

9º seminário docomomo brasil
interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente
brasil . junho de 2011 . www.docomomobsb.org

**Silos, barcos y *readymades*:
alternativas figurativas en las primeras décadas del siglo XX**

Pablo MENINATO*

*Master in Architecture, University of Pennsylvania 1988
PhD Candidate UFRGS
Adjunct Professor of Architecture, Philadelphia University
565 Juniata Ave. Swarthmore PA 19081
meninatop@philau.edu

Abstract

Desde sus inicios, en el desarrollo de la arquitectura moderna se pueden detectar dos tendencias bien diferenciadas y contrapuestas. Por un lado la que propugna el rechazo de las normas del pasado y de los referentes históricos, la búsqueda permanente de la originalidad y libertad absoluta, y un continuo desarrollo de exploraciones formales y espaciales sin precedentes. El crítico inglés Reyner Banham¹ relaciona esta postura con el llamado “Estilo Internacional,” considerando a Giedion y Pevsner como los dos grandes “historiadores-apologistas” de este estilo. Sin duda otras vertientes modernas, como De Stijl u otras corrientes de la Bauhaus² también propugnaban por una arquitectura original y sin referencias al pasado.

Al mismo tiempo hay otra tendencia que se origina a partir de la admiración de ciertos tipos de edificios o construcciones industriales. En su texto *A Concrete Atlantis*, Reyner Banham³ analiza como Mies, Gropius, Le Corbusier, Loos y Mendelsohn comparten un notable interés y apreciación por edificios de carácter utilitario, como ser silos, elevadores de granos, fábricas, galpones como así también (particularmente en el caso de Le Corbusier) por maquinarias industriales tales como navíos, aviones, automóviles y otros objetos normalmente considerados fuera de la disciplina arquitectónica convencional. Este interés por este tipo de referencias tendrá una fuerte influencia en varios de los proyectos desarrollados por los arquitectos antes nombrados y por sus seguidores. Casos a considerar son Gropius y sus edificaciones con referencias fabriles, Mies y su arquitectura con fuerte impronta industrial, Le Corbusier y sus proyectos inspirados en la estética naviera y Mendelsohn y sus bocetos de proyectos inspirados en silos.

La primera parte de este trabajo procura analizar la estrategia de buscar referencias formales o precedentes fuera del territorio convencional de la arquitectura. La segunda parte se concentra en relacionar esa estrategia con el desarrollo artístico y conceptual de Marcel Duchamp, particularmente en lo que hace a su interés por el concepto de “objeto” y su posterior desarrollo de la noción del *readymade*. Un tema que merece particular consideración es el concepto de originalidad, sin duda una de las principales premisas de tanto el arte como la arquitectura moderna.

Palabras claves: referencias, utilitarios, figurativa, Duchamp, originalidad.

¹ Banham, Reyner: *A Concrete Atlantis*, 1989.

² van Doesburg, Theo: *17 Puntos De La Arquitectura Neoplástica*, 1924. Al respecto, van Doesburg escribió “*el problema de la arquitectura debe ser planteado de nuevo por completo.*”

³ Banham, Reyner.

Las únicas obras de arte que ha dado América han sido su plomería y sus puentes.

Marcel Duchamp, 1917

Déjenos creer las palabras de los ingenieros americanos.

Le Corbusier, 1923

Antecedentes

Los orígenes de la arquitectura moderna se pueden interpretar como una amplia amalgama de corrientes e ideas, algunas emparentadas o conectadas entre si, otras con un desarrollo casi independiente y autónomo. Se pueden establecer afinidades o parentescos entre varias de estas corrientes, con diversos niveles de coincidencias. Dentro de de estas corrientes se detectan dos con posturas bien diferenciadas. Por un lado la asociada al De Stijl y algunas corrientes de la Bauhaus,⁴ siendo sus pautas principales el rechazo de las normas del pasado y de los referentes históricos, la búsqueda de la originalidad, y un proceso de diseño basado en exploraciones formales y espaciales sin precedentes. Estas corrientes tuvieron gran incidencia en lo que luego fue denominado “Estilo Internacional,” que tuvo a Sigfried Giedion y Nikolaus Pevsner entre sus principales propulsores teóricos.⁵

A lo largo de las décadas del 10 y del 20, se desarrolló otra tendencia con intereses e ideas bien diferentes. Un variado grupo de arquitectos, entre los que se puede mencionar Mies, Gropius, Le Corbusier, Loos y Mendelsohn compartieron una gran atracción por edificios de carácter utilitario como ser silos, elevadores de granos, fábricas, galpones y (particularmente en el caso de Le Corbusier) por maquinarias industriales tales como navíos, aviones, automóviles y otros objetos normalmente considerados fuera de la disciplina arquitectónica convencional. El interés por este tipo de referencias tendrá una fuerte influencia en varios de los proyectos desarrollados por los arquitectos antes nombrados y por sus seguidores. Casos a considerar son Gropius y sus edificaciones con referencias fabriles, Mies y su arquitectura con fuerte impronta industrial, Le Corbusier y sus proyectos inspirados en la estética naviera y Mendelsohn y sus bocetos de proyectos inspirados en silos. De golpe silos, fábricas, galpones, y elevadores de

⁴ van Doesburg, Theo: *17 Puntos De La Arquitectura Neoplástica*, 1924. Al respecto, van Doesburg escribió “*el problema de la arquitectura debe ser planteado de nuevo por completo.*”

⁵ Banham, Reyner: *A Concrete Atlantis*, 1989. Banham utiliza ese termino respecto de Giedion y Pevsner.

granos pasaron de ser edificios meramente utilitarios a convertirse en ejemplos a considerar y hasta admirar.

Reyner Banham⁶ argumenta que hay una “*conexión casual, cultural y consciente entre algunas obras maestras modernas y las estructuras utilitarias de un periodo y tipo de la industria norteamericana.*” Entiendo que esta conexión implica una divergencia de dos concepciones bien disímiles, o hasta se podría decir contrarias. Mientras una corriente del movimiento moderno se la puede identificar por un lado por su manifiesto interés en desarrollar una arquitectura sin precedentes, contemporáneamente un grupo notable de arquitectos demostraban una gran fascinación por edificaciones con diseños basados en la repetición y realizados mediante métodos constructivos tradicionales.

Erich Mendelsohn fue un claro ejemplo de arquitecto moderno que manifiesta un particular interés por las construcciones agropecuarias y fabriles. En 1924 Mendelsohn realiza un viaje por los Estados Unidos y Canadá, reflejado en una crónica fotográfica que luego sería editada en un libro titulado *Amerika*.⁷ El álbum alterna imágenes de ciudades como Nueva York y Chicago con fotografías de construcciones industriales y agropecuarias, mayoritariamente ubicadas en la región cercana a la ciudad de Buffalo, estado de Nueva York (Fig. 1). Lo que más parece impresionarle a Mendelsohn son las imágenes de silos y elevadores de granos, inspirándolo a realizar una gran cantidad de bocetos (Fig. 2). Sus comentarios poseen un tono conmovedoramente poético. Al reverso de una foto, se refiere a un elevador de granos como “*una desnuda forma práctica que se convierte en belleza abstracta.*”⁸ En una de las cartas que dirigidas a su esposa, describe su sensación luego de visitar el puerto de Buffalo comentando que “*...hasta ahora todo parece haberse moldeado de acuerdo a mis sueños de silos. Lo demás era apenas un comienzo...*”⁹

Adolf Loos y Walter Gropius¹⁰ también manifestaron su atracción por las cualidades de las edificaciones agropecuarias norteamericanas, comentando su fascinación por las

⁶ Banham, Reyner.

⁷ Mendelshohn, Erich: *Amerika*, 1993. Ed original: 1926.

⁸ Mendelshohn, Erich:

⁹ Citado en *A Concrete Atlantis*, el mencionado texto de Reyner Banham.

¹⁰ Banham, Reyner.

formas de los silos y los elevadores de granos norteamericanos, a los que Gropius¹¹ compararía con las “*obras de los antiguos egipcios.*”

1. Iconografías alternativas

Le Corbusier es probablemente quien mejor refleje esta dualidad de intereses. Considerado por muchos como el arquitecto más innovador y creativo del siglo XX, al mismo tiempo fue quien mejor articuló su interés y admiración por las construcciones ingenieriles y las maquinarias. En *Vers une architecture*,¹² Le Corbusier propone el rechazo a lo que denominaba la “*estética del arquitecto*”, entendida como la arquitectura académica y lo que ésta representaba: la multiplicidad de estilos, la ornamentación y la falta de sentido estructural. Como contrapartida argumenta a favor de la “*estética del ingeniero*,” por ejemplo en el capítulo “*Recordatorios para Arquitectos- Masa*,” Le Corbusier considera a “*los elevadores de granos y las fábricas americanas, los magníficos PRIMEROS FRUTOS de la nueva era.*” El arquitecto suizo-francés considera estas edificaciones como ejemplos de una arquitectura de volúmenes simples, de superficies despojadas y desprovistas de ornamentación, en las que “*cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides son las grandes formas primarias.*”¹³

El interés de Le Corbusier en silos y elevadores de granos se puede interpretar como una búsqueda de un “*nuevo principio compositivo, en los que las partes están ensambladas en base a necesidades prácticas o funcionales.*”¹⁴ Según Colquhoun, estas tipologías pudieron haber “*insinuado*” a Le Corbusier una nueva clase de conciencia arquitectónica, un nuevo método que reemplace o supere las “*reglas de Vignola.*” Se puede interpretar este doble interés como una aparente contradicción. Por un lado Le Corbusier propone “*liberar*” el proceso compositivo de las reglas académicas, se interesa en edificios industriales y prácticos. Al mismo tiempo, Le Corbusier se interesa en este tipo de edificios ya que imponen un “*orden que depende de las leyes de la distribución de práctica, y lo más rigurosos que sean, más niegan al diseñador alguna libertad de manipulación.*”¹⁵

¹¹ Banham, Reyner.

¹² Le Corbusier: *Vers une architecture*, ed original: 1923. Edición en español: *Hacia una arquitectura*, 2009.

¹³ Le Corbusier.

¹⁴ Colquhoun, Alan.

¹⁵ Colquhoun, Alan.

Otro interés de Le Corbusier fue la estética maquinista, particularmente autos y navíos. “*Las máquinas nos guiarán hacia un nuevo orden,*”¹⁶ vaticinaba Le Corbusier, anticipando una relación entre la máquina y la arquitectura. Esta idea la desarrolla en la concepción de su proyecto casa Citrohan¹⁷ (Fig. 3). En el comentario sobre este prototipo, Le Corbusier describe cómo las cualidades del automóvil, el ómnibus o el barco que están presentes en su prototipo residencial. Otro caso, remarcado por Alan Colquhoun,¹⁸ es la llamativa similitud entre la fotografía de una fábrica publicada en *Vers une Architecture* y el posterior proyecto para Saint Dié (Fig 4). Se puede interpretar que a Le Corbusier le interesan estas referencias formales no convencionalmente arquitectónicas debido a que le brindaban una iconografía alternativa a la ornamentación académica e historicista.

2. Reconsideración de los límites de la disciplina

La idea de relacionar la arquitectura con elementos fuera del territorio convencional de la disciplina tiene una larga tradición. Ya Vitruvio había planteado la analogía entre la arquitectura y el cuerpo humano, luego continuada durante el renacimiento. Alberto Pérez-Gómez¹⁹ entre otros, repasa y analiza las relaciones y analogías entre arquitectura y matemáticas, arquitectura y naturaleza, arquitectura y arte, etc. A partir de esta idea se puede analizar o entender mejor la admiración de Le Corbusier y demás arquitectos modernos por las edificaciones fabriles, industriales, así como las construcciones navieras y aeronáuticas.

El hecho de establecer analogías entre elementos no-arquitectónicos y la arquitectura es sin duda un procedimiento novedoso. Pero lo realmente provocador o “revolucionario” fue la “idea” de considerar a esas construcciones y maquinarias. Esta operación implica un cuestionamiento y una reconsideración de los alcances de la arquitectura. El resultado fue una ampliación y consecuentemente una redefinición del campo tradicional de la disciplina, y por ende una disolución de la diferenciación entre “arquitectura” y “construcción.”

¹⁶ Le Corbusier.

¹⁷ Le Corbusier. Recordemos que el término Casa Citrohan se origina como referencia al automóvil marca Citroen.

¹⁸ Colquhoun, Alan: *Arquitectura Moderna y Cambio Histórico*, 1978. Toca este tema en el capítulo “Desplazamientos de Conceptos en Le Corbusier.”

¹⁹ Perez-Gomez, Alberto: *Architecture and the Crisis of Modern Science*, 1983.

Junto con las edificaciones agropecuarias, Le Corbusier expone como ejemplos a los barcos y los aviones. En este caso la consideración es diferente a la de los silos, ya que utiliza estas maquinarias más como metáforas que como referencias pausibles de ser aplicadas a un proyecto arquitectónico. La metáfora naviera ya había sido utilizada recurrentemente a lo largo del siglo XX. Un ejemplo de esto fue el conjunto habitacional de Michel de Klerk, usualmente conocido con el apodo de “el barco” (*“the ship”*) (1917). Varios aspectos de su diseño están asociados con la arquitectura naviera: la torre con forma de proa, las bandas horizontales, y hasta la hilera ladrillos ondulantes por encima de la altura de la puerta simulando el horizonte marítimo. No se puede dejar de mencionar el componente simbólico y evocativo del océano para una cultura como la holandesa, cuyo desarrollo político y económico estuvo siempre ligado con el desarrollo naviero.

La obra de Le Corbusier propone una cantidad de ejemplos en que su arquitectura utiliza a la metáfora naviera como referente, comentando su admiración por el barco a vapor.²⁰ De éste alaba sus líneas horizontales, la luminosidad de sus corredores, la relación con el exterior y la estandarización de sus componentes. Le Corbusier describe al transatlántico como “... *una importante manifestación de temeridad, disciplina y armonía, de una belleza que es calma, vital y fuerte.*” Varios críticos han utilizado metáforas navieras para describir la arquitectura del arquitecto suizo-francés. Kenneth Frampton²¹ describe la Villa Stein en Monzie como un “*barco flotando sobre un mar de árboles.*” Probablemente la Unidad de Habitación de Marsella (1946) es el edificio que mas frecuentemente ha sido comparado con un navío. Las proporciones del volumen, los corredores horizontales, las escultóricas chimeneas en el techo-terrace, y hasta las vistas al mar mediterráneo son varios de los rasgos que emparentan este proyecto con un transatlántico.

Muchos de los temas desarrollados en la Unidad de Habitación habían sido planteados con anterioridad en el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro de 1936 (Fig. 5), proyecto de Lucio Costa que contó con la presencia de Le Corbusier en carácter de asesor. Carlos Eduardo Dias Comas²² realiza un exhaustivo repaso y análisis del proceso de diseño de este notable proyecto. Los extensos techos con sobresalientes volúmenes curvilíneos, los corredores continuos, las vistas al mar, el auditorio como

²⁰ Le Corbusier.

²¹ Frampton, Kenneth: *Le Corbusier*, 2001.

²² Dias Comas, Carlos Eduardo: *Prototipo, monumento, un ministerio, el ministerio*, 1991. Capítulo del libro “Le Corbusier y Sudamérica,” Ed Fernando Perez Oyarzun.

“proa,” y el “efecto pilotis” que brinda la sensación de un volumen “flotando,” son algunas de las asociaciones con la imaginaria marítima presentes en el proyecto. Vale recordar que el impulsor del proyecto y seleccionador de Lucio Costa como arquitecto principal fue el entonces ministro de salud y educación Gustavo Capanema. Para los que apoyaban la iniciativa, la metáfora del barco sirvió para indicar la intención del ministro (y por extensión del presidente Vargas) de impulsar a la nación -con el telón de fondo de la bahía- hacia un modelo moderno y con aspiraciones internacionales. Un repaso del tratamiento del proyecto por parte de la prensa da cuenta de las varias oportunidades en que se utilizó la metáfora naviera para describir su desarrollo. Algunos de los detractores del proyecto apodaron al proyecto “Capanema-Marú”, juego de palabras que asocia el apellido del ministro y “Marú,” el término con que llamaban a los barcos japoneses en el puerto de Río de Janeiro (en ese entonces Japón estaba asociado al incidente de Pearl Harbor), dando a entender que por su excesivo costo el edificio estaba hundiendo a la nación.²³ Es interesante constatar que tanto para atacar o elogiar el proyecto se adoptase la metáfora naviera, en un caso para admirar las cualidades poéticas de una inmensa estructura flotando, en el otro para alertar acerca de la posibilidad de que el emprendimiento termine en el fondo del mar...

3. Conceptos de belleza y originalidad

La manifiesta admiración por las fábricas, los silos y los elevadores de granos por parte de Le Corbusier, Mies, Gropius y otros, se puede interpretar como un provocador cuestionamiento a los establecidos conceptos de “belleza” y “proporción” en la arquitectura. “*Tenemos las fábricas y los elevadores de granos, los magníficos primeros frutos de una nueva era,*”²⁴ anunciaba Le Corbusier. Sin duda lo que Le Corbusier y otros veían como ejemplos de arquitectura “magnífica” implicaba una reconsideración de parámetros para considerar las cualidades de una obra arquitectónica.

Claude Perrault,²⁵ arquitecto y académico del siglo XVII, fue uno de los primeros en cuestionar la noción del concepto de belleza como una acepción universal. En 1666 Perrault fue encargado de realizar una traducción del tratado de Vitruvio, incluyendo un

²³ La broma se hace por escrito y se le informe de Mauricio Lissovsky y Paulo Sergio Moraes de Sá en "Los pilares de la educación: la construcción del Ministerio de Educación y Salud" Río de Janeiro: Minc / IPHAN; CPDOC, 1996, p.. 204 Este es un comentario que aparece en la Vanguardia (Río de Janeiro) a 20/04/1945 titulado "PARECE barco japonés ... Y ahora es el bloqueo de la calle Pedro Lessa."

²⁴ Le Corbusier.

²⁵ Evers, Bernd & Thoenes, Christoph (ed.): *Architectural Theory*, 2003, Taschen. Comentario del capítulo “Claude Perrault (1613-1688).”

comentario crítico propio. En este comentario Perrault argumentaba que “*la sociedad era responsable en decidir que iba a ser considerado ‘bello,’*” dando a entender que no hay reglas absolutas para formular la correcta proporción de los elementos de arquitectura. Esta idea resultó ser extremadamente polémica, ya que contradecía los escritos de Vitruvio y la mayoría de los tratados posteriores que consideraban que los conceptos de belleza y proporción, tanto para la arquitectura y como las otras artes, eran universales.

Otro punto polémico que conlleva la admiración de edificaciones de diseño repetitivo como silos y fábricas es la reconsideración del concepto de originalidad. En el caso de Le Corbusier y demás arquitectos pioneros, llama la atención como por un lado estaban tan focalizados en proponer una arquitectura novedosa y alejada de cualquier referencia histórica, y al mismo tiempo expresen su admiración por una serie de tipologías edilicias o elementos industriales con diseños que apuntaban inevitablemente más a la repetición que a la originalidad.

El concepto de originalidad y reproducción fue examinado por Walter Benjamin,²⁶ quien observó que cuando interviene un proceso de reproducción, “*se separa al objeto reproducido del dominio de la tradición.*” O sea, un objeto reproducido aparenta no tener origen, por lo tanto pasa a ser atemporal. Según Benjamin, una de las consecuencias principales de las técnicas de reproducción mecánica es que el “*aura*” de la obra de arte se “*marchita,*” es decir, la noción de “original” deja de ser relevante. Benjamin considera al cine como el ejemplo de forma artística más evidente en que la noción de “original” desaparece casi por completo. La conclusión de Benjamin es que “*estos procesos conducen a una tremenda ruptura de la tradición artística, que es la otra cara de la crisis contemporánea y la renovación de la humanidad.*”

A partir del ensayo de Benjamin se comprende mejor como a lo largo del siglo XX la noción de originalidad ha pasado a ser un tema conflictivo y polémico. Tal como se ha visto, estas consideraciones también afectaron el campo de la arquitectura, con posiciones oscilantes entre considerar que el diseño arquitectónico debe ser absolutamente original (como propugnaban los programas pedagógicos de la Bauhaus), a la ponderación como ejemplo de “arquitectura” a edificios industriales concebidos a partir de la reproducción de tipologías dadas.

²⁶ Benjamin, Walter: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1936.

4. *Readymades*... ni bellos ni “originales”

La búsqueda de iconografías alternativas, la reconsideración de los límites de la disciplina, el cuestionamiento de los conceptos de belleza y el desafío a la noción de originalidad son los principales temas que definen el interés de este grupo de arquitectos pioneros en antecedentes agropecuarios, fabriles e industriales. Con matices y obvias particularidades, estos mismos temas también afectaron el campo del arte. Los mismos años que Gropius, Mies, Le Corbusier, Loos y Mendelsohn se interesaban en silos y fábricas, en el campo del arte se detecta un inusual interés en objetos mundanos y de uso cotidiano. Varios artistas cubistas, como Picasso y Braque incorporan guitarras, vasijas, mandolinas y otros objetos en sus primeros cuadros y collages.

Pero quien más desarrollara una nueva mirada a los objetos mundanos será Marcel Duchamp. A comienzos de la década de 1910, Duchamp comienza a interesarse en objetos, en su mayoría aparentemente intrascendentes y de condición anónima. Estos objetos irán apareciendo inicialmente en sus pinturas, como ser sus series *Molinillo de Café* (1912) y *Moledora de Chocolate Nro 1* (1913) (Fig. 6). A continuación Duchamp desarrollará la noción de *objet trouvé* (objeto encontrado) entre los que se destacan *Rueda de bicicleta* (1913) (Fig. 7) y *Porta botellas* (1914). Los objetos que adopta el artista francés son productos funcionales y en general de producción industrial. Duchamp descubre en esos objetos sutiles asociaciones metafóricas, analogías anatómicas o insinuaciones eróticas, como si guardaran secretos a ser descubiertos. Este interés en objetos de fabricación industrial, que (de acuerdo al pensamiento de Benjamin) aparentan no tener origen, es lo que va a definir buena parte de la posterior obra de Duchamp. A partir de Duchamp, el énfasis para ya no está dado en las cualidades estéticas de los objetos, sino en los posibles significados alternativos y asociaciones que éstos puedan producir.

A partir de la reconsideración de los objetos, el (gran) paso siguiente del artista francés fue la concepción del *readymade*. Un *readymade* se puede definir como un objeto común, por lo general de origen industrial, puesto en un nuevo contexto [*displaced*] y renombrado [*relabelled*]. Con este proceso, Duchamp establece una ruptura radical para la concepción del arte y una alternativa a lo que llamaba “arte retinal” (se refería a la pintura, o más bien al énfasis en el aspecto visual del arte). Por sobre todo, el *readymade* presenta un desafío a la idea misma de lo que es una obra de arte. El primer *readymade* que concibió Duchamp fue su ya célebre *Fuente* (1917) (Fig. 8). La anécdota de su concepción es bastante conocida: para una exposición de esculturas en Nueva York Duchamp remitió un mingitorio. Lo que ninguno supo en ese momento, y

que casi nadie se enteraría hasta varios años después, es que el mismo Duchamp era quien había enviado el mingitorio, utilizando el seudónimo de R. Mutt. A primera vista el mingitorio es un objeto absolutamente ordinario y banal, pero al ubicarlo fuera de contexto e invertido, adquiere nuevos significados. Con los años el concepto del *readymade* revolucionaría la concepción del arte moderno. A partir de Duchamp la obra de arte puede ser una idea, el -aparentemente- simple acto de elegir un objeto.

Se puede establecer que hay una cierta correspondencia temática entre la vertiente de arquitectos modernos interesados en las edificaciones industriales y agropecuarias y las obras e ideas de Duchamp. En este sentido cabe considerar que los conceptos desarrollados por Duchamp en cuanto a la resemantización de objetos coinciden con el interés en las construcciones de silos, barcos, etc. por parte de los arquitectos modernos. Que se sepa durante esos años no hubo un contacto directo entre Duchamp y este grupo de arquitectos, aunque se puede remarcar que varias de sus etapas coincidieron en algunas ciudades (Paris, Munich y Nueva York) y que se movieron en circuitos sociales y culturales similares.

Algunos críticos han catalogado a Duchamp como un “*anti-moderno*,”²⁷ que en cierto modo no sorprende si se considera la gran diferencia entre sus ideas y obras y las de los principales artistas modernos como ser Picasso, Matisse o Mondrian. Mario Gandelsonas considera que Duchamp abrió la posibilidad de “*otro avant-garde del siglo XX*.”²⁸ Sin dudas Duchamp propuso caminos alternativos para el arte del siglo XX, de hecho muchos de los movimientos artísticos contemporáneos (arte Conceptual, Pop art, Minimal art, Performance art, etc.)²⁹ tienen su origen en las ideas y obras de Duchamp.

Tal como se ha visto, varios de los temas (la búsqueda de una iconografía alternativa en objetos mundanos, la arbitrariedad del concepto de belleza, el cuestionamiento de la noción de originalidad y la reconsideración de los límites de la disciplina) que

²⁷ Comentario de Kenneth Frampton en Pierre Chareau: Architect and Craftsman, 1883-1950. Marc Vellay y Kenneth Frampton, 1984. Ver capítulo de Kenneth Frampton en que compara la « Maison du Verre de Pierre Charreau » con “The Large Glass” de Marcel Duchamp.

²⁸ Agrest and Gandelsonas Works, 1995. Princeton Architectural Press. Introducción de Anthony Vidler.

²⁹ Calvin Tomkins: Duchamp A Biography (1996) comenta que ... “*Duchamp ha llegado a considerarse el precursor del arte Conceptual, así como del Pop art, Minimal art, Performance art, Process art, Kinetic art, Anti-form y Multimedia art, y virtualmente cualquier tendencia posmoderna; el gran pensador anti-retinal que supuestamente abandonó el arte por el ajedrez se ha convertido, de hecho, en un efecto más duradero y más alcanzador sobre el arte de nuestro tiempo que tanto Picasso o Matisse.*”

interesaron a varios de los pioneros de la arquitectura moderna poseen llamativas similares con los temas que desarrolló Duchamp. Particularmente en lo que hace a la reconsideración de las nociones de belleza y originalidad, se puede decir que Duchamp reformuló estos conceptos de un modo absolutamente preciso y articulado.³⁰ De hecho, su concepto de *readymade* (que tan marcadamente influyó el arte del siglo XX) no tuvo un parangón evidente en la arquitectura.

Conclusión

Los orígenes y las primeras instancias de la arquitectura moderna fueron un fenómeno con características muy excepcionales. Sin duda cada generación debe brindar su propia interpretación del proceso, en este caso se intentó poner de manifiesto cómo los arquitectos más representativos del movimiento moderno fueron influenciados por un abanico de construcciones, elementos y objetos de carácter utilitario y ordinario.

Hay dos temas que vale la pena repasar. Uno se refiere al proceso de reemplazar los estilos ornamentales del academicismo por el lenguaje icónico de los edificios agropecuarios y las máquinas. Esta operación se puede interpretar como un manifiesto interés en sustituir un lenguaje icónico por otro, inicialmente manifestando un rechazo al academismo en general y a la escuela de *Beaux Arts* en particular. Al mismo tiempo implicaba una alternativa (y hasta quizá un desafío) al abstractismo y formalismo extremo, tendencias predominantes durante las primeras décadas del siglo. El otro tema se relaciona con la aceptación como “arquitectura” a construcciones que tradicionalmente no eran consideradas como tal. Este tema es similar al cuestionamiento de la distinción entre las “cultura alta y baja” [*high & low*], que luego se convertiría en uno de los rasgos fundamentales de tanto el arte como la cultura del siglo XX. Como se ha visto estos asuntos tuvieron sus correspondencias en el campo del arte. En este sentido Duchamp fue la figura que planteó con mayor claridad el interés por los objetos ordinarios y de uso cotidiano, por un lado desafiando el concepto de belleza u originalidad, y por sobre todo forzando una reconsideración de lo que constituye una obra de arte.³¹ Quizá Le Corbusier sea la única figura cuya trascendencia e impacto en la arquitectura moderna resulte comparable con lo que significó Duchamp para el arte del siglo XX. Pero ese tema será mejor tratarlo en otro momento.

³⁰ Ver Cabanne, Pierre: *Dialogues with Marcel Duchamp*, 1971.

³¹ Calvin Tomkins: *Duchamp: A Biography*, 1996. Según Tomkins, Duchamp “*quebrantó cualquier definición previa del arte, el artista y el proceso creativo.*”

9º seminário docomomo brasil
interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente
brasil . junho de 2011 . www.docomomobsb.org

- - -

Agradecimiento: al Dr. Carlos Eduardo Dias Comas -por sus sugerencias, ideas y apoyo en la elaboración de este texto.