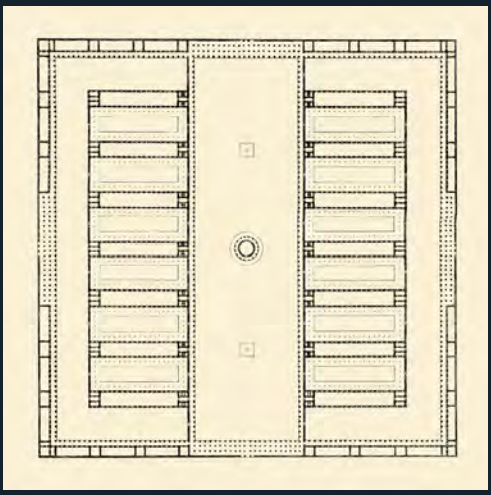
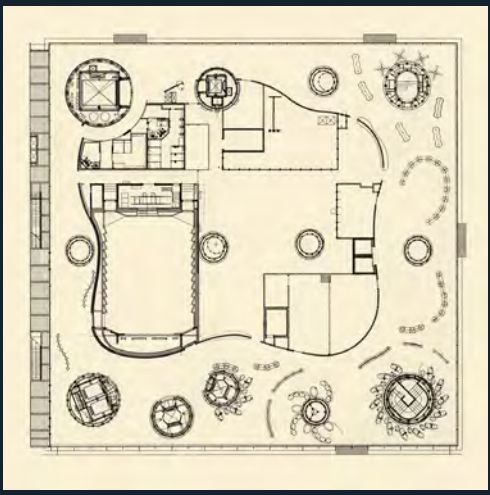
Estudios
Universitarios de
Arquitectura
35

Jacques Lucan

COMPOSICIÓN no COMPOSICIÓN





Arquitectura y teorías, siglos XIX y XX

Editorial
Reverté

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

1 *James Strike*
De la construcción a los proyectos

2 *Federico García Erviti*
Compendio de arquitectura legal

3 *Francesco Fariello*
La arquitectura de los jardines

4 *Alfonso Muñoz Cosme*
Iniciación a la arquitectura

5 *Steen Eiler Rasmussen*
La experiencia de la arquitectura

6 *Jorge Sainz*
El dibujo de arquitectura

7 *Christian Norberg-Schulz*
Los principios de la arquitectura moderna

8 *José Ramón Alonso Pereira*
Introducción a la historia de la arquitectura

9 *Jan Gehl*
La humanización del espacio urbano

10 *José Miguel Fernández Güell*
Planificación estratégica de ciudades

11 *Andrew Charleson*
La estructura como arquitectura

12 *N. Martín Chivelet · I. Fernández Solla*
La envolvente fotovoltaica en la arquitectura

13 *Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama*
Curso de AutoCAD para arquitectos

14 *Darío Álvarez*
El jardín en la arquitectura del siglo XX

15 *A. Borie · P. Micheloni · P. Picon*
Forma y deformación

16 *Alfonso Muñoz Cosme*
El proyecto de arquitectura

17 *Sigfried Giedion*
Espacio, tiempo y arquitectura

18 *Manuel Herce*
Sobre la movilidad en la ciudad

19 *Gillian Darley*
La fábrica como arquitectura

(sigue en la solapa posterior)

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

35

Jacques Lucan

COMPOSICIÓN no COMPOSICIÓN

Arquitectura y teorías, siglos XIX y XX

Traducción y epílogo
Ana María Rigotti

Revisión y edición
Jorge Sainz

Editorial Reverté

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · México

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Cultura y Deporte

Edición original:
Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe-XXe siécles
© Lausana: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009

Traducción:
© Ana María Rigotti, 2024

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2024
Isbn: 978-84-291-2135-3 (papel) · 978-84-291-9812-6 (pdf)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 2/2019 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Citas y reseñas e ilustración con fines educativos o de investigación científica'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

Editorial Reverté, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 7806-2024
Impresión: Rodona Industria Gráfica, Pamplona
1606

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 7806-2024
Isbn: 978-84-291-2135-3
Autor personal: Lucan, Jacques (1947-2023)
Título uniforme: [*Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe-XXe siécles*. Español]
Título: Composición, no composición : arquitectura y teorías, siglos XIX y XX / Jacques Lucan ; traducción y epílogo, Ana María Rigotti ; revisión y edición, Jorge Sainz
Edición: 1ª edición
Publicación: Barcelona : Reverté, 2024
Descripción física: 739 p. : il., plan. ; 24 cm
Serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 35)
Bibliografía: Bibliografía: p. [691]-717. Índice
Encabezado materias: Teoría de la arquitectura: siglo XIX
Encabezado materias: Teoría de la arquitectura: siglo XX

Índice

Introducción 7

Obertura

1 Distribución, disposición, composición 11

Parte I. El orden cerrado

2 «Camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera» *Jean-Nicolas-Louis Durand* 31

Simetría y jerarquías

3 Secuencias simétricas y paisajes interiores 57
4 Componer conjuntos 75
5 Jerarquía e inteligibilidad compositiva 97

El sistema de la École des Beaux-Arts

6 Los talleres 121
7 Los concursos 141
8 La teoría de la arquitectura 163

La composición, más allá de los estilos

9 Una teoría de la pieza *Julien Guadet* 187
10 Unos principios implícitos 209
11 El final del sistema de la École des Beaux-Arts 231
12 La derivación americana 251

Nuevo paradigma
La construcción

13 Sistemas de arquitectura 283
14 El organismo arquitectónico *Eugène Viollet-le-Duc* 309
15 La construcción moderna *Composición y crecimiento* 335

Nuevo paradigma
La irregularidad

16 Composición y yuxtaposición 359
17 Composición y pintoresquismo 383
18 'Formal', 'informal' 403

Parte II. El orden abierto

19 Composición y recorrido 423
Auguste Choisy y el pintoresquismo griego
20 El espacio convexo 445
Le Corbusier y la planta libre
21 La ruptura del cerramiento 467
El espacio y el tiempo
22 Pintura y arquitectura 487
Le Corbusier, defensa de la composición
23 'Collage' y ensamblaje 511
Composición o construcción

Entre la composición y la no composición

24 Retícula y neutralidad 535
25 Estructuras agregativas y 'non-plan' 557
26 La pieza y más allá 579
Louis I. Kahn
27 Concavidad y convexidad, de nuevo 603
28 Formalismo y paradigma lingüístico 623
29 Proceso y programa frente a composición 645
Rem Koolhaas
30 Operaciones frente a composición 667
Forma unitaria e interdependencia de elementos

Agradecimientos 689
Bibliografía 691
Índice de autores 719

Epílogo
Un relato sin acabar 729
Operaciones genealógicas para densificar la pulpa de la disciplina

Introducción

Durante los siglos XIX y XX, la palabra 'composición' tuvo una fortuna considerable en las artes plásticas. En arquitectura, componer es proyectar un edificio según principios y reglas que algunos arquitectos han intentado enunciar, principalmente a través de las enseñanzas que han impartido, o de los libros y textos que han publicado. Por esta razón, en los capítulos de este libro se recurrirá a los escritos sobre arquitectura, al igual que se analizarán las maneras de enseñar. Si podemos hablar de teorías de la arquitectura, es porque se trata de comprender las maneras de proyectar un edificio y sus 'condiciones de posibilidad' –como habría dicho Michel Foucault–,[1] o porque es necesario conocer lo que regula, de manera implícita o explícita, los planteamientos de los arquitectos, sus «hipótesis problemáticas», en palabras de Antoine Compagnon, en su caso hablando de literatura.[2]

Así pues, el objetivo de este libro es doble. Se tratará de comprender, por una parte, lo relativo a eso que se podrían denominar las 'lógicas inherentes' a las maneras de proyectar un edificio; y por otra, lo relativo a las condiciones de posibilidad de nuevas categorías o nuevos conceptos arquitectónicos, es decir, a la historicidad de esas categorías o conceptos en un intento de establecer su genealogía.

En la primera parte ('El orden cerrado') se plantea la hipótesis de que la composición es anterior a los 'estilos' o, por decirlo de otro modo, que una misma composición puede estar 'vestida' según diferentes 'estilos'. La cuestión es de orden sintáctico antes que estar relacionada con el vocabulario. Por ejemplo, para Léonce Reynaud y Julien Guadet, dos de los teóricos más importantes del siglo XIX, recurrir a ejemplos tomados de diferentes orígenes geográficos e históricos era un argumento que justificaba que el interés se centrase en los principios, no en los estilos. Desde esta óptica, Reyner Banham hablaba de la indiferencia de Guadet con respecto a los estilos y de su «clasicismo no histórico».[3] Por su parte, Colin Rowe afirmaba que Guadet imaginaba «una arquitectura de pura forma» para la cual la elección de los elementos estilísticos era una cuestión de gusto o de prejuicios y, en última instancia, sin importancia.[4] En la misma línea, Alan Colquhoun, hablando del libro de Howard Robertson, *Principles of architectural composition,* publicado en Londres en 1924, explicaba que

1. Véase Michel Foucault, "Sur l'archéologie des sciences: réponse au Cercle d'épistémologie", *Cahiers pour l'Analyse,* número 9 ('Généalogie des sciences'), 1968, página 34; versión española: "Sobre la arqueología de las ciencias: respuesta al Círculo de Epistemología", en *¿Qué es usted, profesor Foucault?: sobre la arqueología y el método* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2001), página 238.

2. Véase Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun* (París: Éditions du Seuil, 1998), página 311 (de la edición 2001).

3. Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age* (Londres: Architectural Press, 1960), página 19 (de la edición 1986); versión española: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965), página 33 (de la edición 1985).

4. Colin Rowe, "Review: *Forms and functions of twentieth architecture,* by Talbot Hamlin", *The Art Bulletin,* 1953, incluido en Colin Rowe, *As I was saying: recollections and miscellaneous essays* (edición de Alexander Caragonne; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), volumen 1, página 110.

Capítulo 1

Distribución, disposición, composición

Las palabras 'distribución', 'disposición' y 'composición' ¿son sinónimas? A partir del siglo XVIII, en los tratados y distintos escritos sobre arquitectura, las palabras 'distribución' y 'disposición', y más tarde 'composición', eran de uso corriente. Antes de que cada una adquiriese un significado particular, su uso solía ser impreciso, hasta indiferente. Por tanto, resulta necesario comprender de qué manera se fueron diferenciando y cómo la palabra 'composición' llegó a ser de uso genérico para designar la concepción misma de la arquitectura.

Distribución y regularidad de las piezas

Cuando Jacques-François Blondel publicó, entre 1737 y 1738, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général,* lo hizo para abordar aquellos problemas sobre los que los franceses tenían una gran reputación como 'especialistas', gracias a esa 'manera francesa' de dar prioridad a la resolución de los interiores, diferente de la 'manera italiana', preocupada por los exteriores.[1] Gradualmente, esta distinción se fue convirtiendo en un lugar común y muchos teóricos hacían referencia a esta predilección francesa por los interiores o, dicho de otro modo, por la distribución. Tal es el caso de Marc-Antoine Laugier, quien no dudaría en declarar años más tarde: «Hagamos justicia a nuestros artistas: la distribución es una especialidad que dominan en grado supremo.»[2]

Hacia finales del siglo XVIII, esta reputación francesa respecto a la distribución alcanzó un reconocimiento internacional, si tomamos en cuenta, por ejemplo, las palabras de los hermanos Robert y James Adam sobre el *French style* en la organización de los *appartements** concebidos para «la conveniencia y la elegancia de la vida».[3] Al describir una de sus realizaciones, la residencia para el Duque de Northumberland, los Adam rendían un homenaje explícito a los arquitectos franceses, de quienes tanto habían aprendido, y subrayaban su deuda con estos maestros del género con estas palabras: «han unido la magnificencia y la utilidad en las residencias de la nobleza, y han hecho de ellas objetos de imitación universal».[4]

Esta reputación quedó confirmada por Jean-Charles Krafft y Nicolas Ransonnette. Como conclusión a su gran recopilación de

1. Sobre este tema véase Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française* (París: Picard, 1982), páginas 60-69 (de la edición 2001).

2. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture* (París: Duchesne, 1753), página 153 (de la edición 1755); versión española: *Ensayo sobre la arquitectura* (Madrid: Akal, 1999), página 103. Sobre los temas relativos a la distribución véase, sobre todo, Monique Eleb-Vidal y Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités, XVIIe-XIXe siècles* (Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, 1989).

* El *appartement* es la unidad compositiva del interior de las residencias francesas que surgió a partir del siglo XVII; consiste en una secuencia de habitaciones de creciente privacidad. *Nota de la traductora.*

3. *The works in architecture of Robert and James Adam*, volumen II, 1779, edición facsímil con introducción de Robert Oresko (Londres: Academy, 1975), página 59.

4. *Ibidem,* volumen I, 1778, página 48.

Parte I

El orden cerrado

Capítulo 2

«Camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera»
Jean-Nicolas-Louis Durand

A principios del siglo XIX, Jean-Nicolas-Louis Durand (figura 2.1) era, sin lugar a dudas, el teórico más influyente, y no es de extrañar que, como profesor de arquitectura, se dirigiese a los que habrían de ser los ingenieros responsables de resolver las inéditas demandas de los nuevos tiempos. En efecto, entre 1796 y 1833, la carrera de Durand se desarrolló en la École Polytechnique recientemente creada.[1] Un número importante de los estudiantes de esta escuela se convertirían en ingenieros de caminos (*ponts et chaussées*), y con ese título serían los engranajes esenciales del equipamiento de un territorio nacional ya dividido en *départements* o 'provincias'. En los departamentos más alejados de París, «los arquitectos son muy escasos»[2] –reconocía Durand–, lo que obligaba a los ingenieros a edificar «hospitales, prisiones, cuarteles, arsenales, almacenes, puentes, puertos, faros; en fin, una multitud de edificios de la máxima importancia».[3] Teniendo esto en cuenta, se puede entender por qué Durand insistía en dos cosas: la definición y la amplitud de los datos relativos al programa de cada edificio, y el método que se debía seguir para elaborar el proyecto. Respecto a la cuestión del programa, la primacía se concedía sin duda a los edificios públicos, cuyos proyectos y obras se sometían entonces a un 'Consejo de edificios civiles' instituido en 1795.[4] Estos proyectos y obras respondían a demandas tan nuevas y diversas que no podían satisfacerse contentándose con retomar modelos tradicionales; por el contrario, se consideraba necesario formular nuevos tipos en correspondencia con estos nuevos usos.

Economía y utilidad

En 1802, desde la primera frase de la introducción a su libro *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique,* Durand definía así el propósito de la disciplina: «La arquitectura tiene como objeto la composición y la ejecución tanto de edificios públicos como privados»;[5] la composición y la ejecución, es decir, el proyecto y la realización; edificios públicos y edificios privados, es decir, la totalidad de las edificaciones susceptibles de ser construidas.

Para Durand, los edificios públicos y los edificios privados constituían los dos 'géneros' de la arquitectura. Para la mayoría de los arquitectos de finales del siglo XVIII, la jerarquía entre ambos gé-

1. Para conocer la trayectoria de Durand véase Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834: de l'imitation à la norme* (París: Picard, 1984), con un prólogo de Bernard Huet: 'Les trois fortunes de Durand'.

2. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique,* volumen I (París, 1802), prefacio, página I; versión española en *Compendio de lecciones de arquitectura · Parte gráfica de los cursos de arquitectura* (Madrid: Pronaos, 1981), página 8.

3. *Ibidem.*

4. Sobre este tema véase Georges Teyssot, "La ville-équipement: la production architecturale des bâtiments civils 1795-1848", *Architecture Mouvement Continuité,* número 45, mayo 1978; y "Planning and building in towns: the system of the Bâtiments Civils in France, 1795-1848", en Robin Middleton (edición), *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture* (Londres: Thames and Hudson, 1982).

5. Durand, *Précis,* volumen I (1802), página 1. En la nueva edición de 1813 (véase más adelante la nota 43), la definición sería aún más concisa: «La arquitectura es el arte de componer y de realizar todos los edificios públicos y privados (volumen I, página 3). [Esto se mantuvo así en la edición de 1819, que es la que se tradujo al español, mencionada en la anterior nota 2; la cita está en la página 7. *Nota del editor.]*

Simetría y jerarquías

Capítulo 3

Secuencias simétricas y paisajes interiores

Todas las láminas del *Précis des leçons d'architecture* presentan composiciones de edificios simétricos; y en el *Recueil et parallèle,* Jean-Nicolas-Louis Durand no dudó en 'rectificar' las plantas de edificios que, en realidad, eran irregulares e incluso asimétricos.[1] Para él, la simetría (bilateral) era una de las tres condiciones de la economía: «un edificio será tanto menos costoso cuanto más simétrico, más regular y más simple sea.»[2]

Pese a que la mayoría de los arquitectos del siglo XIX no hicieron suya semejante trilogía, no es menos cierto que la simetría era desde hacía tiempo un 'valor' intangible para quien buscase cierta calidad arquitectónica, aunque fuese imperfecta. Es lo que Jacques-François Blondel recordaba en su *Cours d'architecture:*

> La simetría debe verse como una de las principales bellezas de la arquitectura; debe considerarse el enemigo del contraste; o al menos es lo que fuerza, por decirlo así, a las formas contrastadas –cuando es necesario admitirlas en el exterior– a ser regulares en sus lados opuestos. La simetría no sólo recupera una simplicidad necesaria en la estructura de los edificios privados, sino que ayuda a hacer valer la riqueza desplegada en las fachadas de un edificio de importancia.[3]

Si bien la palabra 'simetría', presente desde el siglo XVI en los tratados o escritos sobre arquitectura, podía tener un significado que estaba próximo a las nociones de proporción, euritmia o armonía,[4] a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX designaba principalmente la paridad entre las partes de un edificio dividido por un eje. En su *Dictionnaire historique d'architecture,* Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy seguía haciendo la distinción entre la simetría como euritmia (o proporción) y la simetría como correspondencia entre partes idénticas a un lado y otro de un eje, pero fue esta última acepción la que llego a ser común, «vulgar».

1. Jean-Philippe Garric ha detectado las transformaciones y alteraciones que Durand introdujo en las representaciones de las villas palladianas de la obra de Ottavio Bertotti-Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* (Vicenza, 1796); y señala que Durand privilegió siempre la simetría simple en detrimento de relaciones más sutiles. Véase Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres d'architecture français* (Sprimont: Mardaga, 2004), páginas 39-43.

2. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons…,* ya citado (véase la nota 20 del capítulo 1), volumen 1, página 17 (9 de la edición española).

3. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture…,* ya citado (véase la nota 8 del capítulo 1), tomo 1 (París, 1771), libro 1, parte 1 ('Traité de la décoration extérieure des bâtiments'), capítulo IV ('Analyse de l'art', 'De la nécessité de la symétrie dans l'architecture'), página 408.

4. Véase más adelante la página 423.

Capítulo 4

Componer conjuntos

La predilección por la simetría –por unos principios de composición que ordenaban unas piezas con geometrías regulares, según unas axialidades complejas que regulaban contrastes y oposiciones, y unas piezas que poseían características individuales– es algo que queda confirmado por el examen de varios proyectos elaborados por arquitectos de la generación 'romántica': Félix Duban, Henri Labrouste, Louis Duc y Léon Vaudoyer, que ganaron respectivamente los Grands Prix de Rome de 1823, 1824, 1825 y 1826.[1] Cada uno realizó en París un conjunto considerado como de los más importantes del siglo XIX: la Escuela de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, el Palacio de Justicia y el Conservatorio de Artes y Oficios. Ninguno de estos conjuntos es un edificio aislado ni tiene una forma independiente; todos están constituidos a la vez por partes nuevas y por partes antiguas que habían perdido su uso original.

Los Grands Prix de Rome de los años 1820

Duban, Labrouste, Duc y Vaudoyer fueron reconocidos por sus coetáneos como 'reformadores', lo que a ninguno le impidió recibir las más brillantes distinciones académicas ni formar parte, más tarde, de la sección de arquitectura de la Académie des Beaux-Arts. En 1879, con motivo del fallecimiento de Duc, Jean-Louis Pascal dijo que –junto a Duban, Labrouste y también Émile-Jacques Gilbert, es decir, la mencionada generación 'romántica'–, el arquitecto del Palacio de Justicia había tenido una actitud analítica con respecto a la Antigüedad. Ninguno de ellos se había limitado a medir elementos arquitectónicos para extraer de ahí unas reglas supuestamente fijas, sino que todos habían considerado «que la forma exterior era y debía ser la traducción de la estructura interior, y

1. Sobre esta generación 'romántica' véase David Van Zanten, *Designing Paris: the architecture of Duban, Labrouste, Duc, and Vaudoyer* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987). Es necesario aclarar aquí que los propios protagonistas no apreciaban siempre este calificativo de 'románticos'. Durante los funerales de Duban, en 1871, Vaudoyer recordaba: «[...] esta calificación [de romántico] era totalmente impropia para expresar las aspiraciones y las doctrinas de las que Duban era promotor; pues esta escuela –que ya contaba con numerosos adeptos– sentía el mayor respeto y la más completa admiración por las obras maestras clásicas; pero, al estudiarlas desde un nuevo punto de vista, la escuela se proponía extraer de ellas enseñanzas más amplias, al tiempo que proclamaba una mayor independencia en los proyectos; su objetivo y su ambición eran, sobre todo, conferir a nuestra arquitectura un carácter nacional.» "Funérailles de Félix Duban", discurso pronunciado en nombre de la Académie des Beaux-Arts por Léon Vaudoyer, en *RGA*, 1870-1871, columna 209. Sobre las relaciones entre Duban, Duc y Vaudoyer véanse las actas del coloquio *Félix Duban: les couleurs de l'architecte 1798-1870* (París: Maisonneuve et Larose, 2001), en concreto los ensayos de Werner Szambien, 'Joseph-Louis Duc et Félix Duban, leurs rapports artistiques', y de Barry Bergdoll, 'Léon Vaudoyer et Félix Duban'.

Para combinar las partes, éstas debían plegarse a una visión de conjunto. El arquitecto debía tener la capacidad de plantear esa visión, cualquiera que fuese el programa en cuestión. Recordemos lo que decía en su momento Jean-Nicolas-Louis Durand:

> Combinar entre sí los diversos elementos, pasar a continuación a las diferentes partes de los edificios y de éstas al conjunto: éste es el camino que se debe seguir cuando se quiere aprender a componer; por el contrario, cuando se compone, debemos comenzar por el conjunto, continuar por las partes y terminar por los detalles.[1]

Como se ha visto anteriormente, este 'camino' suponía la adquisición de conocimientos y el dominio de un método que se había aprendido. Volvamos a Durand:

> Para que un proyecto esté bien concebido debe hacerse de una sola vez, y esto no puede hacerse sin estar bien familiarizado con todas las partes que deben entrar en su composición; sin que la atención puesta en los detalles nos desvíe del conjunto […].[2]

¿Cómo se concibe un proyecto «de una sola vez»?

A mediados del siglo XIX, en su *Traité d'architecture,* Léonce Reynaud adoptaba la misma posición que Durand y distinguía lo que es el orden del análisis (la enseñanza) de lo que es el orden de la síntesis (la composición en sí misma):

> […] el arquitecto está obligado –cuando quiere componer un edificio– […] a dejar a un lado por completo las disposiciones secundarias y reservarse el volver a ellas más tarde. Es por síntesis y no por análisis cómo debe proceder. Pero la enseñanza del arte exige otro camino […].[3]

El camino de la enseñanza era analítico; el camino de la composición era sintético. El camino de la composición iba del conjunto a los elementos, de lo compuesto a lo simple. Esta manera de concebir el proyecto no era solamente la de los profesores de arquitectura de la École Polytechnique, sino que también era algo común entre los profesores de la École des Beaux-Arts y entre sus émulos o alumnos, pero sin que éstos sintiesen durante mucho tiempo la necesidad de enunciar explícitamente una doctrina. Para que los

1. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique,* ya citado (véase la nota 20 del capítulo 1), volumen I, página 92 (de la edición 1819; 62 de la edición española mencionada).

2. *Ibidem,* volumen II, páginas 1-2 (109-110 de la edición española).

3. Léonce Reynaud, *Traité d'architecture,* ya citado (véase la nota 28 del capítulo 1), parte II, página 2.

El sistema de la École des Beaux-Arts

Capítulo 6

Los talleres

Recurrir a unos principios de composición –aunque a menudo sean implícitos y no den origen más que a formulaciones parciales– es necesario para cualquier plan de enseñanza. Por esta razón, los principios de composición a los que se ha aludido sólo resultan plenamente comprensibles en relación con el propio sistema de enseñanza, es decir, con la organización de la sección de arquitectura de la École des Beaux-Arts. Para describirla, en este capítulo y el siguiente se dará preferencia a lo que puede considerarse el momento de apogeo de la institución: la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, también nos remontaremos a la puesta en marcha del sistema de enseñanza, las principales etapas de su evolución y las reformas de las que fue objeto, sobre todo la de 1863.

La creación de la École des Beaux-Arts

En 1793, la Convención Nacional francesa suprimió todas las academias –y con ello el Grand Prix de Rome–, lo que puso fin al sistema de enseñanza del Antiguo Régimen.[1] Sin embargo, los cursos –que se impartían siempre en el Louvre, principalmente los de Julien-David Le Roy– continuaron sin que se les dotase de un nuevo marco reglamentario. Y después de 1795, primero la Convención Nacional y luego el Directorio previeron la creación de una escuela especial para la enseñanza de la pintura, la escultura y la arquitectura, pero ésta nunca alcanzó el rango de una nueva institución.[2] Con todo, en 1797 se restablecieron los Grands Prix de Rome; los juzgaban seis pintores, seis escultores y seis arquitectos, miembros del aula de literatura y bellas artes del nuevo Institut National des Sciences et des Arts, creado en 1795.[3]

1. Sobre la enseñanza que impartía la Académie d'Architecture antes de la Revolución véanse: Laurent Pelpel, *La formation architecturale au dix-huitième siècle en France* (París: Fondation Royaumont, 1980); Monique Mosser y Daniel Rabreau, "L'Académie Royale et l'enseignement de l'architecture au XVIIIe siècle", *Archives d'Architecture Moderne,* número 25, 1983; y Jean-Marie Pérouse de Montclos, introducción a *Les Prix de Rome: concours de l'Académie Royale d'Architecture au XVIIIe siècle* (París: Berger-Levrault / ENSBA, 1984). Sobre la enseñanza en la École des Beaux-Arts véase Richard Chafee, "The teaching of architecture at the École des Beaux-Arts", en Drexler, *The architecture of the École des Beaux-Arts,* ya citado (véase la nota 11 del capítulo 4).

2. Las peripecias del nacimiento de la École des Beaux-Arts las relata Jeanne Laurent en *À propos de l'École des Beaux-Arts* (París: ENSBA, 1987). Una cronología de los hechos se puede encontrar en Annie Jacques y Anthony Vidler, "Chronology: the École des Beaux-Arts, 1671-1900", *Oppositions,* número especial 8 ('Paris under the Academy: city and ideology'), primavera 1977.

3. En 1803, en el seno de este instituto se creó una cuarta aula de bellas artes, con una sección de arquitectura de seis miembros, ocho a partir de 1815 (desde 1806 el instituto se denominaba Institut de France). A partir de 1816, estas aulas se llamaron 'academias', con lo que recuperaron su antigua denominación.

Capítulo 7

Los concursos

Después de los talleres (*ateliers*), el segundo pilar de la enseñanza de la École des Beaux-Arts era la organización de concursos de emulación dirigidos a todos los alumnos según su rango. Los concursos eran omnipresentes: «en esta escuela» –decía Julien Guadet– «todo lo que se hace y se estudia es concurso; el alumno no hace un trazo con el lápiz que no sea con vistas a un concurso.»[1] Y los concursos propiciaban la emulación, no sólo entre los alumnos, sino también entre los talleres, es decir, entre los patrones.

Los concursos adoptaban dos formas principales:[2] por una parte, las composiciones en 'boceto' (*esquisse*), familiarmente llamadas 'bocetos-bocetos' (*esquisses-esquisses*), concebidas en doce horas por los alumnos 'en encierro' (*en loge*), que eran ejercicios cortos destinados a demostrar la capacidad para expresar una idea, un *parti* (solución, propuesta);[3] por otra parte, los 'proyectos acabados' (*projets rendus*), elaborados tras la aceptación de un boceto realizado 'en encierro' durante doce horas, y con los que el alumno se ejercitaba en la elaboración de un proyecto completo.

Tras superar el concurso de admisión, se obtenía la condición de alumno de pleno derecho de la École des Beaux-Arts. Después de 1867 –es decir, después de la instauración del diploma– el plan de estudios se tornó regular, pautado por las pruebas de las clases segunda y primera. Aunque conservaba tradiciones duraderas y características específicas, la enseñanza de la arquitectura se aproximaba finalmente a la de una *grande école,* algo que a algunos les habría gustado que se consolidase, para que un arquitecto alcanzara un rango que lo pusiese a la altura de los ingenieros formados en la École Polytechnique, en la École des Ponts et Chaussées o en la École Centrale des Arts et Manufactures.

Clases segunda y primera

¿Cómo se desarrollaban los concursos y según qué secuencia?

Un alumno de segunda clase debía obtener seis 'valores' (*valeurs;* 'valoraciones positivas') para pasar a primera clase; dos de ellos, como mínimo, relativos a los 'elementos analíticos' –que debían obtenerse antes de hacer los concursos de composición propiamente dichos– y otros dos relativos a los proyectos acabados.

Los concursos sobre 'elementos analíticos' se llamaban también «estudios de composición a gran escala sobre temas fragmentarios».

1. Julien Guadet, "Les jurys de l'École des Beaux-Arts et les professeurs", *L'Architecte*, año 1, 1906, página 39.

2. Lo concerniente a los concursos de emulación correspondía a lo descrito en la orden del 5 de octubre de 1883. Las mismas indicaciones figuran en el libro de Alexis Lemaistre, *L'École des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève* (París: Firmin-Didot, 1889), que transcribía el reglamento de los estudios de la sección de arquitectura de la École des Beaux-Arts, páginas 358 a 376. Sobre la organización de la sección de arquitectura también se puede consultar: Henry Guédy, *L'enseignement à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, section d'architecture* (París: Aulanier, 1899), con un prefacio de Julien Guadet; y Albert Louvet, *L'art d'architecture et la profession d'architecte,* volumen 1, ya citado (véase la nota 60 del capítulo 6). Según los reglamentos consultados y hasta después de la II Guerra Mundial, el desarrollo de los estudios no sufrió más que cambios mínimos con respecto a lo establecido en 1883.

3. Sobre esta noción de *parti,* véanse más adelante las páginas 219-224.

Capítulo 8

La teoría de la arquitectura

En 1873, en la Académie des Beaux-Arts, Victor Baltard presentó una comunicación sobre la influencia que había tenido Charles Percier en el desarrollo de la arquitectura como consecuencia de su compromiso con la enseñanza. Baltard hablaba de un «nuevo Renacimiento»[1] que había extraído sus modelos no sólo de la Antigüedad romana, sino también de la Antigüedad griega, y que había dejado una marca perdurable en todo el siglo XIX. Unos años antes, en 1867, Baltard había insistido en el hecho de que «la tradición es uno de los elementos necesarios de una lengua, y nadie ignora que una lengua no se crea en un día;»[2] e invitaba a no despreciar «el lenguaje que ha servido a los que nos han precedido».[3]

En 1873, al concluir su informe sobre los resultados del Grand Prix de Rome para la *Revue Générale de l'Architecture et des travaux publics,* Jean-Louis Pascal consideraba siempre necesario e indispensable que un Premier Grand Prix de Rome fuese a perfeccionar sus conocimientos a la villa Médici, y recordaba que «nuestros viejos maestros a menudo se lamentaban del abandono que se hacía de los vigorosos estudios antiguos, *el alimento de los fuertes, la base de la ortografía de nuestra lengua*».[4]

Esa lengua era la usada en la École des Beaux-Arts; se la consideraba impersonal, es decir, que pertenecía a todos y garantizaba la posibilidad de comparar y, por tanto, de competir. En 1867, Eugène Guillaume, director de la Escuela, había afirmado:

> La École Impériale des Beaux-Arts está llamada a mantener y trasmitir el acervo de conocimientos impersonales, de ideas generales y de prácticas indispensables sin los cuales el pensamiento carecería de expresión. Estos medios de comunicación son necesarios, y lo son para los más grandes genios, que deben al menos conocer nuestra lengua para hacerse comprender y elevarnos hasta ellos.[5]

Hablar de lenguaje con respecto a la arquitectura era un lugar común, pero que podía adoptar distintos significados. Así, Jean-Nicolas-Louis Durand ya había establecido una analogía entre el lenguaje y la arquitectura, aunque sin insistir en la necesidad absoluta del estudio de la Antigüedad. Cuando trataba la cuestión de los órdenes, por ejemplo, era como convención, pues decía que «el hábito nos ha creado de algún modo [la] necesidad» de utilizarlos;[6] cuando en el segundo volumen del *Précis des leçons d'ar-*

1. Victor Baltard, "L'école de Percier", ponencia leída en la sesión pública anual de la Académie des Beaux-Arts del 15 de noviembre de 1873, publicada en el *Bulletin mensuel de la Société Centrale des Architectes,* número 11-12, noviembre-diciembre 1873, página 242.
2. Victor Baltard, "Quelles sont les méthodes d'enseignement en usage à notre époque dans chaque pays?", ya citado (véase la nota 38 del capítulo 6), página 107.
3. *Ibidem,* página 108.
4. Jean-Louis Pascal, "Grand prix d'architecture en 1873", *RGA,* 1873, columna 168.
5. Eugène Guillaume, respuesta al discurso del mariscal Vaillant, en "Doctrines officielles de l'art; documents pour servir à l'histoire de l'art contemporain", *RGA,* 1867, columna 140.
6. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis…,* ya citado (véase la nota 38 del capítulo 1), volumen I, página 66 (32 de la edición española mencionada).

La composición, más allá de los estilos

Capítulo 9

Una teoría de la pieza
Julien Guadet

Durante todo el siglo XIX, los protagonistas de la enseñanza de la École des Beaux-Arts nunca sintieron la necesidad de enunciar explícitamente los principios que los guiaban, sobre todo porque la teoría solía ser vista con suspicacia por los propios responsables de los talleres.

La iniciativa de Julien Guadet (figura 9.1) de escribir un verdadero tratado para acompañar su enseñanza de la teoría de arquitectura impartida a partir de 1894 constituía un *aggiornamento,* una actualización; correspondía también a un momento de apogeo de la Escuela, es decir, un momento en el que escribir un tratado parece, visto ahora en retrospectiva, una culminación, una conclusión, aunque también podría verse como el indicio del final de un sistema.

Cuando Guadet fue nombrado profesor de teoría, ya se había expresado sobre el tema de la enseñanza. Recordemos que desde 1871 era jefe de un taller oficial –había sucedido a Simon Constant-Dufeux, uno de los tres primeros patrones de los talleres oficiales creados en 1863– y que el 24 de marzo de 1882, en la Société Centrale des Architectes, había dado una conferencia sobre la enseñanza de la arquitectura.[1] En ella trazó las grandes líneas de su concepción, que no resulta inteligible más que en relación con el sistema de la École des Beaux-Arts. En efecto, es indispensable tener siempre en mente que la enseñanza impartida en la sección de arquitectura se repartía en dos maneras de aprender: las clases magistrales y los ejercicios prácticos, de los cuales los más importantes eran sin duda los bocetos y los proyectos de arquitectura desarrollados en el marco de los talleres dirigidos por un patrón. El verdadero aprendizaje estaba ahí, en los talleres y –como se ha visto anteriormente– muy bien podría prescindirse de unos cursos tal vez necesarios para una buena formación, pero esencialmente no indispensables. Guadet era explícito al respecto. Para él, los cursos no eran «la esencia misma de la Escuela»;[2] y precisaba que esa esencia «en la École des Beaux-Arts [de París], o [en otras] escuelas de bellas artes, son los talleres», y que «sería un cambio casi imperceptible si de hoy para mañana se suprimiesen nuestros cursos orales».[3] El reparto entre las clases magistrales y los trabajos de taller era, en definitiva, análogo al planteado entre la ciencia y el arte: «En la cátedra, la ciencia verificada; en el taller, la búsqueda del arte; ése es el reparto.»[4]

1. Julien Guadet, *L'enseignement de l'architecture,* ya citado (véase la nota 55 del capítulo 6). Véanse también más atrás las páginas 132-133. Sobre Guadet, véase Sandor Kuthy, *Julien Guadet (1834-1908),* tesis doctoral dirigida por André Chastel (París: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad de París, 1968).
2. *Ibidem,* página 8.
3. *Ibidem,* página 9.
4. *Ibidem,* página 23.

Capítulo 10

Unos principios implícitos

Después de Jean-Nicolas-Louis Durand y Léonce Reynaud, fue Julien Guadet quién emprendió la última formalización global de una teoría de la arquitectura. Sin embargo, su libro *Éléments et théorie de l'architecture* no explicitaba ciertas nociones o ciertos principios que eran compartidos por los protagonistas de la enseñanza en la École des Beaux-Arts, tanto alumnos como profesores, y que por ello llegaron a ser familiares para toda una profesión. Así pues, es necesario volver sobre esas nociones o principios que afectaban a la elaboración del proyecto y pertenecían a una tradición que se podría calificar de 'oral': la de los talleres. Para dar cuenta de esas nociones o principios es obligado recurrir a escritos o testimonios tardíos que correspondían también a un momento de estancamiento, si no de decadencia, del sistema de la École des Beaux-Arts. Esos testimonios y escritos tienen un interés retroactivo: revelan, aunque a veces a modo de caricatura, unas maneras de pensar ocultas. Y estas maneras de pensar eran, en primer lugar, las de los patrones de taller.

Las palabras de los patrones

«Su vida [la de los patrones], toda dedicación, está centrada en el taller, donde su enseñanza es específicamente 'amistosa', donde sus ideas son dogmas; y sus palabras, oráculos.»[1] Estos comentarios tardíos de Albert Laprade caracterizaban lo que era difícil de describir con gran precisión, en la medida en que los escritos de los patrones eran casi inexistentes; y los testimonios, escasos, si no los relativos a la vida de los talleres y la Escuela,[2] al menos sí los relacionados con los principios susceptibles de guiar la enseñanza.

Ser patrón era sobre todo una actitud. Recientemente, Henry Bernard, Grand Prix de Rome en 1938, recordaba la de Paul Bigot:

> Inclinados sobre nuestros bocetos o nuestros planos, adivinábamos, por cierta cualidad del silencio, que el patrón había entrado. Sombrero gris, barba corta gris, guantes grises, atravesaba de un tirón el local, sin una palabra. Una mirada amistosa se filtraba por encima de sus anteojos partidos.[3]

Era necesario que el alumno comprendiese lo que el patrón quería decir, o la dirección en la que quería llevar el taller, lo que no

1. Albert Laprade, "Trois siècles d'enseignement de l'architecture", *Œuvres et Maîtres d'Œuvre,* número 11-12, sin fecha [1948] ('Trois siècles d'architecture française'), página 30. Este número se publicó con motivo de lo que la revista denominaba el tricentenario de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, pero que en realidad era el tricentenario de la Académie de Peinture et de Sculpture, ya que la Académie d'Architecture no se creó hasta 1671.

2. Sobre la vida de la École des Beaux-Arts a finales del siglo XIX –sobre todo con respecto a los tres talleres oficiales de arquitectura, entonces dirigidos por Jules André, Léon Ginain y Julien Guadet– pueden consultarse: Alexis Lemaistre, *L'École des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève,* ya citado (véase la nota 2 del capítulo 7), páginas 59-78; y Maurice Yvon, "La vie à l'École", en *SADG: recueil publié à l'occasion de la millième adhésion…*, ya citado (véase la nota 17 del capítulo 6).

3. Henry Bernard, "Paul Bigot mon patron", en François Hinard y Manuel Royo (edición), *Rome: l'espace urbain et ses représentations* (París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne / Tours: Maison des sciences de la ville, 1991), página 184.

Capítulo 11

El final del sistema de la École des Beaux-Arts

A finales del siglo XIX, la École des Beaux-Arts era el eslabón de una cadena constituida por varias instancias institucionales y profesionales; no vivía replegada sobre sí misma, sino que ofrecía la posibilidad de conocer los proyectos de sus alumnos, en particular los del Grand Prix de Rome, que se exponían con regularidad y eran objeto de numerosos comentarios que a veces suscitaban polémicas. La trayectoria de los alumnos podía seguirse con facilidad; las revistas publicaban la lista de las distinciones otorgadas con motivo de los diferentes concursos;[1] así se podían estimar las posibilidades que tenían los alumnos más brillantes de recibir la máxima distinción, el Grand Prix de Rome, cuya obtención rara vez era una sorpresa, pues llegaba tras haber obtenido otros premios o haber realizado varios 'encierros' (*montées en loge*).

Los envíos de los pensionados de la Academia de Francia en Roma también se exponían y se comentaban. Las observaciones o las críticas relativas a las restauraciones recurrían a profundos conocimientos arqueológicos y realizaban a menudo comparaciones con envíos anteriores que podían ser puestos en duda o provechosamente completados.

La publicidad dada a los trabajos de los alumnos llevaba aparejada la exposición, en el Salón anual de las Bellas Artes, de trabajos de arquitectos que en esa ocasión recibían distinciones o recompensas por los dibujos, los proyectos en marcha o los proyectos 'teóricos', para restauraciones de edificios históricos, etcétera. Esos trabajos eran seleccionados por un jurado, cuya constitución, en la segunda mitad del siglo XIX, era objeto de agrias discusiones, si no conflictos. Y es que, aunque había miembros nombrados, había otros elegidos; pero durante mucho tiempo, para poder ser elegidos debían formar parte de la Academia o bien haber recibido una medalla o un premio en un salón anterior, o bien incluso contar con el Grand Prix de Rome. En esas condiciones, criticado por su falta de mentalidad abierta, no es de extrañar que el jurado estuviese constituido, en la mayor parte de los casos, por profesores y jefes de taller de la École des Beaux-Arts, o por personalidades destacadas.

Esas mismas personas se encontraban en los principales servicios del Estado, en particular en el Consejo de Edificios Civiles –que tenía a su cargo la realización o transformación de los edificios públicos, y en el que los Grands Prix de Rome constituían sus me-

1. Entre 1866 y 1898, *Croquis d'Architecture · Intime Club* repartía mensualmente documentos relativos a los concursos de la École des Beaux-Arts. Entre 1906 y 1967, los proyectos se recopilaron en una publicación anual titulada *Les concours d'architecture de l'année scolaire*.

Capítulo 12

La derivación americana*

Como afirmaba Colin Rowe,

> *Éléments et théorie de l'architecture,* de [Julien] Guadet, [...] inspiró una serie de intentos americanos y británicos de proporcionar su equivalente inglés. Así es como desde aproximadamente 1900 en adelante se sucedieron esa serie de tratados, los libros de composición, [con los que] se esperaba poder poner fin a ciertos problemas del siglo XIX.[1]

Esos problemas, ¿se resolvieron? Antes de intentar responder a esta pregunta, hay que decir que la influencia de la École des Beaux-Arts fue intensa en los Estados Unidos, pero más débil en Gran Bretaña, sobre todo porque los principios del pintoresquismo siempre fueron muy duraderos en el contexto británico.[2] Sin embargo, esto no impidió que Robert Atkinson y Hope Bagenal publicasen en 1926, en Londres, *Theory and elements of architecture*. El libro era la serie de lecciones impartidas por Atkinson en la Architectural Association School desde 1913; sin duda tenía la ambición de ser el equivalente inglés de la obra de Julien Guadet, pero sólo apareció el primer volumen, que trataba sobre el vocabulario de la arquitectura (figura 12.1).[3]

En los Estados Unidos, el interés por Guadet era tal que incluso propició, a finales de los años 1920, que en la revista *Pencil Points* se tradujesen algunos extractos de *Éléments et théorie de l'architecture*[4] y se analizase de su contenido.[5] Reyner Banham subrayaba que la diferencia de acogida entre los Estados Unidos y Gran Bretaña no debía hacernos olvidar que las preocupaciones de Rowe se desarrollaron a partir de situación de la Escuela de Arquitectura de Liverpool, que había hecho suyos los principios *beaux-arts,* y que cuando Charles Eames debatía con arquitectos británicos, éstos lo interrumpían y le pedían que tradujese ciertas palabras

* Aunque 'americano' no es estrictamente sinónimo de 'estadounidense', aquí se va a usar así, dado que todo el texto se refiere a los Estados Unidos. [*Nota del editor.*]

1. Colin Rowe, «Character and composition; or some vicissitudes of architectural vocabulary in the nineteenth century", ya citado (véase la nota 50 del capítulo 1), página 78 (80 de la versión española).

2. Sobre el pintoresquismo véase más adelante el capítulo 17.

3. Robert Atkinson y Hope Bagenal, *Theory and elements of architecture,* volumen I, parte I (Londres: E. Benn, 1926). Este volumen trata sobre los elementos arquitectónicos ('the vocabulary of architecture'); estaba pensado para ser la introducción a los volúmenes II ('The development of planning') y III ('The planning of modern building types').

4. Véase Julien Guadet, "The architect's profession", *Pencil Points,* julio 1926; traducción de *Éléments*, tomo IV, libro XVI ('La profession d'architecte'), páginas 495-503.

5. Véase Thomas E. O'Donnell, "The Ricker Manuscript translation, II: Guadet's *Elements and theory of Architecture,* volume II", *Pencil Points,* marzo 1927; *ibidem,* volumen III, mayo 1927; *ibidem,* volumen IV, agosto 1927.

Nuevo paradigma
La construcción

Capítulo 13

Sistemas de arquitectura

La composición –cuyo ciclo se ha expuesto en los capítulos precedentes– siempre tenía en su punto de mira, en el proyecto de un edificio, la consecución de la unidad. A la búsqueda de la unidad estaban asociados los principios de jerarquía, de elección de los elementos principales o dominantes, de determinación de una solución (*parti*), etcétera. Era el trazado de la planta, y luego de la sección y del alzado, lo que dotaba de coherencia al conjunto de un proyecto, entendido como un modelo extrínseco y previo a la aplicación de los materiales, aunque el arquitecto debía conocer además los medios constructivos de los que disponía. Era el ensamblaje o la combinación de las partes lo que producía la unidad, ya fuese ascendiendo por la cadena desde las partes hasta el todo, o bien desplegando el mecanismo de la composición desde la idea inicial plasmada en el croquis o el esquema de una solución. ¿Existía otra manera de concebir el proyecto de un edificio, que partiese de algún otro principio de desarrollo?

La 'disputa del gótico' –tal como se ha evocado ya en varias ocasiones, y que alimentó a lo largo del siglo XIX interminables polémicas– no era más que una cuestión de estilo, más nacional para la arquitectura de la Edad Media que para la que reivindicaba a Grecia y Roma, más allá del Renacimiento. Los partidarios de la arquitectura gótica ponían el acento en la construcción, un factor intrínseco del que la arquitectura debía obtener en primer lugar su expresión. ¿Se trataba, entonces, de un cambio de paradigma en la comprensión y la concepción de la arquitectura?

A lo largo de todo el siglo XIX, a medida que iban aumentando la extensión y la profundidad de los conocimientos –sobre todo los conocimientos arqueológicos, relativos tanto a la Antigüedad como a la Edad Media–, la comprensión de los modos de construcción fue socavando las concepciones compositivas de la arquitectura.[1] Para abordar esta cuestión, partamos nuevamente de Eugène Viollet-le-Duc, que hacía de la unidad no el resultado de una combinación jerarquizada de partes, sino una consecuencia de la estructura: «Lo que se puede decir y hacer es [...], sobre la estructura, en primer lugar, que en la arquitectura se aplica la ley de unidad, ya se trate de una cabaña o del Panteón de Roma.»[2] La estructura definía un sistema de arquitectura; aceptemos la hipótesis de que el primero de los sistemas derivaba de la cabaña considerada como el origen.

1. Una imagen de conjunto del lugar ocupado por la reflexión sobre los factores constructivos puede encontrarse en Kenneth Frampton, *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995); versión española: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (Tres Cantos, Madrid: Akal, 1999).

2. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*..., ya citado (véase la nota 44 del capítulo 3) volumen 9, voz 'Unité', página 340. Conviene señalar que para Viollet-le-Duc, los términos *structure* ('estructura') y *ossature* ('osamenta', 'esqueleto', pero también 'armazón') eran, la mayoría de las veces, sinónimos.

Capítulo 14

El organismo arquitectónico
Eugène Viollet-le-Duc

El sistema de arquitectura que suscitó más debates fue sin duda el de la Edad Media, pues la Académie y la École des Beaux-Arts nunca dejaron de ponerle trabas, como se ha visto anteriormente en diversas ocasiones. Uno de los primeros en tratar de definir su lógica fue Ludovic Vitet, primer inspector general de los Monumentos Históricos entre 1830 y 1834, a quien sucedería Prosper Mérimée. En 1845, Vitet publicó una *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon,* en la que se planteaba la cuestión de saber si la arquitectura de la Edad Media era un arte que tenía reglas o leyes; se oponía claramente a Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy al afirmar que esa arquitectura sí formaba un sistema; y hablaba de «la revolución arquitectónica iniciada en el siglo XII».[1]

> Todo lo que Francia levantó desde el siglo XI al XVI está condenado al ostracismo, no por la opinión pública, no por el gobierno, no por el clero, no por los ayuntamientos; no… –¡Dios nos libre de sospecharlo!–, sino ¡por la École des Beaux-Arts… ella sola![2]

Esta cita de Eugène Viollet-le-Duc (figura 14.1) ilustra una vez más su aversión hacia la Escuela, una aversión a la que nunca renunciaría; así se plasmó en 1851 en la *Revue Générale de l'Architecture et des travaux publics,* tres años antes del inicio de la publicación de su famoso *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle;* y se completó con una denuncia de «la testarudez mezquina de un profesorado rezagado»,[3] que llevaría en 1863 a la reforma de la Escuela, cuyas peripecias y efectos ya se han visto, y de la que Viollet-le-Duc fue uno de los inspiradores.

Ya en 1844, en los *Annales Archéologiques,* Viollet-le-Duc había comenzado a describir por primera vez el sistema de la arquitectura gótica; había detectado sus reglas –condición para poder considerarla un arte–; había hablado del tema como de un «modo de construcción elástico»;[4] y había explicado que «en las catedrales de Francia, el principio de la construcción en madera ya estaba olvidado; [que] fue el sistema de la *bóveda* el único empleado».[5]

Equilibrio y elasticidad

Para la formación de un arquitecto de mediados del siglo XIX, Viollet-le-Duc consideraba el estudio de la arquitectura de la Edad Me-

1. Ludovic Vitet, *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* (París: Imprimerie royale, 1845), texto incluido en sus *Études sur l'histoire de l'art* (París: Michel Lévy frères, 1864) volumen 2. Vitet explicaba que «cuando apareció la ojiva, y sobre todo después de que su reinado se hiciese universal y exclusivo, los viejos métodos, los procedimientos bastardos, desaparecieron; el arte de la construcción se transformó, se regularizó y adoptó unos métodos desconocidos hasta entonces»; *Études sur l'histoire de l'art,* volumen 2, página 61.

2. Eugène Viollet-le-Duc, "Entretien et restauration des cathédrales de France", *RGA,* 1851, columna 4.

3. *Ibidem.*

4. Viollet-le-Duc, "De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVIe siècle", *Annales Archéologiques,* volumen I, octubre 1844, página 186. Después de este primer artículo, la serie prosiguió: II, febrero, marzo y junio 1845; III, diciembre 1845; IV, mayo 1846; V, abril y mayo 1847; parte de la serie fue publicada por Bruno Foucart en *L'éclectisme raisonné* (París: Denoël, 1984), páginas 81-98.

5. *Ibidem*, volumen II, febrero 1845, página 79.

Capítulo 15

La construcción moderna
Composición y crecimiento

Tras ese momento de cristalización e intensidad que fue el final del siglo XIX para los debates entre la racionalidad constructiva y el proyecto arquitectónico, ¿qué sucedería en el siglo XX?[1] Sobre todo, cuando la utilización del cemento armado, y luego del hormigón armado, se difundió hasta que éste se convirtió en el material moderno por excelencia, al superar en cierto modo, en el uso corriente, a la fundición y el hierro laminado.

En 1928, Sigfried Giedion, en *Bauen in Frankreich,* explicaba el desarrollo de la arquitectura de una manera parecida a la de los racionalistas góticos, y planteaba incluso que la Edad Media y el siglo XIX estaban indudablemente ligados. En efecto, al hablar del florecimiento del hierro y luego del hormigón, escribía:

> No podemos pasar por alto [...] que en el conjunto de su método, en cómo se fundó y se desarrolló tan asombrosamente la tradición del hierro y el hormigón, las pistas conducen hacia atrás: al Gótico. En el mismo suelo se gestó la bóveda de crucería.[2]

Volvamos por última vez al tema de la utilización de la fundición y del hierro en la arquitectura.

El caso Labrouste, de nuevo

La utilización de la fundición y el hierro había encontrado en las bibliotecas de Henri Labrouste su expresión arquitectónica. Ya se ha visto anteriormente que Anatole de Baudot y Paul Gout no la consideraron satisfactoria, pues a su entender Labrouste seguía siendo prisionero de unas costumbres clásicas.[3] Esta opinión, ¿era generalizada en el campo de los racionalistas? Ya se ha podido observar cómo Auguste Choisy terminaba su *Histoire de l'architecture* con dos edificios que eran para él «algo más que promesas»:[4] los pabellones del mercado central de Les Halles, de Victor Baltard y Félix Callet, y la sala de lectura de la Biblioteca Nacional y su «esqueleto de hierro».[5] Esta última era la prueba de un «sistema nuevo de proporción [... en el que] las leyes armónicas no son otras que las de la estabilidad misma»,[6] es decir, la prueba de un sistema de arquitectura que tenía sus propias leyes.

Sigamos con Giedion. En *Bauen in Frankreich,* había alabado la biblioteca Saint-Geneviève como una de las grandes realizaciones

1. Kenneth Frampton ha rastreado la tradición de la arquitectura como arte de construir, que es diferente –incluso opuesta, a su entender– a las formulaciones que veían las fuentes principales de la arquitectura moderna en la pintura; véase *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture,* ya citado (véase la nota 1 del capítulo 13).

2. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton,* ya citado (véase la nota 82 del capítulo 14), página 152 (de la versión inglesa citada).

3. Véanse más atrás las páginas 291-292.

4. Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture,* ya citado (véase la nota 31 del capítulo 13), tomo II, página 764 (836 de la edición española mencionada).

5. *Ibidem.*

6. *Ibidem.*

Nuevo paradigma
La irregularidad

Al no conceder un valor real más que a la composición regular, los teóricos de la École des Beaux-Arts –como Julien Guadet, por ejemplo, pero asimismo la mayoría de sus colegas americanos– rechazaban las disposiciones irregulares o –como se ha visto anteriormente– no las toleraban más que en circunstancias particulares, en concreto cuando se trataba de programas 'utilitarios'.

Georges Gromort y la simetría

Para Georges Gromort, la disposición simétrica seguía siendo una de las piedras de toque de la composición. Así pues, se trata sin duda de los últimos representantes convencidos de la doctrina académica que había ilustrado Guadet. Sin embargo, Gromort tenía una concepción razonable de la simetría, controlada por la visión en perspectiva, y reproducía prácticamente los mismos argumentos que Guadet: «[…] la simetría debe entenderse en el sentido más amplio. Los antiguos no la consideraban indispensable más que para las cosas que se pueden abarcar de un golpe de vista.»[1]

Con respecto a esa concepción, Gromort condenaba los excesos, sobre todo los que eran fruto de los proyectos para el Grand Prix de Rome. Pero esa condena no le llevaba a aceptar las disposiciones irregulares que, sin embargo, iban siendo adoptadas cada vez más por los arquitectos de su época:

> Es posible que en el siglo XIX, e incluso a comienzos del siglo XX, se haya abusado con demasiada frecuencia de las composiciones simétricas. […] Lo que sí es seguro es que desde hace unos veinte años, como reacción, ha sido bien visto 'descentrar', eliminar los ejes, de muchas composiciones de conjunto. Se finge ignorar que nueve de cada diez veces eso lleva a yuxtaponer los elementos en un orden arbitrario que se asemeja curiosamente al desorden.[2]

Yuxtaponer no era componer; componer era ordenar. En otra ocasión, Gromort hablaba de plantas 'invertebradas', lo que confirmaba una vez más la primacía de la estructura, aunque aquí no fuese más que un tema de composición:

> Después de habernos sacrificado a la simetría durante más de tres siglos, parece que en nuestros días se manifiesta una

1. Georges Gromort, *Initiation à l'architecture,* ya citado (véase la nota 51 del capítulo 5), página 20. Sobre lo que decía Guadet, véanse más atrás las páginas 205-207.

2. Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture,* ya citado (véase la nota 52 del capítulo 5), páginas 60-61.

Capítulo 17

Composición y pintoresquismo

En el caso de la vivienda inglesa, fue la tradición de lo pintoresco la que pasó a primer plano y –como decía Lawrence Harvey– era una tradición con la que la École des Beaux-Arts se mostraba particularmente indolente. No se puede intentar aquí rastrear toda la genealogía de esta tradición, que respondía a un profundo cambio de sensibilidad. Sin embargo, sí se puede señalar una contribución crucial para el futuro desarrollo de lo pintoresco con las formulaciones de Edmund Burke relativas a la diferencia entre lo bello y lo sublime expuestas en 1757 en su libro *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.** Esas ideas suponían una ruptura en el reconocimiento de una dimensión que excedía cualquier idea de armonía creada según unas reglas posiblemente consideradas inmutables; introducían el asombro en el corazón de la experiencia o la emoción estéticas, y plantearon de ahí en adelante la cuestión del punto de vista subjetivo e individual del observador y de su libertad. Por su parte, los debates sobre lo pintoresco –que trataban de establecer y sistematizar algunos principios– vivieron un momento de gran intensidad en los años 1790, tras la aparición en 1792 de los *Three essays* de William Gilpin,[1] a los que respondería dos años más tarde Uvedale Price con *An essay on the picturesque.*

Así pues, si no se puede rastrear toda la genealogía de la tradición de lo sublime y lo pintoresco, y si vamos a encontrar en lo sucesivo muchos de los temas y las nociones tratadas en este capítulo, habrá que guardarse de intentar establecer correspondencias demasiado sistemáticas y artificiales con problemas más recientes. Solamente habrá que reconocer las resonancias de lo 'pintoresco', si con esto se entiende una manera de ver, una *English vision,* por retomar el título de un libro de David Watkin, que planteaba desde sus primeras líneas «la hipótesis de que la teoría y la práctica de lo pintoresco constituyen la principal contribución inglesa a la estética europea».[2]

Para describir dos modos de ver, podemos volver a la oposición entre el llamado jardín 'a la francesa' y el llamado jardín 'a la inglesa'. Recordemos que Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine rechazaban el jardín inglés –pero también, quizá contra todo pronóstico, Eugène Viollet-le-Duc sentía la misma aversión–;[3] y recordemos también la hipótesis de que las villas de Roma y sus alrededores eran para ellos modelos de composición alternativos.

* Versión española: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (Alcalá: Oficina de la Real Universidad, 1807).

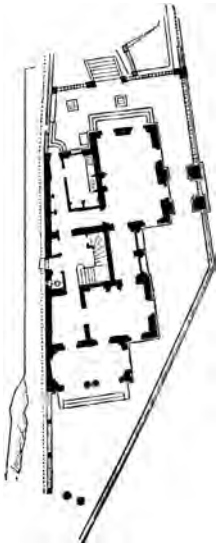
1. William Gilpin, *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape; to which is added a poem, on landscape painting* (Londres: R. Blamire, 1792); versión española: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (Madrid: Abada, 2004).

2. David Watkin, *The English vision: the picturesque in architecture, landscape and garden design* (Londres: John Murray, 1982), página VII.

3. Véase más atrás las páginas 68-69.

'Formal', 'informal'

En la segunda mitad del siglo XIX, incluso entre los partidarios de la École des Beaux-Arts, las disposiciones regulares, aunque se preferían, ya no se consideraban absolutamente exclusivas. Incluso se podría decir que la Escuela había hecho suyos ciertos dispositivos o recursos pintorescos, aunque sin tratar de aclarar los problemas subyacentes ni profundizar en ellos. Se podía adoptar un dispositivo pintoresco en función de la naturaleza del programa que había que resolver o de la particularidad del emplazamiento del proyecto, pero también en función de la búsqueda de un carácter arquitectónico más libre, sobre todo en un edificio de viviendas. En 1892, por ejemplo, Charles Garnier y Auguste Ammann publicaron *L'habitation humaine,* una obra salida de la Exposición Universal de 1889, para la cual el primero había realizado un conjunto de 44 'casas' que recorrían la historia de la vivienda humana en diversas civilizaciones. En uno de los últimos capítulos, dedicado a 'La vivienda humana en el siglo XIX', Garnier mostraba dos casas que había construido a orillas del Mediterráneo, en Bordighera, de las que una estaba destinada a su uso personal (figura 18.1). Así describía las composiciones que debían transmitir la idea de una vida liberada de la sumisión a unas reglas demasiado estrictas:



18.1. *Charles Garnier, villa Garnier, Bordighera, 1872-1873, planta y vista desde la orilla del mar; figuras extraídas de Charles Garnier y Auguste Ammann,* L'habitation humaine, *1892, páginas 833 y 830.*

Parte II

El orden abierto

Capítulo 19

Composición y recorrido
Auguste Choisy y el pintoresquismo griego

En el octavo volumen de su *Dictionnaire,* aparecido en 1866, en el artículo 'Simetría', Eugène Viollet-le-Duc volvía sobre el tema de la ponderación, un tema que ya había desarrollado en el décimo de sus *Entretiens sur l'architecture,* como se ha visto anteriormente:[1] la ponderación era ahora sinónimo de simetría. Pero para establecer esta equivalencia, lo primero que se subrayaba era la derivación del significado de la palabra 'simetría'. Aunque en los siglos XV y XVI, la palabra denotaba unas relaciones justas entre las medidas, unas proporciones armoniosas, más adelante describiría la similitud entre partes opuestas:

> Simetría quiere decir actualmente, en el lenguaje de los arquitectos, no ya una ponderación, una relación armoniosa de las partes de un todo, sino una similitud de partes opuestas, la reproducción exacta, a la izquierda de un eje, de lo que está a la derecha.[2]

Viollet-le-Duc prefería remontarse, antes que a los siglos XV y XVI, a quienes fueron los primeros en usar la palabra: «Hay que hacer justicia a los griegos, autores de la palabra 'simetría', a la que nunca le dieron un sentido tan insulso.»[3] Para los griegos, y más tarde para los maestros de obras de la Edad Media, la simetría no era hacer iguales las partes de un edificio.

Así pues, se quería volver a relacionar la ponderación con la simetría, pero solamente, por supuesto, tras haber vuelto a dar a la palabra su «sentido griego».[4] Sin embargo, aunque los griegos habían realizado a menudo edificios de apariencia simétrica, no pretendían que los conjuntos hechos de varios edificios estuviesen compuestos según unos ejes de simetría generales. Viollet-le-Duc había aclarado lo siguiente sobre este tema:

> La simetría [bilateral] de los griegos se aplica a un solo edificio –y siempre existen numerosas excepciones–, pero nunca a un conjunto de edificios. […] ¡Y con qué arte los griegos emplazan sus monumentos! ¡Qué apreciación más justa del efecto, de eso que nosotros llamamos hoy 'lo pintoresco', y que es desdeñado por nuestros arquitectos![5]

Por tanto, remontarse a los griegos sería tratar de comprender a qué principios era susceptible de responder un conjunto irregular y asimétrico de edificios independientes, buscar razones positivas

1. Véanse más atrás las páginas 398-401.
2. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*..., ya citado (véase la nota 44 del capítulo 3) volumen 8, voz 'Symétrie', página 507.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*, página 508.
5. Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture,* ya citado (véase la nota 76 del capítulo 8), tomo 1, séptimo *entretien,* páginas 254-255 (252 de la versión española).

Capítulo 20

El espacio convexo
Le Corbusier y la planta libre

Lo que la Acrópolis de Atenas había permitido describir y enunciar era un principio de trazado de plantas antinómico al de una secuencia de piezas simétricas. No es sorprendente que Le Corbusier tratase de desentrañar sus 'secretos', puesto que, para él, todo comenzaba por la planta. En 1921, en la última de las 'Tres advertencias a los señores arquitectos' aparecidas en la revista *L'Esprit Nouveau,* escribía: «La planta es la generadora»;[1] «La planta está en la base»;[2] «La planta es la determinación del todo; es el momento decisivo».[3] Así confirmaría la prevalencia de la planta, pero según ciertas modalidades que habría de precisar más adelante.

Le Corbusier seguía diciendo: «La planta lleva en sí misma un ritmo primario determinado»;[4] y describía a continuación tres ritmos distintos que se referían sucesivamente a Egipto, Grecia y Bizancio:

> El ritmo es un equilibrio derivado de simetrías simples o complejas, o derivado de compensaciones sabias. El ritmo es una ecuación: igualación (simetría, repetición) (*templos egipcios, hindúes*); compensación (contrastes) (*Acrópolis de Atenas*); modulación (desarrollo) (*Santa Sofía*).[5]

Los tres ritmos correspondían: el primero, a la simetría bilateral; el segundo, a lo que Auguste Choisy llamaba la 'simetría pintoresca' o 'simetría óptica'; y el tercero, al desarrollo de una estructura centralizada según un principio generativo, un principio de crecimiento. Este tercer ritmo no podía quedar mejor ilustrado que con Santa Sofía de Constantinopla, de la cual se decía, en el pie de la figura que Le Corbusier había tomado también de la *Histoire de l'architecture:* «La planta actúa en toda la estructura: sus leyes geométricas y sus combinaciones modulares se desarrollan en todas las partes.»[6]

A comienzos del siglo XX, ¿qué 'ritmo' había que adoptar si se consideraba –como hacía Le Corbusier– que desde hacía cien años se había «perdido el sentido de la planta».[7] Y es que no había duda de que hacía falta una planta, una planta para la ciudad y una planta para la casa. Le Corbusier terminaba su artículo de *L'Esprit Nouveau* con estas frases:

> En arquitectura, las bases antiguas han muerto. No se encontrarán las verdades antiguas más que cuando las bases

1. Le Corbusier-Saugnier, "Trois rappels à MM. Les architectes", *L'Esprit Nouveau,* número 4, ya citado (véase la nota 60 del capítulo 19), página 458.
2. *Ibidem*, página 459.
3. *Ibidem*, página 460.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*, página 461. En la nueva edición de *Vers une architecture* de 1928 se introdujeron algunas modificaciones, mientras que la edición de 1923 había recogido sin cambios el texto de *L'Esprit Nouveau*. En 1928, Le Corbusier hablaba de «movimientos de los contrarios» en vez de «contrastes», y completaba «desarrollo» con «desarrollo de una invención plástica inicial»; *Vers une architecture,* ya citado (véase la nota 63 del capítulo 19), páginas 37-38 (37-38 de la edición española mencionada).
6. Le Corbusier-Saugnier, "Trois rappels à MM. Les architectes", *L'Esprit Nouveau,* número 4, ya citado (véase la anterior nota 1), página 459.
7. *Ibidem*, página 462.

Capítulo 21

La ruptura del cerramiento
El espacio y el tiempo

El espacio de la Acrópolis de Atenas y de la Piazza dei Miracoli de Pisa es convexo. Los edificios establecen relaciones de independencia unos con respecto a otros. El orden es abierto. La apertura también puede ser algo relacionado con la composición misma de un edificio. Esto significaría entonces que la 'pieza' ya no sería la noción central de la teoría arquitectónica. A continuación se desarrollará la hipótesis, ya planteada anteriormente,[1] de que el uso de la palabra 'espacio' correspondió a una inflexión en la concepción misma de la arquitectura, y que la generalización del empleo de la palabra fue correlativa a la eliminación de la composición por piezas. Para avanzar en esta hipótesis, es necesario recordar algo aquí.

Durante mucho tiempo, el 'espacio' designó un intervalo o una distancia entre las cosas, y en el siglo XIX, en la teoría arquitectónica francesa, la palabra era casi inexistente. Las pocas veces que se utilizaba, designaba una extensión vacía, podría decirse que sin cualidad alguna, pero sin que esa ausencia de cualidad se juzgase nunca de modo positivo. Así, Félix Duban evocaba la secuencia de patios del foro de Trajano en Roma diciendo que no ofrecían «esos espacios descubiertos y desnudos, esas imprecisas extensiones que tanto prodigamos en nuestros edificios».[2] Por su parte, Julien Guadet, en relación con el Grand Palais y el Petit Palais construidos con motivo de la Exposición Universal de 1900 en París, juzgaba como algo positivo la cualidad de su arquitectura, pero no entendía qué tipo de relación se establecía entre ellos, puesto que su colocación frente a frente no creaba ni una calle ni una plaza, sino lo que peyorativamente denominaba «un espacio»,[3] es decir, una extensión sin cualidad alguna. Recuérdese también que, en su descripción del castillo de Pierrefonds, Guadet hablaba del patio como un «espacio» prácticamente residual, que no era «una composición en el sentido moderno de la palabra».[4] Para Duban o Guadet, la arquitectura se proyectaba a partir de una reflexión sobre la naturaleza de las partes de un edificio y sobre el modo de ponerlas juntas, es decir, de componerlas, de manera que esas partes eran en última instancia asimilables a unas piezas o salas. La definición arquitectónica de una sala consistía en especificar su configuración y sus dimensiones, sus huecos y su iluminación, sus detalles constructivos, etcétera, es decir, especificar las características que hoy llamaríamos 'espaciales'.

1. Véase más atrás la página 417, sobre Wright.
2. Félix Duban, 'Observations sur la translation proposée du portique de Gaillon' (véase más atrás la página 83, nota 7).
3. Julien Guadet, "L'exposition universelle, I: avant l'ouverture, 1855-1900", *Revue de l'Art Ancien et Moderne,* 1900, VII, página 251.
4. Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture,* ya citado (véase la nota 32 del capítulo 1), tomo IV, libro XV ('Les éléments généraux de la composition'), página 412. Sobre este tema véanse más atrás las páginas 361-363.

Capítulo 22

Pintura y arquitectura
Le Corbusier: defensa de la composición

La libre disposición o 'dispersión' de los objetos o de los órganos arquitectónicos en un espacio convexo y la libertad de movimiento entre estos objetos constituyeron la primera manifestación del orden abierto. La ruptura del cerramiento, la apertura de los muros y el abandono de la pieza constituyeron su segunda manifestación. Ninguna era exclusiva ni independiente de la otra. Una y otra ya no se relacionaban con un principio de composición jerárquico en el que la simetría era una condición indispensable. Una y otra estaban vinculadas a la problemática de la planta libre o de la planta abierta, que operaban según las modalidades de nuevas sintaxis compositivas.

Naturalezas muertas arquitectónicas

Para profundizar en estas cuestiones sintácticas, partamos nuevamente de la libre disposición o 'dispersión' de los objetos o de los órganos arquitectónicos. ¿Podría asemejarse a la composición de una naturaleza muerta, de un 'bodegón', que busca un equilibrio de figuras y de colores en el interior de un marco delimitado?

Pintar una naturaleza muerta suponía, en efecto, que las cosas representadas componían un conjunto en el que el acento se ponía en las cosas, pero más aún en las relaciones que establecían. Estas relaciones podían parecer fortuitas, pero no lo eran. Podemos mencionar aquí a Henri Loyrette cuando hablaba de las naturalezas muertas de Édouard Manet y de Paul Cézanne:

> […] la naturaleza muerta nunca es la instantánea de una mesa puesta o recogida, en la que una feliz coincidencia hace que el coloquio improvisado de algunos objetos se convierta de repente en tema para el pintor; los objetos siempre posan, siempre afirman, mediante lo extraordinario de su agrupación y lo deliberado de su disposición, la omnipotencia del pintor; sobre la estrecha repisa de una chimenea, Cézanne yuxtapone una caracola, una taza, un jarrón, un reloj de péndulo y un tintero; a un surtido de frutas de finales del verano, Manet le añade descuidadamente una rosa.[1]

Esto no impedía que fuese posible contemplar una mesa puesta o recogida como una naturaleza muerta. Así, Le Corbusier se confesaba fascinado por las disposiciones que a algunos les parecían

1. Henri Loyrette, "Manet, la Nouvelle Peinture, la nature morte", en el catálogo de la exposición *Manet: les natures mortes* (París: Le Grand livre du mois, 2000), páginas 25-26.

Capítulo 23

'Collage' y ensamblaje
Composición o construcción

En el siglo XX, hablar de las relaciones entre la arquitectura y la pintura podía parecer un lugar común. En 1948, en su libro *Painting toward architecture,* Henry-Russell Hitchcock rastreaba la historia del acercamiento entre los dos campos tras el surgimiento de la abstracción. Para él, el 'realismo' en la pintura y el 'historicismo' en la arquitectura procedían de la misma actitud de docilidad frente a la apariencia natural y los estilos que habían impedido desde el Renacimiento un desarrollo artístico libre y original. Sin embargo, desde el siglo XIX, en el ámbito arquitectura se habían hecho algunos intentos de superar tales obstáculos, en especial debido a la influencia de las investigaciones científicas y del trabajo precursor de los ingenieros, pero las formas resultantes «quedaron en general como algo invisible (excepto en la obra de Frank Lloyd Wright), no realizado y meramente consustancial, hasta que el contacto catalizador con los experimentos de los artistas avanzados de un cuarto de siglo atrás los hicieron cristalizar».[1] Para fijar un punto de partida de este camino hacia la abstracción, Hitchcock recordaba la famosa definición de un cuadro que el pintor Maurice Denis había dado en 1890: «una superficie plana recubierta de colores colocados en cierto orden.»[2] De esta formulación, Hitchcock infería que «el valor artístico de un cuadro o de un edificio no reside en el interés intrínseco de sus elementos individuales, sino en sus relaciones físicas recíprocas».[3] Más allá de esta manera teleológica de considerar la historia y su progreso, quedaba por comprender de qué naturaleza eran las relaciones, es decir, en qué consistían las modalidades compositivas.

No faltaron las conexiones relativas a los dispositivos compositivos considerados similares en un campo y otro (pintura y arquitectura), unas conexiones a menudo arriesgadas, la más famosa de las cuales es sin duda la establecida entre el cuadro *Ritmo de una danza rusa,* de Theo van Doesburg, y la planta de la 'Casa de campo en ladrillo' de Ludwig Mies van der Rohe (véase la figura 21.3). Esta conexión la hizo Alfred Barr con motivo de la exposición 'Cubismo y arte abstracto' del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, como ya se ha visto antes;[4] Barr también subrayaba la influencia del grupo De Stijl en la Bauhaus a partir del momento en que Van Doesburg se instaló en Weimar, una influencia que se habría materializado en la casa del director de la Bauhaus de Dessau, realizada por Walter Gropius en 1925-1926:

1. Henry-Russell Hitchcock, *Painting toward architecture* (Nueva York: Duell, Sloan and Pearce, 1948), página 54. Cabe resaltar que, para Hitchcock, Wright no estaba en deuda con el arte abstracto –que surgió después de él–, pero abrió el camino a una «estrecha alianza entre los pintores abstractos y los arquitectos modernos» (*ibidem*, página 20).

2. Maurice Denis, 'Le symbolisme' (1890), en *Théories: du symbolisme au classicisme* (París: Hermann, 1912) , página 33 (de la edición 1964), citado por Hitchcock en *Painting toward architecture,* ya citado (véase la nota anterior), página 13.

3. Hitchcock, *Painting toward architecture*, ya citado (véase la anterior nota 1), página 13.

4. Véase más atrás la página 474.

Entre la composición y la no composición

Capítulo 24

Retícula y neutralidad

En 1954, el historiador Nikolaus Pevsner rompió con lo que se solía considerar la ausencia de relaciones de complicidad entre la arquitectura moderna y el pintoresquismo. Para él, si se observa el edificio de la Bauhaus de Dessau realizado por Walter Gropius o, mejor aún, el Centrosoyuz y las dos casas de la colonia Weissenhof en Stuttgart realizadas por Le Corbusier y Pierre Jeanneret, sin duda su cualidad primordial reside en el tratamiento volumétrico cúbico, la ausencia de molduras o incluso los grandes huecos. Pero la disposición de las diferentes partes (como en el Centrosoyuz), o la relación recíproca de las dos casas (como en Stuttgart) correspondían a…

> la diferencia entre el libre ejercicio de la imaginación, estimulada por las disciplinas de la función y la técnica […], y la regla académica fundamental, en cuya camisa de fuerza estaba confinada la arquitectura antes de que la liberase el Movimiento Moderno.[1]

Tanto Gropius como Le Corbusier y Pierre Jeanneret se habían liberado así de la simetría, la axialidad y las reglas académicas para responder mejor a las necesidades funcionales. Aun sin querer, inconscientemente, habían seguido un camino similar al del pintoresquismo, es decir, un camino que les había permitido encontrar un nuevo equilibrio entre la sensibilidad y los principios, conscientes de que «los viejos principios de la academia y del [sistema] *beaux-arts* ya no eran aceptables, ni siquiera aplicables».[2]

Para Pevsner, la cuestión del pintoresquismo adquiría una importancia suplementaria ante los desafíos de las concepciones urbanas coetáneas, pues se revelaba como una aportación específicamente inglesa a la teoría arquitectónica, al tiempo que el 'paisaje urbano' (*townscape*), más específicamente, era a su entender capaz de proporcionar una respuesta al caos que socavaba las zonas periféricas de las ciudades inglesas.

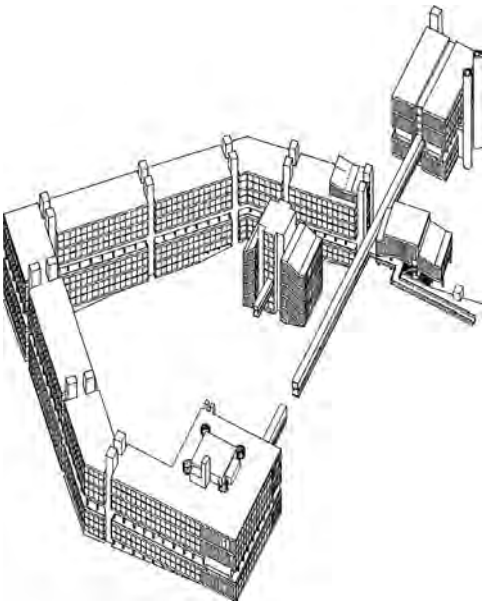
La postura de Pevsner suscitó una reacción indignada por parte de Alan Colquhoun, que defendía la ortodoxia de los valores de la arquitectura moderna. Para él, el pintoresquismo era un arte de compromiso; estaba ligado al historicismo, un defecto indeleble, mientras que la arquitectura moderna se había planteado como objetivo encontrar un estilo propio del siglo XX, rechazando para ello todos los demás. Por último, mientras que

1. Nikolaus Pevsner, "Picturesque: an answer to Basil Taylor's Broadcast", *The Architectural Review,* número 688, abril 1954, página 228.
2. *Ibidem*, página 229.

Capítulo 25

Estructuras agregativas y 'non-plan'

Antes de refutar toda idea de pintoresquismo griego y antes de hacer del Illinois Institute of Technology (IIT) la quintaesencia de un 'espacio norteamericano' en el cual los intervalos prevalecían sobre cualquier relación jerárquica, Peter Smithson había considerado que el proyecto presentado por Ludwig Mies van der Rohe en 1940 se había concebido a partir de «principios estéticos neoclásicos».[1] Esto ocurría en 1957; y a continuación contrastaba el proyecto del IIT al que él había elaborado en 1953 para la ampliación de la Universidad de Sheffield (figura 25.1), «una arquitectura de implicación, en la cual la estética clásica no tiene cabida».[2] El proyecto proponía conectar los diferentes edificios de la universidad, antiguos y nuevos, mediante una 'calle en el aire',[3] y hacía que todo el conjunto fuese capaz de cambiar según las necesidades de las diversas facultades, con lo que se oponía a una concepción clásica, en la que las relaciones entre las partes y el todo eran fijas. En esa ocasión, Alison y Peter Smithson dirían que la estética en juego era «necesariamente 'abierta', no geométrica y –si fuese preciso– pasajera»,[4] una estética «del crecimiento y el cambio»,[5] que se diferenciaba así de la estética de la 'vieja' arquitectura moderna, por ejemplo del Constructivismo, sorprendentemente considerado



25.1. *Alison y Peter Smithson, ampliación de la Universidad de Sheffield, 1953, axonometría; figura extraída de Theo Crosby (edición)* Uppercase, *número 3, 1960, sin paginar.*

1. Véase Alison y Peter Smithson, "The aesthetics of change", *Architects' Year Book,* número 8, 1957, página 14.
2. *Ibidem.*
3. *Ibidem*, página 17.
4. *Ibidem*, página 22.
5. Véase también William Holford, Arthur Ling y Peter Smithson, "Planning today", *Architectural Design,* junio 1957, página 186.

Capítulo 26

La pieza y más allá
Louis I. Kahn

A comienzos de los años 1950, cuando trabajaba con Anne Tyng,[1] Louis Kahn elaboró varios proyectos que parecían dotados de un crecimiento intrínseco. La City Tower para Filadelfia (1952-1957) era una torre de estructura tridimensional, basada en una geometría tetraédrica, que ofrecía la imagen de una formación cristalina (figura 26.1). Para la residencia Eleanor Donnelley Erdman en Bryn Mawr (1960-1965) se manejaron sucesivamente varias soluciones, las primeras de las cuales correspondían a redes geométricas que se desarrollaban a partir de octógonos. Al reconstruir la concepción de este proyecto, Kahn describía así el objetivo ideal que había guiado su planteamiento:

> Siempre existe la esperanza, por parte del proyectista, de que el edificio, de alguna manera, se haga a sí mismo, en vez de estar compuesto con recursos que tienden a complacer la

26.1. *Louis Kahn, City Tower, Filadelfia, 1952-1957; imagen extraída de Vincent Scully,* Louis I. Kahn, *1962, figura 63.*

1. Con respecto al testimonio de Anne Griswold Tyng sobre este periodo véase *Louis Kahn to Anne Tyng: the Rome letters 1953-1954* (Nueva York: Rizzoli, 1997), publicadas y comentadas por ella misma.

Capítulo 27

Concavidad y convexidad, de nuevo

El trabajo de Louis Kahn se desarrollaba mediante 'avances', cuyos escalones sucesivos se han podido distinguir, por ejemplo, en lo relativo a la descomposición de la ventana y a la concepción de las salas de luz. Ese trabajo era reflexivo y tenía una dimensión indudablemente formalista, es decir, que tendía al reconocimiento de la propia especificidad de las formas y de los dispositivos arquitectónicos, como queriendo devolver el sentido a los elementos del vocabulario arquitectónico y a su ensamblaje. Sin ninguna duda, el trabajo de Kahn tenía también una pretensión esencialista, pero lo primero que buscaba era deshacerse de las convenciones, y no se contentaba con heredar un lenguaje. Así pues, lo que había que mantener no era únicamente una indagación que podría semejar una búsqueda ontológica de la forma, pues eso que Kahn llamaba *form* parecía una idea desvinculada de las contingencias o de cualquier realización material; lo que había que mantener era la reactivación de una preocupación por el lenguaje, pero, por una parte, con un paradójico movimiento a través de lo que ahora se podrían llamar los 'conceptos fantasmas' de la École des Beaux-Arts y, por otra, con el abandono del modo de composición que Vincent Scully llamaba 'pictórico'.

Robert Venturi y la 'antigua tradición' del espacio cerrado

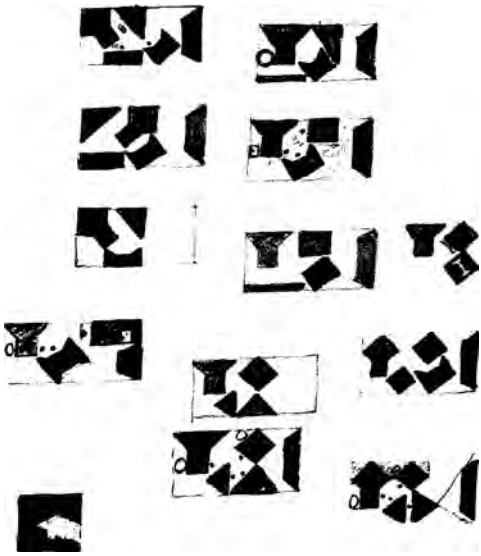
Desde los años 1960, si no desde la década anterior, Robert Venturi se había interesado por el significado de las formas arquitectónicas sin atenerse a las ideas recibidas de la arquitectura moderna; puso de manifiesto esos intereses en su libro *Complexity and contradiction in architecture,* publicado en 1966 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y presentado por Scully, que no dudó en considerarlo el texto más importante desde *Vers une architecture* de Le Corbusier.[1] *Complexity and contradiction in architecture* era fruto de una estancia, de 1954 a 1956, en la Academia Americana en Roma, después de unos estudios en Princeton, en concreto con Jean Labatut y Donald Drew Egbert; esta enseñanza se diferenciaba mucho de la inspirada en la Bauhaus que se impartía en la misma época en Harvard. El libro se publicó también después de que Venturi hubiese sido ayudante de Kahn en sus clases en Filadelfia, y también después de que le encargasen impartir un curso de teoría de la arquitectura, para el cual decía haber abierto

1. Véase Vincent Scully, introducción a Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966), página 11; versión española: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), página 11.

Capítulo 28

Formalismo y paradigma lingüístico

En 1962, en la primera monografía dedicada a la obra de Louis Kahn, perteneciente a la colección 'Makers of contemporary architecture', Vincent Scully recordaba que el arquitecto de Filadelfia tenía colgada encima de su escritorio una reproducción de la planta del *Campo Marzio,* el 'Campo de Marte', de Giovanni Battista Piranesi.[1] Las láminas de Piranesi ofrecían a Kahn no solamente la imagen de una colección de dispositivos con una geometría muy compleja, una colección de formas disponibles para posibles programas, sino también, y paradójicamente, la idea de la necesaria investigación de un nuevo orden, cuyas referencias podrían ser el proyecto del centro de bellas artes de Fort Wayne (1959-1973), el convento dominicano de Santa Catalina de Ricci en Media, cerca de Filadelfia (1965-1969), y la abadía de San Andrés en Valyermo, California (1961-1967). Para Fort Wayne, Kahn dibujó en 1963 varias soluciones esquemáticas (figura 28.1), algo que no deja de recordar a lo que había hecho Le Corbusier para el Palacio de los Sóviets en Moscú con sus ocho soluciones (véase la figura 20.9). Pero si Le Corbusier había dispuesto los 'órganos' según esquemas ortogonales, Kahn se liberaba de la ortogonalidad y proponía, en cambio, unas composiciones equilibradas en las que los elementos puestos en juego no perdían su integridad. En 1966, para el con-



28.1. *Louis Kahn, Fine Arts Center, Fort Wayne, diversas opciones de planta, 1963; figura extraída de Heinz Ronner y Sharad Jhaveri,* Louis I. Kahn: complete work, 1935-1974, *1977, página 200 (edición 1987).*

1. Véase Vincent Scully, *Louis I. Kahn,* ya citado (véase la nota 53 del capítulo 26), página 37.

Capítulo 29

Proceso y programa frente a composición

Rem Koolhaas

El «nuevo tipo de forma urbana surgida en los Estados Unidos y Europa» –que Robert Venturi y Denise Scott Brown fueron a reconocer en Las Vegas– neutralizaba las formas urbanas tradicionales del espacio público (calles y plazas) y lo que iba ligado a ellas, a saber: los tipos de edificios ordenados según una jerarquía de géneros. Este tipo de forma urbana y los fenómenos metropolitanos coetáneos exigían una nueva mirada, así como nuevas maneras de comprender el proyecto arquitectónico, en las que los principios de la composición jerárquica no regulasen las relaciones de los edificios entre sí.

Se ha visto anteriormente que las plantas en retícula y las estructuras agregativas neutralizaban los principios jerárquicos e introducían exigencias que afectaban a la equivalencia de los elementos puestos en juego.[1] Esta equivalencia presuponía un dispositivo *all-over* ('integral'), para el cual recurrimos aquí –sin que sirva de precedente– a la definición que de él daba Clement Greenberg:

> Así como [Arnold] Schönberg hace que cada elemento, cada sonido de la composición, tenga la misma importancia –diferente pero equivalente–, el pintor 'integral' [*all-over*] hace que cada elemento y cada superficie de su cuadro sean equivalentes en acentuación y énfasis. Al igual que el compositor dodecafónico, el pintor 'integral' [*all-over*] teje su obra de arte como una malla apretada cuyo esquema de unidad se resume en todos y cada uno de los puntos de la malla.[2]

¿Había otros principios de neutralización? Esta pregunta nos hace volver a las cuestiones para las que la composición, aunque no desaparecía, sí perdía sus atributos y su preponderancia. En otras palabras, la composición seguía siendo aquello de lo que había que liberarse; había que salir de su círculo. Los artistas habían buscado ese camino, sensibles a cuestiones que no habían dejado de preocupar al ejercicio de la pintura.

Ya en 1955, al tratar de definir las características del brutalismo, Reyner Banham había hecho referencia a Jackson Pollock para que la arquitectura se alejase de la composición.[3] Casi treinta años más tarde, en 1983, Peter Eisenman recurrió esta vez a Richard Serra. A la observación «Usted usó el término 'no composición' en referencia a la obra de Pollock», el escultor respondía:

1. Véase el capítulo 4.
2. Clement Greenberg, "The crisis of the easel picture" (1948), en *Art and culture*, ya citado (véase la nota 48 del capítulo 28), página 174.
3. Véanse más atrás las páginas 558-559.

Capítulo 30

Operaciones frente a composición
Forma unitaria e interdependencia de elementos

La aplicación de un programa (genético) como método de concebir un proyecto llevó a Rem Koolhaas, a modo de demostración, a solicitar una serie de 'patentes' que llamaba «patentes de modernización universal». Una patente no tiene como objetivo la producción de un objeto o de un elemento de arquitectura en particular, –como ocurrió, por ejemplo, cuando Le Corbusier quiso patentar un nuevo diseño de ventana–; una patente describe una secuencia de operaciones que hay que efectuar, un procedimiento que produce dispositivos y formas. Y tal como explicaba Georges Didi-Huberman con respecto a los lienzos plegados del pintor Simon Hantaï, «un procedimiento se distingue de un simple proceso en que el resultado no lo camufla como un simple medio, sino que, por el contrario, lo incorpora y lo despliega en toda su riqueza».[1]

Un procedimiento afecta a la totalidad de la forma, a la forma entendida como un todo, de lo que el proyecto de la Casa de la Música de Oporto ofrecía un ejemplo extremo en su expresión monolítica.

En relación con la forma entendida como un todo, ya se ha visto cómo Donald Judd rechazaba «la antigua composición 'parte por parte'».[2] Judd trataba de diseñar lo que denominaba «objetos específicos», sabedor de que «la cosa como un todo, su cualidad como un todo, es lo interesante».[3] Con respecto a la idea de totalidad, Yve-Alain Bois observaba que debía evitarse cualquier riesgo de percepción que descompusiera la obra en partes, o que estableciese entre las partes una jerarquía, aunque era «prácticamente imposible prescindir de las 'partes' (el objeto más pequeño que tiene necesariamente varias cualidades o elementos disociables)».[4] Desde un punto de vista cercano al de Judd, Robert Morris concebía lo que llamaba las «formas 'unitarias'», es decir, poliedros simples, regulares o irregulares, que parecían «no presentar líneas de fractura por las cuales podrían dividirse fácilmente para establecer relaciones 'parte a parte'»,[5] unas palabras que podrían servir para describir la Casa de la Música de Oporto, aunque su forma unitaria desafiaba cualquier descripción simple, al estar hecha de múltiples y diferentes facetas.

Si se recuerdan aquí las palabras de Judd y Morris es porque las cuestiones arquitectónicas de todo el final del siglo XX indudablemente han tenido afinidades con ellas:[6] no basar ya un proyecto en el ensamblaje de partes distintas; no tratar ya de jerarquizar o

1. Georges Didi-Huberman, *L'étoilement: conversation avec Hantaï* (París: Éditions de Minuit, 1998), página 63.

2. Véase más atrás la página 646.

3. Véase Donald Judd, "Specific objects", *Arts Yearbook,* número 8, 1965.

4. Yve-Alain Bois, *Donald Judd, repères · Cahiers d'art contemporain,* número 78, (Galerie Lelong, 1991), sin paginar.

5. Robert Morris, "Notes on sculpture", *Artforum,* volumen 4, número 6, febrero 1966.

6. La noción de 'forma unitaria' no deja de tener afinidad con la de 'forma fuerte' enunciada por Martin Steinmann: «En la arquitectura contemporánea se puede constatar una tendencia a proyectar los edificios como cuerpos geométricos simples y claros, unos cuerpos cuya sencillez concede gran importancia a la forma, al material, al color, y todo ello al margen de cualquier referencia a otros edificios. [...] Estos proyectos se caracterizan por la búsqueda de formas fuertes [...].» Martin Steinmann, "La forme forte: en deçà des signes", *Faces,* número 19, 1991, página 8. Véase también Martin Steinmann, *Forme forte: écrits/Schriften 1972-2002* (Basilea: Birkhäuser, 2003).

Bibliografía

Se incluyen aquí solamente los libros mencionados en el texto; el resto de publicaciones referenciadas aparecen en las notas de cada capítulo.

Aa.Vv. *Architecture rationnelle: la reconstruction de la ville européenne.* Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, 1978.

— *Félix Duban: les couleurs de l'architecte 1798-1870: actes du colloque.* París: Maisonneuve et Larose, 2001.

— *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier.* Nueva York: Wittenborn, 1972. Versión española: *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier;* Barcelona: Gustavo Gili, 1975; traducción de Mª Luisa López Sardá.

Abraham, Pol. *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval.* París: Vincent, Fréal et Cie., 1934.

Adam, Robert. *The works in architecture of Robert and James Adam, Esquires.* Londres: edición de los autores, 1778-1822.

Alberti, Leon Battista. *De pictura.* 1435. Versión española en *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti;* Madrid: Imprenta Real, 1784. Versión española reciente: *Sobre la pintura;* Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.

— *De re aedificatoria.* Florencia, 1485. Primera versión española: *Los diez libros de arquitectura;* Madrid: Alonso Gómez, 1582. Versión española reciente: *De re aedificatoria;* Los Berrocales del Jarama (Madrid): Akal, 1991; traducción de Javier Fresnillo Núñez.

Allen, Stan. *Points + lines: diagrams and projects for the city.* Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999.

Ambasz, Emilio (edición). *Italy: the new domestic landscape; achievements and problems of Italian design.* Nueva York: Museum of Modern Art, 1972.

AMOMA; Koolhaas, Rem (edición). *Content.* Colonia: Taschen, 2003.

Anker, Valentina. *Max Bill ou la recherche d'un art logique: essai d'une analyse structurale de l'œuvre d'art.* Lausana: L'Âge d'homme, 1979.

Arasse, Daniel. *On n'y voit rien: descriptions.* París: Denoël, 2000.

Arnaud, Édouard. *Cours d'architecture et de constructions civiles.* París y Lieja: Béranger, 1931.

Arp, Jean. *Jours effeuillés: poèmes, essais, souvenirs, 1920-1965.* París: Gallimard, 1966.

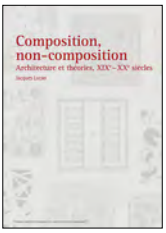
Atkinson, Robert; Bagenal, Hope. *Theory and elements of architecture.* Londres: E. Benn, 1926.

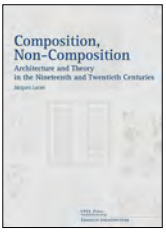
Epílogo

Un relato sin acabar
Operaciones genealógicas para densificar la pulpa de la disciplina

Ana María Rigotti

Este libro magnífico fue publicado por la École Polytechnique Fédérale de Lausana (EPFL) en 2009; tuvo cuatro reediciones (2010, 2011, 2013 y 2017) y una versión en inglés de Routledge en 2012. Mi interés por traducirlo estuvo asociado a su excelente recepción por parte de mis estudiantes y colegas de las cátedras de Historia y de Teoría de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Rosario.*





Cubiertas de la edición original francesa y de la versión inglesa de este libro.

A pesar de los años transcurridos desde su aparición, el libro reúne cualidades poco frecuentes y aun no superadas como sustrato de una historia y una teoría sostenidas en la práctica proyectual. No es un enfoque inédito. Como señalamos en otra oportunidad,[1] esta voluntad de construir una historia de tablero, recuperando la particular sensibilidad del proyectista bien diversa a la del erudito, ya fue rescatada por Colin Rowe.[2] Se trata de un autor al que Jacques Lucan recurre en relación al uso expandido del *poché,*[3] y a la noción de 'transparencia literal', tan relevante para las neovanguardias norteamericanas.[4] Junto a Michel Foucault –de quien toma la estrategia genealógica y los contextos de enunciación referidos en el epígrafe del libro– y a Manfredo Tafuri –y su noción de experimentalismo, que hace lícita la genealogía al interior de los ciclos largos– son casi las únicas referencias de Lucan para proponer su historia de las teorías críticas del proyecto. Es una historia atravesada por la presencia fantasmal de Le Corbusier y Rem Koolhaas, a los que dedicó dos trabajos cruciales a inicios de su carrera.

Lucan define su enfoque en el prefacio a la recopilación de ensayos de su colega Martin Steinmann:[5] la historia es el lugar de significación de lo contemporáneo que se discute «poniendo en evidencia los parentescos que tejen los meandros de otra historia, escrita a la luz de un concepto demasiado a menudo entendido en

Ana María Rigotti es Profesora Titular de Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Rosario.

* Esta edición ha sido posible gracias a Javier Reverté y Jorge Sainz, que aceptaron la propuesta de incluirlo en la colección 'Estudios Universitarios de Arquitectura' como una suerte de joya, más allá de toda lógica comercial.

1. Véase Ana María Rigotti, "Por una historia de tablero: Colin Rowe y una reflexión sobre el pasado que estimula al proyecto", *A&P Continuidad* (Rosario), volumen 4, número 6, julio 2017, páginas 86-95.

2. Véase Colin Rowe, 'Two Italian encounters' en *As I was saying: recollections and miscellaneous essays* (edición de Alexander Caragonne; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), volumen 1, páginas 3-10.

3. Véase Jacques Lucan, "La généalogie du poché", *matières* (Lausana), número 7, 2006, páginas 41-54.

4. Véase Jacques Lucan, "Hypothèse pour une spatialité texturée", *matières* (Lausana), número 9, 2008, páginas 7-17.

5. Véase Jacques Lucan, 'Un récit inaccompli...', en Martin Steinmann, *Forme forte: écrits/Schriften 1972-2002* (Basilea: Birkhäuser, 2003), páginas 9-15.

Colección **E**studios **U**niversitarios de **A**rquitectura

1 *James Strike*
De la CONSTRUCCIÓN a los proyectos
Reimpresión 2018
La influencia de las nuevas técnicas en el diseño arquitectónico, 1700-2000
Editorial Reverté

2 *Federico García Erviti*
Compendio de ARQUITECTURA LEGAL
Edición 2020 actualizada
Derecho profesional y valoraciones inmobiliarias
Editorial Reverté

3 *Francesco Fariello*
La arquitectura de los JARDINES
Reimpresión 2021
De la Antigüedad al siglo XX
Editorial Reverté

4 *Alfonso Muñoz Cosme*
INICIACIÓN a la arquitectura
Edición 2022 actualizada y aumentada
La carrera y el ejercicio de la profesión
Editorial Reverté

5 *Steen Eiler Rasmussen*
La EXPERIENCIA de la arquitectura
Edición íntegra Reimpresión 2021
Sobre la percepción de nuestro entorno
Editorial Reverté

6 *Jorge Sainz*
El DIBUJO de arquitectura
Edición corregida y aumentada Reimpresión 2009
Teoría e historia de un lenguaje gráfico
Editorial Reverté

7 *Christian Norberg-Schulz*
Los PRINCIPIOS de la arquitectura MODERNA
Reimpresión 2007
Sobre la nueva tradición del siglo XX
Editorial Reverté

8 *José Ramón Alonso Pereira*
Introducción a la HISTORIA de la arquitectura
Edición jubilar 2023
De los orígenes al siglo XXI
Editorial Reverté

9 *Jan Gehl*
La humanización del ESPACIO URBANO
Reimpresión 2023
La vida social entre los edificios
Editorial Reverté

10 *José Miguel Fernández Güell*
PLANIFICACIÓN estratégica de CIUDADES
Nueva edición revisada y aumentada Reimpresión 2021
Nuevos instrumentos y procesos
Editorial Reverté

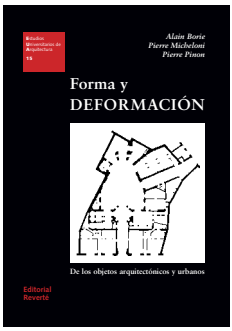
11 *Andreu Charleson*
La ESTRUCTURA como arquitectura
Reimpresión 2021
Formas, detalles y simbolismo
Editorial Reverté

12 *Nuria Martín Chivelet*
Ignacio Fernández Solla
La envolvente FOTOVOLTAICA en la arquitectura
Criterios de diseño y aplicaciones
Editorial Reverté

13

14

15



16

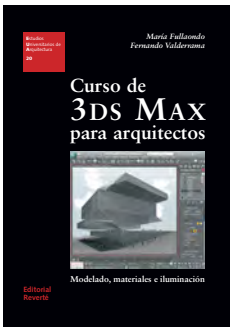
17

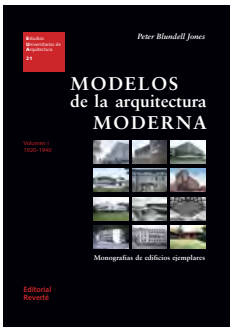
18

19

20

21





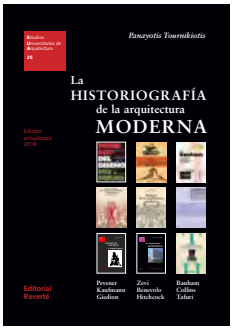
22

23

24

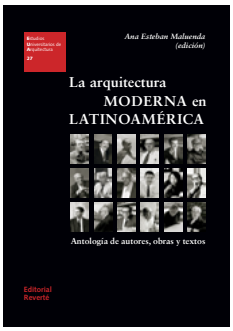
Colección **E**studios **U**niversitarios de **A**rquitectura

25

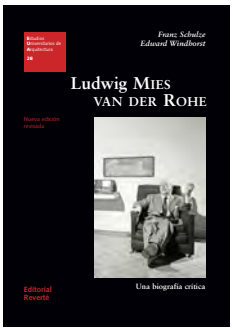


26

27

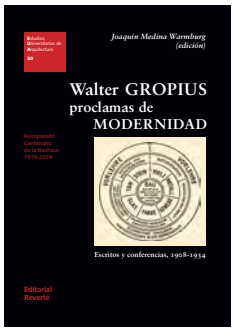


28

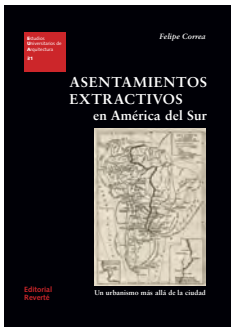


29

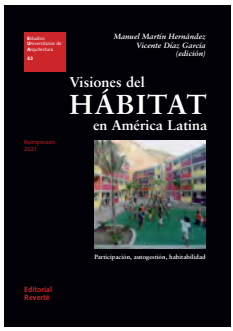
30



31



32



33

José Miguel Fernández Güell
Complejidad e incertidumbre en la ciudad actual
Hacia un nuevo modelo conceptual

ISBN: 978-84-291-2133-9
359 páginas · 93 ilustraciones

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9729-7

34

Kenneth Frampton
El otro Movimiento Moderno
Arquitectura, 1920-1970

ISBN: 978-84-291-2134-6
411 páginas · 449 ilustraciones

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9763-1

35

Jacques Lucan
Composición, no composición
Arquitectura y teorías, siglos XIX y XX

ISBN: 978-84-291-2135-3
739 páginas · 305 ilustraciones

Edición electrónica
ISBN: 978-84-291-9812-6

En preparación:

Dolores Hayden
La renovación del sueño americano

Christian Norberg-Schulz
Genius loci

Celia Esther Arredondo Zambrano
La arquitectura moderna en México

Darío Álvarez
El paisaje en la arquitectura del siglo XX

20 *María Fullaondo · Fernando Valderrama*
Curso de 3ds Max para arquitectos

21 *Peter Blundell Jones*
Modelos de la arquitectura moderna I: 1920-1940

22 *Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe*
Modelos de la arquitectura moderna II: 1945-1990

23 *Colin Rowe · Leon Satkowski*
La arquitectura del siglo XVI en Italia

24 *Manuel Martín Hernández*
La casa en la arquitectura moderna

25 *Panayotis Tournikiotis*
La historiografía de la arquitectura moderna

26 *Josep Maria Montaner*
La arquitectura de la vivienda colectiva

27 *Ana Esteban Maluenda (edición)*
La arquitectura moderna en Latinoamérica

28 *Franz Schulze · Edward Windhorst*
Ludwig Mies van der Rohe

29 *David Rivera Gámez*
La otra arquitectura moderna

30 *Joaquín Medina Warmburg (edición)*
Walter Gropius, proclamas de modernidad

31 *Felipe Correa*
Asentamientos extractivos en América del Sur

32 *M. Martín Hernández · V. Díaz García (edición)*
Visiones del hábitat en América Latina

33 *José Miguel Fernández Güell*
Complejidad e incertidumbre en la ciudad actual

34 *Kenneth Frampton*
El otro Movimiento Moderno

35 *Jacques Lucan*
Composición, no composición

En preparación

Dolores Hayden
La renovación del sueño americano

Christian Norberg-Schulz
Genius loci

Celia Esther Arredondo Zambrano
La arquitectura moderna en México

Darío Álvarez
El paisaje en la arquitectura del siglo XX

Editorial Reverté
www.reverte.com

Composición, no composición

Este libro analiza las diversas concepciones de la 'composición arquitectónica' que se formularon en los libros de teoría y se aplicaron en los proyectos y los edificios construidos durante los siglos XIX y XX. En arquitectura, 'componer' es proyectar un edificio según principios y reglas que algunos arquitectos han intentado enunciar principalmente a través de sus enseñanzas o de sus libros.

Así pues, el objetivo de este libro es doble. Se tratará de comprender, por una parte, las 'lógicas inherentes' a las maneras de proyectar un edificio; y por otra, unas nuevas categorías o unos nuevos conceptos arquitectónicos, en un intento de establecer su genealogía.

En la primera parte, 'El orden cerrado', se plantea la hipótesis de que la composición es anterior a los 'estilos', es decir, que una misma composición puede estar 'vestida' según diferentes 'estilos'. La cuestión es de orden sintáctico antes que estar relacionada con el vocabulario.

Si la composición fue durante mucho tiempo regularidad, jerarquía y simetría, su capacidad se tornó más compleja y amplia cuando se introdujo la búsqueda del equilibrio y la compensación, y cuando la irregularidad se consideró legítima. Los problemas subsiguientes se examinan en la segunda parte del libro, 'El orden abierto', unos problemas que sin duda entran en resonancia, en el siglo XX, con las preocupaciones de los pintores.

El sintagma 'no composición' –que no necesariamente emplean los propios arquitectos– designa aquí implícitamente el intento de escapar de los modos compositivos; no designa unos principios positivos, a sabiendas de que escapar completamente de la composición es una tarea interminable, si no imposible.

El libro termina con un epílogo de Ana María Rigotti, Profesora Titular de Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Rosario.

JACQUES LUCAN *(1947-2023) se tituló como arquitecto en París en 1972; en 1981 inició su actividad docente en la Escuela de Arquitectura de París-Belleville, que continuó en 1997 en la Escuela Politécnica Federal de Lausana y en 1998 en la Escuela de Arquitectura, Ciudad y Territorio de Marne-la-Vallée, de la que fue fundador; trabajó en las revistas* AMC *(París) y* matières *(Lausana); y siempre compatibilizó su actividad académica con la profesional, junto a su esposa Odile Seyler. Entre sus publicaciones destacan* Le Corbusier, une encyclopédie *(1987),* OMA, Rem Koolhaas: pour une culture de la congestion *(1990) y* Précisions sur un état présent de l'architecture *(2015).*

Ilustraciones de cubierta: Jean-Nicolas-Louis Durand, planta de un hospital, 1805; Toyo Ito, planta de la Mediateca de Sendai, 1995.

Editorial Reverté
www.reverte.com

ISBN: 978-84-291-2135-3
9 788429 121353