

Arte concreto y arquitectura. Un nuevo concepto de espacio

Art Concret and Architecture. A new concept of Space

Fernando Fraenza

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
fraenza@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4357-8593>

Natalia Destéfanis

Universidad Nacional de Córdoba
Secretaría de Ciencia y Tecnología
Córdoba, Argentina
nataliadestefanis@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/2ax9hkvc>

Resumen

Este artículo está destinado a comprender el sentido y la transformación de la categoría de “espacio” en el marco de la novedosa coarticulación entre artes visuales y arquitectura que propone el arte concreto rioplatense en su etapa más temprana. Con este propósito, estudiamos algunos textos claves de Tomás Maldonado y una conferencia de Ernesto N. Rogers, en los que se funda dicho movimiento y se formula su nuevo concepto de “espacio”, que no queda –sin más– resumido en las premisas funcionalistas más tempranas. Estos autores, ambos artistas y diseñadores, observan y reflexionan sobre un cambio significativo en el modo de definir, entender y experimentar la espacialidad propia de las nuevas pintura, escultura y arquitectura, cambio que atañe y modifica, en medio de una crítica revolucionaria el principio de “arte como representación de la naturaleza” y la conexión tradicional entre las artes visuales y la arquitectura. La lectura y discusión de estos textos, además de obligar a una redefinición de lo que es el arte concreto y cuál es su propuesta de reformulación de la categoría de “espacio”, proporciona los elementos necesarios para renovar la discusión sobre la relación entre forma y función, en el hiato que separa y –a la vez– conecta las artes visuales con la arquitectura.

Palabras claves

Arte concreto, Espacio, Arquitectura, Tomás Maldonado

Abstract

This article is intended to understand the meaning and transformation of the category of “space” within the framework of the novel coarticulation between visual arts and architecture proposed by concrete art from the River Plate in its earliest stage. For this purpose, we study some key texts, by Tomás Maldonado and a conference by Ernesto N. Rogers, on which this movement is founded, and its new concept of space is formulated, which is not –without more– summarized in the earliest functionalist premises. These authors, both artists and designers, observe and reflect on a significant change in the way of defining, understanding and experiencing the spatiality of the new painting, sculpture and architecture, a change that concerns and modifies, in the midst of a revolutionary critique, the principle of “art as representation of nature” and the traditional connection between visual arts and architecture. The reading and discussion of these texts, in addition to forcing a redefinition of what concrete art is and what is its proposal to reformulate the category of “space”, provides the necessary elements to renew the discussion on the relationship between form and function, in the hiatus that separates and –at the same time– connects the visual arts with architecture.

Key words

Concrete Art, Space, Architecture, Tomás Maldonado

Introducción

En el primer número de la revista *Arte Concreto*, de agosto de 1946, Tomás Maldonado, integrante y principal impulsor de la *Asociación de Arte Concreto Invención*, escribe un texto que suele indicarse como uno de los auténticos manifiestos de la vanguardia rioplatense: “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” (Maldonado, 1946). Allí postula una suerte de nuevo concepto o nueva manera de pensar el espacio, llamada *espacialismo*, que atañe no solo al campo propio de las artes visuales, sino que ha de entenderse –más que nada– en la conjunción de estas con el diseño y la arquitectura. En este ensayo, Maldonado hace –una y otra vez– referencia a la noción de “espacio”, al parecer, como un objeto de estudio, además de una de las principales finalidades de la actuación del arte concreto. Maldonado, como buen vanguardista, endereza este escrito –principalmente– hacia la erradicación del espacio ficcional en las bellas artes; crefiriéndose claramente al que forma parte del ilusionismo de la pintura y la escultura; pero también, aborrece el espacio de ficción que podría entenderse involucrado a la arquitectura de la tradición occidental, ya sea porque esta reproduce o representa (en parte icónicamente) tipos arquitectónicos o estilos del pasado, o bien, porque su ornamentación y particiones también corresponden a unos tipos de representación, ya por su iconicidad, ya por imitar o emular las segmentaciones o secciones que se suponen son características de la naturaleza en cuanto creatura divina (Argan, 1966).

Que la arquitectura participa del concepto de “arte como representación de la naturaleza” es una opinión bastante aceptada no solo en la historia y la estética tradicionales de la era prevanguardista, sino también en épocas más recientes próximas al contexto de interpretación de los mencionados artículos. Se trata de una opinión crítica por parte de los autores decididamente alineados con algunos de los propósitos más heroicos de la vanguardia; o de una opinión más indulgente por parte de quienes piensan la arquitectura, de manera más conservadora, tratando de comprenderla, a mediados del siglo veinte, en sus renovadas ligazones con el pasado, luego de una revuelta episódica, ultramoderna, más o menos circunscrita, en función de haber alcanzado sus propios límites. Dentro de esta última línea, sin ser crítico, pero siendo suficientemente analítico (probablemente de allí su influencia), encontramos a Argan (1966), entre los que admiten sin sonrojo “la arquitectura como mimesis” (p. 14). Allí sostiene:

Evidentemente, el concepto de un “arte como representación de la naturaleza”, concepto típico del Renacimiento, no se limita a las artes plásticas. La relación entre el artista y la naturaleza en el Renacimiento se plantea sobre la base de la imitación de la naturaleza, de la mimesis, y los teóricos del Renacimiento establecen la diferencia entre la actividad del pintor y del escultor, por un lado, y la del arquitecto por el otro, en el sentido de que la pintura y la escultura son imitaciones de la realidad, mientras que la arquitectura es una imitación que podríamos llamar indirecta de la realidad (pp. 14-15).

Salimos a colación con esta referencia porque –tal como puede leerse– Argan se distingue de buena parte de los críticos e historiadores de la arquitectura que ignoran o –lo que es peor– confunden la diferencia entre un espacio real y un espacio representado, algo que es menester considerar con agudeza si lo que se desea es –además de nuestros actuales argumentos– comprender a fondo este tópico de la arquitectura moderna.

Como decimos, en este artículo de Tomás Maldonado queda trazado un tipo de conjunción entre la pintura, la escultura y la arquitectura, que se articula en función del advenimiento de un nuevo espacio arquitectónico, sobre la base –principalmente– de la abolición de la representación; procedimiento poético al que pareciera seguirle otro de importancia casi equivalente: la incorporación de movimiento. Ambos factores –lucha contra la ilusión e inscripción de movimiento– podrían tenerse por ineludibles en un proceso de verdadera modificación histórica de la relación entre pintura y arquitectura.

Un año después, publica otro artículo, “Volumen y dirección de las artes de espacio” (Maldonado, 1947), refiriéndose ya, con cierta especificidad, a las características y al sentido de lo que él menciona como una nueva concepción espacial en las artes del espacio. La importancia de este texto radica en reconocer un cambio por el cual el espacio adquiere relevancia como una suerte de punto de partida de todo acto creador, en tanto determina la materialización del resto de los componentes de una obra de pintura, escultura o arquitectura. Algo así como que la obra resulta de una administración del espacio (concreto, dado al registro de la percepción) que requiere ciertos límites materiales y no de la configuración de una masa que representa ilusoriamente escenas, objetos, mitos, modelos o componentes arquitectónicos del pasado. Cambio o transformación que reconoce, inclusive, la jerga de aquellas críticas e historias de la arquitectura menos comprometidas o menos enfocadas en los fenómenos de la vanguardia. Otra vez, podríamos salir a colación mencionando las tesis más difundidas de Argan (1966).

En este segundo ensayo, Maldonado examina las diferencias entre los diversos tipos de espacialidad de la escultura y de la arquitectura, y se pregunta por los procedimientos para lograr, contando con un estándar autónomo de las artes¹, una verdadera síntesis: una interrelación entre las diversas artes visuales y proyectuales, en la que el espacio arquitectónico y urbano se convertiría en el contexto-medio donde –y por el cual– se producirían tales conexiones entre los diversos campos disciplinares. Como parte de este proyecto de articular –ya en la práctica– las disciplinas artísticas con las proyectuales, organiza la exposición *Nuevas Realidades* en la Galería Van Riel de Buenos Aires, en la cual, Rogers (1948) en una conferencia cuyo título es *Ubicación del arte concreto*, retoma y desarrolla algunas de las ideas formuladas por Maldonado respecto de la nueva concepción del espacio en la nueva arquitectura y en el arte concreto². Tanto Maldonado como Rogers ven en el arte concreto y, sobre todo, en el artista y diseñador suizo Max Bill, a quién seguirán desde cerca en un futuro, una auténtica prosecución no solo de la Bauhaus, sino, además, del neoplasticismo de Ámsterdam y del productivismo soviético³.

Hemos escrito este ensayo para interpretar esta etapa temprana de la producción teórica de Maldonado, fase en la que reformula la noción de “espacio” que es abordada desde la pintura, la escultura y la arquitectura, y en la que establece una conexión definitoria del arte concreto con las disciplinas proyectuales. El concepto de “espacio” pasa a ser uno de los puntos de engarce en el que se efectivizan las interacciones entre las artes visuales y la arquitectura, condensándose, a su vez, como consecuencia, una reinterpretación revolucionaria del moderno debate sobre la relación entre forma y función, entre la morfología y las diversas acepciones de funcionalidad. El texto dedicado a dar forma a esta acepción de la noción de “espacio” es, precisamente, el ya mencionado “Volumen y dirección de las artes de espacio” de 1947 que se publica en *Revista de Arquitectura*⁴; artículo cuya secuencia argumental servirá como armazón para nuestra referencia y discusión a lo largo de este ensayo.

1 En el cual, en un sentido hegeliano, el despliegue del arte habría alcanzado ya su destino de conocimiento (autoconsciencia) y libertad.

2 Ernesto Nathan Rogers fue un arquitecto italiano, creador de la torre más representativa de Milán en la década de 1960, la *Torre Velasca*. Trabajó en Milán hasta 1939, cuando se refugió en Suiza a causa del fascismo. Después de la guerra, estuvo en Buenos Aires, conociendo a Tomás Maldonado, Eduardo Catalano, César Jannello y Clorindo Testa. Se expusieron trabajos de su estudio BBPR en la exposición *Nuevas Realidades*.

3 Clausurada la primera, por la Gestapo en 1933, y rechazado el segundo, tanto por el estalinismo soviético como –localmente– por el Partido Comunista Argentino. Max Bill había sido alumno y profesor de la Bauhaus, y había permanecido y hecho escuela en Suiza neutral durante la guerra.

4 Publicada por la Sociedad Central de Arquitectos y por el Centro de Estudiantes de Arquitectura en febrero de 1947.

Podríamos adelantar aquí que dicho artículo se refiere a siete tópicos (caps. 1-7) cuya consideración vuelve comprensible este giro conjunto, de las artes visuales y la arquitectura, respecto de la concepción espacial relativa a dichas artes. Antes que nada, en un primer lugar (cap. 1), Maldonado recupera un tema no pocas veces mencionado en toda comparación entre el arte tradicional y el arte moderno, tanto en las bellas artes como en la arquitectura: la relación entre lleno material y cuasi-vacío espacial, entre la masa y el espacio que esta condiciona o delimita. Al respecto, es costumbre aún actual, tanto de los medioambientes profesionales y académicos de la arquitectura como de la historia de la arquitectura, asumir –no sin cierta vaguedad– la distinción que Argan (1966) establece entre una “arquitectura de composición” (más atenta a la masa) y una “arquitectura de determinación formal” (más atenta al espacio)⁵. En esta tesitura, se sostiene –*grosso modo*– que en las artes tradicionales (escultura, arquitectura, pero –en algunos aspectos– también la pintura) no se proyectaba o concebía la obra atendiendo principalmente al espacio que había que crear (por parte del artífice) o que había que percibir, esquematizar y recorrer (por parte del destinatario). Por el contrario, se dice que el espacio fue considerado como un dato preexistente y neutro, que había que, simplemente, ocupar con la masa. “De ahí el carácter volumétrico, táctil, de la arquitectura y la escultura del pasado” (Maldonado, 1947, p. 72). Maldonado sostiene que “...ese espacio interesaba sólo como campo a invadir por un suceso cerrado, centrípeto, nunca en sí mismo; es decir, se partía del espacio, pero los resultados del proceso implicaban su negación; en el fondo, se hacía arte anti-espacial” (p. 72). Así de vaga parecería ser esta serie de afirmaciones acerca de la relación entre la creación que es –substantialmente– masa, y un espacio residual en el que esta se dispone. Volveremos abajo sobre el asunto.

En segundo lugar (cap. 2), Maldonado, factótum del movimiento de arte concreto, destacando este último concepto y argumentando sobre la relevancia de la vanguardia artística que promueve, inclusive su alcance sobre el modo de entender y operar con el espacio, la caracteriza la vanguardia precisamente en aquellos aspectos en los que se definiría como una suerte de revolución espacial. Por supuesto que tales alcances estarían asegurados, supone, por una relación arte-realidad incrementada en el sentido artístico vanguardista de aproximar las artes a la praxis vital. Según Maldonado, la nueva concepción de “espacio” de la arquitectura

5 La vaguedad de la que advertimos tiene que ver principalmente con que Argan (1966), más interesado por la historia universal de la arquitectura que por la contingencia vanguardista, observa y registra que la transformación entre ambos conceptos de espacio no es –crudamente– un episodio vanguardista o significativamente circunscrito al movimiento moderno; es, más bien, un cambio gradual que sucede a partir del barroco.

moderna no pudo haberse condensado sino en relación a que, en las artes visuales –sobre todo en la pintura–, la vanguardia radical impugna las bellas artes que venían haciéndose con imágenes (con representaciones ilusorias de objetos en un espacio ficcional). Las impugna, como es bien sabido, con un propósito tanto analítico (el cubismo) como político (los concretismos más avanzados)⁶, en la medida en que sustituyen las imágenes por la presencia y actuación concreta de los materiales, reemplazando –como dirán los concretistas argentinos, más que nada, respecto de la pintura– la representación ilusoria del volumen por el plano concreto⁷. Los cubistas (como epicentro del arco que va desde los postimpresionistas a los constructivistas), en este plano, se habrían guiado por un afán principalmente analítico (de las tensiones entre *peinture* y *tableau*, entre realidad concreta y espacio ilusorio) que no habría desembocado en una abolición definitiva de la representación icónica de un espacio ficcional; etapa del análisis o la crítica que sí se cumpliría, definitivamente, en las tendencias más avanzadas del concretismo de Theo Van Doesburg o Georges Vantongerloo.

El arte no-figurativo inaugura un nuevo período, el más fructuoso, en la lucha por la transformación radical de las artes de espacio. Efectivamente, los escultores de esta tendencia –constructivistas en Rusia, neoplasticistas de Holanda, Bauhaus de Alemania, etc.– llevaron a cabo, alrededor de 1920, las primeras experiencias espaciales, tratando de hacer predominar en ellas la concepción trayectorial sobre la volumétrica (pp. 74-75).

En tercer lugar (cap. 3), Maldonado avanza sobre otro asunto vulgarmente atendido y sobre el cual también se realizan aseveraciones oscuras y confusas: el carácter relativista –y no en un solo sentido– de la llamada nueva ciencia (promovida con pasión por aquel entonces); lo que –sin lugar a dudas, y más allá de su sensatez– presionaría sobre las representaciones (cubistas) y concepciones (concretistas) del espacio en la comunidad del diseño y el arte.

A continuación (cap. 4), Maldonado traza su revolución de las artes del espacio, reformulando el *dictum* clásico de la jerga de la arquitectura moderna: esta debe entenderse, en buena medida, como la inversión de la relación masa-espacio en cuanto a la gravitación

6 Neoplasticismo, Bauhaus, constructivismo, concretismo.

7 Aparentemente, en la escultura se daría un proceso no tan radical pero equivalente, debido a que, desde siempre, la escultura ha tenido un grado de abstracción menor que la pintura. En este último gran género de las bellas artes, aun cuando se sigue operando con un volumen real (como siempre), también se suprime la ilusión icónica y con esta un cierto influjo de ilusión irradiado en el espacio real circundante.

comparativa de ambos términos en el proyecto. Hablamos, otra vez, del ya muy referido – pero no suficientemente aclarado– tránsito entre la consuetudinaria relevancia del volumen y la joven presencia del espacio; entre la fuerza centrípeta de la masa y el carácter centrífugo postulado para la arquitectura moderna. Maldonado arbitra su propia reconstrucción del curso histórico de una gradual transgresión de la cultura volumétrica originaria, distinta a como la concibieron otros autores contemporáneos, como Sigfried Giedion o el ya mencionado Giulio Carlo Argan. Parte de estas diferencias tiene que ver con el rol y la influencia entre las diversas artes, particularmente con el impacto del cubismo y el futurismo en la arquitectura, que ha sido no muy inteligentemente abordado por la historia de la arquitectura, y ha permanecido en una suerte de confusión que no logra separar analíticamente el espacio concreto de su representación. El hecho de que Maldonado haya estado enrolado –precisamente– en una de las vanguardias que más decididamente rechaza la representación lo pone en la tarea de preguntarse y aclararse al respecto. Dicho de otro modo, su posición en la vanguardia concreta termina –cuando menos– por destrabar la discusión sobre la relación entre arquitectura y bellas artes en lo que atañe a las espacialidades reales e ilusorias.

La ya mencionada conferencia de Ernesto N. Rogers hace referencia a un aspecto original del concepto de “nueva espacialidad” que venía concibiendo Tomas Maldonado por aquella época, y que lo diferenciaba del pensamiento funcionalista más raso (cap. 5)⁸. Parecería darse, en asociación a la significación funcional de la mole y del espacio arquitectónico, un tipo de comprensión espacial, un tipo de aprehensión del espacio o de las posibilidades dinámicas del espacio por parte del sujeto, que no es ya –propriadamente– un significado de funcionalidad práctica. Por lo tanto, es menester (cap. 6) diferenciar entre dos interpretaciones primarias o funcionales diversas que podrían seguirse de una composición dada del espacio y de la masa: una relativa a las potencialidades perceptivas y dinámicas de la forma espacial y de sus límites, que es la que preocupa a Maldonado; y otra relativa al rendimiento práctico o vital de dicha arquitectura, que fue la motivación primordial del funcionalismo crudo.

Por último (cap. 7), cabe pensar cómo se llevó con la realidad este nuevo concepto de “espacio” presentado por Tomás Maldonado y sus seguidores; cómo se llevaron estas ideas con la realidad social y material, es decir, frente a la sociedad existente y ante la dependencia de la técnica de la cual se dispone en un momento dado. Ante tales limitaciones, Maldonado

⁸ El que, por entonces, ya venía siendo puesto en entredicho por críticos e historiadores diversos, como Bruno Zevi, Sigfried Giedion, etc., que lo creían una suerte de nudismo o puritanismo transitorio.

propone lo que denomina fórmula transaccional para la realización del nuevo concepto de “espacio”; atendiendo a la mediación que dicha fórmula ofrece entre la espacialidad, la dimensión funcional de la arquitectura (7.1) y los aspectos materiales de la construcción (7.2).

A lo largo de este ensayo, en las subsiguientes secciones (caps. 1-7) intentaremos abordar estos argumentos.

1. El espacio se opone a la masa

Maldonado (1947), una vez más, insiste en la afirmación y creencia corriente e incuestionada en su contexto: “en casi todas las épocas, el problema para arquitectos y escultores consistió en cómo disponer estéticamente volúmenes en un espacio neutral” (p. 72). ¿Qué quiere decir afirmando tal cosa en el marco de una teoría del espacio, situada entre la vanguardia artística y la arquitectura moderna?

Veamos, como sugerimos, en parte, esto que se dice implica asignar un carácter predominantemente volumétrico tanto a la arquitectura como a la escultura del pasado. Por carácter volumétrico ha de entenderse una condición, digamos, cerrada y centrípeta en lo que refiere a su constitución material y a su morfología, es decir, a una configuración unitaria y prácticamente envuelta. Inclusive se refiere a cómo es la obra como bulto, aun cuando se trate, en el caso de la arquitectura, de un contenedor, porque su prefiguración, sus proporciones y el dimensionamiento general de cada uno de los cerramientos o de las piezas constitutivas de la caja arquitectónica (lo que comúnmente se denomina estructura envolvente) se diseñan como volúmenes (pensando, recordando, imitando volúmenes). Asimismo, cabría suponer que dicha condición cerrada y centrípeta también lo es en lo que concierne a su significado, referido este a la mole icónica en la escultura y al trazado del volumen arquitectónico –también en parte

icónico⁹, pero sobre todo dominado por la *convenientia*¹⁰ proporcional de su *venustas*¹¹.

Vale decir: carácter volumétrico (y no espacial) implica una manera de hacer arte – concentrada en el propio objeto sólido– sin atender positivamente al espacio resultante, sin reparar en espacialidad delimitada o condicionada –geométrica y físicamente– por las piezas que componen el conjunto material. En otros términos: la perspectiva volumétrica es una manera de pensar el arte y la arquitectura relegando el espacio a la categoría indefinida y despotenciada de mero “vacío” destinado a ser ocupado por un artefacto que concentra todos los esfuerzos principales de la operación de configuración. No obstante, esta concepción tradicional es considerada aquí un error consuetudinario¹² porque, aun así, el espacio, en sí mismo como fenómeno aprehensible y –presuntamente– asociado al nuevo contexto del saber y de las relaciones sociales del siglo veinte, reclamaba una posición preponderante entre los problemas del diseño:

9 La decoración, originaria o directamente icónica, está formada no solo por patrones simétricos, sino también por imágenes.

10 Para Foucault (1966), en *Las palabras y las cosas*, la *convenientia* es una semejanza ligada al espacio en la forma de “cerca y más cerca”, que pertenece –dice– al orden de la conjunción y del ajuste. Por ello, forma parte menos de las cosas mismas que del mundo en el que ellas se encuentran. “El mundo es la “conveniencia” universal de las cosas; en el agua hay tantos peces como en la tierra animales u objetos producidos por la naturaleza o por los hombres; en el agua y en la tierra tantos seres como en el cielo, a los cuales responden; en fin, en todo lo creado hay tantos como los que podríamos encontrar eminentemente contenidos en Dios” (p. 27). Sostiene que la fuerza de la conveniencia es lo que avecina lo semejante y asimila lo cercano, para que el mundo forme una cadena consigo mismo. “La vecindad de los lugares se encuentra designada con más fuerza por esta palabra que la similitud. Son convenientes las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas. Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos” (p. 27).

11 Marco Vitruvio proponía en su tratado *De Architectura*, que la arquitectura descansa sobre tres principios básicos, por una parte, *firmitas* y *utilitas*, que tienen una relación con aspectos cuantificables de la arquitectura (firmeza y utilidad); por la otra, la *venustas*, principio gratuito o función de belleza.

12 Del que escapaban pocas manifestaciones históricas: “...los grandes arquitectos y escultores del pasado sólo lo fueron en la medida que trasgredieron la concepción volumétrica; sólo en la medida que usaron el volumen como soporte de las direcciones. La exaltación del plano puro en las grandes épocas primitivas de la arquitectura y la escultura –en la Tinita y Menfita en Egipto, en la Crético-Micénica y Arcaica en Grecia, en la Pre-hispánica en México, etc., respondió al anhelo de hacer valer en la masa todo lo que ella pudiera contener de dirección, de espacialidad” (Maldonado, 1947, p. 73).

Aunque para ellos el fin era la masa, expresada y exaltada por medio de volúmenes, el punto de partida del acto creador era el concepto de espacio. Aquella se mostraba como la materia prima del proceso artístico, pero, a su vez, la materia prima de la masa, si así puede decirse, su referencia original, era en realidad, el espacio vacío (p. 72).

“Volumen y dirección de las artes de espacio” tiene como propósito pensar y delinear una nueva concepción de espacio, presente o reclamada para la escultura y la arquitectura, que se opusiera a la concepción tradicional. Según esta última, el espacio no es –mismamente– objeto o resultado consciente del proceso de proyectación, por considerarse meramente contenido (vacío de materia) y por no ser atendido como factor o componente de la escultura y la arquitectura en un rango equivalente a las masas materiales más densas (los auténticos componentes susceptibles de ser diseñados), siendo, las más de las veces, cándidamente contenido por aquello que sí merece ser atendido en el proyecto.

Veníamos –sostiene Maldonado– de un espacio pasivo o impensado –en cuanto factor– en la instancia del proyecto, e indeterminado morfológica y conceptualmente (tanto para el creador como para el analista y el usuario). Maldonado califica el espacio antes y luego del tránsito. Frente a su histórica condición de pasivo, contenido, indeterminado, estático (centro), cerrado, centrípeto, pasa a ser: activo, ilimitado, determinado, dinámico (con trayectoria y dirección), abierto, centrífugo.

2. La relación arte-realidad

Esta nueva espacialidad de la que hablamos, para Maldonado, no sucedería sino en función del renovado modelo de relación arte-realidad promovido por la vanguardia en su conjunto, pero, sobre todo, el que se realizaría en el arte concreto. Aclaremos esto: sería en una suerte de teoría no-artística o –mejor– antiartística del espacio en la cual se invertiría “...un verdadero equívoco filosófico y científico (...) el errado planteamiento que han padecido hasta nuestros

días las artes de espacio” (p. 72). Como vanguardista que es,¹³ sostiene que “...es, precisamente fuera del arte donde se debe recurrir, una vez más, para explicar el arte en sus características más esenciales”. Por lo tanto, teniendo en cuenta “que una obra de arte es inseparable de la actitud de su creador frente a la realidad”, será una renovada relación arte-realidad –“el carácter forzosamente concreto de toda invención auténtica” (p. 72)– lo que termine con los factores artísticos –de la pintura, la escultura y la arquitectura– más centrípetos y cerrados al espacio, históricamente muy ligados a la representación (ya de una pintura y una escultura decididamente ilusionistas o bien, de la arquitectura que remeda [o dialoga con] su propio pasado). Recordemos que, en las bellas artes, el factor principal de la unidad de la obra (de la percepción de la obra como un todo unitario cerrado en sí mismo y mejor ordenado que la realidad contingente) ha sido la confluencia de todos los rasgos sensibles constitutivos de la obra en el efecto ilusorio de una imagen icónica.

356

Respecto de la relación arte–realidad, sostiene: “Ninguna invención del hombre puede darse al margen del problema siempre palpitante de lo real” (p. 72). Pero, en su carácter de animador del arte concreto supone que, de lo dicho, no debe inferirse, como suele suceder, mayor naturalismo o realismo en la representación o imitación artística tradicional, sino, “... por el contrario, el carácter forzosamente concreto [no representacional] de toda invención auténtica” (p. 72). Pues, toda obra es –esto lo deja en claro Maldonado–, como *índice* (en el sentido que Charles S. Peirce da a este término)¹⁴ o como *expresión* (en su acepción adorniana restringida),

¹³Y al ser vanguardista pretende, como reintegración utópica del arte a la vida, una extensión de la esfera artística sobre las demás esferas de valor weberianas, teórica y práctica. “Una praxis cotidiana reificada sólo puede remediarse creando una libre interacción de lo cognoscitivo con los elementos morales-prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede superarse obligando a sólo una de esas esferas culturales altamente estilizadas a abrirse y hacerse más accesibles. Vemos, en cambio que, bajo ciertas circunstancias, emerge una relación entre las actividades terroristas y la extensión excesiva de cualquiera de estas esferas en otros dominios: serían ejemplos de ello las tendencias a estetizar la política, sustituirla por el rigorismo moral o someterlo al dogmatismo de una doctrina” (Habermas, 1981, p. 140).

¹⁴*Índice* en la acepción correspondiente a la teoría semiótica de Peirce, es decir, *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* y del *símbolo* (*significantes* que se conectan con sus significados en función del parecido, en el primer caso; y en función de una convención cultural, en el segundo); los dos tipos de *significación* que históricamente caracterizaron a las obras de bellas artes que siendo imágenes ilusorias (*íconos*) en su *significación* primaria, luego se convierten en un *símbolo* cultural de un determinado contenido ficcional.

...el trasunto de una visión particular del mundo, de la visión que se ha tenido del mundo en la época en que esa obra fue creada; y por visión, quede bien en claro, no entendemos un modo de copiar sino un estilo de hacer (p. 72).

Empleando la noción de Adorno: se trata de una suerte de presencia objetiva, sintomática, indicial, próxima a lo real. En este caso, más próxima a cosas y situaciones no-artísticas, tales como procesos sociales e históricos que sedimentan en la obra de manera objetiva. Por lo tanto: "...el tema, la anécdota, ha sido siempre lo más exterior e impuesto, lo que interesa es la actitud del creador frente a su propio modo de hacer" (p. 72). En este caso: enfocar (1) el volumen en su carácter compacto o centrípeto, o bien, (2) enfocar la posible referencia o concomitancia morfológica (o semántica, pero sobre todo sintáctico formal) del volumen respecto del espacio que determina en su proximidad. Otra vez, lo que se propone aquí es una relación de contigüidad metonímica entre arte (arquitectura, escultura, etc.) y realidad, lado a lado, en una co-presencia que motiva el diseño de una materialidad envolvente subordinada a (o concebida en función de) sus efectos espaciales: a cómo limita concretamente el espacio y a cómo favorece su inteligibilidad frente al sujeto que lo percibe, recorre, habita, etc.

Para Maldonado (1946), el espacio deja de ser neutral, en una primera instancia, por los avances del arte concreto en la pintura. Una primera observación sobre esta relación entre pintura y arquitectura la anticipa en el ya mencionado artículo "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", donde aborda los aspectos estéticos del espacio pictórico.

Ningún problema de la pintura pudo darse nunca al margen del problema práctico que plantea a todo ser humano la percepción del espacio y del tiempo. Es más, en todas las épocas la pintura trató de ser una definición gráfica de estas dos propiedades de la realidad objetiva (p. 5).

La pintura, al igual que la escultura y la arquitectura, repetía el error consuetudinario. En el caso de la arquitectura, el desacierto se había correspondido con ser –como sostenía Argan (1966)– una representación indirecta de la realidad, finalmente, de la naturaleza. El carácter indirecto implica que la relación de semejanza no estaría dada, como en la pintura y escultura históricas, simplemente por el uso de imágenes. Dicho de otro modo, las pinturas y esculturas, por ser artefactos semejantes a los objetos representados, o bien a la visión monocular de dichos objetos (en el caso de la pintura), producen la ilusión vicariante de estar ante ellos. Como ya

hemos sugerido, este efecto ilusorio (logrado), al que concurren solidariamente todos los rasgos sensibles de las pinturas y esculturas, fue tomado durante mucho tiempo como criterio estético o rango artístico de la obra. La falsa promesa histórica de la religión del arte estribó en las falsas creencias y promesas de que: si la ilusión está lograda, entonces la unidad o el carácter integrado de la obra proporcionará algún disfrute o valor de uso en estado puro (espiritual). Pinturas y esculturas no solo representaban la naturaleza en cuanto ilusión vicariante y verosimilitud respecto de la percepción del objeto; también lo hacían –en otro nivel– emulando el tipo de orden de la creatura (cosmológica de origen divino), imitando o alcanzando el grado de integración entre componentes que tiene el organismo natural más elevado: el ser vivo, cuyas partes no se relacionan simétrica y repetitivamente (ordenamiento pobre), pues se compone de partes disímiles y únicas (¡vitales!) orgánicamente vinculadas (ordenamiento rico). De modo equivalente, también la falsa promesa de una concepción esteticista de la arquitectura –antes de la arquitectura moderna– estaba ligada a la ilusión y a la representación de la naturaleza. Pero, ¿cómo la arquitectura representa la naturaleza? Pues bien, digamos ahora algo del tipo

Imitación o mimesis en arquitectura



Imagen 1: Destéfanis, N. y Fraenza, F. (2022). *La mimesis arquitectónica* [diagrama]

específico de mimesis de la arquitectura que los concretos y otros modernos en la tradición de Adolf Loos o Walter Gropius combaten.

Analicemos los elementos miméticos de la arquitectura en tres clases: (1) las proporciones entre las partes y el todo; (2) el ornamento y (3) la arquitectura como imagen de la arquitectura del pasado.

Como ya hemos sugerido, la configuración volumétrica de casi todos los edificios tiende, por razones constructivas y de habitabilidad (valor de uso impuro), a ser –en su conjunto– simétrica o sustentada en una geometría elemental, monótona y repetitiva; en la que predominan las acumulaciones de cajas y espacios paralelepípedos o prismáticos regulares. No obstante, con el fin de proporcionarle un rango de artisticidad como representación de la naturaleza, en diversas formaciones históricas –por lo menos en el mundo occidental–, (1) las proporciones de las dimensiones de las unidades de la masa y el espacio fueron establecidas en un régimen cuya aspiración estética es asemejarse a las particiones y proporciones naturales¹⁵. También el (2) ornamento implica un segundo modo de representar la naturaleza; ya sea incorporándose como partición del plano al régimen proporcional general (sumándose a [1] y representando las medidas ideales de la naturaleza), o bien, replicando o repitiendo representaciones icónicas de la naturaleza (macollas, rosetones, conchas, etc.). Así como las diminutas esculturas y relieves de la ornamentación son representaciones pequeñas localizadas en la arquitectura, también (3) el conjunto del edificio es capaz (en un proceso situado entre la iconicidad y la estilización) de representar o constituir una suerte de imagen (más o menos renovada) de otros edificios del pasado, por lo menos –en grueso–, hasta la arquitectura moderna. Hasta aquí los tres tipos de ilusión que –en un giro vanguardista–, en conexión con las demás artes (y esta tal vez sea la relación más relevante entre la vanguardia artística y la vanguardia proyectual), la arquitectura rechazó.

En el caso de la pintura, el desacierto era –como decimos– representar directa e ilusoriamente un espacio determinado, unos objetos (mal denominados “figuras” por los viejos historiadores del arte) o una escena. De este error, como indica la cita, se impondría una limitación en los alcances extrartísticos de la pintura, tanto filosóficos como científicos.

¹⁵ Por ejemplo, Palladio concibió una serie de reglas proporcionales sobre la base de los armónicos pitagóricos (3:4; 2:3; 3:5; etc.) como proporciones ideales de la naturaleza. Propuso siete proporciones distintas para las habitaciones, en cuanto a sus dimensiones en planta y alzado.

Relacionar estética y anecdóticamente figuras representadas en un espacio igualmente representado, ha sido lo esencial del procedimiento creador de la pintura del pasado. Se pretendía hacer valer las figuras como formas, y lo que en la tela estaba ausente de figuras, como fondo; a las superficies vacías, sin anécdota gráfica se las consideraba ámbitos espaciales concretos, verdaderas profundidades, cuando en realidad eran solo simulacro de formas y espacios sobre una superficie de dos dimensiones (Maldonado, 1946, p. 5).

El arte concreto, en este caso, la pintura concreta, al abolir la representación ilusoria, deja de producir un espacio puramente ficcional y pasa a “concretar espacio” (p. 5). ¿Cómo lo explica Maldonado? La historia del arte es, desde el Renacimiento, la historia de su autonomía relativa (Adorno, Bürger, Weber); y el momento de máxima autonomía coincide con la formación histórica que precede a la vanguardia, la que suele denominarse romanticismo tardío, esteticismo o bien “Aa” (arte sobre arte). La razón de tal máxima autonomía y separación de la praxis vital es, precisamente, parte del despliegue de la historia del arte como una atención o concentración del arte sobre sí mismo, que es menester entender como estadio de autoconsciencia (Bürger, 1974) o de inflexión metasemiológica (Hjelmslev, 1943; Jakobson, 1963; Menna, 1975). En tal estadio, la conciencia artística distingue los componentes específicos de cada tipo de manifestación

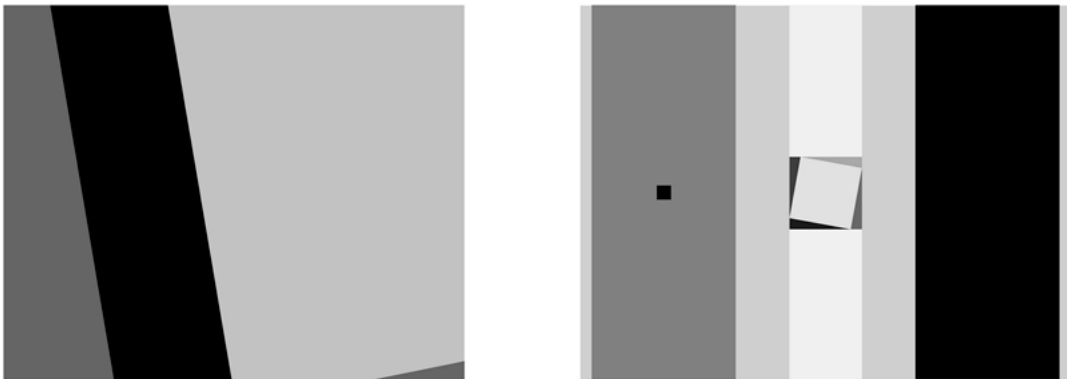


Imagen 2: Vordemberge-Gidewart, F. (1950). *Composición sin título*. Colección Museo Thyssen, Madrid, España. Bidimensionalidad cruda en el arte concreto.

particular, siendo las dos dimensiones o las propiedades geométricas y cromáticas del plano lo propio de la pintura.

De esta manera, la función de una pintura se dirige –en parte– hacia su capacidad de concretar espacio. ¿De qué espacio hablamos?, ¿acaso del espacio arquitectónico? Es posible, pues en estos primeros escritos se observa ya, un cierto interés en el espacio arquitectónico a partir de un tipo de interacción entre la pintura y la arquitectura.

Llegados a este punto, podemos decir que una idea presente en el Maldonado de los cuarenta es que el espacio –como tema relevante– se incorpora –en una primera instancia– en la pintura, tal vez porque en la pintura de todos los tiempos, aun bajo un concepto equivocado (ilusión), se trabajaba con el espacio (como tema, al representarlo a través de la perspectiva). Cuando menos, insiste Maldonado, se lo tenía en cuenta. Posteriormente se incorpora en la discusión y en las prácticas de la escultura y la arquitectura, en las que –básicamente– permanecía suprimido. Para poder generar una revolución espacial fue imprescindible que, en la pintura, en la escultura e –igualmente– en la arquitectura, el espacio perdiese su calidad representativa, ilusoria y ficcional.

El impresionismo y, en mayor grado, el cubismo, retrotrajeron la pintura y la escultura a sus elementos primigenios: la pintura apareció bajo la forma de configuración cromática en el plano; la escultura, como configuración de lo espacial. El punto de partida para una nueva concepción, probablemente se deba a Kandinsky, quien en su libro *Über das Geistige in der Kunst (Sobre lo espiritual en el arte)* postuló, en 1912, las premisas de un arte en el cual la imaginación del artista sería reemplazada por la concepción matemática. El no dio este paso, sino que liberó, de otra manera, los medios expresivos de su pintura (Bill, 1949, p. 33).

Tal como los sostiene Max Bill en la cita, en la pintura este proceso se identifica con la supresión de la representación icónica y el reconocimiento de la bidimensionalidad del plano crudo, como objeto capaz de interactuar (geométrica y de manera perceptiva) con el espacio, a través de formas y colores, entendiendo a este último como el componente natural de la arquitectura. En la escultura, además de suprimir la representación se produjo una suerte de transferencia de la atención sobre la masa y el volumen, hacia el descubrimiento del espacio, o bien, de una espacialidad compartida entre la escultura y la arquitectura. En torno a esta última, siempre hubo espacio, pero tal vez –como lo apunta Maldonado (1947)– no se lo reconocía



Imagen 3: Bill, M. (1950, 1950, 1936). *Composiciones sin título*. Colección Museo Thyssen, Madrid, España.
Bidimensionalidad cruda en el arte concreto.

como componente, aun siendo inherente a la arquitectura. Lo que habría sucedido, implicó una suerte de revolución en la que una nueva concepción espacial llevó a finalizar la larga historia del trabajo representativo e ilusorio en la envolvente, para pensar este límite material desde sus aptitudes morfológicas, como un elemento interactuante con otro, que es el espacio.

Aún falta precisar algo más: la organización del espacio depende en cierta medida de la organización morfológica de los límites interactuantes; dicho de otra manera, que la morfología de la envolvente importa –antes que nada– por su incidencia en el espacio circundante. Sin embargo, esta revolución espacial necesitó, primero, impugnar la representación para incorporar dinamismo y movimiento (denominados por Maldonado como dirección o trayectoria). Con la eliminación de la representación, se incorpora el movimiento, la dirección y las trayectorias posibles bajo la condición de la geometría de los límites y la propia organización espacial.

La batalla fundamental librada por el arte auténticamente revolucionario de nuestros días ha estado enderezada en concretar el espacio y las formas, a promover una nueva práctica estética eximida en absoluto de toda sujeción a lo abstracto e ilusorio. Esta batalla, por lo demás, es el último paso en el sentido de superar la milenaria contradicción, en el seno del arte, entre lo imitativo (documento, símbolo, signo tótem) y lo inventivo (artístico),

porque, en rigor de verdad, el problema del espacio y del tiempo en la pintura es inseparable y dependiente de esa contradicción a la cual se vincula, de hecho, a través de la gnoseología implícita en toda pregunta sobre lo representado y lo concreto (Maldonado, 1946, p. 5).

3. Nueva ciencia relativista

A partir de lo desarrollado, se entiende que en la relación arte-realidad, el arte es, principalmente, una huella (inintencional, involuntaria) de un modo de pensar y hacer: "...todo hacer artístico presupone una gnoseología; más aún: arranca de ella" (Maldonado, 1947, p. 72). Y aquí entramos en el trillado tema de la relación entre la arquitectura y las perspectivas o jergas científicas contemporáneas, en el que se hace corresponder un poco ingenuamente el relativismo físico al espacio de la arquitectura y escultura modernas. Escribe Maldonado no sin cierto entusiasmo ingenuo:

A nadie debe extrañar que una concepción equivocada del espacio, desde el punto de vista científico [el espacio fijo de la teoría gravitacional de Newton] y de la teoría del conocer, haya tenido tanta influencia en el arte, no sólo en su aspecto teórico, sino en el estrictamente práctico, de realización. Tampoco que la crisis de aquella concepción [y su reemplazo por una física relativista] haya traído aparejada una transformación en el modo de concebir las artes del espacio, que es lo que ha venido sucediendo desde principios de este siglo (p. 72).

Es decir, desde el reemplazo de los conceptos newtonianos de masa y espacio absolutos por una física relativista, en la que tanto la ilusión de gravedad como el movimiento son causados por la propia curvatura del espacio.

En efecto, la revolución técnica industrial y la física nueva han determinado una visión dinámica del mundo y una relativización de la teoría newtoniana de la masa y del espacio absolutos, cosas ambas que, directa o indirectamente, han incidido sobre la formación

espiritual del hombre moderno y, por tanto, sobre su arte (p. 72)¹⁶.

La nueva física ya no separaba masa de espacio en términos absolutos; ahora proponía que es la propia curvatura del espacio la que produce la gravedad que acelera la masa. ¿Creía, acaso, Maldonado que este saber experto [alejado de la hermenéutica cotidiana] influía en nuestras expectativas respecto del empleo cotidiano del espacio? “Newton, Descartes y Kant nos habían hablado de un espacio en oposición irreductible a la masa; la física nueva nos habla de lo relativo de ambos conceptos, de su mutua interdependencia e interacción” (p. 72). ¿Acaso es verdad que, como sugiere Maldonado, “...tanto en la vida cotidiana como en la ciencia, el tiempo, el espacio y la masa han perdido su primitivo sentido?” (p. 72). Pues bien, sea o no de esta manera, esto le sirve para proponer que “resulta a todas luces absurdo que el arte se mantenga fiel a ese primitivo sentido”. Y para achacar que “...cuando el arte no logra acompañar el ritmo porvenirista de una época se convierte en un medio de regresión, en un peligroso señuelo para quienes están más interesados en impedir que en propiciar la transformación de la vida” (p. 73).

4. Revolución en las artes de espacio

Entonces, más allá de este correspondentismo indolente e inexacto, aquello en lo que supuestamente la evolución de la ciencia o la técnica habría revolucionado la concepción espacial sería en una “apetencia de trayectoria”; es decir, una preocupación por parte del proyectista, y –también– probablemente del destinatario o usuario, por captar o leer (“esquemmatizar”, en términos de psicología de la mente) ya sea la geometría del espacio contenido en la arquitectura, o bien, las acciones y los desplazamientos en el espacio que dichos límites posibilitan o sugieren, no ya en su iconografía (como cuadros) sino en su geometría (como índices). La trayectoria y la percepción posible del sujeto en el espacio habría pasado a ser, por decirlo de alguna manera, el objeto de diseño y creación. Con un entusiasmo y unas expectativas características del momento, Maldonado (1947) afirma: “El estatismo contemplativo ha sido reemplazado por la actividad práctica en el espacio; el hombre necesita, hoy más que nunca, recorrer el espacio para sobrevivir, cultural y materialmente” (p. 72).

¹⁶Aquí se esboza una oscura e ingenua relación de la nueva física con el vértigo de la técnica industrial, para explicar el abandono de una suerte de estatismo contemplativo: “Bien sabemos que las grandes conquistas mecánicas han conferido al hombre un nuevo sentido, el de la vertiginosidad espacial, que se concreta en una permanente apetencia de trayectoria” (p. 5).

Antes, dice Maldonado, se partía –“metafísicamente”, señala– de un concepto de “vacío” para llegar, finalmente, a la justificación de la masa. Ahora, “los artistas más sensibles a la verdadera esencia de nuestro tiempo” (p. 72) partirían de la materia para diseñar cómo esta estimula una comprensión y apropiación espacial¹⁷.

Algunos raros escultores y arquitectos –según promete Maldonado– habrían transgredido la consuetudinaria tradición volumétrica (en Egipto, en Creta o en México), por ejemplo, exaltando el plano puro de modo que la masa solo pudiera o tuviera sentido al sugerir o ayudar a la comprensión de direcciones y dimensiones espaciales. Algo así como pensar que semejante plano infecundo de ser atendido a sí mismo (en una atención proporcional a la dimensión) indica o estimula una atención y una percepción del espacio circundante. “En todo plano subyace una dirección, y exaltarla en el conjunto de la masa en que está incluido equivale a disolver el carácter volumétrico de ésta en beneficio de la sensación espacial” (p. 73). Entiéndase, la geometría de las líneas y los planos (materializados principalmente en la arquitectura o escultura) se pone al servicio de la intelección del espacio (o de dinamizarlo o cosa por el estilo, por mencionarlo en la jerga de los cuarenta) o bien, por el contrario, “...el plano es sacrificado a la dinámica interior de la masa (barroco), la espacialidad se pierde irremisiblemente” (p. 73)¹⁸. No es extraño que las formas del barroco representen, para este autor, en oposición a otros como Bruno Zevi, el extremo de una subordinación de la geometría y la materia a un efecto y sentido centrípeto del

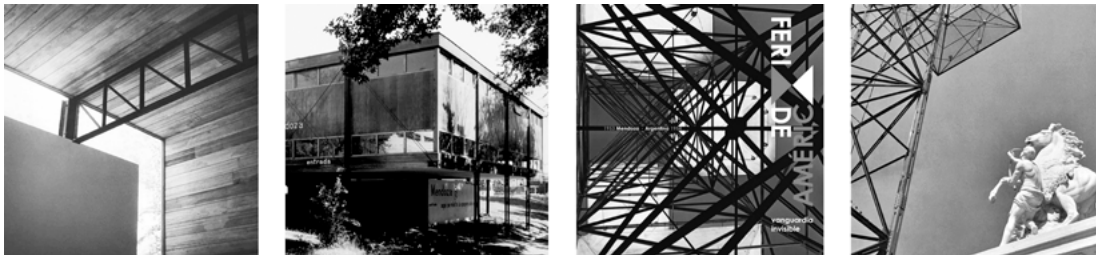


Imagen 4: Clusellas, G. y Janello, C. (1953). *Diseño para la Feria de América*. Mendoza, Argentina. La geometría de las líneas y planos al servicio de la intelección del espacio. En contraste, a la derecha, en la escultura de bulto, el plano es sacrificado a la dinámica interior de la masa.

¹⁷ “La arquitectura y la escultura hipotecadas en un todo a la masa ya no tienen razón de ser” (p. 72).

¹⁸ Esta idea también es defendida por Moholy Nagy (1928) en *The New Vision*.

volumen y los significados (principalmente iconográficos, o de referencia histórica) de volutas, esculturas, frontones, golas, molduras, etc.

Futuristas y cubistas¹⁹ parecerían, sin “haberse atrevido a invalidar la masa”, hacer visibles las “posibilidades espaciales del plano”, es decir, envolvieron los volúmenes con superficies y relieves que no decantaban completamente por un efecto sintáctico y semántico, centrípeto y ficcional del bulto, entre otras razones –tal vez la principal–, porque entra en crisis con ellos la representación icónica, “que era otro de los elementos que impedía –particularmente en el caso de la escultura– el advenimiento de la nueva estética espacial” (p. 74)²⁰. Todo esto, lo decimos, porque una superficie significativa icónica, ya se trate de una envolvente imitativa en la escultura (que represente objetos y sujetos) y en la arquitectura (que represente objetos decorativos o partes de la arquitectura del pasado), o de un cuadro ilusorio en la pintura, unifica o cierra el conjunto material al servicio no solo de una percepción unitaria, sino también de una fábula. Sin embargo, Maldonado parafrasea a Mondrian (1937) de “Plastic Art and Pure Plastic Art” diciendo que el cubismo, a diferencia de lo que sería el constructivismo y el neoplasticismo,²¹ no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos; no avanzaba por el camino de la abstracción hasta su meta final. En ese mismo contexto y grado de transformación de la noción de “espacio”, la “primera promoción de grandes arquitectos modernos”,²² salvo Le Corbusier –escribe Maldonado–,²³ “fueron compañeros de lucha y experimentación de los más avanzados artistas no-figurativos. Más aún, muchos de ellos, en particular Theo Van Doesburg y Georges Vantongerloo, se destacaron asimismo como pintores y escultores de esa tendencia” (p. 75).

¿Por qué la excepción de Le Corbusier? La respuesta a esta pregunta nos puede aclarar un detalle sobre la revolución espacial moderna. Le Corbusier (1923) había definido la arquitectura en *Vers Une Architecture* como el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la

¹⁹Menciona a Raymond Duchamp-Villon, Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Olexandr Archipenko y Ossip Zadkine.

²⁰ “Las exigencias de la copia trababan toda posibilidad de un nuevo planteamiento, dado que es imposible imaginar una escultura imitativa sin representación de volúmenes” (p. 74).

²¹ Como lo recuerda Maldonado en uno de sus manifiestos de los años veinte, los constructivistas ya soviéticos renegaban del volumen como medio de expresión espacial y de la masa como elemento de la configuración.

²²Gropius, Mies van der Rohe, Jacobus Johannes Pieter Oud, Theo Van Doesburg, Geroges Vantongerloo, Giuseppe Terragni y Alberto Sartoris.

²³ “[Le Corbusier] ...militante de primera hora del "Purismo" –grupo de pintores que, desde la revista "Esprit Nouveau", buscaba continuar los aspectos más negativos, tradicionalistas, del cubismo” (1947, p. 74).

luz. Todo esto, aun cuando, en el plano de las realizaciones concretas, diseña en contrario, con su planta libre, y su concepto fachada libre no sujeta ya a las servidumbres de su tradicional función estructural.

Por ejemplo, su paño de vidrio amueblado (o cuarta pared) parece contradecir en sí mismo el principio volumétrico. Al fin y al cabo, consigue delimitar el espacio con una lámina transparente para después amueblarla (con planos transversales) y darle espesor. Podría parecer que atribuir a ese mecanismo el nombre de “cuarto muro” acaba por revertir, en un juego de creación espacial, su asociación a la disolución del límite del espacio. Este módulo crece en profundidad hacia el interior para poder conformar una estantería o prolongarse en una mesa de trabajo asociada al elemento de fachada. De alguna manera, Le Corbusier está logrando fusionar la idea del mobiliario asociado al límite del espacio. Lograría, así, que el usuario habite y –consecuentemente– viva en ese lugar intermedio de múltiples relaciones, modificando una vez más el vínculo del habitante con el exterior y condicionando su mirada a través de un mecanismo evolucionado –en aquel entonces– de la ventana.

Por el contrario –recuerda Maldonado (1947)– Walter Gropius promovía la idea de que todo esfuerzo creador en las artes visuales es dar forma al espacio. Aparentemente, parte de la revolución del espacio sería una revolución de método al momento de la concepción: pensar en el volumen y sus consecuencias semánticas (A) o –por el contrario– pensar en el espacio, teniendo en cuenta la materia (necesariamente volumétrica), al momento de tomar las decisiones (B)²⁴.

¿Cómo la antigua condición visual de la masa vale en ciertas condiciones como dirección, como trayectoria?; es decir, tal y como afirma Maldonado que debería ser este nuevo espacio. Él mismo se pregunta: ¿qué es concretamente una dirección, una trayectoria? Oscuramente, se responde: “Por dirección o trayectoria se entiende una penetración de esencia lineal en el espacio” (p. 78). Es bien poco, o nada. Tal vez quiere decir que: una envolvente que carezca de referencias iconográficas (hacia objetos de representación, entre los que se incluyen los elementos de la arquitectura del pasado²⁵), ante dicha carencia, solo le resta ser huella (real

24 Le Corbusier “...adhiera a una de las consignas más definitorias de la teoría cubista: ser revolucionario en el sistema, pero clásico en el método” (p. 75.). En cambio, para Gropius, “lo esencial es la revolución en el método; más aún, reduce el sistema al método, lo identifica con éste” (p. 76).

25 Más o menos institucionalizados, ya sea el lenguaje preciso de un entablamiento clásico antiguo con ciertas variaciones temprano moderno, o bien ciertas relaciones proporcionales consuetudinarias.



Imagen 5: Bill, M. (1983). *Pavillon-Skulptur*. Zürich, Suiza; (1955) *HfG*. Ulm, Alemania.
Comportamiento (inclusive háptico) de la materia, anticipando tanto localizaciones como trayectorias posibles.

368

indicial) de la posible ocupación y de los posibles movimientos y percepciones dentro del espacio delimitado. Esta arquitectura como indicación espacial, vale decir, el comportamiento (inclusive háptico) de la materia anticipando tanto localizaciones como trayectorias posibles, ha sido investigado, dice Maldonado (en realidad: se ha experimentado), por parte de los arquitectos modernos y, también, de modo muy especial, por los escultores. “Tanto unos como otros, han creado artísticamente a la luz de estas experiencias, teniendo en cuenta permanentemente el problema de la organización del espacio. Los arquitectos, apremiados por la contradicción masa-espacio; los escultores, gozando de absoluta libertad” (p. 78).

También, en un sentido equivalente, la pintura sería capaz de concretar el espacio. ¿Qué significa afirmar, como lo hace Maldonado, que la pintura es capaz de concretar el espacio? ¿Qué es concretar el espacio como producto de la pintura pura? Sin lugar a dudas, se trata de una creencia ingenua, una pretensión inocente, que se desarrolló desde los neoplasticistas, y que la ilustra el caso del célebre café de *L’Aubette*, de Strasbourg²⁶. Maldonado (1946) sostiene que existe una evolución en la historia del arte: cubismo, futurismo, constructivismo y neoplasticismo para llegar a la pintura concreta.

El plano, antes de ser lanzado a cualquier tipo de aventuras espaciales, tenía que perder progresivamente, su modalidad ortogonal, despojarse de todo estatismo y aprender a valer

²⁶ Obra de Theo Van Doesburg, de 1926.

como dirección, como trayectoria en el espacio. De igual modo, la composición clásica que era eminentemente dispositiva, escenográfica, al servicio del tema y su representación, no podía ya servir a este nuevo arte, que nada tenía que disponer y que sólo buscaba componer, es decir, relacionar estética, pero también concretamente, los elementos pictóricos; de suerte que, antes de pensarse en estructuras espaciales, debíase –primero– tentar la composición no-representativa en dos dimensiones, o sea, antes de profundizarla, urgía redefinirla en sus principios. Pero hubo algo que no se supo ver: que el problema de la exaltación objetiva del plano y el de la estructura plástica son inseparables (pp. 5-6).

La cita responde a esa creencia de la evolución en el arte, según la cual los concretos rioplatenses, a esa sucesión de innovaciones, aportaron el marco recortado y la pintura co-planar, descubrimientos que permitirían la exaltación del plano y la concreción del espacio. Creencia que perduró en ese nivel de ingenuidad, en el círculo concreto argentino durante un corto lapso (tal vez, entre 1944 y 1947), pero que incidió poderosamente en la práctica del momento.

Se propone exaltar la bidimensionalidad del plano. Pretende terminar con la representación y concretar el espacio. La pintura contiene, para Maldonado, una estructura plástica insoslayable,²⁷ que hace pensar que es incuestionable el tipo de relación entre la pintura y el espacio. Su forma genérica incuestionada, que se basa en un rectángulo,²⁸ es una de las primeras condiciones que se pone en juego, y los concretos locales formulan e implementan otro mecanismo. La pintura –promete Maldonado– se despoja de estos falsos elementos constitutivos y busca de alguna manera comenzar a incidir y a concretar el espacio. Cabe insistir que fue la voluntad de terminar con la representación ilusionista lo que habilitó la oportunidad para la experimentación en este último sentido. Parece que Maldonado supone que la disolución de la “modalidad ortogonal” (y “uniplanar”) de la pintura tuvo un gran impacto para experimentar cómo esta provoca una partición, unas percepciones y unas trayectorias posibles en el espacio real circundante.

Apartada, hasta nuevo aviso, la cuestión bidimensional quedaba expedido el camino para proseguir las formulaciones espaciales de los primitivos constructivistas. Estos se habían declarado, en 1920, por la dirección y contra la masa en el arte de espacio, desarrollando esta idea, el húngaro Moholy Nagy y el suizo Max Bill, en la *Bauhaus* de Dessau, estudian los

27 Sintáctica básica.

28 En un armazón rectangular en el que se tensa la tela.

problemas de construcción de las direcciones en el espacio y las relaciones de los distintos materiales, pero sin prestar, claro está, mayor atención a los problemas de la estructura estética. En rigor de verdad, en estas experiencias espaciales, como en las anteriores constructivistas, la composición no era la cuestión principal; en el deseo de verificar y descubrir nuevas relaciones y elementos, era lógico que el problema de la ordenación estética fuese permanentemente postergado. Estos nuevos constructivistas no tardaron en advertir que la plenitud concreta del espacio-tiempo se logra en lo dinámico, y en el anhelo de realizar objetos de esta naturaleza se torna su inquietud predominante (p. 6).

Y por este camino llegamos al descubrimiento máximo de nuestro movimiento: la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria. (...) de este modo, el cuadro, como organismo continente, quedaba abolido. Después de tantos años de lucha lo concreto había sido logrado y recién a partir de este instante la composición no representativa podía ser una verdad, lo era ya de hecho. Hoy, el arte no representativo se encuentra, por primera vez en la posibilidad de encarar el espacio y el movimiento desde un punto de vista absolutamente concreto (p. 7).

5. Ernesto Nathan Rogers, ubicación del arte concreto²⁹

En una conferencia pronunciada en ocasión del *Salón Nuevas Realidades*, Rogers (1948) aboga en favor del arte concreto en unos términos que podrían comprenderse –sin lugar a dudas– como partícipes del argumento de Maldonado³⁰. En dicho artículo procura no solo,

²⁹ Rogers, Ernesto N. "Ubicación del arte concreto" fue una conferencia pronunciada por Ernesto N. Rogers el 25 de septiembre de 1948 en el *Salón Nuevas Realidades*. Posteriormente, la conferencia fue publicada en la revista *Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, dirigida por el psicoanalista Enrique Pichon Rivière, el crítico de arte Aldo Pellegrini y el poeta Elías Piterbarg.

³⁰ Inclusive, observa –como Maldonado– la diferencia que mencionamos al final del párrafo anterior, entre arquitectura y otras artes espaciales: "El elemento histórico que se identifica con las actividades del hombre [las funciones a la que la cultura nos tiene acostumbrados, con las que Maldonado se mostrará crítico], y que es el sostén de las formas arquitectónicas, no es necesario para la pintura y la escultura. Éstas pueden entregarse sin dificultad al arte concreto" (p. 49).

en primer lugar, dar cuenta de la potencialidad de indicación (o intelección) espacial de un arte no-representacional, el arte concreto; sino que, además, introduce, en segundo lugar, una sutil diferencia entre la pura, bruta e inevitable indicialidad de cualquier masa, y una suerte de “ornamento” (1948, p. 39) libre y carente de toda referencia icónica o simbólica (a objetos externos o al pasado arquitectónico), más bien orientado a complementar al volumen mismo como índice de una comprensión y uso posible del espacio, como diremos, no del todo subordinado a la funcionalidad corriente. Respecto de lo primero (i), Rogers dice que



Imagen 6: Aceitera persa re ferida por Rogers (1948, p. 42).
 - Mies Van der Rohe, L. (1949). *Carr Memorial Chapel*. Chicago, EEUU.
 - Rietveld, G. (1955). *Rietveldt Paviljoen*. Otterlo, Países Bajos.

...la pintura y la escultura han sido hasta ahora, en cierto sentido, artes aplicadas o, mejor dicho, se han limitado a la representación de temas específicos religiosos, políticos, privados, etc. que, por ser extraños a la plástica en sí, no podían ilustrarse sino con símbolos cuyos modelos estaban en la naturaleza (p. 49).

En dicho contexto, “...lo que en la arquitectura era ornato [la representación icónica basada en la semejanza], en la pintura-escultura es, al contrario, estructura, condición esencial” (p. 49). He aquí lo que remite a un funcionamiento semántico centrípeto de la masa, dándole al volumen, en sus relaciones metafóricas y no en sus relaciones metonímicas, la atención central en lo que respecta a las decisiones de diseño. Liberado de las obligaciones respecto de contenidos a ser representados, el volumen desnudo, o tal vez –también– junto a una suerte de

ornato concreto y no-representacional,³¹ serviría a un espacio (o a la geometría de un espacio) que se convierte ya en objeto de diseño, de percepción y de apropiación.

Respecto de lo segundo, Rogers sugiere que la relación entre arquitectura y arte concreto admite un tipo “agregado ornamental” que no trae aparejado conflicto alguno con la nueva centralidad del espacio. A veces, “Lo inútil, por llamarlo de algún modo, no altera lo necesario; más aún, podemos decir que él se desenvuelve en su legítimo campo de acción” (p. 43). ¿Qué significa esto? Pues que la libertad del ornato respecto de obligaciones metafóricas (iconográficas) extrartísticas, lo habilita –como las dos bandas horizontales pintadas en torno a una vasija persa–³² para acentuar o complementar las indicaciones espaciales (verdaderas, transparentes y obligatorias) del propio volumen. Las bandas horizontales que menciona Rogers en su conferencia, aun siendo –en la pura práctica– ociosas ante el efecto contenedor de la vasija, añaden significado a la dimensión indicial del propio objeto.

372

Se trata en realidad de una ampolla para aceite de cerámica de 12 centímetros de altura y de 7 de diámetro, tamaño perfectamente calculado para que se pueda tenerla en la mano con toda comodidad. A su vez la forma más estrecha arriba, más ancha abajo, panzuda, da inmediatamente la impresión de que el líquido se acomoda a sus leyes; la proporción entre el recipiente y el pico es tal que ninguna gota puede derramarse al ser trasegado (p. 42).

Las bandas horizontales aseguran la comprensión de la posición gravitante del líquido en el espacio interior de la ampolleta. “La expresión estética [el ornamento cuasi ocioso] interpreta perfectamente el uso. ¿No es acaso esta tan sutil interdependencia entre lo útil y lo bello lo que buscamos tan afanosamente los arquitectos?” (p. 42). A lo que añade:

En efecto, cuanto más consciente es la arquitectura de la función exacta que debe interpretar con sus elementos, esto es, la relación precisa que a cada uno de ellos le corresponde establecer entre utilidad y belleza, tanto más se va librando de aquellos ornamentos que buscaban desvirtuarla (p. 44).

³¹ Los planos y las líneas de las que habla Maldonado (1947), propias de la delimitación de los volúmenes o añadidas libremente (con efectos sobre la orientación, medición y modulación del espacio).

³² Ejemplo que Rogers toma de una experiencia particular con una aceitera cerámica persa, que observa entre las antigüedades del Louvre.

Dicho de otra manera, cuanto más consciente es la arquitectura de su función significacional indicial respecto de las propiedades del espacio que circunda o es limitado por el sólido, esto es, cuanto más consciente es de que a cada uno de sus elementos puede corresponderle establecer un equilibrio entre un tipo de utilidad (la comprensión de la forma espacial) y la morfología del volumen, tanto más se va librando de aquellos ornamentos que, representando cosas externas (entre ellas la arquitectura del pasado) llegaban a desvirtuarla. Rogers, en su conferencia, totalmente en consonancia con Maldonado dice:

Si se considera el fuerte impulso que estas indagaciones [las del arte concreto a través de la experimentación llevada a cabo en su propia obra] han provocado en la ciencia del color y de la composición, no cabe menos de reconocer su importancia instrumental y cultural, aún cuando, por incompreensión, no se tengan en cuenta los resultados artísticos obtenidos con estos medios (p. 47).

También Maldonado (1947) sostiene en su artículo que las investigaciones en torno al problema de la percepción, comprensión y anticipación de las posibles trayectorias o actividades indicadas por los límites (planos y líneas) en un espacio dado, han sido encaradas no solo por los arquitectos modernos, sino también, y de modo muy especial, por los escultores concretos.

6. La revolución espacialista y el tema de la función

Al perder el límite y la masa su valor simbólico, al quedar liberados de esas ataduras (de una representación icónica primaria que se sigue de un contenido simbólico),³³ se vio afectada o renovada la crucial relación entre morfología y función. En una primera instancia, según lo narra la más generalista de las historias de la arquitectura, en las primeras décadas

³³Insistamos hasta el hartazgo: también la configuración de la masa arquitectónica es una representación icónica basada en la similaridad y ordenada tras la promesa de naturalidad asociada a la semejanza (Foucault, 1966, cap. II). En primer lugar, porque es imagen o imitación de la arquitectura del pasado, ya sea (i) de los elementos del su "lenguaje", por separado, o en su conjunto; ya sea (ii) de la proporciones y reparticiones del cosmos; o bien (iii), de los objetos (naturales o artificiales) a los que refiere iconográficamente parte de la decoración.

del siglo veinte, la *función* (es decir: la funcionalidad práctica)³⁴ adquirió un rol central en la producción arquitectónica de orientación más utópica (más orientada por un anhelo social y de emancipación política). Hablamos de la función en un sentido de utilidad y valor de uso, en la acepción marxiana del término. Pero, esta revolución de la organización funcional atañe también al espacio. Dicho de otro modo, el aspecto signifiante (la configuración) de la arquitectura no solo remitiría –en cuanto índice– al espectro de las posibilidades prácticas (llamadas funcionales en un sentido lato)³⁵ de la masa y el espacio; también, y tal vez con anterioridad, significaría su esquematización mental y su espectro de factibilidades hápticas, es decir, una suerte de mapa de posiciones, desplazamientos y perspectivas habilitados.

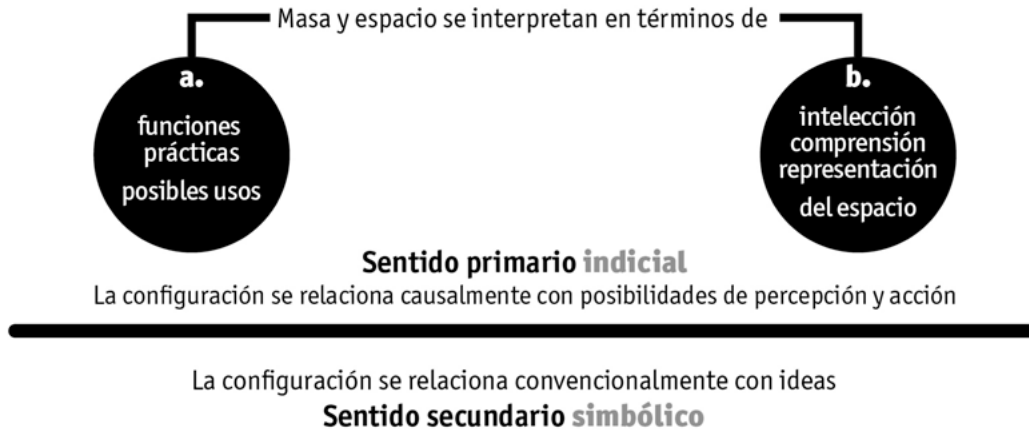


Imagen 7: Destéfanis, N. y Fraenza, F. (2022). *Una suerte de funcionalidad preceptiva* [diagrama].

³⁴Una satisfacción de unas pretendidas necesidades bioantropológicas del hombre. La satisfacción de un mínimo vital antropológico.

³⁵Como cocinar, ventilar, lavar, dormir, estudiar, trabajar, etc.

A la funcionalidad práctica –es decir, toscamente definida–, Maldonado y Rogers la desprenden o diferencian –como problema y como parte del sentido que se sigue de la organización geométrica del espacio– de la comprensión de las puras cualidades y potencialidades espaciales de la arquitectura. De esta manera, el descubrimiento o la repotenciación del espacio en la arquitectura moderna afectó o abarcó tanto a las decisiones que el proyectista tomaba respecto de la organización de los factores funcionales (a), como a las que tomaba respecto de otros factores más próximos a la comprensión morfológica, que podríamos llamar factores perceptivos (b). El diagrama que mostramos a continuación procura mostrar las distinciones entre los diversos sentidos o las posibles interpretaciones del significante arquitectónico, es decir, las diversas lecturas que pueden hacerse de una determinada configuración del espacio y de la masa. En primer lugar, arriba y abajo, distinguimos –dentro de esta función de signo de la arquitectura– las funciones indicativas o primarias (arriba) de las funciones simbólicas o secundarias (abajo). A su vez, y esto es lo que ahora nos interesa, dentro de las primarias distinguimos las que atendieron –canónicamente– los primeros funcionalistas (a) y las que creemos que inquietan, y sobre las que argumentan, los nuevos espacialistas, es decir, Maldonado y Rogers (b).

Insistamos en esta sutil distinción. ¿Por qué decimos que el espacio tiene implicancias morfológicas (b) además de funcionales (a)? Digámoslo ya, el nuevo espacio puede ser comprendido y esquematizado (dicho de otro modo, puede ser semánticamente actualizado) en dos direcciones o sentidos –inclusive, podría decirse– previos a su interpretación como símbolo cultural: (1) un primer sentido atribuido al espacio es (b) la comprensión y la esquematización mental de su geometría; un segundo sentido es (a) la intelección de unas posibles actividades o un posible rendimiento práctico de dicho espacio (es decir: cómo sirve y si sirve, acaso, para realizar determinada actividad).

La morfología estaría ahora tanto al servicio de la envolvente como del espacio con el que interactúa, o sea, existe una sintaxis de la envolvente que se piensa y diseña por (en función de) su vinculación con el espacio. Dicho de otro modo: comenzó a concebirse o imaginarse una morfología del espacio (comprensible, habitable, utilizable, medible, etc.) –primordialmente– a partir de una pretérita morfología de la envolvente, en torno a la cual inciden otros factores como la luz, el aire, las sombras, etc., que participan –bajo control proyectual– en la definición de un proyecto de espacio. Ahora bien, ¿cómo se articula la función –o la dimensión funcional de la arquitectura– con la sintaxis de los límites y sus resultados a nivel de la morfología del espacio? La funcionalidad impone requerimientos y condicionantes que afectan o determinan

tanto la morfología espacial como la sintaxis de la envolvente. Es un trinomio: morfología espacial + sintaxis de la envolvente + función.

7. ¿Por qué el nuevo espacio escasea en la arquitectura funcional y en la construcción real?

7.1. Espacio-función.

¿Por qué el nuevo espacio ha sido tan extraño a la arquitectura y a la construcción real? Pues porque, como Moholy Nagy (1928) afirmaba en *The New Vision*, y Maldonado (1947) lo parafrasea en su artículo, la arquitectura es el ordenamiento adecuado del espacio, funcional y estético. Aun partiendo de una formulación espacial avanzada, arquitectos como Walter Gropius y Mies Van der Rohe, por las exigencias de la funcionalidad, bajo un régimen poco actualizado y demasiado tradicional, “se han visto obligados a conceder al volumen y a la masa” (Maldonado, 1947, p. 76). A pesar de que sueña ciudades de cristal, dice, necesitamos todavía –por ahora– de un oscuro refugio que nos impide emerger: la funcionalidad existente, actual, convencional, culturalmente establecida. Probablemente, Maldonado creía que algún tipo de técnica (tal vez como la que corresponde al futuro digital que efectivamente aconteció mucho tiempo después) vencería esta incompatibilidad entre una funcionalidad tosca y conservadora y el nuevo espacio.

Por obra de la técnica y la ciencia, los enojosos límites entre lo estético y lo funcional –que, en 1928, rebelaron tan justamente a los jóvenes arquitectos franceses– serán algún día borrados definitivamente; sin embargo, hoy por hoy, es justo que lo estético ceda algunas veces ante las exigencias del viejo estilo de vida, o sea, ante las exigencias de la masa (p. 77).

Queda claro el conflicto cuando Maldonado dice, sin más: “La vivienda de forma cerrada, de forma-masa, con un exterior convexo y un interior cóncavo, perfectamente delimitados, resumen las dos características más notorias del viejo estilo de vivir: el individualismo y el temor” (p. 77). ¿Qué dice Moholy Nagy aquí? Pues, que en materia de espacio arquitectónico, el mundo tradicional –aquel que dejaría atrás la actual conciencia de la historia moderna en

la que se sitúa esta vanguardia como punto de inflexión– estaría constreñido por los factores que derivan de un modo de vivir consuetudinario, propio de las sociedades prerevolucionarias: individualista y temeroso, receloso de toda apertura a la vida social, en el que la arquitectura se identifica con la masa que recorta o parcela, o encierra, el espacio. El nuevo espacio “pleno”, sostiene, es –más bien– correlativo a un nuevo orden socialista, asociado al progreso científico y tecnológico.

La evolución social, estética y técnica del hombre determinará la conquista plena de la espacialidad, pero hasta tanto esto no sea logrado, la masa no podrá ser abolida de la vivienda humana. Todos los grandes arquitectos han comprendido la realidad de estas limitaciones; los que se han resistido, los intransigentes, han dejado de construir (p. 77).

¿Cómo resolver el enojo espacio-función? Pues, sostiene Maldonado, mediante una “fórmula transaccional” (*sic.*), “solución de emergencia que les permitiese [a los arquitectos que no se inmovilizan y –a la vez– no claudican] atender, por un lado, las exigencias del estilo de vida antiguo, pero aún viviente, y, por otro, los grandes principios de la estética espacial” (p. 77). Como conclusión del artículo que comentamos se propone una fórmula transaccional entre la estética-espacial (la nueva manera de concebir el espacio) y la organización habitable y funcional (dicho viejo estilo de vida pequeño burgués, tenebroso e individualista). Era posible llegar a un concordato o transacción, pensaba Maldonado; pues, era posible disolver la presuntuosidad de la masa sin afectar totalmente la función que esta todavía pudiera cumplir en la arquitectura. No escribía Maldonado, en estas líneas, acerca de la funcionalidad buena (desiderátum) de la arquitectura moderna, es decir, acerca de la funcionalidad que se entiende como la utopía de satisfacer el mínimo vital antropológico o –siquiera– biológico de la existencia humana. Zona irreductible, diría Baudrillard (1972), en la que el cuerpo del individuo se determinaría a sí mismo, ya que sabría lo que quiere: comer, beber, dormir, etc. Se trata de un nivel en el que no podría ser alienado en la necesidad misma que experimenta, sino simplemente privado de los medios de satisfacerla. Está escribiendo, por el contrario, sobre el viejo estilo de vida, sobre una excedencia cultural; zona que no depende ante todo de la necesidad vital o del “derecho natural”, sino más bien, de una coacción cultural. No son estos los requerimientos funcionales que merece la revolución en tránsito, sino que se refiere a lo habitable y funcional “malo”.

Y habría otra dificultad más, también especial, en la arquitectura que no se presenta en la escultura. Esa fórmula transaccional que propone tiene también como clave la cuestión de la

construcción, el problema constructivo. Pero, ¿qué es el problema constructivo? Probablemente, que la construcción debería ser algo más que la construcción eficaz, debería ser lo que –no sin causarnos extrañeza– denomina “organización de la construcción”; concepto que transigiría con la organización estética (espacial) y la organización funcional.

Se llegó a comprender que la organización estética (espacial) y la organización funcional de la vivienda debían apoyarse, no sólo en la construcción eficiente –sería trivial poner énfasis en ello– sino también en una organización constructiva que tuviese en cuenta el sutil desenvolvimiento de lo estético y de lo funcional; en una organización constructiva que fuese síntesis de estos dos aspectos (Maldonado, 1947, p. 78).

7.2. Espacio-construcción.

378

Algún día el conocimiento, la técnica, van a evolucionar para hacer posible que este nuevo espacio sea adecuado a la arquitectura real. ¿Qué otra arista de sentido atañe al empleo de la unidad o frase “organización de la construcción”? Pues, en este artículo también se relaciona esta expresión con el ya referido fin de la ilusión en la arquitectura. La “organización de la construcción” tiene que ver aquí con cómo la masa material o los materiales significan su rendimiento tanto estático como espacial. La “organización de la construcción” estaría involucrada con un significado más literal de la masa. Lo que dice Maldonado, acercándose a las conclusiones de su artículo, es que faltó históricamente un trabajo sobre el significado más literal de la masa. La tradición arquitectónica que privilegió la masa, que puso excesiva o exclusiva atención en el volumen, a nivel de significación en la arquitectura, privilegió la ilusión. Y la ilusión es ya un significado secundario, cultural, inversión de sentido con la cual la arquitectura miente (o remite a una ficción). Decimos ahora que la ilusión es un significado secundario porque hay otro anterior o primario, el cual, en la arquitectura tradicional (de la masa), permanecería oculto o disimulado. Asimismo, hemos dicho arriba que, más primariamente, la configuración espacial (cómo es su geometría) significa tanto una representación o esquematización perceptiva (1b) como un plexo de posibilidades prácticas de tal espacio (1a). ¿Constituyen estos significados (anteriormente opacados o menoscabados) el nuevo espacio propuesto por Maldonado? ¿En función de qué razones? Pues, cuando el arquitecto toma las decisiones afanándose en el muro, en las proporciones de las aberturas, de las cenefas, del arquitrabe, de la relación de las dimensiones de las partes, etc., todas ellas responsabilidades y cuidados para con la masa, lleva a

cabo –verdaderamente– un trabajo sobre la ilusión. Y sigue siendo así, de acuerdo a Maldonado, en buena parte de la nueva arquitectura: tanto Mies, a veces, como Le Corbusier, normalmente, se dedican a componer y trabajar matemáticamente las dimensiones de la masa, aun cuando la masa ahora incluya más y mayores aberturas, y por más que la masa –en el primero– sea tan solo vidrio. Sin embargo, la arquitectura tradicional, involuntaria o inintencionalmente, le otorga –como hemos dicho– un significado residual al espacio, aun cuando se trate del sentido más literal o primario de la masa; lo que la masa significa no cultural sino perceptivamente. Este significado literal (próximo a la naturaleza) de la masa o de la construcción tendría dos aspectos. Por un lado, la masa de la arquitectura significa (como lo sabemos y quedó definitivamente experimentado en la diversidad brutalista) su trabajo resistente o estático, ³⁶pues el aspecto visual de la envolvente trasunta o transparente su rendimiento estático. El otro aspecto, el que el joven Maldonado destaca de la organización de la construcción, es “cómo la masa vale por trayectoria o dirección” (1947, p. 72), cómo la masa significa cierto direccionamiento o trayectorialización potencial en el espacio.

El aspecto de la envolvente material, es decir, cómo luce, sugiere o determina ciertos posibles recorridos o trayectorias en el espacio (este es otro significado literal distinto de las funciones indicativas de la estabilidad de la construcción). La arquitectura muestra cómo podemos movernos en ella y cómo se sostiene. Esto estuvo dejado de lado como objeto de las decisiones conscientes del proyecto. Inclusive en los conjuntos que instigaron mayor dinamismo en sus entornos. Así, por ejemplo, el dinámico itinerario en el contexto de la ciudad barroca, lo fue entre hitos, entre masas. En el barroco en particular y en toda construcción en general, el plano (la envolvente material) entra en contradicción con –o actúa con independencia de– la masa, pues señala –de manera obligada– el dinamismo del espacio. Es lo que menciona Maldonado –como ya lo dijimos– que ocurre ejemplarmente con esos grandes planos de la arquitectura de Creta, Egipto y Mesoamérica, que parecen demostrar que importan los planos más que la masa, en tanto actúan sobre esa linealidad que penetra una cierta dirección en el espacio. La contradicción propia del barroco se produce cuando el plano es sacrificado para privilegiar la dinámica interior de la masa (inclusive en su aspecto semántico icónico-simbólico centrípeto, en detrimento de toda indicialidad centrífuga).

36 El resultado nulo de la suma de sus momentos de fuerza.

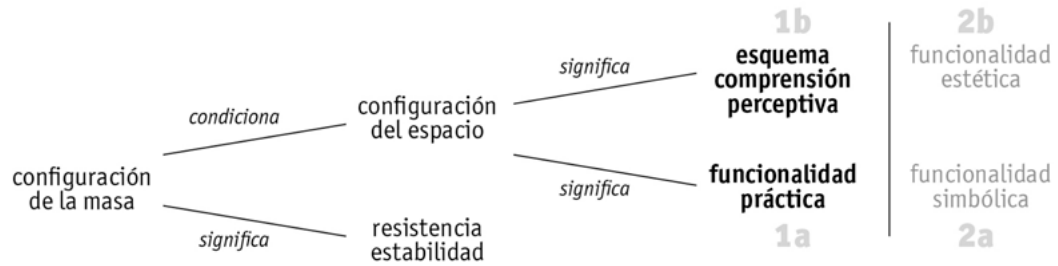


Imagen 8: Destéfanis, N. y Fraenza, F. (2022). *El significado de la masa* [diagrama].

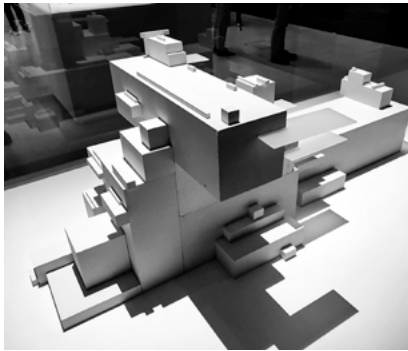


Imagen 9: Malevitch, K. (1923). *Arquitectura suprematista*. Maqueta destruida. - Mies Van der Rohe, L. (1945). *Casa Farnsworth*. New Canaan, EEUU.

Resumiendo, la arquitectura tuvo una dificultad particular para adoptar un nuevo concepto de “espacio”; este estuvo reñido con las funciones que se siguen del viejo estilo de vida. La fórmula transaccional (entre las posibilidades del nuevo espacio y las limitaciones de la cultura) que buscan los arquitectos modernos encuentra un nuevo problema y una nueva transacción respecto de la construcción. Es posible que, en algún momento, tanto la aparición de nuevos materiales o soluciones tecnológicas como de nuevos modos de vida terminarán con la inhabilitación profana y transitoria del nuevo espacio. No solo se resolverá cómo hacer más eficaz la construcción, sino también cómo reorganizarla en este esquema transaccional, piensa Maldonado. Se trata de una exploración y un trabajo sobre el significado literal de la masa. Veamos el siguiente diagrama. Por un lado, cómo la masa significa el funcionamiento estático o resistente. Por el otro, cómo la masa vale como trayectoria o dirección. En este caso, “vale” quiere decir cómo induce, cómo la configuración de la masa significa, anticipa y prevé (1b) cómo es ese espacio y qué ocupación o desplazamientos podrían hacerse en ese espacio; además de (1a) qué desempeños prácticos permite. Algún día –esta es una de las utopías del joven Maldonado– tendremos un espacio direccional que sirva empíricamente para la vida. La vida va a evolucionar hacia esos espacios.

Maldonado está reformulando el problema que presenta la idea corriente de que la arquitectura moderna luce muy novedosa, representa los avances de la ciencia, pero es inhabitable. Digámoslo ahora sobre el último diagrama: cumple con 1b, pero no con 1a ni 2a. Ese tipo de demarcación espacial, con planos y líneas, desarrollado por la pintura y la escultura concretas no se puede llevar a la arquitectura porque implica nuevos problemas constructivos y habitacionales, de acuerdo a la inercia de la sociedad existente.

Se trataba de un problema arduo: “hacer convivir un elemento de la vieja arquitectura, como lo es la masa, con las nuevas proposiciones espaciales” (Maldonado, 1947, p. 78). Por supuesto, Maldonado veía una suerte de ayuda en la disposición de nuevos materiales apropiados, tales como el hormigón armado,³⁷ el acero, el vidrio, etc., que –relativamente– se prestaban –por sus propias características– a las soluciones constructivas más audaces. Lo que no le significaba sino, también, algunos inconvenientes o nuevas contradicciones para la nueva concepción espacial.

³⁷Cuya resistencia, por otra parte, se ha decuplicado desde entonces, hasta el día de hoy.

Bibliografía

Argan, G. C. (1966). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Traducción castellana: Liliana Rainis (1972). Buenos Aires: Nueva Visión.

Baudrillard, J. (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Editions Gallimard. Traducción castellana de Aurelio Garzón del Camino (1974) *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores.

Bill, M. (1949). "Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit", en *Das Werk*, Heft 36. jg., 3, märz, 86-91. Hay traducción castellana, "El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo" en T. Maldonado (1955) *Max Bill*, Buenos Aires: Nueva Visión; y también en revista *Ver y Estimar*, nro.17, mayo, Buenos Aires, 1950, 1-7.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard. Traducción castellana de Elsa Cecilia Frost (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

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

Hjelmslev, L. (1943) *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse* (Kobenhav: Universitet). Traducción castellana de J.L. Díaz de Llano *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1984).

Jakobson, R. (1963) *Essais de linguistique générale* (Paris, Éditions de Minuit). Traducción castellana de Josep M. Pujol, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

Le Corbusier (1923) *Vers une architecture*. Paris: Editions G.Crès et Cie. Traducción castellana de Josefina Martínez Alinari (1977) *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.

Maldonado, T. (1947, febrero). Volumen y dirección de las artes de espacio. Revista de *arquitectura*, XXXII(314), pp. 72-75.

- Maldonado, T. (1946, agosto). Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno. *Arte Concreto*, (1), pp. 5-7.
- Menna, F. (1975) *La linea analitica dell'arte moderna : le figure e le icone* (Torino: G. Einaudi). Traducción castellana de Francesc Serra i Cantarell Rev. bibl. Joaquim Romaguera i Ramió, *La Opción Analítica en el Arte Moderno. Figuras e íconos* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).
- Moholy Nagy, L. (1928) *The New Vision and Abstract of an Artist*. Dessau: Bauhausbuch 14. Traducción castellana de Brenda L. Kenny (1963) *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Mondrian, P. (1937). *Plastic Art and Pure Plastic Art*. Figurative Art and Non-Figurative Art. En N. Ben y N. Gabo (Eds.), *Circle: International Survey of Constructivist Art* (pp. 41-56). London: Faber and Faber.
- Rogers, E. N. (1948, noviembre-diciembre). Ubicación del arte concreto. *Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, (1), pp. 39-52.

Cómo citar este artículo:

Destéfánis, N. y Fraenza, F. (2022). Arte concreto y arquitectura. Un nuevo concepto de espacio. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37985>.

