

DISPOSITION INTÉRIÈRE
DE LA

SOBRE EL ÉXITO CULTURAL DEL EDIFICIO ÍCONO Y SU RESISTENCIA DISCIPLINAR

PLAN

SECTION
AVANTER
INTERIEUR
DE LA
COUPE

ENSEMBLE

NOTE

LA CONSTRUCTION DE
VOUÉS INTERIEUR
ET EXTERIEUR, POU
CET ÉDIFICE, A ÉTÉ
ÉTABLIE, EN
BRIQUE, ET
ENDUIT
DE PLÂTRE

PLAN

EN

PROFIL

COUPE

COUPE

LONGITUDINALE

Sobre el éxito cultural del edificio ícono y su resistencia disciplinar
About the cultural success of the iconic building and the disciplinary resistance

Hugo Mondragón López

PALABRAS CLAVE Imagen | ícono | proyecto | fotografía | revistas
KEY WORDS Image | icon | project | photography | magazines

Hugo Mondragón López

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, 2012

Resumen_

Los edificios icónicos resultan irresistibles para la cultura arquitectónica masiva, pero casi siempre la intelectualidad los aborrece. El autor de este artículo repasa sumariamente algunos antecedentes históricos que marcan la relación entre arquitectura e imagen para establecer el origen de la desconfianza de dichos grupos disciplinares hacia esta última. Destaca la importancia de la perspectiva en las preocupaciones proyectuales de los arquitectos y el uso ideológico de la fotografía arquitectónica a comienzos del siglo XX, cuando sirvió para difundir los principios del movimiento moderno. Finalmente, analiza el impacto de la imagen extravagante en una sociedad dominada por los medios masivos y llama a desconfiar de la fotografía de arquitectura porque las imágenes que produce están cargadas de mensajes ideologizados.

Abstract_

Iconic buildings are irresistible for the mass architectural culture, but the intellectuality almost always abhors them. The author of this article makes a summary review of some of the historic background that marks the relationship between architecture and image, in order to establish the origin of the distrust of these disciplinary groups towards it. He points out the importance of perspective in architects' project concerns and the ideological use of architectural photography at the beginning of the 20th century, when it was used to spread the principles of the modern movement. Finally, he analyses the impact of the extravagant image on a society dominated by mass media and makes a call to distrust architectural photography because the images it produces are loaded with ideological messages.

La asociación entre arquitectura e imagen goza hoy de tanto prestigio entre el gran público, como de desprestigio entre la *intelligenza architectónica*.

Mientras los así llamados “edificios icónicos” resultan simplemente irresistibles para la cultura arquitectónica (compuesta por políticos interesados en la gestión del territorio, promotores inmobiliarios, periodistas pseudoespecializados y consumidores anónimos de todo tipo de imágenes), para la intelectualidad arquitectónica (compuesta fundamentalmente por profesores universitarios, críticos, historiadores, artistas y militantes de todo tipo de movimientos contraculturales), resultan casi siempre repugnantes. Entre la sensibilidad de unos y otros existe un abismo gigantesco.

Recientemente, el valor cultural de los edificios icónicos se ha visto incrementado exponencialmente a partir del resultado más “espectacular” que se consiguió con la construcción del Museo Guggenheim: situar a Bilbao en los circuitos turísticos de Europa. Para un político que busca votos, para un inversionista interesado en pasar a la historia, para un periodista a la caza de una noticia, para todos aquellos que se sienten conocedores de las últimas tendencias de la moda arquitectónica, y sobre todo para el consumidor de imágenes educado en una sociedad que celebra el espectáculo, la efectividad del edificio-imagen es incontestable.

Al mismo tiempo, en muchos círculos disciplinares y especialmente en los círculos académicos, existe una reacción frente al edificio-ícono que tiene una gran carga moral. Se desconfía de él, se lo censura y se lo tacha como la manifestación arquitectónica del malestar de nuestra cultura. En este contexto, en círculos disciplinares, es habitual señalar a la fotografía y a las revistas de arquitectura como los mensajeros del edificio ícono y los responsables de reducir la arquitectura a meras imágenes.

¿Cuál es el origen y cómo se puede explicar la desconfianza de estos grupos disciplinares hacia la imagen? ¿Son las fotografías y revistas de arquitectura responsables de la espectacularización de la arquitectura y de su reducción a pura imagen? ¿Es la arquitectura icónica y la relación entre arquitectura e imagen un fenómeno exclusivo de la contemporaneidad?

IMAGEN Y PROYECTO

La función de la arquitectura como instrumento de comunicación es tan antigua como su propio origen. La misma piedra que se utilizó en la construcción de los muros y pilares de la arquitectura del pasado fue usada como soporte para escribir, tallar, pintar y esculpir sobre ella todo tipo de mitos, mensajes, hazañas, etc. Estoy pensando, por ejemplo, en los jeroglíficos tallados sobre los pilares ubicados en la sala hipóstila⁽¹⁾ de un templo egipcio; en los frisos esculpidos de los templos dóricos; en los relieves ubicados en los portones de las iglesias románicas y góticas que narraban, para una sociedad de analfabetos, algunos pasajes de los evangelios; o en las esculturas y pinturas de santos ubicadas en ciertos nichos estratégicos en las capillas renacentistas y barrocas.

Si uno es consciente de esto, sólo queda sostener que arquitectura e imagen han caminado, desde siempre, juntas por un mismo camino.

También en el origen de la moderna concepción del proyecto de arquitectura existe una estrecha relación entre arquitectura e imagen. Los dibujos que anticipan la obra, es decir, eso que llamamos “El Proyecto”, son imágenes en las que, mientras nos formamos como arquitectos, aprendemos a ver cualidades arquitectónicas. Al mirar un plano el ojo del no educado sólo ve un puñado de líneas que se intersecan sobre una hoja de papel. Los arquitectos, en cambio, vemos puertas, ventanas, muros, profundidades, cambios de nivel, dobles alturas, ritmos, orden geométrico, esfuerzos estructurales, materialidades, etc. Para los arquitectos, los planos son imágenes cargadas de contenido arquitectónico.

Entre la Baja Edad Media y el Primer Renacimiento se desarrolló el set de proyecciones ortogonales que todavía hoy usamos para concebir y representar los proyectos de arquitectura. Me refiero a la planta, los cortes y las elevaciones. Entre 1416 y 1420, Brunelleschi inventó la perspectiva, y al hacerlo, no sólo agregó a las técnicas de representación del proyecto un nuevo sistema, sino que estimuló la imaginación espacial de los arquitectos.

(1) N. del editor: Sala cubierta para la aristocracia egipcia, cuyo techo era sostenido por columnas.

La perspectiva fue no solo una nueva herramienta gráfica que servía para registrar edificios ya construidos o para dibujar los proyectos. La perspectiva cambió la manera de concebir la arquitectura, pues a partir del siglo XV, abrió el camino para que el espacio se instalara en el centro de las preocupaciones proyectuales de los arquitectos.

Desde el Renacimiento, los primeros intentos por sistematizar el pensamiento y la práctica de la arquitectura fueron condensados en Tratados, textos fundacionales de nuestra disciplina en los cuales las palabras casi siempre venían acompañadas de imágenes de plantas, cortes y elevaciones.

Hacia el siglo XVIII, con el surgimiento de las primeras Academias en las que se enseñaba arquitectura, estas imágenes se fueron arraigando como las técnicas dominantes para la concepción del proyecto. Esta práctica se consolidó en la medida que la *Ecole de Beaux Arts* y los politécnicos iniciaban el proceso de reemplazo del modelo pedagógico basado en la relación maestro-aprendiz, suplantándolo por otro que estuviera más acorde con la creciente especialización del mundo científico (el oficio que antes coincidía en una única persona, ahora se separa en tres profesiones especializadas: el arquitecto, el ingeniero y el constructor) y que cumpliera con el ideal de la Ilustración de sistematizar un conocimiento para que pudiera ser enseñado a la mayor cantidad de personas.

LA IMAGEN COMO DISCURSO. LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA

Hacia finales del siglo XIX, la autoridad del "Proyecto Clásico" comenzaba a ser puesta en entredicho, las revistas de arquitectura venían a ocupar, en cierta medida, el lugar que desde el Renacimiento habían ocupado los Tratados y la invención de la fotografía prometía el surgimiento de un nuevo campo de experimentación para la representación de la arquitectura.

En sus comienzos, la fotografía fue utilizada como una herramienta eficaz para el registro, pero sobre todo para la difusión de la arquitectura (de allí su maridaje perfecto con las revistas). Sin embargo, no pareció ampliar el instrumental del proyecto. Hasta cierto punto, el espacio y la plástica (pensados en perspectiva, planta, corte y elevación) siguieron siendo el centro de las preocupaciones

proyectuales de los arquitectos. La fotografía, en particular la fotografía aérea de la ciudad, se utilizó como registro para apoyar la elaboración de diagnósticos más precisos y "científicos", pero también se comenzó a utilizar como un soporte que se podía intervenir (el fotomontaje).

Sin embargo, particularmente en las revistas de arquitectura de las primeras décadas del siglo XX, la fotografía se trató fundamentalmente como un instrumento paradiscursivo, utilizado con fines ideológicos y propagandísticos. La frase "una imagen vale más que mil palabras" expresa con gran precisión el papel discursivo de la fotografía. Me gustaría proponer la siguiente idea: en las revistas de las vanguardias de comienzos del siglo XX, la fotografía competía con las palabras más que con los otros formatos de imagen. Incluso los textos (frases cortas y provocadoras escritas con nuevas tipografías) eran usados como imágenes.

La sustitución del texto por la fotografía sería análoga a la semejanza entre el cine y los jeroglíficos que, a finales del siglo XIX, creyó intuir Abel Gance:

«Y es así como hemos vuelto, en virtud de un prodigioso retorno al pasado, al nivel expresivo de los egipcios [...] El lenguaje de las imágenes todavía no ha llegado a la madurez porque nuestros ojos todavía no están a su altura [...] Todavía no hay suficiente atención, suficiente culto a lo que se expresa en ese lenguaje» (citado por Benjamin, 2011).

Autores como Sarah W. Goldhagen, Mark Wigley, Beatriz Colomina, entre otros, han mostrado de qué manera el canon de lo que hoy llamamos "arquitectura moderna" habría sido construido a partir de la repetición de un número relativamente acotado de fotografías tomadas a un conjunto conocido de edificios construidos entre 1919 y 1933, que fueron publicadas una y otra vez en revistas como L'ESPRIT NOUVEAU⁽²⁾, DE STIJL⁽³⁾, MODERNE BAUFORMEN⁽⁴⁾, etc., y en libros de arquitectura como *La*

(2) N. del editor: Le Corbusier y Paul Dermée fundaron L'ESPRIT NOUVEAU en 1920.

(3) N. del editor: DE STIJL fue publicada por Theo van Doesburg entre 1917 y 1927.

(4) N. del editor: MODERNE BAUFORMEN, publicada por Julius Hoffmann desde 1901, se convirtió luego en promotora de la arquitectura nazi.

construcción funcional moderna (Behne [1926]), *Hacia una arquitectura* (Le Corbusier [1923]), *El estilo Internacional* (Hitchcock y Johnson [1932], *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Giedion [1928]), etc. A mi juicio esto ejemplificaría con bastante claridad el papel discursivo de la fotografía.

Es muy probable que a partir de la popularización del uso de la fotografía en las revistas de arquitectura, los arquitectos interesados en la difusión de sus obras hayan comenzado a incorporar a sus decisiones proyectuales algunas consideraciones destinadas a crear ciertos "efectos", pensados deliberadamente para la sesión de fotografía que seguiría a la terminación de la obra. Muchos trabajos que los críticos e historiadores de hoy celebran como obras maestras de la arquitectura moderna pertenecen ya a esta familia.

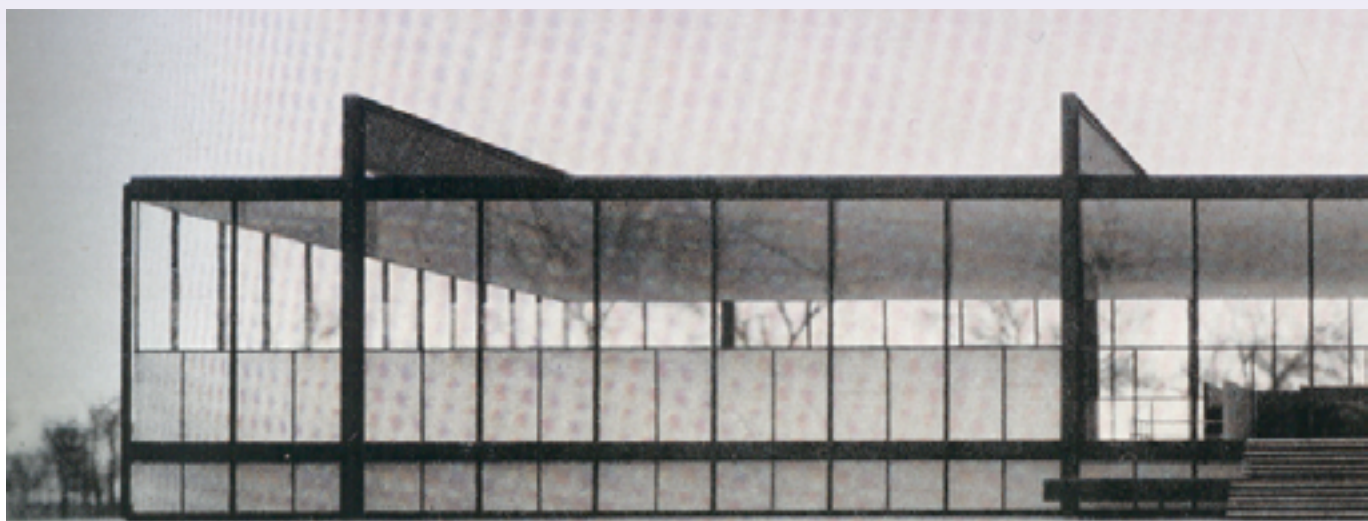
En efecto, arquitectos como Le Corbusier, Mies o Gropius se comprometieron entusiastamente con las sesiones de fotografía de algunas de sus obras, participaron en la definición de encuadres y mobiliario a utilizar, e incluso, en

algunos casos, posaron como actores, según vemos en la célebre fotografía de Mies van der Rohe tomada en el "Crown Hall" del IIT y que ha sido motivo de un exhaustivo trabajo por parte de Ricardo Daza.

Creo que el uso discursivo de la fotografía de arquitectura alcanzó uno de sus puntos más altos en el marco del programa *Case Studie Houses*, impulsado desde mediados de los años cuarenta por John Entenza, director de la revista californiana *ARTS & ARCHITECTURE*. Diciendo muy pocas palabras, la serie de fotografías de escenas domésticas que se publicó en la revista y que se difundió profusa y entusiastamente (al menos en las revistas de Latinoamérica) construyó con gran éxito el modo de vida doméstico americano que surgía después de la Segunda Guerra Mundial.

ARQUITECTURA EXTRAVAGANTE O LA DICTADURA DEL PÚBLICO

A pesar del esfuerzo que se hizo en difusión, por mucho tiempo el gran público se resistió al "menú abstracto" pre-



"Crown Hall", de L. Mies van der Rohe (1956). Mies diseñó el edificio de la Escuela de Arquitectura del Instituto Tecnológico de Illinois (IIT, Chicago) mientras era director de la escuela.

parado por los maestros modernos y una y otra vez lo regurgitó. La arquitectura moderna (como el arte moderno) no era popular. Desde sus orígenes fue pensada como la actividad de una élite para otra élite. Por esto, según dijo Ortega y Gasset en 1925, la masa molesta lo rechazó.

Muy tempranamente Baudelaire, y unos años más tarde Benjamin, anunciaron el fin de esa casta de artistas-sacerdotes y la pérdida del "aura" de la obra de arte (y de arquitectura). Como se sabe, esta profecía se cumplió cabalmente en "la sociedad del espectáculo" que emergió en la segunda mitad del siglo XX. En las artes escénicas, el "happening" vino a cristalizar la voluntad de romper con la separación entre actores y público. En las artes plásticas, las "instalaciones" y su énfasis en el evento y lo temporal intentaron conjurar la reproductibilidad de la pintura y la escultura. La publicidad hizo suyas muchas técnicas desarrolladas por los movimientos de la vanguardia artística y las utilizó para provocar sin descanso a los consumidores.

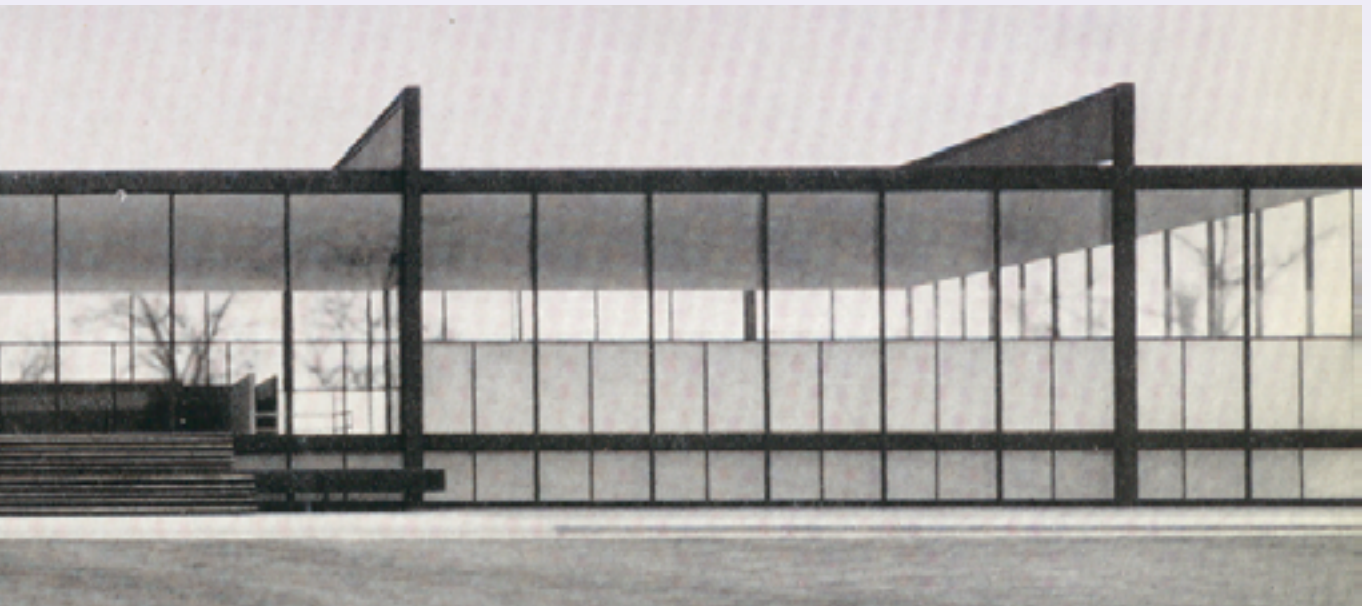
Desde fines de los años cincuenta, renegar por elitistas de los maestros y obras modernas se convirtió en un lu-

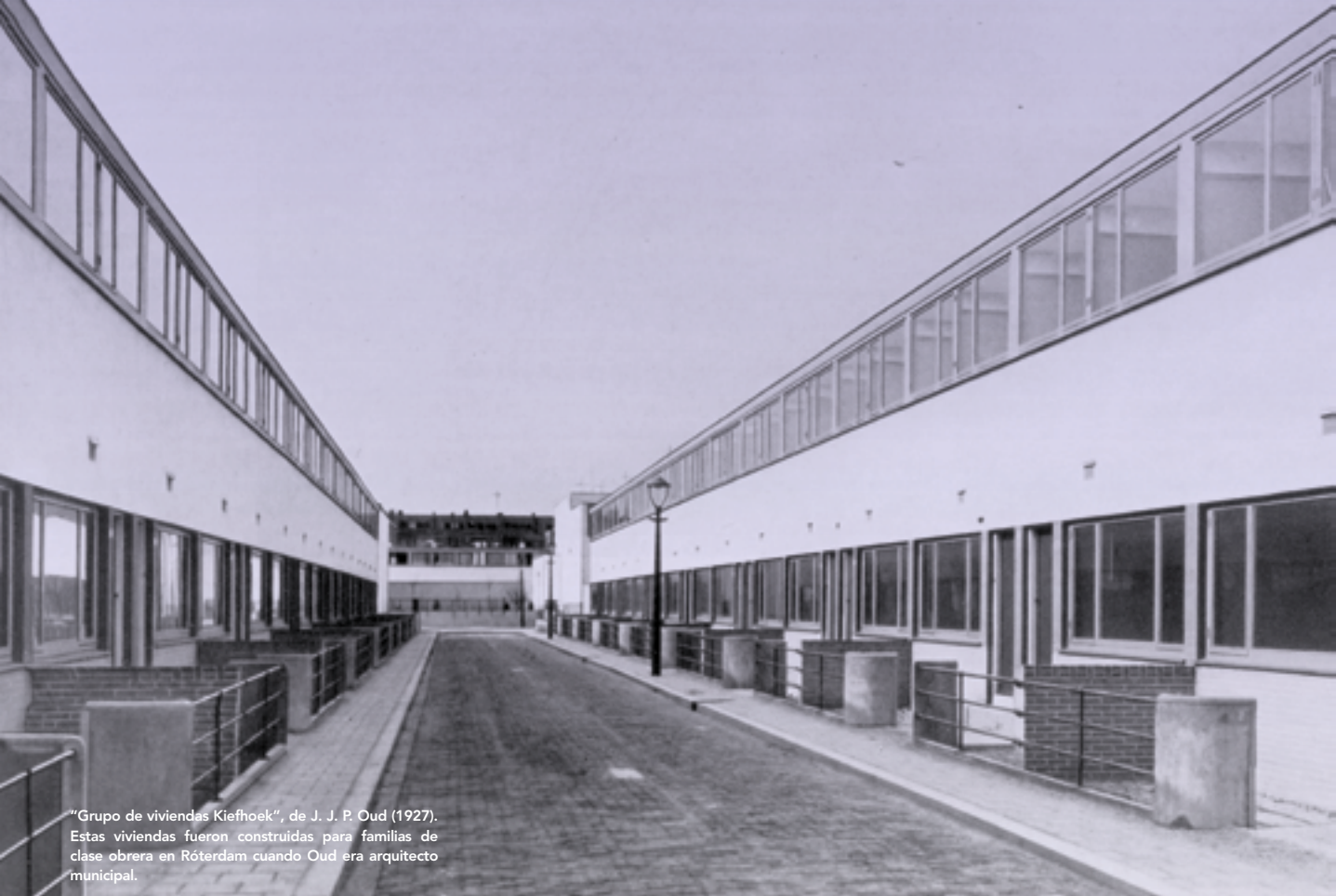
gar común de la disciplina. La otra cara de esta moneda fue que algunos arquitectos intentaron fundar su práctica acercándose al público para intentar tomar en cuenta sus necesidades y deseos. Es en este contexto que se van a cocinar el programa *As Found*, del *Independent Group*⁽⁵⁾, o el reclamo de los Smithson⁽⁶⁾ en favor del diseño de conjuntos habitacionales que no ignoren la identidad de las familias y los individuos. Este mismo contexto propició el surgimiento de la propuesta culturalista de Aldo Van Eyck y de otros militantes del así llamado "Team X". Por estos años se fraguaron las primeras experiencias de diseño participativo.

Paralelamente, en el campo de la difusión, la arquitectura se dividió entre aquella que "era noticia" y tenía capacidad de provocar a los medios y aquella otra que no. Y como bien notó Georg Simmel (2002), en un entorno cada vez

(5) N. del editor: Este grupo, activo en Londres entre 1952 y 1955, buscó superar la aproximación modernista a la cultura.

(6) N. del editor: Alice y Peter Smithson fueron un matrimonio de arquitectos británicos. Participaron en el *Independent Group*.





"Grupo de viviendas Kieffhoek", de J. J. P. Oud (1927). Estas viviendas fueron construidas para familias de clase obrera en Róterdam cuando Oud era arquitecto municipal.



"Casa Wiley", de P. Johnson (1953). Con esta casa en Nuevo Canaan, Connecticut, Johnson intentó reconciliar la pureza de la arquitectura moderna con los requerimientos de las familias.

más atiborrado de cosas, objetos e imágenes, una de las formas que se utiliza para destacar es la "extravagancia".

En el mundo de la segunda posguerra, caracterizado por la sobreoferta de imágenes y una cada vez más feroz competencia en el mercado de bienes simbólicos, la rapidez y fugacidad de nuestros encuentros con las cosas y las imágenes (incluyendo tanto los encuentros rápidos y fugaces del gran público con los edificios íconos, así como el *zapping* que solemos practicar los arquitectos con las fotografías y videos de piezas de arquitectura), sería el caldo de cultivo para el surgimiento de una ideología de la extravagancia, de la obra rebuscada, que intenta desesperadamente distinguirse y destacarse por sobre las demás.

El éxito cultural del edificio extravagante se mide por la cantidad de turistas apiñados frente a él, obturando con fruición sus cámaras fotográficas. La mayoría de las veces el encuentro es breve y fugaz y casi siempre la persona conjura la ansiedad que le produce la visita por medio de dos acciones. Primero se toma una foto con el edificio como fondo para poder demostrar a los demás que estuvo allí. Luego, busca un encuadre, que no es otro que "el encuadre" de la foto que vio antes de visitar el edificio y que es el motivo de su peregrinación. Tomada esta foto el edificio generalmente pierde todo el interés. La tarea ya está hecha.

El éxito que tiene el edificio extravagante entre el gran público se explica, en parte, porque frente a él éste no se siente ignorante. Lo entiende, lo comprende, sabe que está frente a una pieza que grita su originalidad y singularidad y puede reconocerla. Mientras para poder percibir diferencias sutiles se requiere de un ojo educado o de un gran talento natural, frente al edificio extravagante todos se sienten como expertos: "mira qué altura, qué brillantez, qué retorcimiento, qué novedad".

Al gran público le gusta la arquitectura extravagante porque en ella cree reconocer la diferencia y la novedad. Y esta última, como se sabe, goza en nuestra cultura de un enorme prestigio.

LEER CRÍTICAMENTE

Me parece que en aras de ser consecuentes resulta importante reconocer que la desconfianza y el desprestigio que tienen las imágenes en ciertos grupos disciplinares encuentra su origen necesariamente en la Reforma Protestante (que como se sabe proscribió el uso de imágenes en los templos cristianos y promovió la noción de Dios como idea o concepto) o, posteriormente, en la purificación del lenguaje pictórico que creyeron llevar a cabo algunos movimientos de la vanguardia que promovieron el arte abstracto. En ambos casos estamos frente a intentos de fundar una nueva religión.

Desde su origen compartido, arquitectura e imagen han estado y continúan estando juntas. Una arquitectura que apele a su valor como imagen o que sea soporte para otras imágenes, o que se difunda como imagen, no tendría necesariamente por qué ser censurada disciplinariamente. La historia de la arquitectura está llena de ejemplos de edificios ícono que son apreciados tanto por el gran público como por los especialistas. Me refiero a la Ópera de Sidney, el Parque Güell, la Torre Eiffel, San Pedro en el Vaticano, Santa María *dei Fiore* en Florencia, las torres de las ciudades del norte de Italia, *Notre Dame* en París, El Coliseo, entre tantos otros.

Me parece que el malestar disciplinar reside en el uso que políticos, inversionistas y periodistas pseudoespecializados buscan hacer del edificio ícono. Unos para conseguir votos, otros para hacer más dinero y los últimos para posar de especialistas y auto elegirse como los guías y faros del buen gusto arquitectónico del gran público. Pero, ¿alguna vez no fue así? ¿Acaso los grandes trabajos que dieron lugar al París de Haussmann que tanto nos gusta, por ejemplo, no fueron el instrumento de una operación inmobiliaria a gran escala diseñada para salir de una crisis económica?

Por otra parte, parece inapropiado calificar un invento como la fotografía como "bueno" o "malo". ¿Fue malo haber inventado la perspectiva? Que la perspectiva haya permitido a los arquitectos explorar de manera más consciente con el espacio arquitectónico fue sin lugar a dudas una gran posibilidad para nuestra disciplina. ¿Y la fotografía? ¿Se la puede acusar junto a las revistas por reducir la arquitectura a sus condiciones puramente visuales? No




"Casa Kronish", de R. Neutra (1955). Ubicada en Beverly Hills, California, la casa estuvo a punto de ser demolida en 2011.

encuentro mucho sentido en esta afirmación. También la perspectiva es un medio de representación que comunica solamente las condiciones puramente visuales de una obra. Me parece que el error (y la trampa al mismo tiempo) consiste en intentar comparar la representación de una obra con la visita en cuerpo presente a la obra misma. Nada puede reemplazar esta experiencia y frente a ella, cualquier sistema de representación (incluso el video o la animación digital) resulta pobre.

Estaría más dispuesto a aceptar que hay que desconfiar de la fotografía de arquitectura, no porque pretenda simular la realidad (creo que hoy casi nadie tiene esa confusión) sino porque no son inocentes, porque no son un simple medio de registro y, en cambio, están cargadas de mensajes.

En un mundo ideal, uno visitaría todas las obras de la historia de la arquitectura que vale la pena conocer, las mediría y las dibujaría, pero la realidad es menos perfecta. Por generaciones, las fotografías de arquitectura y las revistas nos han permitido entrar en contacto con una cantidad de obras que de otra manera permanecerían desconocidas para nosotros. Es más, hoy día, cuando algunos edificios ya han sido demolidos, sus fotografías constituyen un documento histórico de gran valor.

En sociedades democráticas y masificadas como la nuestra, fotografías y revistas de arquitectura son, en potencia, poderosos instrumentos para la enseñanza de la arquitectura. Pero como les ocurre a muchos padres con la televisión, en lugar de prohibirlas, hay que aprender a leerlas críticamente porque no son inocentes, vienen cargadas de ideología. 

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.
- DAZA, Ricardo. *Buscando a Mies*. Actar, Barcelona, 2000.
- GIEDION, Sigfried. *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. Getty Institute, Los Angeles, 1995 [1928].
- HITCHCOCK, Henry R. y JOHNSON, Phillip. *The International Style*. Norton, Nueva York, 1997 [1932].
- LE CORBUSIER, Charles E. J. *Hacia una arquitectura*. Apóstrofe, Madrid, 2006 [1923].
- ORTEGA Y GASSET, José. "La deshumanización del arte". *REVISTA DE OCCIDENTE*, Madrid, 1925.
- SIMMEL, Georg. "Las metrópolis y la vida espiritual". En MALDONADO, Tomás. *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Infinito, Buenos Aires, 2002.

FUENTE DE IMÁGENES

- Página 34: Cúpula de "Santa Maria del Fiore". Dibujos de planta y corte, Eugène Duchesne. Tomada de D' ESPOUY, Hector. *Fragments d'architecture du Moyen Age et de la Renaissance*. Massin, 1925
- Página 38 y 39: "Crown Hall". Fotografía: Hedrich-Blessing, Chicago.
- Página 40 superior: "Kiefhoek". Fotografía: E. M. van Ojen, La Haya.
- Página 40 inferior: "Casa Wiley". Fotografía: E. Stoller.
- Página 42: "Casa Kronish". Fotografía: J. Shulman, Los Ángeles.
- Las fotografías de las páginas 38, 39, 40 y 42 fueron tomadas de: KULTERMANN, Udo. *Arquitectura Contemporánea*. Gustavo Gilli, Barcelona, 1958.