

# LA LEY Y EL ORDEN: RENE KARMAN ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA 1913-1946

ANA CRAVINO

*Nombre:* Ana María Cravino, Arquitecta, Magister en Gestión de Proyectos Educativos (nacida en Buenos Aires, Argentina, 1961)

*Dirección:* Facultad de Arquitectura, Diseño; Arte y Urbanismo (FADAU), Universidad de Morón, Cabildo 131, Morón; Bs. As.

*E-mail:* jpokropek@interar.com.ar

*Áreas de interés:* Historia de la disciplina

*Publicaciones de los autores:* "Reflexiones sobre la teoría y la crítica" (2005)

**Resumen:** *El paradigma de una época gobierna las diferentes producciones culturales, entre ellas, la enseñanza de la arquitectura. El academicismo positivista establecerá un sistema basado en estrictas leyes de composición que se extenderá a la enseñanza.*

## 1 FORMACION ACADEMICA

Es obvio reconocer que todo centro de estudios debe cumplir determinados objetivos:

En primer lugar garantizar un mínimo de calidad en la enseñanza, que habitualmente se mide en términos de competencias, destrezas o conocimientos adquiridos por el alumnado;

En segunda instancia, también es su función detectar a los mejores estudiantes, estimularlos y en la medida de lo posible, promoverlos;

Asimismo, debe retener, apoyar y potenciar a sus docentes más calificados, pues su presencia también es determinante para certificar la calidad del Centro de Estudios.

Pero hay un cuarto objetivo que habitualmente no se menciona y es que, esta Escuela o Facultad debe demostrar al campo de la profesión y a la sociedad en su conjunto que se enseña "de acuerdo a la ley", es decir en concordancia a los valores e ideales de ese tiempo y lugar.

¿Cuáles eran estos valores en este período mencionado? ¿De qué leyes estamos hablando?

¿Qué se esperaba de la Escuela de Arquitectura entre 1913 y 1946?

No es difícil hallar la respuesta a estos interrogantes si observamos los trabajos de alumnos publicados en la Revista de Arquitectura, así como los premios y menciones de los concursos realizados por profesionales.

En la Memoria de 1912 de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de la cual dependía la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, se informa que se ha contratado al arquitecto francés René Karman enumerando sus virtudes y

méritos, para luego señalar que “De acuerdo con las estipulaciones del contrato celebrado con el arquitecto Karman, éste deberá tomar a su cargo tres cátedras de la Escuela de Arquitectura que designe el Consejo Directivo”. (Universidad de Buenos Aires, 1913, pp. 394) Esto va implicar el desplazamiento de los que, hasta ese momento, se encontraban a cargo de los cursos, y un cambio substancial en la enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Buenos Aires.

El modelo teórico que define un período histórico configura un paradigma, y dicho paradigma determina cuáles son los enigmas a resolver y los instrumentos adecuados para tal fin; sólo un cambio de paradigma -revolución- puede señalarnos qué conflictos ignoramos y qué problemas no eran realmente tales. Afirma Kuhn “Durante las revoluciones los científicos ven cosas nuevas y diferentes al mirar con instrumentos conocidos y en lugares que ya habían buscado antes” (Kuhn, 1971), puesto que la forma de ver el mundo (*weltanschauung*) y las dificultades a resolver están configuradas por el paradigma que gobierna una época.

El aporte novedoso que introduce Kuhn a la visión clásica de la ciencia es, en primer lugar, la noción de “Paradigma”, definido como un conjunto de “realizaciones universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones” (Kuhn, 1971, pp. 13). Este concepto implica la existencia de dos factores: por un lado, una “forma” de ver el mundo que es estructurada por un paradigma y por otro lado, la presencia de los miembros de una comunidad que lo comparten. (Lo que Ludwig Fleck llamaba “colectivo de pensamiento”)

Hacer entonces referencia a un modelo de enseñanza sobrepasa la mera adquisición de herramientas proyectuales, pues toda práctica educativa presupone una manera peculiar de construir el conocimiento y una forma de entender el mundo.

José Ignacio Linazasoro (1981, pp. 9) define al clasicismo fundamentalmente como una actitud de pensamiento en el sentido que implica una voluntad esencialmente sistemática, constituyendo esto un principio significativo de la arquitectura denominada “clásica”.

Para esta postura, el arte, como producto racional, surge de un sistema compuesto por reglas y normas, con un “principio de certeza” que garantiza la corrección, y que es asumido como “verdad lógica” –a la manera de un proceso puramente deductivo-.

De modo que este enfoque no promueve en modo alguno el cambio o la invención. En un período clásico cualquier “violación” a las reglas será considerada no sólo un “error”, sino prácticamente una “herejía”. Recordemos que dentro de un paradigma –claramente definido en un período clásico- sólo se resuelven los problemas que el paradigma permite y “a la manera” del paradigma. En la clasicidad, podemos concluir, que una alteración a la norma no es producto de la renovación (nuevas formas, nuevos significados) sino del error por desconocimiento de las leyes. (De ahí el énfasis en la enseñanza de estas leyes a través de innumerables Tratados) Entonces no es circunstancial las afirmaciones de Heinrich Wölfflin quien señalaba que “sentimos un malestar, cuando nos identificamos -por medio de la intuición simbólica- con el objeto asimétrico” (Borissavlievitch, 1949, pp. 251)

Señala Corona Martínez (1990) que los trazados en planta que siempre responden a una simetría axial, no lo son por razones distributivas, sino por presuposiciones dogmáticas, interpretadas como leyes “naturales”. Históricamente durante el siglo XIX se produce la desintegración de la unidad significativa del tipo: Por un lado, la planimetría o planta

funcional donde la noción de “tipo” quedó arraigada, mientras que por el otro, el “estilo” aplicado a la elevación como tipología formal. (Waisman, 1985) Por este camino transita Jean-Nicolas-Louis Durand quien intenta sistematizar un conjunto de reglas razonable y práctico, adaptable a la amplitud de tareas que puedan presentarse, ya que para él la belleza deriva de la “buena disposición” –o estructura interna de la forma arquitectónica-. Una vez seleccionada la planta funcional se tomaría la decisión con respecto al “estilo”. Como bien señala Corona Martínez (2004, pp. 98): “Durand insiste en la supremacía de la planta –de la composición que <cosa asombrosa no ha sido tratada por otros autores>. La composición para él coincide casi con lo que antes se llama *distribution* (en Blondel, el iniciador de la enseñanza formal de la arquitectura) () Los elementos de composición son figuras geométricas en planta que remiten a ambientes, locales del futuro edificio.” Es por ello que en los talleres de orientación Beaux Arts existe una disociación entre “estilo” y “construcción”. El estilo es considerado un revestimiento decorativo aplicable reiteradamente a un esqueleto estructural. El arquitecto se reserva la parte artística y deja al ingeniero el aspecto constructivo y técnico.

Uno de los principales puntos del pensamiento de Charles Garnier -que afecta en gran medida a toda la enseñanza de arquitectura dentro de L'École des Beaux Arts de París por ser él uno de los más importantes Maîtres d'Atelier de finales de siglo- es el acercamiento a la práctica proyectual desde la aceptación de la diversidad de los estilos, sin que se establezca a priori una valorización de los mismos desde un punto de vista teórico o ideológico. Lo que Garnier reivindica específicamente es la libertad del arquitecto/artista frente al material que suministra la historia.

La idea de orden esta íntimamente ligada a la noción de estructura. Siendo esta última la consideración de los fenómenos como conjunto constituido por una unidad interna y autónoma, donde cada elemento depende de la estructura mayor.

Esta noción nos remite a Marcus Vitruvius Pollino y principalmente a la traducción efectuada por Charles Perrault, donde se define como simetría a: “la relación que toda obra tiene con sus partes y la que ellas tienen separadamente con la idea del todo según la medida de una cierta parte” (Borissavlievitch, 1949, pp. 57)

Por otra parte, Durand afirma, según Benévolo (1977, 64) que la economía de la arquitectura “requiere la forma más simple, regular y simétrica posible”.

Recordemos lo que decía Argan (1984, pp. 19): “La arquitectura de composición es una arquitectura que se funda sobre la concepción objetiva del mundo y de la historia, de la naturaleza y de lo clásico; es por lo tanto una arquitectura que se plantea ella misma como concepción del mundo: es una arquitectura *Weltanschauung*”. Surge de la concepción de un espacio predefinido con leyes establecidas a partir de elementos extraídos de la antigüedad, o de la propia gramática constructiva, que actúa como norma.

A partir de la crítica surgida en la Ilustración se demuestra que los órdenes clásicos expresan un precepto instrumental, perdiendo el carácter objetivo y universal, manifestándose entonces como “códigos lingüísticos convencionales”. De tal modo que queda definido unos valores permanentes (estructura) frente a otros factores cambiantes (estilos).

Esto también implica que si bien la modificación del repertorio estilístico del Movimiento Moderno fue revolucionaria, las transformaciones metodológicas entre éste y el

academicismo no son tan profundas como lo suponía Argan: “La planta esquema es para los funcionalistas, como para los académicos, el esquema básico; sobre él, las formas relativamente causales, son influidas, no ya por los estilos pasados, sino por otras formas artísticas consideradas contemporáneas...” (Corona Martínez, 1990, pp. 25) Coincide también con la permanencia metodológica Reyner Banham (1971) y Alan Colquhoun (1981)

Con respecto a los graduados bajo aquel modelo de enseñanza, afirma Liernur (2001, pp.226):”Articulados con este debate, los jóvenes que se formaron por esos años constituyeron una generación que sería determinante en el período siguiente. Sentían un doble rechazo hacia sus <maestros>: identificaban a los Profesores de la Escuela con posiciones incapaces de comprender las nuevas condiciones de producción y sus consecuencias con la disciplina”” De modo que, entre las rupturas y rebeldías que este grupo iba impulsar estaba el abandono de la simetría axial. Nos decía Carlos Coire con respecto a uno de sus primeros proyectos –la Cinemateca Hebreaica-: “Intentábamos que no nos saliera simétrica”....

## Referencias

- Argan, Giulio (1984) – El concepto de Espacio Arquitectónico, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Banham, Reyner (1971) Teoría y diseño en la primera Era de la Máquina, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Benévolo, Leonardo (1977) Historia de la arquitectura Moderna., Gustavo Gili, Barcelona.
- Borissavlievitch, Miloutine (1949) – Las teorías de Arquitectura – Editorial El Ateneo – Buenos Aires
- Colquhoun, Alan (1981) Arquitectura moderna y cambio histórico, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Corona Martinez, Alfonso (2004) “La composición en la segunda mitad del siglo XX” en Summa + N° 70, diciembre/enero 2004
- Kuhn, Thomas (1971) La Estructura de las Revoluciones científicas, Fondo de Cultura Económica, México
- Liernur Jorge Francisco (2001)– Arquitectura en la Argentina – FNDA – Buenos Aires
- Linazasoro, José Ignacio (1981)– El proyecto clásico en Arquitectura – Editorial Gustavo Gili, Barcelona. Universidad de Buenos Aires, Revista de la Universidad de Buenos Aires Año X, 1913, pp. 394, Buenos Aires
- Waisman, Marina (1985) – La estructura histórica del entorno, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.