

Espacialismo en Argentina, entre las artes visuales y la arquitectura

Maldonado y Rogers, frente al espacio

Por Natalia Destéfani & Fernando Fraenza, Córdoba, Argentina, 2020

Resumen

El presente artículo explora y analiza los vínculos conceptuales en relación a la noción de espacio que surgen entre el texto "Volumen y Dirección de las Artes de Espacio" de Tomás Maldonado y la conferencia "Ubicación del arte concreto" de Ernesto N. Rogers.

La noción de espacio se inserta en el campo artístico argentino desde los grupos concretistas, centrándose en una primera fase (1944-1947) en el espacio pictórico y escultórico. Con el registro del espacio como componente específico del campo arquitectónico y como contexto propicio para materializar sus pesquisas vanguardistas, en clave estética y política, los concretos propician una suerte de conjunción interdisciplinaria con las disciplinas proyectuales que se verá en diferentes episodios.

"Volumen y Dirección de las artes de espacio" marca el inicio de este periodo interaccional, al tratarse de un artista que desarrolla una noción vanguardista del espacio, aplicable a la arquitectura y la escultura. A su vez, la exposición *Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no figurativo*, pone en juego la noción de espacio contenida en el artículo, no solo desde las obras artísticas expuestas, sino también y en especial, por la participación del estudio de arquitectura milanés BBPR con la obra "Monumento a los Caídos en los campos de concentración de Alemania". El cierre de la exposición estuvo a cargo de Ernesto N. Rogers, integrante de BBPR, con la conferencia "Ubicación del Arte Concreto", que retoma y desarrolla algunas ideas formuladas por Maldonado respecto a la nueva concepción de espacio en la nueva arquitectura y en el arte concreto.

Así, "Volumen y Dirección de las Artes de Espacio" y "Ubicación del Arte Concreto" inscriben una particular noción de espacio, vanguardista, rupturista, interdisciplinario que incidirá en el campo artístico y proyectual. Estos escritos marcan el inicio del espacialismo en Argentina desde una determinada conjunción o síntesis de las artes.

Abstract

This article explores and analyzes the conceptual links in relation to the notion of space that arise between the text "Volume and Direction of the arts of space" by Tomás Maldonado and the conference "Location of concrete art" by Ernesto N. Rogers.

The notion of space is inserted in the Argentine artistic field from the concrete art movement, focusing in a first stage (1944-1947) in the pictorial and sculptural space. Considering space as a specific component of the architectural field; and as a propitious context to materialize its avant-garde investigations, from an aesthetic and political perspective, the concrete art movement targets a kind of interdisciplinary conjunction with the designed disciplines that will be seen in different episodes.

"Volume and Direction of the arts of Space" marks the beginning of this interactional period as Maldonado is an artist who develops an avant-garde notion of space, applicable to architecture and sculpture. In turn, the exhibition "New Realities: abstract, concrete, non-figurative art", applies the notion of space established in the article, not only from the artistic works exhibited, but also, and in particular, by the participation of the Milanese architecture studio BBPR with the "Monument to the victims of the German Concentration Camps". The closing of the exhibition was in charge of Ernesto N. Rogers, Member of BBPR, with the conference "Location of concrete art".

Thus, "Volume and direction of the arts of space" and "Location of Concrete Art" provide a particular notion of avant-garde, disruptive, interdisciplinary space; which will influence the artistic and design field. These articles represent the beginning of spatialism in Argentina from a certain union or synthesis of the arts

Palabras claves: espacio – vanguardia – síntesis de las artes – arte concreto argentino – arquitectura moderna

Keywords: *space – vanguard – synthesis of the arts – Argentine concrete art – modern architecture*

Introducción

En febrero de 1947 Tomás Maldonado publica en la *Revista de Arquitectura* el artículo “Volumen y dirección en las artes de espacio”¹, a partir del cual exhibe un giro en su desarrollo teórico y práctico, iniciando un trayecto de redefinición profesional desde las artes visuales hacia el diseño y la arquitectura². Maldonado, junto a los demás integrantes de *Asociación Arte Concreto Invención*³, a través de Amancio Williams⁴ se vincula con OAM, *Organización de Arquitectura Moderna*⁵, grupo de jóvenes arquitectos adherentes a la vanguardia arquitectónica.

La publicación de este escrito en la *Revista de Arquitectura*, órgano de difusión de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires⁶, deja entrever el peso de la figura de Maldonado para los jóvenes arquitectos que impulsaban el desarrollo de la “arquitectura moderna” en Argentina y la necesidad de los concretos de contar con nuevos interlocutores para presentar los intereses de la vanguardia constructiva y conciliar la síntesis de las artes.

¹ “Volumen y Dirección de las Artes de Espacio” se publica en *Revista de Arquitectura* N° 314, en febrero de 1947 en la sección del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad Nacional de Buenos Aires. En 1974, en la versión italiana de Einandi aparece como “Spazialismo e arti speziali”, en español “Espacialismo y artes del espacio”, en *Vanguardia y racionalidad*.

² En este marco Maldonado viaja en el primer semestre de 1948 a Europa, a partir de esta experiencia, a su regreso, intensifica la vinculación entre los concretos y los actores más relevantes de la “arquitectura moderna” en Argentina; “Maldonado regresa de Europa en junio de 1948, donde establece contacto con los representantes europeos del arte concreto, de la arquitectura moderna y del diseño. Georges Vantongerloo, Van de Velde, Max Bill, Vordenberge-Gildewart, Max Huber, Richard Paul Lhose.” (Méndez Mosquera, 1997, p. 11)

³ *Arturo*, *Revista de artes abstractas* aparece en el campo artístico porteño en enero de 1944 (colectivo editor: Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley, entre otros), la historiografía del arte argentina concuerda que este acontecimiento instala un proyecto vanguardista e inscribe la abstracción en el ámbito porteño. Luego de la publicación de este único número y de la creación del grupo *Movimiento de Arte Concreto*, se constituyen, entre 1945-1947, cuatro grupos: *Asociación Arte Concreto Invención* (líderes: Edgar Bayley y Tomás Maldonado); *Movimiento Madi* (líderes: Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice); *Perceptismo* (los hermanos Raúl Lozza y Rembrandt Van Dyck Lozza, exintegrantes de AACI) y *Madinemisor*, cuando Madi se subdividió a partir del enfrentamiento entre Arden Quin y Kosice.

AACI publica en 1946 el *Manifiesto Invencionista* en el catálogo de su primera exposición, texto que aparece luego en el 1º número de la *Revista Arte Concreto* (los artistas que firmaron el documento: Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R.V.D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez, Lidy Prati y Jorge Sousa) Maldonado, Prati, Girola, Iommi y Hlito, desde la desintegración de AACI en 1950, erigen junto a otros artistas independientes, el *Grupo de Artistas Modernos Argentinos*.

“En Buenos Aires, hacia 1947 la actividad de la AACI fue desintegrándose y varios de sus miembros comenzaron a realizar nuevas investigaciones y contactos. En este sentido, la separación de Raúl Lozza para dar forma a su propuesta, el *Perceptismo*, implicó un quiebre fuerte en el grupo. En ese momento apareció una nueva formación dentro de la AACI, integrada por Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Maldonado y Prati; la agrupación de arte concreto, que decantó de las sucesivas búsquedas y asociaciones que venían dándose desde 1944.” (García, 2011, p. 123)

⁴ “A partir de nuevos recorridos Maldonado conoció, a través de Amancio Williams, a un grupo de jóvenes de arquitectura, Juan Manuel Borthagaray, Gerardo Clusellas, Carlos Méndez Mosquera, Pino Sívori.” (García, 2008, p. 230)

“Juan Manuel Borthagaray, se graduó como arquitecto en la FAU de la UBA en 1951. Integró el estudio de Amancio Williams y a través suyo conoció al grupo de artistas concretos como Maldonado, Hlito y Iommi quienes influyeron en su formación.” (Moderna Buenos Aires, Juan Manuel Borthagaray)

⁵ “-OAM - organización de arquitectura moderna- fue fundado por el grupo de arquitectos que estuvieron directamente vinculados a Tomás Maldonado al que hoy podríamos llamar – Grupo Nueva Visión. (...) Fueron sus integrantes: Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Carmen Córdova, Jorge Goldemberg, Francisco Bullrich, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo, al que se vincularía posteriormente Gerardo Clusellas.” (Méndez Mosquera, 1997, p. 15)

Es difícil determinar el período en que OAM estuvo activo, ya que ha recibido diferentes dataciones. Según Jorge Francisco Liernur el grupo se constituyó en 1948 y se disolvió en 1957, junto con la interrupción de la revista “Nueva visión”. Francisco Bullrich integrante de OAM mencionó que “*Organización de Arquitectura Moderna, se formó de modo gradual a partir de 1950, año en que un grupo de estudiantes comenzaron a realizar sus proyectos de facultad en forma conjunta, en la casa de Eduardo Polledo. En 1952 se formalizó OAM como una sociedad de responsabilidad limitada ubicada en la casa de la calle Cerrito 1371, hoy demolida, integrada en su origen por Horacio Baliero, Manolo Borthagaray, Francisco Bullrich, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Jorge Goldemberg, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo. Con el tiempo el grupo incorporó nuevos miembros y otros se alejaron. Prácticamente dejó de existir en 1965.*” (Gradowczyk, 2008, p. 16)

⁶ En 1947, año de la publicación de “Volumen y dirección de las artes de espacio”, la *Escuela de Arquitectura* aún dependía de la *Facultad de Ingeniería*. En 1948 se crea la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* (FAU) de la *Universidad Nacional de Buenos Aires* (UBA). Los arquitectos modernos, por fuera de la *Facultad*, intentaban superar la enseñanza académica derivada de la *L’Ecole des Beaux Arts* de París instaurada en la FAU. “*los arquitectos egresados de la -vieja escuela-, enrolados en la vanguardia de la arquitectura, como Eduardo Sacriste, Horacio Caminos, Eduardo Catalano, Amancio Williams y los emigrados durante la guerra Wladimiro Acosta, León Dourge, Jorge Kalnay, Walter Loos, entre otros, crearon el clima propicio para la incorporación de la Facultad, a la vanguardia de los 40 y 50.*” (Méndez Mosquera, 1997, p. 15)

La interrelación entre OAM y AACI se produce entre 1947 y 1954 y apunta a introducir una suerte de nuevo espacialismo en el contexto de ambas disciplinas. “Volumen y Dirección de las artes de espacio”, episodio inicial de este periodo, a pesar de ser un texto muy aludido por la historiografía del arte y la arquitectura argentina, ha permanecido inexplorado en toda su implicancia. La nueva espacialidad promovida quedó velada a la espera de su identificación e investigación.

Entre el 12 y 25 de septiembre de 1948 se presenta la exposición *Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no figurativo* en la Galería Van Riel. Desde las pinturas y esculturas expuestas se ejecuta la noción de espacio desarrollada en el plexo teórico de los concretos. De esta manera, *Nuevas Realidades*, evento articulador de pensamiento y obra, se convierte en una pieza clave del espacialismo.

Los expositores de las artes visuales se presentan agrupados en AACI⁷, Madí⁸ e Independientes no figurativos⁹ y los acompañan los arquitectos argentinos Eduardo Catalano¹⁰ y César Jannello¹¹, con una escultura y la “Silla W”, respectivamente. La nueva definición espacial en arquitectura la representa el estudio milanés BBPR¹² con fotografías de la obra “Monumentos a los caídos en los campos de concentración de Alemania”¹³. Edgar Bayley, integrante de AACI, realiza una crítica de la muestra, bajo el título “Nuevas Realidades” en el primer número de la revista *Ciclo*¹⁴ de 1948. Su análisis destaca que las esculturas exhibidas lograron abolir el volumen en un suntuoso juego de relaciones entre forma y espacio. Para Bayley las dos obras de Iommi representan el cisma de la búsqueda espacial en la escultura:

“Las dos obras expuestas por Iommi fueron construidas utilizando casi exclusivamente direcciones de profundidad y con el auxilio de variados materiales. Una de ellas, de grandes dimensiones, afirma prácticamente la tendencia concretista a exaltar el espacio, otorgándole el carácter de elemento fundamental de la escultura. En esta composición, las trayectorias de Iommi se proyectan sagitalmente en el ámbito espacial. **La antigua formulación volumétrica de la escultura tradicional resulta así superada por estas direcciones, tan libres y al mismo tiempo tan inteligentemente organizadas.** Otro objeto espacial de Iommi, compuesto por desarrollos direccionales curvos, reafirma las aptitudes de este escultor para un tipo de estructura que llamaríamos **abierto**, cuyos elementos se desplazan en todos los sentidos y en donde la base física del objeto viene a jugar un papel

⁷ Participantes de AACI en la exposición *Nuevas Realidades*: Enio Iommi, Claudio Girola, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Jorge Souza, Gregorio Vardanega, Alfredo Hlito, Juan N. Mele, Virgilio Villalba, Alberto Molemborg y Manuel Espinosa.

⁸ Participantes de Madí en la exposición *Nuevas Realidades*: Carmelo Arden Quin, Martín Blaszco y Roth Rothfuss

⁹ Participantes independientes no-figurativos: Juan Del Prete, Vicente Forte, Yente (Eugenia Crenovich), Fedullo, Mimo Mena, Vaistein, mané Berardo, Morera, Carelli.

¹⁰ Eduardo Catalano “*Graduado en 1940 en la UBA, gana una beca de estudios del Institute of International Education para las Universidades de Pennsylvania y Harvard, donde, entre 1944 y 1945, consigue dos lauros en arquitectura.*” (Liernur-Aliata, 2004, p.) Durante su estadía en EEUU se vincula con Walter Gropius y Marcel Breuer, ambos docentes de la Escuela de Arquitectura de Harvard. En 1947, a su regreso a la Argentina, organiza la visita de Marcel Breuer, por dos meses, para dictar una serie de cursos en la UBA. De la estadía de Breuer en Argentina quedaron dos números de la revista *Nuestra Arquitectura* sobre la producción de la obra del arquitecto húngaro y el “Parador Ariston” restaurante en Mar del Plata, proyectado y construido por Breuer, Catalano y Carlos Coire. Catalano en su rol de docente formó parte de la creación de la FAU-UBA y del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán, este último, junto a Eduardo Sacriste, Horacio Caminos, Jorge Vivanco, Hilario Zalba y otros. En 1948 Catalano como integrante de la Municipalidad de Buenos Aires desarrolla el proyecto “Auditorium para 20000 espectadores para la ciudad de Buenos Aires” junto a un equipo interdisciplinario.

¹¹ Cesar Jannello colaboraba en el estudio de Williams, en los proyectos “Aeropuerto para la ciudad de Buenos Aires” de 1945 y “Edificio suspendido de oficinas” 1948. En la exposición *Nuevas Realidades* presenta la “Silla W”. Fue miembro de la revista *Nueva Visión* y director de dos eventos internacionales, *Feria de América* (1954) y *Feria del Sesquicentenario* (1960).

¹² BBPR, estudio de arquitectura milanés, fundado en 1932 por Gian Luigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto N. Rogers.

¹³ En 1945 Peressutti diseña “Monumento a los caídos en los campos de concentración en Alemania” en memoria de Gian Luigi Banfi fallecido en Mauthausen. Rogers en el CIAM VI de 1947 de Bridgewater, Inglaterra, toma contacto con los delegados argentinos Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco. Hardoy encargado del Plan de Buenos Aires y Vivanco de la Universidad de Tucumán, respectivamente, invitan a Rogers para colaborar en ambos proyectos. Rogers llega a la Argentina en mayo de 1948, permanece en Tucumán en calidad de docente en el *Instituto de Arquitectura y Urbanismo*, hasta diciembre del corriente, cuando se incorpora al EPBA (Estudio para el Plan de Buenos Aires). Permanece en Argentina hasta junio de 1949.

¹⁴ *Ciclo*: arte, literatura y pensamiento modernos, Nº1, noviembre y diciembre de 1948, pp 88-90.

“En 1948 y 1949, se publican los únicos dos ejemplares del ya mítico “CICLO”, revista dirigida por el psicoanalista Enrique Pichón Rivière, el crítico de arte Aldo Pellegrini y el poeta Elías Piterbarg, estas publicaciones, por su contenido y por la gráfica diseñada por Maldonado, son dos documentos importantes para conocer el pensamiento y la problemática de esos años. Por primera vez en castellano se presentaban textos de André Breton, Piet Mondrian, Laszlo Moholy-Nagy, Henry Miller, Max Bill, Del Conde de Lautremont, como así la conferencia del arquitecto milanés Ernesto Rogers, en ese entonces en Buenos Aires a raíz de la Exposición “Nuevas Realidades”, en la galería van Riel, cuyo contenido se convierte en una pieza básica para la historia del arte concreto argentino, que integrado con el pensamiento y la obra de los arquitectos modernos abrió un nuevo panorama al quehacer proyectual.” (Méndez Mosquera, 1997, p. 11)

mínimo. Un movimiento controlado, automático, que responde a una concepción previa, abriría para estos objetos posibilidades insospechadas". (Bayley, 1948, p.88)

Con respecto a la presencia de Catalano, Bayley agrega: "*El arte de espacio tuvo en la exposición que nos ocupa manifestaciones que expresan la madurez alcanzada en nuestro medio por este sector de la creación abstracta. El arquitecto Catalano expuso un objeto de bella precisión, cuyas partes –un plano rectangular y una continuidad metálica– se vincula al espacio mediante un certero equilibrio de forma y material.*" (1948, p. 88). El cierre de la muestra estuvo a cargo de Rogers con la conferencia titulada "Ubicación del arte concreto", publicada también en el primer número de la revista *Ciclo*.

Por lo tanto, este escrito propone una interpretación de "Volumen y dirección de las artes de espacio" y "Ubicación del Arte Concreto", textos en los que la noción de espacio es abordada desde la escultura y la arquitectura, estableciendo una conexión entre el arte concreto y las disciplinas proyectuales¹⁵. A su vez, a partir de la elección de un repertorio de obras arquitectónicas argentinas del periodo (1947-1954), el artículo busca visibilizar ejemplos que atiendan positivamente al espacio resultante, a la espacialidad delimitada o condicionada geométrica y físicamente por las piezas que componen el conjunto material. Para realizar este análisis se parte de los *principios fundamentales de la organización estética el espacio* maldonadianos, que indican los modos en que la trayectoria y la direcciones se introduce en una obra arquitectónica, respondiendo a la *formula transaccional*, o sea, al equilibrio entre las exigencias de la organización espacial y aquellas de la organización funcional.

Tomás Maldonado "Volumen y dirección en las artes de espacio", 1947

Presentamos una interpretación de este artículo destinada a actualizar, registrar y poner de manifiesto un modo de entender y proponer una suerte de conjunción entre las artes visuales y la arquitectura articulada en torno a la noción de espacio y a una presunta revolución del concepto en el contexto de los campos artístico y proyectual contemporáneos.

Podríamos aventurar que el artículo refiere a cuatro asuntos cuya consideración y enlace permitiría comprender este giro conjunto entre artes visuales y arquitectura, que atañe a la concepción espacial. En primer lugar **(i)**, Maldonado retoma e insiste en un viejo tema, que aparece reiteradamente y tratado con un parejo nivel de vaguedad en las aproximaciones coloquiales -y más o menos inexpertas- a la relación entre morfología y funcionalidad en la arquitectura. Se dice, regular y vagamente, que en las artes tradicionales (escultura, arquitectura, pero -en algunos aspectos- también la pintura) no se proyectaba teniendo en cuenta el espacio que había que crear (por parte del artífice) o recorrer (por parte del destinatario) sino, considerando un espacio preexistente y neutro, que había que ocupar. "*De ahí el carácter volumétrico, táctil, de la arquitectura y la escultura del pasado.*" (sic. Maldonado, *op.cit.*) 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." Así de vago parecería ser este discurso acerca la relación entre masa diseñada y espacio residual, ideas que intentaremos poner en claro. En segundo lugar **(ii)**, el autor, líder e inspirador natural del movimiento de *arte concreto*, apuntalando este último concepto y argumentando sobre los alcances de la vanguardia artística que promueve, inclusive sobre el modo de entender y operar con el espacio, la define en aquellos aspectos

¹⁵ De la interacción entre AACI y OAM, surge la revista *Nueva Visión*, sub-título: revista de cultura visual: artes, arquitectura, diseño industrial y topografía. La revista cuenta con nueve números y se publica entre 1951 y 1957 y dio origen a las editoriales Nueva Visión y Ediciones Infinito, que aportaron textos canónicos de la "arquitectura moderna" en español. Es interesante remarcar que una de las primeras compilaciones de Infinito fue la *Colección Arquitectos del Movimiento Moderno*, en base a la colección italiana dirigida por Belgiojoso, Peresutti y Rogers en memoria de Gianluigi Banfi. Y la *Feria de América* de Mendoza en 1954, representa el momento cisma de esta conjunción arte- arquitectura, cisma a su vez, de la interacción pensamiento-obra. Maldonado, Jannello y Gerardo Clusellas (OAM) logran materializar, concretar en la *Torre de América*, emblema del evento, y en diferentes pabellones, la nueva espacialidad.

en los que se encontraría en condiciones de promover o entrar en consonancia con una suerte de revolución espacial. Desde luego, el alcance está asegurado, supone, por una relación arte-realidad incrementada en un sentido artístico vanguardista. En tercer lugar (iii), escribe nuevamente sobre otro asunto vulgarmente atendido y sobre el que se realizan aseveraciones vagas y confusas: el carácter relativista -en más de un sentido- de la nueva ciencia; lo que presionaría sobre las representaciones y concepciones del espacio en la comunidad del diseño y el arte. Finalmente (iiii), esboza su *revolución de las artes de espacio* (sic.), presentado lo que denomina fórmula transaccional del nuevo concepto de espacio; atendiendo a la relación entre ésta y la dimensión funcional de la arquitectura.

Espacio vs. masa

Maldonado insiste en la sentencia acostumbrada: *“en casi todas las épocas, el problema para arquitectos y escultores consistió en cómo disponer estéticamente volúmenes en un espacio neutral.”* (ibíd.) ¿Qué sentido específico tiene tal afirmación en el marco de una teoría del espacio entre la vanguardia artística y la arquitectura moderna? como sugerimos, esto implica un cierto carácter fuertemente volumétrico de la arquitectura y la escultura del pasado; un carácter -digamos- cerrado y centrípeto en lo que refiere a su constitución material,¹⁶ a su morfología¹⁷ y -si se quiere- a su significado, referido a la mole icónica en la escultura y al conjunto en parte icónico,¹⁸ pero sobre todo dominado por la *convenientia* proporcional de su *venustas*. Vale decir, implica una manera de hacer arte sin atender positivamente al espacio resultante, delimitado o condicionado geométrica y físicamente por las piezas de material. O, por el contrario, relegándolo a la categoría indefinida y despotenciada de “vacío” destinado a ser ocupado por un artefacto que concentra todos los esfuerzos de la operación de configuración. No obstante, esta concepción tradicional podría ser considerada un error consuetudinario¹⁹ porque, aun así, el espacio fenomenológicamente en sí mismo, y asociado al contexto del saber y de las relaciones sociales del siglo veinte reclamaba un reposicionamiento de las cuestiones del espacio en el diseño: *“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.”* (ibíd.)

Relación arte-realidad

¿En qué sentido una nueva concepción de espacio aparecería en el hiato entre artes visuales y arquitectura? Para Maldonado, esto sucedería en función del nuevo modelo de relación arte-realidad que promueve la vanguardia y, sobre todo, su versión realizada en el arte concreto. Expliquemos esto. Sería en una suerte de teoría no-artística o antiartística de 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.”* (ibíd.) Como vanguardista que es,²⁰ 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, porque *“Es que una obra de arte es inseparable de la actitud de su creador frente a la realidad,”* será una renovada relación arte-realidad,

¹⁶ A su constitución unitaria y prácticamente envuelta.

¹⁷ A como es, dicho bulto, objeto de diseño, construcción material; aun cuando se trate, en el caso de la arquitectura, de un contenedor, su prefiguración, proporciones y dimensionamiento general de cada uno de los cerramientos o de las piezas constitutivas de la envolvente.

¹⁸ La decoración, originaria o directamente icónica, formada no sólo por patrones simétricos sino, también, por imágenes.

¹⁹ Del que escapaban pocas manifestaciones históricas.

²⁰ Y 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)

“el carácter forzosamente concreto de toda invención auténtica,” 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.

Respecto de la relación arte-realidad, sostiene: *“Ninguna invención del hombre puede darse al margen del problema siempre palpitante de lo real.”* (ibíd.) 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.”* (ibíd.) Pues, toda obra es -esto lo deja en claro Maldonado-, como índice (como *expresión*, en su acepción adorniana restringida), *“...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.”* 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.”* En este caso: enfocar el volumen en su carácter compacto o centrípeto o bien, enfocar la posible referencia morfológica (o semántica, pero sobre todo sintáctico formal) del volumen respecto del espacio que determina en su proximidad. Otra vez aquí, lo que se propone 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 sus efectos espaciales: a cómo limita concretamente el espacio, y a cómo favorece su inteligibilidad frente al sujeto que lo percibe, recorre, habita, etc.

Nueva ciencia relativista

Por lo que acabamos de decir respecto de que la relación arte-realidad se da principalmente en que esta es una huella (inintencional, involuntaria) de un modo de pensar y hacer, *“todo hacer artístico presupone una gnoseología; más aún: arranca de ella.”* 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. *“A nadie debe extrañar -escribe Maldonado no sin cierto entusiasmo ingenuo- 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 remplazo 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.”* Es decir, desde el remplazo 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.”* (ibíd.)²¹

²¹ Aquí 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.”*

La nueva física ya no separaba masa de espacio en términos absolutos; ahora propone que la propia curvatura del espacio es 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.” (ibíd.)*

¿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”*? 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.” (ibíd.)*

Revolución en las artes de espacio

En limpio: 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 una “apetencia de trayectoria”, es decir una preocupación del proyectista y probablemente del destinatario o usuario por captar o leer ya sea la geometría del espacio contenido en la arquitectura, o bien, las acciones y desplazamientos en el espacio que dichos límites posibilitan o sugieren no ya en su iconografía sino en su geometría. La trayectoria posible habría pasado a ser, por decirlo de alguna manera, el objeto de diseño y creación. *“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.” (ibíd.)*

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”* partirían de la materia para diseñar cómo ésta estimula una comprensión y apropiación espacial.²²

Algunos raros escultores y arquitectos -según promete Maldonado- habrían transgredido la consuetudinaria tradición volumétrica, por ejemplo (en Egipto, en Creta o en México) exaltando el plano puro de modo que la masa sólo pudiera o tuviera sentido al sugerir o ayudar a la comprensión de direcciones y dimensiones espaciales. *“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.”* Entiéndase, la geometría de las líneas y 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, 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.” (ibíd.)*²³ No es extraño que las formas del barroco representen, para este autor, el extremo de una subordinación de la geometría y la materia a un efecto y sentido centrípeto del volumen y los significados (principalmente iconográficos, o de referencia histórica) de volutas, esculturas, frontones, golas, molduras, etc.

Futuristas y cubistas²⁴ parecerían, sin “haberse atrevido a invalidar la masa”, hicieron visibles las “posibilidades espaciales del plano”, es decir, envolvieron los volúmenes con superficies y relieves que no se decantaban completamente por un efecto sintáctico y semántico centrípeto y ficcional del bulto, entre otras razones, 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.” (ibíd.)²⁵

²² *“La arquitectura y la escultura hipotecadas en un todo a la masa ya no tienen razón de ser.” (ibíd.)*

²³ Esta idea también es defendida por Lazlo Moholy Nagy en *The New Vision* (1928).

²⁴ Menciona a Duchamp-Villon, Lipchitz, Laurens, Picasso, Gargallo, Archipenko y Zadkin.

²⁵ *“Las exigencias de la copia trababan toda posibilidad de un nuevo planteamiento, dado que es imposible imaginar una escultura imitativa sin representación de volúmenes.” (ibíd.)*

Todo esto, lo decimos, porque una superficie significativa icónica, ya se trate de una envolvente imitativa en la escultura [de objetos y sujetos] y en la arquitectura [de objetos decorativos o de partes de la arquitectura del pasado]; o de un cuadro ilusorio en la pintura, unifica o cierra el conjunto material al servicio no sólo de una percepción unitaria sino, de una fábula. Sin embargo, Maldonado parafrasea a Mondrian de "Arte plástico y arte plástico puro" (1937) diciendo que el cubismo, a diferencia de lo que sería el constructivismo y el neoplasticismo,²⁶ 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",²⁷ salvo Le Corbusier -escribe Maldonado-,²⁸ "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." (ibíd.)

¿Por qué la excepción de Le Corbusier? La respuesta a esta pregunta nos puede aclarar algo sobre la revolución espacial moderna. Le Corbusier había definido la arquitectura en *Vers Une Architecture* (1923) como el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz. Todo esto, aun cuando, en el plano de las realizaciones concretas obra en contrario, con su planta libre y su concepto fachada libre no sujeta ya a las servidumbres de su tradicional función estructural.²⁹

Por el contrario -recuerda Maldonado- 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 pensar en el espacio, teniendo en cuenta la materia (necesariamente volumétrica), al momento de tomar las decisiones (B).³⁰

¿Cómo la antigua condición visual de la masa vale en ciertas condiciones como dirección, como trayectoria? Es decir, 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.*" (ibíd.) Es poco. Tal vez dice que una envolvente que carezca de referencias iconográficas (hacia objetos de representación, entre los que se incluyen los elementos de la arquitectura del pasado),³¹ ante dicha carencia, sólo le resta ser huella (real indicial) de la posible ocupación y de los posibles movimientos dentro del espacio delimitado. Esto, el comportamiento (inclusive háptico) de la materia anticipando localizaciones y trayectorias posibles, ha sido investigado, dice Maldonado (en realidad: se ha experimentado), por parte de los arquitectos modernos, y también, y 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.*" (ibíd.)

²⁶ 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.

²⁷ Gropius, Mies van der Rohe, J. J. P. Oud, Theo Van Doesburg, Vantongerloo, Terragni y Sartoris.

²⁸ "[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."

²⁹ También 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. Pudiera 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 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.

³⁰ Le Corbusier "...adhiera a una de las consignas más definitorias de la teoría cubista: ser revolucionario en el sistema, pero clásico en el método." (Maldonado, ibíd.) En cambio, para Gropius: "*lo esencial es la revolución en el método; más aún, reduce el sistema al método, lo identifica con éste.*" (ibíd.)

³¹ Mas o menos institucionalizados, ya sea el lenguaje preciso de un entablamiento clásico antiguo con ciertas variaciones tempranomoderno, o bien ciertas relaciones proporcionales consuetudinarias.

Ernesto Nathan Rogers, Ubicación del arte concreto³², 1948

En una conferencia pronunciada en ocasión del *Salón Nuevas Realidades* de 1948 Ernesto N. Rogers aboga en favor del arte concreto en unos términos que podrían comprenderse como partícipes del argumento de Maldonado.³³ En dicho artículo procura no sólo (i) dar cuenta de la potencialidad de indicación (o intelección) espacial de un arte no-representacional, el arte concreto; sino que, además: introduce (ii) una sutil diferencia entre la pura bruta e inevitable indicialidad de cualquier masa, y una suerte de *ornamento* (*sic. ibid.*) 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 (*infra.*), no del todo subordinado a la funcionalidad corriente.

Respecto de lo primero (i), Rogers dice que *"...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."* (*ibid.*). 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."* (*ibid.*) 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,³⁴ 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 (ii), 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."* ¿Qué significa esto? Pues que la libertad del ornato respecto de obligaciones metafóricas (iconográficas) extra-artísticas, lo habilita -como las dos bandas horizontales pintadas en torno a una vasija persa-³⁵ 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 el efecto contenedor de la vasija, añaden significado a la dimensión indicial del propio objeto. *"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."* 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?"*

"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." Dicho de otra manera,

³² Rogers, Ernesto N. "Ubicación del arte concreto". Conferencia pronunciada el 25 de septiembre de 1948 en el Salón Nuevas Realidades.

Se publica en la revista *Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, N°1, pp.39-52. Noviembre-diciembre de 1948, Buenos Aires, Argentina.

³³ 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, cfr. infra.] 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."*

³⁴ Los planos y las líneas de las que habla Maldonado, propias de la delimitación de los volúmenes o añadidas libremente (con efectos sobre la orientación, medición y modulación del espacio).

³⁵ Ejemplo que Rogers toma de una experiencia particular, con una aceitera cerámica persa, que observa entre las antigüedades del Louvre.

cuanto más consciente es la arquitectura de su función significación al indicial respecto de la propiedades del espacio que circunda o es limitado por el sólido, esto es: cuanto más consciente es la arquitectura 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, del todo 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, aun cuando, por incompreensión, no se tengan en cuenta los resultados artísticos obtenidos con estos medios.”* (Rogers, *ibíd.*) También Maldonado 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 sólo por los arquitectos modernos, sino también, y de modo muy especial, por los escultores concretos. *“Durante estos últimos treinta años, 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, como ya hemos visto, apremiados por la contradicción masa-espacio; los escultores, en cambio, gozando de absoluta libertad.”* (Maldonado, *op.cit.*) Hacia el final del artículo, Maldonado especula sobre “distintos modos en que la trayectoria o dirección puede ser expresada” por un volumen:

1. Por medio de **anécdotas volumétricas -esferas, poliedros, etc. o de anécdotas planas**, dispuestas a determinadas distancias. La trayectoria puede o no estar de manifiesto: en caso de no estarlo es el espectador quien por relación la crea. Las **anécdotas volumétricas** pueden estar libres en un espacio o al servicio del sentido espacial de un plano incluido en una masa.

2. Por medio de **planos usados libremente** sin determinar masa.

3. Por medio de **elementos lineales libres** o de **elementos lineales puestos al servicio de la espacialidad de un plano** incluido en una masa.

4. Por medio de **elementos libres en movimiento** en el espacio.

5. Por medio de **formas o planos en movimiento** en el espacio.

6. Por medio de **masas usadas como direcciones**.

De estos casos, los que más se ajustan a los principios de la estética espacial son aquellos en los que la organización del espacio se logra con el concurso de los **elementos lineales libres** (3), o por **figuras o planos en movimiento** (4 y 5); los demás, en mayor o menor medida, son contribuciones de emergencia tendientes a resolver la contradicción espacio-masa en la arquitectura. (Maldonado, *op.cit.*)

A partir de lo expuesto, se presentan una serie de obras que responden a los principios de la estética espacial del punto (3) y (4) maldonadianos.

La “Torre de América” y el “Monumento a los caídos en los campos de concentración de Alemania”, se inscriben dentro del punto (3) y del punto (1). En ambas, el espacio es el punto de partida del acto creador y la materialización del resto de los componentes está determinada por esta noción de espacio direccional o trayectorial. Así, los “elementos lineales libres” y las “anécdotas volumétricas” (torre) y “planas” (monumento) se disponen para introducir movimiento y dinamismo al espacio. El espacio arquitectónico se convierte en el medio, en el contexto, en el que se producen las conexiones entre los diversos campos disciplinares.

Torre de América³⁶ - Elementos lineales libres y anécdotas volumétricas

³⁶ Autores: Cesar Jannello, Gerardo Clusellas, Tomás Maldonado, Maurio Kagel. Entre enero y abril de 1954 se celebró en Mendoza Argentina la Feria de América, una exposición industrial de alcance continental emplazada en Parque General San Martín, donde participaron 12 países extranjeros, diez ministerios nacionales y 15 provincias argentinas sumando un total de más de 1100 expositores. La feria ocupó una superficie de 30 hectáreas con la construcción de más de 100 pabellones. La emblemática y paradigmática *Torre de América* proyectada por los arquitectos Cesar Jannello y



Figura 1: Torre de América. Fuente: "Feria de América. Vanguardia Invisible." p. 113

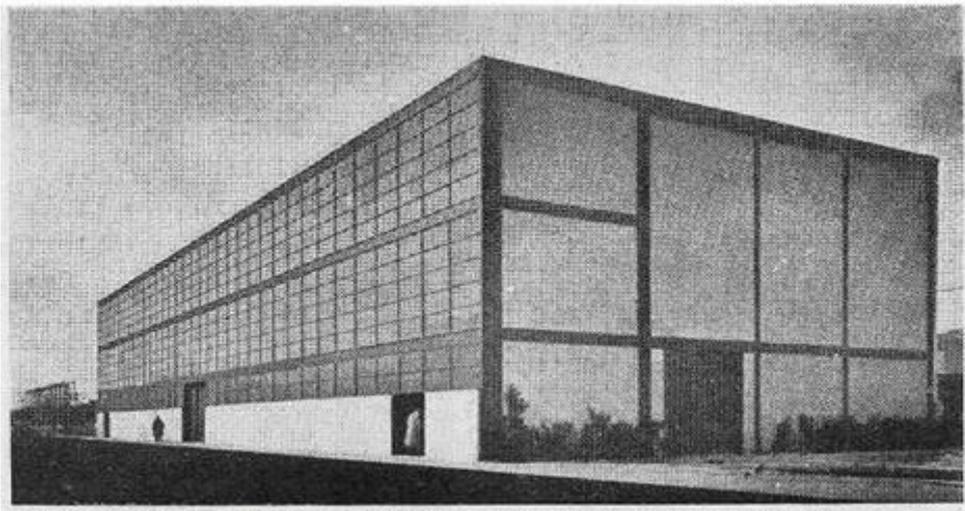


Figura 2: Torre de América. Fuente: "Feria de América. Vanguardia Invisible." p. 118

Gerardo Clusellas a partir del diseño gráfico de Tomás Maldonado, tuvo como componente central un sistema de iluminación sincronizado a la música concreta de Mauricio Kagel y representa un ejemplo clave de síntesis de las artes.

La Torre de América está conformada por una estructura central vertical de cincuenta metros de altura, construida con tubos metálicos, compuesta por 5 cubos de 8 metros dispuestos uno sobre otro y un prisma de base cuadrada de 8 metros y de 10 metros de altura que es el que está en contacto con el suelo. Estos "cubos" no son sólidos, se materializan sus aristas, diagonales y medianas de cada cara a través de perfiles metálicos, "elementos lineales libres". Esta estructura central está rodeada por otros 5 "cubos", de iguales características, dispuestos en forma de espiral "elementos lineales libres". Dentro de los mismos se encuentran dos pirámides unidas por los vértices superiores, realizadas en malla metálica pintada de blanco y rojo "anécdotas volumétricas", dotadas de un sistema de luces con 5 posibilidades de variación que les permite iluminarse de manera independiente siguiendo un patrón preestablecido, sincronizado a una pieza de música electroacústica compuesta por pasajes instrumentales y sonidos industriales con una duración de 108 minutos, subdividida en intervalos de unos 4 minutos cada uno.

La Torre fue pensada para ser contemplada de noche, la luz de esta manera cobra un rol central ya que es la responsable de la materialización de los cinco volúmenes suspendidos. El sistema de iluminación es el que concreta el espacio.

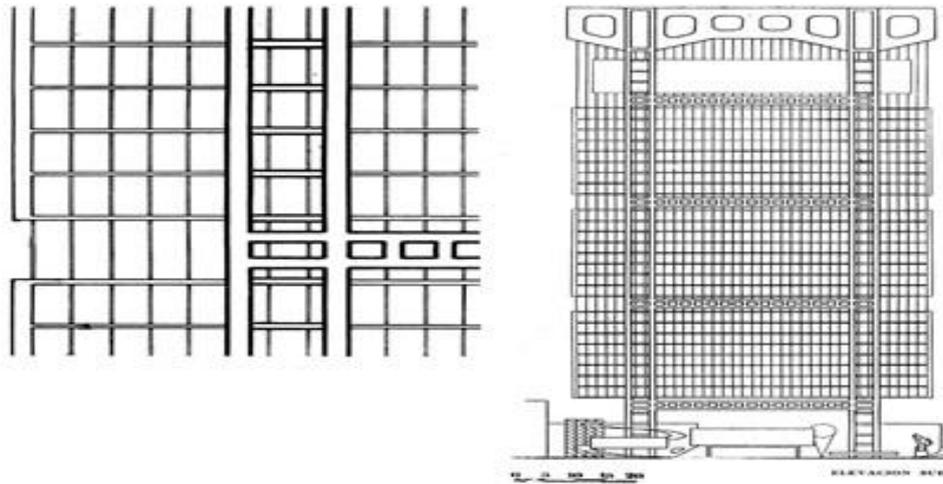


Figura 3: Torre de América. Fuente: "Feria de América. Vanguardia Invisible." p. 121

Monumento a los caídos en los campos de concentración de Alemania³⁷ - Elementos lineales libres y anécdotas planas

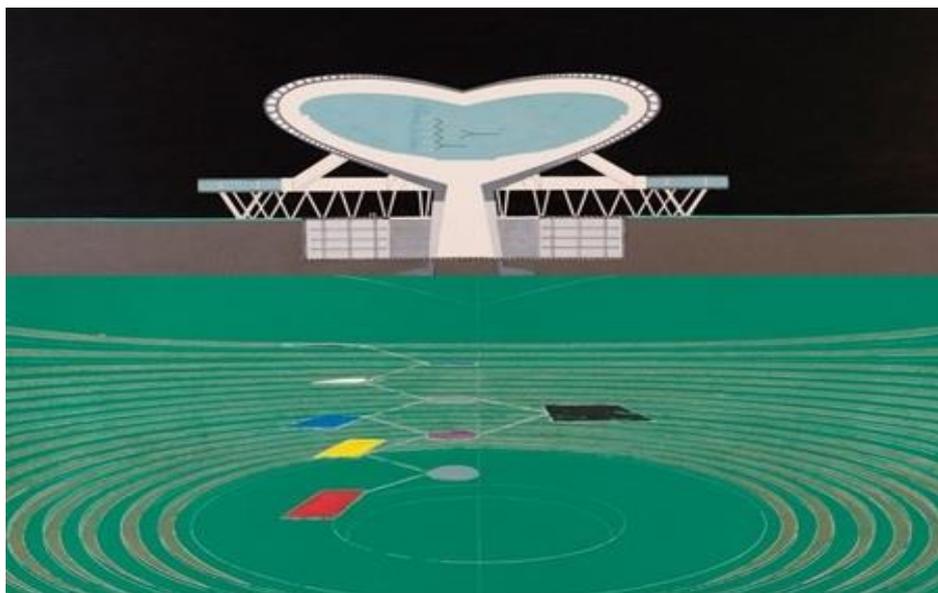


Figura 4: BBPR.MonumentoCaidos.Milan.1 Vía Urbipedia - <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:BBPR.MonumentoCaidos.Milan.1.jpg#/media/File:BBPR.MonumentoCaidos.Milan.1.jpg>

³⁷ BBPR. Obra proyectada por Peresutti, en 1945. Se encuentra ubicada en el cementerio de Milán.

El Monumento presenta, al igual que la Torre, una estructura de tubos metálicos. La estructura surge de la intersección de las aristas de un cubo de 2,12 metros de lado y una cruz griega inscrita en cada una de sus caras. El resultado es una estereoestructura, ya que el plano que conforman los "elementos lineales" se reproduce cuatro veces en los cuatro sentidos, hacia el interior del cubo. Esta estructura sostiene planos acromáticos "anécdotas planas", con diferentes inscripciones, tanto en el interior de la estructura, como en las caras del cubo. Los planos modulan el espacio trabajan con la luz y la sombra y producen la sensación de estar suspendidos en el aire.

La elección por parte de Rogers del "Monumento" para el Salón Nuevas Realidades, da cuenta de sus conexiones con lo formulado por Maldonado en el artículo "Volumen y Dirección de las artes de espacio". Es un objeto que materializa, concreta, el espacio direccional maldonadiano, a partir de la introducción de movimiento, dinamismo y la concatenación de diversas categorías de espacio y su interpenetración.



Figura 5: BBPR.MonumentoCaidos.Milan.1 Vía Urbipedia - <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:BBPR.MonumentoCaidos.Milan.5.jpg#/media/File:BBPR.MonumentoCaidos.Milan.5.jpg>

Ninguna de estas dos obras explora la nueva concepción espacial en relación al binomio morfología-funcionalidad en arquitectura, en ese estado de contradicción que menciona Maldonado entre la masa y el espacio. Es difícil encontrar obras arquitectónicas en las que se pueda evidenciar una completa aplicación de la nueva espacialidad. Sin embargo, consideramos que la “Casa OSK”³⁸ y el “Teatro San Martín”³⁹, en ciertas partes de su conformación lograr articular y poner en práctica la formula transaccional propuesta por Maldonado.

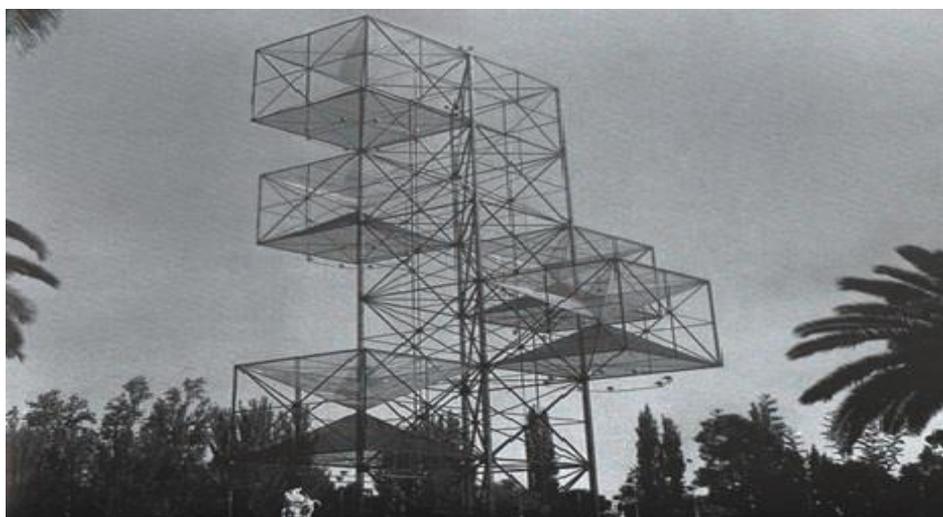


Figura 6: AntonioBonet.CasaOks.9. Vía Urbipedia - <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AntonioBonet.CasaOks.9.jpg#/media/File:AntonioBonet>

³⁸ La casa OSK ubicada en Martínez provincia de Buenos Aires, obra de Antonio Bonet construida entre 1953 y 1957. Es posible leer o comprender la geometría del espacio y los posibles desplazamientos que se pueden realizar en ella, desde la materialización de los límites-envolventes, combinando “elementos lineales libres” y “anécdotas planas” que permiten inteligir el espacio. Esta envolvente-estructura desprendida de lo significativo icónico, sin referencias iconográficas, se ocupa de incidir en la percepción del espacio, en introducir movimiento y dinamismo.

³⁹ Teatro Municipal General San Martín, ciudad de Buenos Aires. Autores: Macedonio Oscar Ruiz y Mario Roberto Alvarez. Año del proyecto 1954.



Figura 7: Antonio Bonet. Casa Oks. 4. Vía Urbipedia - <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AntonioBonet.CasaOks.4.jpg#/media/File:AntonioBonet.CasaOks.4.jpg>



Figura 8: Teatro San Martín. Mario Roberto Alvarez. Fuente: <http://hiddenarchitecture.net/teatro-municipal-general-san-martin/>

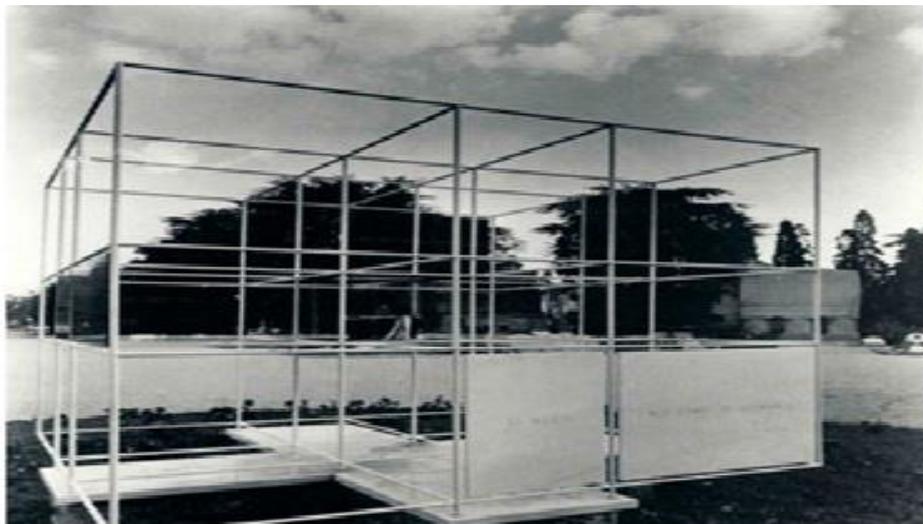


Figura 9: Teatro San Martín. Mario Roberto Alvarez. Fuente: <http://hiddenarchitecture.net/teatro-municipal-general-san-martin/>

Para representar el principio “elementos lineales puestos al servicio de la espacialidad de un plano incluido en una masa”, Maldonado selecciona el edificio “Laboratorios del Instituto Armour” de Mies van der Rohe en Chicago de 1943. En Argentina, Williams, aplica este principio en el proyecto “Edificio de Oficinas Suspendido” que realiza en colaboración de César Jannello y Colette Boccara.



Figura 10: Laboratorios Instituto Armour Chicago. Mies van der Rohe. Fuente: Revista de Arquitectura Nº 314. Febrero de 1947 p.77.



Figura 11: Edificio Suspendido de Oficinas. Amancio Williams. Fuente: Revista de Arquitectura Nº 329 mayo de 1948 p. 163

Por último, con respecto al punto (4) “por medio de elementos libres en movimiento en el espacio” y (5) “por medio de formas o planos en movimiento en el espacio”, el proyecto “Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio”⁴⁰ aplica estos principios estéticos espaciales contenidos dentro de un espacio arquitectónico cerrado, centrípeto, sin vinculación interior-exterior (obteniendo un resultado espacial ilusorio ficcional). Esta investigación la lleva a cabo Amancio Williams entre 1942 y 1953 y está fuertemente

⁴⁰ “En la misma época (1946) comenzó a participar de las reuniones el arquitecto Amancio Williams, que estaba alineado en una perspectiva vanguardista afín. En ese tiempo trabajaba en el proyecto de la Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio, una estructura circular, que recuerda una cáscara de huevo, liberada del suelo con el propósito de valorizar el paisaje, eliminando ruidos y vibraciones. Williams, siguiendo a Max Bill, creía que era posible desarrollar un arte de base matemática. Para el artista suizo, el pensamiento posibilitaba la creación artística. El elemento principal de la obra plástica es la geometría, -relación de posiciones sobre el plano y en el espacio-.” (López Anaya, 2000, p. 38)

ligada a la fructífera relación que establece con el grupo AACI a partir de 1946. Se implementan recursos tecnológicos, dispositivos electrónicos, se ensaya la trayectoria, la dirección, la continuidad, el movimiento y la fluidez (atributos de la nueva espacialidad). No deja de ser teatro, interpretación de un nuevo espacio.



Figura 12: Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio. Amancio Williams.
Fuente: <https://www.amanciowilliams.com/archivo/sala-para-el-espectaculo-plastico-y-el-sonido-en-el-espacio>

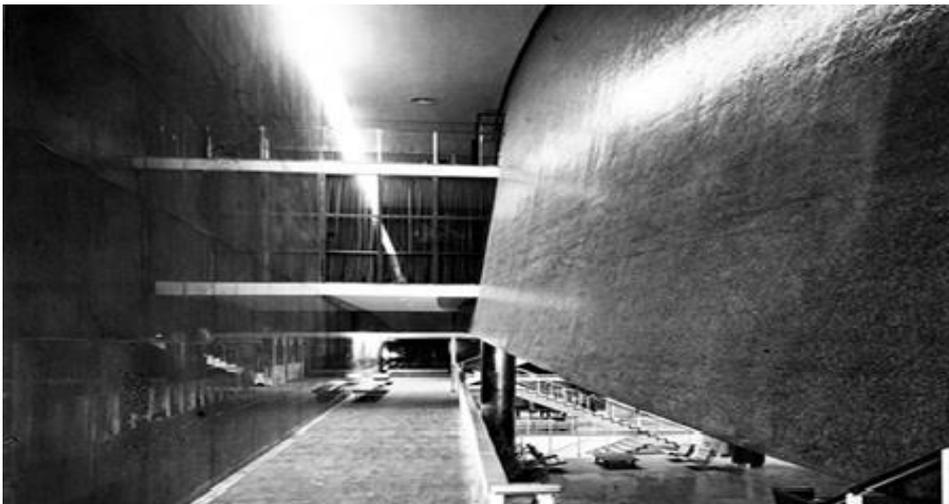


Figura 13: Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio. Amancio Williams.
Fuente: <https://www.amanciowilliams.com/archivo/sala-para-el-espectaculo-plastico-y-el-sonido-en-el-espacio>

Espectáculo plástico: Sala de espectáculo de plástica pura. Una serie de líneas blancas describen movimientos en tres dimensiones con ritmos determinados, sus colores pueden ser cambiantes. (...) Espectáculos de dicho tipo formarán poco a poco directores de espectáculos plásticos e instrumentistas plásticos, los directores llegarán a dirigir espectáculos con partituras plásticas compuestas por creadores plásticos. Espectáculos plásticos: Sala y espectáculo de plástica pura. Tres aparatos parecidos a los proyectores de planetarios realizan juegos de luces de extraordinaria diversidad de forma, color y calidad. Cada uno de estos proyectores puede moverse independientemente dentro de la sala. Espectáculos plásticos: Sala y espectáculo de plástica pura. El triángulo es un plano o un prisma que se mueve dentro de la sala, una línea blanca describe un movimiento en contrapunto respecto al triángulo, triángulo y línea se mueven en las tres dimensiones y pueden cambiar de color. (Williams, 1942)

Revolución espacial y función

¿Por qué el nuevo espacio ha sido tan extraño a la arquitectura real? Pues porque, como Moholy Nagy afirmaba en *The New Vision* (1928), y Maldonado lo transcribe en su artículo, *la arquitectura es el*

ordenamiento adecuado del espacio, funcional y estéticamente. 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 aún poco avanzado y demasiado tradicional, *“se han visto obligados a conceder al volumen y a la masa.”* (Maldonado, *ibíd.*) 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 (*ibíd.*) Probablemente, Maldonado creía que algún tipo de técnica (tal vez como la que corresponde 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.”* (*ibíd.*) 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.”* (*ibíd.*)

De todos modos *“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.”* (*ibíd.*)

¿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.”* Era posible, pensaba Maldonado, disolver la presuntuosidad de la masa sin afectar la función que ésta todavía pudiera cumplir en la arquitectura. Se trataba de un problema arduo: *“hacer convivir un elemento de la vieja arquitectura, como lo es la masa, con las nuevas proposiciones espaciales.”* (*ibíd.*) Por supuesto, veía una suerte de ayuda en la disposición de nuevos materiales apropiados, tales como el hormigón armado, 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.

Bibliografía

- Bayón, D. C. (1948). “Arte abstracto, concreto, no figurativo.” *Ver y Estimar: cuadernos de crítica artística*,(6) septiembre, Buenos Aires. (pp. 60-62).
- 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.
- Borthagaray, J.Manuel. (1997). “Universidad y política”. En *Contextos Revista de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la UBA*, 1(1), 12-19. Buenos Aires: AGI Artes Gráficas Integradas S.R.L.
- 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.
- García, M. A. (2008). *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del Arte Concreto (1944-1960)*. Buenos Aires. FILO-UBA
- García. M. A. (2011). *El Arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores S.A.

- Gradowczyk, M. (2008). *Tomás Maldonado. Un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*. Buenos Aires. Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Habermas, J. (1981). "Modernity versus post-modernity". *Revista New German Critique*, (22). Durham. Traducción castellana de Beatriz Sarlo (1984) "Modernidad, un proyecto incompleto". *Revista Puntos de Vista*, (21), agosto, Buenos Aires.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. Paris: Editions G.Crès et Cie. Traducción castellana de Josefina Martínez Alinari (1977). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- Liernur, J. F., Aliata, F. (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires. Artes Gráficas Rioplatenses S.A.
- López Anaya, J. (2000). *Enio Iommi escultor*. Buenos Aires. Ediciones de Arte Gaglianone.
- Maldonado, T. (1946). "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno". *Revista Arte Concreto*, (1), 5-7. Buenos Aires.
- Maldonado, T. (1947). "Volumen y dirección de las artes de espacio". *Revista de arquitectura*, 23(314), 72-75. Buenos Aires.
- Maldonado, T. (1951). "Actualidad y porvenir del arte concreto." *Revista Nueva visión: revista de cultura visual. Artes, arquitectura, diseño industrial, tipografía*. 1(1), 5-8. Buenos Aires.
- Méndez Mosquera, C. Perrazo, N. (1997). *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires. Ediciones Infinito.
- 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 Nicholson, B. y Naum G., eds. *Circle: International Survey of Constructivist Art*. London: Faber and Faber (pp.41-56).
- Quiroga, W. (2012). *Feria de América. Vanguardia Invisible. 1953 Mendoza-Argentina 1954*. Mendoza. Fundación del Interior.
- Rogers, E. N. (1948). "Ubicación del arte concreto". *Revista Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, (1), 39-52. Buenos Aires.
- Williams, A. (1948). "Edificio para oficinas". *Revista de arquitectura*, 23(329), 160-165. Buenos Aires.
- Revista Nuestra Arquitectura, N° 218, septiembre de 1947.
- Revista Nuestra Arquitectura, N° 220, noviembre de 1947.
- Revista Nuestra Arquitectura, N° 225, abril de 1948⁴¹.

⁴¹ Fuente: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Documentación - Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net". Buenos Aires, Argentina.