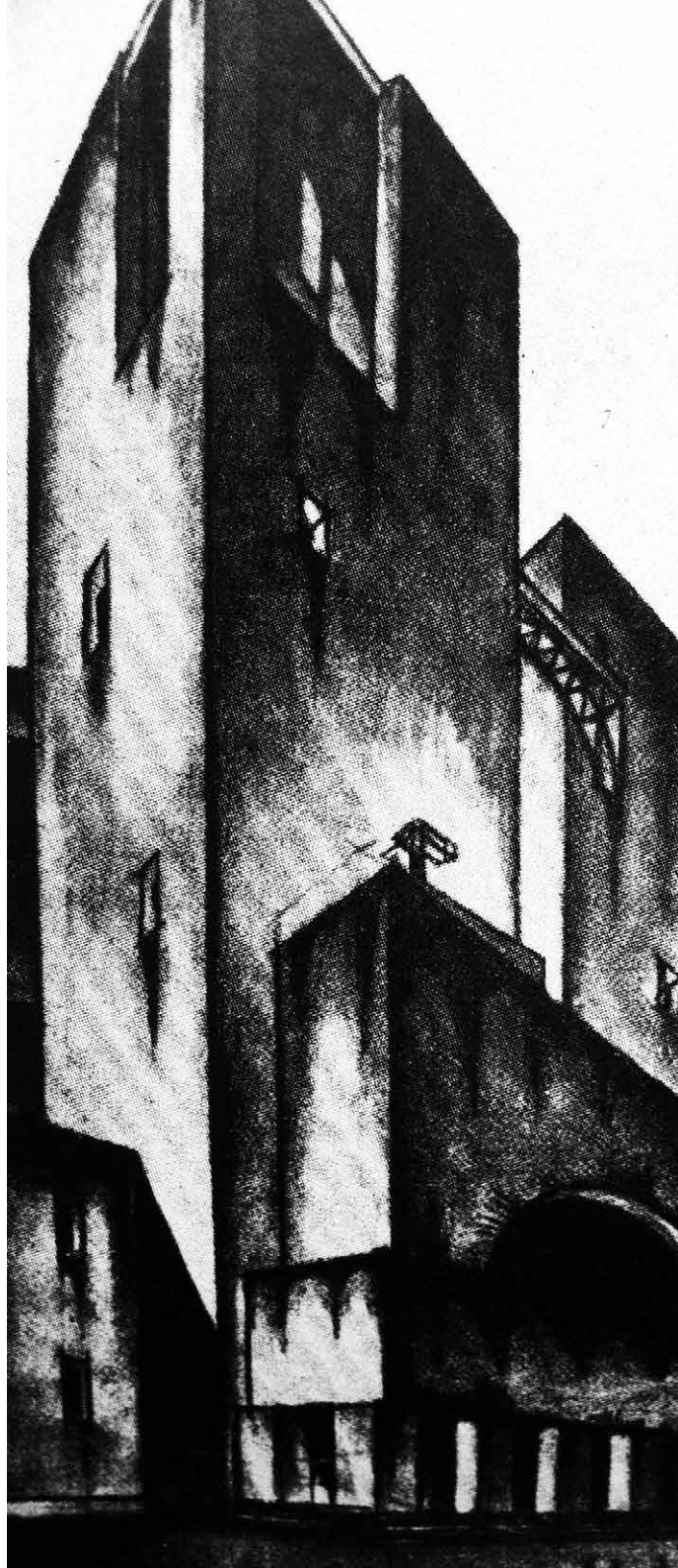
El Constructivismo -como una de las facetas de la estética contemporánea nacida de la vida ruidosa, impregnada de los olores de las calles, de su ritmo enloquecedor, de su sentido práctico y preocupaciones cotidianas y de su estética; incorporando voluntariamente dentro de sí el palacio del trabajo y los carteles propagandísticos de los festivales populares- es sin lugar a dudas uno de los rasgos característicos del nuevo estilo que acepta con avidez la modernidad en todos sus aspectos positivos y negativos. (p. 191)

Pero este nuevo estilo no puede aún de ser definido. No existe el volumen de edificios construidos como para sacar conclusiones; sobre todo la cuestión de la envolvente no se ha desarrollado completamente. Sólo es posible hablar de una etapa de transición que no agota las posibilidades creativas de los arquitectos.

Resulta perfectamente natural que la vida, tal como es, imponga cierta disciplina a los artistas dentro de los límites de lo que es razonable y conveniente. Si en nuestros días puede surgir la idea de la muerte del arte -una idea que no acepta más que emociones "desinteresadas" de naturaleza estética-, también es natural que los arquitectos pensemos seriamente en explotar sus posibilidades "interesadas". es decir, en extraer todo el material potencialmente creativo que languidece en los problemas utilitarios cotidianos que están resolviendo. Los auténticos arquitectos son concientes de la grandiosa imagen creativa que puede brotar de esa fuente pequeña y restringida. Más aún el historiador riguroso es conciente que este propósito limitado fue el hilo conductor dominante de numerosos y significativos estilos arquitectónicos. (p. 202)

Porque más allá de la consideración que tiene Ginzburg por los ingenieros, el arquitecto sigue siendo arquitecto; un arquitecto nuevo capaz de subsumir en sí la apreciación y la aproximación a lo material del artesano, con los fundamentos racionales del ingeniero civil y también del ingeniero industrial, apto para conformar los ámbitos de la vida práctica de la nueva sociedad.

Los arquitectos deben dar otro paso para salir de su tambaleante aislamiento y hacer frente a la cruda realidad, aprender de los constructores consolándose con la constatación que hasta el siglo XVIII no había diferencia entre estos dos campos de actividad, de que arquitecto e ingeniero eran sinónimos de una misma idea y que



► **M. Ginzburg Proyecto para el Palacio del Trabajo**
Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 233

incluso a finales del Renacimiento la edificación de cualquier clase de construcción ingenieril era sencillamente una parte más de su trabajo (p. 203)

Así deja de ser un mero decorador de la vida para convertirse en su organizador, transformando fantasía creativa en inventiva.

... hay cierto grado de enigma en el proceso creativo que garantiza tanto la variedad en la individualidad como la importancia de nuestras propias impresiones. Este mismo grado de enigma existe en la creatividad del inventor, cuyo sino es el de haber sido misteriosamente elegido; los aspectos de su itinerario específico tampoco puede explicarse del todo. No obstante, el inventor conoce con precisión aquello por lo que está luchando resulte los problemas que se le ponen delante y esto constituye uno de los signos de su éxito. El artista no va a perder creatividad por saber claramente por lo que lucha. La creatividad subconsciente e impulsiva deberá ser remplazada por un *método organizativo claro y preciso* que economice las energías creativas de los arquitectos y transfiera su excedente liberado a la inventiva y el poder del impulso creativo. (p. 204)

Habilitar todos los caminos, prenda de paz

Lo peor, a mi criterio, es presentar a la ciencia como definitiva.
A. P. De Candolle, epigrafe de Boris Eichenbaum, **La teoría del método formal.**

54



La concepción wölfliana de las formas como una fuerza en perpetua transición, convergente con la noción misma de revolución, es la coartada de Ginzburg para el cierre de **Stil' i epokha**. El nuevo estilo está, y estará siempre, en una etapa de transición.

No hablamos ni discutimos ninguna metodología. Hablamos y podemos hablar únicamente de algunos principios sugeridos por el estudio de una materia concreta y sus particularidades específicas. (...) No tenemos ninguna doctrina o sistema acabado. En nuestro trabajo científico apreciamos la teoría sólo como hipótesis de trabajo con cuya ayuda se indican y comprenden los hechos. No nos ocupamos de las definiciones que nuestros epígonos buscan ávidamente y tampoco construimos las teorías generales que los eclécticos encuentran tan agradables. Boris Eichenbaum, **La teoría del método formal**, 1927.⁴⁹

Sólo podemos hablar de una *época de transición*, de una fase primigenia en el desarrollo del nuevo estilo, de *aquellas de sus características que ya han quedado determinadas con bastante claridad* pero que no agotan el desarrollo ulterior del estilo. (p. 202).



Enfrentado a la tarea de presentar un cuadro actual de la arquitectura rusa, Ginzburg prefiere dejar abierta una encrucijada para la que él ya ha elegido un camino. El único edificio integrado al cuerpo del texto es el proyecto de los hermanos Vesnin para el Palacio del Trabajo que, como aclarará luego, fue el primero en materializar las ideas constructivistas en un ejemplo.

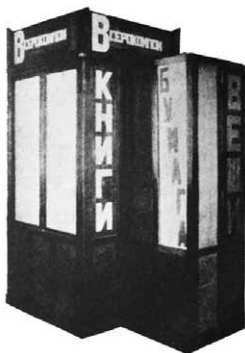
- ◀ **K. S. Melnikov pabellon Majorka Expo Agrícola de Moscú**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 228

- ◀ **V.Schukó Café del Dto. de Exteriores Expo Agrícola de Moscú**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 215

- ▶ **E. I. Norvert Central eléctrica en las afueras de**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 217



50. Moisei Ginzburg, "Itogi I perspektivy SA n° 4-5 (1927): 112-119 (reproducido en Moisei Ginzburg, "Resultados y perspectivas de la arquitectura moderna" en **Escritos 1923-1920**, op. cit., p. 318). Allí establece una comparación con el casi simultáneo proyecto de Walter Gropius para el Chicago Tribune señalando tras un semejante sistema reticular de verticales y horizontales, una diferencia de objetivos en su contenido interior, el de Gropius no era más que la típica solución americana del Bussines House.



56

En lugar de una estructura complicada y confusa, con numerosos patios y cruces que suelen dar como resultado una mancha estereotipada y simétrica de carácter netamente ornamental, (...) presentaron una nueva solución orgánica del problema concentrando todo el volumen según un nuevo enfoque, eliminando los patios interiores e intentando crear un organismo social cuya vida interior proviniera enteramente, no de los modelos estereotipados del pasado, sino de las leyes de su propia función objetiva.⁵⁰

Sin embargo, no es ése el sentido del último capítulo "Reflejos del nuevo estilo en las obras de los arquitectos modernos rusos". Todos los caminos quedan habilitados.

Las ilustraciones incluidas en el libro no están relacionadas directamente con el texto cuya única intención ha sido centrar la atención en el problema teórico de dilucidar las causas fundamentales del surgimiento del estilo contemporáneo y las condiciones para su desarrollo. El autor se resistió deliberadamente a la tentadora oportunidad que ofrecía el material de ilustración para aventurarse a hacer con él un análisis formal y una crítica; (...) al seleccionar el material se ha esforzado por ser lo más objetivo posible y por representar las diversas agrupaciones cuyo trabajo revela, en mayor o menor medida, cierta sensibilidad para las nuevas formas y, por consiguiente, podrían tener alguna significación genética en la formación del nuevo estilo. (p. 211)

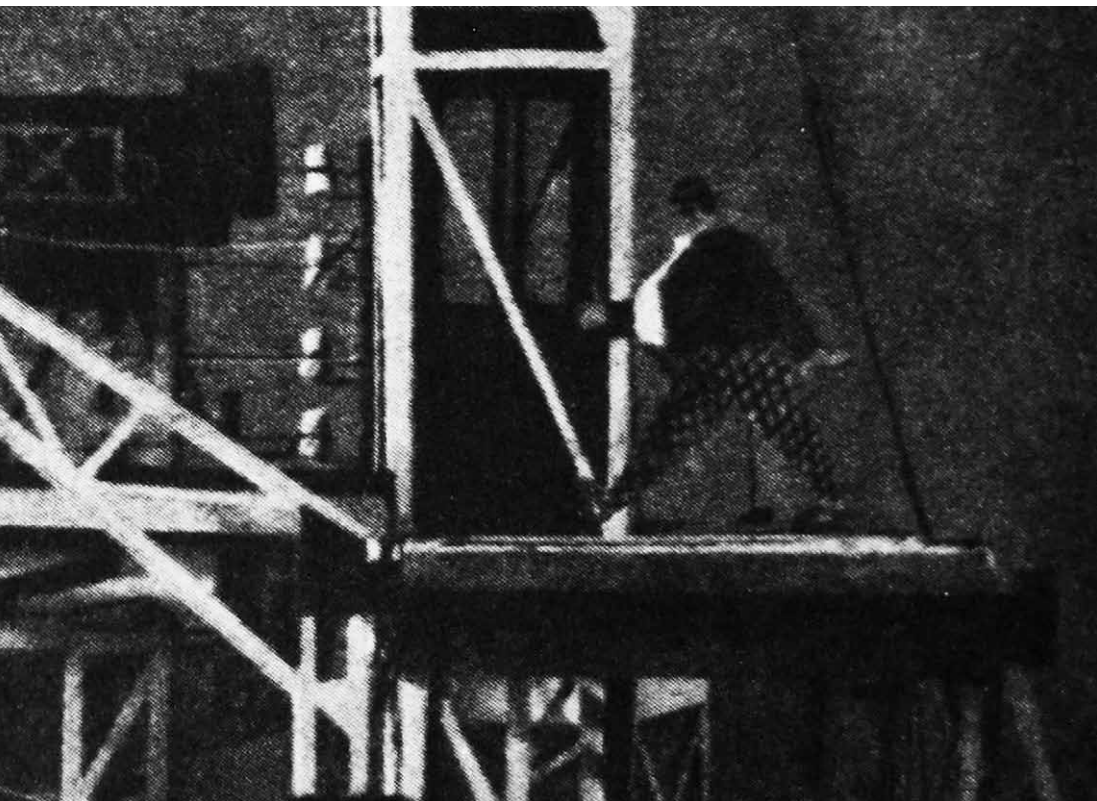
Los ejemplos que ilustra son sólo eso: mojones de posibles alternativas en juego. Incluso se excusa; lo ha construido



51. Propone un esquema de la ciudad moderna con estructuras reticuladas vigas, voladizos, ascensores, calles rodantes, y otros elementos mecánicos, combinando la sensación de espacio abierto centrífugo con el movimiento, en una suerte de ensayo de transición, puente entre las experiencias del constructivismo plástico y la Arquitectura.

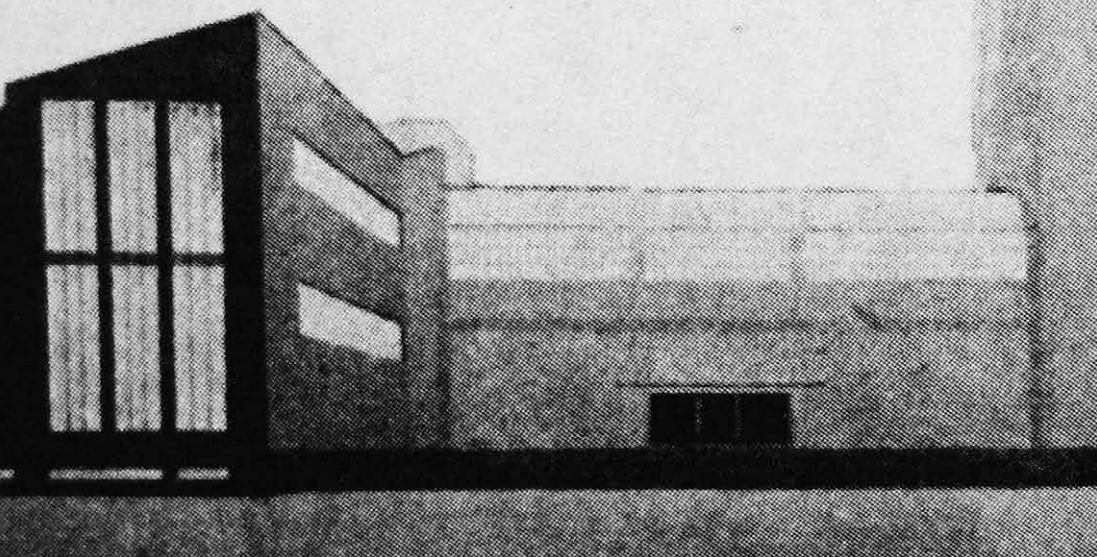
- ◀ **A.Gan kiosko de Vserokompom**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 242
- ▼ **A.Vesnin escenografía para El hombre que fue jueves**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-1930 (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 224

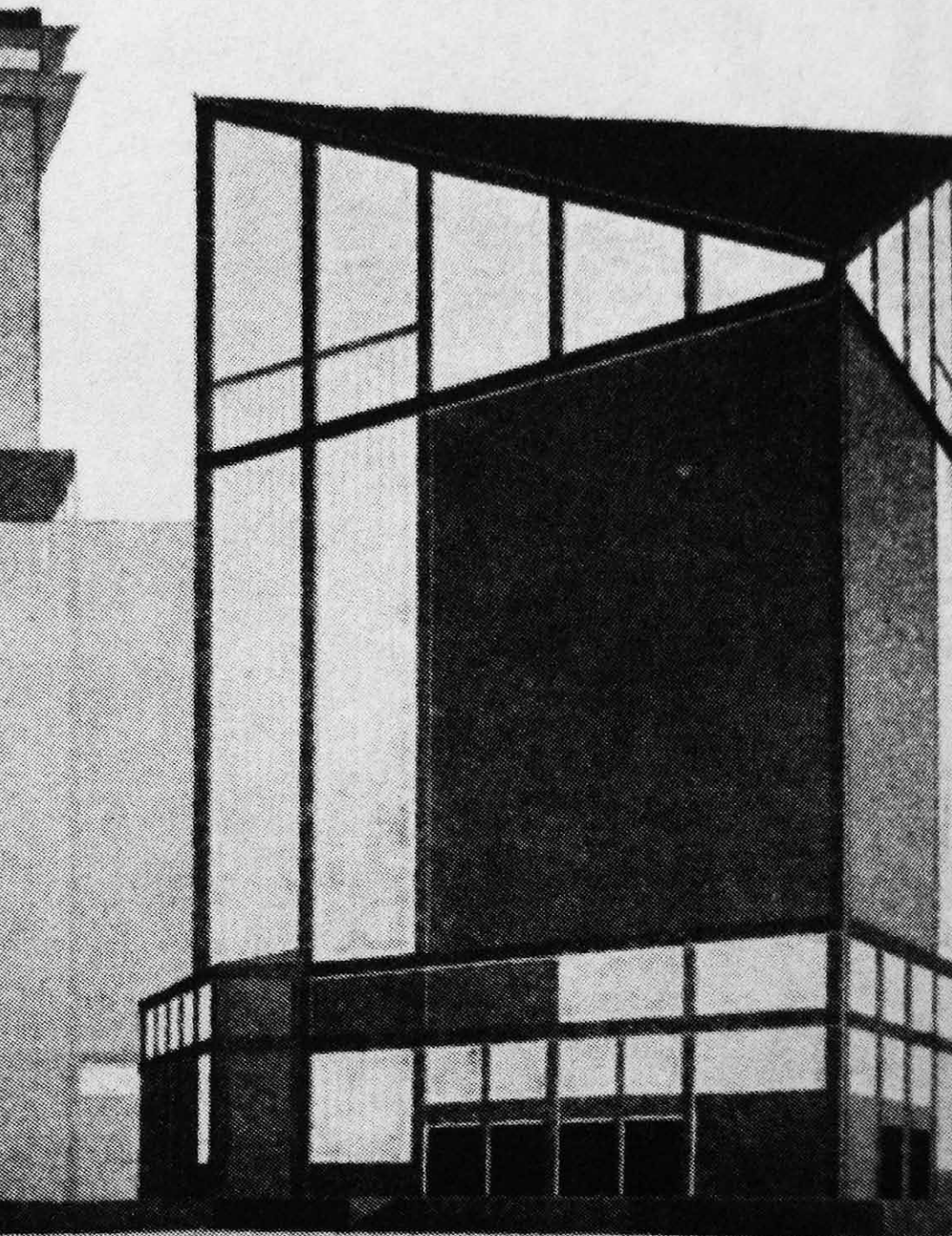
con los materiales que sus autores le han acercado. Pero dista de ser tan improvisado o ingenuo como sus palabras parecen sugerirlo. Ahí están todos: Zholtovski, jefe de taller neoclásico de la VKhUTEMAS; alumnos del taller de la Izquierda Unida liderado por Ladvovski; proyectos de Konstantin Melnikov y Ilya Golosov cabezas del tercer taller de Arquitectura Experimental; Alexander Kutznesov director de la MUTV; el proyecto del Departamento de Exteriores de V. A. Schukó y visiones del pathos de la ciudad industrial E. I. Norvert, ambos de la MAO la Sociedad de Arquitectos de Moscú; varias obras de los hermanos Vesnin, incluido el afamado decorado de Alexandr para El Hombre que fue jueves para el Teatro Kamerny;⁵¹ las primeras transferencias del arte objetual a la arquitectura en el pabellón de A. A. Ekster; ejercicios de racionalidad geométrica de sus alumnos G. Vegman y V. Vladimirov; incluso los kioscos de Gosizdat y Vserokompom como unas de las primeras exploraciones productivistas de A. Lavinski y Aleksei Gan. Finalmente su propio hercúleo y expresivo proyecto para el Palacio del Trabajo una suerte de síntesis entre expresionismo romántico y alusiones a la potencia volumétrica de los silos norteamericanos, donde también pueden leerse referencias a la Central Eléctrica Taccani de su profesor Moretti y a los esquicios de centrales eléctricas de Antonio Sant'Elia.



**G Vegman proyecto para
el museo del Moscu rojo**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-
1930 (Madrid: El Croquis Editorial,
2007), 238

58





52. Moisei Ginzburg "Novye metody arkhitektumogo myshleniia" en **SA** nº1 (1926): 1-4, y "Nasha deistvitedbiostvo" en **SA** nº 2 (1927): 47-50 (reproducidos como "Nuevos métodos en el pensamiento arquitectónico" y "Nuestra realidad" en **Escritos 1923-1930** op. cit., pp. 245-251 y 309-315).

53. Formado en 1923 por el Grupo de Trabajo de Arquitectura del INKhUK y liderado por Ladovski, propusieron la continuidad de las indagaciones experimentales de las

CONTINÚA EN PÁGINA 59



El color de la bandera

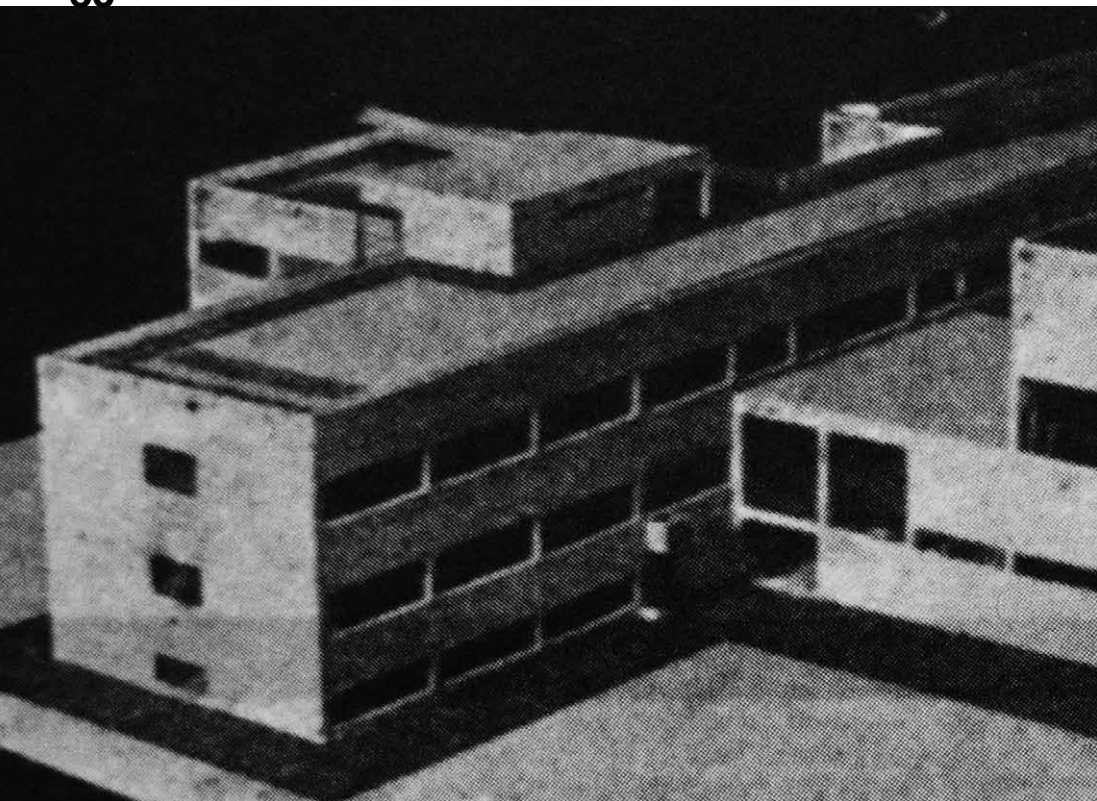
El arte siempre ha estado emancipado de la vida y nunca su color ha reflejado el color de la bandera que ondea sobre la ciudadela.

V. Shklovski

Hasta aquí, estas piezas teóricas habían resistido la atracción del color de la bandera.

Pero se abre una nueva etapa. Como numen intelectual de la OSA y redactor estrella de su publicación **SA** (*Sovreménaia Arkhitektura*) -la más destacada por su continuidad, contenido y postura militante en la segunda mitad de los 20's- la voz del príncipe fue escuchada. La suya dejó de ser una operación deconstruccionista del hecho arquitectónico, orientada a la búsqueda de los fundamentos de una estética esencial espejada en las reflexiones del Formalismo literario, para reconvertirse en un método positivo de creación, vector de una propuesta eficiente puesta al servicio del nuevo comitente: los trabajadores, pero también el Estado.

Pensado como grupo de investigación, el objetivo de OSA fue dar una imagen unitaria del movimiento y ser un instrumento de cohesión profesional asumiendo un rol hegemónico en la nueva fase económica cuando la



vanguardias artísticas defienden un concepto de lo racional vinculado a la percepción de la cualidad volumétrico-espacial desde el principio de economía de la energía psicoperceptiva. Así como la crítica de Ginzburg al abstraccionismo de la postura racionalista es acertada, también lo es la crítica de Salavin y Lamcov a su funcionalismo ingenuo en su giro productivista: lo acusar de americanismo, de "confundir la arquitectura con la ingeniería y de la implementación de un método crasamente técnico que no tiene en cuenta sus dimensiones emocionales abriendo las puertas a un idealismo subjetivista".

Reproducido por Vieri Quilici **Guide all'architettura moderna. Il Costruttivismo** (Ed. Laterza, Bari, 1991), 57

54. Moisei Ginzburg "Itogi i perspektivy", op. cit.

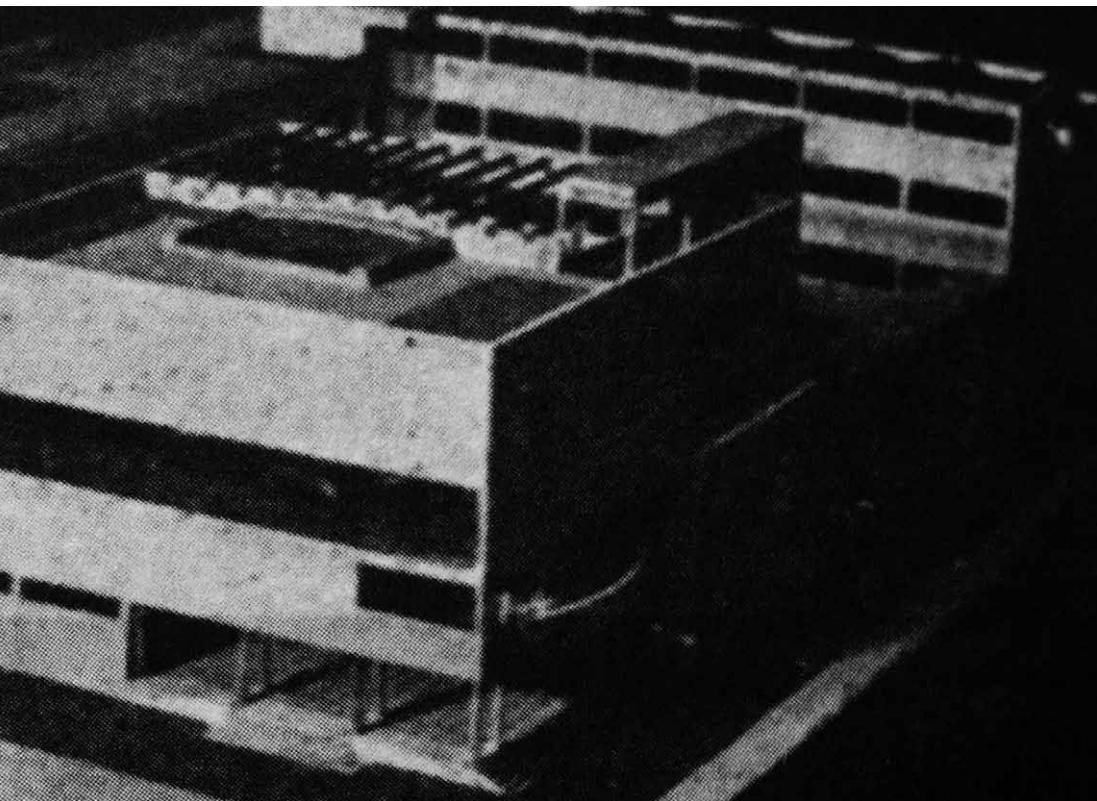
▶ **Tapa SA**

V. Quilici, *Guide all'architettura moderna. Il Costruttivismo*, (Laterza 1991), 56

▼ **M. Ginzburg Casa de los Soviets de Kazajstan en Alma Ata**

Moisei Ginzburg. *Escritos 1923-1930* (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 388

planificación ofreció la oportunidad de elaborar nuevos tipos de organismos arquitectónicos. Procuraron recoger para sí la herencia del primer *Konstruktivizm* verificando en concreto los alcances del arte como construcción de la vida (*Ziznestroenie*) de modo de preservar el estatuto del artista, pero como creador fuertemente motivado por las nuevas condiciones del modo de vida socialista. Perseguían lo que Tafuri ha caracterizado como "el antiguo sueño de ser la guía moral de la vanguardia política", manteniendo inalterada la ilusión de una función anticipadora y profética. De allí que el tono de sus intervenciones cambiara sustancialmente con duras críticas a la escuela neoclásica de Zholtovski⁵² y a las abstracciones de la ASNOVA⁵³ en procura de encontrar un lugar de privilegio en los despachos oficiales. Fuertemente comprometido con el pulso político, Ginzburg participó en varios concursos de edificios públicos, promovió la investigación sistemática sobre prototipos para casa comuna (*kommunadliblii dom*), organizó la exposición de arquitectura celebrando los diez años de la Revolución donde su crítica a la emergencia de una nueva fórmula de fachada -retícula más vidriomanía- fue despiadada aún con el edificio ARKOS de los hermanos Vesnin.⁵⁴ Consonante con la formación URSS, tuvo intervenciones claras a favor de la recuperación de los rasgos nacionales



55. Moisei Ginzburg, "Novye metody..." op. cit., "Funksionalnyi metod i forma" SA Nº 4 (1926): 89-92 (reproducido como "Método funcional y forma" en **Escritos 1923-1930** op. cit. p. 269-275) y "Konstruktivizm kak metod laborator noi i pedagogicheskoi raboti" SA nº6 (1927): 160-167, (reproducido como "El constructivismo como método de trabajo, investigación y enseñanza" en **Escritos 1923-1930** op. cit, p. 339).

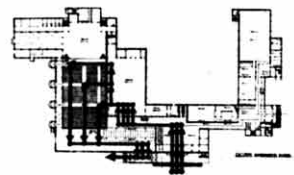
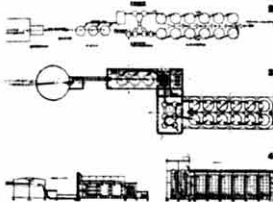
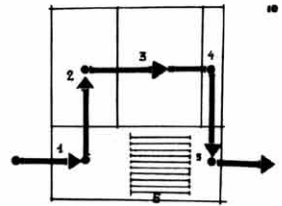
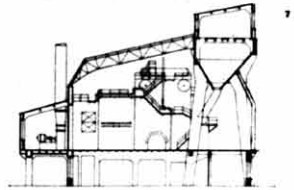
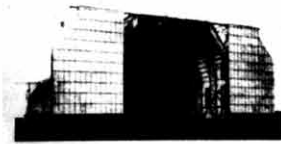
56. Recuperado su método como simiente de reflexiones posteriores sobre las posibilidades de un método lógico para informar el proceso de diseño -que ha formado parte de la Vulgata de la enseñanza del proyecto en tantas escuelas de Arquitectura-, se lo ha rescatado sólo como un ordenamiento sistemático de gestos.

57. Moisei Ginzburg "Konstruktivizm kak metod laborator ..." op. cit., p. 339.

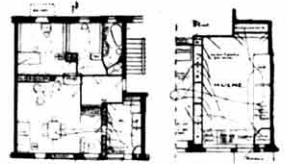
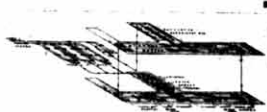
en una arquitectura expresiva de la cultura de oriente, en una acepción que se aleja de la inspiración directa en las construcciones populares de su temprano Pabellón de Crimea para hacer una reflexión más abstracta sobre los factores ambientales y los modos tradicionales de vida en su resolución en torno a un patio y jardín central de la Casa de los Soviets de Kazajstan en Alma Ata. Hacia el final de la década, se concentró en proyectos de planificación urbana promoviendo la desurbanización como organización centrífuga y no jerárquica del territorio, alternativa a la ciudad concentrada que descartaba como producto histórico de la sociedad capitalista-mercantil. Pero quizás lo más recordado sea su propuesta, renegando de sus propias posturas anteriores, de un método funcional para orientar a las oficinas públicas en la materialización de las nuevas relaciones económicas y sociales, donde sus reflexiones previas sobre los medios específicos en sintonía con las preocupaciones del Formalismo fueron recuperados para cobrar una dimensión operativa, productiva.

Lo que en un primer momento se restringía la enunciación de principios de un arte autónomo, desde su primer artículo en **SA** se transfigura en la definición de un método correcto y lógico de creación, que dice aprender de la ingeniería, para poder enfrentar la resolución de los problemas sin inspiración abstracta o individual.⁵⁵ De este modo, Ginzburg da por cumplida una primera fase "artística" del nuevo estilo caracterizada por la hipertrofia expresiva y el ingenuo simbolismo de las formas de la máquina, en el que quedan incluidos tanto el período emocional y esteticista de la arquitectura occidental como el simbolismo idealista de Tatlin o el formalismo abstracto de ASNOVA. El suyo es un método de invención para organizar y construir nuevos tipos arquitectónicos que no busquen soluciones en edificios singulares dentro de los estrechos límites de la densa ciudad real, sino nuevos patrones aptos para la producción normalizada en vistas a lograr una fisonomía más razonable de las agregaciones urbanas. Fruto de una revolución social y consecuencia del progreso inaudito de la técnica, propone eliminar la dualidad entre el carácter práctico y su forma, resolviendo los problemas expresivos conforme a la organización funcional y constructiva del espacio donde quedaría integrados -orgánicamente, de adentro hacia afuera, partiendo de la planta como había sugerido Le Corbusier- los aspectos estéticos de la arquitectura sin caer en el sinuoso camino de la intuición subconsciente.⁵⁶

Por tanto *la integridad de esta operación monista del constructivismo no se fundamenta en el rechazo a la expresividad de los aspectos materiales* (aspecto frecuentemente atribuido al constructivismo) *sino en la organización de este efecto en el proceso mismo de formalización práctica y constructiva de esos objetos.*⁵⁷



▶ Analogía entre edificio para máquinas y edificios para el pueblo en "Alma en la arquitectura contemporánea" SA nº 1 (1927) VV. AA. Constructivismo Ruso (Barcelona: Ed. Serbal, 1994), 67

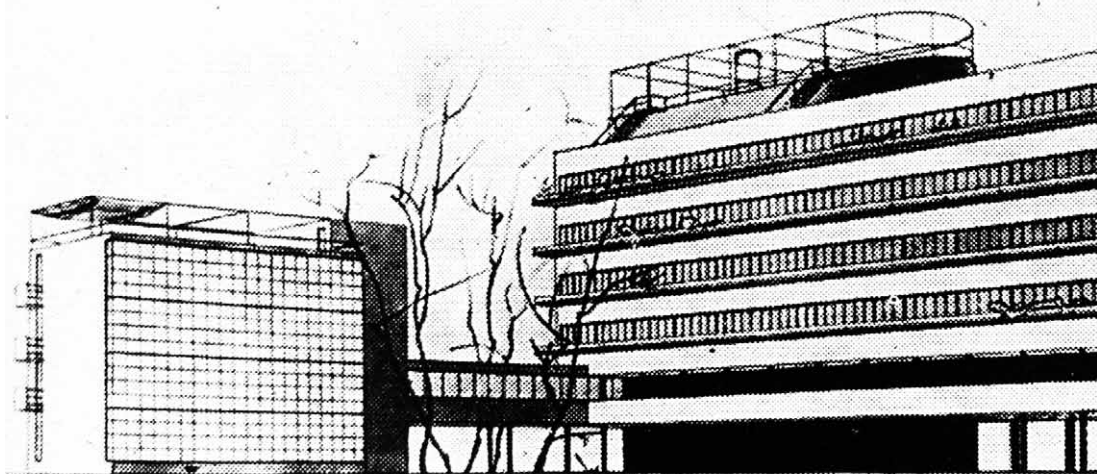


Para ello recurre a la división analítica del proceso en tres fases, temporal y artificialmente aisladas, recuperando sus indagaciones sobre los medios específicos y las leyes de la producción poética de la Arquitectura para reorientarlas a la invención de los nuevos condensadores de la vida colectiva socialista, primero, y a la utopía desurbanista, después.

La primera fase tiene que ver con el *espacio*, con el sentido con que el cual el propósito es interpretado y decodificado en un programa resultante del análisis de los movimientos y la división de las funciones estableciendo su mutua dependencia. Los resultantes son un gráfico de movimientos, un esquema de equipamientos y uno de necesidades físicas. El modelo es la fábrica, pero ha llegado la hora de aplicarlo a la vivienda y los establecimientos públicos

Un club, las casas de los Soviets, un hospital, un comedor, una estación, un teatro, un cine, etc. (...) ¿Qué son todos estos usos modernos desde el punto de vista del método funcional? Se trata de un sistema de procesos productivos y humanos que han de ser analizados, fragmentados y materializados con la misma exactitud que cualquier empresa industrial? ⁵⁸

Estos esquemas derivan en un diagrama de espacios unidos por gráficos de movimientos que reciben una

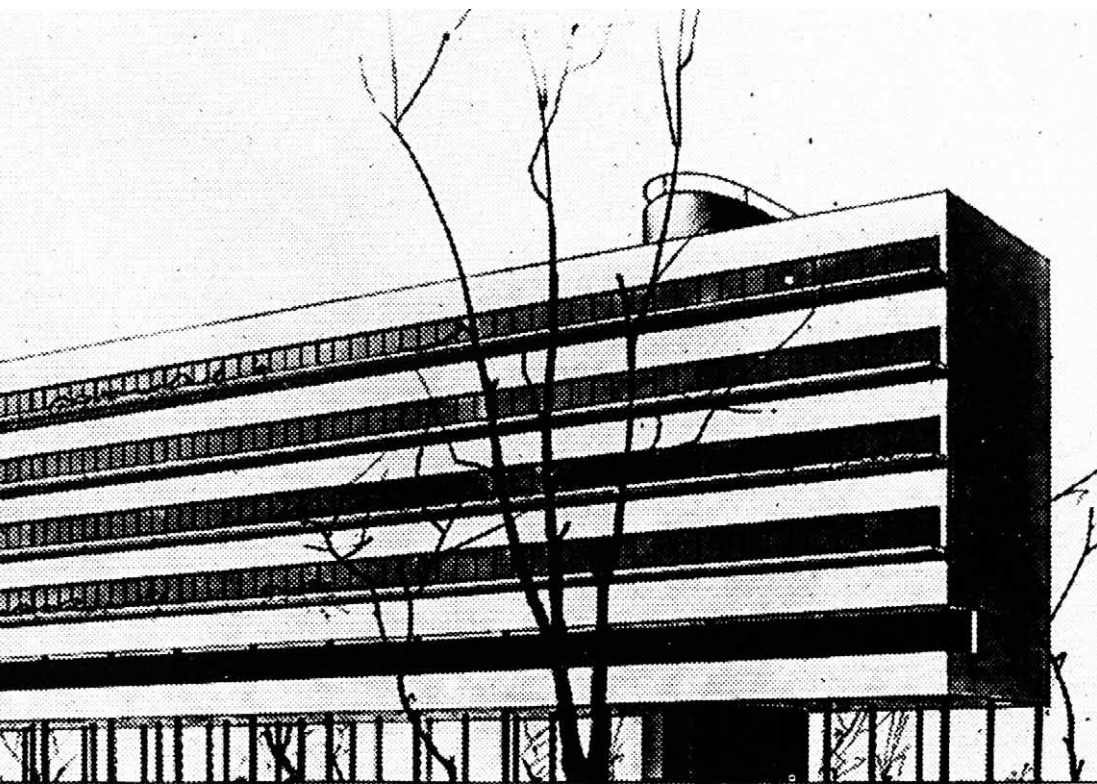


definición volumétrica particular según una planta asimétrica, abierta, para hacer más legible la vida dinámica que se desarrolla en ellos.

La segunda fase tiene que ver con la *estructura*, con la configuración material de ese interior según el cálculo de las posibilidades de los materiales disponibles (eligiendo los más ligeros y dinámicos) y de los sistemas constructivos (proponiendo los más racionales e industrializables).

Nunca llega a renegar de la condición artística de la arquitectura sintetizada en su potencial expresivo; es la que organiza la tercera etapa relativa a la *envolvente*. Tiene que ver con el cálculo de los efectos psíquicos y ópticos: el ordenamiento de los volúmenes en el espacio exterior, la forma, particiones y proporciones de las aberturas, el tipo de cubierta, la riqueza de las divisiones, los elementos móviles y otros elementos funcionales, las relaciones entre cuerpos que se cruzan y entrecortan, el contraste entre superficies portantes y portadas, el orden rítmico de las fuerzas verticales y horizontales, la escala, los contrastes, la masividad, la silueta. También con la *Faktura* y el color. Todos deben ser manipulados para que aparato psicofísico perciba el propósito del edificio con la mínima pérdida de energía posible, una versión funcionalista de la vieja categoría del carácter.

- ▼ **M. Ginzburg Narkomfin**
Moisei Ginzburg, Escritos 1923-
1930 (Madrid: El Croquis Editorial,
2007), 394



59. Moisei Ginzburg "Konstruktivizm kak metod laborator ..." op. cit., p. 343.

60. La caída en el favor de la administración de la arquitectura moderna y la gran purga de 1934, que acabó con la vida de dos personajes tan cercanos como A. Gan y M. Okhitovich, no implicaron el ostracismo de Ginzburg que, si bien se alejó de Moscú, siguió trabajando en forma activa, principalmente con hoteles y sanatorios termales en Crimea y estaciones ferroviarias en Asia central y Siberia. Reunió todas sus teorizaciones y experimentaciones sobre el tema vivienda en otros dos libros **Habitat** (1934) y **Industrialización en la construcción de viviendas** (1937). Elegido en 1939 como miembro activo de la Academia de Arquitectura, dirigió un proyecto colectivo para la redacción de una Historia General de la Arquitectura de la que llegó a publicar un primer tomo. Durante la Segunda Guerra fue encargado de la sección de estandarización y industrialización de la construcción y trabajó hasta su muerte en 1946 en el proyecto de reconstrucción de Sebastopol.

66

La percepción pasiva y predominantemente sensitiva y contemplativa del pasado se sustituye en gran medida por *una percepción activa y preferentemente cognoscitiva propia del presente y del futuro*. (...) Es difícil imaginar que un hombre moderno perciba la forma de un automóvil sin tener en cuenta sus funciones como máquina de moverse. (...) Cuando se trata de la percepción de la forma, el color o la configuración el constructivista *no resuelve estas cuestiones de modo general, sino en función de un propósito, unos materiales y unas condiciones de acción determinadas*.⁵⁹

No se trata de un proceso puramente intelectual, sino que debe ser entendido en relación a la experimentación concreta en una serie de proyectos donde se verifica un pasaje desde la exploración geométrica con juegos de grillas y transparencias (pabellón soviético para la Exposición de Artes Decorativas de 1925, Palacio del Trabajo Rostov on Don del mismo año), pasando por composiciones donde se acentúan las características funcionales de cada una de las partes del edificio (Orgametal, 1926) a la sabia manipulación de volúmenes centrífugos que en secuencia y articulados por puentes o corredores despliegan la diferenciación de actividades como si se tratara de un tren de producción y para el que basta como ejemplo su célebre conjunto Narkomfin (1928). Culmina con su propuesta para la Ciudad Verde (*Zeleny Gorod*) según un sistema de zonificación con parques, volúmenes de servicios comunes y viviendas lineales para las que crea un prototipo de células industrializables y montables con facilidad.

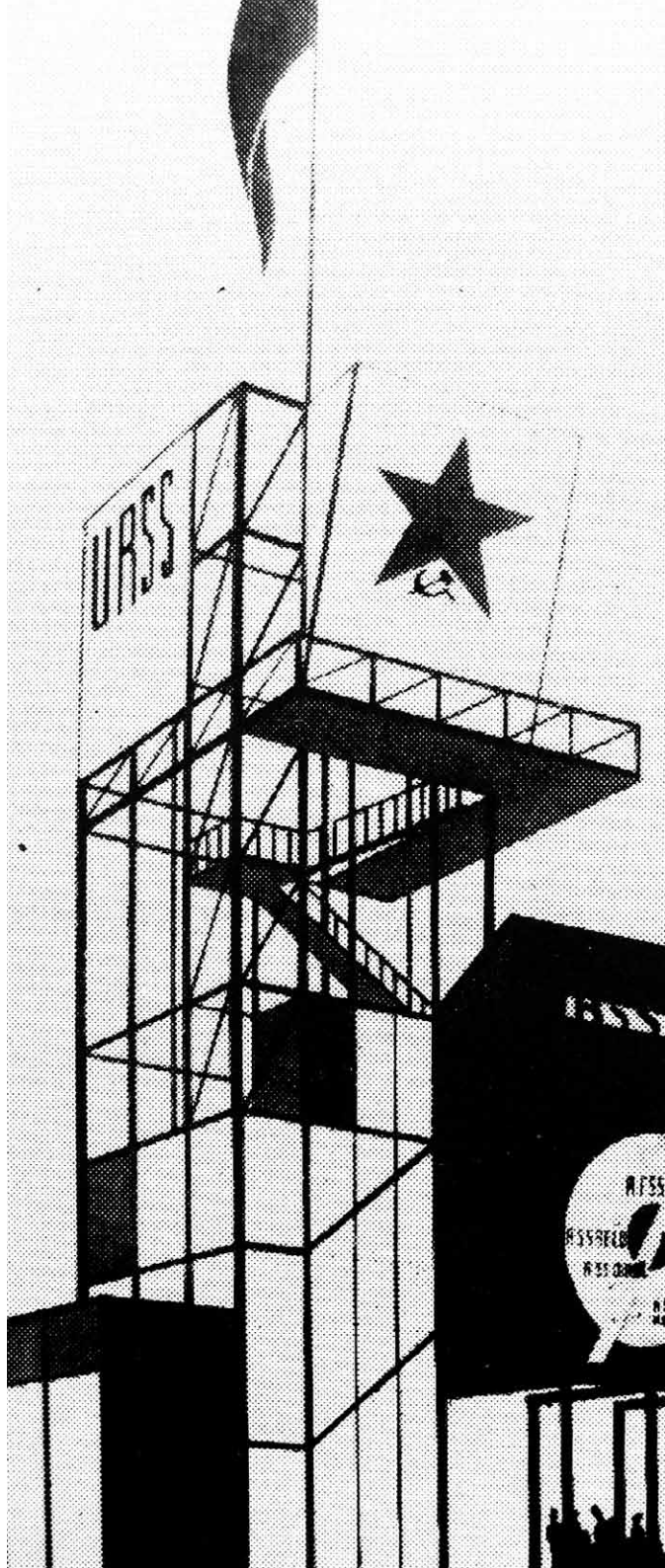
Su apreciación funcionalista distó del rigor materialista y el determinismo constructivo promovido en los discursos más radicales de la *neue Sachlicheit* o de otros integrantes de la internacional constructivista como Karel Teige. Aunque mitigada en sus consideraciones, la suya siguió siendo una defensa de la dimensión expresiva de la Arquitectura. Su "método funcional" culminaba en la definición estética de la forma que no era mecánicamente determinada por lo programático espacial y lo constructivo, sino que seguía teniendo a su cargo, como en sordina, la manipulación artística de los efectos del ritmo. No obstante ello, sus indagaciones se convirtieron en motor de una ideología de la organización extremando su instrumentalidad al punto de vista del poder político.⁶⁰

Sobre el signo de estos esfuerzos Tafuri fue lapidario: "aferrados desesperadamente al único espacio que en el período de la NEP (*Nóvaya ekonomicheskaya politika*) estaba prohibido -la prefiguración de un mundo nuevo como proyecto abarcador de reorganización ética del universo de la producción y sus proyecciones sociales- la casa comuna y el desurbanismo no son más que propaganda tecnificada. Y además propaganda que tiende, desesperadamente, a crearse una clientela, a justificar, con la *apariencia* de ser un mero aporte técnico, la autonomía del mismo aporte del



◀ **M. Ginzburg Proyecto Orgametal**
S. Khan-Mogamedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, (Londres: Thames and Hudson, 1987), 182

▶ **M. Ginzburg Proyecto de Pabellón soviético para la Exposición de Artes Decorativas de 1925**
S. Khan-Mogamedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, (Londres: Thames and Hudson, 1987), 182

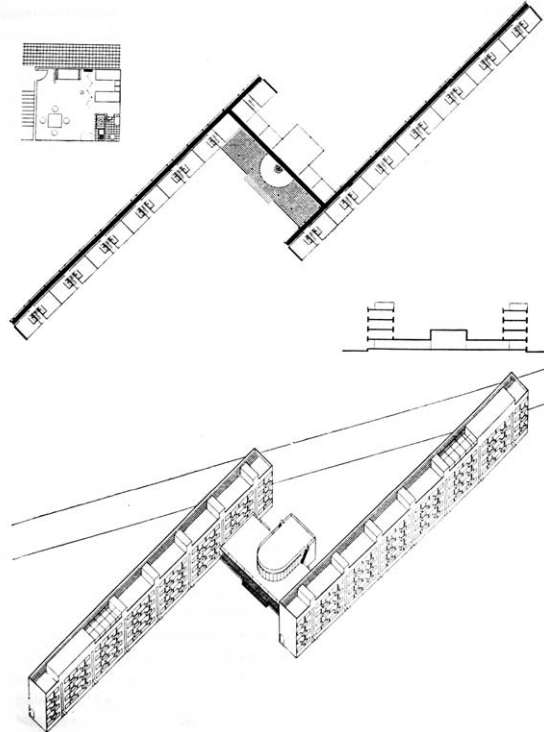
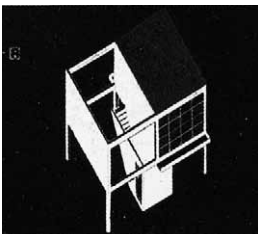
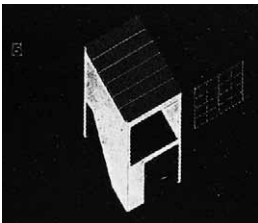
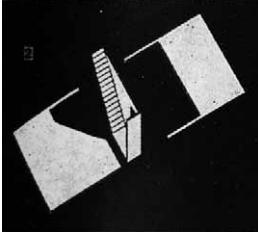


61- M. Tafuri, "Formalismo y vanguardia...", op. cit., p. 28.

proyecto".⁶¹ Esa misma autonomía que sus primeros dos libros buscaron argumentar.

A pesar de la operación tan crítica como desmitificadora producida por Tafuri, se ha seguido simplificando el avance teórico de Ginzburg. Se lo ha desprovisto de los matices de una maduración compleja en diálogo -no explícito- con el Formalismo, deshistorizando la gestación y el desarrollo de un pensamiento complejo. Pero la productividad de un aporte a la teoría de la arquitectura no se mide exclusivamente en relación a resultados inmediatos sino en el devenir histórico. El espesor de cada uno de los medios específicos sobre los que él argumentó extensamente -*espacio, materia, forma*- recobran nuevos sentidos como un esfuerzo sistemático por desbrozar radicalmente los principios de un hacer autónomo, en la reconsideración de un período donde otros teóricos de la arquitectura nueva indagaban cuestiones semejantes.

68



- ◄ **M. Ginzburg y Barshch Módulo con elementos prefabricados para la Ciudad Verde**
(S. Khan-Mogamedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, (Londres: Thames and Hudson, 1987), 387
- ◄ **M. Ginzburg Viviendas comunales A-2 y A-3**
Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, 376
- ▼ **M. Ginzburg Viviendas comunales A-1**
Moisei Ginzburg. *Escritos 1923-1930* (Madrid: El Croquis Editorial, 2007), 335- 377

