



EJE TEMÁTICO 1: Instituciones y campo intelectual

Las muestras del MOMA en el debate disciplinar Beaux-Arts

Mgtr. Arq. Florencia Caeiro.

FAUD. Universidad Nacional de Córdoba

Mail: fcaeiro.unc@gmail.com

Palabras Claves: MoMA - Arquitectura Beaux Arts - Critica Disciplinar - Labrouste

Resumen:

Desde los inicios de la actividad del Museo de Arte Moderno, de Nueva York (MoMA) en la década del veinte del siglo XX, las muestras son consideradas instrumentos de divulgación de la arquitectura y han tenido un fuerte impacto en el ámbito de la crítica disciplinar. De diferente manera han logrado formular problemas, visibilizar temáticas, o denominar líneas arquitectónicas.

Tal fue el caso de dos de ellas: “*Modern Architecture: International Exhibition*” (1932) curada por Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock; y “*Deconstructivist Architecture*” (1988) curada por Philip Johnson y Mark Wigley, que presentaron debates claves en la historia de la arquitectura contemporánea.

En relación al tema del presente congreso, se propone indagar en los debates promovidos acerca de la arquitectura Beaux-Arts por dos muestras del MoMA: “*The Architecture of the École des Beaux-Arts*” curada por Arthur Drexler (1975-76) y “*Henri Labrouste: Structure Brought to Light*” curada por Barry Bergdoll (2013).

La consideración de las dos exposiciones se realizará en relación a los diferentes contextos de la crítica disciplinar en que se desarrollaron y los objetivos y repercusiones que tuvieron.

Introducción

La muestra del MoMA¹ realizada en 1975-76 denominada “*The Architecture of the École des Beaux-Arts*”, revalorizó la arquitectura académica a través de la exposición de diversos proyectos de edificios construidos en Europa y Estados Unidos. Sus curadores fueron: Arthur Drexler, Richard Chafee, Neil Levine y David Van Zanten.

La exposición se concretó en un momento de cuestionamiento de la historia, disciplina que había sido dejada de lado durante la cristalización de la arquitectura moderna y se encontraba en el centro del debate en la década del 70. Volver la mirada a la arquitectura del Beaux-Arts -pocos años después que la École cerrara sus puertas en 1968-en países como Estados Unidos significaba, no sólo poner en valor dicha arquitectura, sino también cuestionar el rol de la historia en la disciplina.

Con un nuevo enfoque las investigaciones realizadas, en el marco de la muestra, destacaron diferentes y novedosos aspectos de la arquitectura académica, que se reconocieron como ideas germinales de la arquitectura moderna que la sucedió.

La prolífica obra Beaux-Arts Latinoamericana, no conformó parte de dicha exhibición, ni de las realizadas en los años siguientes. Latinoamérica ingresó en el circuito de las exposiciones del MoMa recién en 1943 con la muestra “*Brazilbuilds: architecture new and old*” (1652-1942) y en (1955-1956) cuando Henry-Russell Hitchcock organizó la muestra “*Latin American Architecturesince 1945*”.

Desde los inicios de la actividad del MoMA en la década del 20, las muestras como la de 1975-76, entendidas como instrumentos de divulgación de la arquitectura, han tenido un fuerte impacto en el ámbito de la crítica disciplinar. De diferente manera han logrado formular problemas, visibilizar temáticas, o denominar líneas arquitectónicas. Tal fue el caso de dos de ellas, *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) curada por Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock; y *Deconstructivist Architecture* (1988) curada por Philip Johnson y Mark Wigley, que generaron debates claves en la historia de la arquitectura contemporánea.

Se propone en este trabajo, indagar en los debates que dos muestras del MoMA- “*The Architecture of the École des Beaux-Arts*” (1975-76) y “*Henri Labrouste: Structure Brought to Light*” (2013)- propusieron sobre la arquitectura Beaux Arts, en relación a los diferentes contextos de la crítica disciplinar en que se desarrollaron y los objetivos y repercusiones que tuvieron.

¹ Denominación del *Museum of Modern Art*, de la ciudad de Nueva York.

La muestra *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (1975-76)

La revisión del *Prefacio y Agradecimientos*² del catálogo de la muestra permite establecer cuáles fueron las motivaciones que llevaron a la dirección del MoMA en 1975 a volver la mirada sobre la arquitectura de la École y luego deducir cuáles fueron finalmente las repercusiones que el evento produjo en el ámbito de la crítica y pensamiento disciplinar.

En el *Prefacio* Arthur Drexler³ expresaba que “los fundamentos teóricos de la arquitectura moderna habían llegado a la mayoría de edad”(p.3). Ya no había certezas en cuanto al camino que debía seguir y cómo debía ser enseñada esta arquitectura, se creaba así el momento propicio para volver la mirada a la arquitectura que la había precedido: la arquitectura Beaux-Arts.

La figura de Gropius y la fundación de la Bauhaus habían sido cruciales para definir la arquitectura moderna y formular un nuevo método de enseñanza y práctica de la arquitectura, que reemplazó al sistema de enseñanza francés. El gran logro de la Bauhaus fue en primera instancia definir y luego resolver, los problemas reales de la sociedad de su tiempo; sus ideas florecieron como doctrina y luego dominaron la arquitectura en América -especialmente con el hacer de sus protagonistas exiliados allí- pero finalmente cesaron sin haber generado sucesión.

A pesar de la diversidad de propuestas de los maestros modernos Drexler establecía, desde la consideración de la Bauhaus, algunos aspectos de la arquitectura moderna que la diferenciaron de la arquitectura Beaux-Arts, como la preferencia por el uso de formas simples, aptas para las demandas de la producción industrial y la prioridad de responder principalmente a los requerimientos funcionales.

En arquitectura, la fijación moralizante sobre la utilidad y la técnica industrial desembocaron en una tendencia antihistórica cuyas consecuencias todavía no se han entendido del todo, aunque son demasiado dolorosamente obvias, donde quiera que la arquitectura moderna haya tratado el entorno urbano. El movimiento moderno se ha enorgullecido a sí mismo en su “urbanismo” pero ser anti- histórico es ser anti-urbano (Drexler, 1975, p.3).

Así el mayor fracaso de la arquitectura moderna se produjo en las intervenciones urbanas y precisamente por la ruptura con la historia. El curador destacaba que la arquitectura del Beaux-Arts, historicista, fue apropiada para diseñar los edificios públicos y generar monumentalidad

² Catálogo de la muestra recuperado de: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2483_300300503.pdf

³ Arthur Drexler fue Director del Departamento de Arquitectura y Diseño del MoMA entre 1956 y 1987.

mientras que la arquitectura moderna –cuyo objetivo era diseñar la totalidad del entorno- percibió la grandiosidad como instrumento de opresión.

La intención de la muestra, según Drexler, fue revalorizar la arquitectura Beaux-Arts que había sido vilipendiada y olvidada hasta los 60 en Estados Unidos cuando Louis Kahn -formado en dicha escuela- recuperaba en su pensamiento y obra algunos conceptos valiosos de la misma.

Es necesario subrayar que Drexler redactó el prefacio comparando la arquitectura Beaux-Arts con la moderna y por medio de dicha comparación logró visibilizar algunas sustanciales diferencias entre ellas en cuanto a: la consideración de la arquitectura del pasado y las formas de enseñanza. Surgió también de dicha comparación la posibilidad de establecer continuidades existentes entre la arquitectura Beaux-Arts y la arquitectura moderna que no habían sido consideradas anteriormente por la crítica.

La exhibición presentaba 200 dibujos de proyectos arquitectónicos, 160 realizados por estudiantes de la École de Beaux-Arts seleccionados por sus cualidades gráficas y de proyecto y otros 40 realizados por Henry Labrouste (Biblioteca Santa Genoveva), Charles Garnier (Opera de Paris), y Viollet-le-Duc (también de la Opera). A estos se sumaba una selección de fotografías de edificios en Francia y Estados Unidos. La muestra se focalizaba en la arquitectura de la École de Beaux-Arts del siglo XIX y además incluía ejemplos de obras norteamericanas (la última terminado en 1943) y algunos proyectos del siglo XVIII.

Los curadores y quienes en 1975 publicaron una serie de ensayos en el catálogo de la exposición fueron los jóvenes críticos norteamericanos: Richard Chafee, Neil Levine y David Van Zanten. El primero de ellos indagó sobre los aspectos administrativos y políticos de la historia de la École de Beaux-Arts y los arquitectos americanos formados allí; Neil Levine se concentró en el surgimiento del neo-griego y las ideas desarrolladas por Henry Labrouste y David Van Zanten estudió la noción de composición arquitectónica y colaboró con Drexler en la selección de los dibujos de la exposición. (Fig. 1)

En la introducción se expusieron de manera sintética distintas etapas de la arquitectura académica que se presentan a continuación.

La tradición francesa de la Academia de Arquitectura.

En el siglo XVIII se inició la tradición francesa de la arquitectura Académica que continuó a lo largo del siglo XIX. Los proyectos más destacados fueron aquellos presentados a los *Concours*

du Grand Prix de Rome.⁴Entre 1720 y 1820 -la École y las competencias de los Grand Prix- se organizaron y dieron forma al método de **composición** que se desarrolló hasta fines del siglo XIX.

La composición consistía en la reunión de un número de partes en un todo unificado –en este caso volúmenes exteriores y espacios interiores correspondientes –y, a medida que se desarrollaba la idea, significaba la concepción del edificio como una entidad tridimensional a través de la cual uno “caminaba” mentalmente a medida que diseñaba (Drexler, 1975, p.9).

En el sistema de estudios de la École los estudiantes avanzaban por medio de una serie de competencias mensuales, en las que se evaluaban las habilidades para dibujar o hacer totalmente un proyecto y el Grand Prix era la última prueba o examen. El elemento imprescindible y efectivo para composición era *la planta*, que requería la organización de espacios interiores y masas exteriores en torno a ejes principales y secundarios claramente definidos.

Con la influencia de J.G. Soufflot, E. L. Boullée y C.N. Ledoux, las formas de los proyectos premiados en los Grand Prix, se volvieron más abstractas durante el primer cuarto del siglo XIX y ya fines de 1820 la tradición académica estaba establecida y lista para ser desafiada desde su interior.

La figura de Henri Labrouste.

Henri Labrouste presenta en 1829 su “fourth-year envoi” -una extensa reconstrucción arqueológica referida a los templos griegos de Paestum-. Aquella reconstrucción, al igual que los trabajos presentados por otros galardonados de 1820, desencadenó una gran controversia sobre la naturaleza de la arquitectura clásica y los objetivos de la enseñanza en la École.

Varios de los estudios arqueológicos presentaron la arquitectura antigua con un manto de vívida policromía y decoración accesoria y no permanente, de trofeos de guerra y grafiti. Todos ellos cuestionaron la naturaleza de la forma clásica, particularmente el uso del Orden, así como los conceptos de propósito social y utilitario atribuidos por la Academia a los antiguos griegos y romanos (Drexler, 1975, p.13).

⁴ Concurso del Grand Prix de Roma. (competencia anual que premiaba al ganador con 5 años de estudio en Roma).

Se conformó así un grupo de arquitectos “radicales” y muchos estudiantes de la École ingresaron a trabajar en sus ateliers, pero cualquier intento de alterar la doctrina no prosperó y “Los estándares formales y la vigorosa tradición de planificación del siglo XVIII prevalecieron entre los proyectos premiados.”(Drexler, 1975, p.14) Fue recién después de 1840 que el cambio se pudo introducir en la École, cuando ingresaron a la institución algunos profesores más jóvenes y liberales.

Nuevos profesores.

En 1848 los nuevos profesores y miembros del jurado, habían apoyado las ideas y enseñanzas revolucionarias que se estaban desarrollando en los ateliers radicales.

Tras la revolución, el príncipe presidente Luis Napoleón, intentó reconstruir Paris con sus amigos Viollet-le-Duc; (racionalista) y Constant-Dufex (eclectico-romántico). La figura de Labrouste con la Biblioteca Santa Genoveva, abierta en 1850, además de las ideas difundidas en los ateliers radicales, tuvieron una gran influencia y definieron un hermético y complejo estilo decorativo.

La influencia de la Opera de Garnier después de 1861.

Similar fue la influencia de La Opera de Paris de Charles Garnier, que dominó después de 1861 los proyectos de los estudiantes, caracterizados por los dibujos de colores brillantes y muy decorativos. La ópera instituyó la idea del edificio como una elaborada cáscara de espacios maravillosamente orquestados para el movimiento social, establecidos en el complejo de la ciudad. Los estudiantes -empleados en su atelier- revitalizaron esa noción de composición en la École. Muchos edificios públicos se realizaron siguiendo el ejemplo de Garnier, pero la preocupación por el racionalismo estructural y la decoración simbólica continuaron presentes en el diseño de los edificios institucionales e industriales.

Los proyectos del Grand Prix en el último cuarto del siglo.

Los proyectos del Grand Prix del último cuarto de siglo fueron los más grandes y mejor dibujados, pero por lo general no se adaptaron a las nuevas posibilidades estructurales y formales que comenzaba a manifestar la arquitectura francesa y de otros lugares del mundo.

A pesar del gran intento por mantener la tradición académica “las influencias arquitectónicas de otros países y desde Francia con el trabajo de Le Corbusier fueron muy diversas e irresistibles para que la teoría Beaux-Arts mantuviera una posición dominante”(Drexler, 1975, p.24).

Finalmente aclaraba Drexler, que los Grands Prix formaron una tradición autónoma que reflejó el desarrollo de la arquitectura de Francia en el siglo XIX.

Los edificios Beaux-Arts en Norteamérica.

Al final Drexler refirió a lo que sucedió en Estados Unidos con las obras del Beaux-Arts, donde la variedad de los edificios respondía a las particularidades de los distintos arquitectos formados en la École. Por ejemplo, la obra de Richard Morris Hunt, que reflejó su preferencia por la arquitectura neo-griega, o el caso de la Exposición de Chicago de 1893 donde se destacó una concepción americana de la arquitectura del Beaux-Arts conformada por un ensamble de edificios monumentales, unificados por el color blanco. También la Grand Central Terminal de New York de Whitney Warren donde se veía una más precisa tradición Beaux-Arts con espacios generosos y un sistema de circulaciones interiores y exteriores integradas.

Los últimos días del Beaux-Arts un clasicismo despojado de los órdenes y del ornamento intentó congraciarse con el estilo moderno, aunque uno de los mayores edificios -el Jefferson Memorial de Russell Pope 1943-reafirmó los valores clásicos.

Así la muestra y el catálogo publicado difundieron la producción arquitectónica del Beaux-Arts, reconocieron algunos momentos importantes de cambios en su trayectoria y sistematizaron el método de enseñanza implementado y ampliamente difundido no solo en Europa y Estados Unidos⁵.

En 1975 el interés por la arquitectura Beaux-Arts y su relación con la arquitectura moderna, resultó propicio para volver a ver la arquitectura del pasado como una fuente de valiosas enseñanzas y poner en discusión los problemas referidos a la significación de la arquitectura, la monumentalidad y la ciudad.

Algunas repercusiones críticas.La mirada de Alan Coulquhoun.

⁵ En Argentina el método de enseñanza Académico, definió los primeros tiempos de las Escuelas de Arquitectura.

Con un nuevo enfoque las investigaciones realizadas, en el marco de la muestra, destacaron diferentes y novedosos aspectos de la arquitectura académica, que se reconocieron como ideas germinales de la arquitectura que la sucedió.

Para muchos críticos, la consideración de la arquitectura del pasado, que había definido a la arquitectura del Beaux-Arts durante los dos siglos anteriores, implicaba una postura con respecto a la historia, que la vanguardia moderna transformó o modificó.

La muestra movilizó la investigación referida a la arquitectura Beaux-Arts en el campo disciplinar de la crítica en Europa y Estados Unidos con publicaciones como la de Alan Colquhoun.⁶ Su figura fue muy importante en la crítica inglesa y norteamericana, y unos años después de la muestra en 1978, publicó *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Allí se compilaban una serie de ensayos escritos entre 1962 y 1976 donde expresaba su visión crítica de la arquitectura en esa época. Reflexionaba entonces, sobre la consideración de la historia y la significación de la arquitectura, en la arquitectura moderna de principios del XX.

En dos ensayos del libro “*Tipología y métodos de diseño*” y “*Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier*”, se vislumbran ya los problemas y cuestionamientos realizados a la arquitectura moderna.

En el primer ensayo, explicaba Colquhoun, que la arquitectura del movimiento moderno había buscado modificar los sistemas de representación del pasado preindustrial con una actitud romántica de retorno a la naturaleza, pero con otro objetivo -ya no persiguiendo la imitación de la misma- sino destacando “la capacidad de la ciencia para revelar aquello que era esencial en el modo de operar de la naturaleza” (1978, p. 64) Se refería así a un determinismo biotécnico.

La forma era simplemente el resultado de un proceso lógico en el que convergían las necesidades operativas y las técnicas de operación. En última instancia necesidades y técnicas acabarían por fundirse en una especie de extensión biológica de la vida y la función y la tecnología se volverían totalmente transparentes (Colquhoun, 1978, p.65).

Aquellos que en el campo del diseño entendían la forma como resultado de la tecnología pura, acentuaban el poder icónico propio, de creaciones como las locomotoras o transatlánticos.

La doctrina implícita en el Movimiento Moderno – decía Colquhoun- “Estriba en la tensión entre dos ideas aparentemente contradictorias: determinismo biotécnico por una parte y expresión libre

⁶ Alan Colquhoun (Inglaterra 1921- 2012) Arquitecto, obtuvo su diploma en la Architectural Association de Londres en 1949. Fue autor de numerosos libros, entre los cuales puede destacarse *Arquitectura moderna y cambio histórico* (1978); *Modernidad y Tradición Clásica* (1989); *La Arquitectura Moderna. Una historia desapasionada* (2002) y “*Collected Essays in Architectural Criticism*” (2009).

por otra” (1978, p. 68). Así las exigencias de la función adquirirían preponderancia para definir la forma que quedaba en manos del genio creador actuando aparentemente sobre un vacío cultural.

Todo el campo de la estética con sus fundamentos ideológicos y su creencia en la belleza ideal, ha sido barrido de un plumazo. Lo único en su lugar es la permisividad, la libertad total de expresión del genio que –con la condición de que sepamos descubrirlo- reside en todos nosotros (1978, p.68).

Así según Colquhoun para la arquitectura moderna la consideración de la historia y de las arquitecturas del pasado eran innecesarias para resolver los problemas de la época y el concepto de belleza clásico era reemplazado por la libre expresión creativa de cada diseñador.

Colquhoun revisó las ideas del teórico Tomás Maldonado⁷ quien afirmaba que en realidad en los procesos creativos la intuición siempre debe basarse en el conocimiento de soluciones dadas en el pasado y que “la creación es un proceso que consiste en adaptar a las necesidades del presente formas derivadas bien de necesidades pretéritas bien de las ideologías pretéritas del pasado”(1978, p.68). Afirmaba entonces que el uso de modelos tipológicos del pasado si había estado presente en los procesos de diseño de la modernidad, es decir, que la historia y las tradiciones del pasado no fueron absolutamente dejadas de lado.

Finalmente concluyó Colquhoun el ensayo indicando que los procesos de cambio se realizaban no por un proceso de reducción, sino por un proceso de exclusión y que esto había sucedido con el Movimiento Moderno en todas las artes. Implicaba que los mecanismos formales tradicionales no se abandonaron, sino que se transformaron y cobraron nueva fuerza a través de la “exclusión de elementos icónicos ideológicamente repulsivos”. (1978, p.73.)

Al hablar de procesos de transformación, Colquhoun aceptaba la existencia de una continuidad entre la arquitectura del siglo XIX y la moderna.

Luego en otro capítulo titulado “*Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier*” ejemplificó las transformaciones realizadas por el arquitecto respecto a las arquitecturas que lo antecedieron.

El desplazamiento de conceptos decía Colquhoun, se entiende como “un proceso de reinterpretación y no de creación a partir de un vacío cultural”. (1978, p.115). Reconocía diferentes formas de desplazamientos: la **primera** en la que se modifican elementos que forman parte de la “alta tradición” transformándolos radicalmente bajo condiciones extrañas a su uso normal y la **segunda** en la que se asimilan elementos distintos a los de la tradición de la alta

⁷ Tomás Maldonado, nació en Buenos Aires en 1922. Es pintor, diseñador industrial y teórico del diseño argentino, conocido por su considerable influencia en el pensamiento y la práctica del diseño en la segunda mitad del siglo XX. Entre 1956 y 1966 fue profesor de la Hochschule für Gestaltung (HfG) en Ulm en la que también fue director. A fines de los 60 se trasladó a Italia donde ejerció como diseñador y como docente. Actualmente vive en Italia.

arquitectura y adquieren una significación simbólica que no habían poseído hasta ese momento. (1978, p. 114)

Colquhoun reconocía los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier como desplazamientos de conceptos ya que cada uno de ellos “parte de un aspecto concreto de la práctica precedente y procede a invertirlo”. (1978, p. 113-114)

El uso del piloti es una inversión del podium clásico; acepta el principio clásico de separar el *piano nobile* del suelo, pero interpreta esta separación en términos de vacío y no de masa. La *fenetre en longueur* es una contradicción de la clásica ventana edicular; la terraza en cubierta se opone al techo a dos aguas y sustituye el ático por una habitación al aire libre; la fachada libre sustituye la disposición regular de los huecos por la de una superficie de libre composición; la planta libre se opone al principio según el cual la distribución estaba limitada por la necesidad de paredes de carga verticalmente ininterrumpidas y lo reemplaza por el de una distribución de tabiques determinada solo por las conveniencias funcionales (1978,p.114).

Muchos son los desplazamientos de conceptos y de diverso origen reconocidos en la obra de Le Corbusier que demuestran que la arquitectura moderna no dejó totalmente de lado la historia de la arquitectura del pasado y se fundó en conceptos de arquitecturas anteriores. Decía Colquhoun “Lo nuevo ha de entenderse por referencia a lo viejo: *in absentia*” (p.114)

Por ejemplo, Colquhoun señalaba cómo el concepto de planificación *poché* -que se concretó en el diseño de muchos hoteles parisinos del siglo XVIII- fue *desplazado* por le Corbusier en las plantas de sus villas de los años XX. Los espacios secundarios que en los hoteles se escondían detrás de las habitaciones principales, rellenando los intersticios entre los espacios principales, en las villas corbusieranas estaban también presentes, pero transformados. (Fig.2)

Le Corbusier asimiló estos espacios secundarios en una planta libre, de espacios equivalentes, para el funcionamiento de la vivienda, donde los espacios *poché* “contribuyen a la experiencia arquitectónica total, desplazando y distorsionando los espacios mayores”(1978. p.121).

Así entonces podemos ver como el crítico al reconocer las “transformaciones” de arquitecturas anteriores realizadas por le Corbusier, reposicionaba la historia de la arquitectura en un lugar de importancia para el futuro desarrollo disciplinar, como fuente de inspiración o punto de partida. Desde este enfoque, la arquitectura moderna no había dejado de lado la arquitectura del pasado como muchos suponían.

Henry Labrouste. Dos muestras en el MOMA 1975 y 2013.

Las figuras de Henri Labrouste, Charles Garnier y Viollet-Le Duc, tuvieron una consideración especial en la muestra del MoMA 1975, con una selección de dibujos y comentarios particulares referidos a ellos. Cada uno de alguna manera llamó la atención de los críticos por las ideas innovadoras o contestatarias que desarrollaron en su momento.

Especial atención logró el caso de Labrouste (1801-1875), cuando en 2013 se hizo merecedor de una segunda muestra en el MoMA - dedicada solo a su figura-denominada: “*Henri Labrouste: Structure Brought to Light*”.

La muestra se organizó en tres secciones:⁸

“*La imaginación romántica*”, primera sección de la exhibición, se refirió al periodo comprendido entre 1818 y 1838 donde se trazó el desarrollo de la filosofía y práctica de Labrouste.

Luego la sección denominada “*Espacios del conocimiento*” se dedicó al estudio de las dos bibliotecas de París realizadas por Labrouste y finalmente la tercera y última sección de la muestra titulada “*Éxito y afinidades*” se concentró en la influencia de Labrouste sobre sus discípulos y las generaciones siguientes tanto en Francia y Holanda, como en Estados Unidos. Completaban esta sección de la muestra, las obras de arquitectos franceses del XIX -Viollet-Le Duc, Hector Houreau y Jules André, entre otros- y la Biblioteca Lenox en Nueva York, la Biblioteca pública de Boston, así como otros proyectos de Sullivan, Frank Lloyd Wright y Pier Luigi Nervi.

Fue Neil Levine quien en 1975 estudió a Labrouste, como se indicaba más arriba, especialmente el meticuloso relevamiento de tres templos dóricos de Paestum realizado por el arquitecto, donde cuestionaba investigaciones anteriores, por lo que había causado gran conmoción y enojo en la comunidad académica.

Labrouste siguió adelante y desarrolló una teoría de la historia del pueblo que erigió los templos, y demostró cómo sus aspiraciones sociales se reflejaron en su arquitectura y que uno de los templos no era tal, sino un edificio público. Lo ilustró representándolo con tejado alto a dos aguas, cubierto de grandes pinturas, trofeos, inscripciones y hasta “pintadas” espontáneas. Deseaba penetrar en la realidad de la arquitectura, presentar los edificios como realmente fueron. Naturalmente, les aplicaba color (Middleton, 1979, p.229).

⁸Extraído de Moma pressrelease. HENRI LABROUSTE: STRUCTURE BROUGHT TO LIGHT EXPLORES LABROUSTE’S WORK AS A KEY MILESTONE IN THE EVOLUTION OF MODERN ARCHITECTURE. Recuperado de https://www.moma.org/documents/moma_press-release_386893.pdf

Por esta razón, fue separado de la Academia y durante diez años no se le hizo ningún encargo importante. Continuó trabajando en su atelier seguido por un importante grupo de estudiantes que, por ser sus discípulos, no obtuvieron el Grand Prix.

En 1838 lo nombraron arquitecto de la Bibliothèqe de Sainte-Geneviève que se terminó de construir en 1850.

La biblioteca es un edificio donde pudo poner en práctica sus revolucionarias ideas. La sala de lectura se destacó con una estructura independiente de columnas y arcos de hierro fundido que organizaban el espacio en dos largas y estrechas naves. Estas recordaban uno de los templos, que había estudiado en Paestum y que él suponía, había tenido funciones cívicas. (Fig.3)

Merece especial atención también lo que sucedía en la fachada. Los dos niveles se diferenciaban con una moldura horizontal reforzada con un friso de guirnaldas. Un portal poco llamativo indicaba el ingreso sobre el eje de simetría. El primer piso se destacaba con una importante arcada con ventanas en la parte superior y vanos ciegos en la inferior. En dichos vanos se inscribieron los nombres de autores -cuyas obras se encontraban en la biblioteca- ordenados cronológicamente desde Moisés hasta Berzelius, ilustrando el progreso de la humanidad. En planta baja ventanas con arcos, de menores dimensiones, definían el depósito de libros. (Fig.4, 5 y 6)

Decía Middleton (1979) que Labrouste unificó en la fachada la influencia de muchas obras que admiraba, “Esta destilación de conocimientos [...] se consideraría la gran contribución de Labrouste a la arquitectura” (p.230).

Muchos llamaron a esta síntesis el estilo *neo-griego* que no significa lo que literalmente el término sugiere -es decir un revival griego- sino por el contrario, implica una síntesis alcanzada por el proyectista, quien luego de haber estudiado muchas ideas sobre un tema, puede proponer una idea original.

Labrouste tendía a una síntesis mayor con una arquitectura que expresara la sociedad industrializada del siglo XIX, por lo que incorporó montacargas, las estructuras de hierro fundido, sistemas de calefacción, etc.

Los estudios de Paestum y la obra de Labrouste generaron una crisis en la École y a su vez, los estudios críticos realizados a lo largo del tiempo referidos a ellos, han promovido innovaciones en la arquitectura moderna, la posmoderna y la actual.

En el ensayo titulado “ Historiografía”⁹ Bergdoll haciendo un rastreo de los escritos críticos referidos a la figura y obra de Labrouste, obtenía una serie de interesantes conclusiones en

⁹Capítulo titulado *Historiography*. Disponible en el catálogo de la muestra del MoMA, Henri Labrouste. Structurebrought to light. Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1295>

relación a la importancia del arquitecto y el impacto de sus ideas para la evolución de la arquitectura.

Reconocía la importancia de la investigación realizada por Labrouste sobre los templos de Paestum, que fue cuestionada por la Académie des Beaux-Arts especialmente por su secretario Quatremère de Quincy y también fue considerada una revolución, que llevó a Labrouste a ser apartado de la institución, no obtener encargos por varios años y a recluírse en su propio atelier.

En 1975 Peter Smithson se maravillaba por los dibujos de Paestum expuestos en el MOMA al descubrir dos lenguajes presentes: el de la estructura permanente y el de la decoración añadida.

Asimismo, el concepto moderno “*la forma sigue a la función*” parecía haber sido propuesto por Labrouste antes que por Sullivan en la construcción de los primeros rascacielos de Chicago, según lo expresaba la *Encyclopédie d'architecture* en 1856 cuando Labrouste cerró su estudio.

Algunos críticos franceses como Lucien Magne, ya en 1890 consideraban a Labrouste una figura singular que inició la arquitectura moderna. En el contexto de la crítica inglesa y norteamericana la herencia Beaux-Arts, que había sido importada como programa universitario o método de enseñanza, promovía una nueva síntesis arquitectónica-considerando a Labrouste como punto clave de referencia- en reemplazo de la práctica revivalista en un campo ecléctico y competitivo.

En la década del 20 comenzó una disputa en la crítica disciplinar en cuanto al lugar que había ocupado la figura de Labrouste. Giedion y Hitchcock coincidían en situar su obra, no en el pasado como el resto de la arquitectura del XIX, sino en el futuro rescatando la resolución de los interiores de las dos bibliotecas¹⁰, donde las nuevas estructuras de hierro manifestaban una ruptura hacia la modernidad que comenzaba a hacerse presente. Por otra parte, la crítica más tradicional admiraba la sobriedad de los exteriores de las obras de Labrouste.

En 1958 Peter Collins se refería a Labrouste no como producto de la École de Beaux-Arts sino como partidario de las construcciones del hierro y vidrio propias de las estaciones de ferrocarril y los edificios de exposiciones.

En los 70 finalmente se produce el cambio más drástico, como apunta Bergdoll, cuando la crítica posmoderna a la modernidad ortodoxa y un movimiento revisionista de la arquitectura del siglo XIX, se desarrollaron en Europa y Estados Unidos.

En 1975 casi simultáneamente se producen dos exhibiciones en París y Nueva York. En París la *Caisse Nationale des Monuments Historiques* publica un número especial de su revista *Monuments Historiques* dedicado a hacer una reevaluación crítica de la obra y herencia de Labrouste, en consonancia con un esfuerzo ministerial para crear una lista de protección de monumentos, así como para preparar una muestra en el *Hôtel de Sully* en 1976. En Nueva York,

¹⁰Se refiere a la Bibliothèque de Sainte-Geneviève y la Grande Salle de Travail de la Bibliothèque Nationale.

se realizaba la muestra “*The Architecture of the École des Beaux Arts*” en la que los dibujos de Paestum y de la biblioteca de Santa Genoveva, obtenían un lugar destacado (Bergdoll, 2013, p.34).

Bergdoll afirmaba que en ambos casos las exposiciones surgían como respuesta a virulentos debates referidos a la posibilidad de demolición de importantes edificios del siglo XIX en París Les Halles de Victor Baltard’s y en Nueva York la Estación Terminal Grand Central, así como las críticas a la arquitectura moderna ortodoxa. La muestra del MoMA organizada por Drexler en los 70 se percibió como una crítica al movimiento moderno, a pesar de que su tema era la tradición académica del siglo XIX en Francia y la Arquitectura cívica norteamericana de fines del XIX y principios del XX. Para Bergdoll, cumplía con el propósito de cerrar el episodio de la modernidad en América y marcar así el comienzo de la posmodernidad.

“Lo que Drexler compartió en este punto con los otros jóvenes autores, Levine en particular, era una sensación de que Kahn -y junto con él todo el llamado eje de Yale-Filadelfia que estaba recalibrando la arquitectura estadounidense en torno a la formalidad geométrica, las progresiones procesionales y una articulación material de muros de mampostería- representaba a la vez un nuevo primitivismo en el modernismo y una síntesis de la antigua grieta Beaux Arts / modernidad que era particularmente estadounidense.”(Bergdoll, 2013, p. 36)

Esta idea de síntesis entre arquitectura Beaux Arts y arquitectura Moderna, representada en la figura de Kahn, fue una de las repercusiones más importantes en pos de la creación de una arquitectura con identidad americana. Levine y Van Zanten destacaban así esta arquitectura en contraposición a la herencia de Mies presente en las obras de Skidmore, Owins and Merrill. Se revalorizaban de esta manera la obra de Kahn y de su discípulo Robert Venturi, la figura americana más importante en el giro lingüístico de la arquitectura alrededor de 1970.(Bergdoll,2013, p.36)

Para Levine, la idea de Venturi -del cobertizo decorado como un edificio que tiene una separación entre la estructura de sostén y el signo que transmite su significado- había sido iniciada por Labrouste en Sainte-Geneviève. El neo-griego significó la sustitución del clasicismo por una nueva forma de pensar sobre la forma y el contenido arquitectónicos. Los neo-griegos fueron los primeros en hacer la distinción radical entre principio estructural y forma decorativa. Asimismo, en sus escritos Van Zanten destacaba la trascendencia de la muestra en relación a las teorías y prácticas posmodernas emergentes en ese momento. Decía que mientras más se

concentraban en las ideas francesas más se daban cuenta que lo hacían para entender la arquitectura que se producía a su alrededor es decir la de: Kahn, Venturi y Moore, Mies y Johnson.

Diferente fueron las posturas de Kenneth Frampton y Herman Hertzberger, que destacó Bergdoll. Frampton proponía una nueva perspectiva que subrayaba la capacidad de Labrouste para lograr un diálogo entre una armadura estructural liviana y un revestimiento de mampostería que posibilitó una expresión tectónica simbiótica.

Finalmente concluía Bergdoll su revisión historiográfica, afirmando que la riqueza de la crítica de Labrouste, fue el haber sido un verdadero palimpsesto del debate arquitectónico en la larga historia de la arquitectura moderna, un cifrado de agendas cambiantes y conflictivas que casi ningún otro arquitecto del siglo XIX pudo provocar.

Consideraciones finales

Luego de realizar esta revisión de las dos muestras del MoMa, se puede afirmar que ambas tuvieron un impacto importante en el debate disciplinar que se tradujo también en la actividad proyectual.

Es interesante indagar primero en las *motivaciones* que llevan a una institución como el MoMa a estudiar determinados temas, obras y autores. Las muestras evidentemente tienen como finalidad activar la reflexión sobre una problemática, que le interesa de manera particular a un crítico o grupo de críticos. Otro objetivo puede ser agrupar un conjunto de obras y autores y definir un movimiento o tendencia.

Luego es importante considerar las *repercusiones* que el evento provoca. Por ejemplo, la muestra de 1975 inició la revalorización de la arquitectura Académica en Francia y Estados Unidos, principalmente promoviendo la protección de algunos edificios importantes. También posibilitó -en un momento de crisis de la modernidad- reconsiderar las enseñanzas del Beaux-Arts, al estudiar nuevamente y desde otra perspectiva la arquitectura Académica.

Neil Levine destacaba la obra de Labrouste, como un antecedente directo del interés manifestado en los 70 por la semiótica de la arquitectura en obras de Kahn o Venturi, con una reevaluación de las superficies, la ornamentación y la legibilidad. Consideraba que la muestra del 75 había contribuido a entender la arquitectura de aquel momento en USA, especialmente la obra de Kahn, Venturi, Moore, Mies y Johnson. (Bergdoll, 2016, p.172)

La revisión historiográfica de Labrouste realizada en la exposición del 2013, demuestra que al cambiarlos autores, el enfoque y el contexto de la crítica, se pueden reconocer novedosas influencias del pensamiento y la obra de un autor.

Es interesante destacar aquí que las secciones en que se organizó la muestra del 2013, reflejan un interés de la crítica arquitectónica actual por los espacios modélicos de las bibliotecas de Labrouste por la influencia que el arquitecto ejerció en sus discípulos y en muchas generaciones de arquitectos que lo sucedieron.

Finalmente podemos afirmar que estos eventos, alimentan el debate crítico necesario para toda evolución disciplinar.

Referencias bibliográficas

BERGDOLL, B. (2013) Historiography. En Bélier, C., Bergdoll, B. y Le Cœur, M., *Henri Labrouste. Structure brought to light* (pp. 25-41). Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1295>

BERGDOLL, B. (junio/julio de 2016) Complejidades y contradicciones del clasicismo posmoderno. *Plot*, (31), 167-173.

DREXLER, A (1975) Preface and Acknowledgments. En Drexler, A. (Ed.) *The Architecture of the École des Beaux Arts* (pp.3-37) Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2483>

COLQUHOUN, Alan (1991) *Modernidad y tradición clásica*. Barcelona: Júcar Universidad

COLQUHOUN, Alan (1978) *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*. Barcelona: Gustavo Gili.

MIDDLETON, R. y WATKIN, D. (1979) *Arquitectura Moderna*. España: Aguilar

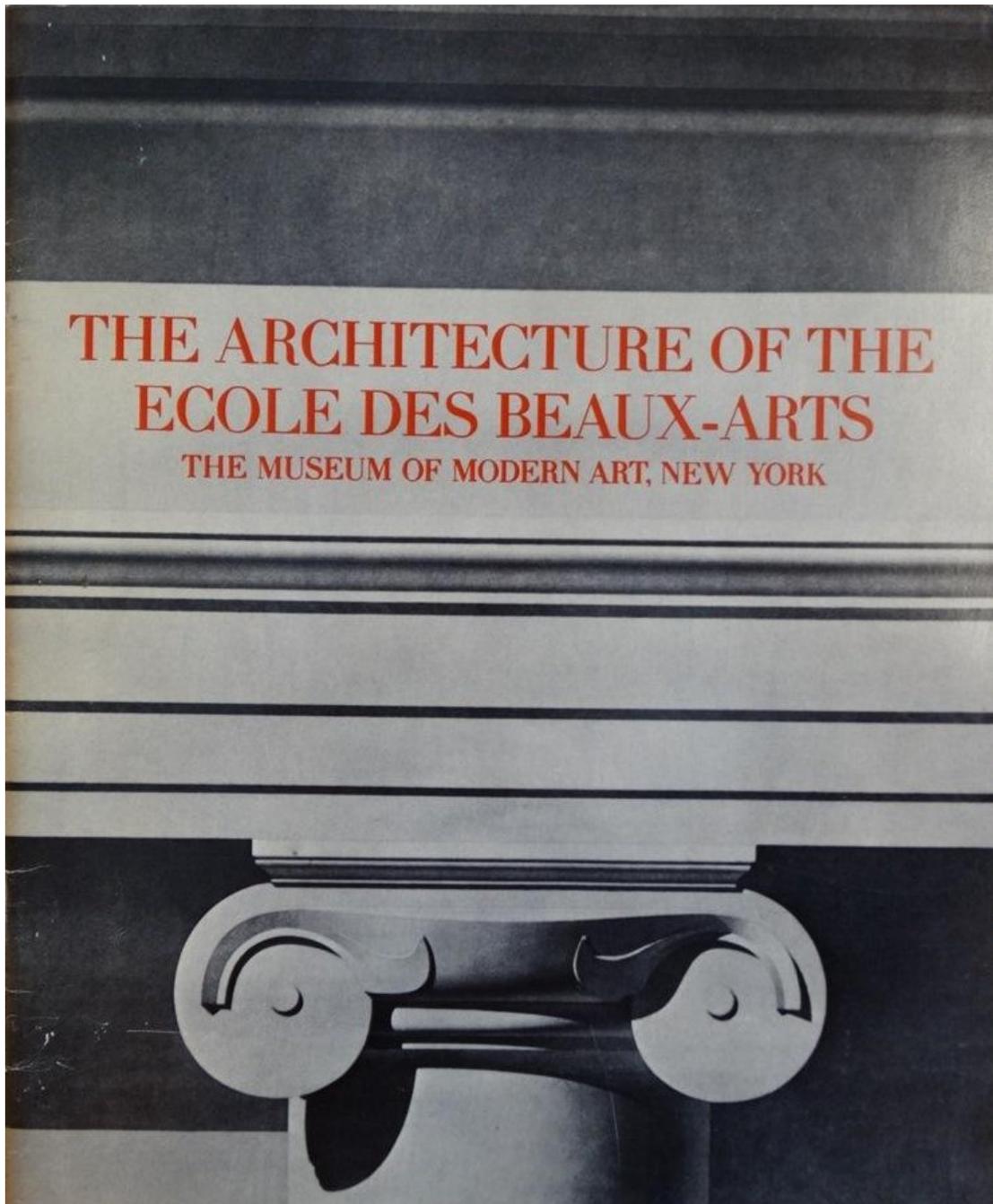
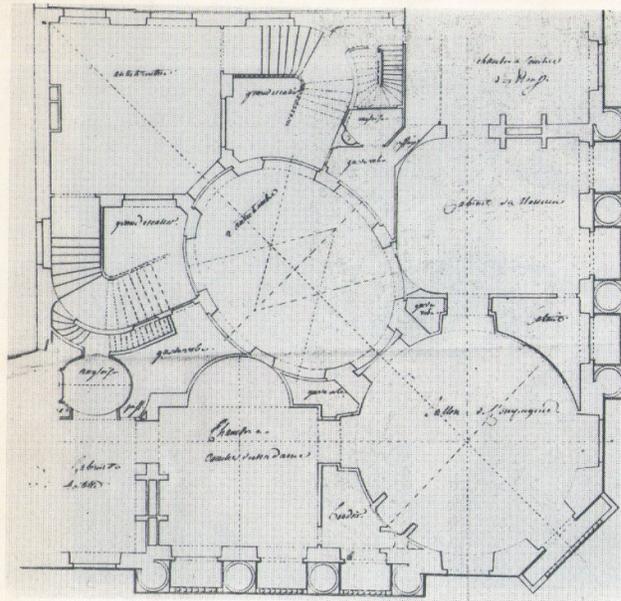
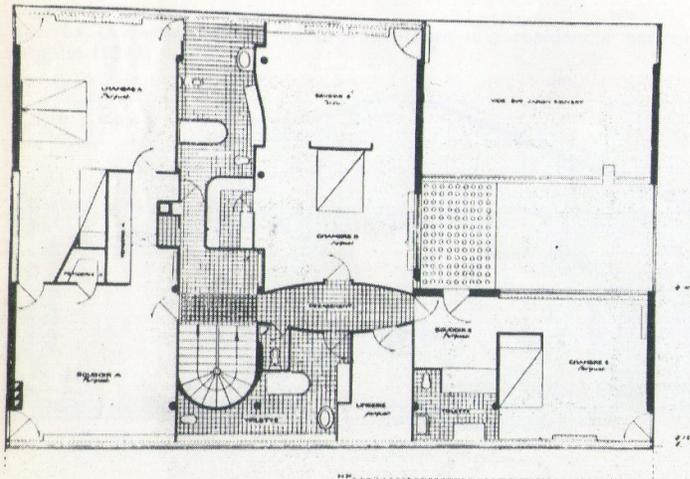


Fig. 1: Foto de la tapa catálogo de la muestra del MOMA “TheArchitecture of theÉcole des BeauxArts”. Extraída de <https://www.iberlibro.com/Architecture-Ecole-Beaux-Arts-Drexler-Arthur-editor/15182219793/bd>

Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier



76. Ledoux, plano del Hotel de Montmorency, París (1770)



77. Le Corbusier, planta del segundo piso de chalet en Garches

Fig. 2: Ledoux, plano del hotel Montmorency, París (1770) y Le Corbusier, planta del segundo piso de chalet en Garches. Imagen extraída del libro de Alan Colquhoun, Arquitectura moderna y cambio histórico, (p.184)



Fig.3: Henry Labrouste. Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Sala de lectura de la biblioteca.
Imágenes extraídas del libro: Middleton, R. y Watkin, D. (1979) Arquitectura Moderna. (p. 228)



Fig.4: Henry Labrouste. Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Detalle de fachada
 Imágenes extraídas del libro: Middleton, R. y Watkin, D. (1979) *Arquitectura Moderna*. (p. 227)



Fig.5: Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Fachada. Foto: Florencia Caeiro, 2012.

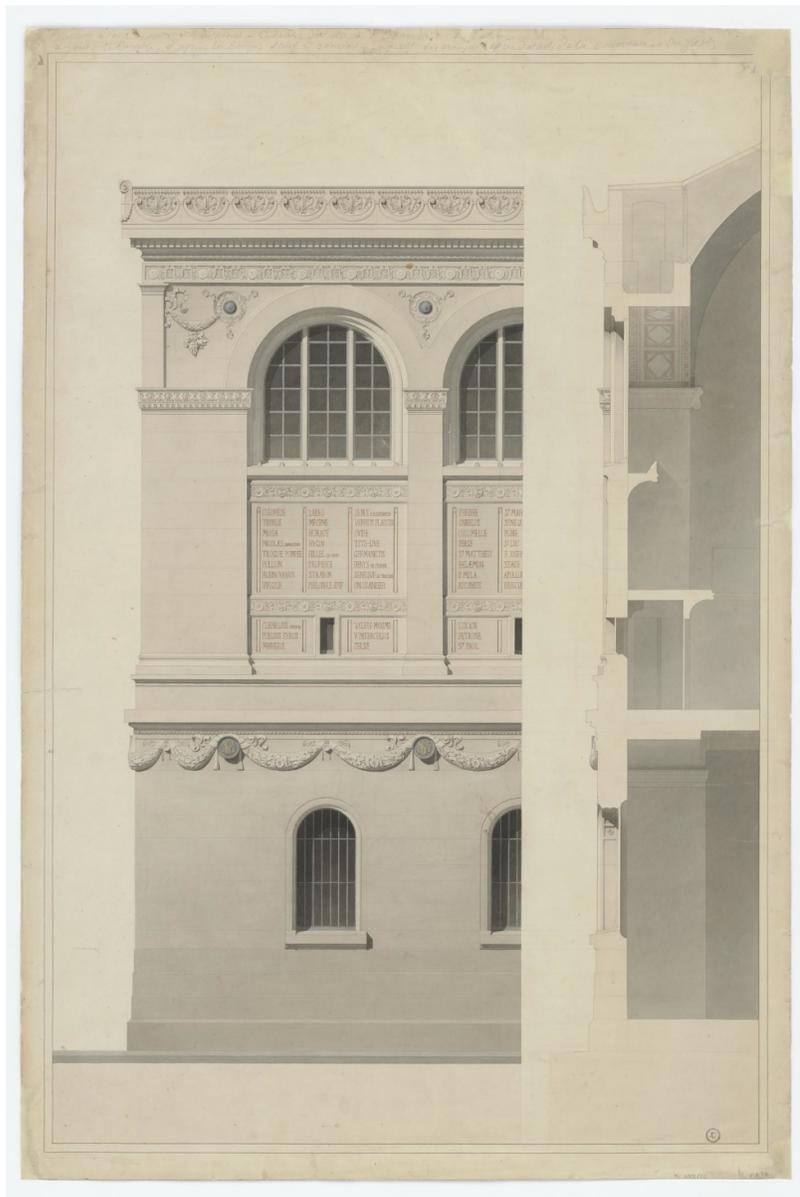


Fig.6: Dibujo Bibliothèque Sainte-Geneviève, Esquina suroeste: elevación y sección. Finales de 1850. Pluma, tinta, grafito y acuarela en papel. Imagen extraída de <https://www.moma.org/slideshows/12/3>