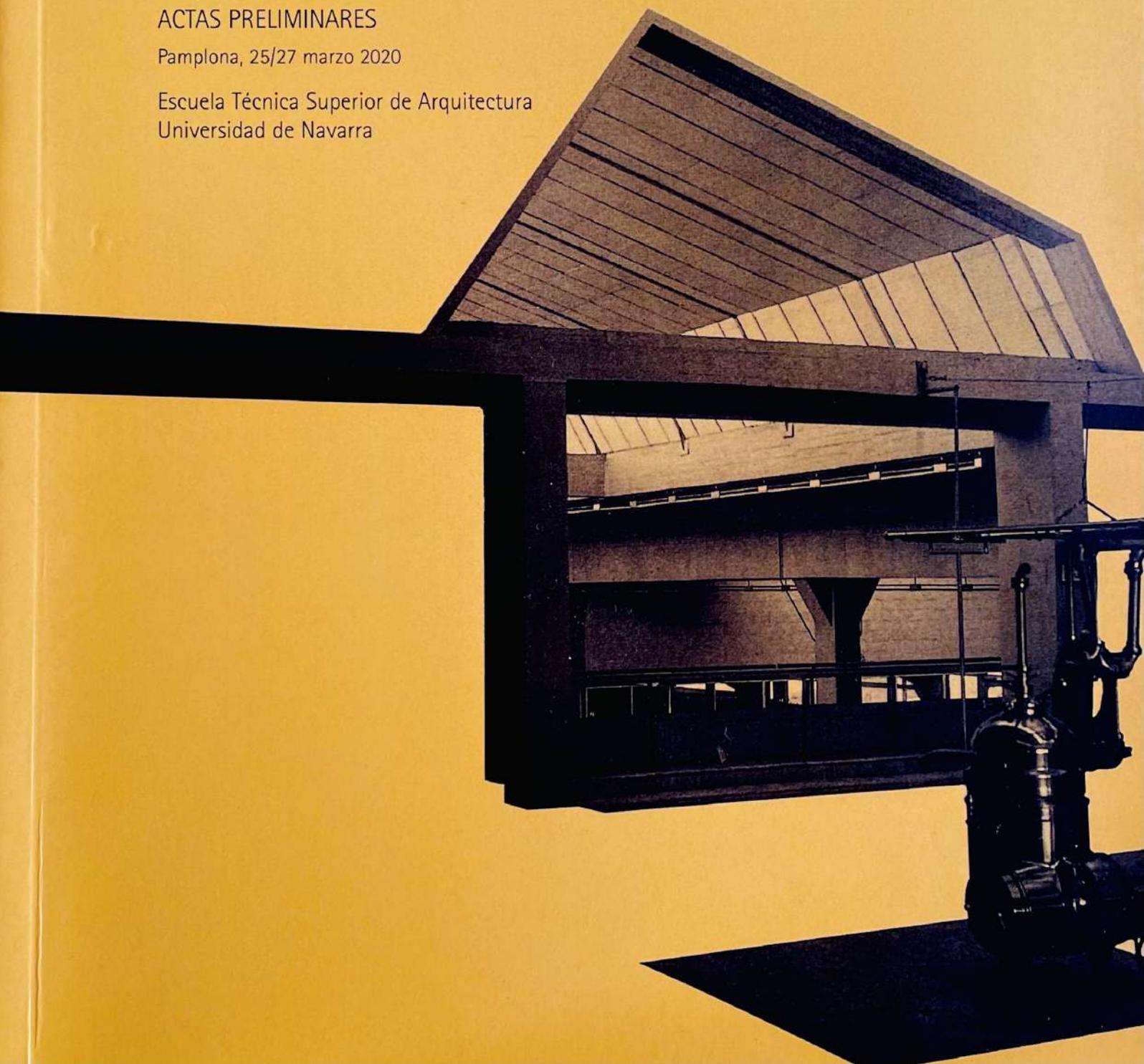


# Los edificios de la Industria: icono y espacio de progreso para la arquitectura en el arranque de la modernidad

ACTAS PRELIMINARES

Pamplona, 25/27 marzo 2020

Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Universidad de Navarra



# **Los edificios de la Industria: icono y espacio de progreso para la arquitectura en el arranque de la modernidad**

ACTAS PRELIMINARES

Pamplona, 25/27 marzo 2020

Escuela Técnica Superior de Arquitectura - Universidad de Navarra

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

**Los edificios de la Industria: icono y espacio de progreso  
para la arquitectura en el arranque de la modernidad**

Se celebró en Pamplona los días 25 a 27 de marzo de 2020  
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

**Comité científico** Juan Calatrava  
Joaquín Medina Warmburg  
José Ángel Medina  
Paolo Valerio Mosco  
Juan M. Otxotorena  
Antonio Pizza  
José Manuel Pozo  
Ana Tostoes  
Wilfried Wang

**Secretario** Pablo Arza Garaloces

**Coordinación** Pablo Arza Garaloces  
José Manuel Pozo

**Maquetación y  
revisión de textos** Ana C. Lavilla Iribarren  
Grupo de investigación AS20

**Edición** T6) Ediciones  
**Impresión** Gráficas Castuera  
**Depósito Legal** NA 639-2020  
**ISBN** 978-84-92409-94-5

T6) Ediciones © 2020  
Grupo de investigación AS20  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra  
31080 Pamplona. España. Tel. 948 42 56 00. Fax. 948 42 56 29. [spetsa@unav.es](mailto:spetsa@unav.es)

# ÍNDICE

## PRESENTACIÓN

- JOSÉ MANUEL POZO 9  
*Para poder seguir buscándonos en el profundo espejo de la historia*

## PONENCIAS

- CÉSAR A. AZCÁRATE GÓMEZ 13  
*La fascinación por la industria, una estética trascendente*

- EDUARD CALLÍS 37  
*Aprendiendo de las presas. La mirada de la arquitectura a la obra hidráulica*

- CATALINA MEJÍA MORENO 55  
*Dejemos de repetir la historia*

- DIEGO PERIS SÁNCHEZ 59  
*Patrimonio industrial en la revista Nueva Forma*

- ANTONIO PIZZA 75  
*El mito de la técnica en la ideología futurista*

- JOSÉ MANUEL POZO 85  
*El dinamismo funcional de Mendelsohn y la nueva arquitectura*

- JOSÉ MANUEL POZO, CARLOS LABARTA 99  
*Influencias británicas en la arquitectura moderna española: el caso de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra*

- EDUARDO PRIETO 113  
*El cuerpo-máquina, la máquina-cuerpo: organicismo e industria en las vanguardias soviéticas*

- ANA TOSTÕES 123  
*Art and technique: the search for a modern aesthetic*

## COMUNICACIONES

- FERNANDA AGOSTINI MARTINI 135  
*ENMASA: Empresa Nacional de Motores de Aviación S.A. Reconstrucción y análisis de proyecto*
- RODRIGO ALMONACID CANSECO, MARÍA PURA MORENO MORENO 141  
*De los esqueletos industriales a los domésticos. La contribución de Sigfried Giedion en la divulgación de imágenes de arquitectura moderna "en construcción"*
- RAQUEL ÁLVAREZ ARCE, NOELIA GALVÁN DESVAUX, JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ RODRÍGUEZ 149  
*Habitar la fábrica. La casa-estudio de Ricardo Bofill y Taller de Arquitectura*
- JAIME APARICIO FRAGA, SAMANTHA GONÇALVES 157  
*Miguel Fisac. Lecciones de La Alhambra para la humanización del espacio industrial*
- ANDREA ARANDA GÓMEZ 167  
*La espiritualización de la industria. Utopía industrial expresionista*
- JULIA BARRUECO ECIJANO, ÁNGEL CORDERO AMPUERO 175  
*Una nueva vieja industria: la integración de la conciencia material en la fábrica Loewe de Barcelona (1964)*
- LAURENS BULCKAEN 183  
*Car industry as motor of change (1928-1954). Belgian Ford and GM shaping the Antwerp harbor*
- AARÓN J. CABALLERO QUIROZ 191  
*La internacionalidad de la arquitectura en la modernidad. Una genealogía de su reproductibilidad técnica*
- GUILLEM CARABÍ-BESCÓS 199  
*La modernidad silenciada. Los talleres Mañach (1916) de Josep M. Jujol*
- NOELIA CERVERO SÁNCHEZ 207  
*Rafael Leoz: prefabricación industrial y vivienda*
- EZEQUIEL COLLANTES GABELLA 217  
*Un encuentro productivo: industria y movimiento moderno en Guipúzcoa*

SARA COSCARELLI	225
<i>La arquitectura industrial como fuente de inspiración para el diseño del espacio interior de posguerra del GRUP R en Cataluña</i>	
BEATRIZ DE LA PUERTA GANCEDO	235
<i>Las exposiciones de la industria: el pabellón de Javier Feduchi para la FICOP-67 (Madrid, 1967)</i>	
DANILO DI DONATO, MATTEO ABITA, RENATO MORGANTI, ALESSANDRA TOSONE	243
<i>The factory for workers. Olivetti in Spain</i>	
JAIME J. FERRER FORÉS	251
<i>Viljo Revell. Arquitectura industrial</i>	
MARTA GARCÍA ALONSO	261
<i>Una arquitectura para el desarrollo: Vázquez Molezún y su labor como arquitecto del INI</i>	
RAFAEL GARCÍA GARCÍA, CARMEN TORIBIO MARÍN	269
<i>La exposición de la industria. Los pabellones del INI como arquitectura experimental</i>	
PEDRO GARCÍA MARTÍNEZ, JOSÉ VELA CASTILLO	277
<i>Contemporaneidad futura en la central térmica de Escombreras de Fernando de Urrutia y Carlos de Jaureguizar</i>	
MARISOL GARCÍA TORRENTE, UBALDO GARCÍA TORRENTE	287
<i>La cara B del movimiento moderno. Territorio, industria y ciudad</i>	
CARLOTA GONZÁLEZ PÉREZ, DARÍO NÚÑEZ GONZÁLEZ	295
<i>La Choricera de Curro Inza. Como la conjunción de artesanía y técnica, sobre una generatriz métricamente poética, se transforma en arte y progreso</i>	
DAVID HERNÁNDEZ FALAGÁN	303
<i>Tous y Fargas: arquitectura industrial como laboratorio</i>	
RUBÉN LABIANO NOVOA	313
<i>La carrera espacial. Notas de ingravidez en la obra de Coello de Portugal</i>	

<p>ÁNGELES LAYUNO ROSAS, MARÍA PILAR BIEL IBÁÑEZ  <i>Arquitectura vs ingeniería en la imagen de la industria del franquismo: el parque móvil de Ministerios de Madrid</i></p>	321
<p>CATERINA LISINI  <i>Industrial Modernity in an Art City: the FIAT plant in Florence-Novoli</i></p>	329
<p>FRANCISCO XABIER LOUZAO MARTÍNEZ  <i>FRIGSA, un destacado ejemplo de la nueva arquitectura industrial en la Galicia de los años cincuenta</i></p>	335
<p>CÉSAR MARTÍN-GÓMEZ, JOSÉ MANUEL POZO,  LEONARDO DE BRITO ANDRADE  <i>Instalaciones en edificios de carácter industrial del siglo XX</i></p>	341
<p>GEMMA MEDINA ESTUPIÑÁN  <i>Fotografía y estructura: lo que el ojo no ve</i></p>	347
<p>PATRICIA MÉNDEZ, JULIETA PESTARINO  <i>Espejos transoceánicos. La alemana GEOPÉ adelanta la modernidad en sus reportajes fotográficos rioplatenses</i></p>	355
<p>ISAAC MENDOZA RODRÍGUEZ  <i>Las cubiertas de dientes de sierra. Escasos pero representativos ejemplos industriales en la Revista Nacional de Arquitectura 1941-1950</i></p>	361
<p>MARÍA PURA MORENO MORENO, RODRIGO ALMONACID CANSECO  <i>La arquitectura industrial como prototipo formal del espacio expositivo. L'Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris (1937)</i></p>	369
<p>VINCENZO MOSCHETTI  <i>Ships on the shore. Taranto: Naval industrialisation as compositional principle</i></p>	377
<p>JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE, ESPERANZA MARRODÁN CIORDIA,  CONRADO CAPILLA FRÍAS  <i>Regreso al futuro de 1900. Tecnología, fotomontaje y anticipación urbana</i></p>	385

JUAN M. OTXOTORENA ELIZEGI	393
<i>Más que una sofisticada caja de vidrio: notas sobre el tipo y sus momentos a propósito del edificio Castelar de Madrid</i>	
JUAN M. OTXOTORENA ELIZEGI	401
<i>De Orbaiceta a Castejón: arqueología industrial y ciudades fantasma en Navarra</i>	
JAIME OVANDO CID	409
<i>Edificio de Investigación de Metales y Minerales. Instituto de Tecnología de Illinois (Mies Van der Rohe 1940-1943). La construcción de un límite</i>	
MARTINO PEÑA-FERNÁNDEZ SERRANO, PEDRO MIGUEL JIMÉNEZ VICARIO, MANUEL ALEJANDRO RÓDENAS LÓPEZ, PEDRO GARCÍA MARTÍNEZ, ADOLFO PÉREZ EGEA	417
<i>La Vidriera Hipercúbica. Transferencias entre Arquitectura e Industria</i>	
DÁCIL PERDIGÓN PÉREZ	425
<i>Un experimento de ingeniería durante la autarquía. El taller de montaje para el Instituto Nacional de Técnica Aeronáutica (INTA)</i>	
DIEGO PERIS SÁNCHEZ	433
<i>Puertollano. La ciudad industrial y la imagen diluida</i>	
VALENTINA PIERRI	441
<i>The power plant as a value icon of modern architecture and technological evolution. The Tejo Power Station in Lisbon and the Montemartini Power Station in Rome</i>	
FRANCESCO PAOLO PROTOMASTRO	449
<i>The notion of type in industrial architecture</i>	
DAVID RESANO RESANO	457
<i>Fábrica Monky. El muro cortina como icono y lenguaje de modernidad</i>	
ANTONIO S. RÍO VÁZQUEZ, PATRICIA SABÍN DÍAZ, ENRIQUE M. BLANCO LORENZO	465
<i>Exponer la industria. La arquitectura de Francisco Bellosillo para el I.N.I.</i>	

- RAMON RIPOLL, MIQUEL LLORENS, MIQUEL ÀNGEL CHAMORRO, 473  
 JORDI GOMIS, JOSEP TRESSERRAS, M. MERCÈ PARETA, JORDI SOLER  
*El grupo R y el racionalismo industrial. La escuela de maestria de Sarrià de Ter de Joaquim Gili y Francesc Bassó (1964)*
- ALBERTO RUIZ COLMENAR, DAVID GARCÍA-ASENJO LLANA 479  
*De Ballot a Citroen. La arquitectura del automóvil en Madrid*
- RAFFAELLA RUSSO SPENA 487  
*The impact of factory buildings on residential architecture in Spain in the early 20th century*
- PATRICIA SABÍN DÍAZ, ENRIQUE M. BLANCO LORENZO, 495  
 ANTONIO S. RÍO VÁZQUEZ  
*El hueco paño en la industria de Galicia. Del taller de maquinaria de Astano a la fábrica de la Coca-Cola*
- VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ 503  
*Arquitectura moderna e industria en la Sevilla de 1960. La central lechera de Ramón Montserrat*
- MARÍA DEL PILAR SALAZAR LOZANO 509  
*Buscando la productividad. Viajes técnicos a Estados Unidos*
- PILAR SÁNCHEZ CID 517  
*Modernidad e innovación en la arquitectura de las casas de filtros de agua. Los retos de aunar higiene, eficacia y bienestar en los edificios industriales*
- BRETT TIPPEY 525  
*On Lamp Posts and Flagpoles. Beauty and Infrastructure in the Work of Eduardo Torroja*
- ALESSANDRO TOTI 533  
*From the engine to the city. The Großmaschinenfabrik, the AEG and Berlin (1895-1915)*

# LA INTERNACIONALIDAD DE LA ARQUITECTURA EN LA MODERNIDAD

## UNA GENEALOGÍA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Aarón J. Caballero Quiroz

En la película *Copia certificada (Copie conforme)*, producida en 2010, Abbas Kiarostami reflexiona en torno a la discusión que regularmente suscita el original o lo originario, frente a la copia o la reproducción, y en el caso específico de esta cinta, relacionado con el arte.

En la producción franco-italiana-iraní, los protagonistas encarnan la discusión referida en una de las escenas que se desarrolla prácticamente al inicio de la trama, cuestionando la importancia o nimiedad que comporta el que una obra de arte sea original.

En ella, la protagonista se plantea el aparente absurdo que significa exhibir una pintura falsa, como parte de la colección que exhibe el *Museo Comunale* de Lucignano<sup>1</sup>, a la que se le conoce incluso como ‘copia original’, pero que en realidad lleva por título *Musa Polimnia*.

A pesar del oxímoron que encarna su sobrenombre, por la creencia que se tuvo durante mucho tiempo de ser originaria de la época del Imperio Romano, la pintura en cuestión es una pieza realizada entre los siglos XVI y XVIII, por un falsificador de Nápoles, no con la intención de engañar —acaso por ello sigue exhibiéndose a pesar de ser una copia—, sino por tratarse de un testimonio que da fe del original encontrado cerca de Ercolano.

Sea porque hay una explicación documentada que justifica su validez, que no su originalidad, o sea porque en la modernidad el original es tan solo un punto de referencia o modelo para generar condiciones de reflexión/cognitivas, la falsificación original de la *Musa Polimnia* constituye una imagen bajo la que podría pensarse también el debate que ha representado la arquitectura de la modernidad —axiológicamente denominada estilo internacional— entre otras razones porque, al igual que la ‘copia original’, se revela aséptica, sin arraigo espacio-temporal alguno, consecuencia tan solo de la propia reproducción, por lo que podía emerger de cualquier latitud, tanto geográfica, como social o cultural, incidiendo igualmente en el proceso dialéctico del que resulta la concepción y conformación de la arquitectura.

Pero también, una imagen como la referida ofrece elementos para caracterizar las representaciones que constituyen el imaginario moderno bajo las

1. El *Museo Comunale* es el recinto que aloja la pieza en la historia que cuenta Kiarostami, sin embargo la obra en cuestión se encuentra en el *Museo dell'Accademia Etrusca e della Città de Cortona*, provincia de Arezzo, en Italia.

cuales, el original —como corrientemente se le supone referido a un objeto que sirve de modelo para la generación de objetos semejantes o bien que es originario por un autor en concreto<sup>2</sup>— carece de interés en su materialidad debido a que la naturaleza constitutiva del moderno, en la cual significa su proceder, es precisamente la de legitimarlos en el proceso de racionalización.

En un proceso como ese es donde, a juicio del moderno, se origina el mundo y donde importa menos el objeto material mediante el que se conoce y más al acto razonado de conocer, y que en el caso que tratan estas reflexiones, queda referido al acto racional de hacer arquitectura mediante el cual los arquitectos, a inicios del siglo XX, pretende conocer la situación que esta actividad vive.

Es así que la presente reflexión propone transitar por el concepto de lo original, asociado a la arquitectura y abordándolo desde diversos aspectos que ofrezcan elementos para pensar la producción arquitectónica de la modernidad que obvia en la importancia que pudiera manifestar la originalidad de sus propuestas, entendida como originaria de un contexto específico o bien como consecuencia de modelos precedentes.

Así, el acto de hacer arquitectura, hasta antes de la modernidad, establecía una relación directa con el territorio precedente donde irrumpiría y con el cual se tramaba para así saberse originario de él. Por el contrario, en la modernidad, el aspecto fundamental que conforma una trama como esa está referida principalmente a la reestructuración que la arquitectura debe hacer de sus procesos, por las modificaciones de fondo que ha acarreado la revolución industrial y que principalmente modifica las formas de residir en el mundo, originando una asepsia en la forma no solo de considerar el territorio al cual pertenecerán, sino también en la consideración de referentes que le preceden.

La propuesta de este trabajo es comparar la internacionalidad de la arquitectura en la modernidad con la naturaleza que entraña la fotografía como ámbito connatural a los procesos que experimenta esta actividad, entre otras razones por significar, en lo material, tan solo un proceso de reproducción mecánico que al mismo tiempo, en lo significativo, se muestra como un ejercicio razonado que debe tener la arquitectura de enfocar las condiciones y consideraciones en un momento de transición como el que vive el inicio del siglo XX.

## SOBRE LA INTERNACIONALIDAD DE UN ESTILO

Desde el inicio del prólogo que encabeza el catálogo de la exposición *Modern architecture: international exhibition* (Arquitectura moderna. Exposición internacional) de 1932, redactado por Alfred H. Barr Jr., primer director del MoMA, quedan de manifiesto las intenciones que entraña una exposición como esta, señalando que en general las exhibiciones han transformado el carácter de la arquitectura norteamericana y, en el caso específico que refiere Barr, dicho carácter se constituye a partir de reminiscencias historicistas —renacentistas, romanas, góticas— que resultan ejemplares hasta para los propios europeos, de acuerdo con el historiador norteamericano, y de quienes se inspiran las diferentes morfologías manifiestas en sus edificaciones. al punto de resultar ganadora la propuesta gótica que Raymond Hood ofrece para el concurso del Chicago Tribune de 1922.

2. Situación que la producción industrial de materiales y la consecuente reforma en los procedimientos constructivos que implica, así como las transformaciones económicas, políticas y sociales que acarrea, inciden significativamente en la consideración de un original.

Referido este orgullo al refinamiento de un buen gusto para interpretar los estilos mencionados, la precisión que hace Barr más adelante, y relativa ahora a los rascacielos, se dedica a la pericia de los ingenieros “quizás más que de los arquitectos”<sup>3</sup>, quienes dejaban claro el dominio que poseían de las novedades técnicas exigidas por este nuevo género de edificio, pero que, sin embargo, tanto el primero como el segundo lugar del concurso referido seguían siendo el resultado formal de una hábil y novedosa organización de elementos clasicistas que, en el caso incluso de Sarinner —ganador del segundo lugar— “derivan del descuido de Sullivan y que sus ornamentos son menos originales que los de Frank Lloyd Wright”<sup>4</sup>.

En las referencias hechas sobre las reflexiones que introducen una exhibición tan influyente en la axiología moderna para el estudio de arquitectura de principios del siglo XX, dos son los aspectos que subyacen y que vale la pena recoger para señalar posibles influjos en la caracterización de una tipología arquitectónica de la modernidad.

El primero de ellos se refiere al desarrollo de una arquitectura que, en el caso de la norteamericana, se concibe a partir de imágenes, planos y maquetas, en suma, de modelos, que exhiben las exposiciones y los catálogos que derivan de ellas. Y el segundo, se refiere a las reminiscencias que manifiesta este género de edificio sin referente, que formalmente termina por reproducir incluso morfologías que a su vez son reproducciones.

La concepción y conformación de la arquitectura en esta latitud, y bajo estas dos consideraciones, no es diferente a los resultados que en general obtiene Europa durante ese mismo periodo, como lo confirma el caso del Concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones, convocado en 1926.

La propuesta que designa al húngaro Joseph Vago como ganador del primer lugar en 1927, obedece en gran medida a que el edificio neoclásico presentado por este arquitecto es factible de ser leído —y en ese sentido aceptado— bajo los principios clasicistas que conformaban el proceso de concebir arquitectura —como por ejemplo lo afirma, categórico, Johann Winckelmann en su libro *Historia del arte de la Antigüedad* de 1764, por citar tan solo un ejemplo—, ofreciendo a su vez certezas para resolver en favor de un edificio ganador que, dicho sea de paso, coincide con la estabilidad pretendida por una Sociedad de Naciones, contrarrestando así la vacilación y desencuentro que caracterizó las relaciones entre las naciones involucradas en la Primera Guerra Mundial.

Obviando las reminiscencias que morfológicamente manifiestan los ejemplos apuntados, sean los norteamericanos o los europeos, éstos importan menos a los señalamientos topológicos que se harán a continuación, que por la sintomatología de la que son causa dada la materialidad declarada en ellos, debido a que, en ambos casos, las maneras de concebir arquitectura pasan por la reproducción de un modelo que se confecciona previamente, ya como tipología, ya como principio universal reminiscente, ya como principio ordenador de cualquier propuesta.

Sea mediante fotografías que exhiben los museos al montar exposiciones como la del MoMA de 1932, o sea a través de principios universales que con-

3. *Modern architecture: international exhibition*, Museum of Modern Art, New York, 1932, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 13.

ceptualizan el arte y la arquitectura como lo proponen Winckelmann o Wölfflin, la arquitectura de la modernidad es originada lejos del lugar donde residirá, y ello no necesariamente relativo a un territorio geográfico, sino especial a la consideración que durante la modernidad se hace de la arquitectura como producto de un *juicio sintético a priori*<sup>5</sup> y bajo el que ahora construye su tectónica, pero que originalmente se refería al diálogo estrecho entre el lugar y el edificio.

El origen de la arquitectura de la modernidad es por tanto el lugar donde las ideas se gestan, a saber, la razón; la cual tiene su acto más contestatario en la suspensión mecánica que comporta, por ejemplo, una fotografía<sup>6</sup>, delante de unos ojos que la miran como principios absolutos de la evidencia que exhibe y que presumiblemente entrañan verdad, tal como el original lo hace.

La razón, y todo lo que se origine bajo ese mismo principio, será fundamental en la concepción de edificaciones modernas menos con la intención de volverlo verdadero, en su acepción más analítica, o eficiente bajo una consideración eminentemente funcional, que por la significación que el moderno hace ya del mundo bajo un reconocimiento como ese y con el consecuente desapego de un lugar originario, lo que terminará representado como una edificación internacional, entre otras razones, porque es consecuencia de la asepsia de un proceso razonado, donde además, pretendidamente radicará.

## UNA DISTANCIA DE SENTIDO

A lo largo de su libro primero, Marco Vitruvio Polión, todavía en el siglo I antes de Cristo, establece condiciones para que toda tentativa de edificación pueda devenir arquitectura, refiriéndose en concreto al sentido trascendental que otorga el ejercicio de edificar, siempre que hacia la arquitectura se dirija.

Así empieza señalando *De la esencia de la arquitectura, e instituciones de los Arquitectos* en el capítulo I, hasta llegar al IV y donde, tras especificar *De qué cosas conste la arquitectura* o *De las partes en que se divide la Arquitectura*, precisa no solo que la elección de un paraje es fundamental para el desplante de la arquitectura sino que, en concreto, deberá manifestar la condición de ser sano.

“En la fundación de una ciudad, será, la primera diligencia la elección del paraje más sano. Lo será siendo elevado, libre de nieblas y escarchas; no expuesto a aspectos calurosos ni fríos, sino templados. Evitarase también la cercanía de lagunas; porque viniendo a la ciudad las auras matutinas al salir el sol, traerán consigo los humores nebulosos que allí nacen, juntamente con los hálitos de las sabandijas palustres, y esparciendo sobre los cuerpos de los habitantes sus venenosos efluvios mezclados con la niebla, harían pestilente aquel pueblo”<sup>7</sup>.

Al margen de las especificaciones funcionales que precisa Vitruvio para considerar sano un paraje, lo que subyace entre todo ello es la presencia que tiene la tierra en el proceso que comporta la arquitectura: su concepción y su previsión. Precisar un paraje es en realidad, para el arquitecto romano, componer ya la arquitectura, comenzar a edificarla porque es de ahí, y hacia ahí se dirige, retomando para ello incluso lo que el paraje otorgue —como el material del que está constituido— con la intención de conformarla y sumarse a él, o bien, oponerse al edicto que el mismo paraje impone pero siempre teniéndolo en cuenta. No en vano el término arquitectura entraña, etimológicamente

5. En el primer apartado de su *Crítica de la razón pura*, Emmanuel Kant advierte que para un verdadero conocimiento del mundo, la percepción sensorial resulta limitada y engañosa, por lo que el establecimiento de conceptos necesarios y universales, es decir, que no se afecten por variaciones que, por ejemplo, propicia la sensorialidad, serán reconocidos como *juicio sintético a priori*.

6. Martin Heidegger, en 1938 dedica una precisión como esa en su escrito “La época de la imagen del mundo”, en la que acerca la construcción significativa del mundo, a partir del ejercicio de la ciencia moderna, quien lo representa a través de las ideas, a la construcción que a su vez provoca una imagen.

7. VITRUVIO, M., *De arquitectura*, Imprenta real, Madrid, 1787, pp. 14 y 15.

hablando, y en el origen indoeuropeo del que procede, el prefijo *teks-*, que significa *tejer*, es decir, tramar con la urdimbre que el paraje ofrece.

Pero tales consideraciones ya le son ajenas al moderno quien, a partir de la razón, habita internacionalmente en los parajes que le ofrece una construcción lógica del mundo:

“Del mismo modo, imaginaba yo que esos pueblos que fueron en otro tiempo salvajes y se han ido civilizando poco a poco, estableciendo leyes a medida que a ello les obligaba el malestar causado por los delitos y querellas, no pueden estar bien contruidos como los que han observado las construcciones de un legislador prudente desde el momento en que se reunieron por primera vez”<sup>8</sup>.

Así se expresa René Descartes sobre el aparato razonado que debiera ser el lugar del hombre, en el que incluso debiera originarse, cuando comienza a exponer sus inquietudes sobre el *Discurso del método*, valiéndose para ello de la mejor imagen que le permite exponerlo: las edificaciones y las ciudades que conforman.

Estructuras como esas deberán levantarse desde la razón, apunta el filósofo francés, desde ciertas leyes que den lugar a un orden preestablecido precisamente por el ejercicio de la razón, forzando y desconociendo, de manera involuntaria, el paraje originario de Vitruvio. Una tectónica de capas forjadas a base de razón serán las que soporten la arquitectura, esa que refiere el filósofo de Touraine para ejemplificar el fundamento de su pensamiento y que a su vez bien podría ser el principio de toda regulación urbana moderna sin proponérselo.

En este entendido, a Le Corbusier lo cartesiano pareciera que le viene menos de la lengua francesa que comparte con Descartes y con la cual ambos construyen sus ideas, que precisamente por el rigor normativo bajo el que ambos conciben el mundo.

*Les Lois* (Las leyes) es título que en coautoría le dan Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) y Amédée Ozénfant al capítulo III del libro *Après le Cubisme*<sup>9</sup>, en donde ambos reflexionan sobre la dinámica que desatan las leyes y por la cual éstos las procuran.

Por un lado, las leyes son ante todo, para estos artistas, un ejercicio que gestiona la medida aunque no con la intención de censurar o restringir, sino más bien de enfocar los esfuerzos en un acto de abstracción. Y por otro lado, las leyes son el cerco que establecen con la intención de focalizar dichos esfuerzos sobre algún aspecto en que se pretenda profundizar.

La ley, dicen Le Corbusier y Ozénfant, potencia las posibilidades de reflexión, de encontrar sentido en aquello que se emprende: “No se puede pintar innumerables objetos; lo singular es una mejor elección”<sup>10</sup>, porque ante todo, objetos y mirada se afinan.

Tales son las reflexiones que prácticamente y de manera simultánea, darían pie al Purismo que ambos artistas ejercerán pictóricamente, y que al parecer llevaron en concreto a Le Corbusier a buscar en estructuras atemporales y apátridas los efectos que provocan las leyes. Estas son las prácticas que constante-

8. DESCARTES, R., *El discurso del método*, Alianza Editorial, Madrid, 2012, p. 100.

9. JEANNERET, Charles Edouard, (Le Corbusier); OZENFANT, Amédée, *Après le Cubisme*, Edition des Commentaires Paris, Octubre 1918.

10. JEANNERET, C. E.; OZENFANT, A., op. cit., p. 45.

mente procura Le Corbusier para conseguir aprehender y, en consecuencia, prever una arquitectura nueva. Es en esa epifanía que la visión anticipada de la razón comporta, que vuelve a subrayarse la asepsia y desarraigo que caracteriza a la arquitectura de la modernidad, bajo la categoría de lo internacional.

Sin que una determine a la otra en franca transitividad, fotografías y visión moderna de mundo discurren de mutuo acuerdo para que el arquitecto de la Chaux-de-Fonds desentrañe las leyes que potenciarán una arquitectura. Acaso este es el momento en que deja descansar las imágenes de ruinas griegas para obsesionarse con estructuras incorruptas que tan solo manifiestan, de manera científica, los esfuerzos físicos que realizan para contener la gravedad.

En la primera de *Tres advertencias a los señores arquitectos (Trois rappels à MM. Les architectes)* que Le Corbusier les hace, dentro del número 1 de la revista *L'Esprit Nouveau*, publicada en 1920, queda de manifiesto el discurso visual bajo el que se regirá para idear su nueva arquitectura. Encabezando el artículo en cuestión, el arquitecto suizo decide desatar la reflexión de forma rotunda con una sola imagen para situar, de inmediato, a quien se sienta interpelado por estas advertencias, en el propósito de los señalamientos que hará a continuación.

La fotografía, que refiere un par de silos para granos, es presentada de manera terminante en medio de la primera hoja, sin mayor referencia que la imagen misma y con la intención acaso de agravar la tensión que provoca un objeto como ese, precisamente por la contundencia de las formas que exhibe. Sin información alguna, sea de los edificios que circundan a los silos o a manera de relación escrita a pie de imagen, una fotografía como esa establece las condiciones reguladas bajo las que pensar la arquitectura de la modernidad.

Posteriormente, aunque una primera idea resuena en el resto de cuestiones que plantea: "Sometidos a las estrictas obligaciones de un programa imperativo, los ingenieros emplean las generatrices y las acusatrices de las formas. Crean realidades plásticas, límpidas e impresionantes"<sup>11</sup>, las imágenes que en apariencia dialogan con lo escrito, en realidad repiten una y otra vez para sí mismas que la arquitectura empieza en la mirada y ya no en el terreno sobre el que se desplantarán. Que la arquitectura se imagina en la imagen que la cámara replica<sup>12</sup>, mostrando ante los ojos toda alternativa que pudiera ser contemplada para dar solución al requerimiento que se le exija por la suspensión de la realidad que comporta.

Y no podía ser de otra manera puesto que la imagen, en definitiva la fotografía, representa aquel esfuerzo por enfocar lo que se busca en un acto de abstracción. La fotografía entraña aquellas leyes que Le Corbusier, junto con Ozentfan, procuraban y que ahora pasan delante de sus ojos, reveladas sobre papel de forma permanente para ser escudriñadas con la intención de afinar la mirada y comprender mejor aquello sobre lo que se posan, lejos de cualquier referente que los afecte y al cual deban su origen.

## UN ORIGINAL REPRODUCIDO

Una arquitectura que se trama junto con el paraje, acaso en respuesta y como provocación a él, es la que corrientemente se considera originaria de un

11. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 2004, p. 23.

12. Tales son las afirmaciones que Juan José Lahuerta hace en su escrito *El año de Stuttgart*, publicado en 1997, justificando la presencia del automóvil, objeto de naturaleza igualmente aséptica, en fotografías que Le Corbusier toma para declarar la modernidad de las casas que construyó en 1927, dentro de la Weissenhofsiedlung en Stuttgart.

lugar, entre otras razones porque reproduce la alegoría de una geografía que la viste con sus texturas, sus colores, sus morfologías y sus consistencias, de ahí la correcta elección que deba hacerse del lugar con que discurrirá.

Apoyados en esto, y contrastado con las reflexiones que Walter Benjamin hace respecto del origen, una taciturna imagen extraída de su libro *La obra de arte en la época de reproducción mecánica* sirve de modelo para pensar una idea como esa, en la lejanía de sentido que la materialidad del paraje representa ya para el moderno:

“Contemplar en una tarde de verano el perfil de unas montañas o una rama que arroja su sombra, significa, para el que contempla, respirar el aura de esas montañas, de esa rama”<sup>13</sup>.

La escena, contemplada a la distancia, figura el sentido que perfil y sombra tienen para quien los presencia, y que se traduce en la experiencia que ambos significan: el aura<sup>14</sup>.

La relación que se establece ya no es con las montañas o la rama, quienes ahora son entendidas como originarias del perfil que recortan las primeras o la sombra que proyecta la segunda, y con las cuales ningún sentido es posible construir, dada su materialidad; de ahí que lo contemplado sea para Benjamin, el perfil y la sombra, los reflejos de un sentido que será el lugar donde yacerá el moderno.

Tales son los efectos que comporta la fotografía para el arquitecto moderno y que tan solo pulimenta el proceso que significa ‘respirar el aura’ del paraje, entre otras razones porque en lo material, dice Benjamin, se trata tan solo de una reproducción mecánica que reduce el efecto que provoca a la síntesis que se puede hacer del lugar, acaso mediante la interpelación de las exigencias que manifiesta pero que nunca representarán su transposición en un objeto arquitectural, y sí en cambio podrían significar la deriva de sentido si la arquitectura resulta del establecimiento de una relación directa con el sitio.

La fotografía, de acuerdo a lo señalado por Benjamin, afina la mirada dirigiéndola no solo a aquello que retrata sino en especial, al igual que las intenciones primeras de la razón, a multiplicar las posibilidades de análisis por la condición sedimentaria de los objetos que aparece en ella, tal como Le Corbusier y Ozenfant lo pretendían de las leyes.

“Haciendo primeros planos sobre el inventario de realidades, señalando detalles de los familiar normalmente ocultos, indagando en contextos corrientes bajo la inspirada guía de un objetivo, el cine, por un lado, nos permite conocer mejor las necesidades que rigen nuestra existencia y, por otro, nos abre un campo de acción inmenso e insospechado”<sup>15</sup>.

Sea fija o en movimiento, la imagen que una cámara captura desliza en su contenido gráfico las pretensiones que tiene la razón, como distintivo propio de la modernidad. Al igual que Johannes Vermeer ve en la *cámara oscura* las posibilidades de proyectar razonadamente un inventario infinito de elementos aún por pensar en su pintura, las impresiones que más tarde se harán en papel fotosensible de ello ofrecen a la arquitectura un proceder que de cualquier forma ya se practicaba en los principios universales que Winkelmann o Wolflin postulaban y que capitalizaban las posibilidades de pensar la arquitectura.

13. BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Casimiro Libros, Madrid, 2010, p. 18.

14. A este respecto Benjamin señala que el concepto de aura puede definirse como la unidad significativa bajo la que queda representada el objeto natural, es decir, lo que importa y trasciende significativamente de las cosas.

15. BENJAMIN, W., op. cit., p. 47.

Por otro lado, acaso es por ello que la arquitectura de la modernidad no parte de referentes que le preceden porque a su vez tampoco lo hizo la arquitectura neoclásica en su momento ya que, al igual que lo pretende estos señalamientos, en el fondo de tales prácticas subyacía una visión de mundo que representa lo clásico menos como una forma y más como un concepto que, como tal, surge de las condiciones que la propia razón establezca para ello, al margen de las circunstancias materiales que le anteceden.

Y la mirada que se ve a sí misma en la fotografía que objetiva al mundo es a su vez la práctica que se corresponde en espejo con las intenciones de derivarlo en categorías, en conceptos, en juicios; ya que la mirada es el punto de partida de toda ciencia que legitima sus prácticas en tal acción.

Tomar distancia es el verdadero proyecto de la mirada que comporta la fotografía, la misma que contempla a lo lejos el perfil de las montañas de Benjamin, y en la que Le Corbusier ve asomarse *una nueva arquitectura*.

El arquitecto moderno que mira con estos ojos, y el reflejo revelado de su intención que mecánicamente reproduce el mundo con la fotografía, lo hace en esencia y no en sustancia, desterrando de un origen verificable en la tierra, pero ofreciéndole un nuevo orden que le permite edificar la arquitectura que empieza y termina en los límites de la razón.

Lo que reproduce la fotografía en el arquitecto de la modernidad es la impresión de una síntesis que antiguamente ocurría de manera transitiva entre el paisaje y quien lo notaba, como en el caso de Vitruvio, como paraje sobre el cual edificar, pero que en el caso del moderno se desarrolla en la fotografía y que solo asomado a través del 'objetivo' que acota para potenciar sentido, podrá notar habitando en la tierra y bajo un gesto como ese, mecánico, distante, abstraído del paraje.