

## Giedion y la búsqueda de una estética trascendental

Por Natalia Destéfanis, Fernando Fraenza & Joaquín Peralta, Córdoba, Argentina, 2021

Centro Marina Waisman

### Resumen

Un estudio sobre la noción de *espacio* en la arquitectura conduce indefectiblemente a revisar los aportes de Sigfried Giedion, autor fundamental de la historiografía canónica de la “arquitectura moderna”, que a partir de *Espacio, Tiempo y Arquitectura* ubica al espacio en el centro de la teoría y la crítica arquitectónica. Giedion, sostiene, que la “arquitectura moderna” con la creación de un nuevo vocabulario y la aplicación de nuevos medios de expresión dio lugar a la emergencia de un nuevo espacio, pero, que, salvo específicas excepciones, quedó atado a su significado o carácter indicial, asociado al funcionalismo ortodoxo. Por lo que en los textos publicados en Argentina durante la década del cuarenta y cincuenta, a partir de ciertos términos como *Nueva Monumentalidad*, Giedion reclama la incorporación de una estética trascendental, capaz de otorgarle a ese espacio un nivel de significación secundaria, que provoque un impacto o efecto emocional por fuera de significados culturales e históricos. A este espacio lo denomina espacio – tiempo y lo relaciona íntimamente con la vanguardia de las artes visuales. Así, los propósitos de ese escrito son indagar, aclarar y revisar este concepto de espacio – tiempo y su relación con la noción integración de las artes.

Palabras clave: espacio tiempo – vanguardia - síntesis de las artes - arquitectura moderna

### Abstract

*A study on the notion of space in architecture leads unfailingly to review the contributions of Sigfried Giedion, fundamental author of the canonical historiography of "modern architecture", who, based on Space, Time and Architecture, places space at the center of the architectural theory and criticism. Giedion, argues, that "modern architecture" with the creation of a new vocabulary and the application of new means of expression gave rise to the emergence of a new space, but that, with specific exceptions, remained tied to its meaning or character. indexical, associated with orthodox functionalism. Therefore, in the texts published in Argentina during the 1940s and 1950s, from certain terms such as Nueva Monumentalidad, Giedion calls for the incorporation of a transcendental aesthetic, capable of giving that space a level of secondary significance, which causes a emotional impact or effect outside of cultural and historical meanings. He calls this space space - time and relates it intimately to the avant-garde of the visual arts. Thus, the purposes of this writing are to investigate, clarify and review this concept of space - time and its relationship with the notion of integration of the arts.*

Keywords: space time - vanguard - synthesis of the arts - modern architecture

### Introducción

Un estudio sobre la noción de *espacio* en la arquitectura conduce indefectiblemente a revisar los aportes de Sigfried Giedion,<sup>1</sup> autor fundamental para la historiografía canónica de la “arquitectura moderna”. Su producción teórica se enmarca dentro del período 1928–1967 e incluye entre otros a:

---

<sup>1</sup> Sigfried Giedion (1888 - 1968), historiador del arte suizo, discípulo de Heinrich Wölfflin. Secretario General de los Congresos Internacionales de Arquitectura (CIAM) desde sus inicios en 1928 hasta su disolución en 1959.

- *Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton*,<sup>2</sup> Leipzig: Georg Biermann, 1928.
- *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*,<sup>3</sup> Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941.
- *A Decade of New Architecture, Dix ans d'architecture contemporaine*,<sup>4</sup> Zúrich: Girsberger, 1951.
- *Architektur und Gemenischaft*,<sup>5</sup> Hamburgo: Rowohlt Verlag, 1956

Si bien la noción de espacio en el campo de la arquitectura emerge en los estudios de los historiadores del arte alemanes del siglo XIX, August Schmarsow, Johann Lukas von Hildebrand e historiadores de la arquitectura anglosajones, como Geoffrey Scott;<sup>6</sup> será a partir de los años cuarenta, con *Espacio, Tiempo y Arquitectura* que asuma un lugar central en la teoría y la crítica arquitectónica. Giedion en este libro sostiene que la noción de un nuevo espacio en la arquitectura, que da origen a “una nueva tradición”, es producto -por un lado- de las innovaciones en el campo de las artes visuales, precisamente del cubismo y futurismo y de los nuevos materiales y procedimientos constructivos de la técnica moderna -por el otro-. Por lo tanto, para Giedion es fundamental la conexión entre la pintura y la arquitectura, no sólo en lo que respecta a la arquitectura del siglo veinte, sino también, a lo largo de toda su historia. Revisa, indaga y estudia esa relación consuetudinaria interdisciplinaria, específicamente en *Espacio, Tiempo y Arquitectura* en el renacimiento y el barroco, por lo que la noción de espacio, o *espacio-tiempo del siglo veinte*, se articula con la noción de *integración* de las artes.

Pocos años después, en Argentina, se introduce la noción de espacio como tema de estudio y de experimentación en diferentes esferas del arte, entre los que podemos mencionar los escritos y la producción de la vanguardia concreta, de la Asociación Arte Concreto Invención (AACI) y el Movimiento Madí; los críticos y gestores de arte, como Jorge Romero Brest e Ignacio Pirovano, el primero director de la revista *Ver y Estimar*, defensor del “arte abstracto”, los invitados internacionales con sus conferencias, *Ubicación del arte concreto* de Ernesto Nathan Rogers en 1948 y las disertaciones de Bruno Zevi en 1951 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; y en las producciones de arquitectos dentro de la tendencia moderna como Amancio Williams, Antonio Bonet, y los integrantes de la Organización de Arquitectura Moderna (OAM).

Por estas razones, Giedion adquiere relevancia en el ámbito local y Romero Brest lo invita a participar de la revista *Ver y Estimar* en 1949 con el artículo “Pintura y Arquitectura”. Años más tarde, en 1957, se publica en Argentina *Arquitectura y Comunidad*, un libro que recoge una serie de ensayos del periodo 1935-1955, publicado originalmente en alemán en 1956. Los responsables editoriales son los arquitectos de la OAM, Francisco Bullrich y Juan Manuel Borthagaray que mantenían un estrecho vínculo con los artistas concretos y participan tanto en la revista *Nueva Visión* como en el armado de esta editorial, que tenía como propósito introducir los textos de figuras relevantes del ámbito internacional en el contexto local.

<sup>2</sup> Véase: Berrini M. C., Gascón M. (2011). “Sigfried Giedion: el guardián de la torre”. En Rigotti y Pampinella (comp.) *Materiales de la arquitectura moderna*. Cuatro libros (pp. 70-100). Rosario: UNR Ediciones. El artículo aborda la contribución teórica de *Bauen in Frankreich* sobre la noción de un nuevo tipo de espacio. Los contenidos de *Bauen in Frankreich* constituyen el material principal para la redacción del capítulo III “Desarrollo de las nuevas posibilidades técnicas” de *Espacio, tiempo y arquitectura*.

<sup>3</sup> En 1938 -a raíz de la consolidación del nazismo- un importante número de arquitectos emigraron a los Estados Unidos, entre los que se encuentra Walter Gropius. Allí, Gropius, ya como director de la *Escuela de Arquitectura* en la *Universidad de Harvard* invita a Giedion a dictar clases en la cátedra *Charles Eliot Norton*. De esas clases surge su libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, que se publica en 1941 en inglés. Sobre el texto original se irán incorporando capítulos y subcapítulos a lo largo de cinco ediciones entre 1941 y 1967. La primera publicación en castellano es de 1955 por la editorial Hoepli / Científico Médica (Barcelona), con la traducción de Isidro Puig Boada, esta primera edición en español se corresponde a la segunda en inglés. Primera edición 1941, segunda 1949, tercera 1954, cuarta 1962 y quinta 1967 (en español en el 2009), abarcan un arco temporal de 26 años. Destacamos las siguientes anexiones:

-En la tercera edición (1954) se incorpora en la Parte VI, la más importante del libro, un capítulo de Alvar Aalto y tres capítulos correspondientes a Mies van der Rohe, Walter Gropius y Le Corbusier; de su producción post 1938.

-En la cuarta edición (1962) aparece “Introducción: la arquitectura en los años 1960: esperanza y temores”

-En la quinta edición (1967) se amplía su noción de espacio-tiempo al campo del urbanismo.

<sup>4</sup> Antología sobre la producción de arquitectura europea durante el intervalo de diez años, entre 1937 – 1947, en los que no se realizaron los CIAM.

<sup>5</sup> Véase: Crispiani, A. (2015). “Sigfried Giedion o el elogio de la medianía”. *Revista de la Facultad de Arquitectura* N.º 13, Montevideo, Uruguay, Universidad de la República, 14-24.

<sup>6</sup> Scott autor del libro: *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*, 1914. Allí propone un nuevo método de análisis y diseño arquitectónico que parte del espacio.

De la lectura de estos dos textos el presente trabajo propone cumplir con los propósitos que ordenamos en tres apartados:

Apartado 1: Crítica al funcionalismo puro y el anhelo de monumentalidad

- (i) Revisar y reconsiderar la crítica de Sigfried Giedion al funcionalismo más ortodoxo, así como su exigencia de reincorporación de la estética filosófica y -también, posiblemente- del valor simbólico a la arquitectura.
- (ii) Aclarar, en los textos de Giedion, la relación entre la demanda estética de la arquitectura y su noción de espacio-tiempo.
- (iii) Diferenciar estos dos valores: estético y simbólico.

Apartado 2: El espacio - tiempo e Integración de las artes

- (i) Revisar la tesis de Giedion que sostiene que las innovaciones en el campo de la pintura inciden en el desarrollo de la arquitectura, que existe una primacía de la pintura sobre la arquitectura. Particularmente al referirse a los aportes del cubismo y futurismo en el origen y desarrollo de la arquitectura moderna.
- (ii) Indagar qué tipo de relación o integración de la arquitectura con las artes propone Giedion; y de qué manera interviene la noción de espacio-tiempo.

Apartado 3: Otros conceptos vinculados a una estética trascendental

- Conectar la noción de espacio-tiempo con otros conceptos que aparecen en *Arquitectura y Comunidad*, tales como (i) “Nuevo regionalismo” e (ii) “Imaginación espacial”

*Arquitectura y Comunidad* es un texto clave en el paso de “la célula habitable” a la ciudad; es decir, en la posible o debida evolución de un funcionalismo raso hacia una arquitectura moderna que alcance un rango de universalidad comparable a otros momentos trascendentales de la historia. Nos interesa pensar estas ideas, nociones y reflexiones de Giedion enmarcadas en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM)<sup>7</sup> de la segunda posguerra donde participaban arquitectos argentinos y latinoamericanos. ¿Estas ideas expresadas por Giedion eran compartidas por el grupo de arquitectos urbanistas argentinos? En opinión de Anahí Ballent (1995), los latinoamericanos adhirieron -principalmente- de los CIAM a la primera etapa, *La Carta de Atenas*: Brasilia sería el caso testigo. Las nuevas discusiones arriba mencionadas, ya en los CIAM de posguerra, no fueron completamente de interés para los integrantes latinoamericanos.

Sin embargo, desde otra perspectiva, consideramos que los temas allí tratados -la arquitectura como arte y la necesidad del espacio-tiempo en el ámbito colectivo- estuvieron presentes en los debates y en la producción misma de la arquitectura en Argentina.

### **Crítica al funcionalismo puro y el anhelo de monumentalidad**

Estamos todavía en el periodo de formación de una nueva tradición, todavía en sus comienzos. (Giedion, 2009: 17)

#### **(i) Crítica al funcionalismo y reincorporación de la estética a la arquitectura**

Giedion consideraba a la modernidad arquitectónica como un proyecto inacabado e inconcluso.<sup>8</sup> Por lo que su crítica a la arquitectura del siglo veinte supone el avance hacia una etapa superadora, dentro de los parámetros de la modernidad: *universalismo + internacionalismo + progreso de la técnica + avances de la ciencia + nuevos materiales y nuevas técnicas constructivas*. Ubicado en la década de 1940, en la segunda

<sup>7</sup> Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna se desarrollaron entre 1928 (La Sarraz – Suiza) y 1959 (Otterlo- Holanda). Existen varias periodizaciones, nosotros tomamos la de Anahí Ballent que reconoce dos etapas: la primera entre 1928 y 1937 y la segunda entre 1947 y 1959. Estas dos etapas no han presentado el mismo grado de interés para la crítica y la historiografía internacional, destacándose la primera sobre la segunda y particularmente el X CIAM por ser el momento de disolución de los encuentros. Pero justamente entre 1947-1951 es donde se produce el mayor intercambio con América Latina, entre grupos locales y actores claves de los CIAM (Sert, Giedion, Neutra, Le Corbusier, Rogers, entre otros).

<sup>8</sup> Desarrollo en “Introducción, La arquitectura en los años 1960: esperanzas y temores” de *Espacio, tiempo y arquitectura*, cuarta edición (inglés), 1962.

posguerra, expresa un *llamamiento* a los arquitectos y urbanistas para que *restablezcan el carácter simbólico de la disciplina*, perdido con el eclecticismo y el historicismo del siglo XIX (por usar un falso simbolismo, puramente ilusorio y convencional, sin una actitud “estética” más soberana), el cual aún la “nueva tradición” no pudo restituir, “Ya han sido subrayadas lo suficiente las consideraciones de orden social, biológico y económico. Lo que aquí intentamos es particularizar un factor repetidamente descuidado: la influencia inmediata de los valores estéticos en la formación de la realidad.” (1957: 8)

En otras palabras, Giedion exige la superación del funcionalismo más ortodoxo a través de la reincorporación de un factor, denominado “nueva monumentalidad”, al cual lo formula en asociación a cierto carácter *estético, artístico o simbólico*, figurado borrosamente en términos que no despegan aún, en su sentido filosófico o filosófico crítico, de las viejas promesas (estéticas) del arte autónomo,<sup>9</sup> que ya habían sido puestas de manifiesto y autocriticadas por la vanguardia. Además, con el término monumentalidad, apela a que ese carácter *estético, artístico o simbólico* se comprenda en dos sentidos: como la producción de edificios de uso público o de cierta relevancia para la comunidad y especialmente en la configuración de espacios “centros”, “núcleos” urbanos significativos, y como una práctica generalizada en la comunidad de los arquitectos de su tiempo, en un segundo sentido.

Esta problemática es abordada en: “Pintura y Arquitectura”, artículo de 1949, publicado en la revista *Ver y Estimar*, de Jorge Romero Brest; y en “Sobre una nueva monumentalidad” y “Nueve puntos sobre monumentalidad - Necesidad Humana”, este último en coautoría de Josep Lluís Sert y Fernand Leger redactados en 1943 en Nueva York, publicados en castellano en *Arquitectura y Comunidad* por Nueva Visión en 1957. Estas ideas constituyeron el eje de las discusiones de los CIAM de posguerra, principalmente en el VI y VII encuentro.<sup>10</sup>

Su periodización de la “arquitectura moderna” (1949 y 1957) incluye tres etapas: 1920-1930 “La célula mínima - individual”; 1930-1940 “De la célula a la ciudad” y 1940 en adelante “El anhelo de monumentalidad”.

## (ii) Estética trascendental y espacio - tiempo

A la primera etapa, “La célula mínima”, la caracteriza por la creación de un nuevo vocabulario o la aparición de nuevos medios de expresión. En esta etapa vanguardista de la arquitectura aparecería -según sugiere- un determinado repertorio de elementos morfológicos novedosos, en una suerte de combinatoria, en la que quedaría acentuada la dimensión sintáctica por sobre toda referencia semántica de orden convencional. Aparecería una renovación a nivel de los medios de expresión más que de los contenidos en sí mismos.

Con la creación de este nuevo repertorio sintáctico se ponen entre paréntesis los hábitos de la arquitectura anterior: los elementos tipológicos funcionales, el tipo de relación entre masa y espacio tradicional<sup>11</sup> y lo que llamaríamos el lenguaje tradicional, la ornamentación; todo eso queda en el pasado y se funda algo nuevo.

<sup>9</sup> Diferenciar las dos acepciones de “autonomía del arte”. Aquí nos referimos con autonomía a la escisión entre el arte y la sociedad, al periodo en el cual el arte se desentiende de su tiempo, al denominado “arte por el arte”. Por otro lado, principalmente los constructivistas (vanguardia) propugnaron a través de la noción de autonomía que cada disciplina artística desarrollara su práctica a través de sus propios medios, en el caso de la pintura con la bidimensionalidad, los colores y las formas.

<sup>10</sup> Este texto de 1943 se redactó durante el periodo de 10 años en que se interrumpieron los CIAM (1937 - 1947) a raíz de la IIIGM. Sin embargo, está íntimamente ligado al VI CIAM organizado en Bridgwater, Inglaterra, 1947. El regreso de los CIAM de postguerra está marcado por este giro del funcionalismo ortodoxo a la reconsideración de la importancia de la estética, con Giedion como Secretario General y Sert como Director, reemplazando a Cornelis van Eesteren que ocupó ese lugar entre 1930 y 1947. “También es sabido que en este congreso en Bridgwater se incorporan nuevas problemáticas a la agenda CIAM: en primer lugar, Giedion propone el tema de la “nueva monumentalidad” y, en relación con tal tema, el de la necesidad de colaboración entre arquitectos, pintores y escultores, cuestiones que ya había planteado en “The need for a new monumentality” 1944 y anteriormente en “Nine points on monumentality”. (Ballent, 1995: 23)

De esta manera el VI CIAM planteó el problema de la estética como una preocupación general. Giedion se diferencia de los ingleses del grupo Modern Architectural Research Group (MARS), liderados por J. M. Richards: “Fue el grupo MARS el que, en 1947, organizó el sexto congreso en la pequeña población de Bridgwater (...) En Bridgwater se mencionó por primera vez la cuestión de la estética, que hasta entonces se había evitado. Se podían distinguir dos planteamientos. El grupo MARS, dirigido por J. M. Richards, sostenía que esta cuestión debía abordarse desde la óptica del “hombre de la calle” Hans Arp y yo nos centramos en las relaciones entre arquitectos, pintores y escultores. (Giedion, 2009: 672)

<sup>11</sup> La anexión del hierro, el acero y el hormigón armado en la arquitectura produce la disociación de la masa muraria en dos componentes: la envolvente y la estructura (grilla o esqueleto).

Algo en su aspecto, y, por lo tanto, también, algo nuevo en su sentido. Lo que se funda es un nuevo vocabulario compuesto por grillas, planos, volúmenes, líneas, texturas, etc.; que se mantienen en el nivel de una sintaxis cuyos elementos no se integran ya para formar aquellas unidades mayores, ya significantes, que constituían el lenguaje o el ornamento de la tradición sintagmática de la arquitectura occidental. Indudablemente este nuevo repertorio de elementos primarios, estos nuevos medios de expresión motivaron cambios espaciales. Pero Giedion los entiende como aquel nivel de significación que podríamos tener como *indicial* o *indicativa* (siguiendo la ya muy difundida terminología peirciana)<sup>12</sup>: “La arquitectura tuvo un difícil camino que recorrer. Tuvo que comenzar todo de nuevo, como la pintura y la escultura. Se vio obligada a conquistar nuevamente hasta las cosas más simples, como si nada hubiese ocurrido antes. Por el momento, el pasado estaba muerto y así debía quedar.” (1957: 30)

Comenzar de nuevo, en lo que acabamos de citar, para Giedion, implica crear sentido no como una combinatoria de elementos preexistentes (previstos por la tradición histórica, etc. *ratio facilis*) sino como invención (*ratio difficilis*) desde la nada, o bien, desde la naturaleza, contando, digámoslo, no ya con la cultura como apoyo sino, tan sólo contando con la sensorialidad (o sensibilidad) y -si se quiere- con la percepción en sus aspectos más naturales. La pintura y la escultura, también según la cita, comenzaron de nuevo porque dejaron atrás su fundamento *icónico* (otra vez la terminología de Peirce),<sup>13</sup> es decir, representacional (ilusorio) para convertirse en índices, es decir, en marcas o huellas concretas (presentes y no representadas)<sup>14</sup> de acciones reales. En el caso de la arquitectura, lo convencional que se deja atrás es el sistema *simbólico* (también en el sentido peirciano) del lenguaje y la ornamentación sintagmáticamente enlazada desde el templo griego (o, si se quiere, desde la arquitectura de las civilizaciones agrarias). También, como lo revisamos en el siguiente párrafo, se da un vuelco hacia lo indicial, entendiéndose por indicial, cómo las configuraciones mismas (“mudas”) que resultan de la dialéctica entre la envolvente y la estructura<sup>15</sup> y del espacio envuelto pueden ser leídas por la inteligencia e interpretadas por las posiciones, los desplazamientos y la acción humana. Por “conquistar nuevamente hasta las cosas más simples” (sic.), Giedion entiende que la nueva arquitectura se arma o se compone con unidades (sintácticas, no significantes en sí mismas) de un nivel o una escala más pequeña (atómica) que la arquitectura tradicional occidental, compuesta con unidades mayores (moleculares) ya significantes y con un significado asociado (semánticas).

De esta manera -en líneas generales-, Giedion entendiéndose además que esta primera etapa se encaminó fundamentalmente a resolver los problemas de la “célula individual” principalmente la vivienda obrera pensada desde el funcionalismo estricto, ocasionó un nuevo vocabulario y la combinación de este nuevo repertorio dio origen a un nuevo espacio, pero un espacio como interpretación de lo que indica la geometría de lo construido. Entiéndase, un espacio que es resultado de cómo nos figuramos mentalmente y planeamos el posible emplazamiento en el espacio, de la situación factible del cuerpo en el espacio, de cómo las paredes, el techo, las columnas, las superficies opacas y las superficies transparentes, preanuncian o anticipan -como índices- la ocupación, el movimiento e -inclusive (para la facción más productivista)- el uso del espacio a nivel indicial. Este nuevo espacio, para Giedion, aún requiere algún tipo de significación -digamos- añadida o secundaria, que provoque un impacto, una suerte de efecto emocional o espiritual que supere los indicios del primario cómo se usa, cómo se transita y cómo se habita. Podemos -siguiendo a Giedion- pensarla como

<sup>12</sup> Ch. S. Peirce entiende que algunos signos, de un cierto tipo que denomina *índices* (o *indicios*), proporcionan un significado respecto de aquello con lo cual se hallan directa o físicamente relacionados. Dicho de otro modo: el significante está física y causalmente relacionado con el significado. Así, la morfología de un determinado cubículo o un determinado obstáculo o una determinada abertura es signo de lo que un cuerpo puede hacer (de lo que le está permitido o sugerido físicamente hacer) en dicha situación espacial.

<sup>13</sup> Otro de los tipos de signo que clasifica Peirce es el *ícono*, que se caracteriza porque la relación entre significante y significado es de semejanza. Cuando ciertas formas sensibles se asemejan perceptivamente a otras, las significan *icónicamente*. Por lo tanto, son íconos, principalmente, las imágenes.

<sup>14</sup> Literales manchas poligonales de color en la pintura y poliedros llenos o vacíos en la escultura.

<sup>15</sup> Estructura como sistema de sostén. Desde la irrupción del hierro en la construcción se produce en la arquitectura e ingeniería la posibilidad de diferenciar el sistema de sostén del cerramiento o envolvente. De esta manera frente al sistema murario, unitario, ahora se presentan dos componentes que pueden tener diferente presencia y relevancia en la configuración de la forma arquitectónica.

una suerte de *experiencia estética*<sup>16</sup> que, aun desbordando lo indicial, poco o nada tiene que ver con los significados culturales asociados a la arquitectura.

Estos significados espaciales y funcionales básicos de los índices arquitectónicos -al menos en este primer período- sólo habrían sido superadas (excepcionalmente) en las producciones de ciertos arquitectos que alcanzaron concretar el *espacio-tiempo* que, de acuerdo a Giedion, sería el factor por el que el nuevo espacio produciría una experiencia estética (trascendental, independiente de la historia y la cultura), siendo sus atributos, la interpenetración (entre el espacio interior y exterior; y entre los diferentes volúmenes que componen un edificio), simultaneidad,<sup>17</sup> multiplicidad,<sup>18</sup> levedad (separación del suelo), desmaterialización, etc., en la proliferación o acumulación de viviendas privadas. El espacio-tiempo del que habla Giedion, por una parte, nace junto al nuevo vocabulario y a los nuevos medios de expresión; por la otra, aplica a un tipo de relación entre planos y masas que, además de responder a requerimientos prácticos (espaciales y funcionales), provocan un impacto emocional directo, producido por el mero acoplamiento entre la sensibilidad y la configuración, o sea en otras palabras: detentan una suerte de rango estético trascendental (el que afectaría emocionalmente a todos los individuos y pueblos, por no ser inmanente a la historia de los hechos contingentes). Ante esto, cabe formular preguntas: ¿Cuál es esa propiedad, llamada espacio-tiempo, que hace posible este nuevo espacio que efectivamente rebasa la significación indicial (*sic*: “angostas puertas de la adecuación a la función”) e infunde una significación secundaria que no es convencional o cultural (inmanente a la historia, tal como los estilos históricos), sino estética trascendental? ¿Qué tiene que tener un cierto tipo de configuración de la arquitectura como para que, por su sólo aspecto, por la misma disposición de los distintos elementos, produzca un impacto emocional para los que perciben o recorren ese espacio, sin importar la cultura, la historia, la tradición, etc.? Proyectos como la Villa Savoye, el Pabellón Barcelona o el edificio de la Bauhaus, habrían logrado, a través de la implementación de este nuevo espacio, recuperar esa suerte de dimensión o sentido estético en la arquitectura. En este último caso (de simultaneidad, interpenetración /y levedad), ...

En este punto se hacen realidad dos importantes empeños de la arquitectura moderna, pero no como fruto de los adelantos en la ingeniería, sino como realización consciente de las intenciones de un artista; hay una agrupación vertical y flotante de planos que satisface nuestra sensibilidad en favor de un espacio relacional, y hay una amplia transparencia que permite ver el interior y el exterior simultáneamente, de frente y de perfil, como en *La arlesiana* de Picasso, de 1911 - 1912: variedad de niveles de referencia, o de puntos de referencia, y simultaneidad; en resumen, la concepción del *espacio-tiempo*. (Giedion, 2009: 485)

Las imágenes y los comentarios de Giedion sobre la Bauhaus, la suspensión del volumen sobre el emplazamiento, la utilización de los vidrios con el fin de desmaterializar, de ser meras cortinas y demostrar la clara diferenciación entre envolvente y estructura, describen y analizan el exterior del edificio, sin referirse a la búsqueda de lo estético trascendental en el interior. La necesidad de recorrido parte desde el exterior. Esto se encuentra en sintonía con lo expresado en *Sobre una nueva monumentalidad*, y revela la importancia que le asigna Giedion al aspecto exterior, fundamentalmente de ciertos edificios de uso colectivo, que desde su configuración volumétrica exterior concretan la *estética trascendental* en la esfera pública. Este punto se analizará con mayor detalle en el apartado *Imaginación Espacial*.

<sup>16</sup> Existe un gran consenso respecto de definir la experiencia estética como un tipo de efecto producido por un objeto (en este caso, arquitectura) sin que dicho efecto sea mediado por la interpretación. Vale decir: la experiencia estética es un efecto directo de satisfacción, completitud, perfección, plenitud, etc. producido por el contacto con el objeto, antes de que éste sea interpretado o siquiera reconocido. Desde luego, que, en un entorno filosófico actual, también existe un amplio consenso respecto de que tal cosa no sucede. La estética, tanto como la filosofía o las artes, son disciplinas ya “muertas”, es decir, desencantadas de sus falsas promesas, de belleza, verdad y desinterés, respectivamente.

<sup>17</sup> La simultaneidad es mostrar dos o más aspectos de un mismo objeto a la vez, desde una dirección o punto de vista. El adentro y el afuera, dos o más interiores, etc.

<sup>18</sup> “La esencia del espacio tal como se concibe hoy en día es su multiplicidad, la infinita potencialidad para las relaciones en su interior. Según esto, una descripción exhaustiva de una superficie desde un punto de referencia resulta imposible; su carácter cambia con el punto desde el que se ve. Con el fin de captar la verdadera naturaleza del espacio, el observador debe proyectarse a sí mismo a través de él.” (Giedion, 2009: 433).

Si Gropius representa el arquitecto que trabaja el espacio-tiempo desde una aproximación a lo “monumental”, ya que sus edificios trascienden la esfera privada, Le Corbusier<sup>19</sup> es el arquitecto - pintor, es el representante del siglo veinte que combina ambas disciplinas en su hacer. Le Corbusier tramita lo técnico y lo funcional en estética trascendental por su carácter bifronte de arquitecto y pintor, “En torno a 1910, Picasso y Braque, como consecuencia de una nueva concepción del espacio, exhiben simultáneamente los interiores y los exteriores. En la arquitectura, a partir del mismo principio, Le Corbusier desarrolló la interpenetración de los espacios interior y exterior.” (Giedion, 2009: 512)

¿Cómo considera Giedion el aspecto de interpenetración en las viviendas diseñadas por Le Corbusier en la década de 1920?

La planta libre. Le Corbusier hizo que el esqueleto de hormigón armado pasase de ser un recurso técnico a ser un medio estético. Le Corbusier usó los tabiques para modelar el espacio interior de las casas de las maneras más variadas, empleando para ello escaleras curvas y tabiques curvos o rectos para fines tanto funcionales y expresivos. Los mismos medios le permitían vaciar grandes porciones de las casas y provocar interpenetraciones de los espacios interior y exterior que resultaban insólitas y atrevidas (...) Siempre se esforzaba por abrir la casa, por crear nuevas posibilidades de conexión entre el interior y el exterior, y dentro del propio interior. (Giedion, 2009: 514 y 515)

Sin embargo, salvando estas excepciones... “Hasta 1910 los arquitectos probaron muchas maneras de alcanzar una nueva sensibilidad con respecto al espacio que es el fundamento y el más fuerte impulso en favor de la creación arquitectónica original; nunca pudieron conseguir del todo su objetivo. Tan solo las angostas puertas de la adecuación a la función y el rechazo de los estilos históricos estaban abiertas a tales esfuerzos.” (Giedion, 2009: 62)

En la segunda etapa (entre 1930 y 1940) se produce -como sugerimos- la integración de las obras individuales y se lleva a la escala de la urbe entera. Esto, posiblemente, apenas añade complejidad al asunto, principalmente de orden sintáctico.

### (iii) Diferencia entre valor estético y valor simbólico

En una tercera etapa (desde 1940 en adelante) es menester, según la propuesta de Giedion, que este rango estético trascendental supere la instancia individual -de algunos maestros aventajados- y se vuelva colectiva. Con esto está diciendo que debería producirse una suerte de superación disciplinar del funcionalismo rudimentario, para que la búsqueda de una estética trascendental, tanto en los edificios liminares como en su relación con el tejido urbano<sup>20</sup>, se convierta en un problema de diseño para todos los arquitectos, en diferentes lugares del planeta, “Monumentalidad: una necesidad de siempre. La monumentalidad surge de la eterna necesidad del hombre de crear símbolos: en los que se refleje sus acciones y su destino, en los que alienten sus convicciones religiosas y sociales.” (1957: 33)

En esta tercera etapa se presenta la necesidad de recuperar algunos valores que serían propios de la arquitectura de siempre, de diversas épocas y lugares, recuperando algo así como el carácter artístico o estético de la arquitectura. Más allá de que, probablemente, Giedion use el término símbolo en un sentido inverso a la acepción que tomamos aquí y que el consenso y la sensatez recomiendan, lo importante es que asevera el carácter suprahistórico de una supuesta tendencia o necesidad humana de crear artefactos que

<sup>19</sup> Le Corbusier publica en 1925 *La Peinture moderne* junto a Amédée Ozzenfant. Purismo.

<sup>20</sup> Giedion no diferencia entre espacio-tiempo arquitectónico del espacio-tiempo urbano. Giedion insta a que el espacio-tiempo, esta cualidad de estética trascendental, que solo se evidencia en las obras de excepcionales arquitectos en la 1ª y 2ª etapa, se aplique desde la arquitectura al urbanismo sin ninguna modificación en esta 3ª etapa. En línea directa con la tradición de los CIAM, que articulan los problemas de la vivienda y la ciudad, “Hasta ahora, las épocas de construcción de ciudades correspondieron casi siempre al punto culminante del desarrollo cultural, cuando no a la terminación misma de una era. Porque la construcción de ciudades es la manifestación más alta de la síntesis arquitectónica.” (Giedion, 2009, p.53) En líneas generales este escrito apunta a la concreción del espacio-tiempo en los espacios urbanos significativos de las ciudades. De esta manera el espacio-tiempo se da en paralelo en tres escalas: a- en el interior arquitectónico; b- en el exterior a partir del volumen de un edificio; c- y en la relación de un edificio con otros, en un espacio exterior, fundamentalmente en la configuración de un centro urbano.

despegan de o sobrepasan los vaivenes de la historia y de la sociedad empírica, proyectando o realizando valores estéticos universales que armonicen con los demás valores, morales y del conocimiento (lo justo y la verdad).

Esto se corrobora cuando Giedion incita a pensar y hacer la arquitectura como arte, en parte erradicando la seudomonumentalidad y seudosimbiosis que caracterizó a las referencias históricas de arquitectura del pasado y que descolló durante el siglo XIX.<sup>21</sup>

Obsérvese que lo nuevo de la arquitectura moderna es, en el aspecto en que puede compararse o medirse en su relación con las artes, un asunto de preponderancia e independencia de una renovada sintaxis, respecto de pretéritas asociaciones semánticas o sistemas de representación, tales como el iconismo pictórico,<sup>22</sup> el costumbrismo tonal en la música,<sup>23</sup> y las más o menos renovadas referencias a los órdenes occidentales en la arquitectura.

“Las épocas que florecieron en una vivaz vida comunal fueron siempre capaces de dar forma a la imagen de su sociedad en centros colectivos. Así surgieron el ágora, el foro, el mercado y las plazas medievales.” (Giedion, 1957: 34). El ágora, el foro, el mercado y la plaza medieval a la que refiere la cita, aún cuando cada uno “dé forma a la imagen de su sociedad” (*sic.*), todos estos “centros colectivos” (*sic.*) responden a una misma necesidad -suprahistórica- de autorrepresentación de una sociedad a través de su arquitectura, y lo hacen aparentemente -cuando este requerimiento se satisface efectivamente- de un modo estético, insistimos, que se imagina o presupone como trascendental, aunque, a veces -no sólo en Giedion, sino también en otros autores- apenas y oscuramente se suscita que se trata -ni más ni menos- de cierta preeminencia, arbitrariedad y autonomía de lo morfológico puro, por sobre otros factores de la arquitectura.<sup>24</sup> Esas decisiones morfológicas no del todo sujetas a la racionalidad de los fines (por lo tanto, ociosas), en sí mismas, en su propio efecto sensible, produciría las emociones necesarias para lograr ciertos efectos sociales o colectivos requeridos o anhelados por el universo de todas las comunidades.<sup>25</sup> Giedion habla de la necesidad de que las “construcciones colectivas satisfagan anhelos emocionales, que no sean solo receptáculos, sino que las construcciones sean receptáculos con expresión.” (1949: 29 y 30)

Un ejemplo, Saint Dié (1945)

El centro cívico de Saint Dié presenta de modo magistral una nueva clase de relaciones espaciales. Los distintos edificios están proyectados y colocados de modo que cada uno desprende su propia atmósfera espacial y, sin embargo, tiene una estrecha relación con el núcleo en su conjunto. La zona está perforada por volúmenes de

<sup>21</sup> Durante el siglo XIX no sólo el arte se encuentra separado, escindido de la sociedad de su tiempo, sino también se produce la separación entre las propias prácticas artísticas. Giedion ubica por un lado la técnica sin “sentimiento” o “contenido emotivo” y por el otro, el arte aislado de la sociedad de su tiempo, entendiéndose la sociedad de la técnica y la ciencia moderna. De esta manera el arte produce pseudo-idilios y pseudo-sensibilidades que son la pintura y la escultura de representación y la arquitectura ecléctica - historicista. El arte por el arte. “Las consecuencias están a la vista. El equilibrio humano ha sido perturbado; ciencia, producción e industria se desarrollan casi sin trabas ni límites (carentes de sentimientos). Pero las esferas del sentimiento, desarraigadas de la verdadera vida de su tiempo.” (Giedion, 1949: 31)

<sup>22</sup> Superado por el concretismo, o mal llamado arte abstracto. La lucha contra la representación ilusoria.

<sup>23</sup> Superado por los otros “lenguajes musicales” de las vanguardias, como el atonalismo, el serialismo y la composición estocástica. El fin de la tonalidad.

<sup>24</sup> En términos latos, se entiende lo estético en la arquitectura cuando se concede -aunque moderadamente- a la arquitectura una dosis de la veleidad, la inutilidad y el capricho que se atribuye a las obras de arte. En términos ya más científicos, hemos de reconocer que esta idea malamente formulada por Giedion se endereza junto a una de las últimas estéticas, ya profana, que es la estética semiótica que se inaugura a partir de la *teoría del uso poético del lenguaje* formulada por Roman Jakobson hacia los años 1950. Esta última estética, que ya no es trascendental, como decimos, sino profana, sostiene que el arte -de hecho, históricamente- podría caracterizarse por su inutilidad y su separación de la esfera práctica y la racionalidad de los fines.

<sup>25</sup> El VIII CIAM de 1951 en Hoddesdon, organizado al igual que el VI CIAM por el grupo MARS, tuvo como tema *El Corazón de la Ciudad*. “Actualmente se intensifica por todas partes el anhelo de que se restablezca el equilibrio entre la esfera individual y la colectiva.” (Giedion, 1957: 82)

En este encuentro se plantean los principios para intervenir y rehabilitar los “núcleos” “centros” urbanos, como: el retorno de la escala humana, el rol activo del hombre en el espacio público, la peatonalización, entre otros. En clara contraposición a lo planteado en la Carta de Atenas del IV CIAM, “Esta evolución no carece de un profundo significado. Parecería que alboreara una nueva fase cultural, en la que el hombre como tal (el hombre desnudo y sin protección, el hombre no delimitado por un estrato sociológico, una religión o una raza determinada) origina medios directos de expresión en formas y símbolos que son repercusión de su experiencia íntima, es decir, que lo conmueven anímicamente.” (Giedion, 1957: 83)

La búsqueda apunta a encontrar los símbolos de una mejor vida comunal. La fe y la creencia de que la arquitectura y el urbanismo por sí mismo son capaces de influir en la manera en que los hombres se relacionan entre sí. El poder de las formas en la configuración social. Chandigarh es el caso testigo de este VIII CIAM.



formas muy diversas que continuamente rellenan o vacían el espacio como esculturas contemporáneas (...) La relaciones en el periodo medieval se establecían entre volúmenes formalmente cerrados. Hoy en día nos movemos hacia una concepción espacial más dinámica, creada por sólidos y vacíos. Toda la zona del centro de Saint Dié estaba reservada exclusivamente a los peatones, y esto, pero no sólo esto, la relacionaba con el ágora griega. (Giedion, 2009: 532)

Ahora, bien. ¿Qué es satisfacer un anhelo emocional? Desde luego, entraría en el rango de producir un tipo de efecto en sentido secundario. Pero un tipo de efecto directo no mediado por la interpretación.<sup>26</sup> Para derivar esta última conclusión, nos habíamos preguntado: ¿se está refiriendo Giedion a una connotación de orden cultural? ¿Se está refiriendo a la lectura de referencias históricas tales como las que hicieron posible que los burgueses del siglo XIX comprendieran a los parlamentos -centros del derecho- y a los ayuntamientos -centros de la vida ciudadana- en sus respectivas semejanzas con las basílicas romanas y con las construcciones góticas del burgo medieval? ¿Habla del rendimiento de sentido semántico cultural de estas construcciones?

### **El espacio-tiempo e integración de las artes**

“No creemos que los valores estéticos puedan ser agregados o deducidos desde fuera. Los genuinos valores estéticos son inseparables del objeto. Se irradian desde él, como los aromas de las flores y el olor de las comidas. Y, tal como los inasibles perfumes, determinan nuestras reacciones sensibles o sentimentales.” (Giedion, 1957: 51)

Giedion sostiene que el modo de alcanzar la estética trascendental en una configuración arquitectónica o urbana es a través de las enseñanzas de la pintura y la escultura. Enseñanzas de tipo metodológicas y procedimentales de cómo trabajar las formas de la masa y del espacio, principalmente con soberanía e independencia respecto del objeto representado (función semiótica icónica) -la pintura y la escultura-, o respecto de la convención histórica (función semiótica simbólica profana) y la funcionalidad rasa (función semiótica indicativa práctica).

Para Giedion esta primacía de la pintura sobre la arquitectura, este rol de instructor, enseñante, de la primera sobre la segunda, es una constante en la historia de ambas disciplinas. Esto responde a que el arte (pintura, escultura) y la ciencia se desarrollan conjuntamente en tiempos culturalmente activos (las influencias son concomitantes) y luego repercuten en la arquitectura y el urbanismo.

Particularmente -durante el siglo XIX y veinte, piensa Giedion- la esfera del arte exhibe un retraso con respecto a la ciencia, por lo que las innovaciones de la nueva matemática, de la física moderna se produjeron sin contar con sus aportes. De esta manera los avances de la ciencia impactaron en la pintura y la escultura moderna en una primera instancia y luego en la arquitectura, “A partir de la primera década del siglo veinte, encontramos curiosos paralelismos metodológicos en esos ámbitos diversos del pensamiento y la sensibilidad, de la ciencia y del arte.” (2009: 51)

Para Giedion es imprescindible recuperar el trabajo colaborativo en el proyecto entre la pintura, la escultura y la arquitectura y esto nos lleva a precisar la diferencia entre integración de las artes y la propuesta de incorporar objetos artísticos, pinturas o esculturas, en un espacio arquitectónico o urbano, “Un monumento en el que se aúnan los esfuerzos del arquitecto, el pintor, el escultor y el planeador regional, exige la estrecha colaboración de todos los que intervienen. Es esta colaboración la que se echa de menos desde hace más de cien años (el siglo XIX y lo que va del veinte). La inmensa mayoría de los arquitectos modernos no ha sido preparada aún para esta especie de creación integral. Jamás se le confió el problema de una construcción monumental.” (1957: 44)

---

<sup>26</sup> Que podríamos imaginar como una suerte de simpatía cuatripartita entre el orden cósmico, los órganos de los sentidos, la inteligencia humana y el aspecto o la configuración del artefacto estético en cuestión.

Lo que dice, no pareciera ser otra cosa que la formulación de una arquitectura con gestos o decisiones morfológicas patentes, impactantes, creativas, protagónicas, pero independientes -al interior de la disciplina- tanto del lenguaje tradicional como de las razones meramente prácticas. En este caso, la arquitectura habría aprendido -de las bellas artes- un tipo de esteticidad fundada en el calculado desconocimiento, o en la medida desobediencia, respecto de los imperativos propiamente disciplinares. Esa esteticidad no sólo sería trascendente (o mejor, negativa) por ignorar la convención (histórica) y la conveniencia (práctica), sino por enraizarla en imaginario y categórico modo de producir emociones (en las que, además se fundaría la vida social, ciudadana, etc.)

### **(i) Primacía de la Pintura sobre la Arquitectura**

“No puede haber en la actual etapa de desarrollo de la arquitectura ningún creador de espacios que no haya pasado por el estrecho tamiz del arte moderno.” (Giedion, 1949: 31)

“Hay repeticiones que tienen su origen en un estado de cosas específico” (*ibíd.*) Hay algo que se repite a lo largo de la historia, entre ellas la primacía del pintor sobre el arquitecto. Cómo el pintor tiene algo para enseñarle al arquitecto respecto de esta posibilidad de otorgarle a la arquitectura un tipo de esteticidad trascendente, que en este periodo Giedion la denomina espacio-tiempo.

Esta primacía de la pintura sobre la arquitectura -en última instancia- reside en el carácter inútil y libre de la pintura y la escultura. Inutilidad y libertad que aparecería más flagrantemente cuando las pinturas y las esculturas han dejado de lado la representación icónica. La tarea del pintor y escultor es semejante a la del físico y químico, ya que en sus fases creativas o teóricas avanzan con la irrupción, la emergencia de nuevas ideas (provenientes de la fantasía) más allá de la racionalidad práctica, “Los artistas funcionan en buena medida como inventores o descubridores científicos: todos ellos buscan nuevas relaciones entre el hombre y su mundo (...) Los artistas creativos no quieren copiar su entorno, por un lado, ni hacer que nosotros lo veamos a través de sus ojos, por otro; son especialistas que nos muestran en su obra, como si fuese un espejo, algo de lo que no nos hemos dado cuenta por nosotros mismos: el estado de nuestras propias almas.”(2009: 430)

En cambio, el arquitecto como el ingeniero están limitados por la racionalidad práctica, “pero por esto la tarea del pintor o del físico no es más fácil y llevadera que la del arquitecto que se encuentra atado a lo práctico.” (1949: 33) Al contrario, son lo que deben ser a través de la “fantasía” de materializar, en pinturas o esculturas, unas formas que impactan y conmueven al hombre de su tiempo. Deben lograr proporcionar la clave de la estética trascendental de su tiempo. Como fue la perspectiva monofocal renacentista, la perspectiva atmosférica barroca. Tal vez, podríamos imaginarnos que lo estético trascendental admitido o estimado en cada (y luego demostrado falso por la propia historia en su despliegue) época se corresponde a la noción de espacio de su tiempo que es la que determina efectivamente de qué manera se dispone de la masa y del espacio.

Por lo tanto, según Giedion, la arquitectura, la de todos los tiempos, incluso la del siglo XIX en una mínima medida (por estar totalmente separadas las artes entre sí y el arte de la ciencia), cambia de acuerdo a las innovaciones provenientes del campo de la pintura y la escultura.

El arquitecto está históricamente atado tanto al significado práctico indicial como al significado secundario simbólico, se trata de dos rendimientos, en cierta forma, utilitarios. Lo indicial tiene que ver con lo funcional, con el sentido lato de la percepción de la construcción, y lo simbólico tiene que ver con el gusto, con el deseo, con la mercancía cultural y -finalmente- inmobiliaria. El pintor tiene que enseñarle al arquitecto -porque es un especialista no limitado por el raciocinio práctico- cómo puede innovar desde lo estético (y en esa innovación estética está la noción de espacio como dominante del resto de las operaciones y mediaciones con la materia), “Él (arquitecto) es y fue siempre el custodio de los valores del sentimiento. Si pierde su posición como guardián de la conciencia formal, lo habrá perdido todo. Para reconocerla, tienen que alentar

en él los mismos elementos fundamentales que hallamos en un pintor o en un escultor de fuerza creadora. El arquitecto no se encuentra solo. Junto a él estaban antes el pintor y el escultor. Los más geniales solían reunirlo todo en una sola persona.” (1957: 59)

Para explicar esta tesis Giedion se remonta al pasado y le dedica la II Parte de *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, “Nuestra herencia arquitectónica”, a cierta implicancia del conocimiento y el uso de la perspectiva artificial, surgida en el siglo XV, en el espacio arquitectónico renacentista y barroco. Digamos que se remonta “al último estadio” de estrecha vinculación entre la pintura y la arquitectura para parangonar los paralelismos entre el cubismo y la arquitectura moderna del siglo veinte, recordemos que, para Giedion la arquitectura que ha logrado concretar el *espacio-tiempo*, en la primera y segunda etapa (1920-1940), es aquella que siguió las directrices de un arte moderno filo-cubista o filo-futurista. La introducción de la interpenetración, la simultaneidad, la multiplicidad en la configuración arquitectónica ha partido del arte moderno, de la pintura y la escultura moderna -y por las nuevas posibilidades técnicas que permiten concretar esas formas- Por lo tanto, es insoslayable que el arquitecto o urbanista tenga una formación artística o incluso sea él mismo pintor o escultor.

Aparentemente -como decimos arriba- Giedion tiene por cierto que el invento de la perspectiva en el siglo XV influyó en la idea de espacio que tuvieron los arquitectos, en el modo de concebir el diseño de la arquitectura. Esto demostraría una vez más que la pintura va por delante de la arquitectura. La perspectiva o el invento de la pintura de caballete influyó en la idea de espacio de los arquitectos. ¿Por qué razón? ¿Cómo sucedió? Pues bien, aumentando el valor la forma aparente por encima de la forma real, a nivel de la imaginación, a nivel del proyecto.

La perspectiva consiste en dibujar objetos tridimensionales en un plano bidimensional desde un punto de mira. La perspectiva hace que importen las apariencias y no la forma real y sus relaciones morfológicas constantes. Lo que prevalece perspectiva mediante es la apariencia y no ya la verdad: cómo es su aspecto visto desde un único punto de mira y no cómo es su verdadera forma tridimensional invariante, la que contendría múltiples o todos los puntos de vista. La perspectiva en el siglo XV impone la consideración y la estima de la forma aparente en desmedro de la forma real.<sup>27</sup>

Al arquitecto -decimos- le va a importar más cómo se percibe desde un punto de vista que cómo son las cosas reales, sin importar el punto de mira. “La forma natural y sus relaciones absolutas” (1949) la perspectiva favorece las formas aparentes en vez de las relaciones absolutas o constantes.

La perspectiva no fue el descubrimiento de una sola persona; fue la expresión de toda una época. Encontraremos una situación similar más tarde, cuando lleguemos a estudiar el cubismo; también en este caso encontraremos todo un movimiento que surge en respuesta a la nueva concepción del espacio desarrollada en nuestros tiempos, y no un único inventor. En ambos casos lo importante es la mezcla del arte con la ciencia, pero estas dos cosas actuaron conjuntamente de un modo mucho más estrecho en el desarrollo de la perspectiva. En realidad, rara vez vemos una unidad de pensamiento y sensibilidad -de arte y ciencia- tan completa como la que puede encontrarse a principios del siglo XV. No sólo existía esa importante identidad de métodos en esas dos esferas, sino también una unión completa del artista y el científico en una misma persona. (Giedion, 2009: 67)

En esta cita es clave que las nuevas nociones de espacio para Giedion surgen en el campo de la ciencia, que la pintura será la primera en captarla y materializarla con sus medios, luego la arquitectura la implementará en el espacio concreto de la vida de los hombres, todo esto siempre que, entre la ciencia, la pintura y la arquitectura exista una correspondencia.

Es posible que León Battista Alberti haya diseñado *Santa Andrea* o Carlo Maderna *San Pietro*, de la forma que lo proyectaron, porque habían visto la bóveda de Masaccio en el fresco de *La Trinità*. Esta es la tesis de

<sup>27</sup> Resumiendo, e insistiendo: Porque las apariencias están dibujadas en un plano bidimensional captadas desde un punto de mira, se tiene que la verdad de la perspectiva es la verdad de las apariencias. La representación perspectiva influye en la manera de concebir la arquitectura.

Giedion: Maderna y Alberti se imaginaron esos espacios, dominados por una imaginación monocular fija, desde un punto de vista.<sup>28</sup>

Toda esta referencia al artificio de la perspectiva es un ejemplo, tanto de cómo el arte proporciona soluciones a la arquitectura (cómo incorporar la estética), pero también de cómo es la influencia del arte sobre la arquitectura antes del vuelco del siglo veinte. Giedion entiende que las artes, que son como la física y la química puras, porque no están atadas a lo práctico o merceológico, podrían impulsar a la arquitectura moderna para que ésta introduzca cierta estética (sagrada y profana)<sup>29</sup> a su nuevo vocabulario no ornamental: con la implementación -ociosa y gratuita- del espacio-tiempo de la ciencia en la pintura (filocubista), para luego llevarlo a la arquitectura. Emular la operatoria del arte haría posible introducir estética a este nuevo vocabulario, diseñar libre pero vehementemente con las nuevas formas, para establecer las relaciones entre los volúmenes, relaciones marcadas por una lógica matemática, sobre principios científicos, seguramente no inteligibles, pero claramente influyentes en la percepción del sujeto. Profundizando, en el nuevo arte (cubismo, futurismo, y también, los concretismos) el dominio de las apariencias determinado por la perspectiva del siglo XV, se cae. ¿Quién lo tira abajo? Tanto el arte como la arquitectura. Pero la arquitectura se queda estancada y empobrecida, con un vocabulario sintáctico, demasiado atada a lo práctico. En cambio, el vuelco de las bellas artes va a revalorizar al plano<sup>30</sup> en sus dimensiones reales y en sus relaciones constantes, en la pintura y la escultura que no representa la realidad.<sup>31</sup> No es de extrañar que Giedion menciona una y otra vez al cubismo pues, este movimiento es más oportuno, más didáctico y más fácil de relacionar (aunque más no sea metafóricamente) con los avances de la ciencia moderna (matemática, física, cosmología...) en cuanto a cierta continuidad espacio-tiempo, etc. En el cubismo -como es bien sabido- se representa un objeto tridimensional superponiendo distintas visiones, desde distintos ángulos y puntos de mira, por lo tanto, para verlo desde distintos ángulos el sujeto debe recorrer el espacio en el tiempo, y esto muestra la relación indivisible entre el espacio y el tiempo, homóloga, por qué no, a lo que insinúa la nueva física.<sup>32</sup> Por más que el cubismo sigue representando una escena, lo hace como ofensa a la representación. Persiste en cierta ilusión, pero en la pintura cubista se busca más la representación de las formas reales que en la perspectiva. En la perspectiva están congeladas las formas aparentes. Por el contrario, el cubismo sospecha que hay una forma real que no puede ser captada desde un único punto de vista, por eso el pintor debe recorrer el espacio o rodear el objeto. Pretende introducir una especie de advertencia, de que hay una forma real del objeto tridimensional, que tiene relaciones constantes, que no se pueden percibir con la perspectiva.

Giedion está hablando de cómo la pintura influyó en el pasado en la arquitectura con la perspectiva, cómo la pintura dominó a la arquitectura con la perspectiva y cómo el giro cubista puede mostrar el camino de estética trascendental de la arquitectura. Pero tampoco dice que esa sea la solución, pues es menester dotar a la nueva arquitectura de la capacidad de satisfacer una necesidad de emoción, “La generación de Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe y demás conocían el trabajo de los exploradores artísticos y las nuevas

<sup>28</sup> “Una línea evolutiva continua conecta el fresco de La Trinidad, el coro de Bramante y la inmensa nave barroca de San Pedro, que es su punto culminante.” (Giedion, 2009: 71)

<sup>29</sup> Sagrada, en el aspecto ya referido de la experiencia estética. Profana, en el sentido de su inutilidad, rareza y veledad.

<sup>30</sup> “los planos adelantados y retrasados del Cubismo -interpenetrados, flotantes, a menudo transparentes, sin nada que los fije en una posición realista -suponen un contraste fundamental con las líneas de la perspectiva, que convergen en un único punto de fuga (...) los planos se acentuaron, adquirieron fuerza y dominio, y se les dio un atractivo adicional -en sentido táctil- ... la fuerza de nuevos símbolos.” (Giedion, 2009: 436)

“Con la conquista cubista del espacio y el abandono de un único ángulo de visión predeterminado que llegó de la mano de ella, la superficie plana ha adquirido una significación que nunca antes había conocido. Nuestras dotes de percepción se ampliaron y se agudizaron como consecuencia de ello. Descubrimos la interacción de elementos imponderablemente flotantes que se penetran o se funden unos con otros, como también las tensiones ópticas que surgen del contraste entre varios efectos de textura. El ojo humano descubrió el espectáculo de la forma, la línea y el color - este es, de la gramática completa de la composición- reaccionando entre ellos dentro de una órbita de planos en suspensión o la organización plástica de formas sugeridas por la línea y el color en una superficie plana.” (Giedion, 2009: 457)

<sup>31</sup> “Con la conquista del espacio por los cubistas y con la consiguiente eliminación del enfoque unilateral gana el plano libre un significado como jamás lo había tenido.” (Giedion, 1949: 37)

<sup>32</sup> El futurismo también se relaciona con los avances de la ciencia moderna, con los aportes de Hermann Minkowski (Giedion, 2009: 440) la indivisibilidad del espacio y el tiempo.

sensaciones espaciales que habían descubierto; por último, fueron capaces de seleccionar, entre los adelantos acumulados en la ingeniería, justamente los medios que eran necesarios para conferir expresión arquitectónica a este nuevo sentido del espacio.” (2009: 488)

Este historiador intenta mostrar de qué manera el arte puede proporcionar soluciones a la arquitectura. Lo que en el pasado fue la representación, la dialéctica entre representación artística y arquitectura, a mediados del siglo veinte podría ser la relación entre el arte y la física moderna lo que muestre el camino o siquiera la posibilidad de una esteticidad en la arquitectura sin volver a las formas del pasado. Giedion insiste en arreglárselas con la pura morfología de la arquitectura moderna para pensar -en simpatía con las artes, con la soberanía del arte- el problema de su esteticidad. “Las cualidades estéticas del espacio no se circunscriben en forma perfecta, como por ejemplo en los jardines de Versalles por la simple perspectiva infinita. Las posibilidades ilimitadas de las relaciones de los objetos en el espacio son los que ahora entran en el primer plano.” (1949: 36)

Giedion imagina que las escaleras de caracol de la torre de Eiffel hayan contribuido tempranamente en forma puramente corporal a la experiencia de una penetración espacial desde afuera hacia adentro y desde arriba hacia abajo. Esto se evidencia con claridad pues poco o nada nos daría la torre -como experiencia, o como emoción- si conserváramos de ella solamente sus contornos y su perspectiva monocular. Recuerda que Blaise Cendrars había observado que Robert Delaunay, para pintar lo que entendía era verdaderamente la torre había tenido que componerla a partir de diez puntos de vista y quince visiones desde la derecha y la izquierda, “desde las alas de un pájaro y con la perspectiva de una rana.” (*sic. ibíd.*)

Giedion insiste tozudamente en que se trata -todo este asunto de la supuesta conexión entre la nueva física y el fin de la perspectiva- de una nueva concepción del mundo, “la que entra en acción alrededor de 1910 y que probablemente sea tan decisiva como lo era la revolución óptica del siglo XV.” (*sic. ibíd.*) Supone una “...coincidencia de que tanto en la pintura como en la construcción de ingeniería y en la arquitectura pueden emplearse medios similares para el logro y la realización de tareas totalmente nuevas.” (*sic. ibíd.*) Por ejemplo, el ingeniero Robert Maillart (1872-1940) curvó puentes de hormigón de manera tal que hasta ese entonces había resultado irrealizable, que iban a provocar -imagina Giedion- una reacción inmediata en las esferas emotivas (y una conmoción cultural en un mundo de la ingeniería que no estaba aún preparado para dar sentido a los puentes de mil hojas) cuando la sociedad estuviera preparada para apreciarlos. No únicamente se mantuvieron en pie, no sólo posibilitaron el cruce, a su vez provocaron una emotividad sin ninguna referencialidad simbólica o cultural del pasado, con una emotividad inmediata.

En los primeros días del hormigón armado se usaban los mismos métodos constructivos que se empleaban con la madera y el hierro (...) hay una dimensión que siempre predomina, que es la que transmite la carga (...) Al proyectar un puente, Maillart empezaba por eliminar todo lo que no fuese funcional; de ese modo, todo lo que quedaba era parte integrante de la estructura; y esto lo hizo mejorando la losa de hormigón armado hasta que la convirtió en un nuevo elemento estructural (...) es posible reforzar una losa plana o curva de manera que se pueda prescindir de la necesidad de las vigas en los forjados o de los arcos macizos en los puentes. (2009: 447 y 448)

Y con respecto a unos de sus puentes de 1933... “Hay pocos edificios coetáneos en los que la solución del problema estructural se aproxime tanto a la pura expresión plástica (...) La superficie plana (...) se ha convertido ahora en la base de la composición, suplantando así a la perspectiva.” (2009: 455 y 457)

Tanto los muros, pisos y cielorrasos que se resultan de la interpenetración de losas y planos en la arquitectura Theo van Doesburg (1922), como la unión espaciotemporal de enormes losas en el Rockefeller Center (en consonancia con exigencias técnicas y capitalistas en una escala inmensamente mayor)<sup>33</sup> ya no se podrían

<sup>33</sup> Dicha forma surgió por completo de consideraciones prácticas: de un módulo de alrededor de 8 metros de profundidad espacial en todos los lados y del ordenamiento racional de los servicios centrales del edificio (...) Su elemento constitutivo, la superficie, más allá del cumplimiento de funciones a las que parece deber su existencia, se convierte en elemento formador decisivo. Es la utilización

captar -sostiene Giedion- desde un solo punto de enfoque. Y esto sucedería aun cuando los autores del Rockefeller Center no hayan conocido las publicaciones e ideas de vanguardia de van Doesburg, porque la arquitectura (aun habiendo sido un arte aparentemente tan poco universal) “sigue leyes que conservan su estricto unísono y su unidad con nuestra realidad contemporánea.” (1949, p.38)

## (ii) Integración de las artes

En diferentes oportunidades Giedion se refiere a la necesidad del trabajo colaborativo entre arquitecto-urbanista, pintor y escultor, a la urgencia de retomar del pasado de la arquitectura (renacimiento) el hábito y la capacidad de trabajar interdisciplinariamente. Notable es cuando presenta a los arquitectos peculiares de la arquitectura moderna: Gropius, Mies y Le Corbusier y resalta que la posibilidad de materializar el espacio-tiempo se corresponden a sus cercanías con el arte, con artistas, movimientos, etc. La propuesta pedagógica de la Bauhaus o la práctica de diferentes disciplinas a la vez como el caso de Le Corbusier. Esta cita es un ejemplo de ello: “Un urbanista, un arquitecto, un artista, un escultor y un hombre con la sensibilidad de un poeta inspeccionaron un amplio espacio vacío al pie del Himalaya. Los cinco eran una única persona: Le Corbusier.” (2009: 537)

Giedion cree que el tipo deseable, el tipo apropiado, el tipo beneficioso para la arquitectura de integración de las artes, tiene que ver con que la arquitectura adopte cierta operatoria del arte fundamentalmente en dos aspectos:

- que la arquitectura se parezca en *independencia* o *soberanía* al arte. Que no se rinda a las convenciones (simbiosis del siglo XIX) o a la conveniencia (los factores prácticos del funcionalismo).
- y que tenga como el arte un tipo de excedencia, algo más que lo práctico, que lo funcional, algo artístico, inútil.

“Para captar la realidad siempre cambiante, lo que se necesita es imaginación. Y si se trata de civic centers, lo que se impone es el trabajo en colaboración de todas las fuerzas artísticas (...) Haría falta un nuevo tipo de fantasía, que supiera dar un valor sentimental, emocional, a las inmensas posibilidades técnicas, a los nuevos materiales, a los nuevos colores y formas.” (1957: 38) En este punto son muy claras las semejanzas con Le Corbusier que se verán fundamentalmente en el texto “El Espacio Indecible” de 1947 y que se publica ese mismo año en *Revista de Arquitectura* N° 321.

Acabo de oír con gran alegría que Giedion nos exhorta a colocar el arte a la cabeza de nuestros esfuerzos ... Desde hace veinte años, desde que me siento en plena creación, he tenido la certeza de que nos hallamos en medio de una nueva formación, de una re-creación, en la cual se trata de alcanzar una nueva forma para la conciencia de cada individuo... Es indudable que la primera etapa de la era del maquinismo sólo difundió el caos (...) Ello no obstante, no hay razones para desesperar (...) y se trata aquí sin duda alguna de una oportunidad colectiva. Debemos tener el valor de pronunciar esta palabra: poesía, aquella poesía que solamente consiste en la concordancia de relaciones. Son las relaciones que ordenan los objetos de contornos precisos dentro del gran juego de la íntima vinculación. De cosas bien precisas y objetivas surge de pronto algo inesperado, algo sorprendente, un milagro. Le Corbusier, CIAM VII, 1949. (Giedion, 1959: 73 y 74)

Por otro lado, Giedion apunta a la coexistencia, la copresencia, la contigüidad, la concomitancia de pinturas, esculturas (arte puro) y arquitectura en un espacio urbano significativo, o la presencia del arte contemporáneo en los edificios monumentales. Remarca la importancia de la luz natural en las esculturas en espacios abiertos. Cómo esta ubicación refuerza o posibilita aún más las enseñanzas del arte contemporáneo, la incidencia de la luz natural en estos volúmenes muestra o evidencias -supuestamente- cómo la matemática moderna se presenta en estas formas. Algunos de los ejemplos que menciona en sus textos:

---

de un mismo elemento, tales como aparece en las superficies móviles del pintor y tal como surge en las planchas acorazadas de los puentes de un ingeniero como Maillart. (Giedion, 1957, p.66). (...) Surge un juego de movimientos que la arquitectura no había conocido hasta ahora el juego fantástico de las superficies planas. (Giedion, 1957: 67)

- *El dinamismo en 30º* escultura de Antoine Pevsner en la Ciudad Universitaria de Caracas. La matemática como instrumento para dotar de esteticidad a la escultura.<sup>34</sup> “Hoy se yergue una obra plástica en bronce de Pevsner, de insólitas proporciones, en el sitio que le corresponde: ante la vista de la multitud.” (1957: 48)
- *Harness Commons Building. Graduate Center, Universidad de Harvard 1949-1950*. Introducción de obras de artistas modernos en los espacios comunitarios del edificio.<sup>35</sup>

En el edificio comunitario de Harvard a veces se puede apreciar que ambas profesiones (arquitectura y artes visuales) no habían trabajado juntas desde el principio. Con el fin de reforzar el contenido emocional y simbólico de los edificios comunitarios, la integración del arte y la arquitectura ha vuelto a ser una demanda urgente (...) Durante siglo y medio, el arte contemporáneo y el público habían perdido el contacto (...) Hacía falta valor, en torno a 1920, para invitar a los pintores más avanzados a unirse al cuerpo docente de una institución estatal como la Bauhaus. Y la misma osadía fue necesaria en 1949 para introducir la obra de los artistas modernos en una universidad; y no en forma de exposición, sino como compañía cotidiana de la vida estudiantil. En la sexta edición de los CIAM (...) salió a relucir el problema de la estética: especialmente la pregunta ¿es posible la cooperación mutua entre arquitectos, pintores y escultores? con el fin de reforzar el contenido emocional y simbólico de los edificios comunitarios, la integración del arte y la arquitectura ha vuelto a ser una demanda urgente. El edificio comunitario de Harvard es un audaz paso hacia esa meta. (Giedion, 2009: 500)

Giedion está pidiendo que el arte moderno, esculturas y pinturas, se presenten en espacios públicos que estén presentes con su nuevo lenguaje y sus nuevas formas en espacios de concurrencia colectiva para ejemplificar cómo los principios de la nueva matemática y la nueva física toman forma, se concretan. Y su presencia seguirá los pasos de las esculturas y los frescos del pasado, no infiere en una innovación en cuanto al modo en que se colocarán estas obras en cuanto a la arquitectura.

El caso paradigmático para Giedion es Chandigarh, 1951, Punjab, India: “El escultor que había en Le Corbusier aprovechó la oportunidad para modelar la enorme superficie (el espacio entre los edificios) mediante variados niveles, grandes estanques, praderas verdes, árboles aislados y colinas artificiales hechas con materiales sobrantes; y también mediante representaciones simbólicas de la espiral armónica, el recorrido diario del sol y otras similares. Un símbolo dominante será la *mano abierta*, pensada para que se vea desde todas partes y para girar sobre rodamientos como una veleta.” (2009: 538)

Theo van Doesburg, Rockefeller Center, las formas, los colores, las orientaciones de líneas, son una excedencia respecto a la función de ese espacio, y en el caso de Maillart, sus puentes no presentan esa excedencia, pero sí una dotación estética a través de la composición estructural, o sea, cada pieza tiene una determinada forma que se corresponde a su función estática, se han eliminado todos los elementos superfluos pero la manera en que se proyecta la estructura activando la losa y combinando placas en sentido vertical y horizontal, una propuesta totalmente innovadora.

## Otros conceptos vinculados a una estética trascendental

### (i) Nuevo regionalismo - Influencia Ambiental<sup>36</sup> (aportes geográficos, paisajísticos, topográficos)

En 1954 Giedion implementa-inventa un nuevo término *Nuevo Regionalismo* para describir el nuevo panorama de la arquitectura moderna durante la década del 50. En este periodo se produce la internacionalización de la arquitectura moderna, en diferentes contextos, entre los que podemos mencionar Finlandia, Japón, Canadá y Latinoamérica; aparecen diferentes referentes y obras sumamente relevantes que

<sup>34</sup> <https://patrimoniocuc.wordpress.com/2019/10/05/dinamismo-en-30-grados-antoine-pevsner/>

<sup>35</sup> Participa Hans Arp, Joan Miró, Josef Albers, entre otros.

<sup>36</sup> IX CIAM organizado por el grupo ASCORAL se celebró en Aix-en-Provence en 1953, con el tema “El Hábitat Humano”. La preocupación se enfocó en las vinculaciones entre la esfera privada y la esfera pública, el individuo y la comunidad y el individuo y la naturaleza. Formulaciones para el X CIAM sobre la Carta del Hábitat.

aplican o ponen en acción el espacio tiempo, o sea la estética trascendental. Frente a este panorama, de claro desarrollo internacional, Giedion decide despejar dudas y tomar distancia de la noción *estilo Internacional*,<sup>37</sup> que según su criterio creaba confusión y ubicaba claramente a la práctica arquitectónica como una cuestión puramente formalista e instala *el nuevo regionalismo*, “Cuando encerramos a la arquitectura en el concepto de un *estilo*, lo que hacemos es abrir las puertas de par en par a las concepciones formalistas (...) Todo esto se resume en el reconocimiento de que ya no es posible confundir el movimiento arquitectónico de hoy con la palabra *estilo*, en el sentido de signos formales (...) Todavía más desencaminada que la palabra *estilo* se encuentra la descripción de la arquitectura de hoy como *internacional*.” (1957: 95) Con *nuevo regionalismo* Giedion no se refiere a los aportes - de las regiones- de orden cultural de nivel semántico, nuevamente se imagina que cada región puede proporcionar motivos de orden de una sintaxis o morfología -aparentemente novedosos por pertenecer a un repertorio de formas que no integra a la corriente central de la historia de la arquitectura occidental- capaz de despertar emociones. Ese repertorio de formas se alimenta del paisaje, la geografía o la topografía de cada lugar, “Las formas de la arquitectura brasileña y la obra de Alvar Aalto en Finlandia, aunque muy distintas, están ambas imbuidas del espíritu de la época. Las dos contribuciones regionales a una concepción arquitectónica universal.” (2009: 536) Giedion considera que estamos en pleno proceso de evolución, y que este proceso es universal, se da en todas las regiones, en todo el mundo cambió la forma de vida, y con seguridad la racionalidad occidental es insuficiente y se necesita de los aportes de otras culturas.

“Cada época posee su estructura sentimental y su actitud espiritual peculiares. Esto vale tanto para el Renacimiento como para nuestros días. Esto vale para todo el tiempo. Lo que todo lo abarca -por cuanto concierne a nuestra esfera- es la concepción de espacio-tiempo, no cada una de las formas que pudieran distinguirse.” (1957: 98) El espacio-tiempo se encuentra en la base de todo desarrollo artístico, y en todos los lugares del mundo,<sup>38</sup> es lo universal, pero dice Giedion: “todos tienen en común la nueva concepción espacial, pero cada uno está arraigado en el ambiente dentro del cual surgió.” (*sic.*) Es difícil imaginarse un *nuevo regionalismo* sin caer en la tradición y en el folclore de cada lugar, esta propuesta de Giedion trasunta un esfuerzo que él hace para quedarse con lo más sincrónico, paisajístico y lo menos diacrónico histórico. Se imagina un regionalismo del modo más formalista posible y del modo menos historicista. Giedion está remarcando la importancia de la diferencia como valor, de un valor formal.

Así, con *nuevo regionalismo*, aunaba el *cosmos* y la *tierra*. El *cosmos*, el espacio – tiempo, la premisa de estética trascendental, de entender la arquitectura como arte y la *tierra* a partir de cómo cuestiones referidas al clima, la topografía, eran capaces de estimular nuevas formas. Pero formas sin carga simbólica cultural o histórica. Los ejemplos que da en *Arquitectura y Comunidad* son muy significativos: el trabajo con “el plano” de los holandeses<sup>39</sup> y la implementación de “nuevos métodos de construcción” de los franceses; y que denomina tradiciones regionales.

“Pero algo ha aprendido el arquitecto moderno: que ante todo y sobre todo ha de estudiar los hábitos de vida, el clima, con una reverencia que casi llamaríamos religiosa, antes de ponerse a proyectar. Es por ello que este nuevo regionalismo tiene en primer lugar a llenar las condiciones cósmicas y terrestres.” (1957: 99). Chandigarh, un caso de *nuevo regionalismo*: “El Tribunal Supremo de Justicia, con sus siete salas, se completó en 1956. Su enorme cubierta con forma de alas de mariposa ofrece un paraguas de hormigón armado que protege del sol tropical y de las lluvias monzónicas, que duran de julio a octubre.” (2009: 538). La forma responde al clima, responde a la región, aplicando las nuevas tecnologías Le Corbusier parece que lee estas

<sup>37</sup> En 1932 Henry Russel Hitchcock y Phillip Johnson organizan una muestra para el MOMA sobre la nueva arquitectura. De esta muestra surge uno de los textos más relevantes de la historiografía moderna, *El Estilo Internacional*.

<sup>38</sup> Ejemplos: José Luis Sert y Paul L. Wiener en Chimbote, Perú; Cuba y Venezuela - Le Corbusier, Pierre Jeanneret, M. Fry y Jane Drew en Chandigarh en 1951.

<sup>39</sup> “Pero Mondrian elige, entre las infinitas posibilidades que ofrece una región, las más estrechamente emparentadas con nuestro tiempo. En ningún otro país alcanza tal predominio la superficie plana a un empleo tan riguroso (...)” (1957: 100)



formas del lugar, hace una interpretación de esas necesidades del clima tropical y las materializa a partir de la fluidez del hormigón armado.

## (ii) La imaginación espacial<sup>40</sup>

La *Imaginación Espacial* (1954) nuevo término para designar la capacidad de los arquitectos y urbanistas para otorgar carácter estético-simbólico a edificios colectivos a partir de las nuevas posibilidades que ofrece el hormigón para trabajar las bóvedas, los cerramientos superiores de los espacios.

La exigencia de imaginación espacial encierra la necesidad de superar lo estrictamente funcional. Para ello se necesita una capacidad espacial, que en la actualidad pocas veces se encuentra. Su esencia consiste en tratar el volumen en el espacio de manera que, entre cada uno de los sólidos, sus superficies y las separaciones entre ellos, se establezcan relaciones de las que surge una nueva unidad. Aún aparece una inseguridad mayor cuando se trata de dar forma a un gran espacio interior que ha de satisfacer aspiraciones más elevadas. Esta situación se presenta cuando se trata de edificios para la comunidad: iglesias, salas de ayuntamiento y de reunión o salas de actos de una organización mundial. En estos edificios, a la imaginación espacial le toca el papel invisible de seducir los sentimientos e infundir a los participantes algo de la solemnidad de su función antes de que empiecen su trabajo. El lugar en el que puede desarrollarse con mayor libertad la imaginación es el espacio situado por encima de las cabezas, el espacio fuera del alcance de las manos. Allí no hay obstáculos para la formalización. (1957: 123 y 124)

Giedion se refiere nuevamente al valor del espacio interior y a la indivisibilidad de ese valor con la resolución de la cubierta, bóveda, etc.

Prácticamente desde aquella época (desde la Antigüedad, Roma imperial) se identifica la idea de espacio con la idea de espacio interior (se refiere a la arquitectura romana, al Panteón). Desde finales de la Antigüedad Clásica el espacio vaciado, el espacio interior delimitado, se convierte en el problema principal de la arquitectura. En su modelación se emplea la mayor fuerza formal. Y en él, la zona del techo constituye el lugar en el que la imaginación del vaciado del espacio se podía desplegar con mayor libertad para emanar fuerza simbólica. (1957: 125)

Nuevamente el espacio es resultado de la técnica y las formas del arte, se relaciona con lo expuesto sobre la Torre Eiffel. La bóveda de la arquitectura moderna fusiona los esfuerzos y avances técnicos, láminas de hormigón armado, celosías de piezas pre-fabricadas, etc. con formas y configuraciones laminares de las esculturas de vanguardia.

La técnica ofrece la posibilidad de aumentar las luces y producir espacios para un mayor número de personas, verdaderos encuentros en comunidad en el espacio interior. A su vez lograr la ligereza, la esbeltez, la desmaterialización que indican las formas del arte, del arte escultórico, que trabaja el plano, la lámina con ciertos procedimientos que inciden en el carácter sacro, simbólico de esa forma.

Nos interesa esta noción ya que se vincula con proyectos argentinos: la *Sala de música y espectáculo* (1943-1953) de Amancio Williams y el *Auditorio para 20000 personas para la ciudad de Buenos Aires* (1948) de Eduardo Catalano, donde se ven materializadas dos cubiertas particulares en hormigón armado que coinciden, como dice Ballent (1995), con la expresión que Giedion está reclamando a este material. Dos casos de cómo en Argentina se pensaron las láminas de hormigón armado, como “tipos de estructuras espaciales” (sic.). La matemática sustento de la forma, conduce a la contemplación y disfrute de esta composición (que es pura masa, puro volumen de hormigón de formas libres, no pegadas a las viejas premisas estructurales del sistema trilitico.)

Ronchamp es una obra en la que todos los elementos están entrelazados de manera plástica. Aquí ocurre aquello que también han anunciado Naum Gabo y otros: los principios del arte actual se trasladan a la arquitectura y se

---

<sup>40</sup> *Imaginación espacial* aparece en el artículo: “The State of Contemporary Architecture – II. The Need for Imagination” en: *Architectural Record*, New York, febrero 1954. pp. 186-191

funden con ella. Las paredes blancas, especialmente en el lugar más significativo, allí donde el peregrino que llega desde el valle percibe por primera vez el edificio, mantienen la cubierta en alto, cuyas superficies portantes cóncavas están formadas por una doble lámina de hormigón armado. El hormigón se ha dejado visto. La cubierta se hunde, a modo de baldaquino, en el interior semioscuro de la iglesia sin ningún retoque. (1957: 136 y 137)

Giedion en su último libro *El Presente Eterno los comienzos de la arquitectura* de 1962 y en *Introducción* de la cuarta edición de 1962 de *Espacio, Tiempo y Arquitectura* desarrolla una periodización de la historia de la arquitectura de acuerdo a las distintas *concepciones de espacio*. Por lo que la larga historia de la arquitectura se divide en tres etapas o concepciones espaciales. La tercera, que corresponde a la arquitectura moderna, aún incipiente y en formación, lograba aunar las características de las dos primeras, fundiendo en una misma noción los aportes de los diferentes periodos.

## Conclusión

La especificidad de Giedion se ubica en el esfuerzo que hace, en una época por un lado desencantada, de introducir este factor estético, anclándolo en todo lo que puede. Pero que esas anclas no queden en una cuestión particular histórica, sino lo que busca es preponderar el factor artístico transhistórico, que produzca una experiencia estética, y que esa experiencia estética no dependa de la significación cultural.

Por un lado, Giedion, tiene esa visión estética bien retrógrada, que sostiene que las formas producen una emoción directa sin que estén mediadas por contenidos culturales, las formas producen una determinada experiencia estética. La forma tiene algo para darnos en el puro acto de la captación sensible (este pensamiento, es sumamente retrógrado y ha sido modificado por el arte y demostrado que esto no existe) La emoción directa producida por las formas estaría en la clave de cómo se vinculan los distintos volúmenes, o los componentes con diferentes masas, en un determinado espacio. Habría cierta base de organización matemática, numérica, abstracta pero existente, que incidiría en cómo se perciben esas formas. Además, entre las formas internas de un espacio o entre la vinculación de objetos en un espacio urbano, entre las formas habría una lógica geométrica que fue pensada y planificada para ser captada de una determinada manera. El espacio-tiempo es el modo con el que los sujetos en movimiento, recorriendo, podrían reconstruir y recomponer la trama de vinculaciones entre los distintos sólidos, y el espacio sería el canal por el que atraviesan invisibles las direcciones de esos cuerpos. Esto denota que la composición parte de los sólidos y que el espacio adquiere un rol secundario frente al peso de la masa.

Por otro lado, en la manera que Giedion lo va pensando, se va aproximando a una idea de una esteticidad más profana, más explicada en términos desencantados, que es la idea de excedencia, que hay algo que supera lo indicial o funcional práctico. Los filósofos viendo lo que pasaba en el arte concluyen que la estética no existe, atravesados también por la muerte de la metafísica, determinan que el agrado es por la significación y la conveniencia y no por una simpatía entre las formas y los sentidos. Una última generación de filósofos dedicados a la estética con un enfoque más prosaico, menos trascendentalista, analizaron que lo estético podría ser lo que excedía la corrección, lo que excedía la adecuación a la ley, sea de la convención histórica o de lo que conviene hacer prácticamente, lo estético sería eso gratuito, eso que sobre, que se hace sin un fin práctico u obediencia histórica.

En Giedion están estas dos cosas:

- (*romanticismo trasnochado*) un aspecto romántico, mítico, alineado a algo que ya había desaparecido en el siglo XIX, la búsqueda de la estética trascendental (ante ese descreimiento respecto de la existencia de cualidades estéticas trascendentales, durante el siglo XIX surge el eclecticismo - historicismo. La diferencia entre el manierismo y el renacimiento, o entre el barroco y el manierismo, o entre el neoclasicismo y el rococó y el barroco; tiene que ver con que aún existía una expectativa de que se podía encontrar valor estético universal en las formas. Los cambios de estilo en la modernidad temprana, tenían que ver con una auténtica exploración de las posibilidades de lo estético, iban cambiando buscando una esteticidad,

buscando la perfección, la ley correcta de lo sensible. Los arquitectos renacentistas, barrocos, etc. se sentían exploradores de las posibilidades de lo estético, cuando esto cayó en baja y además se sumó la caída de la nobleza frente a la burguesía, el siglo XIX terminó con la idea de la estética trascendental. El siglo XIX es más laico y se conforma con la revisión cultural, analizando la simbología cultural.)

- y otro aspecto alineado a la estética más laicas o seculares, en esa consideración de que lo estético es lo excesivo respecto de los requerimientos inmediatos ya sea de obediencias a las convenciones o de averiguación de las conveniencias prácticas.

Por eso con *monumentalidad* o espacio-tiempo, se refiere a esos dos aspectos: a la estética trascendental y a esa superación práctica funcional propia de los monumentos. Los monumentos perduran en el tiempo (justamente por ser reflejo, evidencia, de su tiempo, como testimonios) y son universales (todos lo reconocen como tal, los del lugar y los de afuera).

Por lo tanto, para Giedion, en un monumento en la aplicación del espacio-tiempo, conviven: lo *mágico-sagrado* que produce una emoción directa porque atañe a la sensibilidad resonando con el cosmos y lo *laico-profano* una forma con un esfuerzo o despliegue morfológico inútil.

## Bibliografía

- Ballent, A. (1995). "El dialogo en los antípodas: Los CIAM y América Latina. Refundación de lo moderno y nuevo internacionalismo en la posguerra". Serie Difusión N.º 10 (pp. 1-70). Buenos Aires: Secretaría de Investigación en Ciencia y Técnica, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.
- Berrini, M. C. y Gascón M. (2011). "Sigfried Giedion: el guardián de la torre". En Rigotti y Pampinella (comp.) *Materiales de la arquitectura moderna*. Cuatro libros (pp. 70-100). Rosario: UNR Ediciones.
- Crispiani, A. (2015). "Sigfried Giedion o el elogio de la medianía". *Revista de la Facultad de Arquitectura*, N.º 13, Montevideo, Uruguay, Universidad de la República, 14-24.
- Giedion, S. (1949) "*Pintura y Arquitectura*", *Ver y Estimar: cuadernos de crítica artística*, Nro. 14 - 15 julio, Buenos Aires. (pp. 27-38)
- Giedion, Sigfried (1956). *Architektur und Gemennschaft*. Hamburgo: Rowohlt Verlag. Traducción en castellano: José María Coco Ferraris (1957) *Arquitectura y Comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. S.R.L.
- Giedion, S. (1967). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition. (quinta edición)* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Traducción en castellano: Jorge Sainz (2009) *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Reverté.