

Por una historia de tablero

Colin Rowe y una reflexión sobre el pasado que estimula al proyecto

ANA MARÍA RIGOTTI

Español

El trabajo reflexiona sobre las particulares perspectivas y técnicas de análisis desarrolladas por Colin Rowe quién supo ofrecer una alternativa a la relación entre Historia y Proyecto dinamizadora del rol que la primera ocupa en la formación de los arquitectos y señalar un camino posible para su articulación con la Teoría y la Crítica aún vigente y de potente valor pedagógico. Se recupera una anécdota, referida por el mismo Rowe, para aludir al contexto en que descubrió las potencialidades de lo que denominamos “una historia de tablero” atenta al lenguaje, los intereses y la sensibilidad propia de los talleres en las escuelas de arquitectura. Signada por la inmediatez y el entusiasmo, resulta bien lejana a la erudición, la tendencia clasificatoria y la cautelosa asignación de filiaciones propias de la Historia de Arte. Se señala la eficacia del análisis visual a veces conceptualizado en diagramas y la puesta en foco en la obra misma y las decisiones proyectuales subyacentes a su forma, que se priorizan sobre las informaciones contextuales vinculadas al encargo en sentido amplia; también la recuperación y problematización de categorías específicas de la disciplina.

Palabras clave: historia, proyecto, teoría, diagrama, visibilismo

English

The aim of this paper is to revisit the particular analysis perspectives and techniques developed by Colin Rowe. He was able to construct an alternative relationship between History and Project that, even today, has a powerful pedagogical value which invigorates the role played by the former in the architect professional training. Thus, a possible path for its articulation with Theory and Criticism is pointed out. An anecdote, mentioned by Rowe himself, is used to deal with the context in which he discovered the potential of what we call "history from the drawing board" involving the language, the concerns as well as the sensitivity which are characteristic of design studios. Infused with immediacy and enthusiasm, this kind of approach is far from scholar classificatory trends and Art History cautious filiations. Visual analysis effectiveness -being sometimes conceptualized by means of diagrams- is considered. In addition, the focus on both the building itself and the design decision making underlying its form rather than that on wider contextual information is analyzed along with the recovery of and the reflection on specific disciplinary concepts.

Key words: history, project, theory, diagram, visibilism

En el Taller de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, a mi cargo desde 2003, referimos con frecuencia al propósito de operar de acuerdo a una noción *-una historia de tablero-* inspirada en reflexiones y técnicas de análisis desarrolladas por Colin Rowe. A nuestro criterio, él supo ofrecer una alternativa a la relación entre Historia y Proyecto dinamizadora de los roles que ocupan en la formación de los arquitectos. Este escrito procura explicar esta noción a través de una revisión, necesariamente rápida, de los escritos y métodos de este historiador inglés de notable influencia en las búsquedas arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XX, particularmente en Estados Unidos. Aporta sugerencias sobre la potencialidad de sus textos para, con y desde la Historia, no solo establecer una suerte de fundamentos retroactivos a la arquitectura moderna sino, más aun, señalar un camino posible de articu-

lación con la Teoría y la Crítica aun vigente y de potente valor pedagógico. Las referencias, inevitablemente fugaces, constituyen una invitación a posteriores lecturas.

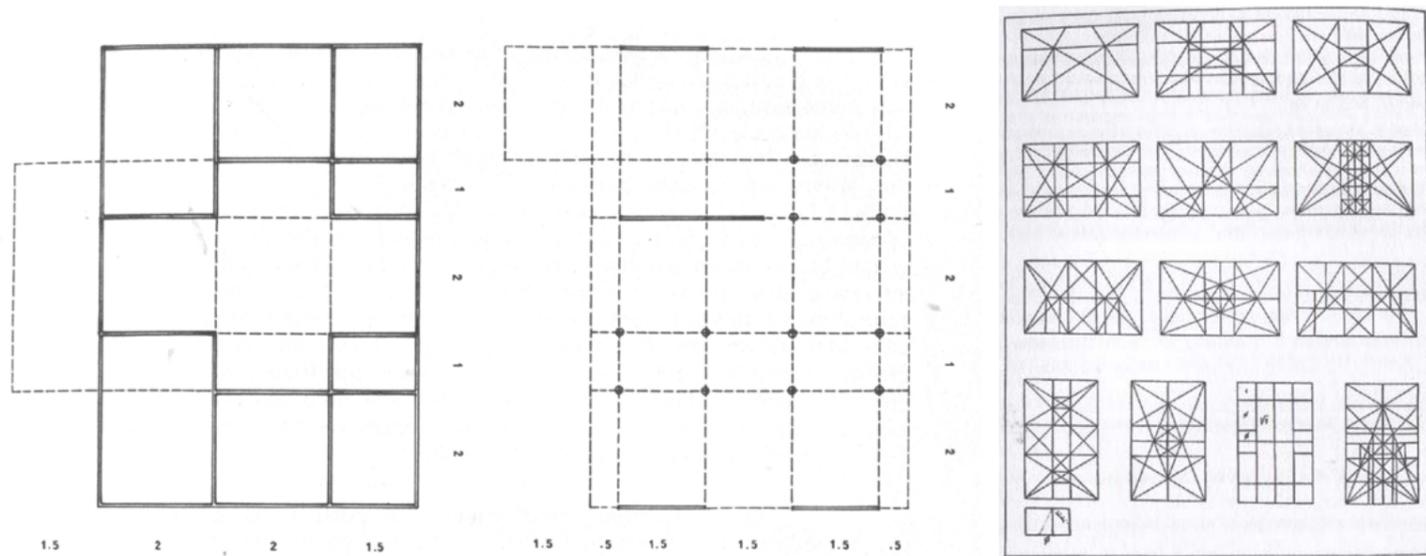
En *As I was Saying*, la antología comentada en tres tomos que recoge algunos textos inéditos, comentarios y recuerdos, Colin Rowe (1996a, 1996b, 1996c) refiere a una anécdota que explica las causas y el contexto del giro que supotorgar a esa relación entre Historia y Proyecto y a la que referimos como *una historia de tablero*.

Esas reflexiones, dichas casi al pasar, proporcionan argumentos para entender su particular estrategia para abordar en forma simultánea pasado y presente, en búsqueda de una reflexión sobre los medios específicos de la disciplina que enriqueciera las bases conceptuales relativas a una tradición del hacer, del proyectar arquitectura, y permitiera sortear la suerte de parálisis



Colin Rowe en Lockhart, Texas, 1955. Fotografiado por Robert Slutzky (Ockman, 1998: 449)

a la que había conducido una interpretación canónica de la arquitectura moderna. Según sus propias palabras, el Movimiento Moderno “pasó de ser el símbolo de algo nuevo”, la gran invención “sostenida por la fe en que iba a regenerar la sociedad y redimir la humanidad” a “la decoración de todo lo que existe” promovida por los gobiernos y avalada por las grandes corporaciones” (Rowe, 1959: 136). Apoyándose en una lectura visibilista de extrema sutileza,¹ que mucho debía a la Historia del Arte de tradición alemana de la que, paradójicamente y como veremos, procuraba alejarse, Rowe sacudió el campo historiográfico de la vanguardia heroica; demostró su potencial catalizador de nuevas investigaciones formales y espaciales; aportó cimientos para la reflexión teórica de una profesión que pretendía legitimarse en las meras “buenas intenciones” y, lo que resulta más importante para los objetivos de este trabajo, lo hizo otorgando sistemati-



Diagramas analíticos de la Malcontenta y Garches. (Rowe, 1947 (1978): 11) | Matila Ghyka. *Descomposiciones armónicas del rectángulo*. Ilustración utilizada por Colin Rowe en la publicación original de "La matemática de la vivienda ideal" (Vidler, 2008: 78)

idad a las prácticas cotidianas de proyecto a través de recuperar y enriquecer un vocabulario que le es propio.

Vida y contexto

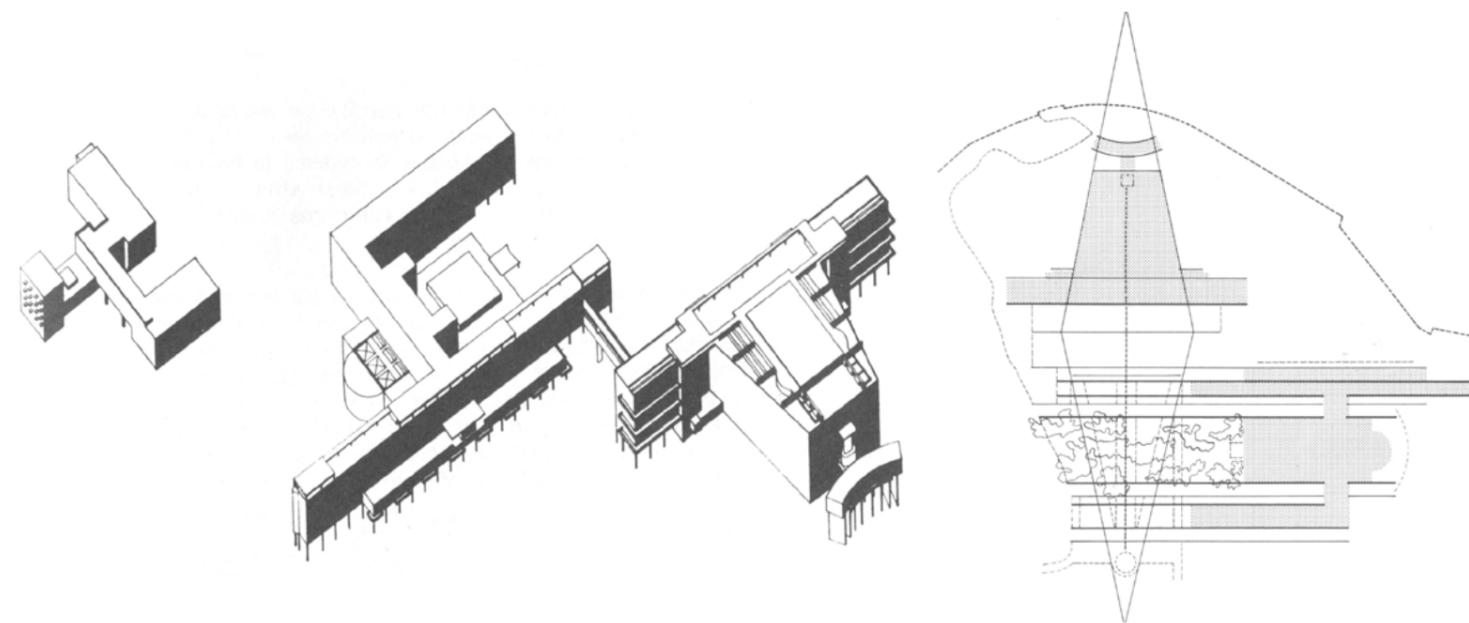
Nacido en Rothertham, Yorkshire (1920), realizó estudios de arquitectura con una beca en la Universidad de Liverpool (1938/45) interrumpidos por dos años de servicio militar en una compañía de paracaidistas que finalizó con una fractura en la columna cuyas secuelas le dificultaron el trabajo sobre el tablero. Fue una de las razones que lo alentaron para ingresar al Instituto Warburg donde realizó su maestría bajo la dirección de Rudolf Wittkower (1946/7) con una tesis sobre los dibujos de Inigo Jones. Una beca para estudiar con Henry Russell Hitchcock en la universidad de Yale (1951) fue la ocasión para quedar prendado por la apertura de la sociedad americana, y un país que recorrió profundamente antes de aceptar un cargo en la Universidad de Texas en Austin en 1953. Con el suizo Bernhard Hoesli, dio comienzo a una experiencia de ense-

ñanza compartida entre otros por John Hejduk y el pintor Robert Slutzky, que duró siete semestres y posteriormente ha sido considerada como revolucionaria por algunos autores (Caragone, 1995). Con apoyo en nuevos recursos gráficos, estimuló el desarrollo del proyecto a partir del análisis y la aplicación dinámica de lecciones de la historia europea y una apreciación de su revitalización en la arquitectura vernácula americana. Durante una frustrante experiencia en Cambridge (1958/62) promovió en Peter Eisenman el estudio de la obra de Giuseppe Terragni y creció su fascinación por Italia y el Mannerismo al punto de tener una residencia fija en Roma por el resto de su vida. Retornó a Estados Unidos a la universidad de Cornell hasta su retiro en 1990 en una nueva etapa orientada a la convergencia entre arquitectura y forma urbana que, con un original recurso al *poché*,² hizo foco en el diseño del espacio público como un paisaje convexo e interior desde una actitud receptiva a la coexistencia de diferentes fragmentos (y consecuentemente de lógicas compositivas) siste-

matizada en *Collage City* (Rowe y Koetter, 1978). Fue la etapa de publicación de sus escritos que por años habían languidecido casi en la oscuridad (Rowe, 1976) y de introducciones a la labor de sus discípulos y seguidores: James Stirling, Five Architects, Rob Krier. Falleció en Arlington, Washington D.C. en 1999.

El *formalismo* unánimemente atribuido a Rowe resulta de su formación en el instituto Warburg³ y luego en Yale, y lateralmente y a través de Slutzky, de las teorías de Josep Albers sobre la percepción visual. Lo habilitan para un análisis provocativo de analogías entre estrategias proyectuales modernas y arquitecturas del pasado en un intento de vincular la Historia a la Teoría y la Teoría a la Crítica, en un registro más vinculado a la práctica arquitectónica que a la Historia del Arte y la Arqueología (Adams, 1994).

El suyo es un programa para rescatar la significación estética de la experiencia de las vanguardias de los años veinte tras el desencanto respecto a



Vistas axonómicas de la Bauhaus y del Palacio de la Liga de las Naciones (Rowe y Slutzky, 1955 (1978): 169) | Diagrama analítico del Palacio de la Liga de las Naciones (Rowe y Slutzky, 1955 (1978): 177)

una dimensión utópica ya desleída y cuestionada en el marco de la Guerra Fría. También, para cuestionar el funcionalismo burocrático y la neutralidad técnica de una modernidad arquitectónica hegemónica y complaciente, o aun a su disolución sociológica predicada por Walter Gropius en Harvard o Leonardo Benévolo en su historia canónica. En lugar de optar por el nihilismo trágico de Manfredo Tafuri, y teñido por la desconfianza en la utopía del ascendente de Karl Popper a quien conoció en Cambridge en 1960, Rowe asume el esfuerzo de exorcizar la potencialidad formal latente de la arquitectura moderna, carente de una sistematización productiva para la arquitectura contemporánea.

Aun cuando sus escritos sin publicar debieron circular por años a través de copias mimeografiadas entre estudiantes, su recepción fue notable y objeto de una suerte de "culto secreto" sobre todo en el ámbito norteamericano (Banham, 1966). Lo atestigua el lugar de privilegio que se le otorga en las antologías de teoría arquitectó-

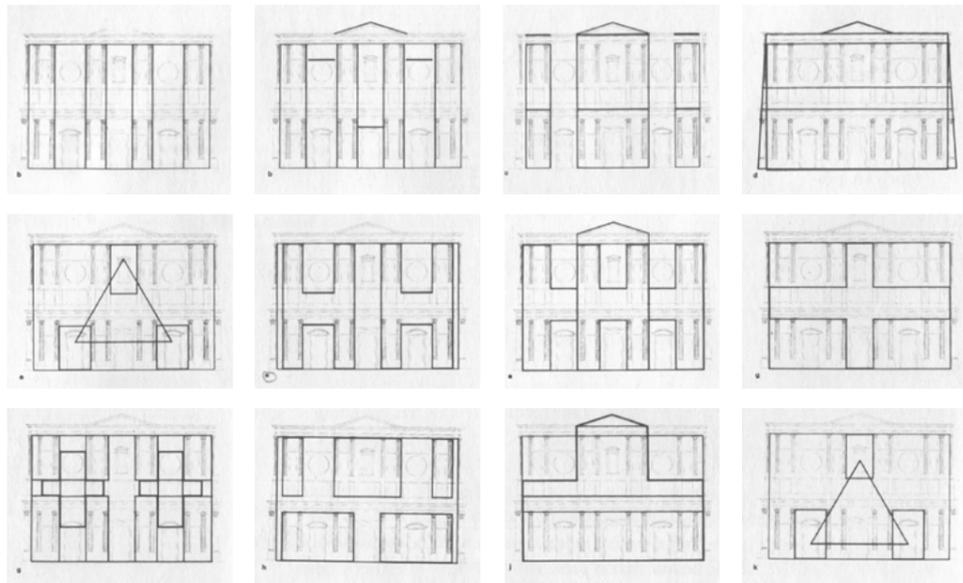
nica de la segunda mitad del siglo XX (Ockman, 1993; Nesbitt, 1996; Leach, 1997; Hays, 1998, Vidler, 2008). En contraste con un periodo de teorizaciones centradas en la significación, y desplazándose entre el archivo y la práctica del proyecto, Rowe emprendió una reescritura de la historia de la arquitectura moderna que otorgó coherencia a un período rico en aproximaciones arquitectónicas heterogéneas. Es reconocida su presencia como eminencia gris tras las exploraciones de los Five Architects de Nueva York y no hay duda de que sus diagramas de la villa ideal constituyeron una referencia para Rem Koolhaas y que Greg Lynn fue inspirado por su señalamiento de la geometría como lugar primario para la generación de arquitectura.

Un encuentro, una epifanía

La idea de lo que hemos denominado una *historia de tablero* resultó de un encuentro circunstancial en su viaje a Italia de 1950. Como Rowe mismo lo refiere en sus memorias (1996d), luego de haber sido frecuente testigo de rudos intercambios

eruditos entre otros compañeros de viaje, conoció circunstancialmente a un matrimonio californiano con el que realizó parte del trayecto.

En contraste con los abundantes chismes históricos que aportaba su mujer, a él, Arthur Brown Jr. ("Arturo"), arquitecto de la bahía de San Francisco cuya importante obra neoclásica en ese momento desconocía, "lo que le interesaba más era lo visual". Rowe se sorprendió al ver cómo lo hacían feliz ciertas obras desconocidas por la crítica. Juntos visitaron Santa Maria in Campitelli de Carlo Rainaldi. Rowe la conocía por dos visitas anteriores inspiradas por su "descubrimiento" por parte de Wittkower que la había caracterizado por una certera asignación de referencias: "edificio extraordinario donde una planta del norte de Italia es acompañada de un gravidez romana y retrocesos manieristas transformados en tendencias progresivas" (Rowe, 1996d: 8). Fue sobre ese trasfondo que pudo reconocer un nuevo registro ya no ligado a la atribución a escuelas o tendencias genéricas,



Varias interpretaciones de la fachada de San Lorenzo de Miguel Angel (Rowe y Slutzky, 1956 (1996a): 92)

sino que hacía foco en recursos del diseño debatidos en el atelier de Georges Gromort en l'Ecole des Beaux Arts donde Brown había estudiado a principios de siglo. Arturo refirió a las proximidades con John Vanbrugh (para él demasiado mezquino), al manejo del *dégagement* entre columnas, y al dominio exitoso del *hors d'échelle* de Francesco Borromini en el cercano Oratorio dei Filippini. Rowe descubrió así una sensibilidad totalmente diferente, bien remota respecto a todo lo que hasta ese momento había conocido en sus estudios de Historia del Arte, que se valía de un lenguaje propio de los talleres de proyecto, muy diferente a la jerga de estilos y categorías formales abstractas a la cuales se había visto expuesto últimamente.

“But, of course, these two languages must, almost always, be quiet independent of each other. The studio language, which belongs to the process of architectural education as it relates to the drawing board, is, of necessity, the voice

of immediacy and enthusiasm. It is the voice of excited critics and intelligent students who may, all of them, be largely ignorant; and one may know quite a few of its variants as they exist at the present day. But the art historical language is something other. It is the voice of caution and aspires to erudition; and if the studio language, always vivacious, is prone to be the language of uncriticized tradition, then the art historical language, often still attempting to realize that impossible ideal of Ranke's, simply to show it how it really was (*wie es eigentlich gewesen*) will always operate to separate and divide...” [Pero, por supuesto, el lenguaje de taller, que pertenece al proceso de educación arquitectónica en la medida que se relaciona con el tablero es, necesariamente, la voz de la inmediatez y del entusiasmo. Es la voz de críticos excitados y estudiantes inteligentes que pueden ser en gran parte ignorantes. Mientras que el

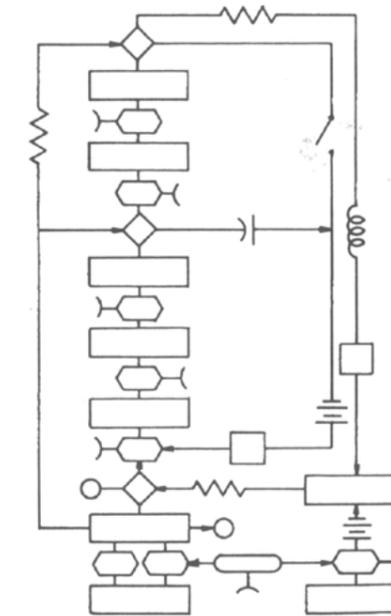
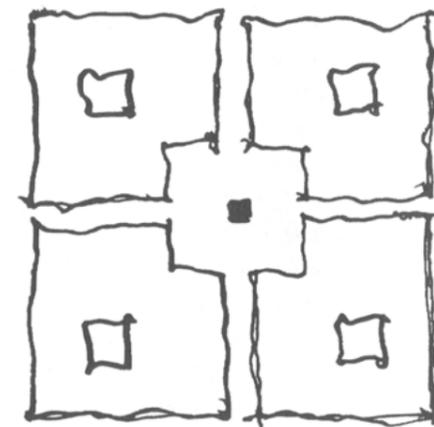
lenguaje del historiador del arte es otra cosa. Es la voz de la cautela y de quién aspira a la erudición; y si el lenguaje de tablero, siempre vivaz, está inclinado a ser el lenguaje de una tradición no revisada, el del historiador del arte, todavía comprometido en alcanzar el ideal imposible de Ranke de “mostrar cómo realmente fue”, siempre opera separando y dividiendo.] (Rowe, 1996d, 9-10).

De vuelta a Inglaterra, refirió la anécdota a Wittkower que no pudo entender, ni siquiera tolerar, que un arquitecto raso formado en París a principios del 1900, pudiera tener una apreciación valiosa de Santa María in Campitelli y que su propio interés en Rainaldí hubiera sido precedido por un profesional tan reaccionario como Brown.

Para Rowe, esta experiencia resultó definitiva. La candidez norteamericana y la frescura de la mirada del proyectista marchitaron todo interés en la erudición rancia de la Historia del Arte centroeuropea. Un año después partía a Yale.

Una historia que se conoce y aprecia desde la práctica del proyecto

De Arturo había aprendido a hablar de y desde una tradición gestada en el tiempo pero que se conjuga en presente cuando, autónoma en su interna sensatez, se la desliga de un meta-lenguaje que divide, fragmenta, clasifica, pero no deja ver con entusiasmo los gajes del oficio. Fue así que pergeñó una suerte de programa para expurgar la experiencia moderna de las sombras de idealismo alemán y del positivismo francés con que la cubría la Historia del Arte. Concentró su atención más en los hechos, en las obras y sus representaciones gráficas, que en las generalizaciones. Quiso dar voz y forma a aquella apreciación, con y desde la historia, propia de la experiencia en un taller de proyecto.



Esquicio de un plan sin programa (Rowe, 1980: 19 | Esquicio de un programa sin plan (Rowe, 1980: 19) | Diagrama de un proceso de diseño tecnológico (Rowe, 1980: 19)

¿En qué consiste esta *historia de tablero*? Aboga por la eficacia de un análisis visual rápido, a veces conceptualizado en diagramas sugerentes, y que resulta fundamental para esbozar interpretaciones centradas más en la elocuencia de las decisiones proyectuales subyacentes que en informaciones contextuales vinculadas al encargo en un sentido amplio. Su desafío es poder describir y analizar, pero también interpretar históricamente, los edificios en términos plásticos y espaciales y no de orígenes y fechas. Como el mismo lo sintetiza, su propósito es el de “llamar primariamente la atención hacia lo que es visible y, en consecuencia, apoyarse mínimamente en la pretensiones de erudición, recurriendo tan pocas veces como fuera posible a referencias ajenas a sí mismo” (Rowe, 1976: 23). Se trata de una reivindicación del conocimiento propio del artesano, de aquel que funda su interés y su pulsión a la conceptualización en la sensibilidad y la inteligencia del hacer. Estamos frente a una clara defensa de la pertinencia, pero también de la

profundidad potencial, de un conocimiento forjado en y desde una formación asociada al proyecto. Para Rowe, como anteriormente para Paul Frankl (1914), es la oportunidad de establecer un método de caracterización formal específico para la tridimensionalidad y la experiencia espacial (externa e interna al edificio) propia de la Arquitectura.

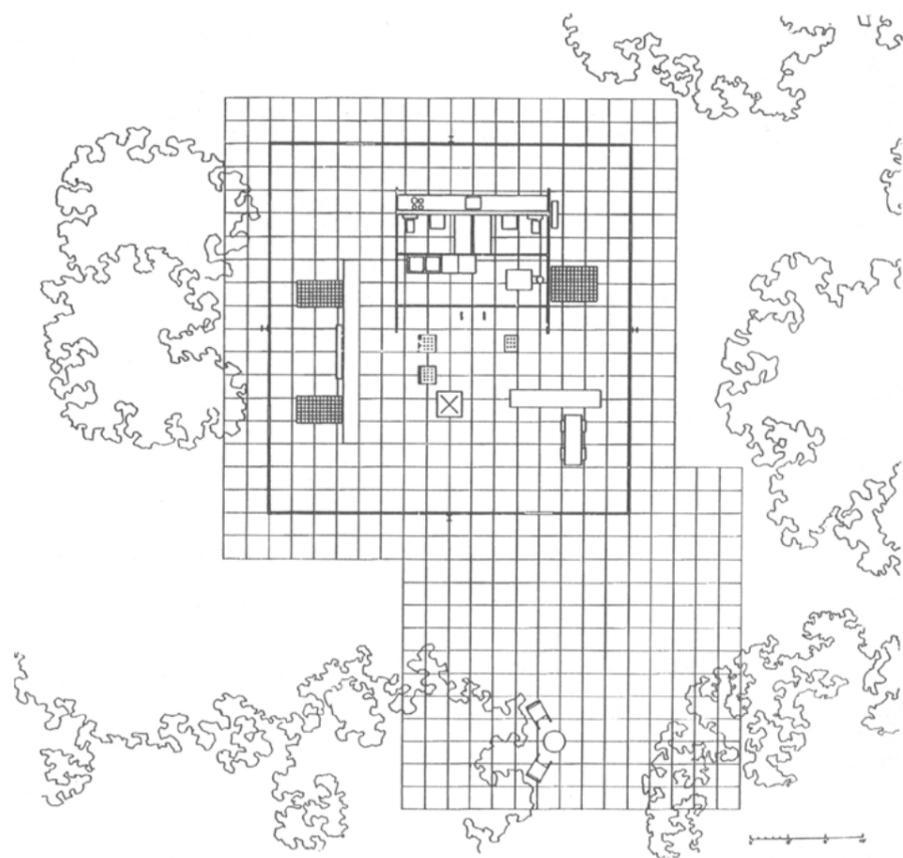
Su estrategia más original comienza con su primer ensayo *La matemática de la villa ideal* (Rowe, 1947). En ella hace de lo visible, de la comprensión de las sutilezas de la forma, el puente para establecer una continuidad provocadora y fértil en la cultura arquitectónica. Una búsqueda de “felices coincidencias”, insufladas de oscilaciones y ambigüedades, que alcanzan otra amplitud cuando aborda desde la *Geistesgeschichte* (historia de las ideas) las tradiciones orgánicas y mecanicistas para sortear los límites entre el siglo XIX y “ciertos esplendores y miserias” del siglo XX (Rowe, 1994). En realidad, más que introducir la Historia en la consideración de la arquitectura

moderna, cambia el signo de este vínculo. Como él mismo lo subraya: aunque se presentó como un movimiento opuesto a todo historicismo, eligió legitimarse a través de estudios históricos que justificaron su inevitabilidad por su relación con el presente y el preanuncio de un futuro asociado al cambio social y el desarrollo tecnológico. El descubrimiento de estrategias y tensiones formales (fundamentalmente de Le Corbusier en las villas de los años veinte, los proyectos del Palacio de las Naciones y el rascacielos para Argel, la Cité de Refuge, la fachada de La Tourette) demostraron la riqueza de un análisis cuidadoso que pone en relieve la complejidad y los márgenes de una invención genuina: una apreciación que depende más de la precisión de las observaciones que de nuevos datos de archivo o de la subjetividad de las interpretaciones.

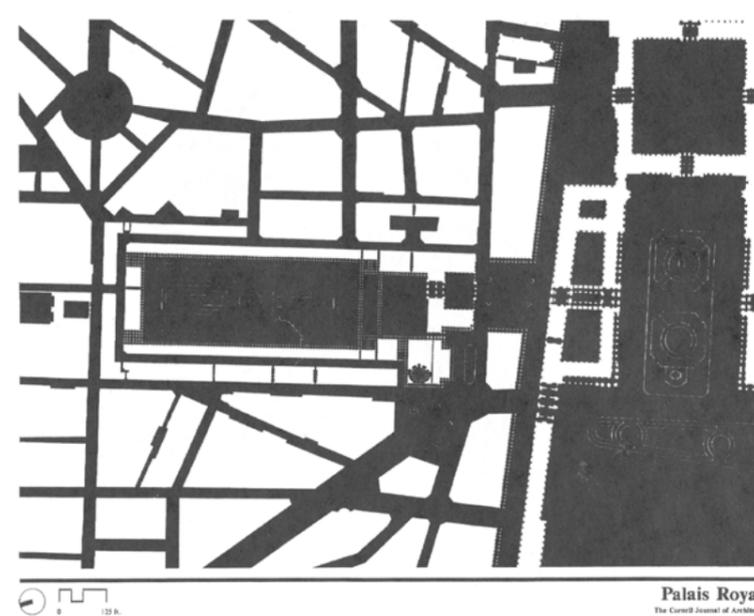
Recuperando estrategias de la tradición crítica de Wölfflin, Rowe construye un modelo coherente y disruptivo de la historiografía moderna. Las preocupaciones compositivas

ocupan el lugar de las técnicas o funcionales. Con máxima libertad, en tanto recurre más a la comparación que a filiaciones genéticas o formativas,⁴ busca precedentes, *partis* los denominaba Wittkower. Establecidas las analogías y puestas en paralelo, abre un juego que no se detiene en un mero análisis de lo visible: los diagramas interpretativos aluden a formas de concebir aun cuando estén orientadas a efectos en los modos de contemplar. Tanto como las semejanzas, importa establecer diferencias tras configuraciones formales y problemas de proyecto aproximados para poner en evidencia cómo un mismo motivo puede ser transformado según los autores y los entornos culturales que los impulsan y justifican.

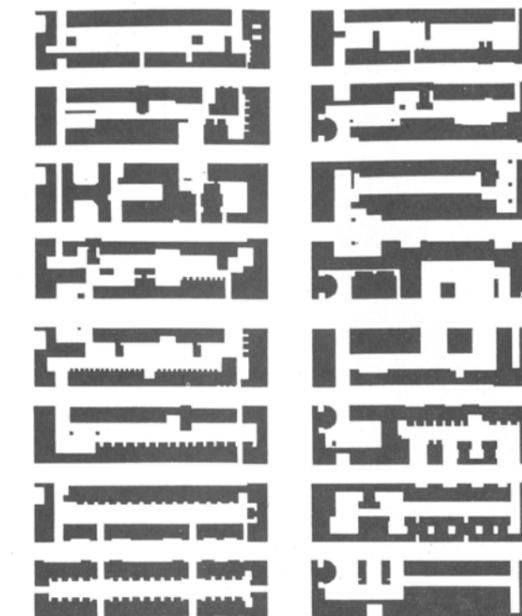
Como lo preanunciaba su tesis sobre los dibujos de Inigo Jones, donde el análisis visual tenía como propósito desentrañar la estructura de un presunto tratado que el arquitecto inglés nunca llegó a escribir (Vidler, 2008), estos análisis comparados de temas de la arquitectura moderna resultan instrumentales para identificar retrospectivamente un proceso teórico, un conjunto de conceptos estructurantes del proyecto con pocos registros escritos (*Hacia una Arquitectura* de Le Corbusier sería una excepción) que habría operado como un repertorio compositivo tácito para los propios protagonistas y para cuya elucidación los puentes tendidos con el magma de la tradición disciplinar operarían como los químicos en el revelado fotográfico. Una operación no inocente.⁵ No solo le sirven para incorporar a las vanguardias heroicas en el arco más amplio de las sistematizaciones formales con pretensión de universalidad, sino que aporta principios y fundamentos para su diseminación en el presente. Este es el argumento de Vidler (2008: 99) que sintetiza con una cita de Terry Eagleton “una temporalidad bipolar, donde se vuelve a las fuentes de lo pre-moderno con el fin de retroceder hacia un futuro que ha trascendido por completo la modernidad.”



Casa 50 x 50 de Mies van der Rohe (Rowe, 1989 (1996b): 323)



Análisis del Palais Royal por el método del *poché* (Rowe, 1996c.:19) | Proyecto para el desarrollo de Harlem por el método figura/fondo (Rowe, 1996c.: 92)



Estos motivos recurrentes son el semillero de conceptos estructurantes del proyecto puestos en disponibilidad para la arquitectura contemporánea: transparencia fenomenal, villa ideal, composición periférica, espacio estratificado, inversión, frontalidad, heterogeneidad tras la grilla (Rowe 1996e), dialéctica entre lo plano y lo curvo (Rowe, 1996f). En algunos casos se trata de la recuperación de categorías propias del atelier *beaux arts* como el caso de fuera de escala, carácter, estilo, programa, que en el caso del *poché* traduce a la relación más contemporánea, vinculada a la Gestalt, entre figura y fondo (Rowe y Slutzky, 1971), y que para otro campo visual aplica en gráficos que ponen en relieve la complejidad del espacio público decimonónico incorporando *arcades*, claustros y halls de estaciones de trenes (Rowe y Koetter, 1978).

Desde los intereses, los medios y el vocabulario de *tablero*, logra una mirada innovadora tanto sobre lo moderno como sobre las arquitecturas del siglo XVI y XIX, al tiempo que brinda a

los arquitectos la posibilidad de una interacción entre el discurso contemporáneo y una reflexión histórica que en su momento fue *operativa*, pero que hoy, más libre de las presiones culturales en que estaban inscriptas, ofrecen un horizonte de sistematización del proyecto particularmente productivo para la enseñanza y la realimentación entre Historia, Teoría y Crítica.

Un programa, una lección

La desentovura de Rowe para ir y venir en el tiempo como un espacio transitable en ambos sentidos (que pone en suspenso un historicismo hegeliano fatalmente progresivo que deja por sentado la inevitabilidad del cambio), resultó la mejor estrategia para minar la pretensión emancipadora otorgada demasiado a la ligera al Movimiento Moderno, de cuyo programa social se mostraba escéptico (Rowe, 1994: 11). No obstante, colocando la arquitectura de la vanguardia heroica en fricción con la tradición disciplinar, le otorga una relevancia más allá del *Zeitgeist*⁶ al que había estado ligada: una con-

dición de gramática en disponibilidad capaz de irrigar una tradición que consideraba esencial como fundamento del talento, en oposición a la primacía de una arquitectura de ideas siempre nuevas y supuestamente capaces de traducirse en obra sin la mediación del oficio.⁷

Releer a Rowe, degustar de su permanente descubrir y señalar con la misma alegría y entusiasmo casi salvaje que creyó identificar retrospectivamente en los diálogos de Arturo y sus condiscípulos en un atelier *beaux arts*, nos permite reconocer la potencia crítica de una aproximación a la tradición disciplinar que estimula el proyecto al hacer foco en su propia cocina, en el trasiego del oficio, su lenguaje y sus herramientas, y que nos nutre y reclama desde la potente sabiduría del hacer. Coloquial y erudito al mismo tiempo, donde “lo posible, lo probable y lo plausible están en una permanente intersección” (Rowe, 1961: 207), inmerso en una ambigüedad que facilita la participación activa del lector, Rowe nos

pone frente a un tiempo no tan inmóvil como potencialmente suspendido para la especulación. Es el escenario para la revisión de las prácticas arquitectónicas con la Historia que se transforma así en una cantera de reflexión, aguzando el intelecto en los paralelos, las diferencia y las aproximaciones.

Pero ya advertimos, no podemos circunscribir su empresa a una mera operatividad para la reflexión sobre el proyecto. Ha resultado potente en una renovación de la historiografía de las vanguardias heroicas, del siglo XIX inglés y americano y, en sus últimos trabajos, de la arquitectura italiana del siglo XVI.

No fue un camino sin riesgos ni aporías. En su primera fase, la insistencia en lo visivo como principal evidencia y campo de trabajo, convalidó, por otras vías, la recepción formalista de la gramática moderna en Estados Unidos e impulsó las investigaciones vanguardistas post utópicas. Una segunda fase, más contextual y en deuda con la dimensión urbana de los edificios retomando a Camillo Sitte y aun a Werner Hegemann, tuvo una deriva decepcionante en la escuela del Nuevo Urbanismo.

Joan Ockman (1998) sintetiza su legado destacando no solo su recurrencia a “la inteligencia de la retina” sino, paradójicamente, su erudición propia de haberse formado en el núcleo más exquisito de la Historia del Arte. Ambas circunstancias le permitieron proyectar esas miradas simultáneas hacia atrás y hacia delante en el tiempo y demostrar la inevitable recurrencia a precedentes históricos como fuentes de la invención en una disciplina que parecía haber arribado a un punto muerto. Todavía hoy, sus escritos, su *historia de tablero*, pueden ser una brújula para sortear cierta fascinación en la disolución de la arquitectura en el paisaje, la biología, el marketing o los banales recursos de la animación●

NOTAS

1 - El visibilismo es una corriente de la Teoría del Arte alemana de la segunda mitad del siglo XIX iniciada por Konrad Fiedler (1841-1895). Alude a la capacidad del artista de un conocimiento y percepción de la realidad basada en una percepción intuitiva, apoyada en el caso de las artes plásticas en la vista (*Sichbarkeit*), más profunda y vital que la conceptual y presuntamente objetiva de la ciencia. Su método crítico se apoya en la identificación y análisis de estos esquemas visibles resultantes de la proyección subjetiva del artista y cuya dinámica de transformación en el tiempo sería el objeto de la Historia del Arte.

2 - *Poché* refiere al recurso de entintado de los muros en el dibujo de las plantas para poner en relieve la forma del espacio interior en las distintas habitaciones. Fue extendido como recurso para demostrar otras jerarquías espaciales relativas entre circulaciones y habitaciones, y en el caso de Rowe, entre las construcciones privadas y el espacio público. Ver Cintia Ramirez. “*Poché, la representación gráfica del espacio*” en *A&P Continuidad 4* (184-201).

3 - Creado en 1937, al año siguiente de la emigración de Aby Warburg y su biblioteca, e incorporado a la Universidad de Londres en 1945, constituía uno de los factores de la fuerza todavía dominante de la escuela alemana de historia del arte en Inglaterra, especialmente de la tipologías de la forma de Heinrich Wölfflin cuyo *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* se había traducido y publicado en 1936. Rudolf Wittkower tenía en él un rol protagónico: dirigió las tesis no sólo de Rowe sino de Reyner Banham con quién lo unió una confrontación constante, llegando a frustrar su candidatura para dirigir la escuela de la Architectural Association.

4 - Tales las establecidas por Sigfried Giedion (1941) respecto a las ciudades modélicas y la perspectiva del Renacimiento, las fachadas y los proyectos urbanos del Barroco, el racionalismo estructural francés, los rascacielos, el organicismo americano o aun el arte moderno.

5 - Alina A. Payne (1994) señala cómo la reabsorción

de la historia dentro de lo moderno permite a Rowe argumentos asociados a una demanda psico física de orden, en particular de un orden matemático como sustrato de la naturaleza humana.

6 - *Zeitgeist* o espíritu del tiempo, tal como es mostrado por las ideas y creencias de un particular período de la historia. Particularmente usado para demostrar cómo la arquitectura moderna está motivada por y da cuenta de las transformaciones culturales, sociales, técnicas y económicas de comienzos del siglo XX.

7 - Recurre varias veces a la distinción de Isaiah Berlin entre el erizo que solo sabe una cosa y se apoya en una sabia destilación de la tradición, y el zorro que se apoya en la invención de ocurrencias disfrazadas como ideas, especialista en una dialéctica superficial del manifiesto y cuyas obras irrumpen en la ciudad despreciando el contexto (Rowe, 1989).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Nicholas. 1994. “History in the Age of Interpretation”, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 53 (1), 5-6.
- BANHAM, Reyner. 1966. “Review British Buildings 1960-1964”, *New Society* March 17.
- CARAGONNE, Alexander. 1995. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground* (Cambridge, Mass: The MIT Press).
- FRANKL, Paul. 1914. *Der Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst* (Leipzig, Berlin, B.G. Teubner). Trad. española por De Herminia Dauer, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura: el desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900* (Barcelona, G. Gili Art: 1981).
- GIEDION, Sigfried. 1941. *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press)
- HAYS, Michael (ed.) 1998. *Architecture Theory Since 1968* (Cambridge, Mass.: The MIT Press)
- LEACH, Neil (ed.) 1997. *Rethinking Architecture* (London and New York: Psychology Press).
- NESBITT, Nesbitt (ed.) 1996. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1991* (New York: Princeton Architectural Press).

·OCKMAN, Joan (ed.) 1993. *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Rizzoli)

·OCKMAN, Joan. 1998. “Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe”, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 57 (4), 448-456.

·PAYNE, Alina A. 1994. “Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism”, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 53 (3), 322-342.

·ROWE, Colin. 1947. “The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared”, *The Architectural Review* (marzo), 101-104. Reproducido en Rowe, Colin. 1976. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press). Trad. Española por Francesc Parcerisas, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: G. Gili 1978), 9-34.

·ROWE, Colin 1959.“Le Corbusier: Utopian Architect” en *The Listener* (febrero) reproducido en ROWE, Colin. 1996. *As I was Saying*. Vol. 1, 135-142.

·ROWE, Colin. 1961. “Dominica Monastery of La Tourette (Eveux-sur-Arbrestle, France)” en *The Architectural Review* (junio), 400-410. Reproducido en Rowe, Colin. 1976. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press). Trad. Española por Francesc Parcerisas, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: G. Gili 1978), 179-196.

·ROWE, Colin. 1976. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press). Trad. Española por Francesc Parcerisas, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: G. Gili 1978).

·ROWE, Colin. 1980. “Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical and the Possible”. Conferencia reproducida en ROWE, Colin. 1996. *As I was Saying*, Vol. 1, 7-42.

·ROWE, Colin. 1989. “Ideas, Talent, Poetics. A Problem of Manifiesto”, *Lotus International* 62, reproducido en ROWE, Colin. 1996b. *As I was Saying*, Vol. 2, 277-354.

·ROWE, Colin. 1994. *The Architecture of Good Intentions* (Londres: Academy Editions)

·ROWE, Colin 1996a. *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essay. Vol 1 Texas, pre-Texas, Cambridge*, ed. Alexander Caragonne (Cambridge, Mass. y Londres: The MIT Press)

·ROWE, Colin 1996b . *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays. Vol 2. Cornelliana*, ed. Alexander Caragonne (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press)

·ROWE, Colin 1996c. *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays Vol 3. Urbanistics. Te, ed.* Alexander Caragonne (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press)

·ROWE, Colin. 1996d. “Two Italian Encounters” reproducido en ROWE, Colin 1996a. *As I was Saying* Vol.1, 3-10.

·ROWE, Colin, 1996e. “Giulo Romano’s Palazzo Maccarani and the Sixteenth Century Grid/Frame/Lattice/Web” reproducido en ROWE, Colin. 1996b. *As I was Saying* Vol 2, 103/169.

·ROWE, Colin. 1996f . “The provocative Facade: Fron-

tilily and Contrapposto” reproducido en ROWE, Colin. 1996b. *As I was Saying* Vol 2, 171-204.

·ROWE, Colin y KOETTER, Fred. 1978. *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press).

·ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert. 1955. “Transparency: Literal and Phenomenal. Part i” en *Perspecta* nº13-14, 1963. Trad. Española por Francesc Parcerisas “Transparencia: literal y fenomenal” en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: G. Gili 1978)155-177.

·ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert. 1956. “Transparency: Literal and Phenomenal. Part II” en *Perspecta* nº13-14, 1971. Reproducido en ROWE, Colin 1996a. *As I was Saying* Vol.1, 74-106.

·VIDLER, Anthony. 2008. *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism* (Cambridge MA: The MIT Press). Trad. española de Moisés Puente, *Historias del presente inmediato* (Barcelona, G. Gili: 2011).



Ana María Rigotti. Arquitecta. Master en Ciencias Sociales (FLACSO). Doctora en Arquitectura (UNR). Investigadora Principal del CONICET. Directora del Doctorado en Arquitectura UNR. Profesora Titular de Historia de la Arquitectura (UNR) y de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT). Autora de libros, artículos y ponencias sobre el Urbanismo y la Arquitectura en Argentina, la teoría de la arquitectura, las políticas de vivienda y, actualmente, sobre las megaformas y las vanguardias de los años sesenta.