

Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio

Escuela de Arquitectura  
y Estudios Urbanos

# BLOCK

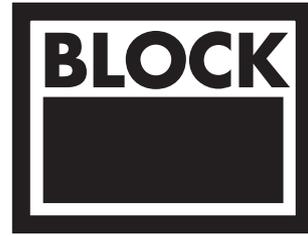
Fernando Aliata  
Eduardo Gentile  
Luis Müller  
Jorge Francisco Liernur  
Ana María Rigotti  
Claudia Shmidt  
Patricio del Real  
Adrián Gorelik  
Carla Berrini  
Silvio Plotquin  
Virginia Bonicatto  
Ana Gómez Pintus  
Melina Yuln  
Alejandro Crispiani  
Francisco Díaz P.

HISTORIOGRAFÍA

Número 8,  
marzo de 2011



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio**

**Escuela de Arquitectura  
y Estudios Urbanos**



**UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA**

Universidad Torcuato Di Tella  
Rector: Lic. Manuel Mora y Araujo

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos  
Decano organizador: Arq. Jorge Francisco Liernur

Carrera de Grado de Arquitectura  
Director Arq. Sergio Forster  
Coordinadora Arq. Florencia Rausch

Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad  
Directora Dra. Arq. Claudia Shmidt

**Programa para Graduados:**

Arquitectura y Tecnología:  
Coordinador Arq. Ricardo Sargiotti

Arquitectura del Paisaje:  
Coordinadora Arq. Cora Burgin

Preservación del Patrimonio:  
Coordinador Arq. Fabio Grementieri

Maestría en Economía Urbana  
(c/Escuela de Gobierno):  
Director Dr. Lucas Llach

**Consejo de Evaluación Académica Externa:**

Arq. Francisco Bullrich  
Dr. Werner Öchsli, ETH Zurich  
Arq. Jorge Silveti, Harvard University  
Arq. Rafael Viñoly

**Consejo Consultivo:**

Arq. Jorge Aslan  
Arq. Francisco Bullrich  
Arq. Enrique Fazio (1945-2001)  
Arq. Jorge Hampton  
Arq. Raúl Lier (1944-2005)  
Arq. Jorge Morini  
Arq. Josefina Santos  
Arq. Clorindo Testa

**Block, revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio**

**Director:**

Arq. Jorge Francisco Liernur  
Universidad Torcuato Di Tella  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

**Comité de redacción:**

Mg. Noemí Adagio  
Universidad Nacional de Rosario

Dr. Fernando Aliata  
Universidad Nacional de La Plata  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Dra. Anahi Ballent  
Universidad Nacional de Quilmes  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Dr. Alejandro Crispiani  
Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Santiago

Arq. Eduardo Gentile  
Universidad Nacional de La Plata

Dr. Adrián Gorelik  
Universidad Nacional de Quilmes  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Mg. Luis Müller  
Universidad Nacional del Litoral

Mg. Silvia Pampinella  
Universidad Nacional de Rosario

Dra. Ana María Rigotti  
Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Dra. Claudia Shmidt  
Universidad Torcuato Di Tella

Dra. Graciela Silvestri  
Universidad Nacional de La Plata  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

**Editores del número 8:**

Fernando Aliata  
Eduardo Gentile  
Luis Müller

**Diseño gráfico:**

Gustavo Pedroza  
Universidad Nacional de Lanús

No está permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario:  
Universidad Torcuato Di Tella

Sede Alcorta: Sáenz Valiente 1010  
C1428BJJ Buenos Aires, Argentina  
Tel.: (54 11) 5169 7330  
E-mail: rrodriguez@utdt.edu

Sede Miñones: Miñones 2177  
C1428ATG Buenos Aires, Argentina  
Tel.: (54 11) 5169 7000

# Índice



En la tapa: Timbuctú.

**BLOCK, número 8, marzo de 2011**

	Editorial	4
Fernando Aliata Eduardo Gentile Luis Müller	Historiografía	7
Jorge Francisco Liernur	Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano	10
Ana María Rigotti	Moisei Ginzburg: bases de una teoría autónoma de la arquitectura y sus materiales específicos	28
Claudia Shmidt	A propósito de la «Posdata Americana» de Pevsner	42
Patricio del Real	Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana	48
Adrián Gorelik	Historias de Nueva York. Arquitectura, capitalismo y pensamiento crítico en <i>Delirius New York</i>	58
Lecturas:		
Carla Berrini	De la <i>Konstruktion</i> a la plástica: Sigfried Giedion y sus dos genealogías para la arquitectura moderna	68
Silvio Plotquin	En torno al «regionalismo crítico»	74
Virginia Bonicatto Ana Gómez Pintus Melina Yuln	Alan Colquhoun: la aventura de la arquitectura moderna	78
Alejandro Crispiani	La arquitectura y su reverso	81
Francisco Díaz P.	El éxtasis de la práctica y la crisis de la crítica. Notas sobre la escena arquitectónica contemporánea en Chile	89

# Moisei Ginzburg: bases de una teoría autónoma de la arquitectura y sus materiales específicos

Ana María Rigotti

*Lo esencial no es el problema del método sino la literatura considerada como una materia concreta y sus particularidades específicas, (...) lo que nos caracteriza no es una teoría sino el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios.  
Boris Eichenbaum, La teoría del método formal, Leningrado, 1927.<sup>1</sup>*

*Ritmo y arquitectura (Ritm v arkhitekture, 1923) y Estilo y época, problemas de la arquitectura contemporánea (Stil' i epokha, problemy sobremennoi arkhitekury, 1924), el primero un ensayo y el segundo un tratado, fueron dos libros tempranos de Moisei Ginzburg (1892, Minsk - 1946, Moscú) que, al tener sólo una edición en ruso, pasaron casi inadvertidos para la historiografía de la arquitectura moderna.<sup>2</sup> Luego del acceso a los archivos de la Academia de Ciencias de la URSS, fueron motivo de una primera traducción al italiano en 1977 como corolario de la reivindicación de su autor y del constructivismo en arquitectura como expresiones de una experiencia moderna alternativa, liberada de las contradicciones y complicidades con el capitalismo, que permitía rescatarlos del fuego cruzado al que estaban siendo sometidas las experiencias de Europa Occidental en los años veinte. Esta historiografía prefirió subrayar su carácter funcionalista radical y su rol precursor de las teorías positivistas del proceso de diseño.*

Este trabajo pone en cuestión estas interpretaciones ya canónicas, poniendo estos libros en relación con el formalismo literario, para destacar su propósito de construir una teoría autotélica de la Arquitectura como arte y de reflexionar sobre sus elementos característicos: espacio, materia y forma.

## La construcción historiográfica

*...no ejerció hegemonía intelectual, poética, teórica (otros la ejercieron con mayor fuerza) sin embargo por su formación regular, por su ambivalente pero constante método de investigación, por su proteiforme adaptabilidad a las decisivas revueltas políticas; pero también por su obstinada resistencia a retener «estructuralmente» una línea estratégica dispuesta a disminuir los vértices «superestructurales» y destacar los aportes de una tradición apoyada en las técnicas constructivas logró establecer una relación obligatoria (racional-económica-moral) con la cuestión vivienda. (...) El problema es que no murió, ni siguiera «civilmente» con el estalinismo.  
Guido Canella, Moisei Ginzburg o dell'eurocostruttivismo.*

El interés por la arquitectura y la urbanística soviética fue inaugurado en Italia por un número especial de la revista *Casabella* de 1962 que reunió un material todavía escaso e incoherente. Esta

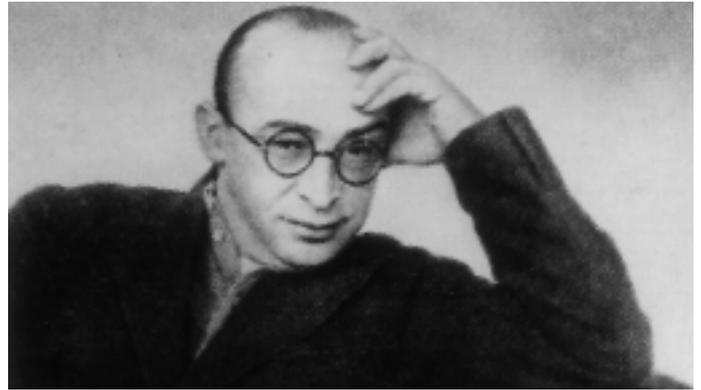
atención fue recogida al año siguiente por el libro temprano de Vittorio De Feo<sup>3</sup> donde la figura de Ginzburg es presentada exclusivamente como fundador a la OSA (Ob'edineniye Sovremennikh Arkhitektorov - Asociación de Arquitectos Contemporáneos) y de su publicación SA (*Sovremenniaia Arkhitektura* - Arquitectura contemporánea); un grupo combativo y utilitarista, orgulloso de su unión con la realidad socialista, que habría desarrollado posiciones casi ingenieriles<sup>4</sup> para una arquitectura a cargo de la invención de los nuevos condensadores para la nueva realidad productiva y social. Incluso menciona, como confirmatorios de esta interpretación, los reproches del grupo antagónico VOPRA (Asociación de los arquitectos proletarios de toda Rusia) que le habría endilgado, por su actitud negativa respecto a la consideración de la arquitectura como arte, negar toda capacidad de influencia emocional de sus formas.

Cuatro años más tarde, *Villes et révolution* de Anatole Kopp<sup>5</sup> fue escrito con el apoyo de la embajada, instituciones soviéticas y la publicación en Moscú de un catálogo general de la arquitectura dedicado a los años 1917-32, que permitían por primera vez reconocer las experiencias arquitectónicas de la URSS no ya como un simple juego de formas sino como «la exacta respuesta a problemas funcionales formulados científicamente». Consagra la particularidad de la vanguardia soviética como aquella capaz de transformar los presupuestos disciplinares desde la base especulativa del materialismo dialéctico. Su condición de «realismo utópico», operativo para construir un modelo de nueva civilización posible, justifica no reducirla a una vanguardia cultural como la europea y sus reparos meramente ideológicos a una condición estructural aceptada como dada. En este sentido, entiende legítimo considerar las propuestas del constructivismo como un cuadro histórica y teóricamente alternativo al del funcionalismo moderno y sus operaciones clasificatorias de los hombres realizados con criterios exclusivamente económicos en un ambiente de desoladora banalidad. En ese marco, estima a Ginzburg como una figura egregia por haber conceptualizado la noción de condensador social que permitió contemplar como una sola cosa la construcción del ambiente y de una nueva sociedad. Concentra su actuación en la prédica militante desde la

revista *SA* y su edificio Narkomfin, entendido como el más consumado del período. Hay sólo una breve mención a *Estilo y época* como la primera manifestación de una teoría de la arquitectura en la URSS.

Esta línea de interpretación –orientada a acentuar la determinación estructural, técnica en la teoría de Ginzburg y a subrayar la asimilación del constructivismo con lo constructivo y con el esfuerzo por desmentir toda dimensión autónoma del arte– es la que continúa Anatole Senkevitch en la introducción a la traducción inglesa de *Estilo y época*, sin dudas la más importante por lo exhaustiva y por la perdurabilidad de sus hipótesis.<sup>6</sup> La argumenta asociándola a una fascinación por la máquina en sintonía con el clima del futurismo y a su formación en el Instituto Politécnico de Riga que le habría otorgado una sensibilidad respecto a las leyes de la estática y la dinámica cercana a la idea de construibilidad de Viollet-le-Duc como expresión honesta de los materiales, énfasis en lo estructural y una interpretación nueva del trabajo en madera como vía a un nuevo lenguaje formal. Esta explicación materialista de la arquitectura estaría reforzada por su enfoque marxista, en relación al cual habría alterado sus deudas con Heinrich Wölfflin y Paul Frankl al proponer una teoría de la evolución de los estilos artísticos sustentada en el método dialéctico, subrayando que no se trataría de un proceso formal autónomo sino determinado por contingencias materiales y culturales del contexto.<sup>7</sup> Son los fundamentos de una estética positivista y la propuesta programática de una nueva arquitectura constructiva determinada por la revolución industrial y la revolución rusa,<sup>8</sup> que constituiría un salto genético, una síntesis superadora del pendular ciclo secular entre gótico y clásico, tendiente a la racionalización creciente de la organización técnica y de los procesos de concepción próxima al productivismo; interpretación que nosotros discutiremos subrayando la importancia adjudicada por Ginzburg, en su libro, a la arquitectura en tanto arte como entidad autónoma y autotélica. En este mismo sentido altera el concepto de ritmo en Ginzburg –originario y siempre presente en las artes preformativas que le permite asimilar la arquitectura a la música– por el movimiento asociado a la mecanización. Sin precedentes, el movimiento mecanizado determinaría el nuevo método de composición, aunque no como apología de la velocidad, sino como producto de una visión racionalista extrema del mundo «que no tolera despliegues de la imaginación», impregnando el trabajo del arquitecto con la lógica del ingeniero y así diferenciándose de los artistas plásticos.<sup>9</sup> Nosotros intentaremos demostrar como ese vínculo de la arquitectura con la obra de los ingenieros está, en Ginzburg, mediatizada.

Casi simultáneamente, Catherine Cooke<sup>10</sup> cuestiona la relación establecida entre el Constructivismo y la construcción para circunscribirlo a la propuesta de un método funcional del proyecto como aproximación sistémica a las condicionantes de la forma arquitectónica y colocarlo en una posición de antecedente relevante de las preocupaciones por el proceso de diseño que



Moisei Yarkovlevich Ginzburg finales de los '20s (Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, Madrid, El Croquis Editorial, 2007), p. 444.

Georgii Golts, desconocido, Andrei Burov, Le Corbusier, Ginzburg a finales de 1920 en Moscú en VV.AA. *Constructivismo Ruso* (Barcelona, Ed. Serbal, 1994), p. 62.

Grupo ejecutivo de OSA en la dacha de los Vesnin (S. Khan-Mogavedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1987), p. 517.



ocuparon a la disciplina en los años sesentas. Para eso se vale de la distinción entre *stroitelstvo* (construcción real y física de edificios) y *konstruktsiia* (construcción en un sentido lingüístico vinculado a lo formal, que tiene más que ver con principios filosóficos y artísticos que técnicos). En su argumento, *Estilo y época* tiene sólo lugar como eslabón de una cadena donde se habría establecido en forma preliminar la analogía entre el proyecto y la máquina como prototipo organizativo que, estableciendo un nexo entre los desarrollos de Alexandr Rodchenko y Alexei Gan y las formulaciones maduras de la idea en artículos del mismo Ginzburg publicados en 1926-7, alcanzaría luego su formulación matemática extrema en manos de Nikolai Krasilnikov y Natalia Komarova.<sup>11</sup> Un método disgregado en una secuencia lógica de pasos en la que la consideración de los elementos de la forma (espacio, superficie) se desplaza a una tercera instancia y que nosotros interpretaremos de modo diverso, como un encadenamiento en la consideración de cada uno de estos materiales. Si bien Cooke hace referencia a que el libro como producto final está modelado sobre *L'Esprit Nouveau*, desestima la influencia de Le Corbusier en la construcción de «un método operativo que aportaría a la arquitectura las cualidades tan alabadas de la ingeniería y no sólo las formas» ya que Ginzburg sobre los mismos silos y ejemplares de edificación industrial había sido capaz de elaborar «una pequeña y consistente obra teórica marxista que hace que *Vers une architecture* parezca más que nunca una pieza suelta de periodismo».

Sin embargo, Guido Canella había comenzado a esbozar otra perspectiva. En su introducción a la primera traducción en occidente de ambos libros,<sup>12</sup> presenta a *Ritmo y arquitectura* como una obra escolástica orientada a aprovechar tácticamente el dispositivo lógico analítico producto de su formación europea,<sup>13</sup> que testimonia una fase transitoria de preocupación estética del autor cuyo legado prefiere centrar en su aporte a una tradición apoyada en las técnicas constructivas (que es como interpreta al constructivismo) asociada a la primacía moral y económica del problema de la vivienda. Respecto a *Estilo y época*, es el primero en señalar la relación que establece con la teoría del formalismo literario y del extrañamiento saturando la invocación al fin del arte de la revista *LEF*. Aunque tímidamente, destaca la decisión de Ginzburg de no renunciar a la dimensión significativa, monumental, de la Arquitectura avalando la interdependencia entre solución estética, el efecto mecánico de la elección estructural y el derecho a la invención formal y la imagen en el terreno de la exploración tipológica.

Estas intuiciones primeras son dos años más tarde desarrolladas por Manfredo Tafuri para quien Ginzburg es la figura clave para demostrar las aporías de la vanguardia soviética, sostenida y atada a las del formalismo literario.<sup>14</sup> Su trayectoria habría comenzado con un trabajo de laboratorio, analítico, poniendo en evidencia la anatomía del hecho poético y reconstruyendo las bases de la institución mediante la historización de la evolución autó-

noma de su estructura interna. En este proceso, los dos libros aquí trabajados ocupan un rol central. Pero la contradicción fatídica ocurre cuando se unen a la Revolución, asumiendo como propio su proyecto y transformando esta autonomía en una manipulación de la organización sintáctica para lograr la mayor eficiencia al servicio del proletariado con el objeto de extinguir sus culpas como sostenedores del arte. Así Ginzburg, pero sólo a partir de 1925, se convierte en motor de una ideología de la organización contribuyendo a ocultar la oposición entre los intereses de clase y el desarrollo de la producción en la fantasía de un fin de la alienación por el trabajo y creyendo concretar el sueño de ser la guía moral de la vanguardia política. Un sueño que se extingue rápidamente con el Plan Quinquenal cuando los contratados son europeos y las propuestas de Ginzburg de nuevas ciudades y condensadores socialistas resultan a los ojos del poder invenciones tan irreales y descartables como el Letatlin: «y es legítimo preguntarse si esta aventura puede considerarse como una tragedia o una necesaria ironía de la historia».<sup>15</sup>

Desnudada por Tafuri la operatividad política del programa, nuestra preocupación –en contraste con las lecturas que hacen énfasis en su sesgo marxista y en una acepción del constructivismo atada a la idea de construibilidad– es medir la productividad teórica de este vínculo sugerido entre el formalismo literario y los dos libros primeros de Ginzburg. No se trata de una preocupación filológica por trazar referencia en relación a un contexto compartido. Nos interesa iluminar una voluntad equivalente por formular una teoría autónoma de la disciplina y de sus medios específicos a través de la historia, desde una interpretación vitalista en relación a principios entre los cuales el ritmo es su contribución más original.

*Ritmo y arquitectura* y *Estilo y época* responden claramente al programa de Nikolai Ladovski para el Grupo de Trabajo de Arquitectura del INKHUK enunciado en marzo de 1921.<sup>16</sup> Como medida preparatoria a futuros trabajos de investigación, esa declaración llama a fundar las bases teóricas de la Arquitectura, precisar su terminología y definición como arte, clarificar sus atributos y propiedades específicas e indagar en sus elementos característicos más importantes: *espacio*, *construcción* y *forma*.<sup>17</sup> Esa es la tarea que emprende Ginzburg discriminando recurrencias en un proceso de evolución cíclico, continuo y dialéctico de autogeneración de las formas en Arquitectura –«la más pura y autónoma de las artes»– en relación al *espacio* (definido según una interpretación muy cercana al *Zweckgesinnung* de Paul Frankl, como ámbito preformativo de la acción y la vida), lo *material* (para lo que recurre al término clave del Grupo de Trabajo Constructivista –*Tektonika*– pero en una acepción más cercana a la de Carl Bötticher) y la *forma* (que se especifica en la envolvente como vaina estética responsable de la expresión de la dinámica interna). Es en relación a estos materiales específicos que luego formula su método de creación funcional, ordenando su resolución en forma secuencial.

## De la construcción al poema

Se llama ritmo a toda alternancia regular independientemente de la naturaleza de lo que alterna. El ritmo musical es la alternancia de los sonidos en el tiempo. El ritmo poético de las sílabas en el tiempo; el coreográfico, de los movimientos en el tiempo. Existe también una apropiación de los dominios vecinos: se habla de la alternancia rítmica del día y la noche, del invierno y del verano. En síntesis se habla del ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o el espacio. (...) El movimiento rítmico es anterior al verso. No se puede comprender el ritmo a partir de la línea de los versos; por el contrario, se comprenderá el verso a partir del movimiento rítmico. Ossip Brik, Ritmo y sintaxis, conferencia inédita, 1920.<sup>18</sup>

Ginzburg comenzó a escribir *Ritmo y arquitectura* en 1921, tras su vuelta a Moscú luego de los años de la Guerra Civil transcurridos en Crimea. Para su construcción, recuperó el análisis de monumentos realizados durante sus años de estudios en Italia que había debido interrumpir por el estallido de la Gran Guerra en 1914.<sup>19</sup> Iba a ser su pasaporte para consolidarse dentro del círculo de los arquitectos y sus asociaciones: ya había sido nombrado profesor de Arquitectura Renacentista de la MVTU (Universidad Técnica de Moscú). Concluyó la escritura en enero de 1922, si bien logró publicarlo recién al año siguiente.

Una primera parte del libro demuestra la relevancia del *ritmo* en la arquitectura –inspira sus elementos y es la fuerza motriz de la evolución de sus formas– una suerte de sexto *Grundbegriff* a sumar a los cinco principios definidos por Heinrich Wölfflin, que también define en relación a una polaridad de fuerzas: lo estático y lo dinámico. Justifica esta operación en la esfera de la percepción dentro de una concepción empática de la experiencia estética.

Ritmo es el registro del movimiento generador de una forma desde la trayectoria regular de sus elementos (puntos, líneas, planos) que permite sintetizar la percepción de los edificios como contrapunto de horizontales y verticales, que Ginzburg registra con una notación inspirada en la musical.

Quienes pretenden que la noción de economía de las fuerzas es una constante de la lengua poética y que, más aún, es su determinante, tienen una posición justificada en lo que concierne al ritmo. Viktor Shklovski, *El arte como artefacto*, 1917.<sup>20</sup>

Tras definir tres modos en la percepción del ritmo de las formaciones espaciales volumétricas –el vertical que eleva, el horizontal que apacigua y el inestable propio de los espacios circulares– explica el rol de ciertos elementos (columnas, cornisas, arcos, metopas, aberturas) como organismos conductores y transmisores de ritmo más allá de toda referencia constructiva o funcional.

La analogía con las indagaciones que estaban llevando a cabo los formalistas literarios son evidentes. Por ejemplo:

Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados desde el punto de vista de la finalidad propuesta en cada caso por el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación se trata de lengua cotidiana donde los formantes lingüísticos no tienen valor autónomo sino que son un medio



Fotos encabezando quinto capítulo de *Stil i epokha* VV.AA. *Constructivismo Ruso* (Barcelona, Ed. Serbal, 1994), p. 63.

de acumulación. Pero se pueden imaginar otros sistemas en los que la finalidad práctica retrocede a segundo plano (aunque no desaparece enteramente) y los formantes lingüísticos tienen un valor autónomo. Jakubinski, *Ensayo sobre la lengua poética*, 1916.<sup>21</sup>

Aparece allí la semántica fónica de su lenguaje: la envoltura sonora de la palabra, su carácter acústico se vuelve significativo independientemente del sentido lógico y concreto. Boris Eichenbaum, *El capote de Gogol*, 1918.<sup>22</sup>

Los hechos artísticos testimonian que la *differentia specifica* del arte no se expresa en los elementos que constituyen la obra sino en la utilización que se hace de ellos. La forma obtiene así otro sentido y no reclama ninguna noción complementaria, ninguna correlación. Boris Eichenbaum, *La teoría del método formal*, 1927.<sup>23</sup>

Muros, columnas, elementos constructivos y espacios son, para Ginzburg, el material provisto por el mundo de la construcción –una lengua cotidiana– que la arquitectura puede transfigurar desde su semántica fónica –el ritmo– a fin de imaginar una lengua poética donde la forma tenga un sentido que no reclame correlaciones ni complementos.

Una segunda parte del libro propone una aproximación al proceso dinámico de generación de las formas en razón de esta lógica dominante del ritmo. Tres son los principios que, repitiéndose cíclicamente en la historia, ordenan los elementos en el espacio y definen su carácter. El monumental propio de Egipto, la Grecia Arcaica y el *Quattrocento*, cerrado, simétrico, equilibrado e intemporal, de formas frías, discretas y espacios centrípetos, logra impresión de unidad por su efecto rítmico concentrado que resulta de resolver la colisión de horizontales y verticales con claro predominio de las primeras.<sup>24</sup> El armónico, propio de la Grecia de Pericles, el *Cinquecento* y Bramante cuya sujeción a leyes geométricas y proporcionales confluye en un ritmo estático, de contenidos matemáticos.<sup>25</sup> El pictórico, propio del Barroco y caracterizado por la expresividad de la relación libre de sus partes y un espacio centrífugo que concurren en un ritmo

dinámico e impetuoso.<sup>26</sup> Estos tres principios permiten a Ginzburg caracterizar, también, las fases internas de cada estilo: una inicial marcada por la solidez, la de perfección cuando el tamaño se sustituye por la armonía entre las partes, y el declive cuando el ritmo se hace más intenso, anárquico y el ornamento envuelve los elementos.

La investigación del formalismo parecía satisfecha ahora para la arquitectura; la identificación de su condición eminentemente artística, que siguiendo a Shklovski se distingue del hacer prosaico por el carácter sensible de su fabricación, y una evolución autotélica ajustada a leyes inmanentes a las formas mismas, regida por una coherencia interna que no refiere a absolutos exteriores ni necesita justificarse en ninguna función práctica.

## Un puente entre el arte y la vida

*...no nos interesa el pasado como tal, (...) la historia nos ofrece lo que la actualidad no puede darnos, el material acabado (...) La historia difiere pues de la teoría no tanto por su objeto sino por su método, por el punto de vista que ella adopta. Esto explica el carácter de nuestros trabajos de historia que tienden siempre a conclusiones tanto teóricas como históricas, al planteamiento de problemas nuevos y a la revisión de los anteriores.*

Boris Eichenbaum, *La teoría del método formal*, 1927.<sup>27</sup>

Quedaban pendientes cuestiones que alejaban la empresa del facilismo de las reconstrucciones diacrónicas. Era preciso hacer de la historia una teoría, fuente de renovadas hipótesis de trabajo. Ese es el propósito manifiesto en la introducción y en el párrafo final de *Ritmo y arquitectura* que, así, se diferencia claramente del corazón erudito del libro.<sup>28</sup>

Una vez reconocido ese mover incesante de las formas y sus principios, ¿qué factores podían explicar el cambio de orientación, el agotamiento de una fase y el nacimiento de otro estilo? ¿Cuál era el grado de autonomía de la arquitectura respecto a los hechos sociales y políticos? ¿Podía seguir siendo encuadrada impunemente en el mundo del arte luego de la tajante declaración de Aleksei Gan anunciando que el arte había muerto? ¿Qué lugar podría tener, en tanto arte, la arquitectura en la Revolución? Es en la cita que le sirve de epígrafe y en el último capítulo de *Ritmo y arquitectura* donde Ginzburg ensaya una primera respuesta.

El ritmo es una coacción, genera un ansia irresistible de ceder, de ponerse al unísono, no sólo los pies sino también el alma sigue el compás ¡quizás también el alma de los dioses!, se concluía. Se trató por consiguiente de constreñirlos mediante el ritmo y ejercer una fuerza sobre ellos, se les echaba al cuello la poesía como un mágico lazo. Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, 1887.

La cita es parte de un párrafo más extenso donde Nietzsche habla de la esencia desinteresada del arte, que ha existido siempre en tanto nos permite «enlazar» a los dioses, lejos de lo cotidiano y lo útil.<sup>29</sup> Al recortarlo estratégicamente, deja abierto otro sentido: ese mismo ritmo también sirve para enlazar el alma de los hom-

bres, coaccionando sus pies y su alma al unísono en un hacer colectivo y purificador.<sup>30</sup> Queda así tendido un puente de plata entre la condición artística y la vida; entre una arquitectura que no está «sometida a unas exigencias figurativas y a unas necesidades ajenas a sus formas (...) al igual que la música, es la más pura de todas las artes» (p. 27) y el hecho de resultar directamente de ciertas condiciones materiales, prácticas y constructivas.

Al respecto debemos aclarar que en el recurso al ritmo de Ginzburg hay una leve discrepancia con la interpretación de Brik, su fuente evidente. Para Brik, el ritmo no estaba en las huellas; por eso era un privilegio de la música, la danza y la poesía para las cuales el registro material era la simple notación de una acción en el tiempo y el espacio.

Hablando científicamente no se puede decir que la disposición de las huellas constituya ritmo. De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico. Ossip Brik, *Ritmo y sintaxis*, 1920.<sup>31</sup>

Para Ginzburg, la noción puede extenderse a las artes plásticas y la arquitectura: está en la relación a la traslación del punto o la línea generando la forma, que queda registrada en sus elementos verticales y horizontales: notaciones de un movimiento que se aprehende en acto. Será sólo más tarde, en *Estilo y época*, que logre imaginar un espacio preformativo donde el ritmo permanece conjugado en el tiempo, ordenando e impulsando los movimientos, coordinando la acción en el espacio.

En cuanto a la relación entre la arquitectura y las otras series –sociales, económicas, técnicas–, ésta se enuncia tímidamente sin otorgarle una franca entidad causal: nuevas formas habrían de manifestar el ritmo propio de los nuevos días.

El estilo se destruye a sí mismo hasta el final. El proceso se repite siempre, es necesaria la afluencia de nuevas fuerzas creadoras y nuevos genios para reiniciar la fase primitiva y volver de nuevo a la monumentalidad. (...) Naturalmente también varía el objetivo de la arquitectura contemporánea que consiste en buscar aquellos elementos de la forma y leyes para su combinación en que se manifieste el latir rítmico de nuestros días (p. 101).

Y esta breve alusión a una arquitectura contemporánea queda inscripta, por el momento, en las lógicas autotélicas del formalismo literario.

La revelación de las leyes inmanentes a la historia de la literatura nos permite caracterizar cada sustitución efectiva de los sistemas literarios, pero no nos permiten explicar el ritmo de la evolución ni la dirección que sigue cuando se está en presencia de varias vías evolutivas teóricamente posibles. Las leyes inmanentes a la evolución literaria ofrecen sólo una ecuación indeterminada que admite varias soluciones en número limitado, sin dudas, pero que no llevan obligatoriamente a una única solución. *El problema concreto de la elección de una dirección o al menos de una dominante*, no puede resolverse sin analizar su correlación con otras series sociales. Esta correlación tiene sus leyes estructurales específicas. Considerar la correlación de los sistemas sin tener en cuenta las leyes inmanentes a cada sistema es un camino funesto desde el punto de vista metodológico. Ossip Brik, *Ritmo y sintaxis*, 1920.<sup>32</sup>

Quedaba por definir cuál sería esa dominante que definiría la dirección y el ritmo de la inminente evolución. Y fue *Credo*, el manifiesto de su amigo Aleksandr Vesnin, el que le dio la respuesta: la máquina, el movimiento mecánico.

El ingeniero contemporáneo ha creado objetos brillantemente concebidos: el puente, la máquina a vapor, el aeroplano, la grúa. El artista contemporáneo debe crear objetos iguales en términos de fuerza, tensión y potencia en el plano de su acción psicológica y fisiológica en la conciencia humana, y esa debe ser la base organizativa de su trabajo.<sup>33</sup>

## El estilo

*Puede decirse que el oficio de artista y cualquier otro oficio avanzarán entonces hacia una única meta, e inevitablemente llegará el día en el que al final todas esas líneas se cruzarán; es decir, el día en que descubriremos nuestro gran estilo, en el que se fundirán los actos de la creación y la contemplación: cuando los arquitectos tracen sus proyectos en el mismo estilo en que los sastres hacen sus prendas; cuando el ritmo de un canto coral combine fácilmente lo insólito y lo diverso; cuando el drama épico y la farsa cómica queden vinculados, pese a toda la diversidad de sus formas, por las características comunes de un mismo lenguaje. Estos son precisamente los síntomas de cualquier estilo auténtico y saludable en el que, tras un atento análisis, se descubrirá que la causalidad e interdependencia de todos estos fenómenos en relación a los factores fundamentales de la época (p. 110).*

¿Cómo resolver la correlación entre la dinámica interna de las formas de la arquitectura –que se sostiene autocentrada e inmanente– y las otras series sociales sin caer en el determinismo positivista ingenuo à la Hyppolite Taine, o el aún más mecanicista de Plekhanov como ha sugerido Senkevitch? Ginzburg emprende su abordaje en *Estilo y época*, una teoría que asume la responsabilidad de orientar sus reflexiones sobre la época y traducirlas propositivamente en criterios para identificar, ponderar y, eventualmente, justificar opciones entre las alternativas en juego.<sup>34</sup>

La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo sino para reemplazar la vieja forma que ha perdido su carácter estético. (...) De todas las influencias que se ejercen en la historia de una literatura, la principal es la de las obras sobre las obras, (...) no es necesario multiplicar inútilmente las causas ni, bajo el pretexto de que la historia de la literatura es la expresión de la sociedad, confundir la historia de la literatura con la de las costumbres. Las dos son cosas distintas. V. Shklovski, *Poética*, 1919.<sup>35</sup>

La evolución literaria, como la de otras series culturales, no coincide ni en su ritmo ni en su carácter con las series que le son correlativas debido a la naturaleza específica del material que maneja. Juri Tinianov, 1927.<sup>36</sup>

Lo hace preservando siempre un hiato entre arquitectura y época que, como irresoluble dualismo, también está presente en las teorizaciones de Wölfflin.<sup>37</sup> Justamente es él quien le provee el dispositivo conceptual –la noción de estilo– para resolver este dilema dentro de los lineamientos del formalismo literario. Por estilo no refiere a la taxonomía de fórmulas para componer la fachada clasificando el tratamiento de la superficie de los muros, las aberturas u otros detalles; sino a una convergencia orgánica de todas las expresiones genuinas de un época: desde el drama épico al humor de las calles, a la que alude la cita de Wölfflin que abre como epígrafe a *Estilo y época*.<sup>38</sup>

Vemos nacer un movimiento en numerosos puntos; aquí y allá la forma antigua cambia, la transformación repercute y, finalmente, nada podrá resistir a la corriente,

el nuevo estilo ha nacido. ¿Por qué ese desenlace fatal? Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*.

Estilo es una palabra ambigua que, pese a la diversidad de aplicaciones, siempre refiere a «cierta unidad natural» en los fenómenos considerados y como tal lo sintetiza Ginzburg en un lenguaje lírico y figurativo que le permite anudar sin sobresaltos ni determinaciones forzadas arquitectura y época, preservando en todo momento su respectiva autonomía.

Un examen de los frutos más variados de la actividad humana de cualquier época revela que, a pesar de la diversidad provocada por causas orgánicas o individuales, todos ellos tienen algo en común, alguna indicación que, en sus orígenes sociales colectivos, da lugar al concepto de estilo. Las mismas condiciones sociales y culturales, los mismos métodos de producción, el mismo clima, la misma actitud y la misma psicología: todo esto deja una impronta común en las formas más diversas. (...) No obstante, las leyes que eliminan el «azar» de la creación de cualquier producto supone que cada faceta de la actividad creativa posee su propia expresividad específica, (...) en estas leyes generadas por las diferencias en el método y lenguaje formales de cada forma artística, pueden distinguirse ciertas premisas comunes y unificadas, algo que materializa el todo y lo mantiene unido, en otras palabras, una unidad de estilo en el sentido amplio de la expresión (p. 114).

En Ginzburg no hay alusión a un determinismo estructural en clave marxista;<sup>39</sup> por el contrario, la noción de estilo es la llave para el ingreso de la metáfora orgánica como una razón tácita que recorre todo *Estilo y época* desde una interpretación vitalista que celebra la capacidad creadora del hombre y su potencialidad de cambio en un puro devenir irrefrenable sin finalidad establecida, y que aparece una y otra vez en sustitución a cualquier otra justificación. La inexorabilidad de las leyes y la pertinencia de los principios se resuelve repetidamente aludiendo a la categoría de «natural» que se emplea repetidamente con fines demostrativos, amparándose en su aparente obviedad.

Desde esta lógica orgánica, Ginzburg reemprende una nueva reconstrucción de la evolución de las formas por los ya apuntados andariveles cíclicos definidos por el ritmo –monumental, armónico, pictórico–, pero ahora desde una historia genética que autoriza a dejar de lado todo lo que no haya tenido la potencialidad de crear algo nuevo, entre ellos *les faux pas* de los últimos doscientos años de la arquitectura ecléctica; pero también de los modernismos de fin de siglo.

...surge otro método de evaluación objetiva: el genético, eso es, el método que determina el valor de un fenómeno desde la óptica de sus relaciones con el crecimiento ulterior de un estilo, con la evolución de un proceso general. Y en vista del que un estilo artístico, cualquier fenómeno vital, no se regenera de repente sino que se apoya más o menos parcialmente en el pasado, es posible distinguir qué estilos son más o menos valiosos desde un punto de vista genético, en la medida que poseen cualidades para la regeneración, el potencial para crear algo nuevo (p. 118).

Por esta razón el eclecticismo, por más brillantes que sean sus representantes, es genéticamente estéril (...) no crea nada nuevo, no enriquece el arte, y por consiguiente el *curso evolutivo del arte* y da como resultado un menos, (...) es posible reconocer, sin ninguna dificultad, que tendencias tales como el Modernismo y la Decadencia, así como todos nuestros neoclasicismos y neorrenacimientos, no pueden pasar de ningún modo la prueba de la modernidad. Al haberse originado en las mentes de arquitectos cultos y refinados, al haber producido imágenes bastante logradas en sí mismas, esta costra estética superficial (...) representa una vana invención que resultó atractiva para un pequeño círculo de entendidos, pero que no refleja sino la decadencia e impotencia de un mundo obsoleto (pp. 114-5).

Una evolución que se dirime en la polaridad de las leyes de continuidad e independencia, donde resuenan las palabras de Mikolaj Kruszewski, que otorga al trabajo histórico el rol de bitácora para definir el curso de un arte nuevo.

Desde cierto punto de vista, el proceso de evolución de la lengua aparece como el antagonismo eterno entre la fuerza progresista, determinada por las relaciones de semejanza, y la fuerza conservadora determinada por las asociaciones de contigüidad. M. Kruszewski, *Esbozo de una ciencia del lenguaje*, 1883.

Con independencia de cuál de estos caminos pueda seguir el arte (la emergencia de nuevos elementos o de nuevos métodos compositivos) la apariencia de un estilo nuevo y consumado sólo es posible como fruto de estos dos principios: *la continuidad y la independencia*. (...) *La ley de continuidad* economiza el ingenio y los recursos creativos consolidando su experiencia y su destreza, mientras que *la ley de independencia* constituye la fuerza motriz que confiere a la creatividad sus esencias saludables y juveniles y la sutura de ese intenso aspecto de contemporaneidad sin el cual el arte sencillamente deja de ser arte (p. 119).

Y en esta reconstrucción del proceso incesante de transformación de las formas, introduce una nueva polaridad que es la que le permite laudarse sobre el perfil –de síntesis superadora– del nuevo estilo.<sup>40</sup> Nos referimos a la polaridad ancestral de las dos grandes culturas –mediterránea y nórdica– «que de una forma u otra participaron de manera continua en el desarrollo»: la greco-italica, «un mundo perpetuamente impregnado de las esencias del anti-guio y absoluto», y «la sangre juvenil y virulenta de los bárbaros del norte». No es necesario aclarar su filiación con la cuestión de los caracteres nacionales planteadas por Wölfflin como una suerte de sentido constante de las formas propias de un pueblo que «se afirma con menor o mayor claridad en todos los estilos».<sup>41</sup> Basta una apretada síntesis de su caracterización por Ginzburg que, como hemos dicho, tiene especial trascendencia en su teoría: la deliberada claridad de la solución espacial meridional, que adquiere expresión formal en organismos extendidos longitudinalmente con tipos que buscan lo universalmente convincente y formas idiosincráticas del arte septentrional que no duda en sacrificar la claridad de la planta y la nítida articulación de las partes en la consecución de una idea dinámica dando como resultado un rico y ferviente dramatismo.

En su argumentación sólo resta decretar el fin del clásico que desde Grecia «rompiendo las barreras de las edades queda impregnado de nuevas energías y finalmente, en el siglo XV se transforma en una impetuosa corriente que brota turbulenta y majestuosamente». Una fase clásica que al Barroco le había correspondido llevar a la destrucción final, agotando su manantial hasta el derrocamiento final del viejo sistema y abriendo la posibilidad de un nuevo estilo surgido de la integración dialéctica del espacio clásico y el ritmo nórdico.

¿Cuál de estos dos sistemas de pensamiento arquitectónico [el del sur y el del norte] es el más conveniente para nosotros? Ambos lo son. Esto es lo que constituye el origen de su significación genética, de su valor potencial para el tiempo presente. La deliberada claridad de la solución espacial ¿no es éste el origen del racionalismo moderno, de la atención que tan esmeradamente prestamos a la articulación precisa del problema utilitario? La dinámica y su fuerza de penetración ¿no son éstos los elementos del impacto artístico moderno?, ¿no son los atributos que con mayor avidez persiguen los arquitectos de nuestros días? (p. 154).

## La máquina

*De la misma manera que cada parte de la máquina se materializa en una forma y material que corresponde a su fuerza y potencia, a la manera en que debe actuar dentro de un sistema, y por lo tanto su forma y material no pueden ser arbitrariamente cambiados sin afectar todo el sistema, así en un objeto hecho por un artista cada elemento es una fuerza materializada y no puede ser arbitrariamente descartado o cambiado sin destruir la operación del sistema es decir, del objeto.*  
Alexander Vesnin, Credo, 1922.

Planteada la lógica intrínseca de la serie arquitectónica, Ginzburg emprende el abordaje de las otras series. Hasta ahora había habido heraldos de la nueva época tanto en las artes como en el mundo social y productivo: la industrialización y la estandarización los nuevos materiales, el valor otorgado al trabajo y al ahorro de las energías humanas racionalizadas por Frederick W. Taylor, la Gran Guerra, la Revolución Rusa, las vanguardias plásticas, las construcciones industriales e ingenieriles. Había llegado el momento de enfrentar una confluencia productiva y la clave, como dijéramos, la ubica en la máquina.

La máquina está detrás y la máquina enseña. Las lógicas y propiedades de la modernidad se encarnaron en la máquina y se trasladaron a las construcciones ingenieriles y, desde ellas, a las fábricas para, transitivamente, hacerlo próximamente en la arquitectura. Pero esta transmisión no es directa. En particular, no tiene que ver con la analogía de las formas (y con este mandoble caen no sólo el silenciado futurismo sino aun las formas hieráticas de Le Corbusier); sino con los principios de un trabajo creativo que encuentran modulaciones formales que operan como nexos (aunque no determinantes) entre máquina y arquitectura.

El arte auténtico nunca consiste en imitar, nunca abandona sus cotas organizativas, sino que representa un mundo autónomo de leyes y principios que sólo son adecuados para la vida. Pero esta misma adecuación obliga al arte a ser moderno, en palabras de Wölfflin, «las formas del arte dicen las mismas cosas en su propio lenguaje que las voces que le son coetáneas». (...) Entender la significación de ese rotundo conjunto que es la vida moderna; impregnarse con sus preocupaciones y sus placeres, de su paisaje, de sus cielos cruzados por cables y aviones en vuelo; comprender las distancias que se han reducido gracias al movimiento de la máquina, las calles atravesadas por la nítida silueta de un puente y, entre ellas, las manchitas intensamente resplandecientes de los transeúntes: percibir todo esto y formularlo con una expresión adecuada es la tarea del arte moderno. Pero ¿cómo podremos salvar la distancia entre el conjunto de la modernidad y el monumento arquitectónico cuando nos damos perfecta cuenta que la única analogía posible radica en los principios del trabajo creativo y no en sus formas? (pp. 193-4).

Eso es lo que las imágenes vienen a demostrar. Hay fotos de silos y hangares, de puentes, grúas, aviones y locomotoras; también de la terraza de la fábrica Fiat en Turín. Sin embargo, no son los mismos ejemplos –y en caso de serlo, no son las mismas tomas– que los empleados por Le Corbusier en *Vers une Architecture*;<sup>42</sup> y el propósito y la estrategia son diversos. Cada capítulo es encabezado por dos imágenes cuyo objetivo es mostrar la materialización de los mismos principios creativos en máquinas y construcciones ingenieriles y, eventualmente, en la arquitectura. Por ejemplo: la estructura reticulada en una grúa y los andenes de la estación de Colonia; la dimensión volumétrica en

un refrigerador a vapor y la fábrica de aviones Ansaldo en Turín; el desplazamiento del eje resultante de las fuerzas dinámicas en el Electric Elevator de Buffalo y la Torre de Tatlin; las diferencias en la expresión con distintos materiales en refrigeradores a vapor y el elevador Washburn Crosby Ges; la resolución volumétrica por alineación de partes siguiendo el ritmo y la dirección de la producción de un elevador no identificado en Buffalo y el Pabellón del Departamento Cultural y Educativo de Zholtovski que sirve para marcar la introducción de los principios de la construcción ingenieril en la arquitectura rusa.<sup>43</sup>

## Los elementos

*¿Significa esto que nos veremos obligados a empezar nuestra labor creativa desde el principio, fuera y más allá del ciclo completado? Desde luego que no. En primer lugar sencillamente no podemos hacerlo, al igual que una persona no puede saltar por encima de sí misma, un cambio brusco en los fundamentos básicos del pensamiento y la percepción del ser humano —y por lo tanto en la labor creativa— resulta fisiológicamente imposible, (...) en segundo lugar ni siquiera deseamos hacerlo, (...) la pregunta que queda por responder es ¿qué aspectos de este ciclo ya completado poseen valor? (p. 153).*

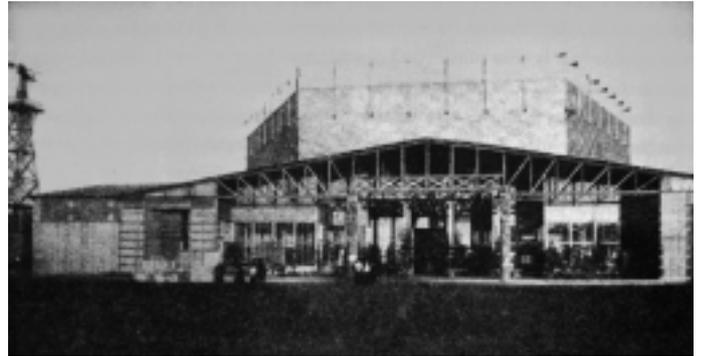
¿Qué tiene que decir la máquina respecto a esa superación dialéctica del Clásico, síntesis de la planta mediterránea y el ritmo nórdico? Para responderlo, Ginzburg despliega un análisis por-menorizado de cada uno de los elementos específicos de la arquitectura —como dijimos, ya señalados por Ladovski— y que en el plano literario había sido el objeto del Formalismo. Edifica sus definiciones en diálogo con las categorías polares conceptualizadas por Paul Frankl.<sup>44</sup> Más tarde propondrá su organización según una resolución y mutua determinación orgánica y gradual.

Ginzburg define el *espacio* al modo de los formalistas: en contrapunto con la construcción «prosaica». Siendo la construcción resultante de «la necesidad de aislar, de encerrar cierta porción de espacio con unas formas duraderas», era tarea del arquitecto «la organización de este espacio aislado, y de la forma cristalina que envuelve lo que es esencialmente un espacio amorfo (...) estableciendo el carácter particular de las experiencias espaciales, de las sensaciones provocadas por los interiores de las obras, por sus límites espaciales y por el sistema que lo ilumina» (p. 116). Entiende al espacio desde la convergencia de dos categorías planteadas por Frankl. Una dimensión preformativa (*Zweckgesinnung*), escenario para determinadas acciones y actividades humanas donde se diferencian un armazón de recorridos y equipamientos, que resulta de las intenciones y jerarquías con las que el propósito (*Zweck*) es interpretado y organizado como programa. Esta red de movimientos (*Gewenungsnetz*), para una concepción aditiva (mediterránea) del espacio, supone una serie de puntos de calma (*Ruhenspunkte*) a lo largo de líneas de conexión (*Vermittlungsachsen*). La otra dimensión es formal



Elevador en Buffalo (Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, Madrid, El Croquis Editorial, 2007), p. 210.

Pabellón de Cultura de Zholtovski (Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, Madrid, El Croquis Editorial, 2007), p. 210.



(*Raumform*) y tiene que ver con el modo en que estos espacios están delimitados. En ella opta por el polo aditivo (*Raumaddition*) también asociable a lo mediterráneo: elementos claramente discriminados, subordinados y agrupados en secuencia, cada uno con su perfil geométrico y modo de iluminación característico. Eso es lo que las plantas de las fábricas enseñaban: la disposición racional de las máquinas, sin espacio vacante para reducir el calculado gasto de energía de los operarios y los desplazamientos coordinados de gentes y cosas.

La máquina exige (...) la capacidad de articular un esquema en elementos distintos relacionados entre sí por una cadena indestructible de interdependencia, donde cada uno de ellos constituya un organismo independiente que ponga claramente de manifiesto la función para la que se hizo y a la que cada uno de sus componentes están subordinados (p. 169).

La fábrica es la consecuencia más natural del desarrollo de la máquina; reúne en su interior todo un conjunto de máquinas que a veces son homogéneas y otras heterogéneas, pero que siempre están ligadas por el mismo propósito común [Zweck], (...) la colocación de estas máquinas, la dirección de sus ejes, la pendiente de los distintos elementos está estrictamente organizada y, además, materialmente unido por las cintas de las poleas y por los engranajes, (...) representa ya una verdadera obra de arquitectura con todas sus características espaciales (p. 197).

Respecto a la *materia* (estructura) es clara su consideración dentro de los parámetros de la perspectiva materialista alemana y su planteo de una relación inmanente de las formas con las técni-

cas constructivas dentro de una tendencia sostenida hacia resoluciones más livianas resultantes de un aprovechamiento eficiente e ingenioso de los materiales, convergente en *Die Tektonik der Hellenen* de Carl Bötticher, en 1844. La de Ginzburg es una acepción de *tectónica* como comprensión intuitiva de los comportamientos estáticos, distante de la acepción confusa de la *Tektonika* del Grupo Productivista vinculada al matiz ideológico desde donde se manipulan los materiales industriales para eliminar la arbitrariedad del programa.

Como fruto de nuestra experiencia perceptiva, las leyes matemáticas de la estática y la dinámica se animan como fuerzas vivas del mundo orgánico; por consiguiente, desde el momento en que el hombre da sus primeros pasos, la forma ejerce una influencia espontánea que se va haciendo cada vez más clara, nítida y concreta. (...) La construcción del organismo arquitectónico adquiere una significación distinta y autosuficiente; y en virtud de una clase particular de asociación, llamada motriz, el hombre trata de encontrar en esta construcción inanimada ese elemento de movimiento que se traduce en el desarrollo de la forma y cuyo reflejo se produce durante su percepción. Las formas inanimadas (...) adoptan una vida distinta en nuestra conciencia como fragmentos de movimiento universal. (...) El movimiento como tal se concentra en dos elementos básicos (el vertical y el horizontal) que entablan una competencia o una lucha. (...) Por tanto, *el sistema constructivo*, en virtud de nuestra experiencia perceptiva y de las características psicobiológicas del ser humano, *da origen a otro sistema autosuficiente que procede y depende de la construcción del mundo de la forma*, o para ser más exactos un sistema *estético*. El mismo componente es al mismo tiempo un elemento utilitario de la construcción y un elemento estético de la forma (pp. 184-5).

Es fácil relacionar esta concepción con la *Körperform* de Frankl, vinculada a las sensaciones psicológicas despertadas por las formaciones corpóreas limitadoras del espacio donde, en la polaridad *Kraftzentrum* (mediterránea) está implícita la apreciación de los esfuerzos estáticos centrados, es decir de un esqueleto de elementos de sostén conductor de las fuerzas, firmemente adherido al piso y autosuficiente, dando la impresión de una sólida masa muscular.

Es natural que su inventiva no cese hasta encontrar un material que corresponda al elemento necesario, hasta que ese elemento alcance su expresión más concisa y hasta que su forma adopte un perfil que garantice el movimiento más económico en el sistema combinado general. (...) Así pues, bajo la influencia de la máquina, *se forjan en nuestra mente unos conceptos de belleza y perfección como entidades que mejor responden a las características del material que está organizando y a su utilización más económica en la consecución de un objetivo específico, es decir, la máxima concentración en la forma y la máxima precisión en el movimiento* (...) dará origen a una forma *vigorosamente concentrada* carente de todo carácter difuso (pp. 171-2).

No hay en Ginzburg la voluntad de laudarse a favor de los nuevos materiales o de proponer un sistema estructural como fundamento del nuevo estilo. Deja así abierta la posibilidad de encontrar nuevas formas de empleo de la madera, material tradicional al que solían recurrir los miembros de esta elite arquitectónica, tanto por las dificultades tecnológicas que padecían como por verlas como una puerta de conexión a la arquitectura nacional.<sup>45</sup>

Pese a lo común del lenguaje del estilo moderno, aparecerán las más diversas variaciones, como el estilo de la madera o el del hormigón, el estilo del vidrio y del hierro; y es que el cometido del arquitecto, como el del constructor de máquinas, supone no una improvisación arbitraria, sino una organización razonable del material que tiene a disposición. (...) Y es que toda la intención del poder organizativo de los arquitectos deriva de la utilización razonable del «trabajo» realizado por el material. (...) Resultará completamente natural que el hierro imponga un tipo de armonía; la piedra, otro; y el hormigón armado, algo completamente distinto (p. 171).

La consideración de estas cuestiones constructivas, si bien importante, tiene un rol secundario en la definición de la forma que sintetiza, en la sintaxis de elementos horizontales y verticales, la experiencia tectónica.<sup>46</sup>

En la inmensa mayoría de los casos, el verdadero significado de la arquitectura, se distingue principalmente en sus aspectos constructivos. (...) Sin embargo, sería un grave error limitarse a hacer esta interpretación de los monumentos arquitectónicos. Junto con la experiencia que adquiere al afrontar sus edificios, el hombre desarrolla también un complejo sistema para encarar un mundo autosuficiente ligado a estas construcciones. La psicofisiología<sup>47</sup> moderna ha establecido que diversos elementos formales (la línea, la superficie, el volumen) tanto en sí mismos como en distintas yuxtaposiciones, provocan sensaciones de satisfacción o insatisfacción, al igual que determinados colores y sonidos (pp. 183-4).

La plantea como una condicionante variable, según de qué fase en la evolución del estilo se tratare. Tal es la etapa constructiva del estilo contemporáneo que, con esta mención, queda subsumida como antecedente reconocido del que se hace cargo para plantear una nueva fase orgánica todavía incierta.

Cuando surge un nuevo lenguaje estilístico, cuando se crean sus nuevos elementos, naturalmente no hay necesidad de diluirlos con ninguna otra cosa: lo nuevo nace en su mayor parte como una necesidad constructiva y utilitaria. Los elementos decorativos que surgen posteriormente no perturban su vida orgánica hasta el momento que un exceso de ellos rebasa esos límites cayendo en un juego autónomo. *La juventud de un nuevo estilo es primordialmente constructiva, su período maduro es orgánico y su decrepitud decorativa*. (...) Desde este punto de vista trataremos de evaluar el «constructivismo» moderno como fenómeno artístico. Tal vez podamos comprender mejor tanto la amenazante consigna propuesta por los constructivistas rusos como sus bravuconadas que son completamente naturales desde el punto de vista psicológico y plenamente familiares para el historiador del arte (p. 189).

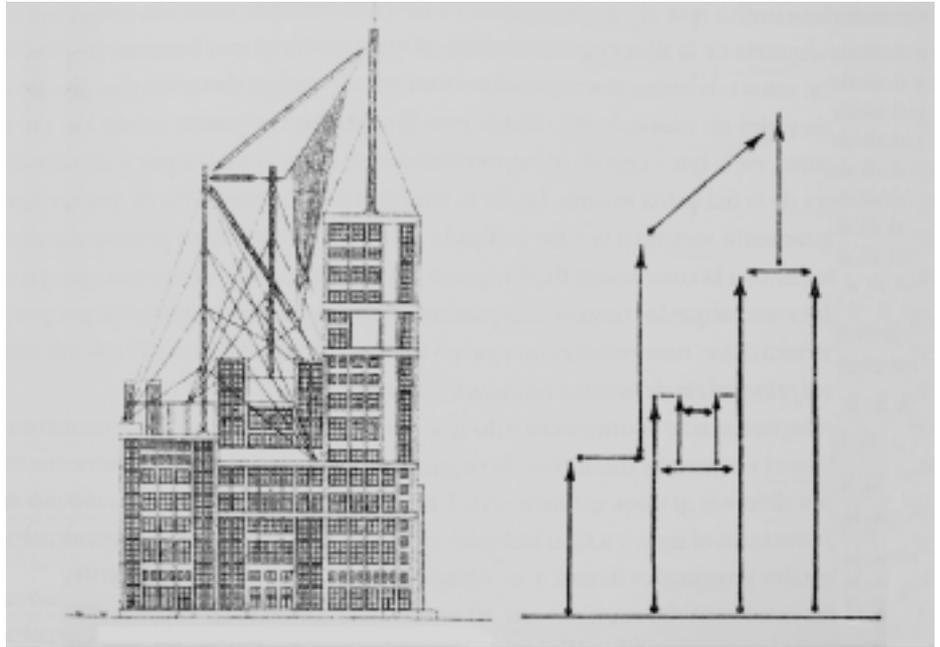
La cuestión no radica –como algunos constructivistas están tratando de hacernos creer– en que esa emoción estética haya desaparecido; afortunadamente ahí no está el problema, y esto queda perfectamente demostrado en el trabajo de los propios constructivistas; más bien la cuestión radica en que bajo la influencia de las alteradas condiciones de vida y la importancia de la economía y la tecnología moderna *nuestra emoción estética, su carácter, se ha transformado*. En nosotros sigue y seguirá existiendo siempre la necesidad de lo estéticamente desinteresado dado que constituye una de las características fundamentales e inquebrantables de nuestra naturaleza física, o si se quiere biológica, pero la satisfacción de esa necesidad sigue un camino distinto. *El elemento decorativo más atractivo para nosotros es precisamente el que aparece sin adornos en su aspecto constructivo, así el concepto de lo constructivo ha integrado dentro de sí el concepto de decorativo*, se ha fundido con él y causado este enredo de conceptos (pp. 190-1).

La *forma*, para Ginzburg, se resuelve claramente en la envolvente liberada, en sintonía con Le Corbusier, de toda referencia constructiva. Es una suerte de *Stilhülse*, de vaina artística performativa y nórdica, como estrato explicativo que da cuenta simbólicamente de una *Kernform* vital en el espacio y los esfuerzos de sostén del contenedor material. Y la clave para su resolución es el *ritmo*, de allí la calificación de orgánica para esta etapa madura del nuevo estilo.

El estilo arquitectónico se compone de una serie de aspectos espaciales y volumétricos que están organizados según diversos conjuntos de características compositivas que dan lugar al problema dinámico del ritmo (p. 118).

Al igual que la simplificación de los elementos arquitectónicos facilitan su organización más efectiva, la pérdida del papel autónomo de la superficie del muro lleva al arquitecto al claro entendimiento de su cometido más importante y profundo. La superficie del muro y su articulación rítmica, la interdependencia proporcional de todos los elementos: todo ello encuentra su propósito primordial en el *problema de envolver el espacio, crear sus límites y organizarlo siguiendo unos principios definidos* (p. 206).

Notación rítmica del Palacio del Trabajo de los hermanos Vesnin (Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, Madrid, El Croquis Editorial, 2007), p. 179.



Y el *ritmo* de esta nueva arquitectura está planteado en concordancia con la máquina.

La máquina da origen, de modo natural, a la concepción de organismos totalmente nuevos y modernos que poseen características claramente expresadas de movimiento: *su tensión e intensidad, así como su dirección nítidamente expresada*. Estas características dan lugar a la concepción de nuevas formas gracias a las cuales la tensión y la concentración inherentes a este movimiento se convertirán inadvertidamente en uno de los momentos fundamentales de la concepción artística (...) y así llegamos a la conclusión final que nos impone la máquina: *que es posible y natural que la composición de los arquitectos modernos muestre una forma asimétrica o que, como mucho, no tenga más que un eje de simetría subordinado al principal eje de movimiento y que no coincida con él.* (...) Los dibujos corresponden al proyecto del Palacio del Trabajo realizado por los hermanos Vesnin y a su esquema dinámico que representa un diagrama descriptivo de la concepción arquitectónica moderna (pp. 179-180).

Este *ritmo* tiene que ver con la imagen mental construida por el observador del edificio que sigue remitiendo a una impresión frontal. Todavía no alcanza a ser definida como la resultante de una serie de impresiones diagonales y en escorzo de un conjunto fraccionado, propia de la polaridad múltiple de la *Bildform* de Frankl; luego, tras la clara pronunciación por conjuntos volumétricamente variados y extendidos en el terreno, esta apreciación resultará inevitable.

Es en este mismo registro de la forma y la impresión estética de la envolvente que Ginzburg recurre a la tercera categoría del *Konstruktivizm*: la *Faktura*, relativa a la manipulación de los materiales y apreciable en su textura que, en tanto pasa a ser fundamental en la concepción arquitectónica, obligaría al arquitecto a tener una participación directa en la ejecución del monumento.

Puesto que en la máquina todo está organizado hasta el último milímetro, se deduce que las cuestiones relativas a la calidad del material, a su tratamiento y a sus características superficiales –es decir si es rugoso o liso, si tiene color o no– son casi tan importantes como las cuestiones más esenciales ligadas a cualquier sistema de creatividad. (...) *Las cuestiones relativas a la factura y la elaboración de un material* –que, por tanto, se manifiestan con toda nitidez– adquieren una enorme importan-

cia, convirtiéndose con frecuencia en los instrumentos primordiales del artista. (...) No cabe duda de que las cuestiones relativas a esta clase de factura de los elementos formales (...) impulsan al artista a abandonar su estudio y tener participación más directa e íntima en la ejecución de un monumento arquitectónico, donde la propia elección de los materiales y la manera de tratar la superficie de un muro o sus elementos representarían la culminación natural de la metódica organización global de la labor creativa (pp. 172-3).

En síntesis, la arquitectura sigue siendo arte. Aunque las lecciones de la máquina marquen el ritmo y la dirección dominante, Ginzburg no renuncia a la voluntad de presentar la anatomía del hecho arquitectónico como una estructura discursiva intrínsecamente significativa (aunque liberada de funciones representativas o narrativas) que obedece a una evolución autotélica en relación a sus medios específicos y sus principios intrínsecos. Y el arte es una dimensión esencial de lo humano, aun en la Rusia revolucionaria.

La necesidad en el arte, en la creación y consumo de tesoros artísticos, constituye uno de los fundamentos más recónditos de la naturaleza del hombre, el mejor medio de realizar la intensidad de la vida humana y su energía social y organizativa, correspondiente en igual medida al salvaje, al niño y a la ultramecanizada persona moderna (p. 193).

## El método

*El arte siempre ha estado emancipado de la vida y nunca su color ha reflejado el color de la bandera que ondea sobre la ciudadela.*  
V. Shklovski.

Hasta aquí, estas piezas teóricas habían resistido la atracción del color de la bandera.

Pero se abre una nueva etapa. Como numen intelectual de la OSA y redactor estrella de su publicación SA, la voz del príncipe

es escuchada. La suya deja de ser una operación deconstructiva del hecho arquitectónico orientada a la búsqueda de los fundamentos de una estética esencial espejada en las reflexiones del Formalismo literario, para reconvertirse en un método positivo de creación, vector de una propuesta eficiente puesta al servicio del nuevo comitente: los trabajadores, pero también el Estado.

Lo que en un primer momento se restringía a la enunciación de principios de un arte autónomo, desde su primer artículo en *SA* se transfigura en la definición de un método lógico de invención para enfrentar la resolución de los problemas sin inspiración abstracta o individual.<sup>48</sup> Un método que elimina la dualidad entre el carácter práctico y su forma resolviendo los problemas expresivos conforme a la organización funcional y constructiva del espacio donde quedan integrados –orgánicamente, de adentro hacia afuera, partiendo de la planta como había sugerido Le Corbusier– los aspectos estéticos de la arquitectura sin caer en el sinuoso camino de la intuición subconsciente.

Por tanto *la integridad de esta operación monista del constructivismo no se fundamenta en el rechazo a la expresividad de los aspectos materiales* (aspecto frecuentemente atribuido al constructivismo) sino en *la organización de este efecto en el proceso mismo de formalización práctica y constructiva de esos objetos.*<sup>49</sup>

Para ello recurre a la división analítica del proceso en tres fases, temporal y artificialmente aisladas, recuperando sus indagaciones sobre los medios específicos de la arquitectura.

La primera fase tiene que ver con el *espacio*, con el sentido con que el cual el propósito es interpretado y decodificado en un programa resultante del análisis de los movimientos y la división de las funciones, estableciendo su mutua dependencia. Los resultantes son un gráfico de movimientos, un esquema de equipamientos y uno de necesidades físicas. El modelo es la fábrica, pero llega la hora de aplicarlo a la vivienda y los establecimientos públicos.

Un club, las casas de los Soviets, un hospital, un comedor, una estación, un teatro, un cine, etc. (...) ¿Qué son todos estos usos modernos desde el punto de vista del método funcional? Se trata de un sistema de procesos productivos y humanos que han de ser analizados, fragmentados y materializados con la misma exactitud que cualquier empresa industrial?<sup>50</sup>

Estos esquemas derivan en un diagrama de espacios unidos por gráficos de movimientos que reciben una definición volumétrica particular según una planta asimétrica, abierta, para hacer más legible la vida dinámica que se desarrolla en ellos.

La segunda fase tiene que ver con la *estructura*, con la configuración material de ese interior según el cálculo de las posibilidades de los materiales disponibles (eligiendo los más ligeros y dinámicos) y los sistemas constructivos (proponiendo los más racionales e industrializables).

Nunca llega a renegar de la condición artística de la arquitectura sintetizada en su potencial expresivo; es la que organiza la tercera etapa relativa a la *envolvente*. Tiene que ver con el cálculo de los efectos psíquicos y ópticos: la forma, particiones y propor-

M. Ginzburg.  
Proyecto para el  
Palacio del Trabajo  
(Moisei Ginzburg,  
*Escritos 1923-1930*,  
Madrid, El Croquis  
Editorial, 2007), p. 233.



M. Ginzburg.  
Proyecto de Pabellón  
soviético para la  
Exposición de Artes  
Decorativas de 1925  
(S. Khan-Mogamedov,  
*Pioneers of Soviet  
Architecture*, Londres,  
Thames and Hudson,  
1987), p. 182.



ciones de las aberturas, el tipo de cubierta, la riqueza de las divisiones y otros elementos funcionales, las relaciones entre volúmenes que se cruzan y entrecortan, el orden rítmico de las fuerzas verticales y horizontales, la escala, los contrastes, la silueta. También con la *Faktura* y el color. Todo debe ser manipulado para que aparato psicofísico perciba el propósito del edificio con la mínima pérdida de energía: una versión funcionalista de la vieja noción de carácter.

La percepción pasiva y predominantemente sensitiva y contemplativa del pasado se sustituye en gran medida por una *percepción activa y preferentemente cognoscitiva propia del presente y del futuro*. (...) Es difícil imaginar que un hombre moderno perciba la forma de un automóvil sin tener en cuenta sus funciones como máquina de moverse. (...) Cuando se trata de la percepción de la forma, el color o la configuración el constructivista *no resuelve estas cuestiones de modo general, sino en función de un propósito, unos materiales y unas condiciones de acción determinadas*.<sup>51</sup>

No se trata de un proceso puramente intelectual, sino que debe ser entendido en relación a la experimentación concreta en una serie de proyectos donde se verifica un pasaje desde la exploración geométrica con juegos de grillas y transparencias (pabellón soviético para la Exposición de Artes Decorativas de 1925, Palacio del Trabajo Rostov on Don del mismo año), pasando por composiciones donde se acentúan las características funcionales de cada una de las partes del edificio (Orgametal, 1926), hasta la manipulación de volúmenes centrífugos que, articulados por puentes o corredores, despliegan la diferenciación de actividades como si se tratara de un tren de producción (Narkomfin, 1928).

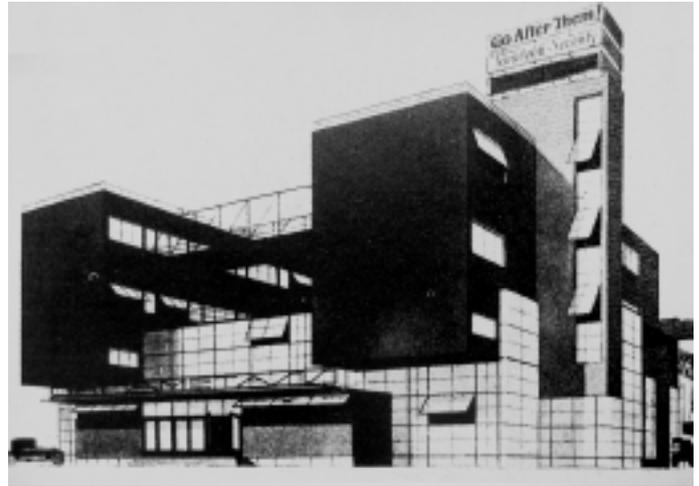
Su apreciación funcionalista distó del rigor materialista y el determinismo constructivo promovido en los discursos más radicales de la *neue Sachlichkeit* o de otros integrantes de la internacional constructivista como Karel Teige. Aunque mitigada en sus consideraciones, la suya siguió siendo una defensa de la dimensión expresiva de la arquitectura. Su «método funcional» culminaba en la definición estética de la forma que no era mecánicamente determinada por lo programático espacial y lo constructivo, sino que seguía teniendo a su cargo, como en sordina, la manipulación artística de los efectos del ritmo.

Sobre el signo de estos esfuerzos Tafuri fue lapidario:

«aferrados desesperadamente al único espacio que en el período de la NEP (*Nóvaya ekonomicheskaya politika*) estaba prohibido –la prefiguración de un mundo nuevo como proyecto abarcador de reorganización ética del universo de la producción y sus proyecciones sociales– la casa comuna y el desurbanismo no son más que propaganda tecnificada. Y además propaganda que tiende, desesperadamente, a crearse una clientela, a justificar, con la *apariciencia* de ser un mero aporte técnico, la autonomía del mismo aporte del proyecto».<sup>52</sup>

Esa misma autonomía que su ensayo y su tratado habían defendido.

A pesar de la operación desmitificadora de Tafuri, hemos visto cómo se ha simplificado el avance teórico de Ginzburg. Se lo ha desprovisto de los matices de una maduración compleja en diálogo –no explícito– con el Formalismo, deshistorizando la gestación y el desarrollo de un pensamiento complejo. Pero la productividad



M. Ginzburg. Proyecto Orgametal (S. Khan-Mogamedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1987), p. 182.

M. Ginzburg. Narkomfin (Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, Madrid, El Croquis Editorial, 2007), p. 394.



de un aporte a la teoría de la arquitectura se mide en el devenir histórico. El espesor de cada uno de los medios específicos sobre los que él argumentó extensamente –*espacio, materia, forma*– recobran nuevos sentidos como un esfuerzo sistemático por desbrozar radicalmente los principios de un hacer autónomo en un período donde otros teóricos de la arquitectura nueva indagaban cuestiones semejantes.

1. Reproducido en Tzvetan Todorov (comp.), *Teorías de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 31-33 (París, Ed. Du Seuil, 1965).
2. Moisei Ginzburg, *Ritm v arkhitektura*, Sredi Kollektionerov, Moscú, 1923 –cubierta de Ivan Rerberg, 118 páginas (10 3/4" × 7 3/4"), 2.000 ejemplares–; *Stil' i epokha, problemy sobremennoi arkhitektury*, Moscú, Gozdat, 1924, 38 páginas, 41 pl. de fotos en blanco y negro (9" × 7 1/4"), 2.000 ejemplares. Se ha trabajado con la traducción italiana –Moisei Ginzburg, *Saggi sull'architettura costruttivista*, Milán, G. Feltrinelli, 1977, pp. 3-164– y la castellana –Moisei Ginzburg, *Escritos 1923-1930*, Madrid, El Croquis Editorial, 2007, pp. 23-102. De esta última, la cita directa con número de página.
3. Vittorio De Feo, *URSS. Architettura 1917-1936*, Roma, Ed. Riuniti, 1963.
4. «Se puede resolver la arquitectura como una fórmula algebraica que tenga como elementos dados los principios y técnicas de la producción y por incógnita la función de un edificio». V. De Feo, *op. cit.*, p. 56.
5. Anatole Kopp, *Villes et Révolution, Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, París, Antropos, 1967.
6. Anatole Senkevitch, Jr., «Moisei Ginzburg and the Emergence of a Constructivist Theory of Architecture», en *Moisei Ginzburg, Style and Epoch*, traducción y edición Anatole Senkevitch, Jr., MIT Press, Cambridge, MA, 1983. Su trabajo fue el resultado de su larga estada en Moscú con una beca Fullbright-Hays (1977) y otra del committee on Soviet Studies de la Cornell University (1981-2).
7. «Un corolario de la teoría genética de Ginzburg es que las modificaciones estilísticas indican automáticamente un cambio en la configuración socio-económica en los consumidores de arquitectura y artefactos culturales. Siguiendo este argumento marxista de base, el ascenso de una clase poseedora de nuevos intereses y necesidades artísticas se acompaña históricamente de modificaciones estilísticas mayores.» A. Senkevitch, «Introduction», *op. cit.*, p. 20. Respecto al determinismo histórico, Senkevitch analiza sus deudas con Oswald Spengler y sobre todo con la perspectiva abiertamente marxista de Georgi Plekhanov de movimientos artísticos nacidos directamente de los movimientos de la historia y un concepto científico de la estética. Respecto a Frankl, destaca la importancia de la noción de *Zweckgesinnung* pero no vinculada a la concepción de espacio, como lo trataremos acá, sino a la relación entre construcción e instituciones sociales.
8. Esto plantearía la dificultad de integrar las experiencias modernas occidentales a los albores del nuevo estilo, una distinción que para Ginzburg no es tal.
9. «Ginzburg está a favor de una simbiosis fundamental de los métodos del ingeniero y el arquitecto, subrayando la importancia de los primeros en tanto que paradigmas de conceptualización». *Ibidem*, p. 26.
10. Catherine Cooke, «Form is a function X» en *Architectural Design Profile* nº 47, Londres, Academy Editions, 1983, pp. 34-49.
11. M. Ginzburg, «Novye metody arkhitekturnogo myshleniia», en *SA* nº 1 (1926), pp. 1-4; «Funktionalnyi metod I forma» en *SA* nº 4 (1926), pp. 89-92; «Konstruktivizm kak metod laboratornoi i pedagogicheskoy raboty», en *SA* nº 6 (1927), pp. 160-6; Krailnikov y Komarova, «Metod issledovaniia formobrazo vanilla soorzheniia» en *SA* nº 5 (1929), pp. 183-4.
12. Guido Canella, «Moisei Ginzburg o dell'eurocostruttivismo» en Moisei Ginzburg, *Saggi sull'architettura costruttivista*, *op. cit.*, pp. VII-XXV.
13. Una excepción al poco interés que ha recibido este libro primero por parte de la crítica, lo constituye el trabajo de Luka Skansi, «Form, style, history, autonomy: Ritm v arkhitektura» en *Fabrications*, diciembre de 2007, cuyo objetivo es demostrar cómo los cambios que afectaron a las vanguardias soviéticas estaban firmemente enraizados en la estética alemana de finales del siglo XIX y principios del XX.
14. Manfredo Tafuri, «Formalismo y vanguardia entre la NEP y el primer plan quinquenal» en *VV.AA.*, *Constructivismo ruso K*, Barcelona, Ed. del Serbal, 1994, pp. 9-46 (*VV.AA.*, *La città. L'Architettura. URSS 1917-1978*, Roma, Officina Edizioni, 1979, pp. 16-65).
15. *Ibidem*, p. 65.
16. Nikolai Ladovski, «The working group of architects in INKHUK» reproducido en *VV.AA.*, *The Avant-Garde. Russian Architecture in the Twenties*, Architectural Design, Londres, Academy Editions, 1991, p. 25. El INKHUK era el Instituto de Cultura Artística, centro multidisciplinario de investigación financiado por el Estado y creado a principios de 1920 por el Narkompros, Comisariado del Pueblo para la Educación y Arte.
17. El primer punto del programa inaugural del primer director –Wassily Kandinsky– también había hecho hincapié en la indagación de los elementos fundamentales (*osnovnye elementy*) de cada una de las ramas artísticas como fundamento de una estética científica.
18. Reproducido en T. Todorov, *op. cit.*, 147-8. Publicada en *Novy Lef* 3, 4, 5 y 6, 1927.
19. Hijo de un arquitecto de renombre, al igual que otros hijos de familias judías se vio obligado a continuar su formación universitaria en Europa debido a las dificultades que encontraba para hacerlo bajo el régimen zarista. Tras breves estancias en l'École des Beaux-Arts de París y Toulouse, continuó su formación en la Accademia di Belli Arti de Brera, con sede en el Politecnico de Milán, bajo la égida de Gaetano Moretti. La ciudad acogía en esos años la emergencia del futurismo, no obstante, quizás por sus profundos lazos con las vanguardias rusas de las que procura diferen-

- ciarse, evita cualquier mención aún cuando la noción de ritmo era recurrente en su retórica. Terminados sus estudios e iniciada la guerra regresó a Moscú donde prosiguió su formación en el Instituto Politécnico de Riga para diplomarse en 1917 como ingeniero-arquitecto.
20. En T. Todorov, *op. cit.*, p. 97.
21. Citado por Boris Eichenbaum, *op. cit.*, p. 38.
22. En T. Todorov, *op. cit.*, p. 221.
23. *Ibidem*, p. 43.
24. No es difícil identificar algunas de las polaridades de Wölfflin: lo lineal, lo cerrado, lo tectónico y unitario, la grandeza y simplicidad de lo clásico. También está presente la polaridad del espacio centrípeto y autónomo (*Freiheit*), el límite continuo de una forma espacial cerrada y la impresión de autosuficiencia y serenidad (*Kraftzentrum*) extraídos de las fases evolutivas de Paul Frankl sobre las que volveremos más adelante.
25. Es de notar la coincidencia con el léxico y la consideración tripartita de V. Yormunski en Introducción a la métrica: «La orientación hacia determinado procedimiento rítmico precisa el carácter concreto de la obra y desde ese punto de vista se pueden clasificar los versos en acentuales (la descripción de la batalla de Poltava), en versos armónicos y en versos entonacionales o melódicos». Citado por Boris Eichenbaum, *op. cit.*, p. 61.
26. Aquí es posible no sólo identificar las categorías de pictórico, abierto, múltiple de Wölfflin; sino de espacio centrífugo y subordinado (*Gebundenheit*) y de derrota frente a las fuerzas tectónicas (*Kraftdurchlass*) de Paul Frankl.
27. Reproducido en T. Todorov, *op. cit.*, p. 73.
28. Estos cambios en el sentido de la redacción del libro da cuenta del cambio de dirección que el mismo Ginzburg había impreso a su carrera luego de integrarse al estudio de los hermanos Vesnin a mediados de 1922, al mismo tiempo que se incorporaba el hermano menor –Aleksandr– para realizar el concurso del Palacio de Trabajo. Activa figura del Grupo de Trabajo Constructivista, Aleksandr, había acompañado a la convocatoria de Ossip Brik a dejar el INKHUK y la pintura de caballete para integrarse al mundo de la producción. A pesar de ser nueve años mayor, se convirtió en compañero inseparable de Ginzburg y fue su vínculo con el grupo vanguardista reunido en torno a la revista *LEF*: Aleksandr Rodchénko, Aleksei Gan, también Viktor Schklovski.
29. Se trata de la introducción del capítulo 84 «Del origen de la poesía» del Segundo libro de Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid, Edimat, 1999, pp. 97-98 (*Die frohliche Wissenschaft*, Leipzig, 1887).
30. En este estudiado cambio de sentido respecto al original es posible rastrear su deuda con Karl Bucher en *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1996, con traducción rusa en 1899, que estudiara el rol del ritmo como componente estructural del trabajo e instrumento para regular el gasto energético. Ver Luka Stanski, *op. cit.*
31. Reproducido en T. Todorov, *op. cit.*, p. 148.
32. Reproducido en T. Todorov, *op. cit.*, p. 143. El subrayado es nuestro.
33. Alexander Vesnin, Credo, abril de 1922, reproducido en *VV.AA.*, *The Avant-Garde. Russian Architecture in the Twenties*, Architectural Design, Londres, Academy Editions, 1991, p. 27.
34. Recordemos que en ese momento eran tres las escuelas de arquitectura que funcionaban: la MVTU donde trabajaba Ginzburg, la del Instituto de Ingenieros Civiles encabezada por Leonid y Victor Vesnin y la VKHUTEMAS, acrónimo de Talleres de Enseñanza Superior del Arte y la Técnica creada en 1920 donde funcionaba dos talleres: el neoclásico liderado por Iván Zholtovski y el OBMAS Taller de la Izquierda Unida encabezado por Ladovski y a la que Ginzburg había accedido, pero desde una posición expectante, como profesor de Teoría de la composición arquitectónica. Para su posicionamiento equidistante respecto a ellas en el último capítulo de *Stil' i epokha*, ver de la autora «Moisei Ginzburg, fundar el estilo», *Seminario Internacional La biblioteca de la arquitectura moderna*, Rosario, noviembre de 2009, ISBN 978-987-23713-1-9.
35. Citado por B. Eichelbaum, «La teoría del método formal», *op. cit.*, p. 51.
36. Reproducido en T. Todorov, *op. cit.*, p. 133.
37. Ver Michael Podro, «Wölfflin and the Classic Art» en *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University, 1982, pp. 98-116.
38. Tanto Wölfflin como Le Corbusier cuando refieren al estilo no aluden a formas sino a un modo de percibir. Así lo define el primero al inicio de *Kunstgeschichte Grundbegriffe* (1915) «hay muchas características formales y del conjunto de todas ellas resulta cada vez el estilo de la mirada, la representación de una época». En H. Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Península, 1988, p. 15.
39. No hay en estos libros primeros, ni en sus posteriores artículos, ninguna referencia a Karl Marx y sus conceptos claves, sólo tres breves en su «Carta a Le Corbusier» publicada en *SA* nº 10 (1930) para corregir algunas interpretaciones del suizo.
40. Otra línea argumental tiene que ver con la primacía de determinados géneros. Es sabida la importancia otorgada por el Formalismo literario al estudio de los géneros (O. Brik y Boris Tomashevski sobre el verso; V. Shklovski, Boris Eichenbaum y Vladímir Prop sobre la prosa estableciendo diferencias constitutivas e históricamente caracterizadas en el cuento, la *novelle*, la novela y las distintas estrategias de los cuentos fantásticos). Para Ginzburg estos géneros toman la forma de programas, como una suerte de puente entre la serie arquitectónica y la social:

lo que para Grecia había sido el templo, la catedral para el gótico, el *palazzo* para el Renacimiento, para la arquitectura contemporánea eran la vivienda obrera y los nuevos condensadores sociales.

41. Heinrich Wölfflin, «Italien und das deutsche Formgefühl» (1931) reproducido en *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988, pp. 119-1950.

42. Han sido múltiples las analogías planteadas entre *Stil' i epokha* y *Vers une Architecture* que aquí no se van a discutir (ver Kenneth Frampton, «*Avant-propos*» a *Moïseï Ginzburg, Le style et l'époque. Problèmes de l'architecture moderne*, Bruselas, P. Mardagan, 1986, pp. 7-9; Reyner Banham, *A Concrete Atlantis, U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*, Cambridge, MIT Press, 1982, pp. 231-236. Baste decir que algunos ejemplares de L'Esprit Nouveau habían llegado a Rusia hacia 1922 y seguramente eran conocidos por Ginzburg; pero no es suficiente para poner en cuestión la originalidad de su propuesta que es anterior a la edición del libro de Le Corbusier. Los argumentos principales de *Stil' i epokha*, si bien publicado en 1924, habían sido enunciados en una conferencia frente al MAO Sociedad de Arquitectos de Moscú el 18 de mayo de 1923 y desarrollados en dos artículos de su órgano oficial *Arkhitektura*, cuyo comité de redacción integraba con Leonid Vesnin y E. I. Norbert. Luego leyó su texto completo en febrero de 1924 frente a la RAKHN, la Academia Rusa de Ciencias Artísticas formada en 1921 y cuya sección de arquitectura presidía I. Zholtovski.

43. El edificio de Zholtovski formó parte de la Exposición de la Agricultura y el Artesanado realizada en Moscú en 1923, primera ocasión en que los arquitectos tuvieron la oportunidad de dar a conocer sus elaboraciones innovadoras posteriores a la Revolución y cuyas construcciones constituyeron el principal material de referencia para elaborar su balance de la arquitectura moderna local. Allí Ginzburg participó con el pabellón de Crimea, un ensayo de adaptación de los principios de la arquitectura tártara sobre la que había escrito varios artículos, en una vertiente regionalista que rápidamente abandona.

44. Paul Frankl, *Der Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst*, Teubner, Leipzig y Berlin, 1914. *Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Barcelona, G. Gili, 1981. El libro fue escrito luego de asistir al curso de verano dictado por Wölfflin en Munich en 1912 y constituye un intento de superar los *Grundbegriffe* de su maestro adecuándolos a las especificidades de la arquitectura. De las cuatro categorías que plantea, dos tienen que ver con el espacio (*Raumform* y *Zweckgesinnung*), una para la tectónica (*Körperform*) y otra para la apreciación de la forma como imagen resultante de un recorrido (*Bildform*) con especificaciones para un período postgótico (*Neueren Baukunst*) correspondiente al ciclo Clásico de Ginzburg. Según Senkevitch, Ginzburg conocía personalmente a Alexander Gabrichevski, que había hecho el curso con Frankl y contribuyó a difundir sus ideas en Rusia. La profundidad del conocimiento de Ginzburg de su libro y de los escritos de Wölfflin sugieren un trabajo directo con los libros como fuente.

45. Todos los pabellones de la Exposición de Agricultura y el Artesanado, como el de Melnikov para la Exposition des Arts Décoratifs de 1925, estuvieron contruidos en madera y constituyeron una reflexión sobre las posibilidades todavía abiertas a ese material.

46. En este sentido, y adhiriendo a lo afirmado por C. Cooke, es clara la acepción que le dio Ginzburg a la noción de *konstruksiia* en el sentido lingüístico, vinculado a un proceso de concepción, congruente con la elección de Alberti como referencia para dar cuenta de la lección de la máquina: «Lo que encontramos en la máquina, esencial y primordialmente es la más clara expresión del ideal de la creación armoniosa, que hace ya mucho tiempo fue formulado por el primer teórico italiano, Alberti en *De re aedificatoria*» (p. 169). *Konstruksiia* está considerada en la misma dimensión de *concinmitas* en tanto armonía resultante de una ideación intelectual de la forma, dejando en segundo término aquellos atributos vinculados a la perfección en la factura de los edificios.

47. Supone una directa referencia a Wilhelm Wundt y sus estudios experimentales sobre la percepción de las formas. Su obra principal *Grunzuge der physiologischen Psychologie* de 1874 había sido traducida por W. Kandinsky y publicada en ruso en 1880. Las de su discípulo Hugo Münsterberg, aplicando estas observaciones a la optimización de las habilidades de los trabajadores, eran frecuente referencia de las indagaciones de Ladovski.

48. Moisei Ginzburg, «Novye metody arkhitektumogo myshleniia» en *SA* n° 1 (1926), pp. 1-4 (reproducido como «Método funcional y forma» en *Escritos 1923-1930, op. cit.*, pp. 269-275). De este modo, daba por cumplida una primera fase «artística» del nuevo estilo caracterizada por la hipertrofia expresiva y el ingenio simbolismo de las formas de la máquina, en el que quedan incluidos tanto el período emocional y esteticista de la arquitectura occidental como el simbolismo idealista de Tatlin o el formalismo abstracto de ASNOVA.

49. Moisei Ginzburg, «Konstruktivizm kak metod laborator noi i pedagogicheskoi raboti» en *SA* n° 6 (1927), pp. 160-167 (reproducido como «El constructivismo como método de trabajo, investigación y enseñanza» en *Escritos 1923-1930, op. cit.*, p. 339).

50. Moisei Ginzburg, «Itogi i perspektivy» en *SA* n° 4-5 (1927), pp. 112-119 (reproducido como «Resultados y perspectivas de la arquitectura moderna» en *Escritos 1923-1930, op. cit.*, pp. 317-324).

51. Moisei Ginzburg, «Konstruktivizm kak metod laborator...» *op. cit.*, p. 343.

52. M. Tafuri, «Formalismo y vanguardia...», *op. cit.*, p. 28.

Cantidad de ejemplares: 500  
Tipografía: Garamond Stempel y Futura  
Interior: papel obra de 120 g  
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Diseño gráfico: Gustavo Pedroza  
Preimpresión: NF Gráfica S.R.L.  
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348  
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

