



N° 35

***“El carácter arquitectónico y la
ruptura de la tradición clásica”***

Autora: Arq. Claudia Shmidt.

Mayo de 1993

EL CARACTER ARQUITECTONICO Y LA RUPTURA DE LA TRADICION CLASICA

**Un recorrido posible de la noción de carácter en la arquitectura Argentina,
Buenos Aires. 1820-1940**

Introducción

Asumiendo su rol fundante, normativo, técnico y de difusión, la tratadística de arquitectura desde sus inicios, y en su doble y simultaneo ejercicio grafico y textual, ha estado atravesada por una necesidad esencial: la de definir que es la arquitectura. De una manera inclusiva dentro del corpus general, la noción de carácter la recorre históricamente formulando una pregunta casi visceral: ¿como debe ser la Arquitectura?

El concepto de carácter, mas que una idea estática o un principio ordenador, aparece como uno de los objetivos de la creación arquitectónica quizás el nos equivoco y probablemente el metros vitruviano de los que compone el cuerpo teórico. Extradisciplinar (proveniente de la retórica y de las ciencias naturales) el carácter arquitectónico es el que condensa la búsqueda de esa “marca: ese signo que define a un autor a un tipo edilicio en arquitectura misma.

Si bien el concepto toma fuerza en el siglo XVIII dentro el seno de de la institución que polarizaba el debate teórico (la Academie des Beaux-Arts francesa), adquiere condición de teoría durante todo tensando la estructura de una disciplina que ya presentaba quiebre acerca de los objetivos generales, acusando la crisis de la modernidad. Así, la noción de carácter resulto central en

un debate -el del desarrollo de las ciencias de la arquitectura- a la luz de la transformación surgida por los nuevos problemas, los nuevos problemas, las nuevas técnicas:

En nuestro país la idea de carácter subyace en el debate disciplinar, desde la institucionalización de la arquitectura, en torno a la modernización. El perfil profesional, las jerarquías programáticas, y la búsqueda de una “expresión propia”, preocupación también de escala latinoamericana, concentran puntos de particular la definición del como debe ser a que rasgos específicos debe adoptar una obra de arquitectura, articulan los ejes de discusión cruzándose en ellos el complejo espectro que compone la cultura arquitectónica. La presencia del “pensamiento clásico” en los modernistas latinoamericanos. (Luco Costa, por ejemplo) y el particular acento (explícito a implícito) en el carácter arquitectónico, es un rasgo común en la obra y en la técnica de la arquitectura cuya vigencia se extiende hasta la década de 1960.

El estudio de la teoría del carácter se enmarca hoy, en una corriente mas general de revalorización y profundización del estudio de las fuentes clásicas. Convirtiéndose en cita obligada para aquellos que incursionan en este tema en particular, los trabajos de revalorización a partir de la Exposición del MOMA, en 1977 sobre la Ecole de Beaux-Arts y el libro editado por Arthur DREXLER en 1983; el trabajo de Donald Drew EGBERT, editado póstumamente por David VAN ZANTEN en 1979 y ya, en la década del '80, las investigaciones de Werner SZAMBIEN, el Congreso de Venecia publicado en *Le Macchine imperfette. Architettura, programme, istituzioni, nel XIX secolo*, entre otros hechos, señalan nuevas líneas de investigación en torno al origen de la modernidad y la presencia del pensamiento clásico en la discipline actual.

Así lo indican en el ámbito local, una serie de trabajos como las Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura. 1526 (1875, de Raman GUTIERREZ; los trabajos de Fernando ALIATA, Tipología y carácter, y Arquitectura de servicios y Antigüedad Clásica) El “Macellum” de Giuseppe

Jappelli en Padua (1618-1826); también los de J. F. LIERNUR, Formas modernas. Estudios sobre las relaciones entre Técnica, Culture y Arquitectura en America Latina, 1870-1930, artículos como el de DIAZ COMAS sobre Lucio Costa y las Fuentes clásicas, publicado en los Anales del LAA, para citar algunos ejemplos. La reciente apertura de la materia electiva sobre Tratadística de Arquitectura, la visita a nuestro país de Van Zanten en 1991, la Beca otorgada por la Sociedad Central de Arquitectos para el estudio de la influencia de la Ecole de Beaux-Arts en la Argentina y finalmente, la Beca que la UBA me ha extendido, para el estudio del patrimonio bibliográfico anterior al siglo XII, son un importante conjunto de esfuerzos para revitalizar la reflexión teórica y explorar aspectos de nuestra cultura arquitectónica todavía no transitados.

El sentido del estudio del carácter.

La institucionalización de la arquitectura en nuestro país tiene, desde su momento fundante, una fuerte relación con la construcción de un corpus teórico propio. Desde los primeros planteos de nuevos programas y problemas que ingresan con las ideas de la Ilustración, surge la necesidad de crear un lugar de formación de profesionales: nace así la Universidad de Buenos Aires. Recorriendo, de allí en más la construcción del campo, vemos que la conformación de una cultura arquitectónica, en sus inicios, ocupa espacio desde una perspectiva “técnica” ingenieril, enmarcada en las ideas de los *Batiments Civils*, de la Arquitectura de Servicio, de la utopía racionalizadora de las ciencias físico-naturales que, a diferencia de los países centrales, se instala en un cierto “vacío cultural recién encontrara un modelo alternativo, hacia los años 1870, con el ingreso de las ideas Beaux-Arts.

Cuando esta confrontación se produce, entre los profesionales recién egresados de una Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (en la que la

Arquitectura era un mero rotulo) y los profesionales extranjeros, formados tanto en las escuelas politécnicas como en las escuelas Beaux-Arts europeas, el campo disciplinar se constituye. La Sociedad Central de Arquitectos y la Escuela de Arquitectura son dos instituciones que instalan con mayor definición la especificidad de la disciplina, en sus aspectos más profundos, dentro del campo cultural.

Una herramienta vital en este proceso la constituyo la utilización de la tratadística, especialmente la del siglo XII, material que hoy forma parte del patrimonio bibliográfico de las instituciones más importantes y que ha llegado a través de las bibliotecas personales de los profesionales que se desempeñaron activamente en este periodo¹.

Desde los orígenes de la formación de la disciplina en nuestro ámbito, la falta de libros especializados en los más altos niveles de estudio, concretamente en la Facultad de Ciencias Exactas (a la que pertenecían las carreras de ingeniería y arquitectura) es un factor tan importante, como la necesidad de traer profesionales extranjeros. Evidentemente, no estábamos ante la presencia de colecciones como *l' Enseignement des Beaux-Arts* que editaba Quantin con el material específico para las Ecoles de Beaux-Arts o a las Imprimeries Reunies, la de Firmin Didot, *Imprimeur du Roi* et de l' institut, o un editor (en el caso italiano) como Ulrico Hoepli. La producción de teoría en los países centrales se daba en el seno de las instituciones de enseñanza y de construcción (Ecoles de Ports et Chaussees, Conseil des Batiments Civils), contando con la estructura y el apoyo estatal para su difusión y aplicación. Aquí, en cambio el aparato de Estado, a través de la Universidad, estaba en la etapa de implementación de un modelo, que no alcanzaba aun a elaborar teoría propia. Los programas de estudio de las materias sugerían y exigían en determinados casos las

¹ Este material es objeto de estudio en el marco de la Beca de iniciación que me otorgo la UBA, SHMIDT, Claudia: LA TRATADISTICA EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA. Un proyecto de recuperación patrimonial, teórica e historiográfica. 1941. Director; Arq., Jorge F. LIERNUR, Co-Director: Arq. Fernando ALIATA, En curso.

bibliografías básicas que se utilizaban en las escuelas (europeas²). El intento mas fuerte en ese sentido lo hace Juan María Gutiérrez, con la formación de la biblioteca universitaria en 1861, realizándose recién en 1902, el primer inventario de la biblioteca de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.

En esta dirección, el estudio de la composición de las bibliotecas institucionales revela un especial interés. Actualmente se basan en su mayor porcentaje, en las donaciones de las bibliotecas personales que pertenecieron a arquitectos e ingenieros, de importante trayectoria, en nuestro medio. La falta de recursos hizo en general difícil, tanto la edición de material local como la adquisición de libros, por le menos en relación a la producción de los países centrales. Sin embargo, la presencia de abundante bibliografía en las bibliotecas de estos profesionales que actuaron en nuestro país, den cuenta de su uso.

La catalogación y ordenamiento del material, principalmente existente en la BAU y SCA es el punto de partida para un estudio más profundo. En efecto, los primeros datos arrojados por el análisis cuantitativo y del propio trabajo de catalogación, dan cuenta del alto porcentaje de material grafico en el total de las bibliotecas.

Es que una de las funciones que cumplió el tratado históricamente, en tanto libro, fue la de transmisión de ideas entre personas y lugares. Sin embargo tal condición (sobre todo en los años en los que pocos arquitectos tenían la posibilidad de viajar) se torno en generadora de nuevas ideas. “Si en Roma se continua haciendo arquitectura, se tiene presente el objeto mismo, es por eso que se puede desarrollar variante, agregar detalles, enriquecer, desarrollar los proyectos de la invención, en el interior de la lógica, de los tiempos modernos (...) Si estamos afuera, si no estamos en Roma o Milán, para poder tener acceso

² Lo primero que edita la Universidad en 1823, son los cursos de los profesores, entre los que se encuentran les Lecciones elementales de Algebra y las de Aritmética, por el Profesor de Ciencias Físico-Matemáticas, Avelino DLAZ, discípulo de Felipe Senillosa e integrante de la Comisión Topográfica, En la escuela de Matemáticas de Senillosa, hacia 1833 la bibliografía básica era: Lacroix, para Aritmética, Geometría, Algebra; Monge para Geometría Descriptiva, Hachette, Principios de Arquitectura y Topografía, etc.

a esa información, debemos servirnos de gráficos pequeños. Para los teóricos que tenían que hablar en las grandes discusiones en un sistema comunicativo que quiere por ejemplo, distinguir un objeto de aquello que el objeto representa, tenemos también, un discurso representante de este objeto que consiste por ejemplo en una reducción: en un sistema reductivo gráficamente diseñado. Así es como nacen diversas condiciones del copiar y del imitar”³.

Este proceso de lectura a distancia de “discursos representativos” de objetos que no están, es el que caracteriza a America Latina. Mezclado con los procesos de destrucción de “las estructuras culturales tradicionales más fundamentales, los sistemas de significación como el lenguaje y las formas artísticas” salvo las que sobrevivieren en forma aislada y marginal,⁴ estaba avalado por el propio sistema de composición, ya sea Beaux-Art o Polytechnique.

¿Que se busca en los libros, en esas imágenes de obras relevadas minuciosamente?

El método compositivo, proveniente de la arquitectura de imitación, del concepto de mimesis, con toda su variación histórica (que recién manifestara rupturas significativas con las vanguardias modernistas⁵) incluye obligadamente la referencia a modelos, a tipos, del sistema clásico o más particulares dentro de los “estilos”.

Y es aquí donde entre, a nuestro parecer, a jugar un rol destacado la noción de carácter. En su doble, lectura teoría clásica como una noción mas definida perteneciente al tronco mismo del corpus disciplinar, y en su pasaje a un campo cultural más amplio y abarcante: *carácter arquitectónico*, *expresión propia identidad nacional*, son algunas de las acepciones que expresan básicamente el problema de lo particular.

³ GECHSLIN, Werner, Conferencia. En: Coloquio Internacional: Creatividad Arquitectura + Interdisciplina. 3 al 7 de Julio de 1989. Fadu-Epfl. Buenos Aires. 1989.

⁴ LIERNUR, Jorge Francisco. “America Latina: cien años de creatividad.” En: Coloquio... op. cit.

⁵ TAFURI, Manfredo. Teorías e Historia. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico. Barcelona. Laia.1978

Desde Catelin a A. U. Vilar la preocupación por el carácter en nuestra arquitectura, recorre un camino no siempre paralelo al de los países centrales y más cercano, en todo caso, al desarrollo de la disciplina en América. En el seno del proceso de modernización la búsqueda de una “expresión propia”, del “carácter nacional”, identidad e individualidad van cambiando el acento, variando históricamente, enfrentándose, entre otras ideas a la standardización, la reproductibilidad, el anonimato. En este sentido, un aporte que el trabajo se proponen es el de abrir una nueva clave de lectura para el “eclecticismo”, no ya como la aplicación casi inescrupulosa de estilemas (al menos en los mejores casos), sino como arquitecturas que se preocupan en buscar lo particular, permite arrojar luz sobre el proceso de modernización en el que estos presupuestos se hacen ya más explícitos, como por ejemplo, el “neocolonial”, hasta su definitiva puesta en crisis en el racionalismo de los '30 y proporcionarle una inflexión en el punto de vista de la historiografía tradicional.

Las líneas que siguen contienen un estado de la cuestión teórica, un estudio preliminar sobre el concepto de *carácter arquitectónico* en el cuerpo teórico clásico y las primeras aproximaciones noción carácter en el proceso de conformación de nuestro corpus disciplinar.

Este trabajo forma parte de un avance de investigación que en conjunto con el desarrollo de la Beca-UBA de Iniciación, sobre la Tratadística en la Arquitectura Argentina actualmente en curso, hicieron posible formular el Tema para una Tesis Doctoral Recientemente presentada en la Facultad de Arquitectura de la UBA.

EL CARACTER EN ARQUITECTURA.

Un estado de la cuestión teórica.

Si bien su aparición en los tratados no es resultado de una evolución a partir de una reflexión interna del Campo arquitectónico, sino de la introducción de argumentos external, el término carácter ocupará definitivamente un lugar de especificidad en la arquitectura.

“*Carácter* puede definirse como el contenido de una obra de arquitectura. Por contenido se entiende aquello que la obra está destinada a transmitir para ser observado más allá de la estructura o de la utilidad física es decir, los valores formales, emocionales y espirituales que el arquitecto alcanza a través de las formas que utiliza como medio y, que pueden ser tanto generales como específicas en sus connotaciones. De este modo el contenido puede consistir primeramente en la expresión, consciente o inconsciente del arquitecto, de generalidades tales como el espíritu del tiempo, la clase social, la nación, el régimen y la ideología política y social... Si el edificio es una casa “el significado universal de la vida en familia debe expresarse en relación al carácter de necesidades de la familia o familias que vivirán allí.”⁶

El hecho de que el propio EGBERT⁷ ensaye, en una nota al pie, una definición de carácter, da cuenta de la dificultad de establecer tal categorización. La variación que ha sufrido históricamente este concepto en su rasgo distintivo. Pasando por Boullé, Quatremé,

⁶ EGBERT, Donald Drew *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Illustrated by The Grapds Prix de Rose. Editado por David Van Zante. Princeton University Press. New Jersey, 1979, p. 135.

⁷ Donald Drew EGBERT (1902-1973), fue arquitecto graduado en Princeton en 1927, Universidad en la que se desempeña como Profesor Esmerito de Historia de la Arquitectura. Durante su posterior formación, participó de las conferencias de Wright en esa casa, en 1930, estudio en París mientras presenciaba al mismo tiempo, los trabajos de los alumnos; de la Ecole de Beaux-Arts y el Pabellón Suizo de Le Corbusier en la Ciudad Universitaria. Su vivencia de la tradición Beaux Art y la última crisis que esta sufriera, fueron objetos de un análisis y trabajos durante el resto de su carrera en Estados Unidos. Su libro reconoce un primer manuscrito de 1940, pero con publicaciones parciales en años posteriores, confió a David Van Zante, poco antes de morir, la edición y publicación, la que recién fue posible en 1979.

Viollet-le—Duc, Taine, Guadet y llegando a Le Corbusier, desde la crisis del sistema clásico (Perrault) Basta la modernidad, el carácter se vincula estrechamente con la idea de arquitectura.

Egbert contempla la evolución histórica de estas variaciones bajo los tres tipos de carácter por el denominado *general*, independiente del problema arquitectónico particular; *tipo*, que refleja el carácter apropiado al tipo de edificio y *específico*: que refleja los factores peculiares del edificio en particular y que puede surgir de requerimientos específicamente funcionales y estructurales o del genio del arquitecto.

Con antecedentes en la tratadística francesa clásica⁸, históricamente es Boullée quien coloca la necesidad del carácter de una obra arquitectónica en el centro del problema de la arquitectura como imitación de la naturaleza y Quatremé de Quincy, sienta las bases de la teoría del carácter.

Pero, ¿de donde surge la necesidad de “dar carácter a una obra de arquitectura?”

Las hipótesis generales son varias y convergentes a la hora de responder a esta pregunta. Para Egbert la concepción francesa del *caractère* arquitectónico va contra la corriente de la tradición clásica general del arte y surge justamente de un punto débil, del conflicto entre dos convicciones. Una de ellas es la creencia en la “leyes” abstractas de belleza que tienen valor eterno y universal, trascendiendo las particularidades, creencia derivada más bien de concepción Neo-Platónicas. La otra, es la teoría aristotélica en la que el exterior del cuerpo debe expresar convenientemente la actividad interior, lo que conduce a pensar que el exterior de un edificio debe expresar el carácter de su interior, el alma.

Este último concepto es sostenido tanto por los románticos que acentúan lo individual y lo característico en el arte, como por los funcionalistas, que tradicionalmente plantean la necesidad de expresar el uso. Por otro lado, los

⁸ Boffrand distingue, sin enunciarlo explícitamente, entre obras graves, sublimes, simples, majestuosas... J. F. Blondel hace una enumeración que tiende a integrar un sistema de criterios de juicios universales pero aun como el sesgo que el arquitecto debe dar a su obra para imitar la naturaleza.

principios abstractos del ideal de belleza característico del Neo-Platonismo renacentista se refuerzan por un aspecto del romanticismo que glorifica la antigüedad en tiempo y lugar.⁹

Werner SZAMBIEN¹⁰ arriesga al respecto dos hipótesis. La primera es la de los caracteres como resultado del conflicto de dos grupos sociales: los “científicos” y los “artistas”, La necesidad de una teoría del carácter se impone no sólo como contrapartida al desarrollo de la concepción de la naturaleza, sino además, de las ciencias de la arquitectura, que registran un progreso considerable en los años 1760 y 1770, notablemente gracias a los ingenieros de Points at Chaussees y a lo que se llamara *espíritu experimental* en las construcciones realizadas por Soufflot y Perronet.

La interpretación del nacimiento de la teoría del carácter como un fenómeno que acompaña la evolución de la arquitectura pública (donde se plantea la cuestión de la especificidad de cada género) es la segunda hipótesis. En efecto, la teoría del carácter no constituye solo una reacción al crecimiento de los saberes técnicos sino también al de los conocimientos históricos y arqueológicos de la arquitectura oriental y antiguo.

Para George TEYSSOT¹¹, el concepto de “carácter” “que hará furor en la teoría de la Beaux-Arts”, surge de la respuesta de Boullée ante lo “arbitrario” de las reglas según Perrault; trata de recuperar la dimensión arquitectónica, exaltando los valores inmutables de una sociedad en la que la permanencia de las instituciones debe ser confirmada, en todo momento, por su representación “parlante”.

Estas ideas se plantean para el surgimiento en Francia, en particular y en todo caso, para los países centrales. Pero en Latinoamérica el problema del

⁹ Este aspecto alentó el desarrollo de la arqueología griega y Winckeimann, los primeros arqueólogos pensaban que los griegos nunca copiaron la naturaleza sino que buscaban un ideal de belleza que trascendía todos los objetos naturales.

¹⁰ Werner SZAMBIEN, (n. 1953) doctorado en Historia del Arte en Berlín, es especialista en arquitectura de los siglos XVIII y XIX autor de varios libros.

¹¹ TEYSSOT, George, Introducción a KAUFMANN, E. *Tres arquitectos revolucionarios*. Barcelona G. Gili.

carácter ingresa con los procesos de institucionalización de la disciplina, haciéndose explícito con la inserción de las ideas Beaux-Arts, desde la creación de las Escuelas de Arquitectura en nuestros países.

Al respecto, Jorge F. LIERNUR señala que los arquitectos latinoamericanos de la última mitad del siglo XIX enfrentan, como sus colegas de todo el mundo vinculado a la tradición clásica de la arquitectura occidental, los mismos dilemas¹² acerca de que sería la “ciencia del Arquitecto” si el Arte del Arquitecto ya no consiste en la coordinación armónica de aquellas leyes universales, porque esas leyes no tienen vigencia, ¿que es el Arte del Arquitecto? A lo que deba agregarse las preguntas que surgían al enfrentar la propia realidad.¹³

“En términos muy generales y relativos, puede decirse que a modo de “instrumental técnico-teórico”, los arquitectos disponían de dos grandes reservorios conceptuales: el latino y el anglosajón. Huelga decir que por afinidades históricas y de lengua el primero era mucho más cercano, pero esto no significa que el segundo no haya sido igualmente de gran importancia (...) “Reservorio conceptual latino: significa muy sencillamente, a mediados del siglo XIX la Academia y la Escuela de Bellas Artes de París”¹⁴. A las que hay que aplaudir también la *Ecole Polytechnique* y su positivismo científico basado en la utopía de las ciencias físico-naturales y especialmente las ciencias aplicadas en las “nuevas reglas”, esta vez para la técnica.

Fernando ALIATA, ha desarrollado específicamente la relación entre *carácter* y *tipo* partiendo de que en la arquitectura clásica estos son complementarios: el *tipo* refiere a los atributos generales y el *carácter* a los particulares. Su crítica radica en que, la visión del *tipo* teñida por el estructuralismo, llevo, como en el

¹² En Alemania, la *theorie des caractères*, es muy valorada en arquitectura, la que justifica además la práctica pictórica. Muy evidente en las pinturas de Schinkel, previas a su dedicación a la arquitectura, la que consideraba como “el arte de la que dependen las demás artes”. En SZAMBIEN, W. *Schinkel*, Hazan. Paris. 1989, p. 12.

¹³ LIERNUR, J. F. *Formas modernas. Estudios sobre las relaciones entre Técnica, Cultura y Arquitectura en América Latina. 1870-1930*, Alemania. 1990, p. 38 (inédito). Parte de este trabajo fue publicado en *Anales* N° 27-28 1989-1991.

¹⁴ *Ibidem*.

caso de Carlo Argan, a hacer una lectura desvinculándolo del carácter, interpretación a su vez tomada por Aldo Rossi cuyos resultados pueden verse en su obra.

Retomar el concepto clásico complementario y en toda su complejidad, es lo que propone Aliata para tener en cuenta, a la hora de analizar obras concebidas dentro del sistema clásico. En ese sentido es más revelador su trabajo sobre el pórtico de la Catedral de Buenos Aires¹⁵.

En el caso nuestro, el debate en torno a las cuestiones del carácter, esta estrechamente vinculado al surgimiento de los *Batiments Civils*, de los Edificios Públicos y su significación pero, atravesado por el cruce de dos cuerpos de ideas: las ideas académicas *Beaux-Arts* y las ideas politécnicas (relacionadas con las ciencias aplicadas): las de los *anciens* y las de los *modernes*. Subrayando el cruce y no la separación (que en los países centrales ya estaba dada) entre el Ingeniero y el Arquitecto y la constitución de un perfil profesional que se va a montar en sus primeros tiempos por sobre la carrera de Ingeniero¹⁶, el concepto de carácter encontrara dentro del proceso de profesionalización, un lugar para responder a las cuestiones técnicas, y dentro del campo teórico, se orientara hacia la búsqueda de una estética nacional.

Lo que interesa analizar en este proceso, más que su culminación con la separación y la definición de la Ingeniería con un campo de acción acotado y orientado hacia las ciencias aplicadas, son los aportes a un campo en formación desde una perspectiva más bien mixturada que divergente. Un campo en formación, el de las ciencias de la construcción que tiene un desarrollo en estrecha relación con el de las ciencias exactas y naturales en el país, inmerso a su vez en un contexto cultural y político el cual, con su mayor densidad, influirá

¹⁵ ALIATA, Fernando. Ruptura y Reforma. Una interpretación crítica del Pórtico de la Catedral de Buenos Aires. Informe CONICET 1992.

¹⁶ La escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, se crea a iniciativa del Decano de Ingeniería. Ing. Eduardo Huergo, en 1901.

sin duda en su configuración, hasta la concreción de las autonomías disciplinares.

El concepto de carácter se mueve dentro de este marco que va de lo específicamente disciplinar, a la culture en general. De manera que propongo estudiar la cuestión del carácter en la Argentina a partir de sus categorías conceptuales que cubren un espectro que abarca el perfil profesional, las jerarquías programáticas y la búsqueda de una “expresión propia”. Los problemas dentro de la propia arquitectura, la relación con la idea de tipo, los conflictos con el programa arquitectónico, los aspectos puntuales relacionados con el actor y la ubicación dentro del campo de la estética y de la cultura, mas general, serán puntos de partida para desarrollar el estudio en dos niveles que considero principales: La Arquitectura del autor, aquella en la que los profesionales han hecho-explicita la cuestión (a través de textos técnicos, de divulgación, teóricos y en su propia obra) y la gran masa construida en la que se evidencia la tensión entre programa y carácter: concretamente, la arquitectura de servicios.

Un estudio preliminar.

I. EL CONCEPTO DE CARACTER EN EL CUERPO TEORICO CLASICO.

El carácter y la ruptura de la tradición clásica.

Si el armado del primer cuerpo teórico normativo estuvo basado en el Vitruvio y La interpretación de que la *belleza ideal* reside en los órdenes compuestos según proporciones. Claude PERRAUT marcara un punto de inflexión que evidencia la factibilidad de los antiguos y propone la conformación de un sistema a partir de la arbitrariedad del modulo. Arbitrariedad en rigor, que tiene que ver con el descubrimiento de la convencionalidad del signo compartido además por las otras disciplinas artísticas y científicas del siglo XVII.

A partir de allí la pregunta seria, como un signo puede estar ligado a lo que significa. Pregunta a la que la época clásica dará respuesta por medio del análisis

de la representación; y a la que el pensamiento moderno responderá por el análisis del sentido y de la significación. Pero, de hecho, el lenguaje no será sino un caso particular de la representación, para los clásicos, o de la significación, para nosotros. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y solo a ver; la oreja solo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice.

En el *pensamiento clásico* el objetivo de la disciplina será el de instituir un *Discurso Universal* en el que los signos arquitectónicos se inscriban en función de leyes determinadas por las relaciones entre si. El arte de la *sinécdoque* como diría Quatremére, en la que, establecidas las reglas, una parte da cuenta del todo. La tarea es pues, establecer las reglas. Pero ahora, la heterogeneidad y arbitrariedad de los Antiguos (en términos de Perrault) y las búsquedas de la belleza arquitectónica, chocan con los nuevos desafíos programáticos por un lado y con el desarrollo de la ciencia positiva aplicada a los materiales, tanto tradicionales como nuevos. Esta apertura que permite desarrollar la veta de la *utilitas* y la *firmitas* vitruviana mas que la *venusta* (donde esta concentrado el ideal de belleza), da lugar a nuevos enfoques teóricos en el seno de la tradición académica, en especial francesa.

Es Etienne-Louis BOULLEE quien reúne primero la necesidad de dar, carácter a la arquitectura vinculándolo a la “destinación” del edificio. En su *Essai sur l'Art* el capítulo “Carácter” esta precedido de una dura critica a Vitruvio¹⁷ y de un profundo malestar que las ideas de Perrault en particular, y la “polémica aun no resuelta”, lo provocaban¹⁸.

¹⁷ BOULLEE, Etienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*. G, Gili. Barcelona. 1725. (1ª edición francesa, 1793) “¿Que es le arquitectura? ¿Debería acaso definirla, con Vitruvio, como el arte de construir? No. Esa definición conlleva un error terrible, Vitruvio confunde el efecto con la causa. Hay que concebir para poder obrar. (...) El arte de construir no es mas que un arte secundario que se parece conveniente de definir como la parte científica de la arquitectura p.41,42.

¹⁸ BOULLÉE. P.45, “El texto sobre Vitruvio nos especifica que la arquitectura exige el conocimiento de las ciencias (geometría, mecánica, hidráulica, astronomía, física, medicina, etc.) y termina por exigir el conocimiento de las Bellas Artes. Pero a observar que las ciencias y las Bellas Artes tienen, relación con la arquitectura considera, como arte, (...) Perrault califica sus producciones como fantasías y Blondel, en su republica, no ha probado lo contrario y nunca, por el momento, nadie ha podido probarlo...”

“Introducir carácter en una obra es emplear con equidad todos los medios propios, de manera que no nos hagan experimentar otras sensaciones mas que aquellas que deben resultar del tema... Llamo carácter al efecto que resulta de (un) objeto y que causa en nosotros una determinada impresión”¹⁹. Los “medios propios” son los de los cuerpos regulares: “El arquitecto (...) debe ser capaz de manejar la naturaleza (...) El arte de producir imágenes en la arquitectura proviene de los efectos de los cuerpos y es lo que constituye la “poesía”. Es por medio de los efectos que producen las masas en nuestros sentidos por lo que llegamos a distinguir los cuerpos ligeros de los cuerpos masivos, y es por medio de una certera aplicación que no puede provenir mas que del estudio de los cuerpos, por lo que el artista llega a conferir a sus producciones el carácter que les es propio”²⁰. El tema es lo primero que un autor debe esmerarse en concebir y debe elevarse a la altura de las ideas que (ese tema) esta destinado a producir”. Dando como referencia el diseño de un Templo; “haría falta, si fuera posible, que nos pareciese el paraíso. Descender a lo que llamamos necesidad al componer un templo es olvidar el tema en si mismo”.

La actitud de Boullée frente al problema de la convencionalidad es tratar de recuperar el *signo*, apoyándose en la representación explícita, “parlante”, basada en la función institucional²¹, social y simbólica del edificio. El signo estará en el “carácter” y el carácter será dado por lo Sublime, por la emoción. Quizá sea una forma de recuperar la historia buscando el símbolo y la esencia en las fuentes primitivas. Pero en la “regularidad” de Las formas puras, de la geometría, se pasa por encima de la historia y se acude a las fuentes primitivas de la naturaleza y la posibilidad de controlar lo incontrolable, la emoción, la subjetividad.

Luego de la Revolución Francesa se creo en Paris el *Conseil des Batiments Civils* y la *Ecole des Travaux Publics*, ademas de reorganizarse la *Ecole de*

¹⁹ Ibídem. p. 67

²⁰ Ibídem, p. 30.

²¹ Luego del capítulo “Carácter”, Boullée continua su *Essai* con la descripción de proyectos propios ordenados por topologías.

Beaux-Arts. Esta reestructuración del aparato institucional, tuvo en Jean-Nicolás-Louis DURAND un interprete cabal del espíritu de la arquitectura ilustrada. Discípulo de Boullée, fue quien comprendió la esencia de las respuestas requeridas por el nuevo Estado y que ni la *Ecole des BeauX-Arts* ni la de *Ponts et Chaussées* podían dar.

Yendo mucho mas a fondo que Boullée, Durand propone “estudiar lo antiguo con los ojos de la razón, en lugar de (...) ahogar esta con la autoridad de lo antiguo”²². Para ello, apuesta al programa, que debe asumir el contenido de la arquitectura oponiéndose a la permanencia formal implícita en el concepto de tipo. “Sorprende (reflexionar Rafael Moneo²³) que muchos de quienes se ocupan de las cuestiones teóricas en torno, a la tipología citan a Durand: con frecuencia olvidan que el no inventa tipos, simplemente aplica a programas esquemas, de organización; muestra como tales programas pueden desarrollarse mediante la aplicación de los criterios de composición que el propone, pero no establece tipos”²⁴.

Mientras Boullée se apoya en el tema y la capacidad del artista para captar aquello que ese tema debe representar (carácter), Durand centra en el “*parti*” adecuado a cada programa, el trabajo del arquitecto. El destino del edificio no importa en tanto reminiscencia de un tipo ideal. “Sin duda la grandeza, la magnificencia, la variedad, el efecto y el carácter que se aprecian en los edificios son a la vez que bellezas en si mismos causas del placer que nosotros experimentamos a su respecto. Pero ¿que necesidad tenemos de correr detrás de todo eso? Si se dispone un edificio convenientemente al uso al que se destina ¿no se diferenciara apreciablemente de otro destinado a un uso diferente? ¿no tendrá naturalmente un carácter, y lo que es mas aun, su propio carácter?”²⁵.

²² DURAND, J.N.L *Précis des Leçons d' Architecture* données a l'Ecole Polytechnique. 2 vols. Paris 1802-1805.

²³ MONEO, Rafael, Prologo de la versión española En: DURAND, J. N. L. *Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte grafica de los cursos de Arquitectura*. Madrid. Pronaos. 1985.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ DURAND, J. N. L., op. cit.

En el periodo de acción de Durand, Quatremère de Quincy, quien estaba al frente de la Cátedra de Architecture de la *Ecole Polytechnique* y la de *Beaux-Arts*, teorizaba acerca del sistema clásico. Reconociendo la crisis que el propio sistema atravesaba, profundizó en sus concepciones más esenciales llegando a tocar los límites del mismo.

Si bien la bibliografía de Quatremère no ocupó un lugar destacado en las bibliotecas de los principales arquitectos en nuestro país²⁶ el desarrollo que le dio a la teoría del carácter, marco el pensamiento teórico, no solo académico, permaneciendo su consideración en la arquitectura, tanto en la obra como en la teoría, hasta el presente. Por omisión o por presencia, el problema del carácter pertenece a lo más profundo de la disciplina, y a partir de aquí, como una condición insoslayable²⁷.

La voz “carácter” ocupaba desde 1788, una notable extensión (30 páginas) en el primer tomo de la *Encyclopédie Methodique*.

Architecture, de Quatremère de Quincy, quien llegara a ejercer entre 1816 y 1839 el cargo de *Secretaire Perpétuel de la Académie* controlando la enseñanza del arte (*Ecole de Beaux-Arts*) la exhibición de los trabajos en los Salones, la entrega de los Grands-Prix (*Académie de France a Rome*) y la formación de las comisiones oficiales (*Conseil des Batiments Civils*)²⁸.

Drásticamente reducida en la posterior edición del *Dictionnaire Historique d'Architecture* (1832) fue producto de una purificación llevada a cabo por el mismo, mereciendo un trabajo de reflexión teórica, en la que llegó a una

²⁶ Si en cambio se encuentran los diccionarios, aunque posteriores, de Viollet-le-Duc y Planat.

²⁷ En el presente trabajo tomamos las citas del *Dictionnaire Historique d'Architecture*, de la edición italiana, en primer lugar porque la reciente reedición curada por Teyssot, de buena parte de las voces, reaviva el debate en torno a las fuentes clásicas en el marco de las actuales corrientes internacionales. En segundo lugar, la primera traducción, al italiano se da en conjunto con la traducción de gran parte de los manuales y tratados producidos en la *Ecole Polytechnique* parisina, en la época napoleónica. Este emprendimiento es parte de un proceso de reordenamiento Polytechnique parisina, en la época napoleónica. Este emprendimiento es parte de un proceso de reordenamiento institucional en el norte de Italia que culminara en 1863 con la apertura del Politécnico de Milán en vísperas también, de la restructuración del Departamento de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires que lleva adelante Juan María Gutiérrez con la presencia de profesionales provenientes del norte de Italia.

²⁸ CHAFFEE, Richard, *The Teaching of Architecture at the Ecole de; Beaux-Arts. Essay by Richard CHAFFEE, Arthur. DREXLER, Neil LEVINE, David VAN ZANTEN. The Museum of Modern Art, New York, Second Printing 1993. (Primera edición 1977). p. 37.*

exposición suficientemente pulida en relación a sus propias teorías. En ella inicia la voz con su definición etimológica “Vocablo griego (...) significa en sentido estricto una marca, un signo distintivo de un objeto cualquiera. Son muy pocas las palabras aplicadas a un gran numero de objetos en sentido metafórico y mas aun utilizadas en el figurado (...). El empleo de la palabra *caractère*... indica en las obras de arte, no ya en un sentido vago y general, o en cualquier acepción sea de medida de calidad, sino una distinción sobresaliente que la haga considerar como de primer orden”²⁹.

Y señala tres acepciones particulares que revelan los diversos significados que la palabra expresa. En el primero incluye la idea de Boullèe una obra tiene carácter, cuando en su concepción y en su ejecución esta dotada de calidad cuya naturaleza se expresa con las palabras “*fuerza, grandeza y sublimidad moral*”³⁰.

La segunda acepción, si bien similar a la primera radica en que una obra tiene un carácter, no ya en sentido general sino que se detecta su signo distintivo por una cualidad especial “sobre todo en las obras de imitación” la *originalidad*. No la copia sino la imitación de la naturaleza.

La tercera distinción esta cuando se dice que una obra tiene su carácter. El adjetivo *su* indica una condición de propiedad; es el arte de imprimir a cada edificio una manera de ser, adaptada de tal modo a su naturaleza y a su destino que con pocos trazos bien definidos puede pronunciarse lo que debe y lo que no debe ser.

Quatremère selecciona este tercer significado por su posibilidad didáctica, por que se puede “enseñar el secreto”, no solo con ejemplos, sino con documentos soñando tal vez con alcanzar cierta estética sobre los “monumentos”. “El arte de caracterizar cada edificio, es decir de volverlo sensible con las formal materiales y de hacer comprender las cualidades y propiedades inherentes a su destinación, es quizás de todos los secretos de la

²⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY, A. D. op. cit.

³⁰ *Ibíd.* El subrayado es del autor.

arquitectura el maspreciado que se puede poseer y al mismo tiempo, el menos t cico de adivinar”³¹.

El carácter entonces, entendido como sinónimo de propiedad demostrativa de lo que un edificio debe parecer tiene como primera condición conocer el destino especial, que ideas le corresponden y como pueden encontrarse, en el lenguaje del arte, los signos propios para expresarlos. Los tres medios para ello son “ 1) con la forma de la planta y de la alzada; 2) con la selección, la medida y el modo de los ornamentos y de la decoración; 3) con las masas y el genero de la construcción y de los materiales”³².

Una obra arquitectónica cuya planta este concebida sin el conocimiento de la alzada en relación con el use que el edificio requiere, solo producirá confusión al espectador. Este es el punto en el que se apoya Durand. Pero una diferencia sustancial en torno al concepto de la que debe ser la obra de arquitectura, a la idea de belleza, al núcleo de la *querelle*³³ será probablemente lo que permitió una ruptura en la concepción clásica.

Quatrem re, cercado por los límites del sistema, acude a la economía de recursos. “La arquitectura, de hecho, no dispone de un número muy grande de signos correspondientes a todas las impresiones que quiere producir, por temor a debilitar su valor con la profusión de su empleo; y es solo aplicándolos con gran discernimiento y economía, y en una justa proporción en el sentido moral de cada edificio, que esta puede conservar su propiedad de ser un lenguaje inteligible por todos”³⁴.

En cambio a Durand, el sistema de composición a partir del método de combinación de elementos, le permite romper el circulo, prescindir del concepto de tipo; “si nos familiarizamos... con el mecanismo de composición podríamos

³¹ Ibídem p. 156.

³² Ibídem.

³³ Me refiero a la histórica polémica entre los *anciens* y los *modernes* que se daba en el seno de la *Académie* y que abarcaba también a las demás disciplinas artísticas.

³⁴ QUATREM RE DE QUINCY, A. C. Op. cit. Ibídem. p. 158.

hacer con facilidad, incluso con éxito, el proyecto de cualquier edificio que se nos plantee sin haber hecho antes ningún otro”³⁵.

VIOLLET-LE-DUC: Carácter y Verdad.

Si para Durand la referencia a un tipo ideal no era definitoria para una buena arquitectura, para Viollet-Le-Duc la idea de tipos establecidos rígidamente y de manera universal atentaba directamente contra el buen gusto.

No integra la voz “carácter” *Dictionnaire Raisonnnèe* pero se refiere a la idea, aunque no explícitamente, en la voz “*Goât*”. “Se piensa, desde hace macho tiempo, que era suficiente para hacer prueba de buen gusto, adoptar ciertos tipos reconocidos coma bellos y que no hay que apartarse jamás de ellos. Este método admitido por la *Academie de Beaux-Arts* en lo que concierne a la Arquitectura, nos condujo a tomar como expresión de gusto ciertas formulas banales, a excluir la variedad, la invención y a poner fuera de la ley del gusto a

³⁵ DURAND, J. N. L. op. cit. p. 7.

todos los artistas que buscaran expresar las nuevas necesidades por formal nuevas o, al menos, sometidas a nuevas aplicaciones”³⁶.

El concepto de gusto pasa esencialmente por el juicio, el consenso y la determinación institucional (una de las tareas de la Academiè era dictar las normas del *bon goût*) de lo que se debe entender como bello. Viollet-le-Duc dispara contra la Academia denunciando una caída cada vez mayor con la anarquía al perderse la relación entre la razón de ser del tipo ideal y la razón que motive su referencia en los nuevos temas.

“Haz que la forma siga al lenguaje de la idea y ser un artista de gusto; pero para ello hay que tomar ideas, deben ser buenas y expresarse en buen lenguaje... para expresar las ideas con claridad, con elegancia... es necesario que precedan a la forma que servirá para expresarla”³⁷.

La idea no puede ser un tipo aplicable irracionalmente a todo: la idea se debe representar debe ser genuina, la “verdad”. “¿Por qué nos burlamos de esa gente que quiere aparentar lo que no es? Si despreciamos al hombre que quiere imponerse por sus cualidades o su rango social, y nos parecen estos modos de muy mal gusto, por que encontramos que hay buen gusto en levantar una fachada de palacio delante de un edificio administrativo; en poner columnas delante de muros que no las necesitan, en construir pórticos para paseantes inexistentes, a esconder techos detrás acroteras como si fuera algo inconveniente, a dar a una municipalidad aspecto de una iglesia o a un palacio de justicia la apariencia de un templo romano?”³⁸

Por supuesto, según el, los artistas de la Edad Media no cometerían semejantes errores. “Partiendo de principios verdaderos, simples, razonados, el punto no es una cuestión de azahar: se vincula con lo real; conlleva en el estudio del detalle el respeto por la verdad; se complace en expresar las necesidades, los

³⁶ VIOLLET-LE-DUC, E. Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI siècles. Paris. Librairies Imprimeries Réunies, s/f. p.32.

³⁷ Ibídem

³⁸ Ibídem

requerimientos del programa a cada instante varia su expresión, según el tema que sea.

En franca polémica con la *Académie* tomando como interlocutor a una autor “*sérieux, éclairé*” (Quatremère de Quincy-Viollet-Le-Duc) evidencia la irrupción de la moda y la crisis de la esencia del discurso académico³⁹.

Para le-Duc, las jerarquías programáticas no debían influir en el buen gusto o en el carácter. Los arquitectos de la Edad Media afirman, que creían que el gusto se devela tanto en la construcción de un puente y una fortaleza, como en la ornamentación de una capilla o de una habitación. Ni jerarquías programáticas (todos los temas debían expresar la verdad) ni la simetría, garantizaban el buen gusto en la Edad Media. Los *châteaux* no tenían una distribución simétrica sino conveniente de acuerdo a las necesidades. “La sala principal capilla, los aposentos, las cocinas, las defensas, aportaban el *caractere d’architecture* propio de cada una de las partes”.

Los años de 1860 concentran un proceso de profundo debate y reacomodamiento de la estructura disciplinar, que venía de la década anterior. La creación en 1863 del Politécnico de Milán, las reformas en el interior de la *Ecole de Beaux—Arts*, la apertura de la *Ecole Spéciale d’Architecture*⁴⁰, en 1865 (con un perfil profesional diferenciado del de la *Ecole*) son expresiones de las distintas corrientes de pensamiento y las pujas entre el estado y los intelectuales por los destinos de la disciplina.

Desde 1852 Viollet-le-Duc llevo adelante una intensa campaña propiciando la reforma de la *Ecole*, esfuerzo que culminó, gracias a sus estrechas relaciones con Napoleón III, en la firma por este de un decreto que introdujo importantes cambios. El objetivo central logrado fue quitar el poder de decisión sobre los

³⁹ Irónicamente exclama “Vale la pena hablar y escribir sobre el gusto durante dos siglos, fundar academias destinadas a mantener

⁴⁰ La apertura de la *Ecole Spéciale* fue producto de la separación de un grupo dentro de la *Ecole de Beaux-Arts*. La nueva escuela tuvo como director a Emile TRELAT (1821-1907) profesor de construcciones civiles en el *Conservatoire des Arts et Métiers* y al inglés Henry COLE, responsable del Crystal Palace de Londres y figura clave en la vinculación de la pintura y la escultura a las aplicaciones industriales, ideas que no tenían cabida dentro de la *Académie*.

Grands Prix y los nombramientos de profesores (hasta ese momento en manos de la *Académie*) y pasar al Estado. Pero entre otros aspectos se incorporaban cuatro nuevas cátedras: la de Historia del Arte y Estética, a cargo de Viollet-Le-Duc, Historia y Arqueología, Historia de la Arquitectura y Teoría de la Arquitectura.

La opción a la reforma la encabezó el entonces antiguo estudiante Julián Guadet, junto a Jean-Louis Pascal quienes, si bien centraban el pedido en la extensión de la edad tope para aspirar al *Prix de Rome* (con el obvio interés de poder participar, Guadet tenía 29 años) sostenía que Viollet-le-Duc hacía de la estética una doctrina del estado. A tal efecto hicieron circular un petitorio, que fue masivamente firmado por los alumnos de la *Ecole*. Además de lograr su cometido respecto de la edad límite⁴¹, Viollet-le-Duc tuvo que renunciar a su cátedra en medio de violentos episodios. Lo sucedió el notable historiador Hippolyte Taine (1828-1893).

IDEA Y CARACTER

Casi veinte años (1863-1883) dejaron una fuerte impronta en los alumnos que pasaron por sus cursos y que luego construyeron en, Latinoamérica. La influencia de Hippolyte TAINÉ se hizo extensiva a través de la publicación de *Philosophie de l'Art* 1875, de gran difusión⁴². Fuertemente consustanciado con las ciencias naturales y en especial con la botánica y la zoología, se apoya particularmente en la organización de estas ciencias, basadas en principios clasificatorios.

⁴¹ EGBERT, D. D. op. cit, p. 65. Se extendió a 30 años. Guadet pudo ganar el *Prix de Rome* en 1864 y Pascal en 1866.

⁴² Liernur desarrolla un estudio sobre la influencia de las ideas de Taine y su relación con la técnica, en los arquitectos latinoamericanos en: LIERNUR J. F. *Formas modernas* op. cit. El libro *La Philosophie de l'Art* de Hippolyte TAINÉ integra la bibliografía de la materia Teoría de la Arquitectura de nuestra facultad hasta los años 1960.

“Para comprender una de arte (dice Taine) un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres el estado del espíritu del país del momento en que el artista produce sus obras. Esta es la ultima explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las condiciones... Las producciones del espíritu humano como las de la Naturaleza, solo pueden explicarse por el medio que las produce”⁴³.

La teoría del *milieu*, las costumbres, la situación política, el espíritu público, dan el marco básico a su teoría estética planteando expresamente que; se diferencia de la antigua estética por que no intenta definir lo bello y por lo tanto emitir juicios críticos. Sólo limitarse a exponer los hechos y mostrar como se han producido. “El método moderno qua trato de seguir y que empieza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, particularmente las obras de arte como hechos y cuya causas hay que investigar y cuyos caracteres es preciso conocer”⁴⁴.

Para lograr que la obra de arte manifieste el carácter esencial debe valerse de “un conjunto de partes o elementos ligados entre si, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las tres artes de la escultura y poesía, estos conjuntos responden a objetos reales”⁴⁵. Pero el sistema de elementos “creados absolutamente, como sucede con la música y la arquitectura”⁴⁶ se basa en relaciones matemáticas.

El artista (de las artes imitativas) debe, ante los objetos reales, tener “una *sensación original*. Cuando un carácter cualquiera les ha impresionado, debe ser tal emoción intensa y absolutamente personal”⁴⁷. Mientras que el arquitecto debe tener la idea previa del carácter. “El arquitecto que ha imaginado un especial carácter dominante: la serenidad, la sencillez, la fuerza, la elegancia, como en otro tiempo, lo comprendieron Grecia y Roma, o bien lo extraño, lo

⁴³ TAINÉ, Hipólito. *Filosofía del arte*. 5 tomos. Madrid. Espasa-Calpe, 1933. p. 15.

⁴⁴ *Ibídem* p.21 tomo I.

⁴⁵ *Ibídem* p.51.

⁴⁶ *Ibídem* p.126 tomo V.

⁴⁷ *Ibídem* p.41.

vario, lo infinito, lo fantástico, como en tiempos del arte gótico, puede elegir y combinar el enlace, las proporciones las dimensiones las formal, la posición, en una palabra, Las relaciones de los materiales, o sea las diferentes magnitudes sensibles con el fin de exteriorizar el carácter que el artista concebio”⁴⁸.

El punto de partida de las artes no imitativas esta en los sentidos; para la arquitectura las relaciones matemáticas son percibidas par el sentido de la vista. “Las diversas magnitudes que la mirada aprecia pueden formato entre si conjuntos de partes relacionadas por leyes matemáticas. Así un pedazo de madera o de piedra podrá tener la forma geométrica de un cubo, de un cono, de un cilindro, de una esfera, lo que establece relaciones fijas y permanentes en la distancia que media con los diversos puntos de su superficie...”⁴⁹ Para la música, serán las relaciones percibidas par el oído.

Como subraya Liernur, son las superposiciones, rotaciones, alineaciones de esas formas geométricas elementales las que definen una obra de arquitectura y la abstracción de la formulación básica de la arquitectura, en tanto arte ordenador de relaciones geométricas, a lo que se agrega la colocación subordinada de su expresión material⁵⁰.

Las ideas de Taine tuvieron suma trascendencia en la interpretación de la arquitectura colonial, conjuntamente con otras líneas teóricas⁵¹.

GUADET Y PLANAT: la síntesis

Julien GUADET (1834-1908), aquel estudiante que protagonizo la reforma de la Ecole hacia 1863, discípulo de Labrouste, ganador del *Grand Prix* en 1864,

⁴⁸ Ibídem p.52.

⁴⁹ Ibídem p.51.

⁵⁰ LIERNUR, J. F. op. cit. p.50.

⁵¹ Ibídem p.51.

fue desde 1972, Director de Taller y, a partir de 1894 toma a su cargo la cátedra de Teoría de la Arquitectura.

Su libro, *Elements et Theorie de l'Architecture*, de enorme; difusión en el terreno didáctico de la arquitectura, a nivel internacional, logra una síntesis de las ideas académicas del siglo III desde Quatremere y Durand, hasta Taine y aun, a pesar de sus ataques, incorpora conceptos de Viollet le-Duc.

Guadet reivindica la búsqueda del carácter como una concepción relativamente moderna. La antigüedad tiene sus edificios netamente caracterizados pero no parece haber hecho del carácter un merito capital; es así que el Partenón, templo de la divinidad ateniense y los Propileos, entrada militar de una ciudadela, presentan los mismos elementos; también las salas de las Termas y la Basílica de Constantino. Con la Edad Media y el Renacimiento, continuados por la arquitectura moderna, el carácter *s'écrit* de antemano... Desde el Cristianismo el hombre se volvió más diverso, más complejo. El carácter en nuestros edificios es un motivo de atracción y una riqueza más de la *langue que nous parlons*"⁵².

El carácter para Guadet permite diversidad y la variedad. Si Bien no desarrolla demasiado esta idea, dándola más bien por sobreentendida, las ideas de Taine y su teoría del *milieu*, tiñen fuertemente el recto de su obra. Pero, si el arte es la búsqueda de la belleza en la verdad y por la verdad" y este es un principio invariable y general, el concepto durantiano del método de composición regirá su teoría. *Les éléments d'architecture*, los muros, las ventanas, las columnas... le harán definir al arquitecto como el artista capaz de realizar un programa"⁵³.

⁵² GUADET. Juliet. *Elements et Theorie de l'Architecture*. Paris.6 tomos. 3ª edición. Paris. Librairie de la Construction Moderne. 1909, 1ª. Edición, 1905. tomo I p. 133.

⁵³ Aclarando que hacer el programa no debe ser obra del arquitecto aunque muchas veces este se ve obligado a hacerlo o modificarlo. *Ibidem*, p.101.

La *Encyclopedie* de PLANAT⁵⁴, de permanente consulta por nuestros arquitectos llega quizá a la definición mas sintética de de la noción de carácter: “el carácter es, en el arte, la acentuación buscada y precisa, de la voluntad del creador”.

⁵⁴ PLANAT, P. *Encyclopédie de l'Architecture et de la Construction*. Bibliothèque de la Construction Moderne, Paris. Aulanier et Cie. s/f.

II. LA NOCION DE CARACTER EN EL PROCESO DE CONFORMACION DE NUESTRO CORPUS DISCIPLINAR.

EL INGENIERO-ARQUITECTO: La convergencia disciplinar.

Hacia el momento de La creación de la *Ecole de Pont: et Chaussees*, la manualistica ya corría en paralelo con la tratadística general de arquitectura, ocupándose de los aspectos técnicos tanto del proyecto como de la construcción.

Pierre PATTE⁵⁵ es el que plantea la relación entre la técnica y la superación de las “reglas vulgares”. Abandonar esas reglas (las clásicas) implicaba para el ingeniero del siglo XVIII acceder a una libertad que permitía dictar las “nuevas reglas”. La libertad es para la técnica.

BELIDOR unos años antes afirmaba que ya llegara el “tiempo en que el Geómetra, el Físico, el Ingeniero y el Arquitecto piensen casi del mismo modo”⁵⁶. Pero la que se encarga de desvanecer ese sueño de la ciencia única para las disciplinas proyectuales será el desarrollo de las matemáticas. La separación neta entre cuerpos de ingenieros y diversas especies de arquitectos)) fue posible a través de dos nociones reguladoras aparentemente complementarias; aplicación y utilidad.

La *aplicación*, es el ámbito específico de los ingenieros y la actividad que los destina a perfeccionar la arquitectura pues los medios se deducen de las ciencias físico químicas. La utilidad, excediendo el sentido vitruviano del término (utilitas) es invocada más que nunca, hacia fines del siglo XVIII y durante todo el XIX, desde que se la concibe como cuantificable. Estas dos nociones permiten desarrollar un espectro disciplinar no siempre claro en cuanto

⁵⁵ El teórico del *embellissement* de Paris, autor del *Traité de la Construction*, parte técnica del *Cours* de J, F. Blondel.

⁵⁶ GUILLERME, Jacques. “Il sistema della produzione tecnologica e le condizioni d’emergenze dell’architettura moderna.

En: MORACHIELLO, P. e TEYSSOT, B. *Le macchine imperfette. Architettura programma, istituzioni*, nel XIX secolo, Roma. Officina Edizioni. 1980. p.57

a roles de incumbencias con respecto al producto final. Aplicación, utilidad, belleza, distribución, son términos que van moviéndose no linealmente, mezclándose en relaciones mucho más vinculadas a los protagonistas y al medio cultural que a un desarrollo científico “ineludible”.

Jacques GUILLERME propone que sería “oportuno interrogarse sobre el orden de las particiones sociales en el campo de la producción arquitectónica en base a la formación y a la difusión de los saberes que tienen la validez de ciencia”⁵⁷.

La creación de la *Ecole Polytechnique* se enmarca en el imperioso deseo de organización según el cual el hombre está en grado de regular las condiciones de la propia vida sobre la tierra a través de las facultades de la razón, por medio de la voluntad, es decir de extender sin ningún límite los esfuerzos de la mentalidad científica”⁵⁸.

Sugiere Guillermo que en ese momento, de hecho, se dan cuatro tipos de individuos: los arquitectos hostiles a los valores específicos de los ingenieros; los arquitectos que simpatizan con estos valores; los ingenieros que aspiran a apropiarse de los valores del arquitecto y los que los miran con desprecio⁵⁹. Este cuadro, un tanto elemental y esquemático, permite sin embargo, visualizar una relación más compleja entre saberes para incumbencias. Siguiendo esta línea, J.-N.-L. Durand se ubicaría, por ejemplo, dentro de los arquitectos que aspiran a los valores de los ingenieros.

Para esta época del debate disciplinar, particularmente francés, comienza el proceso de institucionalización de la disciplina en nuestro país que, si bien tomamos como fecha inicial el emprendimiento de Belgrano y la Escuela de Dibujo⁶⁰, es con el empuje ideológico del período revolucionario y la gestión

⁵⁷ GUILLERME, J. Op. cit.

⁵⁸ *Ibidem*. p. 61.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ver SCHMIDT, Claudia. *La institucionalización de la arquitectura y la conformación del Corpus teórico disciplinar*. En: IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: “Las artes en el debate del Quinto Centenario”.

concreta de Rivadavia que se crean las primeras instituciones en torso a la idea fundamental de regularizar la ciudad⁶¹.

En la “ciudad regular” de la década de 1820 la arquitectura debía hablar claramente desde sus edificios emblemáticos acerca del nuevo orden institucional: no en vano los únicos dos emprendimientos edilicios nuevos (el resto fueron refacciones de edificios existentes) fueron el Pórtico de la Catedral y la Sala para la Junta de Representantes⁶². La jerarquización programática a través de una “*architecture parlante*”, impactara en un medio con otros hábitos constructivos presentando un discurso propio que de años en adelante, iré sufriendo los replanteos relativos a la consolidación de la modernidad.

Efectivamente, la construcción del Pórtico de la Catedral violenta la idea de tipo que tenía un enorme desarrollo histórico en el seno de la disciplina y desafía la idea de carácter. El grupo rivadaviano propone “un edificio en el cual la voluntad del Estado no es respetar en lo mas minima los lineamientos programáticos tipo, de una catedral, sino crear un templo votivo en homenaje a la independencia. De allí la elección programática de una arquitectura decididamente imperial que evoque la gloria de un pasado del cual la nueva Roma debe ser continuidad del presente⁶³.”

Con la necesidad de formar un cuerpo técnico al servicio del Estado surge la estructuración en la década de ‘60, del aparato institucional, tanto profesional como académico. Mientras se funda la Universidad de Buenos Aires y con ella la Facultad de Matemáticas, se crean los Departamentos de Ingenieros-Arquitectos, de Ingenieros hidráulicos y el Topográfico. En esta organización, la figura del Ingeniero-Arquitecto dominaba, y probablemente no sea tan

Octubre 1992. FF y L-UBA, CAIA, p. 219. Un mayor desarrollo del tema se encuentra en el informe para la Beca-Uba presentado en Marzo 1992. IAA-SIP-FADU.

⁶¹ Al respecto ver ALIATA, F. “*La ciudad regular. Arquitectura edilicia e instituciones durante la época Rivadaviana*”.

En: AA. VV.: *Imagen y Recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires.

⁶² Sobre el Buenos Aires rivadaviano y el pórtico de la Catedral, los recientes trabajos de Fernando Aliata revelan nuevas hipótesis en relación a las planteadas por la historiográfica tradicional.

⁶³ ALIATA, F. *Ruptura y Reforma...* op. cit.

encuadrable en aquella clasificación de Guillermo, ya que el Arquitecto a secas, no tenía la presencia. Senillosa, Bevans, Pellegrini, a pesar de Catelin que si era arquitecto, son algunos de los que conformaban el reducido espectro disciplinar, hasta pasada la primera mitad del siglo.

Lo que aun no había llegado a ocupar un lugar, ni institucional ni cultural, es la línea de los arquitectos Beaux—Art, quienes recién irrumpen, avanzada la década de 1870.

Para ese entonces se afirma una primera estructuración en base a las ideas de las *ciencias aplicadas*, de la utilidad de las ciencias naturales, teniendo como principal figura a Juan María Gutiérrez, ingeniero formado en el primer Departamento de Ciencias Exactas de la facultad de Senillosa y Avelino Díaz y con diez años de trabajo en el Departamento Topográfico.

Cuando Juan M. GUTIÉRREZ se pone al frente de la Universidad de Buenos Aires, hacia fines de la década de 1860, se consolida un modelo de profesional técnico abarcada por la figura del Ingeniero y las Ciencias Exactas, como contenedores de esa *utopía racional* de la tecnología, surgida hacia, el tercer decenio del Ochocientos. Modelo; que perdura y sienta las bases de las carreras de Ingeniero y Arquitecto hasta el momento en que se insertara con la creación de la Escuela de Arquitectura en 1901, el perfil del arquitecto Beaux—Arts.

La concepción general acerca de la importancia de los estudios científicos que orientaba a Gutiérrez en su gestión residía en la importancia que tenían “tanto en función de las oportunidades económicas industrial mundial, que requerían cuadros técnica y científicamente capacitados, como en relación a los valores propios de una sociedad republicana y democrática. La política educativa que se impulso desde su función de rector se articula en gran medida en torno a esa representación ideológica”⁶⁴.

⁶⁴ Myers, Jorge. *Sisifo en la cuna, o Juan María Gutiérrez y La organización de la Enseñanza de la Ciencia en la Universidad Argentina*, 1992. Ponencia presentada en las Jornadas Inter Escuelas/Departamentos de Historia. Como señala Myers, con valores de una sociedad *republicana* y *democrática* se refiere a que la experiencia adquirida a través de la dictadura de Rosas y la larga sucesión de guerras había servido para revalorizar ciertos

Paralelamente a la existencia de “cierto movimiento intelectual que favorecería una mayor presencia de las ciencias exactas y naturales en el ámbito cultural local”⁶⁵, podría decirse que, en el ámbito de la arquitectura se daba entre algunos arquitectos-ingenieros italiano como Fossati, los Canale o aun Pellegrini y Pueyrredón, quienes comenzaron a trazar algunas primeras líneas acerca de las características de la disciplina local.

En Buenos Aires, de los primeros profesionales surgieron de Facultad, la mayoría actuó como técnico o dedicada a una rama de la arquitectura de servicios cuyo acento en los problemas técnicos era definitorio (puerto, redes de distribución de agua, saneamiento en general, etc.)

Este es el perfil de Juan A. BUSCHIAZZO (1646-1917). Si ensayamos ese cuadro de Guillermo, sería de los Ingenieros que miran las cualidades de los arquitectos. Formado en Buenos Aires, en la Facultad de Ciencias Exactas de Gutiérrez, con los profesores de ciencias naturales italianos, su actuación profesional recibió la impronta en sus años de formación del trabajo en el estudio de los Ingenieros Canale. Buschiazzo es quizás el personaje más expresivo de esa mixtura inicial del Ingeniero-Arquitecto local.

Una de las preocupaciones centrales de Buschiazzo la constituye sin duda, los problemas de la ciudad, desde la doble perspectiva de “regularización” y de higiene. Y si también intenta justificar la necesidad de reglamentar la edificación urbana., desde un cierto discurso de la teoría del *embellissement* parisina, la solidez, la estética y la higiene son los objetivos centrales para la construcción de la ciudad. “La autoridad, tiene el deber de fomentar el gusto por; las bellas artes como una de las ramas mas importantes de la educación de los pueblos civilizados, y para conseguir este objeto es necesario que obligue a los

elementos de la ideología política de los rivadavianos, en cuanto a la necesidad de cruzar el concepto de ilustración con aquel de democracia.

⁶⁵ Algunas publicaciones surgidas para esta época indican. “*El Plata Científico*” y *Literario*, dirigida por Miguel Navarro Viola que publicó el debate entre Senillosa y Pellegrini acerca de la creación de una Facultad de Ciencias Exactas que albergaría la enseñanza de la arquitectura; la “Revista “Farmacéutica” que contó como colaborador el químico Miguel Puiggari, catalán activo difusor de principios higienistas. Ver Myers CFR.

propietarios y constructores a presentar a la Municipalidad los planes de los edificios que proyecten construir a fin de que sean examinados por su oficina de Ingenieros para que puedan hacerse en ellos las modificaciones que exijan solidez y estética. Sin esta ordenanza, tampoco es posible la higiene, porque veremos siempre construir casas mal distribuidas, mal ventiladas y por consiguiente húmedas y malsanas como la mayor parte de las construidas y que si por el lujo de sus fachadas parecen palacios, son por dentro focos de enfermedades y de peste”⁶⁶.

La presencia en su biblioteca particular de cerca de 200 volúmenes (entre libros y revistas especializadas) dedicados a los problemas de higiene aplicada a la construcción de viviendas y edificios en general, como a la construcción de hospitales, edemas de los de saneamiento, instalaciones y aspectos del confort en general indica una preocupación que formaba parte de la cultura científica del momento en que se formó. Cabe destacar que muchos de los temas referidos al confort ingresan a la currícula de la Ecole de Beaux-Arts de Paris recién hacia 1917⁶⁷.

La actitud profesional emprendida en sus proyectos de hospitales, en la remodelación de la Recoleta (a contrapelo de los más renombrados científicos contemporáneos que decían que había que cerrarlo) muestra un perfil de profesional más comprometido con las cuestiones técnicas, de utilidad y de economía y más lejano de un perfil académico, como a veces se lo suele tildar. Y es justamente en estas obras en las que se pone en evidencia el problema del carácter y el programa. Su búsqueda orientada a la faz técnica aplicada a la resolución programática, deja de contemplar la caracterización de la obra.

⁶⁶ BUSCHIAZZO, Juan A. *Memoria del Presidente de la Comisión Municipal al Consejo*, correspondiente al ejercicio de 1880. Buenos Aires 1881. p. CLXXIX-CLXXXVII.

⁶⁷ Cursos de electricidad, calefacción, ventilación, avances en higiene, teorías de urbanismo, ideas sobre hormigón armado regulación de calles, etc. son agregados en 1917 por recomendación de Laloux, EGBERT, D. D. Op. cit.

EL CARACTER NACIONAL.

Es Alejandro CHRISTOPHERSEN (1866-1946), pintor y arquitecto formado en la *Beaux-Art* (en Tiempos de Jean-Louis Pascal, Guadet y Garnier) quien desarrolla en Buenos Aires desde algunas de sus obras y expresamente en sus escritos, los valores de La arquitectura colonial “considerada mas en su relación con el clima y las posibilidades técnico- constructivas, que como hecho de valor artístico”⁶⁸.

En efecto, Christophersen lo revaloriza orientado por la búsqueda de un “estilo nacional”. “Yo exalte ese arte (dice) con el propósito de que buscásemos todos, en su verdadero origen, la fuente de inspiración ⁶⁹”, aclarando expresamente que el arte colonial de nuestro país es tan solo una sombra del que le dio vida y vino de España. Lo que realmente busca Christophersen es rescatar el carácter (en el sentido taineano de la teoría del *milleu* y no en clave moderna), la adecuación: a nuestro medio cultural en lo estético y al clima en lo material⁷⁰.

Martín NOEL, en cambio, intentaba componer una teoría de un nuevo estilo, moderno, en el sentido de que este adecuado a los países “mas progresistas del mundo”. Para ello “necesita del “nacionalismo”, para defenderse del cosmopolitismo extranjerista, un topos de la Argentina del Centenario”⁷¹.

Y si tanto Christophersen como Noel coinciden en la simpleza de los sistemas constructivos la escasa decoración y los programas, el giro que proporciona este ultimo es el de transformar “lo que había sido una *falta* en un

⁶⁸ CRISPIANI, Alejandro. Voz “CHRISTOPHENSEN” en: LIERNUR, J. F y ALIATA, F. DIRS. Diccionario Histórico, de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina. Buenos Aires. Proyecto Editorial. 1992.

⁶⁹ CHRISTOPHENSEN, Alejandro “A propósito del Arte Colonial” en: Revista de Arquitectura N°15. Buenos Aires. 1918.

⁷⁰ “Para que todo arquitecto reflexione sobre los meritos de la característica de ese estilo colonial que es reflejado del suelo sudamericano, donde los muros espesos conservan el fresco de sus habitaciones, donde los aleros y recobas pretejen las paredes contra los rayos del sol donde la teja árabe, el ideal de los techos, fresco por excelencia, de una nota encantadora en medio del paisaje de tonos subidos y de un cielo azul”. *Ibíd*em

⁷¹ LIERNUR, J. F. “¿Arquitectura del Imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones “neocoloniales” de la arquitectura producida durante la dominación española” En: Anales del Instituto de Arte Americano. N°27-28. Buenos Aires. FADU-UBA. 1989-1991.

valor. La simplicidad pasa a ser pureza y con ello la carencia estética se convierte en superioridad moral”⁷².

Pero es importante la cuota de subjetividad: si no hay nacionalismo o voluntad personal, hay incoherencia y vaguedad “tradicción y nacionalismo cobran el aspecto de una *segunda naturaleza*”⁷³. “Todos los grandes florecimientos llevaron siempre en si, los signos inequívocos del carácter de un pueblo y sus formas nacieron al arrimo tierno y seductor de los gérmenes locales que fueron sazando... bajo la lógica influencia de las migraciones”⁷⁴.

Los primeros intentos de incorporación de valores de las construcciones del periodo colonial a la cultura arquitectónica moderna se produjeron en Estados Unidos bajo la influencia de corrientes románticas en la literatura, hacia 1880. En la siguiente década, la reivindicación del “*Mission Style*” adquirirá las bases teóricas que luego también darán lugar al “Estilo Colonial” en Latinoamérica. El *Mission Style* proporciona una alternativa antiacadémica “en clave antiindustrial” con una colocación similar a la que suele otorgar a los movimientos del “arte nuevo” europeos”⁷⁵.

Dos temas principales preocupan a los intelectuales de la época del Centenario: la revalorización de las expresiones culturales americanas y la búsqueda de articulaciones de una nueva expresión “propia” que pudieran sintetizar desde una óptica actual los legados, hasta ese momento, olvidados⁷⁶.

Entre estos intelectuales se encuentra Ángel GUIDO quien, mas radical que Noel, culpa directamente al cosmopolitismo de haber gestado sin lugar a dudas, un clima altamente propicio a la desautenticidad del arte americano”⁷⁷.

⁷² LIERNUR, J. F. Formas modernas op. cit. p. 70.

⁷³ Noel, Martín. Fundamentos para una estética nacional. P. 237.

⁷⁴ Ibídem.

⁷⁵ Liernur, J. F. Formas modernas op. cit. p. 59.

⁷⁶ Görelík, Adrián y Silvestre Graciela “*Lo Nacional en la historiografías de la arquitectura argentina: el peso de una tradición*”. En: Historiografía Argentina (1958-1988). Una evaluación crítica de la producción histórica argentina. Buenos Aires. Comité Internacional de Historia. 1988

⁷⁷ Guido, Ángel. Redescubrimiento de America en el Arte. Rosario UNL. 1940. P.26.

Totalmente enrolado en la filosofía del arte alemana, Guido va a difundir especialmente las ideas de Wölfflin en América Latina.

La reacción contra la filosofía positivista francesa, en particular la teoría del *milieu* de Taine, fue violenta: había que “echar por la ventana el *medio* y enfrentarse valientemente con la obra misma” es la posición de los *formalistas*, de Wölfflin⁷⁸.

Es el rascacielos “una de las expresiones estéticas más certeras de nuestra inquieta y embrollada época y como americanos debemos enorgullecernos que haya sido un pueblo de América el predestinado a ofrecer al mundo la obra de arquitectura más extraordinaria de nuestro tiempo”⁷⁹.

Desde su *Machinolâtrie*, Guido intenta advertir “a los estudiantes americanos de arquitectura” contra las teorías mecánicas del arte, encarnadas por *l'architecte Monsieur Le Corbusier*, quien nos ha visitado este año, en un momento que él define de “desorientación estética durante el cual nosotros los americanos deseamos afirmar nuestras propias características en el arte”⁸⁰.

Guido reprocha a Le Corbusier (a quien considera un gran artista y un gran arquitecto) que la utilidad sea el fin de su arquitectura, su visión de la arquitectura como una máquina que cumple una función en el proceso de producción, elevándola a un ideal estético y que la solución exterior no es motivo de arte sino resultado de la unión de partes⁸¹. Mientras tanto, desde los epígrafes de las ilustraciones del capítulo “La Grande Architecture Moderne”, Guido apela a las adjetivaciones propias de la teoría del carácter más cercana a las expresiones de Boullée. Rescatando “la grandeza y la nobleza formal moderna” en la estación de Stuttgart o la “claridad y solemnidad” en el Crematorio de Helsingfors, permanece mudo ante las imágenes de la Villa de Garches titulándola “*machinolâtre*”.

⁷⁸ Ibídem. p.42.

⁷⁹ GUIDO, Ángel. “Radiografía del rascacielo” en Redescubrimiento, op. cit. p. 324.

⁸⁰ GUIDO, Ángel. *La Machinolâtrie* de Le Corbusier, Argentina. 1930.

⁸¹ Ibídem.

La crisis del concepto de carácter.

El conflicto entre el carácter, la técnica y los programas adquiere una compleja densidad con la puesta en crisis del propio concepto de carácter. ¿Por que referenciarse, y si ello es necesario, cuáles son nuestros referentes? El movimiento neocolonial expone este problema intentando aun recuperar la idea, recomponiendo un nuevo sistema de referentes ya no situados en la tradición del mundo clásico europeo.

La obra de Antonio U. VILAR, que reconoce una primera etapa neocolonial ligado a las principales figuras del modernismo arquitectónico latinoamericano (como Lucio Costa o Luis Barragán)⁸² conjuga tanto la búsqueda de motivos localistas, el clima, los materiales de la región, es identidad histórica, como la tipológica y de standardización. En sus edificios para renta, que lo vinculan “con la mayoría de los arquitectos del momento, que trabajaron *a favor* de las condiciones de la producción en un mercado de renta para la clase media en expansión”⁸³ y en Las estaciones de servicio para el Automóvil Club Argentina, la cuestión de la standardización y la repetición, guían en gran medida su trabajo de búsqueda de resoluciones tipológicas.

Cuando Ángel GUIDO dispare contra Le Corbusier en su *machinolâtrie*, el concepto de carácter habrá estallado en si mismo debido (entre otros factores) a la standarización, la seriación y la reproductibilidad técnica. Y puede decirse que A. U. Vilar marcara esta inflexión, cuando saque, literalmente, el problema fuera de la arquitectura. A propósito de la construcción del conjunto de estaciones de servicio el A.C.A., dice: “Frente a una noción primaria de esta obra de conjunto, se considero desde un principio la conveniencia de que todos las edificios respondieran a un cierto carácter, o tuvieran una identificación que

⁸² GORELIK, Adrián. Antonio U. Vilar, 1887-1966. 1992 mimeo.

⁸³ *Ibídem*.

los hiciera fácilmente reconocibles, detalle que en realidad vendría a ser un apreciable valor arquitectónico de esa obra de conjunto: “el concepto de unidad”. Con la preocupación de no caer en soluciones artificiosas o amaneradas y por tanto transitorias, lo que sucede con las imitaciones de rustico o de clásico” o de vejez, etc., que deben considerarse como aberraciones de cierta arquitectura contemporánea, a la que no escapa la desesperación por encontrar cocas nuevas sin preguntarse si, son buenas... y en cuanto a la identificación de los edificios, no queriendo atarnos a formas que pudieran no ser adaptables a todas las necesidades o casos que habrían de presentársenos, hemos preferido buscar un atributo o “característica”, independiente del edificio, que resultara una expresión fácil del asunto; así nació el “muñeco actual, que tiene las proporciones de la figura humana con un brazo extendido que llama la atención y dice A.C.A. y el otro brazo recogido marcando las horas”⁸⁴.

Ya no mas sinécdoque. Una columna de Vilar no nos dice nada. La obra es el todo. Quizás, desde la elocuencia de la *architecture* parlante al logotipo, pueda trazarse un camino posible de la noción de carácter, noción que aun hoy no ha podido abandonar la disciplina.

⁸⁴VILAR, Antonio U. En Nuestra Arquitectura. Enero. 1943.