

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

Escuela de Arquitectura
y Estudios Urbanos

BLOCK

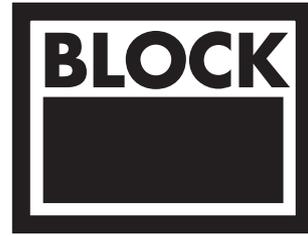
Fernando Aliata
Eduardo Gentile
Luis Müller
Jorge Francisco Liernur
Ana María Rigotti
Claudia Shmidt
Patricio del Real
Adrián Gorelik
Carla Berrini
Silvio Plotquin
Virginia Bonicatto
Ana Gómez Pintus
Melina Yuln
Alejandro Crispiani
Francisco Díaz P.

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

Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano

Jorge Francisco Liernur

En una de las más influyentes biografías de Ludwig Mies van der Rohe, Franz Schulze reproduce el famoso fotomontaje del Weissenhof Siedlung de Stuttgart en el que en vez de la solitaria pareja que mira hacia la cámara en la tarjeta postal original, el conjunto está habitado por gente de piel oscura vestida con las típicas *dishdashas* medio orientales, con sus cabezas cubiertas por turbantes, capuchas o *keffiyehs* y *agals*. Para que no queden dudas acerca del sitio en el que los autores del fotomontaje sugieren que debería hallarse la construcción, un camello atraviesa el primer plano, contemplado por dos leones desde uno de los patios de las viviendas. En la didascalia correspondiente Schulze nos informa que se trata de un pseudo «Pueblo árabe, una fotografía anónima falseada del proyecto del Weissenhof Siedlung. 1934».¹ Schulze agrega en el texto que dos de los más reconocidos líderes de la cultura arquitectónica en Stuttgart –Paul Bonatz y Paul Schmitthenner– consideraban a esta nueva arquitectura como «un montón de cubos chatos, apilados formando terrazas horizontales (...) a la manera de un suburbio de Jerusalén». El autor entiende que esta identificación era inapropiada y un ataque a Mies quien, en cambio, sólo habría estado intentando reducir los edificios a «masas cúbicas (...) como un modo de purificar la forma arquitectónica». Para Schulze esa búsqueda de Mies estaba basada en profundas razones filosóficas, técnicas y económicas, y nada tenía que ver con tópicos extra europeos, tal como lo insinuaba la fotografía anónima.

Esta interpretación es un lugar común en la historiografía de la arquitectura moderna. Conviene observar que a pesar de sus obvias diferencias políticas, Schulze y Bonatz/Schmitthenner coinciden en considerar que la identificación del Weissenhof Siedlung con un pueblo árabe implicaría una suerte de descalificación de su autor.

Más en general, es a partir de la suposición de una presunta pureza de sus fundamentos europeos (o a lo sumo euro norteamericanos) que aún en nuestros días se ha seguido sosteniendo que «la arquitectura del movimiento moderno –esto es la arquitectura de la Bauhaus, o la de los grandes maestros del racionalismo de los años veinte– es una arquitectura abstracta, internacional (...). (Por el contrario) la ‘mediterraneidad’ es una actitud hacia la arquitectura que nació como reacción a ese hecho».²

En dirección opuesta a esta afirmación, en las líneas que siguen trataré de mostrar que la interpretación de Bonatz/Schmitthenner era correcta, esto es que la referencia a las construcciones medio orientales –mediterráneas pero originarias del norte de África– constituyó una de las componentes de la arquitectura moderna según su formulación en el ámbito de la Europa germano parlante. Va de suyo que no pretendo negar otras razones que dieron origen a esa arquitectura. Mi propósito en cambio es mostrar que el caso constituye una prueba más del modo en que los procesos cruzados de fertilización constituyen la base dinámica de la construcción de la arquitectura moderna, como lo son en general de la creatividad humana, acelerada con la expansión del capitalismo en todo el planeta. Sólo la hegemonía de una visión provinciana de la historia (autocentrada en el atlántico norte) explica que se haya ignorado hasta ahora el inevitable entretreído global de los procesos de modernización.

1. «Nada más que una horrible masa de casas construidas con tierra»

Desde el tratado de Kuchuck-Kainarji en 1774 las principales potencias occidentales comenzaron su expansión en los territorios hasta entonces controlados por el Imperio Otomano. Con esa expansión los europeos intensificaron su interés en los magníficos monumentos de las grandes civilizaciones, y en el pasado de esos territorios. Por supuesto que desde la publicación de la *Historia del Arte Antiguo entre los Griegos* de Johann Joachim Winckelmann diez años antes, los arquitectos y arqueólogos habían avanzado en el estudio de la Grecia clásica. Pero fue a partir de la invasión napoleónica a Egipto cuando una «nueva Antigüedad» emergió como campo de estudios en los más avanzados círculos académicos europeos. De acuerdo con Bruce Trigger podemos decir que «los logros de las antiguas civilizaciones del Cercano Oriente fueron apropiados por la Europa occidental argumentando que eran los europeos occidentales, más que los pueblos que vivían en el Cercano Oriente los verdaderos herederos espirituales de aquellas civilizaciones. Los arqueólogos británicos sostuvieron incluso que Gran Bretaña estaba colocada

en la confluencia de diferentes corrientes de influencia cultural provenientes del Cercano Oriente».³

La importancia de los antiguos monumentos y de sus estudios arqueológicos creció especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. Hasta ese momento la principal fuente de conocimiento de la antigüedad no clásica había sido la Biblia, pero después del desenterramiento de los palacios de los reyes Asirios en 1840 por parte de británicos y franceses, los estudios de estas civilizaciones crecieron en ambos países. Con la creación de su propio Imperio, Alemania puso en marcha una política expansiva en esas regiones y para ello consolidó su alianza con el Imperio Otomano. Con el apoyo de las políticas gubernamentales, se crearon nuevas instituciones y estructuras destinadas a organizar este nuevo campo de conocimiento. Desde 1899 la Deutsche Orient Gesellschaft (Sociedad Oriental Alemana) comenzó sus trabajos en Babilonia, y después de 1903 se avanzó con excavaciones que remontaron el Tigris hacia Asiria.

Suzanne Marchand observó que «mientras los orientistas ingleses, franceses y holandeses del (siglo XIX) hicieron del Oriente su carrera yendo allá como oficiales o viajeros, los orientistas alemanes de ese período hicieron del Oriente una carrera transformándose en académicos (...) es a partir del estudio del antiguo Oriente como Alemania adquirió su fama orientista».⁴

Los estudios de la «Persia de Zoroastro, las esotéricas profundidades de la Antigua India, y las primitivas innovaciones de Asirios y Sumerios»⁵ dieron lugar a un poderoso ataque del conocimiento tradicional de la Antigüedad basado en los textos griegos y bíblicos. Y fue principalmente en la Mitteleuropa donde los resultados de ese impacto fueron mas contundentes.

Sin embargo, a pesar del creciente interés en las culturas y la historia de esas regiones, y a pesar asimismo del reconocimiento de los valores y las implicancias de los monumentos artísticos y arquitectónicos orientales, a principios del siglo XIX la mentalidad occidental no estaba en condiciones de atribuir valores estéticos a las cúbicas y austeras casas que habitaban los contemporáneos en esas mismas regiones. Por el contrario, esas construcciones eran consideradas como lamentables productos de la barbarie y el atraso cultural.

En el primer informe acerca de la recientemente «descubierta» ciudad de Timbuctú, el francés René Caillié escribió en 1830: «Me había hecho una idea totalmente diferente de la grandeza y la riqueza de Timbuctú. La ciudad presentaba, a primera vista, nada más que una horrible masa de casas construidas con tierra».⁶

La literatura de viajeros del siglo XIX está atravesada por numerosas muestras de este rechazo inicial. En 1853 Chanony describía al pueblo de Fondouk (Khemis el Khechna) en Orán como



Weissenhof Siedlung de Stuttgart, transformada en un pueblo árabe (fotomontaje) 1934.

«construido ‘à la mauresque’, casas de una sola planta sin ventanas, que parecen más bien un cementerio que habitaciones».⁷ Del mismo modo Lamartine consideraba que en Beirut «las casas de la ciudad se elevaban agrupadas de un modo confuso, y los techos de las unas servían de terrazas a las otras».⁸ Con la expansión del turismo, Jerusalén, una paradigmática ciudad medio oriental se tornó accesible a un público europeo cada vez más amplio. Respecto de ella Léon Dhéralde escribía en 1881 que sus casas «están cerradas hacia la calle y no reciben el día sino a través de estrechas e infrecuentes aberturas enrejadas, o a través de patios interiores; la mayoría tienen terrazas en piedra o en baldosas cerámicas».⁹ Por otra parte, habiendo sido parte del mundo islámico y/o del Imperio Otomano durante varios siglos, los habitantes de las principales regiones europeas de la cuenca del Mediterráneo –sur de Italia, España, Portugal, Grecia, Dalmacia– y en particular sus «sectores bajos», no eran considerados como parte de la «civilización occidental». Refiriéndose a los participantes de una celebración en la basílica y plaza de San Pedro en Roma, Stendhal escribió que los campesinos llegaban «acompañados por sus familias, no menos salvajes que ellos mismos».¹⁰ Y características similares se describen en los relatos de viaje de John Eustace¹¹ o de Thomas Roscoe para quien en los pueblos que rodean Salamanca «abunda la suciedad» y en sus casas «no es posible entrar sin disgusto»;¹² o de Hans Gadow quien pinta al villorrio de Llanaves «incomparable en su miseria, escualor y tristeza».¹³ Para la mayoría de estos observadores la existencia de ese lamentable panorama en territorio europeo se debía a la «perniciosa» y larga influencia árabe en esas regiones. David Roberts opinaba que «ciudades espléndidas, en una época habitadas por una población trabajadora y embellecidas con templos y edificios, maravillas del mundo, ahora estaban desiertas y



Timbuctú, dibujado por René Caillié en 1830.

solitarias, o reducidas por el maltrato y la barbarie del credo Musulmán».¹⁴

Ernest Renan escribió en relación con Sicilia: «es más bien África (...). Atravesando los pueblos del extremo occidental, hacia Alkamo, uno tiene incluso la impresión de encontrarse en Barbaria (Mahgreb)».¹⁵

En las primeras descripciones del Egipto moderno Edward William Lane sostenía que «las casas de los sectores bajos, particularmente los de los campesinos, en su mayoría están construidos con ladrillos, con ladrillos crudos, unidos mediante barro. Algunos son meros agujeros (...). En muchos pueblos, como grandes palomares, de una forma cuadrada aunque con sus muros ligeramente inclinados hacia adentro (como muchos de los antiguos edificios Egipcios), o con la forma de un terrón de azúcar, están construidos sobre los techos de otras casas, con ladrillos crudos, cerámica y barro».¹⁶

Teniendo en cuenta los esfuerzos que al mismo tiempo se estaban haciendo para construir una fundación común de la idea de Europa en la antigua Grecia era probablemente mucho más problemático aun hacerse cargo del pobre y de algún modo «extraño» pueblo que habitaba la Grecia contemporánea. Al comienzo del siglo XIX los viajeros contaban con las dos principales representaciones de Grecia, la de la antigüedad o la de una moderna provincia turca propuestas por Chateaubriand, quien había escrito: «en vano, en Grecia, uno intenta librarse a las ilusiones: la triste verdad se mantiene. Cubículos de barro seco, más apropiados para servir de abrigo a los animales que a los hombres».¹⁷

Para Henry Belle, primer secretario de la Embajada de Francia en el Reino de Grecia entre 1862 y 1863, los campesinos griegos «se asemejaban a tribus Beduinas». Belle consideraba que «Grecia

como Arabia y África reproducía un topos exótico».¹⁸ Según Z. Duckett Ferriman «el griego es racial y geográficamente Europeo, pero no es Occidental [sic] (...). El griego es Oriental de cien diferentes maneras, pero su Orientalismo no es asiático. El es un puente entre el este y el oeste».¹⁹ Por supuesto, la apreciación de las bajas calidades de su modo de vida no era diferente de las opiniones que ya hemos visto sobre España o Italia. Alexandre Danjean declaraba que en Agrigento (de origen griego) «el pueblo bajo, tan mendicante como el de Catania y toda Sicilia, presenta todavía un grado mayor de descuido y de miseria».²⁰

2. «Nadie resulta inmune a un paseo bajo las palmeras»²¹

La despectiva actitud en relación con las construcciones vernáculas en algunos territorios del sud de Europa y el norte de África se apoyaba en claras divisiones entre baja y alta cultura, y en lo que Tzvetan Todorov llamó el paradigma de Heródoto.²² Para Todorov se adopta este paradigma cuando se considera a los «otros» como «bárbaros» o inferiores, como aquellos que concentran los trazos opuestos a las virtudes que nos definen a «nosotros». Todorov ha mostrado que hay otra manera de ver a los «otros», lo que él llama el paradigma de Homero. En este caso consideramos a los «otros» como el espejo invertido de nosotros mismos pero en relación a nuestros vicios. En el paradigma de Homero nuestra negatividad se transforma en las bondades de los que observamos.

Durante el siglo XIX el segundo paradigma estaba representado por la mirada romántica, por la búsqueda de la autenticidad

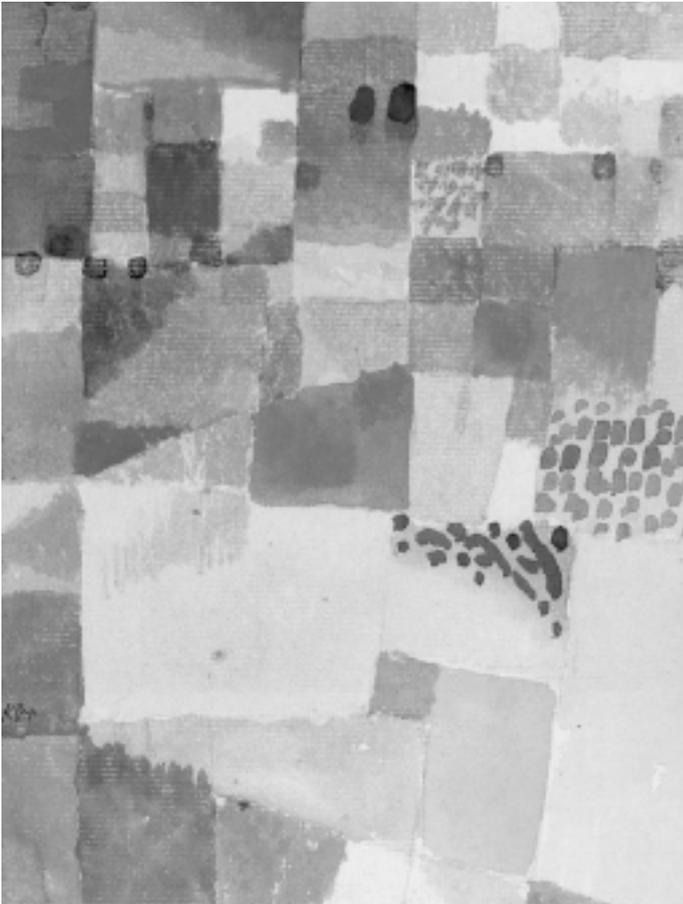
en lo primitivo, del reino de los sentimientos en oposición al dominio de la razón, de la naturaleza contra la artificiosidad, de la nobleza de la «cultura» en contra de la vulgaridad de la «civilización».

La idea del «Orientalismo» desarrollada por Edward Said ha sido excepcionalmente productiva e impulsó una gran masa de estudios sobre estos tópicos. Desde el punto de vista que estamos considerando el concepto de «Orientalismo» de Said abarca ambas variantes de los paradigmas de Todorov. La mirada romántica es parte de la aproximación de Homero. Viajeros, artistas, políticos, antropólogos, arqueólogos, historiadores, filólogos y crecientes masas de gente común visitaban el «oriente» directamente o con su imaginación. Y de este contacto emergieron nuevas aproximaciones, se construyeron nuevas representaciones, y nuevos valores se pusieron en circulación.

Típica manifestación de los cambios producidos por las experiencias *in situ* es la famosa frase de Eugène Delacroix luego de sus primeros encuentros con Marruecos (5-7-1832). Dirigiéndose a sus connacionales el pintor exclamó: «¡Y bien! Ustedes luchan y conspiran, pero ¡que extraordinariamente ridículos que son! Vayan al Magrebh (Barbarie) y aprendan que cosa son la paciencia y la filosofía». Con relación a nuestro tema, los villorrios o ciudades medio orientales fueron representados como fondo en sus pinturas épicas como la segunda versión de «El sultán de Marruecos y su corte» o «Fanáticos de Tánger» (1838). Algunas veces las blancas configuraciones urbanas de esos pueblos llegaron a los espectadores europeos con la baja intensidad de los fondos de pinturas de paisaje como en «Beirut» (c. 1861) de Edward Lear, en «Tánger: la Ciudad Blanca» (1893) de John Lavery, o en «Vista de Fez» de Asouau Mammeri. Jerusalén era uno de los centros más atractivos para los visitantes occidentales, y el viaje a Tierra Santa era uno de los itinerarios más exitosos de nacies compañías de turismo como la de Thomas Cook. En el apartado anterior hemos mencionado apreciaciones negativas, pero munidos del filtro romántico los ciudadanos de Londres, París o Berlín podían también apreciar la belleza y la nobleza de esas austeras escenas urbanas gracias a la particular interpretación propuesta por trabajos como «Belén desde el Norte» (1892), «Nazaret» o «La cúpula de la roca, Jerusalén, durante el Ramadam» (1854-5) de William Holman Hunt; o en «Jerusalén vista desde el Monte Scopus» (1925) de David Bomberg. Los techos planos, las terrazas, la ausencia de simetría axial, las claras volumetrías, la prescindencia de agregados decorativos, parecen haber ido crecientemente atrayendo a los observadores occidentales, y estas características se presentan en «La casbah de Argelia» (1874) de Alphonse Asselberg, «La Seguia en Briska» (1885) y «Laqghouat, Sahara argelino» (1879) de Gustave Gillaumet, en



«Una calle de 'l-Aghouat'» (1853) y «Pueblo de Argelia» (1853) de Eugène Fromentin, o incluso, ya a comienzos del siglo XX, en «Asuán, madrugada» y «La calle de los guardias del Sultán» (1923) de Albert Marquet. Pero además, la luminosa calidad de los espacios y la textura de la arquitectura se exponía también en los primeros planos como el objeto central de la pintura en numerosas oportunidades, como son los casos de «Una calle de



Paul Klee, Motivo en Amman.

Auguste Salzmann, Belén, 1854.



Argelia» (1875) de Jean Seignemartin, el «Interior de un patio Marroquí» (1860) de Alfred Dehodencq, y seguiría presente más tarde en «El muro blanco» de Jacques Majorelle (1930). Por supuesto que hacia el cambio de siglo, bajo las condiciones filosóficas, económicas y estéticas que estaban determinando la emergencia del cubismo, estas conformaciones arquitectónicas y urbanas fueron más conscientemente observadas por muchos artistas como modelos, precedentes u objetos preferenciales de representación. Esta fue la aproximación a nuestro tópico de pintores como Kees van Dongen, Marquet, Kandinsky, Macke y Klee, como veremos más adelante.

Pero no sólo a través de los pintores estas imágenes fueron haciéndose frecuentes para el público europeo. Incontables tarjetas postales, daguerrotipos y álbumes de fotografías registraban, reproducían y distribuían ampliamente las características de estas construcciones vernáculas medio-orientales. Para mencionar sólo unos pocos ejemplos puede recordarse el álbum fotográfico de Jerusalén (1864) preparado por el sargento James Macdonald siguiendo la Ordonance Survey establecida por las autoridades de la ocupación Británica de Palestina, o el trabajo de fotógrafos como Louis le Clercq en Trípoli (1859), Auguste Salzmann en Jerusalén y Belén (1854), Henri Duveyer o James Robertson entre muchísimos otros.

Había muchas razones para romantizar la aproximación a esta cultura. Refiriéndose a los árabes Wilfred Scawen Blunt se indignaba por «el contraste entre su noble vida pastoral de un lado, con sus tropillas de camellos y caballos (...), y (...) la innoble escualidez de los colonos franceses, con sus cantinas y sus cerdos». Blunt «los respetaba [a los árabes] como iguales, como pares aristocráticos, como ‘caballeros del desierto’». ²³

Desde la aproximación romántica las realidades árabes eran observadas con perplejidad y de maneras contradictorias. Thackeray se entusiasmaba con las múltiples dimensiones de El Cairo, donde «los pintores pueden hacer una fortuna (...)». Nunca vi tal variedad de arquitectura en mi vida, pintoresquismo, colores brillantes, luz y sombra». ²⁴ Y en relación con Jerusalén, pese a referirse también a sus aspectos sórdidos Edward Lear destacaba asimismo que el exterior de la ciudad estaba «lleno de melancólica gloria y exquisita belleza».

Según Charles M. Doughtly se vivía en «espaciosas casas hechas de arcilla, en su mayoría con un piso superior; las ventanas eran celosías abiertas para el pasaje de la luz y el aire, los pisos de tierra apisonada, las rudas puertas de madera de palma, como en todos los oasis», y al llegar a Boreyda al atardecer luego de atravesar las dunas del Nefud reconocía encontrarse ante «¡un espectáculo de sueños! –una gran ciudad de arcilla

construida en esta arena desierta contorneada por muros y torres y calles y casas».²⁵

Para Luisa Villa, Wilfrid Blunt idealizaba «a los Árabes (a las tribus Beduinas, pero también a los guerreros Mahdistas) como representantes de una tradición caballerescas amenazada por el invasor ‘progreso’ y frente al Egipto real que buscaba modernizarse reivindicaba al que juzgaba esencial, «de ningún modo un lugar pintoresco de indulgencia sexual, pereza, crueldad, despotismo y perpetua inmadurez política, ni un repositorio eterno de antiguos saberes, sino un sitio de austero saber y simplicidad, donde las opiniones se debatían y donde, por fuera de tradicionales implicancias religiosas, nuevas y progresistas políticas podían ser creadas con independencia de la tutela europea, británica o de cualquier otra parte».²⁶

Por las razones que describimos más arriba, la aproximación simpática al mundo Árabe fue muy importante en la Alemania Guillermina, y muchas instituciones destinadas a estos tópicos se crearon allí durante el siglo XIX. La revista «La Antigüedad Oriental» se publicaba desde 1820; en 1845 se fundó la «Sociedad Alemana Oriental», en 1887 la «Sociedad Oriental» de Berlín, y en 1896 la «Sociedad del Cercano Oriente» en la misma ciudad. Dos años más tarde Guillermo I^o viajó a través del Imperio Otomano invitado por el sultán Abdülhamid II^o. «Su nueva política (Neuer Kurs) parecía responder a las intenciones de quienes ambicionaban hacer de Asia Menor la ‘India de los Alemanes’. (...) Desde el comienzo del siglo XIX éstos se habían poco a poco apropiado del Oriente en el plano intelectual. Los nuevos medios de difusión como la prensa ilustrada y la fotografía habían contribuido a vulgarizar el Oriente que, desde los años 1900, se transformaría en una verdadera moda».²⁷

Es verdad que muchos viajeros alemanes también se quejaban de la «suciedad» y el «desorden» que no parecían cuajar con una idílica imagen del «oriente». Pero había otras voces. Luego de su viaje a la región el conde Adalbert Sternberg escribía: «los salvajes no son los Árabes sino nosotros. Me pregunto entonces: ¿quiénes son los bárbaros? Aquellos que construyen un modo de vida urbano donde no hay ni policía ni servicios secretos o aquellos que en cada esquina cuentan con un agente del orden porque de lo contrario se mataría o robaría abiertamente a la gente en las calles? Pregunto: ¿quiénes son los bárbaros?, ¿aquellos que dejan sus mercaderías sin protección y sin que por ello falte nada, o aquellos que blindan sus comercios con rejas, que tienen que dotarse de timbres, iluminación eléctrica y cuidadores nocturnos para protegerse? (...) Y yo pregunto: ¿quiénes son los bárbaros? ¿aquellos que tienen que mandar a sus hijos a la escuela bajo amenaza de represalias, o esos árabes que en cada pueblo mantienen a su propio costo sus escuelas y sus maestros?».²⁸

A los visitantes les impresionaba la unidad entre los paisajes urbanos y naturales. Por ejemplo, en su reporte sobre Fez en 1887 Ludwig Pietsch escribía que «especialmente durante un bello día sin lluvia y con un cielo de profundo azul y enérgica luz del sol, en los que el mar (...) brilla (...) como una delicada y azulada seda turca, esas blancas superficies de los muros exteriores de las casas dan un inimaginable fondo para las figuras coloreadas que erguidas o en cuclillas se recortan contra ellos».²⁹

3. La adopción del techo plano en la Europa germanoparlante

Una de las características constitucionales de la arquitectura occidental ha sido la relación entre teorías y precedentes construidos como forma de verificación. En este sentido hasta las primeras décadas del siglo XIX el aparato tradicional de los arquitectos no estuvo preparado para legitimar o incluso para «ver» los ejemplos a los que aquí nos estamos refiriendo. Para la institución de la Arquitectura los modestos asentamientos de los campesinos medio orientales comenzaron a adquirir una cierta visibilidad conceptual con la emergencia de los ideales románticos.

El libro de Herder *Ideas de Filosofía de la Historia de la Humanidad* puede ser considerado como la primera justificación de la dignidad teórica de las producciones vernáculas, una justificación que, como es sabido, se sintetiza en el concepto de «espíritu del pueblo». Veremos más adelante que, a la zaga de Goethe, en el caso de la arquitectura pueden encontrarse trazas románticas en el trabajo temprano de Schinkel. Pero fue John Ruskin quien contribuyó con sus escritos a que las ideas a que hacemos referencia alcanzaron una forma sistemática en esta disciplina. En efecto, fue en su *Poética de la Arquitectura*, de 1830, donde las habitaciones de los «sectores bajos» de la sociedad comenzaron a ser tenidas en cuenta para la construcción de las ideas estéticas. En ese texto Ruskin definió al *cottage* italiano con los rasgos de la «simplicidad de forma», y la «claridad», pero identificando a estos rasgos como parte del carácter decadente típico de Italia, un país de «desolación», «glorioso en su muerte». A pesar de los valores estéticos que encontraba en el *cottage* italiano, Ruskin entendía que esas construcciones estaban determinadas por la «decadencia», «indolencia» y «abyecta pobreza» del pueblo italiano.³⁰

Fueron necesarias otras grandes contribuciones intelectuales para entender que esas construcciones podían además ser consideradas como fuentes de inspiración para los arquitectos modernos. La primera de ellas provino del concepto de «tipología» elaborado por Gottfried Semper, para quien los tipos

eran «formas primitivas, prescriptas por necesidad, pero modificadas luego de los primeros materiales que se usaron para corporizarlas».³¹ La introducción del concepto semperiano de «tipo» al debate arquitectónico es importante para el desarrollo de nuestro argumento porque en él está implícita la noción de repetición de la forma, una noción que iba a adquirir un rol central en los debates acerca de la moderna «reproductibilidad». Para Semper «como (sucede en la naturaleza), (...) la arquitectura también tiene ciertas formas normales en su base»,³² y estas formas permiten «variaciones infinitas, condicionadas por propósitos singulares».

La idea semperiana de repetición de las formas implicaba la posibilidad de considerar la arquitectura doméstica popular y anónima como una suerte de productos «naturales» de las «necesidades» humanas, siempre vigentes a lo largo del tiempo. Esas ideas dieron un fuerte soporte al rescate de aquella arquitectura anónima de los espacios de «muerte» y «decadencia» donde los había localizado Ruskin. Sin embargo, él mismo no abordó los asentamientos que estamos considerando aquí.

Si bien tampoco en ese caso se aludiera directamente a nuestro tema, el interés por las formas puras, simples y cristalinas no puede dejarse de lado a la hora de comprender los desplazamientos teóricos que fueron haciendo posible y necesaria la observación y valoración de los ejemplos que estamos considerando. Desde Adolf Hildebrand a Wilhelm Worringer pasando por Adolf Riegl, la valoración de las conformaciones «cristalinas» o cúbicas fue en aumento en el ámbito germano parlante. Por otra parte sabemos muy bien que este interés no sólo provenía desde este ámbito, como lo demuestran los estudios sobre la llamada «arquitectura del iluminismo».

Abiertas las posibilidades teóricas de valoración de una arquitectura de simples masas cúbicas, aun hacía falta fundar la legitimidad estética de las producciones populares o, más todavía, de las producciones populares extra europeas «no civilizadas». Para que estas pudieran constituirse en modelos de referencia fue decisiva la ruptura de la centralidad y univocidad del sistema clásico naturalista occidental y el reconocimiento de aproximaciones diferentes pero de no menos consistencia cultural, un reconocimiento para el que los estudios de Wölfflin o de los mismos autores recién citados tuvieron una fundamental importancia.

Sin embargo esto no era suficiente para, además, admitir la posibilidad y la necesidad de apropiarse o si se quiere de adoptar unos ejemplos que, como vimos, habían sido hasta entonces considerados en la mayoría de los casos como ejemplos de barbarie, pobreza o decadencia. Fue la sensación de «decadencia» de la civilización occidental, creciente a partir de los años ochenta

del siglo XIX, —que se expresaría en libros como *Degeneración* de Max Nordau o después de la primera guerra mundial en el exitoso *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler— lo que abrió las puertas a la búsqueda de nuevas fuerzas en el mundo de los «primitivos», tópicos extensamente estudiados desde distintas ópticas por los historiadores del arte pero escasamente considerados en la historiografía de la arquitectura moderna.

Como producto de estas muchas y variadas transformaciones, a finales del siglo XIX las construcciones vernáculas de origen medio-oriental comenzaron a ser tomadas en consideración por los arquitectos que buscaban una renovación de la disciplina. Así, en sus cartas desde Roma a su amigo Josef Hofmann, Josef Olbrich decía no estar atraído por los «estilos eruditos» que encontraba en la ciudad, mientras que por el contrario, reconocía su fascinación por las simples y estereométricas construcciones de Capri, «donde pueden encontrarse los primeros trazos de una espontánea arquitectura oriental».³³ Y en efecto, más adelante continuó su viaje hacia esa «arquitectura oriental» visitando el norte de África antes de su regreso a Viena.

El camino de Olbrich hacia una «arquitectura oriental espontánea» fue transitado sólo un año más tarde por otro vencedor de la Beca Roma, su amigo Josef Hoffman. Nuevamente, no fueron los edificios renacentistas o los barrocos los que fascinaron al joven arquitecto, sino las construcciones campesinas, y especialmente las que a la saga de Olbrich encontró en Capri y en Anacapri.³⁴

Ha sido observado que la admiración de Olbrich y Hoffman por este tipo de construcciones tenía su antecedente en el descubrimiento que de ellas había hecho Friedrich Schinkel durante su viaje a Italia en 1803. El antecedente es importante, pero la actitud anti romana de ambos discípulos de Otto Wagner no era extraña en la Viena finisecular. Suzanne Marchand³⁵ estudió lo que llamó el «ataque a Roma» desde los países germano parlantes, implicando con ello un ataque a la hegemonía cultural de Francia en Europa. Esta actitud era frecuente en quienes contrastaban la debilidad y degeneración del Imperio Romano tardío con la primitiva energía de las tribus germánicas, y la imperturbable estabilidad de Oriente.

Aunque es obvio, cabe agregar que la multiétnica composición del Imperio Austro-Húngaro y su particular colocación entre Oriente y Occidente contribuyeron a consolidar este punto de vista. Como parte de este contexto cultural en 1902 emergió la figura de Josef Strzygowski con su libro *Roma u Oriente*. Hasta su muerte en 1943 Strzygowski «hizo sin cesar campaña a favor de la apreciación y las intrínsecas bellezas de las formas populares y del Cercano Oriente», y ejerció una gran influencia en los historiadores, artistas y arquitectos austríacos.³⁶

La primera construcción modernista en la que se empleó el techo plano fue la casa Scheu de Adolf Loos en Viena. Volveremos a este tópico pero permítasenos recordar que cuando esa casa estuvo terminada en 1912 «los paseantes de fin de semana reaccionaron con alergia protestando porque parecía una casa argelina».³⁷

Loos reconocía esta afinidad pero negaba cualquier referencia de esa casa en relación con Argelia. Sin embargo, el hecho es que él efectivamente había visitado tanto ese país como Marruecos en marzo de 1910, durante la construcción de su famoso edificio de la Michaelerplatz. Fue en el villorrio de Ain Snara donde luego de haberlos buscado en muchos otros sitios, encontró finalmente los mármoles que quería para aquel edificio. Pero el impacto del lugar en él fue tan importante que volvió a visitarlo en diciembre del mismo año en viaje privado de vacaciones con su esposa. Más aún, para Loos «desde hace cuatro siglos, la cubierta plana era el ensueño de los artistas de la construcción»,³⁸ sólo que hasta el siglo XIX no se había descubierto una técnica que permitiera el uso de «las terrazas (que) se utilizan en Oriente desde hace siglos»³⁹ en climas húmedos.

La arquitectura medio-oriental continuó atrayéndolo a lo largo de toda su vida. Visitó la región en otras oportunidades y el impacto de los edificios que vio puede comprobarse en otros aspectos de su trabajo, como en la casa Müller, donde según estudios recientes habría aplicado el sistema de distribución espacial en «*Raumplan*» frecuente en las casas islámicas de El Cairo.⁴⁰

Como consecuencia del mismo contexto cultural vienés Bernard Rudofsky decidió enfocar su disertación en los sistemas vernáculos de construcción en la isla de Santorini, iniciando de este modo el hilo de Ariadna que guiaría su investigación hasta lo que décadas más tarde constituiría *Arquitectura sin arquitectos*, una de las más influyentes propuestas generadas en el siglo XX.

Rudofsky estudió en la Escuela Técnica de Altos Estudios de Viena en la década de 1920 bajo la influencia de Joseph Frank, Oscar Strand, Oscar Wlach y Walter Sobotka. Strand había viajado a Italia antes de su graduación en 1906, y allí preparó su disertación sobre «El principio de la decoración en el arte cristiano primitivo», bajo la dirección de Karl König. También Wlach había viajado a Italia en 1905 para preparar su disertación sobre el primer período del Renacimiento. Las propuestas de Frank, y más tarde de Rudofsky «derivaban en gran medida del creciente interés en la filosofía, el arte, los estilos de vida y las culturas domésticas del Este».⁴¹ Como puede documentarse en el caso de Frank, detrás de su interés se encontraba la educación sobre los estudios Orientales y Asiáticos en la Escuela de Historia del arte de Viena, especialmente bajo la dirección de Josef Strzygowski en



el Instituto de Historia del arte de Viena. Para María Welzig, «Rudofsky y Rainer mantuvieron un interés en la arquitectura anónima, los estilos de vida y de habitación y la cultura urbana del mediano y lejano Oriente» hacia donde viajaron desde 1925. Desde 1929 Rudofsky pasó un largo tiempo en Santorini, una isla que había sido parte del imperio Otomano durante más de dos siglos desde 1579 hasta su incorporación al Reino de

Grecia en 1821. En 1932 Rudofsky viajó a Capri, Nápoles, Procida, Positano y finalmente a Milán.

La relación de Le Corbusier con el Oriente vernacular ya ha sido profusamente tratada por numerosos estudiosos. La profesora Zeynep Çelik sostiene por ejemplo que «ya en sus escritos de 1915 aparecen referencias a la arquitectura y las formas urbanas islámicas (...). Varias de sus casas tempranas, como la Jeanneret-Perret (1912), la Favre-Jacot (1912) y la Schwob (1916) están inspiradas en las casas otomanas».⁴² La mencionada en último término es un muy conocido ejemplo, identificado usualmente por los habitantes de La Chaux de Fonds precisamente como «villa Turca». Pero en realidad su relación con el mundo de estas construcciones podría remontarse más atrás que el famoso «viaje a Oriente» de 1911, por lo menos al momento de su acercamiento a Auguste Perret y su encuentro con Charles Garnier, producidos hacia 1907-1908.

Cuando Le Corbusier estaba dibujando para los hermanos Perret en París, el atelier estaba abordando la construcción de la Catedral de Orán (Argelia), y la relación de Perret con esa ciudad puede al menos retrodatarse a 1902, la fecha de su proyecto para el Teatro de la misma ciudad. Los hermanos Perret continuarían sus relaciones con el Oriente Cercano en las siguientes décadas a través del proyecto y construcción de numerosos edificios en Egipto, Marruecos y Argelia.

Por su parte Garnier había exhibido su famoso relevamiento para la reconstrucción de la ciudad romana de Tusculum en 1904,⁴³ inspirada por las previas reconstrucciones de Delfos por Tournaire (1894) y de Bérgamo por Pontremoli (1895), en un evento en el que el arquitecto también exhibió su proyecto para la Ciudad Industrial. La reconstrucción de la arquitectura doméstica de Tusculum estaba obviamente inspirada por las construcciones vernáculas contemporáneas que pudo conocer a través de los viajes que durante su estadía en la Villa Medici realizó no sólo por Italia sino también por Grecia y por Medio Oriente. Estas reconstrucciones sirvieron como antecedente a las casas y edificios de techo plano característicos de la ciudad utópica que publicaría recién en 1917. Por supuesto que no es posible establecer un claro conocimiento de Le Corbusier sobre estos antecedentes y de estas formas durante el tiempo en que estuvo ligado a ambos maestros, pero tampoco es posible negar los estrechos lazos entre los primeros proyectos de techo plano para las casas Citroën y el empleo de un dispositivo similar en los precedentes de parte de Perret y Garnier.

De todos modos no fue en Francia sino en Alemania donde la conexión entre la nueva arquitectura y las construcciones

vernáculas de medio oriente alcanzó su mayor intensidad. Es necesario recordar que el interés por la «nueva Antigüedad» estuvo fuertemente determinado por la búsqueda de modelos alternativos en relación con las reglas y la hegemonía cultural generadas en ámbito latino y particularmente en Francia a partir del siglo XVII. Ese interés fue estimulado por los numerosos contactos directos de los arquitectos de Alemania y el norte de Europa con los monumentos de Egipto y la Mesopotamia. El clásico libro de Wolfgang Pehnt⁴⁴ sobre la arquitectura del expresionismo es muy rico en menciones a las obras de Hans Poelzig, Walter Gropius, Hugo Häring, Otto Kohtz y Hermann Billing, entre otros, inspiradas en los antiguos monumentos de Medio Oriente. En el camino de los Jardines de Semiramis, el proyecto de la Casa de la Amistad en Estambul de Poelzig en 1916 declaraba claramente la fascinación del arquitecto por las terrazas orientales y el uso de la cubierta plana. Y muchos colegas de Poelzig y artistas de Alemania, Austria, Checoslovaquia y Holanda usaron esos nuevos conocimientos como medio de «romper los antiguos prejuicios y normas».⁴⁵

En Holanda la fascinación por el antiguo esoterismo oriental dio lugar a la interpretación teosófica del arte y la arquitectura en los escritos de J. L. M. Lauweriks y de K. P. C. de Bazel. El interés por el lejano y cercano Oriente determinó que *Wendingen*, una de las publicaciones más representativas de Holanda dedicara a esas culturas un amplio espacio, y en relación con nuestro tema en particular debe recordarse que Lauweriks ilustró su artículo acerca de «El arte titánico» con un dibujo del pequeño pueblo de Iyidghast en Persia.⁴⁶

También de 1912, la Villa Allegonda en Katwijk-Aan-Zee constituye otro ejemplo temprano del uso modernista de la cubierta plana. La casa fue construida con la intervención de Johannes Peter Oud, quien sería una de las figuras descollantes de la arquitectura moderna, y uno de los líderes del grupo De Stijl, junto con Piet Mondrian y Theo Van Doesburg. Sabemos acerca de la importancia de la teosofía para la teoría y la práctica de ese grupo. A pesar de las diferencias entre Lauweriks y Oud, ambos compartían el mismo clima cultural «orientalizante» de fines del siglo XIX, un clima estimulado en Holanda por investigaciones y estudios desarrollados especialmente en la Universidad de Leiden. La concepción de la casa no fue del propio Oud sino del pintor Meno Kamerlingh Onnes. Siendo un joven estudiante en el momento en que se puso en marcha el proyecto, Oud fue invitado a construir la casa siguiendo las ideas propuestas por Kamerlingh Onnes. El pintor era hermano del Premio Nobel de Física Haike Kamerlingh Onnes, el *pater familiae* de una de las más prominentes y activas familias de los círculos culturales de la Universidad de Leiden. Tratándose de una Villa en la playa fue

Meno quien impulsó su construcción como una buena oportunidad de recrear las imágenes que él había coleccionado durante sus viajes al norte de África.

Lawericks, Oud y más tarde Mies van der Rohe eran a su vez parte del círculo reunido en torno a la figura del gran industrial alemán Karl Ernst Osthaus, un destacado miembro del Deutscher Werkbund y uno de los más sofisticados protagonistas de la cultura moderna Alemana. En 1910 Osthaus planeaba construir una «Colonia de Artistas» en Hohenhagen, en relación con la cual recordaba: «¡Cuánto puede aprender Europa al respecto del Oriente Islámico!», y agregaba «no recuerdo haber tenido una impresión tan fuerte de una paz doméstica [Wohnfrieden] que en esas pequeñas callejuelas, separadas del mundo y cerradas por los altos muros de las casas».⁴⁷

El persistente interés de Osthaus en Medio Oriente a lo largo de su vida debe ser destacado porque el suyo fue uno de los círculos culturales donde las nuevas ideas estaban madurando y siendo difundidas hasta que alcanzaron su máxima síntesis y estado público en la escuela Bauhaus en torno a la cual se manifestaron las más intensas confrontaciones a las que esas ideas dieron lugar. Diferentes estudios han analizado las razones que colocaron al «techo plano» en el centro de esos debates, transformando lo que en principio sólo era un debate técnico en una suerte de «Kulturkampf», de guerra cultural. Especialmente desde su empleo en la fábrica Fagus por parte de Walter Gropius en 1911 la adopción de ese tipo de cubierta se transformó en un caliente campo de lucha entre los sectores tradicionalistas y modernistas. La relación con precedentes medio-orientales fue algunas veces negada o sostenida, tanto para defender como para legitimar el empleo de ese recurso. Inmediatamente después de la Gran Guerra los círculos expresionistas dentro de la cultura arquitectónica se sintieron particularmente atraídos hacia el «oriente», y en esos años se hace difícil distinguir una radical separación entre los distintos grupos que formaban esos círculos, en tanto sus participantes cambiaban continuamente sus posiciones relativas. Es igualmente difícil distinguir claramente entre la valoración de expresiones culturales «altas» y el interés por las construcciones «vernáculos».

Bajo el liderazgo de Herwarth Walden, el círculo de la galería «Der Sturm» estaba impregnado de curiosidad «oriental». Walden estaba casado con la poeta Else Lasker-Schüller y, en efecto, ella tenía un especial interés en Palestina, habiendo publicado al respecto *Las noches de Tino en Bagdad* en 1907, *La princesa de Thebas* en 1914 y las *Baladas Hebraicas* en 1913. En el «Café del Este» Walden solía reunir entre otros a figuras como Carl Einstein, Alfred Kerr, Karl Kraus, Adolf Loos, Alfred Döblin, y Kokoschka. Entre los libros de Paul Scheerbarth vinculados



J. P. Oud, Villa Allegonda, en Katwijk-Aan-Zee, en colaboración con Kamerlingh Ohnes, 1917.

a este tema se encuentran sus novelas de 1897 *Tarub, Bagdad famosa cocinera*.⁴⁸ Walter Gropius estaba también vinculado a este grupo, y no son pocos los estudiosos que han identificado como «romántica» a esta fase de su carrera, por lo menos hasta 1923/24.⁴⁹

Sin embargo, teniendo en cuenta su proyecto para la casa Sommerfeld en 1921, durante estos años Gropius parece no haber estado demasiado convencido acerca del valor programático del techo plano. Nadie puede negar la importancia de la exposición constructivista de 1922 en Berlín ni de la llegada a esa ciudad de Lazlo Moholy-Nagy y Theo Van Doesburg en ese mismo año y de la posterior incorporación de ambos a la Bauhaus. Estos hechos influyeron fuertemente en la adopción del techo plano como expresión de una arquitectura abstracta y de matriz cúbica. A pesar de que estas ideas provenían del ámbito artístico no es menos cierto que las superficies chatas y las conformaciones estereométricas eran también vagas aunque eficaces representaciones de procedimientos estándar e industriales. Pero no puede dejar de advertirse también que las cubiertas chatas no eran las formas más apropiadas para estas regiones europeas, en relación con el desarrollo real de las tecnologías constructivas y con los requerimientos del clima local. En efecto, si bien los argumentos tradicionalistas estaban asociados al nacionalismo

y el racismo, su punto más sólido contra el uso de este recurso era el técnico. El techo plano era considerado apropiado para los climas secos del norte de África, pero no para el frío, lluvioso y nevado clima del norte de Europa.⁵⁰ Incluso un partidario, aunque moderado, de la nueva arquitectura como Werner Hegemann advertía que Schultze-Naumburg conocía perfectamente este tema desde un punto de vista técnico ya que lo había empleado en terrazas de sus propios edificios, y pensaba que la relación que se proponía con los pueblos árabes era «convinciente a primera vista».⁵¹

La hipótesis que estamos tratando de demostrar parte de reconocer que la adopción del techo plano por parte de los arquitectos germano parlantes y más en general por los arquitectos modernistas era ante todo consecuencia del impulso a la abstracción que caracteriza a la cultura moderna. Se trataba, en otras palabras, de una propuesta de origen estético cultural y no una consecuencia de un requerimiento pragmático *per se*. Más aún: debió desarrollarse a contrapelo de elementales conveniencias técnicas y económicas.

Si una solución de algún modo tan ilógica alcanzó un rol tan importante en la ideología modernista esto se debió a la presencia hegemónica de artistas en los principales centros de renovación arquitectónica. Dicho de otro modo, pese a la prédica «tecnológica» de casi todos sus protagonistas, la revolución en la cultura arquitectónica no tuvo su principal núcleo movilizador en la propia profesión sino en los contactos de algunos arquitectos con vanguardias culturales que nada tenían que ver con la conservadora práctica de la construcción.

Hemos visto la importancia que los expresionistas daban a la relación con «oriente». La otra corriente artística decisiva en la adopción del techo plano fue, como es sabido, el cubismo. Este argumento ha sido visitado intensamente en los estudios de la cultura moderna y no es nuestro propósito insistir al respecto. Una vez aceptado el principio de una agregación cúbica e incluso abstracta de las masas como punto de partida para la arquitectura moderna era evidente que los pueblos medio-orientales y su arquitectura vernácula eran el mejor ejemplo para observar y mostrar los precedentes que confirmarían la eficacia plástica y urbana de tal idea. Y ahora si se contaba con una sólida grilla teórica que hacía posible esa reivindicación.

El puente entre las visiones pictóricas, los precedentes medio-orientales y la formación de las nuevas ideas en arquitectura fue construido por la presencia de dos figuras de liderazgo en ese período, Wassily Kandinsky y Paul Klee, fascinados por el paisaje construido que tuvieron oportunidad de conocer personalmente en el norte de África antes de la Primera Guerra Mundial.

Kandinsky y Gabriele Münter viajaron a África en diciembre de 1904. Estudios del primero como «Calle del campo» o «Pueblo Árabe» fueron realizados durante su visita a Túnez. Ambos artistas coleccionaron numerosos bocetos, dibujos y fotografías de los paisajes en El-Ariana y Sidi-Boud-Said, o detalles arquitectónicos en Booten y en Kairouan. Incluso después del viaje Kandinsky siguió dibujando representaciones coloreadas de motivos tunecinos. El artista recordaba que «una vez pinté un paisaje ‘a partir de mis recuerdos’ mejor que directamente del natural. Así pinté ‘El viejo pueblo’ e hice más tarde muchos dibujos holandeses y árabes».⁵² Esto ocurría incluso en 1909 «cuando en ‘improvisación 6’ (africana) Kandinsky volvió a recurrir a los recuerdos ‘orientales’ de su viaje a Túnez».⁵³

Paul Klee visitó Túnez y particularmente Kairouan en 1914 con August Macke y Louis Moillet. En el libro sobre este viaje que Wilhelm Hausenstein publicó en 1921 el autor sostuvo que los pintores estaban buscando un «encuentro de lo latino con el mundo de Aníbal y los Sarracenos».⁵⁴ Con este viaje Klee buscaba un «compromiso de Occidente con Oriente a través de lo veneciano, lo adriático, quizás incluso de lo bizantino con el Asia Menor, con Palestina y con el norte de África». Un mes antes de la publicación del libro en noviembre de 1921 Klee fue invitado por Walter Gropius a ingresar en la escuela Bauhaus, y es bien sabido que desde entonces su rol en la escuela tendría una importancia creciente.

Puede sostenerse que la disputa sobre el techo plano comenzó en 1922, desde cuando fue siendo empleado cada vez con más frecuencia por los arquitectos modernistas alemanes. Mies van der Rohe lo hizo en los casos de las casas Peterman, Lessing y Eliat en 1922-23. En 1922, en las «Comunicaciones del Werkbund Alemán», Herman Heuss se hizo eco de la férrea oposición que ese rasgo generaba advirtiendo que «la Asociación de Protección de la Patria ha anunciado la necesidad de desencadenar una protesta contra el techo ‘plano y oriental’».⁵⁵

A partir de la Exposición de la Bauhaus en Weimar que tuvo lugar en 1923 el uso del techo plano pasó a ser asumido como una bandera modernista. En el evento se exhibieron la Casa en la colina (Haus am Horn) de Georg Muche y el plan para un conjunto de viviendas de la Bauhaus en Dessau, del artista húngaro Fred Forbat. Dicho plan no se construyó pero estaba constituido por un grupo de casas cúbicas en una colina, muy similar a lo que sería más adelante el proyecto de Mies, como para ignorarlo como un precedente del Weissenhoff de Stuttgart. La casa en cambio fue una construcción muy controversial. Aunque ha sido atribuida con frecuencia a Walter Gropius, en realidad fue realizada en contra de las ideas del director de la escuela, como

resultado de una votación que tuvo lugar entre los estudiantes y profesores sobre distintos proyectos, en la que la propuesta de Gropius resultó rechazada. La simétrica composición del proyecto de Muche suele vincularse a alguna afinidad con el mundo clásico, así como se le atribuye una relación con precedentes romanos debido a su organización en torno a un atrio central. Pero Muche era miembro del movimiento expresionista, y una joven pero protagónica figura del círculo de «Der Sturm». Teniendo en cuenta su activa pertenencia al culto persa preislámico de Mazdaznan junto con Johannes Itten, no deberían descartarse otras referencias para la casa. Por un lado, con sus cubiertas planas y su forma piramidal no parece tanto una casa romana como a un zigurat; por el otro su planta cuadrada con habitaciones rodeando el patio central era una de las formas típicas de las casas iraquíes que a la sazón eran conocidas en el ambiente berlinés gracias a los estudios y publicaciones de los libros de Oscar Reuther *La vivienda en Bagdad y en otros Estados de Iraq* (1910) o de Félix Langenegger *La arquitectura de Iraq* (1911) entre otros.

Pero hay otro más problemático ejemplo de uso del techo plano en 1923 que necesita ser tomado en consideración. Me refiero al famoso proyecto de Mies van der Rohe para la «Casa de campo en hormigón armado». Dos temas deben ser analizados aquí. El primero es el drástico cambio que la arquitectura de Mies experimentó en ese período. Se ha sostenido que en este caso el uso del techo plano cuenta con el precedente de su proyecto para la villa Krölller Müller, de 1914, un proyecto cuyo aparente techo plano debe obviamente ser relacionado con los precedentes de su maestro Peter Behrens y con la arquitectura de Friedrich Schinkel. Sin embargo entre Schinkel y la «casa de campo» la línea sufrió una interrupción. Después del proyecto de 1914 Mies empleó para todos sus edificios las tradicionales cubiertas inclinadas y nunca retomó aquel tipo de techo a lo largo de los casi diez años que pasaron hasta el trabajo de la «casa de campo». Es bien sabido que esa casa es parte de una serie de proyectos en los que su autor experimentó con distintos materiales postulando un radical rechazo a las tradiciones pero también la necesidad de un retorno a la construcción y la materia en la arquitectura. Precisamente en declarada oposición a las veleidades artísticas de muchos de sus colegas, Mies rechazaba con ello todo tipo de justificación «estética» de la nueva arquitectura.

Como fue agudamente observado por Detlef Martins, su súbito pasaje de la tradición a la vanguardia en los primeros años veinte puede ser explicado por su percepción de estar siendo rechazado por los círculos más avanzados de Berlín.⁵⁶ Este cambio se expresó en su acercamiento al grupo de Dada. El explí-

cito postulado constructivo de Mies y, en consecuencia, sus experimentos con distintos materiales (hormigón, vidrio, ladrillos) no debería confundirse con los reales problemas que debía resolver, y mucho menos con sus preferencias estéticas. Desde el punto de vista de los debates estéticos en los que él estaba inmerso en aquel momento la «Casa en hormigón armado» es un híbrido entre los principios arquitectónicos derivados del «cubismo» y los derivados del «neoplasticismo». La adopción del techo plano no es un exclusivo resultado de sus postulados «constructivos», sino que debe ser comprendida por un lado por la necesidad de encontrar una clara solución de cubierta a la contorsionada composición de la planta, composición que hubiera determinado una complicada solución de haber empleado techos inclinados, pero, más importante, debe también haber estado condicionada por su adhesión a una estética abstracta, no figurativa.

Además de sus relaciones con los grupos de la vanguardia alemana Mies estaba fuertemente ligado a los grupos holandeses. No es una coincidencia azarosa que él haya «holandizado» su nombre precisamente en esos años. Ahora bien, en Holanda la inclinación hacia una aproximación «cubista» o «neoplástica» a la arquitectura era motivo de debate. Van Doesburg había trabajado en una estrecha relación con Oud hasta que ambos artistas rompieron su relación debido a que el primero creía en la posibilidad de una arquitectura neoplástica, mientras que el segundo opinaba que en relación con la pintura la arquitectura era una actividad más compleja que no podía ser «reducida» a los postulados neoplásticos. Por el contrario, Oud estaba convencido de que convenía dirigir la atención de la arquitectura hacia el cubismo como una fuente más apropiada de inspiración. En 1918 la revista *De Stijl* publicó un proyecto de casa con techo plano, obra de Jan Wills,⁵⁷ en 1919 una versión con techo plano de la «casa del matorral» (Huis ter Heide) de Robt Van't Hoff,⁵⁸ y en el mismo año dos esculturas de Vantongerloo que constituían interesantes intentos de articulación entre cubismo, neoplasticismo y arquitectura.⁵⁹ Partiendo de su casual relación con la arquitectura «cubista» vernacular del Medio Oriente en la Villa Allegonda, Oud continuó sus investigaciones «cubistas» en proyectos de pequeñas casas, pero su propuesta más importante después de aquella experiencia fue el proyecto de una fábrica en Purmerend, de 1919 y de un depósito y destilería en 1920.⁶⁰ Si comparamos la fábrica de Oud con la casa para un artista que Van Doesburg expuso en 1925 es posible observar que mientras la primera estaba agarrada a la tierra la segunda se suponía idealmente flotando en un espacio no gravitacional infinito. Eran determinaciones tectónicas las que separaban al cubismo del neoplasticismo y el suprematismo a los ojos de los arquitectos.

El proyecto de Mies para la «casa en hormigón armado» es «cubista» por su tectónica general y su agarre al piso, pero los calados de ventanas horizontales en los muros quebrando la continuidad de los ángulos, y la marquesina de la entrada en voladizo tratan de obtener una combinación de elementos «en el aire» que era característico de las conformaciones neoplásticas. Como es evidente en sus escritos acerca de este proyecto, Mies era consciente de la riesgosa y problemática solución constructiva que debía inventar para el techo plano. No sólo por la especial aislación térmica que el uso de hormigón hacía necesaria, sino también por su empeño de generar una continuidad entre muro y cubierta para así hacer más abstractos los volúmenes, lo que lo obligaba a llevar el agua hacia el centro de las superficies que como sabe cualquier constructor, sólo en apariencia lejana o como concepto pueden considerarse planas en climas húmedos.⁶¹ Por otra parte, en 1923 ya era claro que, si se trataba de responder a la naturaleza del material, las mejores aplicaciones del hormigón armado conducían a crear membranas continuas y no discontinuas asociaciones de vigas, columnas y superficies planas verticales y/o horizontales. Los trabajos de Hennebique y Perret eran muy conocidos como para que Mies ignorara su existencia. Que el proyecto en hormigón armado constituyó un problema no satisfactoriamente resuelto lo demuestra el hecho de que si bien intentó su uso en la serie de sus casas (cúbicas) de los veinte (hibridizadas con ladrillos), en la práctica recién volvió a usar ese material casi tres décadas más tarde. Sería el empleo del acero lo que le permitiría una adecuada relación entre sus ideas constructivas y estéticas. De aquí que su proyecto para el «Weisenhoff Siedlung» representa su adiós al cubismo: en el siguiente año de 1929, con el pabellón de Barcelona, Mies encontraría la nueva síntesis clásico/neoplástica que tan intensamente había estado buscando.

Durante 1923 se construyó otra casa con techo plano, esta vez con una más directa relación con el Medio Oriente. En efecto, la casa Sternefeld fue la primera en la que Erich Mendelsohn aplicó este recurso, abandonando su previo compromiso con las formas curvilíneas y orgánicas, tal como se había expresado en su Torre Einstein de 1921, aunque paradójicamente inaugurada también en 1923. Militante judío que a lo largo de toda su vida manifestó un profundo compromiso con las raíces medio orientales, en ese mismo año Mendelsohn visitó Egipto y Palestina en compañía de Hendricus Wijdeveld. Mendelsohn sintetizó su programa de integración entre este y oeste en el prefacio de su entusiasta libro sobre «América»: «La preparación de Occidente y la sensible calma de Oriente podrán algún día canalizar la actividad de América hacia un camino

que sea valioso para la vida, y de este modo valioso para la humanidad».⁶²

El debate acerca de la pertinencia no europea del techo plano alcanzó su expresión más explícita como resultado de una iniciativa de Walter Gropius. En 1926 el director de la Bauhaus decidió sacar la discusión fuera de Alemania, apuntando a la internacionalización del problema. El techo plano debería de este modo perder su caracterización como un recurso típicamente medio-oriental para transformarse en un rasgo universal e idiosincrático de la arquitectura moderna. Para esto Gropius presentó el tópico en la revista *Die Bauwelt*, proponiendo un cuestionario de cinco puntos. Aludiendo a los ejemplos que había expuesto en su libro *La Arquitectura Internacional* del año precedente, Gropius defendía el techo plano como un recurso arquitectónico que debía pertenecer a todos los arquitectos del mundo y no ser reducido a una única región. En su artículo Gropius establecía claramente su demanda de una forma cúbica y del techo plano como un requisito que podía alcanzar una buena resolución técnica, y era esta justificación técnica lo que buscaba con su cuestionario. Frente a quienes según él argumentaban que «esa ‘forma oriental de la cubierta’ no se correspondía con el área nórdica» sostenía que numerosas «experiencias prácticas han demostrado sin embargo, que esas presunciones no tienen ninguna validez».⁶³

Las opiniones coleccionadas por el cuestionario de Gropius se publicaron en un número especial de «*Die Neue Frankfurt*. Revista mensual para los problemas de la construcción metropolitana» con el título de «El techo plano», en 1927. La *crème de la crème* de los arquitectos modernos participaron en el número, la mayoría de ellos tratando de justificar la adopción de este recurso mediante argumentos técnicos, económicos y funcionales. Le Corbusier estuvo entre los pocos que reconocieron que el uso del hormigón armado permitía construir «un jardín oriental pleno de potente belleza». André Lurçat fue el único que admitió la importancia de la «influencia oriental» en la preferencia por el techo plano en la arquitectura moderna. Más aún: en su presentación él atribuía por el contrario a prejuicios «nacionalistas» (europeos) la resistencia a admitir esa influencia. Para Lurçat había que reconocer la «configuración oriental» del techo plano, pero a su juicio «con estos nuevos medios de nuestra técnica nosotros estamos regresando a una antigua tradición, y de este modo estamos inconscientemente volviendo a las fuentes, a la propia tierra podríamos decir». «Nuestras mejores configuraciones útiles, que vuelven a acercarnos el eterno sentido de la arquitectura –admitía– nos han llevado naturalmente hacia Oriente, de donde viene el camino de nuestra civilización, y de cuyas eternas formas provenimos».

4. ¿De quién es el Mediterráneo?

En los párrafos precedentes hemos podido observar que ciertas experiencias e imágenes culturales extra-europeas deben ser tenidas en cuenta para comprender la densa trama de consideraciones filosóficas, técnicas, políticas, sociales y económicas que explican la emergencia de uno de los rasgos constitutivos de la arquitectura moderna.

Esas experiencias e imágenes recibieron diferentes nombres: sarracenas, orientales, árabes, de Asia Menor, islámicas, argelinas, otomanas, persas, marroquíes e incluso italianas o españolas. Vimos también que en los países germanoparlantes se prefirieron las designaciones claramente no europeas buscando en ellas las bases para una posición alternativa a la herencia latina identificada con la hegemonía cultural de Francia en la cultura europea hasta bien entrado el siglo XIX.

En paralelo o más bien como contracara a su vez de esa búsqueda se fue creando una formulación alternativa. Esta alternativa fue, y continua siendo, el concepto de la «Mediterraneidad» (*Mediterranéé*) como ofensiva contracultural en relación con aquel intento de origen germano parlante. Partiendo de la idea de la «Mediterraneidad», la diversidad local y las múltiples y complejas manifestaciones a lo largo de la costa de ese mar se unificaron como pertenecientes a una unidad esencial. Bajo este unificante paraguas conceptual, la discusión fue desplazándose luego hacia la determinación del carácter más apropiado de esa síntesis.

Sin embargo la idea de esa posible unidad «mediterránea» es actualmente discutida por numerosos antropólogos como João de Pina-Cabral quien retóricamente se pregunta por ejemplo: «¿los montañeses del Algarve son más parecidos a los de Marruecos que a los del Miño? ¿Los andaluces se asemejan más a los tunecinos que a los gallegos? ¿Los de Pisticce más a los libios o a los piamonteses? ¿Los griegos más a los egipcios que a los pobladores de los Balcanes?». ⁶⁴ Para Michael Herzfeld «aquellos que venden las imágenes de esta quintaescencia [mediterránea] a los turistas norteamericanos o de Europa occidental han dudado rara vez en explotar la imagen uniformemente romantizada de una 'cultura mediterránea'». ⁶⁵ Herzfeld entiende que se trata de un «estereotipo (...), el cual sirve también el interés de las naciones industrializadas que manejan los territorios del Mediterráneo».

Por supuesto que no es por casualidad que la construcción de la idea de la «Mediterraneidad» se inicia con la desaparición del Imperio Otomano y con la ocupación de medio oriente por las potencias occidentales.

Siguiendo a Anne Ruel puede decirse que «la invención del Mediterráneo» tuvo lugar a lo largo del siglo XIX, transformando en un sustantivo lo que hasta entonces había sido usado como un adjetivo. ⁶⁶

En la fase de construcción de una alternativa medio europea a la hegemonía latina/racional/francesa en la cultura europea, fue Friedrich Nietzsche quien instaló al Mediterráneo como un núcleo civilizatorio excepcional. Pero según Georg Stauth y Marcus Otto, Nietzsche reinventó la cultura griega clásica como una perfecta expresión de la articulación mediterránea del este y el oeste. Para estos autores «Nietzsche localizó el principio dionisiaco en el lado 'oriental' del Mediterráneo, para distanciar este principio de su específica gestación griega». ⁶⁷

La continua apelación de Nietzsche a la «luz» y al «sur» es muy conocida, y en especial en relación con la música. Basta recordar su exaltación de Bizet en «El caso Wagner»: «¡hace falta mediterraneizar la música!». Pero no debe olvidarse que el de Nietzsche era un proyecto europeo. En *Más allá del bien y del mal* elogiaba a Bizet por haber escrito «para los nacidos en el Mediterráneo, 'los buenos europeos'». Y en el siguiente aforismo imagina «una música supra germánica, (...) de una música supra europea que queda justificada aun ante las paldas puestas de sol del desierto, cuya alma es afín a la palmera y sabe sentirse a gusto y deambular entre grandes y hermosas fieras solitarias». ⁶⁸

Ruel lo ha llamado «una invención de los geógrafos», y ha explicado de qué modo esta invención fue aplicada inicialmente por Conrad Malte-Brun. Desde el punto de vista de la geografía científica francesa fue recién después de 1876 cuando «el Mediterráneo fue reconocido como 'ese gran mediador que modera los climas de todas las zonas ribereñas a las que facilita el acceso'». ⁶⁹ En 1908 Eliseo Reclus fue el primer «geógrafo que consagró el Mediterráneo como un objeto de estudio autónomo», concibiéndolo incluso como «un espacio histórico, económico y cultural». ⁷⁰ En su preciso estudio Ruel recurre a una cita a Pignaud que le permite sintetizar su idea sobre la «Mediterraneidad» como una construcción histórica y por lo tanto variable: «El Mediterráneo, en otros tiempos, significaba equilibrio, medida, armonía; basta abrir un periódico para constatar que hoy día significa discordia (...) Reflexionar sobre el Mediterráneo, analizar ese concepto vago y seductor, cuyo prestigio se presenta tanto más fuerte cuanto más su contenido se pone en duda, significa interrogarse sobre las relaciones entre real e imaginario, entre una existencia deseada y una existencia vivida (...). El Mediterráneo, finalmente, no es más que la imagen que de él nos hacemos».

En 1902 la renovada expresión francesa de «*la Méditerranée*» adquirió la que es considerada como su más precisa representa-

ción en la escultura de una mujer de Aristide Maillol llamada precisamente «*La Méditerranée*». Las cualidades de esa mujer serían la fuerza, la serenidad, la salud, propias –según escritores como Robert Rey u Octave Mirabeau, entre otros– de «esta admirable raza que bordea el golfo de Lyon (Rey)»,⁷¹ un raza, por otra parte, preexistente «a la invasión de los Francos, y por ende no manchada por la ‘intelectualidad’ (Mirabeau) germánica juzgada decadente».

Luego de la Primer Guerra Mundial y de la derrota de Alemania el rechazo de las componentes «nórdicas» como causas y síntomas de decadencia se expandió bajo la influencia de pensadores como Charles Maurras. Para él «los Latinos eran representados como un pueblo modelado por la tierra, unificado por la luz del sol que compartían (...) En lugar de la raza y otras categorizaciones restrictivas, los latinistas ofrecían una dedicación a lo particular y externo, a las formas de la naturaleza y a los objetos y espacios de la vida cotidiana».⁷²

Es importante recordar que este contraste entre el mundo germánico, vivido en la inmediata primera posguerra como «decadencia», y la fuerza del «luminoso sur», fue igualmente determinante de lo que sería una de las más grandiosas versiones del Mediterráneo como totalidad. Nos estamos refiriendo por supuesto al trabajo de Fernand Braudel. El mismo reconoció que «habría podido ser un historiador de Alemania. (...) Pero hice mi servicio militar en las tropas de ocupación de Renania, y tuve una cierta desilusión de la Alemania (...) y al final me he quedado con el Mediterráneo».⁷³ Y fue en Argelia, inmediatamente después de esa experiencia alemana donde Braudel «descubrió» el Mediterráneo, a comienzos de los años veinte, destinado allí como profesor luego de haberse graduado. Como agudamente lo ha observado Giuliana Gemelli⁷⁴ «Braudel no era más que un hombre del norte hechizado por el Mediterráneo, (...) El Mediterráneo no era un espacio para él, sino sobre todo una patria» que podía albergar sus «muchas raíces».

Muchos estudios se han realizado sobre los componentes e impulsos «mediterráneos» en la arquitectura de Le Corbusier y no hay dudas acerca de su identificación, a finales de los años veinte, con la idea de una arquitectura mediterránea/greco/latina/francesa como opuesta a un frío «germanismo» en la traza de las ideas de Maurras.

Con sutiles diferencias esa misma interpretación fue asumida por figuras destacadas en Italia. Michelangelo Sabatino demostró la importancia que varios de ellos, como Virgilio Marchi y Fortunato Depero, dieron desde los primeros años veinte a las construcciones vernáculas de Capri, paradójicamente como inspiración de proyectos futuristas. En 1931 Carlo Enrico Riva intro-

dujo una aproximación «imperial» al mismo tópico. Para él era un sinsentido copiar la arquitectura clásica romana o morisca en las colonias italianas, donde la arquitectura local era perfectamente moderna y apropiada a sus condiciones climáticas y técnicas, y donde, por añadidura, las casas vernáculas eran, a su juicio reelaboraciones de la casa romana. Paradójicamente, que los italianos usaran como referencia esas construcciones vernáculas libias o etíopes no era sino un regreso a sus propias fuentes.⁷⁵

Adoptando un punto de vista humanista/populista, Giuseppe Pagano introdujo por su parte en 1935 una interpretación diferente de la arquitectura vernácula. Para Pagano era el problema de la reproductibilidad o de la repetición industrial lo que debía impulsar a los arquitectos modernos a mirar a esas construcciones que el consideraba verdaderamente modernas, en la traza de los «objetos tipo» promovidos como ejemplo por Le Corbusier.⁷⁶

Hubo también un «Mediterráneo» judío. Y este es el que Eric Mendelsohn propició contra la concepción Chug, esto es contra los arquitectos judíos en Palestina que, como Arie Sharon o Julius Posener, queriendo representar a Israel como nación moderna adoptaron el «estilo internacional», y rechazaron cualquier tipo de referencias «orientales» porque las ligaban al nacionalismo árabe. «Posener rápidamente descalificó al villorrio árabe como modelo para los colonos judíos en Palestina, desestimando que los árabes palestinos poseyeran un autorizado conocimiento de la arquitectura».⁷⁷ En sentido contrario, Mendelsohn buscó trasladar sus concepciones sionistas derivadas de Martin Buber a sus ideas arquitectónicas. En palabras de Alona Nitzan-Shifan, «Buber profesaba que ‘las grandes tradiciones espirituales’ de Oriente actuarían como balance de los excesos materialistas de Occidente (...) y sugería que los judíos eran agentes mediadores de esa misión».

Entre 1931 y 1934 Mendelsohn se involucró junto con Wijdeveld y con Amedée Ozenfant en la creación de una «Academia Europea Mediterránea» con el propósito de contrabalancear con una aproximación «clásica» lo que él juzgaba como una evolución excesivamente técnica de la Bauhaus en Berlín. Mendelsohn estaba entonces desencantado en relación con las posibilidades de un modernismo orientado en esa dirección. «La tecnología –se lamentaba– establece el predominio de una concepción materialista de la vida, que pone la cuestión del propósito de la vida sobre la vida en sí misma».⁷⁸ La AEM se instaló en Cavalliere en un edificio concebido por Wijdeveld pero éste fue destruido por un incendio, y en 1933 Mendelsohn se vio obligado a huir de Alemania. Desde ese momento él prestó mayor atención hacia Palestina, reforzando su creencia en la posibilidad de

Tel Aviv en la década de 1930.

Participantes del CIAM IV en pueblo mediterráneo.



recuperación del proyecto moderno a través de la búsqueda de sus raíces en la zona oriental del mar. En esta nueva fase de su carrera la alternativa debería fundarse en los «pueblos nunca tocados por la civilización» y «él buscó las leyes ‘eternas’ en la arquitectura de la Antigüedad y vernácula de la cuenca del Mediterráneo. Esta arquitectura, él creía, corporizaba los principios fundamentales más que las reglas académicas».⁷⁹ Una Palestina Judía, pensaba, podría construir el encuentro perfecto de los éxitos materiales de occidente con las verdades eternas de oriente.

Y hubo también, por supuesto, una apropiación española del Mediterráneo. Esta versión fue generada en el seno del grupo del GATCPAC. En el reportaje sobre Ibiza publicado en el sexto número de su revista *AC* sugerían una relación entre las fachadas del proyecto de J. J. P. Oud en el Weissenhoff de Stuttgart con las casas de pescadores de Sant Pol, y planteaban a estas últimas como modelo a seguir.⁸⁰ En su estudio de este tópico Antonio Piza observó que los editores no «hablan ni del interior ni de los problemas (higiénicos), ni de las particulares funciones que allí se cumplen». Para *AC* «la arquitectura popular mediterránea posee (...) unas constantes que se repiten a lo largo de todos los países mediterráneos, (...) países todos derivados de una misma civilización». Finalmente, subrayando las características comunes de esa arquitectura con la arquitectura moderna en otro artículo titulado «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna», la revista se preguntaba «¿por qué se ha llamado germánica a la arquitectura moderna?», e instalaba el tópico que seguiría repitiéndose hasta nuestros días, a saber: «la arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye esta nueva arquitectura».⁸¹

A pesar de las muchas interpretaciones y controversias culturales desde comienzos del siglo XIX, en los últimos años veinte y a comienzos de las años treinta, bajo el liderazgo de Le Corbusier, no sólo se instaló la idea de una genérica «mediterraneidad» (europea) como referente originario para la verdadera arquitectura moderna, tachando toda referencia a alguna deuda con

el mundo árabe, sino que con esta tachadura se adoptó asimismo la noción, vigente hasta nuestros días, de una idiosincrática «alma latina» de esa supuesta unidad cultural.

La victoria de ese paradigma fue consagrada en 1933 en un evento internacional bien conocido. Como es sabido, después de haberse encontrado por tercera vez en Bruselas en 1930, el cuarto Congreso Internacional de Arquitectura Moderna tuvo lugar, precisamente, a bordo de un buque navegando el Mediterráneo. El viaje se inició en Marsella, como clara demostración de la eficacia que esa idea había logrado alcanzar, manteniéndose en el centro de la narrativa de la historia de la arquitectura moderna.

Paradójicamente tampoco esta vez, en verdad, se había tratado de una natural afinidad surgida del «alma latina». Como resultado de la más consistente investigación realizada sobre las relaciones entre el modernismo alemán y español, Joaquín Medina Warmburg ha demostrado que «el viaje del *Patris II* en el verano de 1933 no fue una iniciativa de Le Corbusier, ni de su discípulo Sert, ni de cualquier otro miembro del grupo mediterráneo en el seno del CIRPAC, sino del delegado alemán proveniente de la Bauhaus»: Marcel Breuer. Su propuesta tenía un sesgo diferente al que caracterizó finalmente a ese viaje. Breuer había visitado España a fines de 1931 y había sucumbido a la fascinación de los «sencillos y bizarros pueblos españoles».⁸² Pero, como había ocurrido en los casos ya mencionados, también el discípulo de Gropius advirtió que la raíz de esas arquitecturas debía buscarse más al sur y siguió su viaje hacia África. Desde allí escribió a Ise Gropius «En Tetuán fui superado por la impresión de esta ciudad blanca. Admiré los rostros de los árabes, su orgullo, su suciedad, su laxitud. Nada a izquierda o derecha del camino, villorrios, negros, nómades, los mensajeros a caballo de Abdel Krim».

Notas

1. Franz Schulze, *Mies van der Rohe. A critical biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
2. Ignasi de Sola-Morales, «Arquitectura; la especificidad mediterránea», en Georges Duby (ed.), *Los ideales del Mediterráneo: historia, filosofía y literatura en la cultura europea*, Institut Català de la Mediterrània, Barcelona, 1997.
3. Bruce G. Trigger, «Nationalist, colonialist, Imperialist», en *Man, New Series*, vol. 19, nº 3, Londres, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, septiembre de 1984.
4. Suzanne Marchand, «German Orientalism and the Decline of the West», en *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 145, Philadelphia, diciembre de 2001.
5. *Ibidem*.
6. René Caillié, *Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné, dans l'Afrique centrale ... pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828 ... Avec une carte itinéraire, et des remarques géographiques, par M. Jomard*, 3 volúmenes, París, 1830. Citado en *Images of the Orient. Nineteenth Century European travelers to Muslim Lands*. Los Angeles, Council on Islamic Education. National center for History in the Schools, University of California, 1998.
7. Chanony, *Mémoire d'un voyage en Algérie, et retour par l'Espagne*, París, C. Hingray, 1853.
8. Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient 1832-1833*, 2 volúmenes, París, Librairie de Charles Gosselin, 1843 (traducción española, *Viaje al Oriente*, Madrid, 1846).
9. Leon Dhéralde, *Voyage en Orient, Jérusalem et la Palestine*, Limoges/París, F. F. Ardant frères, 1881.
10. Caroline B. Brettell, «Nineteenth Century Travelers's accounts of the Mediterranean Peasant», en *Ethnohistory*, vol. 33, nº 2, Durham, NC, primavera de 1986.
11. John Chetwode Eustace, *A classical tour through Italy*, Londres, 1813.
12. Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain and Morocco*, Londres, Robert Jennings & Co., 1838.
13. Hans Friedrich Gadow, *In northern Spain*, Londres, Adam and Charles Black, 1897.
14. Citado en James Ballantine, «The life of David Roberts, R. A, compiled from his journals and other sources», Edinburgo, 1896 y reproducido en Rana Kabbani, *Imperial Fictions: Europe's Myths of Orient*, Londres, Macmillan, 1986.
15. Ernest Renan, *Mélanges d'histoire et de voyages*, París, Calmann Lévy, 1878.
16. Edward William Lane, *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*, Londres, Charles Knight and Co., 1837.
17. François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jerusalem*, París, 1811. Joseph Reinach, *Voyage en orient. La Grèce, la Grèce contemporaine, l'Adriatique, la question d'Orient en Orient*, París, 1879.
18. Robert Shannan Peckham, «The Exoticism of the Familiar and the Familiarity of the Exotic. Fin-de-siècle travellers to Greece», en James S. Duncan y Derek Gregory (eds.), *Writes of passage: reading travel writing*, Londres, Routledge, 1999.
19. Citado en Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.
20. Jean Giraudeau de Saint-Gervais, *L'Italie, la Sicile, Malte, la Grèce, l'Archipel, les îles Ioniennes et la Turquie: souvenirs de voyage historiques et anecdotiques*, París, 1835.
21. Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandschaften*, II, VII, Tübingen, 1809.
22. Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991.
23. Wilfred Scawen Blunt, *A secret history of the English occupation of Egypt*, Londres, 1895. Citado en Rana Kabbani, *op. cit.*
24. William Makepeace Thackeray, *Cornhill to Cairo*, 1847, citado en «Innocents Abroad'. Nineteenth-Century Artists and Travellers in the Near East and North Africa. Caoline Bugler», en AA.VV., *The Orientalists: Delacroix to Matisse*, Royal Academy of Arts, Londres, 1984.
25. Charles M. Doughtly, «Passages From Arabia Deserta», escogidos por Edward Garnett, Londres, 1931. Publicado originalmente en *Travels in Arabia Deserta*, Londres, 1888.
26. Luisa Villa, «Modernism, Imperialism and Wilfried Scawen Blunt», en C. Patey, G. Cianci, F. Cuojati (eds.), *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*, Milán, Università degli Studi di Milano Facoltà di lettere e Filosofia, 29-30 de septiembre de 2005.
27. *L'Orient dans la culture allemande aux XVIIIe et XIXe siècles*. Actes du colloque organisé par le Centre d'Études Germaniques et Scandinaves (LIRA) de l'Université Nancy, 2, 9 y 10 de diciembre de 2004.
28. Graf Adalbert Sternberg, *Die Barbaren von Marokko*, Leipzig, 1908.
29. Ludwig Pietsch, *Marokko. Briefe von den deutschen Gesandtschaftsreise nach Fez im Frühjahr 1877*, Leipzig, 1878. Citado en Khalid Lazaare, *Marokko in deutschen Reisebereichen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Vorstudien zur deutschen Wahrnehmung einer islamischen Region*, Franfurt a.m., Berlin, Nueva York, París, Wien, 1998. Ver también: Stephan Meyer, *Tunis und Algerien. Reise Erinnerungen*, Braunschweig, 1881. Quoted in K. Lazaare.
30. John Ruskin, *The Poetry of Architecture: Cottage, Villa, etc., to Which Is Added Suggestions on Works of Art (1837-1838)*, Londres, 1881.
31. Conferencia en Londres, diciembre de 1853: Gottfried Semper «On the Origin of Some Architectural Styles»; en Harry Francis Mallgrave, *Res: Anthropology and Aesthetics*, nº 9, Harvard, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, primavera de 1985.
32. *Ibidem*.
33. Josef Maria Olbrich, «Postal desde Capri». Citado por Franco Borsi y Ezio Godoli, *Vienna 1900. Architecture and Design*, Nueva York, Rizzoli, 1986. Las experiencias de Olbrich y Hofmann en Capri fueron descritas por Benedetto Gravagnuolo en «From Schinkel to Le Corbusier. The myth of the Mediterranean in Modern Architecture»; en Jean-François Lejeune and Michelangelo Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contexted Identities*, Nueva York, Routledge, 2010. Marco Pozzetto, *La Scuola di Wagner 1894-1912. Idee. Premi. Concorsi*, Trieste, Comuna di Trieste, 1979. Acerca del interés de los arquitectos en las casas vernaculares de Capri ver también Fabio Mangone, *Capri e gli architetti*, Nápoles, Massa Editore, 2004.
34. Franco Borsi y Ezio Godoli, *op. cit.*
35. Suzanne L. Marchand, «The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski» en «History and Theory», vol. 33, nº 4, Theme Issue 33: Proof and Persuasion in History, Oxford, Blackwell, diciembre de 1994.
36. Suzanne L. Marchand, *op. cit.*
37. Burkhard Rukschcio y Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg, Residenz Verlag, 1982.
38. «Eine neue Hausform: terrassenhaus. Das Grand-hotel babylon en» «Die neue Wirtschaft». Wien, 1 Jg. 20-12-1923, reproducido en *Adolf Loos 1870-1933. Raumplan-Wohnungsbau*, Berlín, Ausstellung der Akademie der Künste, 4 de diciembre de 1983 al 15 de enero de 1984.
39. *Ibidem*.
40. Cfr. Christian Kühn, *Das Schöne, das wahre und das richtige: Adolf Loos und das Haus Müller in Prag*, Berlín, Birkhäuser, 2001.
41. Maria Welzig, «Viennese Interactions», en AA.VV., *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Basilea, Birkhäuser, 2007.
42. Zeynep Çelik, «Le Corbusier, Orientalism, Colonialism» en *Assemblage*, nº 17, Cambridge, MA, MIT Press, abril de 1992.
43. Dora Wiebenson, «Bigot, Hulot, and Prost» en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 27, nº 4, Cambridge, MA, diciembre de 1968.
44. Wolfgang Peht, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart, 1973.
45. Suzanne L. Marchand, *op. cit.*
46. J. L. M. Lauweriks, «Het Titanische in De Kunst Door» en *Wendingen*, nº 4, Amsterdam, abril de 1919. La didascalia de la ilustración dice: «De op een rots gebouwde stad Izdighast in Perzie».
47. Cit. en Richard Pommer y Christian F. Otto, *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1991.
48. Ver Roy F. Allen, *Literary Life in German Expressionism and the Berlin circles*, Ann Arbor Michigan, UMI Research Press, 1983.
49. Wolfgang Peht, «Gropius the Romantic», en *The Art Bulletin*, vol. 53, nº 3, Nueva York, septiembre de 1971.
50. Paul Schultze Naumburg, «Mein baukünstlerisches Vermächtnis. Das Dach», citado en Norbert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg. 1869-1949. Maler. Publizist. Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich*, Essen, Richard Bacht, 1989. Una descripción de la historia de la «disputa» sobre el techo plano en Alemania se encuentra en Richard Pommer, «The Flat Roof: A Modernist Controversy in Germany» en *Art Journal*, vol. 43, nº 2, *Revising Modernist History: The Architecture of the 1920s and 1930s*, Nueva York, verano de 1983.
51. Werner Hegemann, «Schräges oder flache Dach?»; en *Wahsmuts Monatshefte für Baukunst*, 11. Jahrgang, 1927.
52. Vivian Endicott Barnett, *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, München, Dumont Literatur und Kunst Verlag, 1996.
53. Günter Brucher, *Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion*, München, Londres, Nueva York, 1999.
54. Wilhelm Hausenstein, *Kairuan Oder Geschichte vom Maler Klee*, München, 1921.

55. «Mittlungen des Deutschen Werkbundes», 22 de julio de 1922.
56. Detlef Martins, «Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde», en Barry Bergdoll y Terence Riley, *Mies in Berlin*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2001.
57. «Moderne Bouwkunst bij noodwoningen in gewapend beton» en *De Stijl*, vol. 1, nº 8, Leiden, 1918.
58. «De Stijl», vol. 2, nº 7, Leiden, 1918.
59. «De Stijl», vol. 3, nº 2, Leiden, 1919.
60. «De Stijl», vol. 3, nº 10, Leiden, 1920.
61. «Der Nachteil des Eisenbetons ist seine geringe Isolierfähigkeit und seine grosse Schalleitbarkeit» en Mies van der Rohe, «Bauen», 1923; en Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Krefeld/Essen, Verlag Richard Vacht GmbH, 1981.
62. Eric Mendelsohn, *Amerika*, Berlín, 1926.
63. Walter Gropius, «Das flache dach. Internationale Umfrage» en *Die Bauwelt. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen*, Heft 8. 17 Jahrgang, 25 de febrero de 1926.
64. João de Pina-Cabral, «The Mediterranean as a Category of Regional Comparison. A Critical view» en *Current Anthropology*, vol. 30, nº 3, Chicago, junio de 1989.
65. Michael Herzfeld, «As in your house». Hospitality, ethnography and the stereotype of Mediterranean society» en *Current Anthropology*, vol. 30, nº 3, Chicago, junio de 1989.
66. Anne Ruel, «L'invention de la Méditerranée» en *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nº 32, Special Issue: «La Méditerranée. Affrontements et dialogues», París, octubre-diciembre de 1991.
67. Georg Stauth y Marcus Otto, *Méditerranée. Skizzen zu Mittelmeer, Islam und Theorie der Moderne*, Berlín, Kulturverlag Kadmos, 2008.
68. Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. El texto original alemán lleva el título *Jenseits von Gut und Böse - Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig, 1886.
69. Conrad Malte-Brun, *Précis de la géographie universelle ou description de toutes les parties du monde. Un plan nouveau d'après les grandes divisions du globe*, París, Ed. Buisson, 1812,
69. Anne Ruel, «L'invention de la Méditerranée», *op. cit.*
70. Eliseo Reclus, *L'homme et la Terre*, 6 volúmenes 1906-1908, quoted in Anne Ruel, «L'invention de la Méditerranée», *op. cit.*
70. Bernard Pingaud, «Milieu des terres» en *L'Arc. Cahiers Méditerranéens*, Aix-en-Provence, invierno de 1959.
71. Sarah Linford; «Maillol et la Méditerranée» en <http://www.sns.it/lettere/menue/news/convegni/anniprecedenti/20042005/eipba2005/allegati/14Linford.pdf>
72. David Thompson, «Making No Portraits. T. S. Eliot, Mimesis and the Politics of Mediterranean Classicism» en *Comparative Literature*, vol. 50, nº 1, Indiana University Press, invierno de 1998.
73. «Une vie pour l'histoire», entrevista de F. Braudel con F. Ewald y J.-J. Brochier, *Magazine littéraire*, noviembre de 1984. Citado en Giuliana Gemelli, *Fernand Braudel*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2005.
74. Giuliana Gemelli, *op. cit.*
75. La revista *Domus* publica en 1931 un artículo en ocho partes bajo el título *Panorama del Razionalismo, di un'architettura coloniale moderna*. Ver Brian L. McLaren, *The Italian Colonial Appropriation of Indigenous North African Architecture in the 1930's*, Muqarnas, vol. 19, Leiden, 2002.
76. Franco Albini, Giancarlo Palanti y Anna Castelli (eds.), *Giuseppe Pagano Pogatsching. Architetture e scritti*, Milán, Domus, 1947.
77. Alona Nitzan-Shifan, «Contested Zionism - Alternative Modernism: Erich Mendelsohn and the Tel Aviv Chug in Mandate Palestine» en *Architectural History*, vol. 39, Cardiff, 1996.
78. Ita Heinze-Greenberg, «An Artistic European Utopia at the Abyss of Time: The Mediterranean Academy Project, 1931-34» en *Architectural History*, vol. 45, Cardiff, 2002.
79. *Ibidem*.
80. Josep Rovira, «Arquitectura, el Mediterráneo es su cuna», en Antonio Pizza (ed.), *Josep Lluís Sert y el Mediterráneo*, Barcelona, Actar, 1997.
81. «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna, *Revista A.C. Publicación del G.A.T.E.P.A.C.*, nº 18, Barcelona, segundo trimestre de 1935. Reproducido en *A.C./G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, Barcelona, Gustavo Gill, 1975.
82. Cartas de Marcel Breuer a Ise Gropius, Madrid, 4 de noviembre de 1931, Barcelona, 20 de noviembre de 1931 y Algeciras, invierno de 1931, BHA, Berlín.

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



ISSN 0329-6288