



EDICIÓN 16
JULIO - DICIEMBRE 2022
E-ISSN 2389-9794



El espacio arquitectónico: entre la oportunidad de enlazar arte/vida y de reconducir la arquitectura al arte

José-Fernando Fraenza
Natalia-Sofía Destéfanis







El espacio arquitectónico: entre la oportunidad de enlazar arte/vida y de reconducir la arquitectura al arte*



José-Fernando Fraenza**

Natalia-Sofía Destéfanis***

Resumen: nuestro propósito en este artículo es afrontar dos problemas, en primer lugar, explicar el proceso por el cual la noción de espacio alcanzó un lugar neurálgico en la arquitectura moderna a partir de la vanguardia artística, y, en segundo

* **Recibido:** 30 de julio de 2021 / **Aprobado:** 14 de octubre de 2021 / **Modificado:** 30 de enero de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral “El espacio moderno en las artes visuales y la arquitectura moderna en Argentina 1948-1954”. El proyecto cuenta con la financiación de la beca doctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT) de la Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, Argentina) otorgada por convocatoria 2015 (Resolución: 786).

** Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real, España). Profesor titular de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, Argentina)  <https://orcid.org/0000-0003-4357-8593>
 fernando.fraenza@unc.edu.ar

*** Arquitecta por la Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, Argentina). Estudiante becada de doctorado en Arquitectura en la misma institución  <https://orcid.org/0009-0002-1911-2558>
 natalia.sofia.destefanis@unc.edu.ar

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Fraenza, José-Fernando y Natalia-Sofía Destéfanis. “El espacio arquitectónico: entre la oportunidad de enlazar arte/vida y de reconducir la arquitectura al arte”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 68-98.



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



lugar, revelar cómo esta nueva concepción espacial suscitó una renovada conexión interdisciplinar entre arquitectura y artes visuales, es decir, sustantivamente diferente respecto de cómo se había dado dicha relación a lo largo de la historia, mientras las bellas artes fueron, principalmente, representación. Nos interesa, la relación que se establece entre la arquitectura y el concretismo rioplatense, expresado en la redefinición del concepto de espacio propuesto por Tomás Maldonado. Esta redefinición de espacio arquitectónico no debe homologarse, ni a una concepción altamente funcionalista, ni a la concepción que se sigue de las muy difundidas críticas antifuncionalistas; para ello, adoptamos como método, una serie de nociones y esquemas que poseen la ventaja de ser sobradamente conocidos o probados para analizar, a lo largo de este artículo, desde el punto de vista del significado, estas diferentes nociones que la historiografía canónica de la arquitectura moderna ha tomado como un fetiche y lo menciona repetidamente —sin distinciones ni reservas—, a tal punto que ya no sabemos de qué estamos hablando. Hemos elaborado los argumentos de este texto con el fin de discernir y avanzar en la solución de este problema.

Palabras clave: artes visuales; arquitectura; espacio; representación; vanguardia.

The Architectural Space: between the Opportunity to Link Art/Life and to Redirect Architecture to Art

Abstract: our purpose in this article is to face two problems, firstly, to explain the process by which the notion of space reached a central place in modern architecture from the artistic avant-garde, and, secondly, to reveal how this new conception Spatial aroused a renewed interdisciplinary connection between architecture and visual arts, that is, substantially different from how this relationship had occurred throughout history, while fine arts were mainly representation. We are interested in the relationship established between architecture and Río de la Plata concretism, expressed in the redefinition of the concept of space proposed by Tomás Maldonado. This redefinition of architectural space should not be homologated, neither to a highly functionalist conception, nor to the conception that follows from the very widespread anti-functionalist critics; For this, we adopt as a method, a series of notions and schemes that have the advantage of being well known or proven to analyze, throughout this article, from the significant point of view, these different notions that the canonical historiography of architecture modern culture has taken it as a fetish and mentions it

repeatedly —without distinctions or reservations—, to the point that we no longer know what we are talking about. We have elaborated the arguments of this text in order to discern and advance in the solution of this problem.

Keywords: visual arts; architecture; space; representation; avant-garde.



O espaço arquitetônico: entre a possibilidade de vincular arte/vida e o redirecionamento da arquitetura para a arte

Resumo: nosso objetivo neste artigo é enfrentar dois problemas, em primeiro lugar, explicar o processo pelo qual a noção de espaço alcançou um lugar central na arquitetura moderna da vanguarda artística e, em segundo lugar, revelar como isso se desenvolveu. Esta concepção deu origem a uma renovada ligação interdisciplinar entre a arquitetura e as artes plásticas, ou seja, substancialmente diferente de como esta relação tinha ocorrido ao longo da história, enquanto as artes plásticas eram sobretudo a representação. Interessa-nos a relação que se estabelece entre a arquitetura e o concretismo rio-prata, expressa na redefinição do conceito de espaço proposta por Tomás Maldonado. Esta redefinição do espaço arquitectónico não deve ser homologada, nem a uma concepção altamente funcionalista, nem à concepção decorrente da tão difundida crítica antifuncionalista; Para isso, adotamos como método, uma série de noções e esquemas que têm a vantagem de serem bem conhecidos ou comprovados para analisar, ao longo deste artigo, do ponto de vista significativo, essas diferentes noções que a historiografia canônica da arquitetura cultura moderna tomou isso como um fetiche e o menciona repetidamente -sem distinções ou reservas-, a ponto de não sabermos mais do que estamos falando. Elaboramos os argumentos deste texto para discernir e avançar na solução deste problema.

Palavras-chave: artes visuais; arquitetura; espaço; representação; vanguarda.

Introducción

No es extraño que la historia de la arquitectura sostenga que el concepto *espacio*, como término que refiere al *componente central de la arquitectura*, tomó relevancia a partir de la vanguardia, en función de que esta impulsa —como su característica principal, en cada una de las disciplinas artísticas— a reflexionar sobre sus medios



específicos y avanzar así en una suerte de autocomprensión o *consciencia de sí* de orden metasemiótico, que implica el descubrimiento o puesta de manifiesto de sus elementos constitutivos específicos¹. No es frecuente, en cambio, por una parte, que se explique cómo sucede este proceso por el cual el concepto de espacio adquiere un papel central en el despliegue de esta suerte de autoconsciencia de la arquitectura moderna; ni que se recurra a dicho concepto, por otra parte, para comprender la renovada conexión que en el contexto de la vanguardia de la primera mitad del siglo veinte se estableció entre la arquitectura y las demás disciplinas artísticas. Nuestro propósito en este artículo es afrontar estos dos problemas: primero, el lugar neurálgico del concepto de espacio en el despliegue de la consciencia arquitectónica, tomado ya en términos más filosóficos o fenomenológicos que meramente historiográficos, y segundo, su trabazón con la vanguardia artística, que es menester diferenciar del viejo lazo entre la arquitectura y las artes tradicionales anteriores a la vanguardia, concentrándonos en la relación entre la arquitectura y el concretismo rioplatense, expresado en la redefinición del concepto de espacio arquitectónico propuesto por Tomás Maldonado.

Dicho de otro modo: aclarándonos sobre la centralidad del concepto de espacio, la que es consecuencia de la *reducción o nivelación vanguardista del componente residual de lo sacro tanto en las bellas artes como en la arquitectura*, estableceremos y ejemplificaremos el concepto de espacio que procede de la articulación histórica entre arquitectura moderna y arte concreto, el que no debe homologarse, ni a la concepción entre compasiva, cándida y entusiasta frente al funcionalismo de la literatura de divulgación, ni a la concepción que se sigue de las muy difundidas —pero poco analizadas— críticas antifuncionalistas de autores como Sigfried Giedion o Bruno Zevi, que también parecerían tener —en el marco de un retorno u otro tipo de ingenuidad, ahora ontológica— al concepto de espacio entre sus prédicas principales.

Para llevar a cabo gradualmente nuestra tarea, en primer lugar, nos aclararemos sobre uno de nuestros supuestos principales: lo que acabamos de mencionar respecto de que la vanguardia artística, definida como un *estadio autocrítico en el que las diversas disciplinas artísticas a reflexionar sobre sus medios y sus alcances específicos*, es un factor ineludible de esta suerte de descubrimiento o —al menos— exaltación del concepto *espacio arquitectónico*. Nunca es excesivo insistir en que esta es la relación histórica, verdaderamente relevante, entre vanguardias artística y arquitectónica; y no las que imaginativamente suelen fundarse en determinados parecidos

1. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Fráncfort: Suhrkamp, 1974); Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone* (Torino: Einaudi, 1975).



estilísticos. Dicho brutalmente: nuestra tesis es que la novedad en la concomitancia arte-arquitectura a la cual da principio la vanguardia consiste en que ambas prácticas experimentan un giro centrípeto equivalente. Se trata de un proceso común de desencantamiento y eliminación de las huellas auráticas de lo sacro, para el cual, la redefinición del concepto de espacio en la arquitectura tiene un papel ineludible.

El espacio, como idea central de la arquitectura, tomó relevancia realmente a partir de la vanguardia, porque esta impulsó en cada disciplina artística a reflexionar sobre sus medios específicos y avanzar en una teoría autotética que arranca en el descubrimiento o puesta de manifiesto de sus elementos constitutivos específicos. Así, el espacio fue descubierto o pensado en el marco de una autonomía de las artes promovida inicialmente por la vanguardia pictórica y luego por la arquitectura moderna. En este punto, ciertas corrientes artísticas encontraron en la arquitectura la solución de todos los problemas de la pintura y escultura tradicional (o más bien del siglo XIX). La arquitectura con su espacialidad bruta, real, les otorgó un medio propicio para restablecer la conexión arte y vida, no mediada ya por la ilusión o la representación icónica. El espacio —real o representado— está involucrado —progresivamente, a partir del siglo XV— con el proceso de autonomía de las artes del cual la vanguardia —sobre todo, pictórica y escultórica— fue su consecuencia y culminación. Luego, la acentuación del asunto del espacio como problema pasó a la arquitectura moderna, porque las demás artes visuales —que habían sido imitativas y que por ello habían permanecido “ajenas a la vida real”— creyeron encontrar en la arquitectura la solución de buena parte de los problemas relativos a su separación de la *praxis vital*.

Posteriormente, en función de que las más de las definiciones del espacio arquitectónico están formuladas en términos próximos a los que explican las lecturas y esquematizaciones cognitivas de las propiedades de la masa y del vacío, nos aclararemos acerca de cómo tanto la construcción como el espacio delimitado por esta componen un *texto* o una *superficie significativa* cuyas diversas relaciones de sentido especifican y definen los diversos conceptos de espacio que en ellas pueden colocarse como lo son el concepto funcionalista básico; el concepto promovido por el concretismo; y el concepto propuesto por el reflujo antifuncionalista.

Avanzados hasta este punto, seremos capaces de observar y establecer con cierto detalle y rigurosidad el hiato existente entre el concepto espacial funcionalista más básico, de orden práctico (al que se atienen numerosos modernos de la primera hora como podrían serlo Hans Wittwer, Ludwig Hilberseimer o Mart Stam, en



época de la Bauhaus dirigida por Hannes Meyer, o Jacobus Johannes Pieter Oud en circunstancia del Weissenhof), y el concepto formulado y promovido por el arte concreto, el que tendría como destino no solo formar parte de una arquitectura que promueve y se entrega —casi directamente— a una lectura de *su sentido primario en cuanto posible funcionalidad práctica*, sino —más bien— mediar o anticipar dicha lectura por una comprensión —y representación mental— perceptiva de la geometría y otras propiedades del espacio. Dicho de otro modo: aquí nuestro objetivo es marcar las diferencias entre dos conceptos de espacio que operan en la arquitectura moderna y que regularmente se confunden y homologan.

Por otro lado, es importante constatar cómo se realizan dichos conceptos de espacio en la arquitectura moderna del periodo. Es decir, cómo de estas definiciones teóricas de la vanguardia concreta argentina se sigue cierta producción arquitectónica del período. Lo haremos haciendo centro en la torre proyectada por los arquitectos Cesar Jannello y Gerardo Clusellas, a partir del diseño gráfico y —probablemente— de las ideas de Tomás Maldonado, para la *Feria de América* celebrada en Mendoza en 1954.

Damos por supuesto que la noción de espacio adquiere relevancia en la teoría y la producción en los diferentes movimientos de vanguardia y se coloca como uno de los grandes motores de la arquitectura moderna. Precisamente, por admitir esto, que la atención y renovación del concepto de espacio han definido y alimentado las diferentes estrategias y maneras de entender la arquitectura hacia mediados del siglo veinte, no podemos sino observar —complementariamente— que la historiografía canónica ha tomado dicho giro y noción como un fetiche y lo menciona repetidamente —sin distinciones ni reservas—, a tal punto que ya no sabemos de qué estamos hablando. Hemos elaborado los argumentos de este texto con el fin de discernir y avanzar en la solución de este problema.

Arquitectura y arte en su estadio de autocrítica

Hemos dicho que la importancia del concepto de espacio en la arquitectura moderna se sigue de una novedosa reconexión entre esta y las artes —principalmente visuales—, dada en que el conjunto de episodios históricos que denominamos vanguardia², en ambas esferas de la acción artística, se caracteriza —antes que nada— por una reducción del componente residual de lo sacro, apoyado

2. Bürger, *Theorie der*, 47-50.



decididamente en el rechazo del concepto de representación icónica. Vale decir, por entenderse la vanguardia, principalmente, como crítica de la falsa promesa (de felicidad) que había caracterizado a la arquitectura y a las bellas artes del pasado, en función de haber sido estas, consuetudinariamente, artificios ilusorios. ¿Cómo es esto? Pues, el valor estético, tanto en las bellas artes como la arquitectura, había sido el resultado de la realización de tres metas de orden representacional: llegar a ser una totalidad tan orgánica e integrada como un ser vivo; gracias a su semejanza con la realidad; para asegurar solo de este modo la concesión trascendental de algún tipo de perfección o beneficio —valor espiritual, valor de uso en estado puro—.

Las bellas artes alcanzan su perfección *orgánica* —opuesta a la pobreza del orden *simétrico*—³ siendo imágenes verosímiles⁴, es decir, al lograr la integración casi perfecta de partes disímiles en obras maestras. La arquitectura alcanza la suya, a pesar de la impureza funcional que la obliga a permanecer en cierta simetría⁵, dimensionándose y vistiendo marcas decorativas que asimismo tienen el propósito de representar —al menos— las proporciones de la naturaleza y con esto, finalmente, integrar medidas disímiles en un todo armónico. Debe quedar claro que los aspectos que hacen al valor de uso (más impuro) de la arquitectura se cumplen con un ordenamiento simétrico básico que responde a ciertas obligaciones constructivas, estáticas (mampuestos, pórticos) y —por qué no— prácticas. Hablamos del orden repetitivo, aditivo del contenedor. Por el contrario, su ratificación estética corre por cuenta de un régimen de partes desiguales —en distintas escalas, en el muro, en la cubierta, en el entablamento, en la plataforma, en la cornisa, en el basamento, etcétera— cuyas proporciones representan de una manera abstracta la realidad. Resumiendo, las imágenes y el régimen de particiones de la arquitectura se relacionan con la realidad no por serlo, sino por asemejarse metafóricamente. Lejos de atarse y participar transformando la realidad, uno de los objetivos principales de la vanguardia utópica opera como una representación idealizadora de la realidad que, en todo caso, conforma, alienta lo existente y demoraría el futuro.

Ante esta situación, la vanguardia decidió abandonar la promesa estética —integración, representación y valor de uso puro— y acabar con el arte, comenzando por desarticular la representación y desmontar sus elementos básicos. Con esto,

3. Compuesto de partes que se repiten.

4. Íconos, en el sentido que dio Charles S. Peirce al término. Dicho de otra manera: signos que se asemejan perceptivamente a lo que representan.

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



la vanguardia también debe entenderse —antes que nada— como un giro cognitivo de las diversas artes sobre sí mismas; criticando sus creencias y promesas —ontológicas, estéticas— y analizando sus componentes profanos. Por ejemplo, en el caso de la pintura, los colores —impresionismo y postimpresionismo—, los sistemas de dibujo y representación —postimpresionismo, cubismo— o los rasgos visibles presentes, superficiales de la pintura o volumétricos de la escultura —suprematismo, neoplasticismo, concretismo— Por ejemplo, en el caso de la arquitectura, el espacio y su relación con el volumen. En este aspecto, tal como sugerimos arriba, el arte concreto, ajeno a cualquier tipo de representación ilusiva, se reconoce a un tris de la arquitectura y entiende que el destino del espectáculo real de las configuraciones concretas es mostrar y dar sentido a las propiedades espaciales de la arquitectura y de la ciudad⁶. Si hay alguna afinidad relevante entre la arquitectura y las artes de vanguardia, esta debe buscarse entre la crítica de la representación y el desmontaje analítico de sus componentes seculares.

Metodología

La masa y el espacio son significantes

Es bien sabido en los ámbitos de diseño que existe una suerte de ciencia de los signos, normalmente denominada semiótica o semiología. Un estudio que, habiendo tomado como punto de partida el sorprendente desarrollo de los estudios del lenguaje a lo largo del siglo veinte, promete una mejor comprensión de las ideas y los productos del diseño, entre ellos: el espacio en la arquitectura moderna. Por lo tanto, como metodología, llevaremos a cabo una aproximación y descomposición de la noción de espacio, en cuanto forma parte de la arquitectura en la medida en que esta es signo. El denominado *giro lingüístico*, paradigma cultural fuertemente emparentado con la vanguardia, por el cual recordaremos y caracterizaremos el pensamiento del siglo veinte en su conjunto, ha tornado tan aguda nuestra comprensión crítica del universo de las interacciones mediadas por signos, que los más diversos saberes admiten herramientas teóricas y esquemas operacionales originales de la lingüística y su vecindario intelectual, adaptándolos según sus propios requerimientos para aplicarlos con provecho en sus respectivos campos. Esto último, ha promovido malentendidos no poco importantes pues, el hecho de que ciertas configuraciones sensibles funcionen como signos no es

6. Tomás Maldonado, "Volumen y dirección de las artes de espacio", *Revista de Arquitectura* 32, no. 314 (1947): 72-78.



privativo de la lengua, ejemplo de esto lo tenemos en la arquitectura significando —entre otros diversos contenidos, los que nos interesan aquí— posibles experiencias espaciales⁷.

¿Cómo es posible transportar el estudio del lenguaje al estudio del sentido que tienen los objetos diseñados? ¿Es factible aun cuando estos últimos no hayan sido configurados con el fin principal y manifiesto de significar? Entiéndase, hablamos de productos utilitarios y “mudos” como la arquitectura o el diseño urbano, que se presentan para hacer algo sin que medie —sino como una suerte de auxiliar— la significación. Solo metafóricamente podría decirse que los objetos utilitarios “nos dicen algo”. Sin embargo, cabe advertir que, de una manera diferente al lenguaje, poseen las características del signo. El conjunto de los productos diseñados, aun los que no hayan sido concebidos principalmente para significar, son portadores de un cierto valor de signo, organizándose en una serie de redes de combinación e interdependencia que autoriza a hablar de ellos como un sistema semiótico. La arquitectura, además de poseer un valor de uso, comporta un valor de signo que, aun cuando *secundario*, no debería ser desestimado⁸.

Como método, adoptaremos aquí una serie de nociones y esquemas que poseen la ventaja de ser sobradamente conocidos o probados para analizar, a lo largo de este artículo, desde el punto de vista del significado, las nociones de espacio empleadas por el discurso de la arquitectura moderna⁹. Como es bien sabido, en su conjunto, el discurso de la arquitectura moderna define el espacio en oposición y complementariedad con la masa construida. Es más, en general, caracteriza lo moderno, en buena medida, como un cambio atencional que traslada el centro de gravedad del proyecto arquitectónico de la masa —envolvente y resistente— al espacio delimitado —y en alguna medida, significado— por esta. Ahora bien, si este giro caracteriza toda la arquitectura moderna —en su conjunto— —desde la

7. Ferdinand de Saussure, cuyas ideas filosóficas sobre los signos sirvieron para el inicio y el posterior desarrollo de la lingüística moderna, imaginó un desarrollo necesario entre la primera teoría del lenguaje y una futura teoría de los signos en general, que atendiera al universo de signos, aun cuando estos funcionaran en un régimen muy diferente e incomparable con el que estructura la lengua. Señaló que la lingüística constituye tan solo un breve capítulo —si bien ineludible y tal vez el más importante— de una semiología general.

8. También, como hemos sugerido, los productos de diseño se organizan en tipologías (que equivalen a los géneros en literatura o a los sistemas en el lenguaje) que determinan una serie de redes de comparación y combinación que permiten, en principio, como lo hicieron Roland Barthes y Jean Baudrillard al hablar de un sistema de los objetos. Ver Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe* (París: Gallimard, 1972), 2-6.

9. Cuando hablamos de discurso de la arquitectura, nos referimos tanto a lo que se dice sobre la arquitectura como a la arquitectura misma



más racionalista a la más organicista, entre Mies y Wright—, entonces, ¿podemos distinguir diversos recortes más específicos para entender, diferenciar, valorar o interpretar esta espacialidad moderna, o la espacialidad que se pretendía correcta en cada momento? Efectivamente, podemos hacerlo, porque los diversos conceptos de espacio de la arquitectura del siglo veinte —al menos— reclaman o señalan, para la conjunción complementaria *masa-espacio*, significados de distinto orden. Veamos cómo la variabilidad de conceptualizaciones de este nuevo espacio, puede ordenarse —de acuerdo al método que nos hemos propuesto— según el tipo determinado de valor de signo con el que se postulan.

Cuatro lecturas de la masa y el espacio de la arquitectura

Sabemos que, tal como lo propuso Roland Barthes,¹⁰ los objetos utilitarios tales como la arquitectura pueden ser leídos o interpretados en dos órdenes de significación diferentes y sucesivos, en bruto: la *denotación indicial* de una posible funcionalidad práctica [1] y las *connotaciones simbólicas* de otros contenidos culturales digamos, adicionales, y no atados a la operatividad práctica [2]¹¹. En el primer orden [1], las formas diseñadas se relacionan directa o físicamente con ciertas posibilidades de uso que, no solo las posibilitan, sino que —además— las significan o anticipan. En el segundo [2], se relacionan o evocan ciertas ideas, en función de hábitos y convenciones culturales y no ya de las meras capacidades sensoriales (corporales, biológicas o mentales) del cuerpo, o de las meras posibilidades del objeto para entregarse a una acción exitosa. Razones por las cuales, de manera gruesa, hablamos primero de [1] un *sentido indicial* o *indicativo primario* —ya de la masa delimitante o del espacio delimitado de la arquitectura— (regulado por las posibilidades reales frente al objeto) y luego, de [2] otro *sentido simbólico secundario* (regulado por la cultura).

Cuando afirmamos, en sintonía con el interés y las preocupaciones propias del funcionalismo más cruda, radical y legítimamente vanguardista, que las proporciones de un espacio, las dimensiones más o menos ergonómicas de un artefacto o

10. Roland Barthes, "Éléments de sémiologie", *Communications* 4 (1964): 17-215.

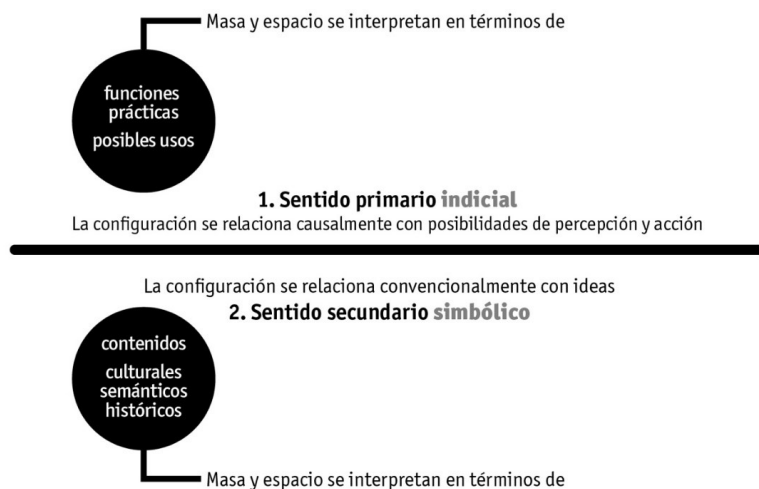
11. Índice o *indicial*, lo decimos en la acepción correspondiente a la teoría semiótica de Peirce, es decir, de significante que mantiene un lazo existencial (directo, causal, físico) con un objeto —un estado del mundo— que le es contiguo. El índice se diferencia del ícono y del símbolo. El ícono, ya lo anticipamos, implica un significante que se conecta con sus significados en función del parecido perceptivo. En cambio, símbolo o simbólico implica un significante que se conecta con sus significados en función de una convención cultural, de una ley.



la transparencia u opacidad de un material anticipan o significan la factibilidad de cierta manipulación o un posible uso, hablamos de [1] una significación primaria. Motivo por el cual, tal vez la definición más precisa del diseño funcionalista sea caracterizarlo por su inclinación hacia [1] este tipo de significación y su rechazo (silencio o mudez) por toda posible [1] significación o asociación cultural. Las viviendas sociales diseñadas por Jacobus Johannes Pieter Oud para el barrio de Kiefhoek al sur de Rotterdam (1923) o —más tardíamente— la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm (1954) diseñada por Max Bill participan de esta opción por el [1] índice primario en detrimento del [2] símbolo secundario.

En cambio, en las respectivas ideas de reclamar por *espacios que expresen sus emociones y sus convicciones religiosas y sociales*, Sigfried Giedion; o de *dejar atrás el nudismo funcionalista y esterilización estilística para restablecer un orden cultural que satisfaga las exigencias psicológicas y espirituales*, Bruno Zevi, detectamos unos intereses y unas expectativas sujetas al rendimiento [2] simbólico de la masa y del espacio arquitectónico. Nos alejamos de todo tipo de opción funcionalista cuanto el reclamo es para que la arquitectura, la configuración de su masa envolvente o de su espacio envuelto, signifique o recuerde [2] un determinado contenido con el que se relaciona convencionalmente, tal como el reconocimiento mismo de una regularidad tipológica; como ser puerta o ser silla y no meras posibilidades de atravesar el muro o sentarse.

Figura 1. Sentido indicial o indicativo primario y sentido simbólico secundario

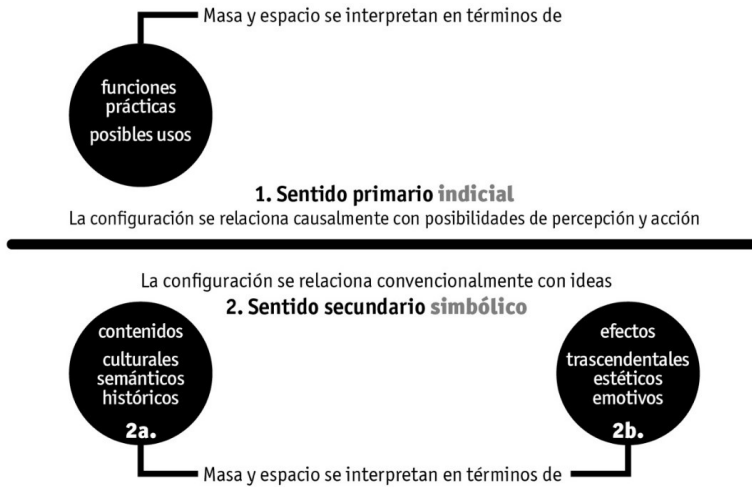




Afinemos ahora el esquema de tal manera que podamos aclarar —además de encuadrar las ideas de espacio arquitectónico en su conjunto— los términos de la noción particular que se formula en el contexto del arte concreto argentino de mediados del siglo veinte. Para esto, conviene primeramente advertir que estas dos maneras de concebir el *desiderátum* del sentido de la arquitectura, invocando ya la naturaleza, ya la cultura; ya la función indicativa, ya la función simbólica; ya la muerte o el fin del arte, ya el reflujo estético; corresponden respectivamente, de manera clara y patente, a los conceptos funcionalista y organicista del espacio arquitectónico.

Ahora bien, cuando decimos que numerosos autores, más o menos en la tradición de Giedion y Zevi, o de uno de sus inspiradores, Walter Curt Behrendt, piensan y definen el espacio contenido o delimitado por la masa en términos de su participación en el sentido simbólico o secundario de la arquitectura (parásito, o al menos subsiguiente de otros sentidos más literales y directamente ligados a la geometría de la envolvente y de lo envuelto), aún podemos diferenciar doblemente entre [2a] quienes lo hacen entendiendo que el desarrollo de un sistema de sentido secundario, excedente respecto a la intelección más primaria, sensible o práctica, depende claramente de saberes culturales y remite a ciertas ideas convencional, histórica y contingentemente aceptadas; y [2b] quienes suponen que tales contenidos o efectos, estimados como estéticos, emotivos, humanos, etc., no dependen tanto de una convención histórica como de una esencia o substancia (deber) suprahistórica. Vale decir, que tendríamos, para la masa envolvente y su conjunción con el espacio envuelto, en función de su configuración significativa, dos tipos distinguibles de interpretaciones secundarias: [2a] la que responde decididamente a unos tales hábitos culturales, es decir, a la historia de la sociedad tal eventualmente aconteció; y [2b] la que responde a ciertas expectativas trascendentales u ontológicas respecto de lo que se manifiesta como verdadero, bello o bueno —artístico, justo, necesario, etcétera— en función de que en sí mismo sería —sustantiva y no accidentalmente— verdadero, bello o bueno.

Figura 2. Sentido simbólico secundario: 2a y 2b



Como parte de un discurso sobre la arquitectura con el cual ya estamos harto familiarizados leemos a Giedion, escribiendo que: “El artista de hoy [está hablando de los cubistas] creó estos símbolos a partir de las fuerzas anónimas de nuestro tiempo”¹². Hasta aquí, parecería estar hablando de un cierto sentido que podría leerse o atribuirse a las pinturas cubistas en función de que su aspecto, simbólicamente y de manera secundaria¹³, estaría [2a] recordando o evocando las fuerzas sociales o históricas (unas ciencias, unas técnicas y una producción sabidamente ligadas al dinamismo, al movimiento y a la cuarta dimensión). Estaría hablando de su connotación cultural. No obstante, sigue diciendo: “En la mayoría de sus formas no hay contenido inteligible. Se dirigen directamente a los sentidos, buscan la reacción inmediata. Hablan derechamente a los sentidos”¹⁴. ¿De qué tipo de efecto de sentido está hablando? Pues de [2b] un efecto que podría calificarse de estético (en un sentido metafísico del término) y que hemos diferenciado de los meramente convencional o cultural pues, quienes creen en él, lo atribuyen a una experiencia directa que se podría tener en contacto con el diseño de un objeto sin que medie la interpretación. Quienes adhieren a esta creencia, aun cuando la vanguardia haya sido, como hemos dicho arriba, su deflación y crítica, se figuran que la configuración de la arquitectura en sí misma, produce un agrado, una felicidad o una perfección

12. Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft* (Hamburgo: Rowohlt Verlag, 1956), 40.

13. Porque, de manera primaria, la pintura cubista estaría significando cómo ha sido hecha.

14. Giedion, *Architektur und*, 40.





no mediadas por la intelección o la comprensión. Hablaríamos de unos pretendidos efectos de sentido secundario de carácter estético o trascendental, que agencia ciertos adherentes aún en una época postmetafísica —vale decir, en un momento en el que ya hacía décadas que el contacto con la vanguardia artística había secularizado la arquitectura más avanzada—.

Confirmamos nuestras presuposiciones cuando, a continuación, Giedion advierte: “Pero permanecen mudas [las nuevas formas] para aquellos cuya vida emocional sigue dominada por un siglo de arte de sucedáneos. Los niños [espíritus aún libres de las sujeciones convencionales] en cambio, pueden comprenderlo”¹⁵. Otra vez, ¿de qué habla? Pues que dicho efecto estético trascendental [2b] no podría ser captado o disfrutado por los habitués¹⁶ de la tradición artística decimonónica, que privilegia lo semántico —mediado por el signo— por sobre lo estético —no mediado, y producido por la experiencia directa—. En el caso de la pintura, probablemente los sucedáneos sean las imágenes que la analítica cubista comienza a desmontar en formas poligonales concretas pintadas. En el caso de la arquitectura, lo sucedáneo corresponde, seguramente, la arquitectura decorativa, semántica y “aespacial”¹⁷ del eclecticismo del siglo XIX, que, incapaz de lo estético [2b] se conforma con lo semántico, histórico, cultural [2a].

Respecto de la interpretación primaria, del modo en que se coarticulan —en cierto diseño— la masa y el espacio, hemos de postular una diferenciación equivalente. Por un lado, tenemos —como hemos dicho— [1a] lo que encarecen los funcionalistas: la configuración¹⁸ —significante— de la masa y espacio significando natural y directamente (porque allana) las actividades que un usuario —su cuerpo, su inteligencia, etcétera— puede desempeñar en ese espacio y haciendo uso de tales artefactos. Pero, por el otro, tendríamos un nivel de interpretación que podríamos asignar a una instancia aún más primaria: antes de inteligir las posibilidades funcionales más prácticas de la forma —llena o vacía— de la arquitectura, seríamos capaces —esto es lo que sostiene Maldonado¹⁹— de leer en dichas configuraciones [1b] cómo ese espacio en el que nos situamos y desplazamos. Vale decir, leemos y somos capaces de representar mentalmente las posibilidades sensibles, visuales y hápticas contenidas o propiciadas por cierta configuración

15. Giedion, *Architektur und*, 40.

16. Desalmados, sin corazón.

17. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Torino: Einaudi Editore, 1951).

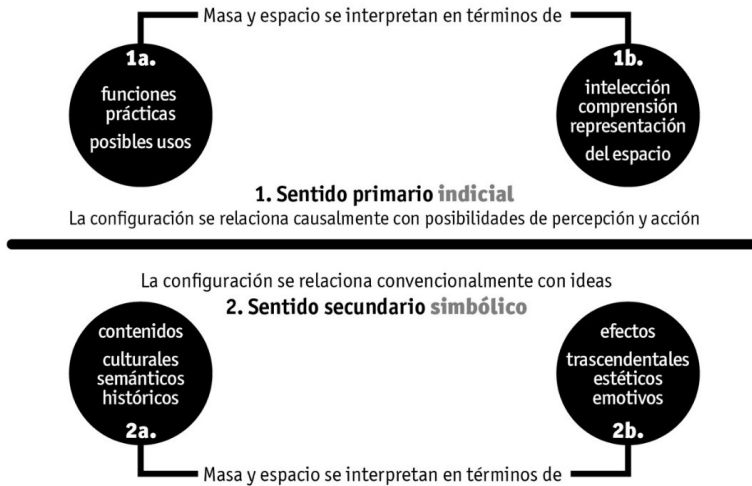
18. El aspecto, el orden geométrico, las dimensiones, las proporciones, las cualidades sensibles.

19. Maldonado, “Volumen y”, 72-78.



de los planos y líneas envolventes —presentes en la masa— o de las dimensiones, proporciones y conexiones envueltas —presentes en el espacio—. Hablaríamos de una suerte de funcionalidad previa, de un orden más próximo a la percepción [1b] que a la acción [1a], si es que tal distinción fuese del todo lícita. El cuadro quedaría articulado, provisionalmente, de la siguiente manera.

Figura 3. Sentido primario indicial: 1a y 2b



Resultados

Distinguiendo el concepto de espacio: entre funcionalismo lato y espacialismo concreto

Tomás Maldonado, artista fundador e integrante de la *Asociación de Arte Concreto Invención* (1946, Buenos Aires, Argentina) consideró en diversas publicaciones y manifiestos de la época —con especial atención— la noción de *espacio*, refiriéndola como objeto de estudio y como una de las principales finalidades de la actuación del *arte concreto*. Maldonado no solo animó, como vanguardista que fue, la erradicación del espacio ficcional o ilusorio en las bellas artes, sino que —también en función del nivel de autocritica que mencionamos arriba definió a la vanguardia— destacó una articulación históricamente renovada entre la pintura, la escultura y la arquitectura, observando el advenimiento de un nuevo espacio arquitectónico. Espacio moderno y concreto que nada tiene que ver con la representación mimética, que



fue repudiada no solo en cuanto era el dispositivo característico de la pintura y escultura icónicas, sino que también fue rechazada en cuanto formaba parte de la arquitectura tradicional, la que se observó relacionada con la ilusión y la metáfora no solo porque la decoración representa (por semejanza) ciertos objetos y (por convención) ciertos estilos, sino porque la arquitectura pretendía imitar, en sus particiones, dimensiones y proporciones, un orden sustantivo natural²⁰.

Que la arquitectura participa del concepto de “arte como representación de la naturaleza” es una opinión bastante aceptada no solo en la historia y la estética tradicionales de la era prevanguardista, sino también a mediados del siglo veinte, es decir en el contexto de interpretación de los textos a los que nos referimos en este artículo. Se trata de una opinión crítica radical por parte de los autores decididamente alineados con algunos de los propósitos más heroicos de la vanguardia, o de una opinión más indulgente por parte de quienes piensan la arquitectura, de manera más conservadora, tratando de comprenderla, entre los años de 1940 y 1960, en sus renovadas ligazones con el pasado, luego de una revuelta episódica, ultramoderna, pero más o menos circunscrita, en función de haber alcanzado sus propios límites. Dentro de esta última línea, sin ser crítico, pero siendo suficientemente analítico (probablemente de allí su influencia) encontramos a Giulio-Carlo Argan, entre los que admitieron sin sonrojo “la arquitectura como mimesis”²¹. Allí Argan sostiene que:

Evidentemente, el concepto de un “arte como representación de la naturaleza”, concepto típico del Renacimiento, no se limita a las artes plásticas. La relación entre el artista y la naturaleza en el Renacimiento se plantea sobre la base de la imitación de la naturaleza, de la mimesis, y los teóricos del Renacimiento establecen la diferencia entre la actividad del pintor y del escultor, por un lado, y la del arquitecto por el otro, en el sentido de que la pintura y la escultura son imitaciones de la realidad, mientras que la arquitectura es una imitación que podríamos llamar indirecta de la realidad.²²

Tomamos a colación esta referencia porque Argan, aún en su conservadurismo flagrante, se distingue de buena parte de los críticos e historiadores de la arquitectura que ignoran o —lo que es peor— confunden la diferencia entre un espacio real y un espacio representado, algo que es menester considerar con agudeza si lo que se desea es comprender a fondo este tópico de la arquitectura moderna.

20. Algo que fue retomado y en lo que insistió luego, la opción organicista. Giulio-Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1966).

21. Argan, *El concepto*, Lección I, 14 y ss.

22. Argan, *El concepto*, Lección I, 14 y ss



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

Es más, Maldonado escribió en 1947 el ensayo “Volumen y dirección de las artes de espacio”, refiriéndose a las características y al sentido de aquello que podría considerarse, según el mismo lo menciona, como una *nueva concepción espacial en las artes del espacio*. En este texto, como en muchos otros manifiestos arquitectónicos de la época —inclusive en el marco de concepciones francamente divergentes—²³, reconoce este proceso revolucionario del que venimos hablando, por el cual el *espacio* adquiere relevancia como el punto de partida de todo acto creador, en tanto determina la materialización del resto de los componentes de una obra de pintura, escultura o arquitectura.

Maldonado asume la conocida idea de que en el pasado prevanguardista: “... El problema para arquitectos y escultores consistió en cómo disponer estéticamente volúmenes en un espacio neutral”²⁴. Afirmación que apunta a un cierto carácter volumétrico predominante de la arquitectura y la escultura del pasado. Carácter que se tiene por cerrado y centrípeto²⁵ en lo que refiere a su realidad material, a su morfología y a su significado, el que no está referido a la configuración del vacío sino a la mole, que es decididamente icónica en la escultura y en parte icónica, y en parte regulada por la *convenientia*²⁶ proporcional entre sus particiones. Vale decir, el viejo

23. La cuatripartición del esquema presentado en el capítulo anterior puede dar cuenta de ello.

24. Maldonado, “Volumen y”, 72-75.

25. Maldonado, “Volumen y”, 72-75.

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



concepto de espacio implica una manera de hacer arte —concentrada en el propio objeto— sin atender positivamente a la espacialidad resultante, delimitada o condicionada geométrica y físicamente por las piezas que componen el conjunto material.

Maldonado formuló una nueva concepción de espacio de la escultura y la arquitectura que se opone a la concepción tradicional, donde el espacio no es objeto o resultado consciente del proceso de proyectación, por ser, meramente contenido (vacío de materia), por no ser atendido como factor o componente de la escultura y la arquitectura en un rango equivalente a las masas materiales más densas, siendo, las más de las veces, involuntariamente contenido por aquello que sí merecería ser atendido en el proyecto. Hablamos de un espacio no pensado centralmente como factor en la instancia del proyecto, e indeterminado morfológica y conceptualmente, tanto para el creador, como para el analista y, probablemente, también para el usuario.

Una idea presente en el Maldonado de los años cuarenta es que el espacio deja de ser neutral, en una primera instancia, por los avances del arte concreto en la pintura. Tal vez porque en la pintura de todos los tiempos, aún bajo un concepto equivocado (ilusión), se trabajaba con el espacio, por lo menos, insiste Maldonado²⁷, se lo tenía en cuenta. Posteriormente se incorporó en la discusión y en las prácticas de las demás artes de espacio, en la escultura y la arquitectura, en las había permanecido fuera de discusión. Pero necesariamente, para la realización de cualquier revolución espacial fue imprescindible que, en la pintura, en la escultura y en la arquitectura, el espacio perdiese su calidad representativa, ilusoria y ficcional.

En la pintura este proceso se identifica con la supresión la representación icónica y el reconocimiento de la bidimensionalidad del plano presente, bruto, crudo, como objeto capaz de interactuar —geométrica y de manera perceptiva— con el espacio, a través de formas y colores, entendiendo el propio espacio como el componente natural de la arquitectura. En la escultura, además de suprimir la representación se produjo una suerte de transferencia de la atención sobre la masa y el volumen, hacia el descubrimiento del espacio, o bien, de una espacialidad compartida entre la escultura y la arquitectura. En torno a esta última, siempre hubo espacio, pero tal vez —como lo apunta Maldonado— no se lo reconocía como componente, aun siendo inherente a la arquitectura. Lo que habría sucedido, implicó una suerte de revolución en la que una nueva concepción espacial llevó a finalizar la larga historia del trabajo representativo e ilusorio en la envolvente, para pensar este límite material desde sus aptitudes morfológicas, como un elemento interactuante con

27. Maldonado, "Volumen y", 72-78.



otro, que es el espacio. Obsérvese que estamos refiriéndonos a un problema que podríamos situar en el cuarto 1b. del esquema presentado en el capítulo anterior. La organización imaginativa —sensorial, mental, perceptiva, etcétera— del espacio depende en cierta medida —o se lee a partir— de la organización morfológica de los límites interactuantes; dicho de otra manera: que la morfología de la envolvente es [1b.] un significante que se lee espacialmente e importa -antes que nada- por su incidencia en el espacio circundante.

Ahora bien, hemos sugerido que, doblemente, esta revolución espacial necesitó, además de impugnar la representación, incorporar el dinamismo o el movimiento, denominados por Maldonado como *dirección o trayectoria*²⁸. Con la eliminación de la representación, se incorporó el movimiento, la dirección y las trayectorias posibles bajo la condición de la geometría de los límites y la propia organización espacial. La posible trayectoria de un sujeto habría pasado a ser, por decirlo de alguna manera, el objeto de diseño y la creación, como resultado interpretativo de una determinada organización y conjunción entre la masa y el espacio. Ahora, dice Maldonado, “los artistas más sensibles a la verdadera esencia de nuestro tiempo”²⁹ partirían de la materia para diseñar cómo esta estimula una comprensión y apropiación espacial.

A una envolvente que carece ya de referencias iconográficas (hacia objetos de representación, entre los que se incluyen los elementos de la arquitectura del pasado)³⁰, ante dicha carencia, solo le resta ser huella (real indicial) de la posible ocupación y de los posibles movimientos dentro del espacio delimitado. Esto, vale decir, el comportamiento (inclusive háptico) de la materia, anticipando tanto localizaciones como trayectorias posibles, ha sido investigado, dice Maldonado³¹, por parte de los arquitectos modernos en sus propias obras.

Al perder el límite y la masa su valor simbólico, al quedar liberados de esas ataduras (de una representación icónica primaria que se sigue de un contenido simbólico)³² se vio afectada o renovada la crucial relación entre morfología y función. En una primera

28. Maldonado, “Volumen y”, 72-78.

29. Maldonado, “Volumen y”, 72.

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

31. Maldonado, “Volumen y”, 72.

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



instancia, según lo narra la más generalista de las historias de la arquitectura, en las primeras décadas del siglo XX, la *función* (funcionalidad práctica)³³ adquirió un rol central en la producción arquitectónica de orientación más utópica. Hablamos de la función en un sentido de utilidad y valor de uso, en el sentido marxiano del término, el que es significado primariamente (ver [1a.] en nuestro cuadro) por la configuración de la masa y del espacio arquitectónico (preñados de sentido, como lo diría Roland Barthes). Pero, esta revolución del espacio atañe también a la organización perceptiva misma. Es decir, la funcionalidad pura, toscamente definida, como sentido de la arquitectura, no se superpone directamente a la comprensión de los atributos espaciales, en sí mismos. De esta manera el descubrimiento o la repotenciación del espacio afectó tanto a las decisiones respecto organización de los factores morfológicos [1b.] como funcionales [1a].

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

Torre de América

Es importante constatar cómo se aplicaron dichos conceptos de espacio en la arquitectura moderna del periodo en Argentina. Es decir, cómo de estas definiciones teóricas se sigue cierta producción arquitectónica del período. Por el momento, lo haremos haciendo centro en la torre proyectada por los arquitectos Cesar Jannello y Gerardo Clusellas, a partir del diseño gráfico y probablemente de las ideas de Tomás Maldonado, para la *Feria de América*³⁴, celebrada en Mendoza en 1954.

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

34. Entre enero y abril de 1954 se celebró en Mendoza Argentina la *Feria de América*, una exposición industrial de alcance continental emplazada en Parque General San Martín, donde participaron 12 países extranjeros, 10 ministerios nacionales y 15 provincias argentinas sumando un total de más de 1100 expositores. La feria ocupó una superficie de 30 hectáreas con la construcción de más de 100 pabellones. Wustavo Quiroga, "Prólogo", en *Feria de América: vanguardia Invisible*, ed. Wustavo Quiroga (Mendoza: Fundación del Interior, 2012), 8.



La Torre de América es un caso ejemplar en cuanto concomitancia arte-arquitectura en Argentina a partir de las proposiciones del arte concreto, que se constata en la eliminación del componente residual sacro, es decir, la exclusión de lo representativo, lo imitativo, lo ilusorio, lo icónico, en un objeto arquitectónico-urbano. No olvidemos que su construcción fue realizada en 1954, a raíz de una feria internacional, y que la presencia de objetos en el espacio urbano con estas características —en algún grado, extrañamiento vanguardista— era original no solo en Argentina sino también en Europa, el centro de la vanguardia de los años de 1920³⁵. Otro aspecto acerca de esta concomitancia: ¿tenemos en ella algún grado de integración o síntesis de las artes? ¿Un tipo de articulación que incluye segmentos artísticos basados en los mismos principios, por ejemplo, como el hecho de que la música que se incorpora es atonal y dodecafónica? La copresencia disciplinar —cómo la arquitectura se transformó en el medio a partir del cual las diversas artes— reconfiguró su relación con la realidad con la praxis vital.

El análisis de esta obra nos permitirá demostrar cómo en la práctica se materializa la noción de espacio concreto, que se diferencia del espacio funcional práctico desde la lectura de los significantes de la masa y el vacío y cuando nos referimos a masa, no solo se incluye los componentes de materia más densa: planos, líneas y puntos, sino también los virtuales: luces, música, etcétera.

Eliminación de la representación en los tres sentidos enunciados y con ello, de la promesa estética

Eliminación de la unidad orgánica. A pesar de no contar con una funcionalidad práctica convencional —vivienda, escuela, museo, etcétera—, la edificación se compone de piezas iguales (diez cubos), resaltando la impureza funcional de la arquitectura —en este caso por obligaciones constructivas o estáticas— en desmedro de la unidad orgánica codiciada en la arquitectura tradicional o del pasado en lograr con elementos desiguales, diferentes, una unidad. Es decir, se aplicó un acotado número de elementos o piezas, que evidencian un orden simétrico muy marcado. Dicho de otro modo, el significado de la torre queda limitado a cómo esta denota su propia estática y sus mismísimas opciones constructivas; a lo cual se le asocian, posiblemente, unas connotaciones simbólicas relativamente indeterminadas o abiertas. Elude la tradicional lógica monumental: una representación icónica lograda en su ilusión —factor principal de organicidad— cuyo sentido lato —la identidad de lo que representa— es seguido por una serie de connotaciones convencionales, asociadas al objeto representado.

35. Max Bill, *Monumento al preso político desconocido*, 1952; Le Corbusier y Iannis Xenakis, *Pabellón Philips en Bruselas*, 1958.



Eliminación del factor de semejanza con la realidad —eliminación de ornamentación—. Como parte del rechazo de la representación de objetos, se cuela el repudio de los estilos del pasado de la arquitectura y de la analogía abstracta, es decir de la creencia en que las particiones y proporciones son capaces de reflejar o ser armónicas con un orden natural o cósmico. En primer lugar, con la torre se busca una desmasificación o desvoluminización, la masa se reduce a una serie de elementos lineales que se vinculan de determinada manera para configurar figuras y cuerpos geométricas simples —poliedros convexos y cóncavos— pirámides y cubos no sólidos. La composición de los cubos a través de elementos lineales, barras en sus aristas, en las diagonales y medianas de sus caras y en la vinculación de los vértices de sus caras en el interior del cubo, demuestra la base geométrica-matemática (básica, simétrica) del objeto, lo más alejado posible a una estructura cuasinatural de piezas disímiles que configurarían un todo orgánico natural.

Erradicación de algún tipo de búsqueda de perfección o beneficio artístico —valor de uso puro—. La creencia artística estética del pasado se basaba en la constitución de un cuadro, escultura o edificio por partes o elementos disímiles que componían una unidad en donde ninguna pieza podía ser omitida o quitada para preservar la armonía. El propósito de la torre es resaltar con su configuración la idea de inacabada, inconclusa ya que esta puede crecer, como mera adición y no como integración, tanto en sentido vertical, como en espiral ascendente, siempre que lo estático soporte ese peso³⁶. Así, asistimos a cierta acentuación del valor de uso impuro, de demostrar cierta reflexión de comportamiento estático ya que los cubos colocados de manera espiralada sobre el eje vertical de la estructura, poseen un voladizo de la misma dimensión del elemento de soporte y el cálculo está realizado de tal forma que no fue necesario colocar elementos tensores para sujetarlos. Eliminación de cualquier elemento de la arquitectura del pasado, entablamentos, cubiertas, basamentos etcétera. Eliminación de distinción de sus partes estructurales, columnas, vigas, entre otros.

Por lo tanto, esta torre es singularmente una puesta en escena de la espacialidad concreta, la erradicación de estos tres niveles de orden representacional está claramente dirigida a comprender de manera sustancial su elemento más profano: el espacio.

36. Al fin y al cabo, solo llega a ser estructura en su aspecto estático.



El espacio que leemos en la organización de la masa y el vacío

Tengamos ahora en cuenta cuando dijimos que el espacio arquitectónico, en conjunción complementaria con la masa, puede funcionar como un signo —que además de su valor de uso tiene un significado o valor de signo que puede interpretarse—; y que podríamos diferenciar cuatro órdenes del significado posible de las experiencias espaciales.

Organizamos estas lecturas de acuerdo a los dos órdenes de significación, el sentido primario indicial y el sentido secundario simbólico, que están presentes en todo objeto utilitario. Por lo tanto, cada objeto puede ser leído e interpretado a partir de estas cuatro concepciones de espacio y a su vez, es factible determinar cuál de esos cuatro rangos de significado determinó la configuración de la obra analizada.

Antes que nada, cabe decir que la torre a la que referimos es uno de los más crudos ejemplos de una propuesta de significación espacial del tipo que hemos mencionado como 1a en nuestro diagrama. Es casi, un caso diseñado a propósito de las acepciones de los términos *dirección* y *trayectoria* empleados por Maldonado³⁷ para determinar ciertos componentes de la arquitectura como signo de una virtualidad o una abstracción espacial. En el caso de la Torre de América encontramos “planos usados libremente sin determinar masa”; “elementos lineales libres”; “anécdotas volumétricas libres en un espacio”³⁸. Sin que sea este el lugar para hacer una descripción exhaustiva, esbozaremos este sentido de espacialidad concreta hacia el final del artículo, presentando antes, brevemente, la privación o la escasez de los otros valores de significación de esta torre emblema.

Valor de interpretación cultural (2a)

Más allá de lo que hemos dicho, que la torre moviliza un sentido indicial primario, en su masa y en su espacio, aun así, inferimos que, en su diseño, se sugiere el propósito de representar “el ser moderno” (la ruptura con el pasado) como un símbolo cultural, de carácter internacional. Lo que queremos señalar es que tal referencia simbólica no apunta a una significación convencional del universo del discurso de la arquitectura referida a unas convenciones históricas acerca de la relación —insistimos, tradicional y codificada— de la relación masa-espacio. En cambio, el potencial simbólico, o las inevitables interpretaciones de la torre y su materialidad como símbolo se enderezan en la dirección de un sentido extraarquitectónico. La Torre es un emblema de la feria, en el cual Argentina se mostraría al mundo como

37. Maldonado, “Volumen y”, 72-78.

38. Maldonado, “Volumen y”, 78.



un país industrial, desanclando de cualquier conexión de sentido con el pasado. Se muestra de cara al futuro a partir de conjugar, música concreta-electrónica, escultura-arquitectura concreta, tecnología “moderna”, etcétera. Además, es posible que estas “anécdotas volumétricas libres en un espacio”, las pirámides, una roja y una blanca, motivadas en el diseño gráfico de Maldonado, simbolizarían el deseo de unión de las dos Américas, el futuro en 1954 indicaba la necesidad de la Argentina de expandirse por el continente y de trabar acuerdos con el norte,

La intención principal del evento tuvo varios objetivos. Por un lado, se propuso fomentar las producciones regionales y afianzar las relaciones comerciales e internacionales; por el otro, el acontecimiento se planteó como un gran espectáculo de atracción para los habitantes de la región y visitantes.³⁹

La presencia de este objeto, en frente de la escultura decimonónica, simboliza un cambio de época en la idea sobre el arte, se ubica de manera tal de enfatizar el giro cultural de mediados de siglo en Argentina.

Valor de interpretación de atributo estético trascendental (2b)

La idea de realizar *un verdadero espectáculo visual*, va asociado a la idea de contemplación de brindar un show, de música, luces y formas geométricas puras en el espacio. Además de su impacto y su efecto indicial, crudamente, por reconocerse empíricamente como un conjunto “artístico”, o como hemos dicho, la voluntad de probar síntesis entre las artes, podría entenderse —por esa superstición de relacionar lo artístico con lo estético— que estamos pretendiendo una actualización de cierta trascendentalidad del ordenamiento de los elementos sensibles de la torre. Desde luego, no es así, tal como lo hemos dicho.

Valor de interpretación funcional (1a)

Claramente la de la funcionalidad práctica no está contemplada en esta obra, aun cuando luzca y se configure plenamente moderna, con el rechazo del pasado —de la cultura (2a) y de las tesis ontológicas (2b)— que esto implica. Aun cuando se vea moderna, no tiene (ni significa) un destino funcional práctico y no indica qué tipo de actividades puede realizar un sujeto en ese espacio, de hecho el sujeto tiene poca incidencia sobre ese espacio-ingreso ya que solo es atravesado en el paso peatonal o vehicular, a nivel de piso —no como la Torre Eiffel que permite circular, moverse, en todo su desarrollo—. Entonces, se proyecta pensando en una funcionalidad previa a la práctica ligada al sistema perceptual, cómo ese espacio es percibido visual, auditiva y hápticamente.

39. Quiroga, “Prólogo”, 8.



¿Cómo es esa configuración?

La masa, los componentes que limitan el espacio, está conformada por una estructura central vertical, de 5 cubos de 8 metros, dispuestos uno sobre otro, sobre un prisma de base cuadrada de 8 metros y de 10 metros de altura, dando a la torre un total de 50 metros de altura. Estos “cubos” se configuran a partir de la materialización de las aristas, diagonales y medianas de cada cara con perfiles metálicos. La estructura central está rodeada por otros 5 “cubos”, de iguales características, ubicados cada uno en un nivel diferente y rotados a 90°, sobre el eje de la estructura central, dando como resultado una disposición en forma de espiral⁴⁰. Dentro de cada uno de los cinco cubos ubicados en forma de espiral, se encuentran dos pirámides, una roja y otra blanca, ubicadas de forma invertida, uniendo sus vértices superiores. Por lo que la torre cuenta con 5 pares de pirámides, o 10 pirámides en total.

La torre cuenta a su vez con un sistema de iluminación dispuesto en la base de cada una de las pirámides, con diferentes posibilidades de variación, pueden encenderse los cinco pares a la vez o uno por vez, etcétera. Además de la incorporación de la luz como material, la torre cuenta con una pieza de música electroacústica, diseñada por Mauricio Kagel, sincronizada a las luces de las pirámides.

¿Cómo se percibe el espacio?

Esta descripción sobre la geometría, los sistemas de iluminación y sonoros, muestra la simplicidad y economía en el diseño de la Torre. Por lo contrario, su percepción se torna compleja a partir de la observación por parte de un sujeto en movimiento. La Torre de América fue pensada para ser contemplada de noche, la luz de esta manera cobra un rol central ya que es la responsable de la materialización de los cinco volúmenes suspendidos. El sistema de iluminación es el que concreta el espacio. Contamos con un entrelazamiento de partes del espacio: el espacio interior de la torre; el espacio comprendido en cada una de las pirámides/módulo, que se abren hacia arriba o hacia debajo de acuerdo a su dirección; el espacio contenido entre las pirámides y la estructura de cada cubo; el espacio entre cada bloque y el espacio que rodea a toda la torre, que se sujetan a partir de relaciones invisibles, pero claramente verificables, que dan como resultado un caso de espacio articulado.

En el plano mensurable el *espacio interior de la torre* se define por los 5 volúmenes que se disponen en forma de espiral en torno al mismo, y en el plano no mensurable a partir de su relación hacia arriba con el *espacio que rodea a la torre* y en distintas

40. Rodrigo Alonso, “La feria de América y su legado”, en *Feria de América: Vanguardia Invisible*, ed. Wustavo Quiroga (Mendoza: Fundación del Interior, 2012), 32.



direcciones con los espacios comprendidos entre los cinco volúmenes. La ubicación de los volúmenes en espiral introduce dinamismo y movimiento al espacio. El espectador al ingresar a la torre, cuando se encuentra en el espacio interior, percibe una fuerza en sentido vertical, ascendente, impulsada por las relaciones entre los volúmenes y entre ellos y el espacio interior. El espacio interior a su vez sujeta los 5 volúmenes con igual intensidad, por lo que podemos decir que hay un fluctuante juego de fuerzas entre el material (los cuerpos) y el espacio central.

Con respecto a la relación entre los volúmenes, que sean 5 y no 4 es determinante, ya que los mismos giran a 90° y ascienden 8 metros sobre el espacio central, sobre sus 4 caras. La decisión de incorporar un quinto elemento indica la posibilidad de crecimiento, con el inicio de una nueva curva de la espiral. A su vez, el espacio interior, está atravesado por una sucesión de elementos filares a distintas alturas y con distintas direcciones, que solo se perciben cuando el espectador se ubica en la base de la torre, en su interior y observa hacia arriba. De lo contrario, cuando se observa la torre a la distancia, en el interior de la feria, la estructura desaparece, se vuelve invisible al fundirse con el cielo nocturno, y las pirámides livianas, etéreas levitan en el espacio total.

Cada una de las 10 pirámides a través de la malla metálica aplicada en sus 4 caras comprenden otro tipo de espacio, podríamos llamarlo *espacio interior del módulo*, espacio que se abre hacia arriba o hacia abajo, interactuando con el espacio que fluye entre cada bloque y con el material que hace de envolvente. Se genera interpenetración espacial interior-exterior. El espacio que envuelve cada par de pirámides, cuyos límites son el material (la malla metálica) y la estructura filar; fluye en el interior de cada bloque y hacia el exterior de cada bloque en distintas direcciones interactuando con el *espacio entre bloques*. Aquí la interpenetración se produce en relación interior-interior e interior-exterior. El *espacio entre bloques* se relaciona con el *espacio que rodea a la torre*.

El espacio articulado de la torre es un fluido multidireccional en constante movimiento compuesto por una concatenación o relación de diversas entidades espaciales (el espacio interior de la torre, los espacios interiores de los módulos, los espacios interiores de los bloques, el espacio entre bloques y el espacio que rodea a la torre) y por el factor tiempo introducido por una pieza musical dodecafónica de 108 minutos de duración, con intervalos de 4 minutos, sincronizada al sistema de iluminación que cuenta con 5 posibilidades de variación. Por lo tanto, el espacio articulado, a partir de estas 5 posibilidades de variación lumínica presenta una nueva concatenación



de entidades espaciales cada vez. El encendido de las pirámides varía de acuerdo a la composición musical, provocando extrañamiento (teoría del extrañamiento) en el espectador al desconocer que va a suceder a continuación. De esta manera en la percepción espacial interviene, la vista, el oído, el movimiento y el equilibrio.

La torre fue una experimentación de las propiedades de distribución espacial de la luz. La malla que cubre las pirámides no es 100 % opaca y deja ver la estructura de las piezas, así se advierte que estos volúmenes no son sólidos —contiene espacio interior que se vincula con el espacio central de la torre y el espacio entre los bloques—. César Jannello denominó a esta cualidad de color la translucencia⁴¹. Siguiendo a Jannello decimos que la radiación visible fue reemitida por los alambres de la malla en forma difusa, en múltiples direcciones, generando la apariencia translúcida con distintos grados de claridad y oscuridad de acuerdo a cómo incide la fuente de luz. Advertimos que por momentos las pirámides se fragmentan totalmente.

De noche la luz artificial revela el espacio articulado, no solo le da entidad, sino que le incorpora dinamismo al introducir secuencias de prendido y apagado que activa distintas partes de la torre siguiendo la composición musical. Introducen el tiempo, logrando aunar tiempo y espacio. La luz artificial está colocada en la base inferior de las pirámides rojas de cada par, que, gracias al material envolvente, malla metálica, permite que la luz atraviese la primera pirámide y de esa manera logre iluminar la segunda a partir de la translucencia de los objetos. Por la noche las pirámides carecen de un tinte o tonalidad predominante, carecen también de saturación cromática, son acromáticas y todas ellas tienen un grado de luminosidad equivalente entre sí, de manera que tampoco podrían diferenciarse por su luminosidad. Estos objetos translúcidos provocan la sensación que son ellos mismos la fuente de luz, que la luz es irradiada desde los mismos objetos. Solo se perciben los volúmenes de luz blanca, la estructura desaparece, se diluye con el cielo nocturno, quedando los 5 volúmenes suspendidos en el aire, en aquellos momentos que están iluminados al unísono.

Conclusiones

Uno de los propósitos de este artículo apuntó a demostrar cómo el periodo de la vanguardia fue el estadio que impulsó a cada una de las disciplinas artísticas a focalizarse en el estudio y comprensión de sus medios específicos. Y cómo en ese proceso,

41. José-Luis Caivano, "Cesia: A System of Visual Signs Complementing Color", *Color Research and Application* 16. no. 4 (1991): 258-268.



de reorganización de competencias, la pintura y la escultura le reconocieron a la arquitectura su incumbencia exclusiva sobre el espacio, que provocó la construcción de una novedosa coarticulación o reconexión interdisciplinar. De este modo, esta tesis, que argumenta cómo la vanguardia impulsó la emergencia del espacio como tópico central de la arquitectura, permite a su vez, refutar–probar el equívoco– de lo que usualmente se dijo y se reiteró acerca de las conexiones entre la pintura y la arquitectura por parte de la historiografía canónica de la arquitectura moderna –Henry Russell Hitchcock, Giedion, Zevi y Reyner Banham y otros. Discursos que entendieron la conexión interdisciplinar –del periodo de la vanguardia– desde perspectivas netamente formales y superficiales, y que aún a pesar de que han pasado más de setenta años de su publicación, siguen vigentes en los debates sobre la arquitectura moderna.

Otro de los objetivos de este escrito se dirigió a interpretar la coarticulación arte visuales y arquitectura, propuesta por la vanguardia argentina a través del concretismo, que apuntaba a una reestructuración de la pintura y la escultura al identificar al espacio como componente específico de la arquitectura. Así introdujeron en el ámbito local, una conceptualización sobre el espacio “moderno”, con un sentido novedoso e innovador, que se mantenía en el registro indicial –como todo vanguardista– pero ya no desde lo netamente vital sino desde una significación perceptual. De este modo Maldonado y otros, reconfiguraron el rol de la pintura y la escultura, que tradicionalmente se ocupó de ficcionar espacio, ya sea en un plano de dos dimensiones, ya sea a través de diferentes niveles de representación, emprendiendo un proceso de investigación y reflexión sobre cómo reconectar con la arquitectura, a través ciertas intervenciones en la masa –límites, envolventes– para generar ciertos efectos en la percepción de los sujetos-espectadores de ese espacio, que analizamos como dirección, trayectoria, desvoluminización.

Reconstruyamos, de manera inversa nuestros argumentos. Tal como ha quedado sugerido, la Torre de América realiza –como hipótesis, en numerosos aspectos– las nuevas ideas de espacialidad artística y arquitectónica proclamadas por Tomás Maldonado y el espacialismo. La comprensión cabal de tales ideas implica una serie de distinciones cuyo fundamento es atender a la dimensión significativa de la arquitectura, tanto de su masa como de su diseño espacial. ¿Cuáles son los registros básicos en los que puede interpretarse la arquitectura? En principio, su dimensión indicial y luego, su rendimiento simbólico. Vale decir: las interpretaciones llamadas, en un caso primarias, y en otro secundarias; propiciadas o reclamadas unas, y rechazadas las otras. A su vez, en cada uno de estos rangos, cabe hacer distinciones más finas. En el caso de la arquitectura que más próxima o más estructuralmente ligada



a la vanguardia constructivista en las artes visuales cabe distinguir —como hemos argumentado—, diferenciar el funcionalismo más crudo del -igualmente profano-espacialismo de Maldonado y los concretos. Y todo esto, en el marco de una comprensión que tiene al renovado y preponderante concepto de espacio propio de la arquitectura moderna como parte del giro de autoconsciencia cuasi hegeliana que caracteriza, antes que ninguna otra propiedad, a lo que llamamos vanguardia.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Maldonado, Tomás. “Volumen y dirección de las artes de espacio”. *Revista de Arquitectura* 32, no. 314 (1947): 72-75.

Fuentes secundarias

- [2] Alonso, Rodrigo. “La feria de América y su legado”. En *Feria de América: Vanguardia Invisible*, editado por Wustavo Quiroga, 26-40. Mendoza: Fundación del Interior, 2012.
- [3] Argan, Giulio-Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- [4] Barthes, Roland. “Eléments de sémiologie”. *Communications* 4 (1964): 17-215.
- [5] Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. París: Gallimard, 1972.
- [6] Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Fráncfort: Suhrkamp, 1974.
- [7] Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard, 1966.
- [8] Caivano, José-Luis. “Cesia: A System of Visual Signs Complementing Color”. *Color Research and Application* 16, no. 4 (1991): 258-268.
- [9] Giedion, Sigfried. *Architektur und Gemeinschaft*. Hamburgo: Rowohlt Verlag, 1956.
- [10] Menna, Filiberto. *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*. Torino: Einaudi, 1975.
- [11] Quiroga, Wustavo. “Prólogo”. En *Feria de América: vanguardia Invisible*, editado por Wustavo Quiroga, 7-12. Mendoza: Fundación del Interior, 2012.
- [12] Zevi, Bruno. *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi Editore, 1951.



EPS - ARI
596 6476
311 581426

Amor P.T.