

LA ENTIDAD DEL ESPACIO Y EL URBANISMO MODERNO EN ARGENTINA

Natalia Sofía Destefanis,
José Fernando Fraenza
Universidad Nacional de
Córdoba

RESUMEN | Existe un fuerte consenso de opinión en que una de las principales transformaciones que caracterizan a la arquitectura moderna es una inversión de la relación masa-espacio. Este giro se conecta en diversos registros con la vanguardia de las artes visuales, especialmente con la definición de éstas como estadio de autoconciencia y con su propuesta utópica de síntesis de las artes. En la Argentina, tales temas de reflexión, discusión y experimentación se dan en época y proximidades de la vanguardia del arte concreto, en Buenos Aires, avanzados los años cuarenta. Este artículo tiene el propósito de recordar este debate y la propuesta del concretismo porteño, pensando en la arquitectura moderna con la que puede asociarse, e imaginando qué corolarios podríamos hallar -también- en sus proyectos urbanísticos y en el modelo de ciudad que promueve.

Palabras clave: vanguardia, espacio, concretismo, urbanismo moderno.

ABSTRACT | There is a strong consensus of opinion that one of the main transformations that characterize modern architecture is an inversion of the mass-space relationship. This turn is connected in various registers with the avant-garde of the visual arts, especially with the definition of these as a stage of self-consciousness and with its utopian proposal of synthesis of the arts. In Argentina, such themes of reflection, discussion and experimentation occur at the time and proximity of the arte concreto avant-garde, in Buenos Aires, late in the 1940s. Now, this article has the purpose of remembering this debate and the proposal of argentine concretism, thinking about the modern architecture with which it can be associated, and imagining what corollaries we could find -also- in its urban projects and in the city model it promotes.

Keywords: vanguard, space, concretism, modern urbanism.

Introducción

La gran transformación de la arquitectura en época de las vanguardias heroicas es (i) una inversión o un giro de la relación masa-espacio, que se desplaza desde los límites construidos hacia el volumen espacial delimitado o bien, percibido. Que el concepto de espacio -como objeto de atención y trabajo- ocupe el centro del saber y la acción de la arquitectura moderna sería uno de los más relevantes resultados de ese estado revolucionario que afecta conjuntamente a la arquitectura y a las demás artes.

Cabe observar que, la eclosión del problema espacial en la arquitectura moderna no solamente es sincrónica con transformaciones equivalentes en las demás artes(ii) sino que inaugura con éstas una nueva relación notablemente más estrecha y menos metafórica que en el pasado. En el contexto argentino, esta discusión tiene lugar en la vanguardia porteña de finales de los cuarenta, especialmente en el llamado arte concreto. Tomás Maldonado, el principal de sus animadores, formula una noción de espacio que apunta a una reconexión de las artes visuales con las disciplinas proyectuales instalando el asunto del espacio arquitectónico en la agenda de la arquitectura de esos días en Argentina, cuando la discusión sobre la “síntesis de las artes” atravesaba a la cultura arquitectónica internacional.

En esta oportunidad y a continuación, hemos elaborado este ensayo con el objetivo de especular acerca de cómo este fenómeno de predominio o prevalencia del espacio frente a la masa (i), característico de la arquitectura moderna en su relación con el sucedáneo vanguardista de las bellas artes (ii), se da en la escala urbana. Al respecto, cabe destacar -para nuestros fines- algo relevante en esta mencionada acepción de espacio promovida por Maldonado: pone de manifiesto una funcionalidad -que podríamos denominar- perceptiva, que precede y haría posible -inclusive- la cruda funcionalidad práctica alentada por la primera arquitectura funcionalista. Introduce, además del sentido o lectura indicativa del artefacto, práctica, ligada al puro valor de uso; una dimensión interpretativa del orden de la percepción o la cognición que no es sino, lo que -a veces, confusamente- llamamos espacio.

1. La relación entre la arquitectura y las artes, antes y después de la vanguardia

Es de inestimable provecho comprender la transformación radical de las relaciones entre el arte autónomo y la arquitectura en ocasión de la revolución vanguardista de comienzos del siglo veinte, pero definiendo esta última circunstancia histórica como un estadio autocrítico en el que las diversas disciplinas artísticas reflexionan sobre sus medios y sus alcances específicos.¹ La integración arte-arquitectura a la cual da principio la vanguardia consiste en que ambas prácticas experimentan giros centrípetos, de carácter metalingüístico, equiparables. Se trata de movimientos en un proceso común de desencantamiento y eliminación de las huellas auráticas de lo sacro, para el cual, la redefinición de la categoría de espacio en la arquitectura tiene un papel ineludible, y a su vez, esta reformulación se apoya o se sigue del rechazo del concepto

¹ Nunca es excesivo insistir en que ésta es la relación histórica, verdaderamente relevante, entre vanguardias artística y arquitectónica; y no las que imaginativamente suelen fundarse en parecidos estilísticos superficiales.

de representación icónica,² motivo y voluntad que comparte con la pintura y la escultura.

Previo a la vanguardia, el valor estético atribuido a las bellas artes y a la arquitectura era concebido como el resultado de la realización de las metas de perfección de un orden representacional verosimilitud icónica e integración orgánica de lo sensible.³

Las primeras alcanzaron su perfección orgánica (opuesta a la carencia e imperfección del orden simétrico) siendo imágenes verosímiles. En cambio, la segunda, por la impureza funcional que la obliga a permanecer en cierta simetría,⁴ alcanzó una integración orgánica dimensionando los cocientes de sus particiones y vistiendo marcas ornamentales con el propósito de representar las proporciones y los diferentes cocientes de la naturaleza (orgánica) y con esto, finalmente, integrar medidas disímiles en un todo armónico. Debe quedar claro que los aspectos que hacen al valor de uso (más impuro) de la arquitectura se cumplen -no obstante- con un ordenamiento simétrico básico que responde a obligaciones constructivas, estáticas y prácticas.

En Argentina, el embate contra la representación ilusiva, cuyo paradigma se reconoce como arte concreto, se proclama a un tris de la arquitectura y entiende, como lo expresa Tomás Maldonado (1947), que el destino del espectáculo real de las configuraciones concretas es mostrar y dar sentido a las propiedades espaciales de la arquitectura y la ciudad.

2. Arte concreto argentino, un punto de articulación entre el arte y la actividad proyectual

Dijimos hasta aquí, que una crisis de la representación arrastra las bellas artes y las arroja sobre la arquitectura ocasionando la verdadera instauración de lo moderno⁵ en los debates acerca del hábitat y el medio ambiente material y cultural. Esto tiene lugar en el proceso que acompaña la crisis de la imagen icónica y su sustitución por el concepto de lo concreto⁶ en el arte, tempranamente formulado por Theo van Doesburg a finales de los años veinte.

El arte concreto trataba de operar con la línea, la superficie, el volumen y el color de manera tal de producir una realidad nueva o futura (sin representar nada existente) explorando la propia lógica de asociación que estos elementos demandaban según un proceso -digamos- racional.

Como hemos sugerido, en el nivel de debate conceptual respecto de la renova-

² Ícono, en el sentido que dio Charles S. Peirce al término. Dicho de otra manera: signos que, como las imágenes, se asemejan perceptivamente a lo que representan.

³ 'Sensible' significa aprehensible por alguno de los canales sensoriales.

⁴ La caja o el contenedor, simétrico (traslaticio, rotacional, reflejo).

⁵ Recordemos que -de Max Weber a Jürgen Habermas- lo moderno se define como una época que adquiere conciencia de la historia; es decir, se siente capaz de criticar la tradición heredada y -a la vez- de torcer o modificar el rumbo de la historia hacia el futuro, algo que no había sucedido aún en renovación de estilos a lo largo de la modernidad aún temprana, entre los siglos XV y XIX. La idea que lo moderno es un proceso que arranca hacia el siglo xv, que se va consolidando en las diversas esferas de la acción (Weber) a lo largo de tres o cuatro siglos y que en las artes termina por instaurarse tardíamente en la vanguardia de comienzos del siglo veinte, es de Tomás Maldonado (1968) y, por supuesto, de Habermas (1981).

⁶ En este aspecto, el concepto de arte concreto se oponía al concepto de arte abstracto (del que se suponía una suerte de desprendimiento y ajuste), ya que no era el resultado de ninguna abstracción respecto de una realidad preexistente.

ción moderna de las artes y la arquitectura, en el escenario argentino a mediados del siglo veinte, adquiere un rol fundamental el grupo de artistas concretos liderado por Tomás Maldonado.

“En nuestros días el arte concreto (...) apunta ambiciosamente hacia la conquista de un escenario apropiado y que no puede ser otro que el del urbanismo integral. Es que el arte concreto, contrariamente a lo que piensan los que lo imaginan pasatiempo de unos pocos, está llamado a ser el arte social de mañana, pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios urbanos a inventarse en el porvenir”. (Maldonado, 1951, p. 8)

Así el arte concreto consistía en la mera presentación y composición de formas visibles reales en el plano o en el espacio, contraponiéndose a la engañosa ilusión de las imágenes, obteniendo como características centrales, ser semántica y sintácticamente pobre, con el objetivo de dar preeminencia al espacio. En cuanto a lo primero, carece del significado otrora asociado a las escenas y a los objetos representados en el arte icónico tradicional; es tan sólo un conjunto de rasgos sensibles formal y sintácticamente organizado. En cuanto a esto último, al ordenamiento de lo sensible, es igualmente exiguo, permaneciendo en el mismo o por debajo del rango de organización propio de la realidad extra-artística corriente.

De este modo el arte concreto es insignificante a nivel semántico y es simétrico a nivel sintáctico. En oposición al orden orgánico (complejo) -cabe recordarlo- el orden simétrico (simple) es el que se compone de elementos iguales o similares que se repiten. Aunque puede ser más o menos monótono, sus componentes individuales no son -en ningún caso- imprescindibles para el efecto del conjunto. Conclusión: el arte concreto es pobre, pero es real.

3. El arte concreto y el nuevo concepto de espacio

Precisamente, por rayar en la insignificancia o por carecer de significados icónicos, el arte concreto puede ser uno con los límites de la arquitectura y la ciudad e interpretarse como un conglomerado de índices⁷ de la funcionalidad posible y del modelo cognitivo del espacio en el que nos movemos y situamos. Es más, Maldonado escribe en 1947 el ensayo “Volumen y dirección de las artes de espacio”, refiriéndose mismamente a las características y al sentido de lo que podría considerarse como una nueva concepción espacial capaz de dar cuenta de la conexión entre la pintura, la escultura y la arquitectura en sus más variadas escalas.

Parte de la conocida idea de que en el pasado pre-vanguardista: “...el problema para arquitectos y escultores consistió en cómo disponer estéticamente volúmenes en un espacio neutral.” (1947) Afirmación que apunta a un cierto carácter volumétrico predominante de la arquitectura y la escultura del pasado. Carácter que se tiene por “cerrado y centrípeto” (1947) en lo que refiere a su realidad material, a su morfología y -si se quiere- a su significado perceptivo, el que no está referido a la configuración del vacío sino a la mole, que es en parte

⁷ Índice o indicial, lo decimos en la acepción correspondiente a la teoría semiótica de Peirce, es decir, de significante que mantiene un lazo existencial (directo, causal, físico) con un objeto (un estado del mundo) que le es contiguo. El índice se diferencia del ícono que, tal como lo hemos anotado, implica un significante que se conecta con sus significados en función del parecido perceptivo.

icónica y en parte regulada por cierta proporcionalidad vital u orgánica entre sus particiones.

Luego del giro metalingüístico, la envolvente arquitectónica carece de referencias iconográficas, ante dicha escasez o literalidad, le cabe ser huella (real indicial) de la posible ocupación y de los posibles movimientos en el espacio. En este sentido, Maldonado observa que el objeto que investigan en sus propias obras los arquitectos verdaderamente modernos es el comportamiento (semiótico, inclusive háptico) de la materia, anticipando las posibles localizaciones, desplazamientos y percepciones en el espacio diseñado.

“Ocupar el vacío es fácil, todo consiste en apilar hechos con minuciosidad burocrática, la dificultad comienza –es la dificultad del arte concreto- cuando con sutiles elementos queremos organizar estéticamente el vacío”. (Maldonado, 1951, p. 8)

4. El equivalente urbano del espacio concreto

Sin ser este el lugar para desarrollar una sociología sistémica del organismo urbano, cabe hacer unas menciones y referencias generales con el fin de enlazar lo que hemos postulado arriba, sobre la relación arte-arquitectura y el nuevo concepto de espacio, con el diseño de la ciudad.

Pues bien, la ciudad es un escenario que compagina: (i) el orden complejo (orgánico) natural o sistémico; (ii) la voluntad humana de emular y prometer falsamente lo orgánico y (iii) el propósito, también humano, de criticar el mito e intervenir con crudeza (simétrica o inicialmente simétrica) en el mundo real. En el primer caso (i) tenemos la “revolución urbana” y los factores de la persistencia de la ciudad hasta el día de hoy, con sus gozos y sus penurias, gobernada por imperativos sistémicos inhumanos. En el segundo tenemos la tradición del arte aurático y su superstición por el orden orgánico, en la cual florece la arquitectura y la ciudad que hoy llamamos tradicional. En el tercer caso (iii) tenemos el proyecto moderno, desencantado y utópico, precedido y anticipado, desde luego, a lo largo de la historia, por algunos momentos de temprana excitación de la razón.

Ad (i). El tipo de ordenamiento o las razones sustantivas de la ciudad no se siguen de un proyecto humano y constituyen el objeto de aquellos debates teóricos alrededor de la pregunta por la interacción y puja entre los procesos morfoestáticos (los que preservan el sistema) y los procesos morfogenéticos (los que lo cambian).

Ad (ii). Como venimos admitiendo, estética -en un sentido ontológico- es la cualidad de todo artefacto que, por su configuración u organización sensible, promete algún tipo de perfección o beneficio. La ciudad, es un compuesto que históricamente ha sido determinado por fuerzas ciegas (i), al cual -de muy diversas maneras, digamos que desde Hipódamos- la acción humana ha procurado dominarlo y volverlo inteligible (iii). Esa es la lucha por conjurar los peligros de lo orgánico natural inhumano (i) mediante la imposición de un orden simétrico intencional humano (iii). Ahora bien, en el marco de la ciudad, a lo largo de la historia, la arquitectura transfiere o impone en espacios urbanos relevantes, al menos cubriendo y partiendo sus límites, la esteticidad conseguida en cada una de las unidades arquitectónicas. He aquí el esquema de fuerzas que

se manifiesta -grosso modo- en la ciudad europea temprano-moderna. ¿Qué otra cosa es la Rue de Rivoli de Charles Percier y Pierre Fontaine, o el Paris de Georges-Eugène Haussman, o el Eixample de Barcelona a partir del plan de Ildefons Cerdà? Simetría casi utópica en planta (iii); arquitectura con algún grado de organicidad principalmente en el alzado (ii); y todo esto, mediado por una factibilidad histórica y una presión transformadora, ambas salvajemente extraprojectuales (i).

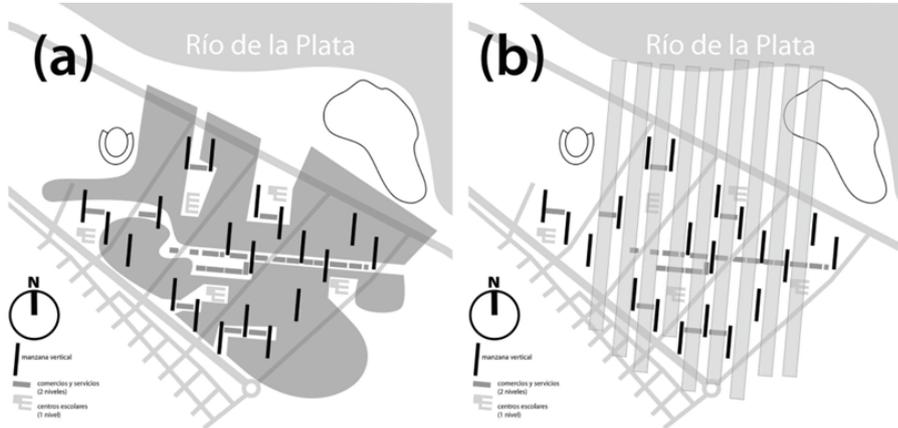
Ad (iii). En la escala de la ciudad, el intento moderno para hacer estallar en continuum de la historia comienza por criticar y reformular la ponderación valorativa y la distribución de las diversas funciones tales como se habían dado en la ciudad del siglo XIX, más bien determinadas por el comercio y la circulación y no -por ejemplo- por requerimientos más puramente bioantropológicos como la vivienda y la recreación. Frente a esta realidad, la propuesta de la arquitectura moderna será la idea de hábitat urbano como un parque simétricamente ordenado, zonificado y preparado para las distintas funciones de la vida urbana; y no un conjunto de volúmenes estéticamente empaquetados en cuyas escisiones o desuniones se desarrolla la vida pública. En el caso del hábitat, dicha intervención comienza por la definición de los elementos y la espacialidad adecuada para cada una de las funciones perceptivas, cognitivas y prácticas. Cada elemento del medio ambiente debe ser descompuesto en elementos simples y luego recompuesto, concatenando simétricamente estos elementos en un nuevo régimen racionalmente motivado. La tendencia es pensar que problemas simples requieren como solución objetos que pueden tener una configuración constante con muy pocas variantes. Así, los problemas cada vez más complejos, en la escala a que pertenezcan (tirador, puerta, habitación, vivienda, bloque, manzana, barrio, ciudad, etc.), no requieren diseñar las soluciones de rangos de complejidad menores y ya resueltos, las soluciones simples pueden permanecer invariables formando parte de objetos más complejos.

Un ejemplo de esto, lo tenemos en el proyecto de urbanización de Bajo Belgrano (Buenos Aires, Argentina), a cargo de Estudios del Plan de Buenos Aires en 1949. Si atendemos ahora a la noción de espacio que -proponemos- bullía en aquella época, en el Río de la Plata, la de los mencionados concretistas,⁸ que entendía la estereometría envolvente como índice que -antes de remitir a una funcionalidad práctica- proveen a una precomprensión o cognición del espacio que se ocupa o habita, a grandes rasgos, podríamos destacar algunas características al respecto. En su aspecto más general, el proyecto se presenta como “desarrollado en altura, liberándose el suelo mediante el empleo de columnas” (Ferrari Hardoy, et al, 1953). Vale decir que, en primer lugar (a), la percepción a nivel del peatón es la de un espacio horizontal continuo, colado por las columnas de las “manzanas verticales” y de las techumbres de los aparcamientos y apenas interrumpido por algunos comercios, servicios civiles y establecimientos escolares, que se disponen en planta baja. En segundo lugar (b), el residente en altura, percibe por sobre dichas techumbres y por encima de las viviendas de comerciantes y funcionarios, ubicadas en las plantas altas de las tiras bajas transversales en las que se ubican los comercios y otros servicios, largos espacios paralelepípedos horizontales (eje de 11° NE) abiertos, por una parte a la vieja ciudad,⁹ y por la otra, al río y más allá, el horizonte. “Se permite

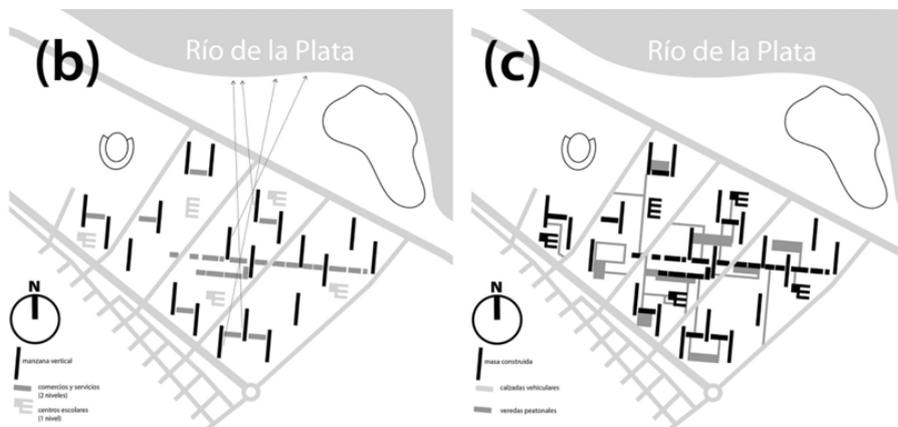
⁸ Con cuya síntesis de las artes estaba plenamente de acuerdo, como lo da a entender en una de sus únicos escritos teóricos: el ensayo Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo, escrito en ocasión de una conferencia dictada en 1950.

⁹ Que se reconoce no sólo en cuanto cambio de rugosidad, sino también en cuanto orientación de su planta.

(...) la vista al río desde todos los edificios y se evita la formación de una barrera de edificación.” (Ferrari Hardoy, et al, 1953) Dicho de otra manera: Mientras que -ante los sentidos del peatón- una favorecida continuidad del suelo abre praderas entre ramblas de servicios, las 20 manzanas verticales paralelas, en virtud de su orientación y sus proporciones, voluntaria o racionalmente establecidas, dan lugar a la espacialidad general del sector, ante la consciencia de 50.000 almas capaces -siempre- de asomarse al sol naciente.



Luego, aún sin entrar en detalle, (c) podemos apuntar que la disposición de senderos, veredas y calzadas disuelven el esquema cognitivo de calle canalizada para vehículos y peatones en desplazamiento paralelo y ocasionales entrecruzamientos. Las calzadas vehiculares continúan -hacia dentro del predio de una veintena de hectáreas- tres calles de la red general de tráfico de la ciudad existente pero carecen -pegadas al piso- de casi toda significación perceptiva en la condensación de los espacios alargados delimitados por las manzanas verticales. Apenas proporcionan una señalización horizontal a los conductores en busca de aparcamiento. Las veredas peatonales -bastante más protagónicas- contribuyen a la comprensión de la estereometría de tales espacios, así como de la transversalidad de las ramblas de servicios; las que, si observamos ya el detalle, podríamos describir en sus propios dispositivos espaciales específicos, que -hemos de admitir-, estimularían una comprensión espacial en cuanto percepción y funcionalidad posible, aún cuando poco tienen que ver con los hábitos locales de la época.



5. Para una conclusión

Resumiendo lo dicho, cuando los límites materiales de la arquitectura asisten a la licuefacción de su valor simbólico, se produce una profunda transformación de la relación entre morfología y función. En una primera instancia, en las primeras décadas del siglo veinte, la función adquirió un rol central en la producción arquitectónica de orientación más utópica. Hablamos de la función en un sentido de utilidad y valor de uso, en el sentido marxiano del término. Pero, esta revolución del espacio, para los artistas concretos de Buenos Aires y sus secuaces, atañe también a la propia organización perceptiva. Es decir, la funcionalidad pura - toscamente definida-, como sentido de la arquitectura, no se superpone directamente -sin residuo- a la comprensión de los atributos espaciales, en sí mismos. Dicho de otro modo, el descubrimiento o la puesta de manifiesto del problema del espacio que caracteriza -antes que ninguna otra propiedad- a la arquitectura moderna; para lo concretistas argentinos, atañe tanto a las decisiones respecto organización de los factores funcionales, como mismamente perceptivos. Es menester llevar a cabo un análisis pormenorizado no sólo de la arquitectura de mediados del siglo veinte, sino también de los proyectos urbanísticos próximos a tal versión de la síntesis de las artes. Hemos comenzado dicha tarea.

Bibliografía

BÜRGER, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp. Traducción castellana de García, J. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

FERRARI HARDOY, et al. (1953). *Urbanización del Bajo de Belgrano. Un barrio para 50,000 habitantes*. *Revista de Arquitectura*, 369, 17-76.

HABERMAS, J. (1981). *Modernity versus post-modernity*. *New German Critique*, (22), Durham. Traducción castellana de Beatriz Sarlo (1984). *Modernidad, un proyecto incompleto*. *Revista Puntos de Vista*, (21), Buenos Aires.

MALDONADO, T. (1947). *Volumen y dirección de las artes de espacio*. *Revista de Arquitectura*, (314), 72-75.

MALDONADO, T. (1951). *Actualidad y porvenir del arte concreto*. *Nueva Visión: Revista de Cultura Visual, Artes, Arquitectura, Diseño Industrial, Tipografía*, 1(1), 5-8.

PEIRCE, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

XVI Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo / Cristina Araujo Lima... [et al.] ; Contribuciones de Josefina Dámaris Gutiérrez ; Compilación de Mónica S. Martínez. - 1a ed compendiada. - Córdoba : Editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba ; Cataluña : Universitat Politècnica de Catalunya, 2024.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-8486-61-1

1. Urbanismo. I. Araujo Lima, Cristina II. Gutiérrez, Josefina Dámaris, colab. III. Martínez, Mónica S., comp.

CDD 711.007