

CAPI TULO

3

**Carácter moderno en la arquitectura
de Ricardo Legorreta**

"In architecture, decoration and ornament are quite inessential while space-creation and the relationships of masses are its true essentials." Petrus Berlage¹

En el capítulo anterior describí las características que Legorreta retomó de la arquitectura colonial mexicana, por lo que en éste analizaré la contraparte de dicha influencia, representada por movimientos artísticos y arquitectónicos de vanguardia desarrollados principalmente en Europa y Estados Unidos: la arquitectura moderna y la arquitectura minimalista.

Este capítulo resulta muy importante debido a que en él no sólo explico el por qué de ciertas tendencias formales sino que también, toda la información leída y analizada sirvió para darme cuenta que, a diferencia de como ciertos críticos indican, la obra de Legorreta sí puede ser clasificada dentro de un estilo arquitectónico definido. Aclaro lo anterior

Arquitectura Moderna

Antes de la modernidad, el arte se abocaba a representar el mundo, mostrando escenas religiosas, paisajes, eventos históricos, etc. tal y como se presentaban frente a sus ojos, es decir, se limitaba a realizar una mimesis de la realidad, la cual debía cumplir con una estética específica y ser fidedigna. Ya en la modernidad, el arte se cuestiona el hecho de haber sido hasta ese momento sólo una representación mimética del mundo. Los artistas entonces comienzan a hacer investigaciones formales de cómo representar, ya no la realidad, sino su percepción sobre la misma. Las condiciones de la representación se vuelven centrales, y se da entonces una importante experimentación con las formas, la superficie utilizada, los materiales, etc. Las interrogantes que se dan en la modernidad dan paso a distintas percepciones sobre la realidad y ello, junto con la experimentación formal, es reflejado en el arte por medio de la rápida y lineal sucesión de «ismos»: el impresionismo, expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, etc.

En la arquitectura, explica Reyner Banham, la ruptura que marca el inicio del periodo moderno alrededor de 1880 se manifiesta en que los arquitectos e intelectuales de aquel tiempo estaban cansados de que la arquitectura premodernista fuera sólo el producto de una mezcla de los estilos arquitectónicos anteriores, dando como resultado obras de gran eclecticismo que sólo evocaban nostálgicamente las glorias del pasado y que no correspondían formal ni ideológicamente al periodo histórico en que se desarrollaban. Periodo de grandes

pues en varias revistas y en el libro «Legorreta Arquitectos» de John V. Mutlow la obra había sido clasificada como «Estilo Legorreta» debido a la combinación de tendencias ya mencionada que impedía clasificar esta producción arquitectónica dentro de estilos ya definidos. Como una conclusión presentada a priori en este capítulo, puedo afirmar que la obra de Ricardo Legorreta no sólo cuenta con influencia de la arquitectura moderna sino que es una obra de arquitectura moderna, como varios autores, entre ellos William J.R. Curtis, lo confirman. A continuación describiré las influencias ya aludidas y explicaré el por qué de esta conclusión.

cambios sociales, culturales y económicos, provocados por la creciente industrialización y el afán de lograr el gran objetivo de la época moderna: el progreso.

En el pasado, cada época había desarrollado un estilo arquitectónico congruente con su presente histórico, explica Banham. Por ejemplo, el Partenón había sido creado con los métodos constructivos propios de la época, y formalmente representaba el pensamiento y valores culturales de aquella sociedad griega. De la misma forma, los arquitectos modernos buscaban crear una arquitectura propia de la sociedad y el tiempo en que vivían, buscaban romper con aquella imitación caótica y ecléctica de estilos pasados. El siglo XX debía entonces, como William Curtis menciona en su libro *Modern Architecture since 1900*, desarrollar nuevos métodos de construcción derivados de la industrialización; reflejar en su arquitectura la influencia y el trabajo de las máquinas y de la producción en serie; cubrir las nuevas exigencias funcionales de los nuevos espacios arquitectónicos; utilizar los materiales desarrollados por la industria; y crear formas arquitectónicas simbólicas de aquellos tiempos modernos. Tiempos en que artistas, arquitectos e intelectuales tenían una gran fe en el mundo industrializado, y trataban de encontrar una poética propia de las máquinas.

Según Curtis, al inicio del siglo XX se establecieron en Alemania cuatro posiciones fundamentales que contribuyeron al desarrollo de la arquitectura moderna. Dicho proceso fue muy similar en muchos otros lugares de Europa, por lo cual considero que es un buen ejemplo para ilustrar cómo comenzó a forjarse este movimiento arquitectónico. La primera posición era muy similar al «Arts and Crafts»

inglés, dudaba de las promesas de la industrialización y creía sólidamente que la alta calidad de los productos sólo podía alcanzarse si éstos eran hechos a mano, con un gran cuidado en el diseño y el proceso de producción. Afín a esta posición se desarrolló la segunda, que hacía especial énfasis en la invención artística personal y el temperamento expresivo como medio necesario para hacer surgir las tan deseadas nuevas formas arquitectónicas del siglo XX; esta tendencia dio paso al Art Nouveau y desembocó finalmente en la corriente Expresionista. La tercer postura era, en contraste, materialista y objetiva, sostenía que las formas arquitectónicas emergerían de la lógica y de la experimentación directa con nuevos materiales en la solución de problemas de construcción; esta posición dio origen a una postura puramente funcionalista. La cuarta y última postura, consideraba al Funcionalismo por sí sólo como un objeto sin pulir, a la arquitectura Expresionista como una obra demasiado subjetiva, y al movimiento Tradicionalista como una entidad extinta a menos que se adaptara a los procesos de producción en serie. Esta cuarta posición proponía que el arquitecto debía encontrar un equilibrio entre la invención formal y la funcionalidad de la construcción; y dio origen a la principal y más importante corriente de la arquitectura moderna, que más tarde sería definida como «Estilo Internacional».

El análisis sobre el desarrollo de la arquitectura moderna no es sencillo debido a que éste no fue un movimiento monolítico y existe una polémica entre críticos e historiadores sobre qué corrientes pertenecen al movimiento y cuáles no. Hago esta aclaración pues me pareció importante mencionar la existencia de aquellas expresiones iniciales o paralelas que contribuyeron al forjamiento de la arquitectura moderna. También es preciso decir que el análisis presentado en este apartado se enfocará principalmente a la corriente del Estilo Internacional, pues éste representa el lenguaje formal más cercano a la obra de Ricardo Legorreta. Por último, me gustaría también explicar que en este capítulo dedico mucho espacio a la definición de la arquitectura moderna porque es un movimiento complejo del que yo no tenía

mucha información, y que tuve que conocer y comprender a fondo para poder definir las conexiones que hay entre éste y la obra de Legorreta.

Reyner Banham, en su libro *Guide to Modern Architecture*, afirma que existen cuatro factores que determinan completamente a la arquitectura moderna: función, forma, métodos constructivos y espacio. Con base en este texto de Banham, definiré dichos elementos con la intención de explicar los principios básicos de esta arquitectura.

Función

La funcionalidad de los espacios arquitectónicos desempeñó un papel esencial en la caracterización de la arquitectura moderna. La elevada industrialización de la sociedad de inicios del siglo XX provocó el desarrollo de nuevos espacios cuyos objetivos funcionales no se habían presentado nunca en la arquitectura del pasado. Surgieron nuevos instrumentos de comercio, como las fábricas, maquiladoras, estaciones ferroviarias, mercados, tiendas departamentales y grandes edificios corporativos. De la misma forma surgieron nuevas instituciones, como los museos, casas de ópera, bancos, casinos y distintos tipos de hospitales y cárceles. El diseño y la construcción de estos nuevos espacios arquitectónicos ya no podían basarse en los principios tradicionales de la arquitectura, por lo que hubo que replantear las viejas estructuras que funcionaban como prototipos y crear otras totalmente nuevas de acuerdo al análisis y solución de las nuevas necesidades prácticas.

Además de estos grandes cambios, se presentaron otros más pequeños que se reflejaban hasta en los más mínimos detalles de la vida cotidiana. Las casas de la primera mitad del siglo XX ya no eran como las del siglo anterior, pues utilizaban aparatos eléctricos como el radio y el refrigerador, por lo que fue necesario diseñar casas que cumplieran con todas las funciones que demandaban aquellos nuevos hogares y donde dichos aparatos pudieran ser fácilmente utilizados. Las transformaciones en el diseño de residencias fueron tales que Le Corbusier creó



Bauhaus de Dessau, construida por Walter Gropius en 1926.

¹ "En la arquitectura, la decoración y el ornamento no son esenciales, mientras que la creación espacial y la relación entre las masas sí lo son."

el eslogan *"The house - a machine to live in."*² (Banham 1962:22). Con dicho eslogan Le Corbusier planteaba que la estructura de una casa debía asemejarse a una máquina, es decir, ser diseñada con base en un estricto racionalismo que asegurara el buen funcionamiento de la construcción. *"Todas estas transformaciones funcionales fueron adoptadas por arquitectos como Mies van der Rohe y Walter Gropius, quienes lograron hacer de esos edificios racionalistas, una obra de arte más que una simple máquina funcional."* (Banham 1962:29). El nuevo pragmatismo de la arquitectura determinó hasta cierto punto las cuestiones formales de la misma, pues la distribución del espacio y la escala, aspectos que influyen en la forma final de un edificio, dependían directamente de la función.

Además de definir cada una de las determinantes del Estilo Internacional, iré asociándolas con la obra de Ricardo Legorreta, para justificar el por qué de la definición de su trabajo arquitectónico como moderno. En la Descripción de Obras Representativas del capítulo uno, se puede observar



Vista desde la terraza de «Villa Savoye» construida por Le Corbusier en 1928.

cómo la funcionalidad de los espacios es un aspecto totalmente cuidado por Legorreta a la hora de diseñar sus obras. En su despacho se han construido desde casas hasta museos, bibliotecas, fábricas y centros corporativos, construcciones que demandan necesariamente una buena distribución, articulación y planeación de los espacios para lograr el buen desempeño de las actividades que se llevan a cabo en la construcción.

La Escuela de Artes Plásticas ubicada en el CNA fue construida en 1994, y es un claro ejemplo de cómo las obras de Legorreta cumplen con el aspecto funcional de los espacios. Una de las principales necesidades de esta escuela era lograr la interacción entre las distintas áreas

destinadas a diferentes disciplinas, como danza, teatro, música y artes plásticas. Para resolver este problema, John V. Mutlow señala que Legorreta diseñó una planta muy flexible e informal que da la opción de tener clases dentro del edificio, en los patios internos, en las terrazas o en el anfiteatro del techo. Esta flexibilidad se amolda perfectamente a las necesidades de una escuela de artes plásticas, cuyos proyectos demandan la versatilidad de los espacios. Además, las áreas interiores están delimitadas únicamente con divisiones de vidrio que separan los diferentes estudios y permiten la interacción de todas las actividades que se desarrollan dentro del edificio.

Forma

Los arquitectos modernos buscaban formas simples para realizar sus construcciones como respuesta a los estilos arquitectónicos pasados, del siglo XVIII y XIX, que se caracterizaban por tener formas muy elaboradas y un gran uso de ornato. Los arquitectos modernos se revelaron fuertemente

contra este uso excesivo de elementos decorativos, por ejemplo, Adolf Loos en 1908 escribió un ensayo titulado «Ornament and Crime» en el que argumentaba que el diseño de elementos decorativos no era una ocupación congruente con el hombre civilizado del siglo XX, y que cualquier estilo arquitectónico, como el Art Nouveau, de características voluntariosas y decorativas, eran enemigos del verdadero espíritu del arte. *"Loos en sus obras arquitectónicas había realizado una simplificación volumétrica y rectilínea, como antes nadie había hecho, reduciendo su vocabulario formal a cubos rectangulares cubiertos de estuco, sin ningún tipo de cornisas o detalle."* (Curtis 1996:70). Otro suceso que encaminó a la arquitectura moderna hacia este vocabulario

de síntesis geométrica fue la experimentación formal llevada a cabo en el campo de las artes plásticas, disciplina que en aquellos tiempos cercanos a 1910 estaba desarrollando movimientos como el futurismo, el cubismo y el arte abstracto. *"La arquitectura al siempre haber mantenido una estrecha relación con las artes plásticas se vio fuertemente influenciada por estas vanguardias, que tomaron el camino de la síntesis formal como una justificación válida, absoluta y reaccionaria a su presente histórico."* (Banham 1962:32).

El futurismo fue un movimiento literario, artístico y arquitectónico, que *"[...] propugnaba una poética adecuada a los tiempos de la máquina y de la velocidad."* (Aguilera citado en Marín 1972:277). Pues éstas serían los nuevos prototipos de la belleza, que ayudarían a destruir las formas del pasado. En la pintura, describe Aguilera, se representaban temas de trenes o paisajes de ciudades industriales, con un vital juego de colores complementarios, efectos luminosos fragmentarios y composiciones diagonales



Obra purista de Edouard Jeanneret titulada «Still Life with Numerous Objects».

que comunicaban un sentimiento de inestabilidad. Con estas características dinámicas de representación, el arte futurista intentaba introducir al espectador en la aceleración contenida dentro del cuadro, concluye Aguilera.

En el campo de la arquitectura, el futurismo se desarrolló en el limitado sentido de que existió un Manifiesto Futurista de Arquitectura (1914) y un arquitecto, Antonio Sant'Elia, quien intentó traducir los ideales futuristas de la pintura y la literatura a la urbanización por medio de su escrito «La Città Nuova». Este escrito promovía el edificio moderno como una gigantesca máquina: dinámico, utilizando tecnología innovadora como la del elevador, sin ningún tipo de ornamento, con la inherente belleza de las

líneas rectas, cuya rigidez sería símbolo de la dureza del metal empleado en las máquinas, y construido a partir de concreto, acero, vidrio y fibras textiles.

Curtis señala que la influencia futurista en la arquitectura moderna consistió en promover actitudes progresivas, tendencias hacia la forma abstracta, el uso de la línea recta y la experimentación con nuevos materiales.

El cubismo, *"Es en esencia, un intento de reinterpretación pictórica del espacio y el tiempo [...]"* (Aguilera citado en Marín 1972:271). Cézanne fue el precursor del cubismo al considerar que *"en la naturaleza todo está dibujado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono, y el cilindro."* (Cézanne citado en Marín 1972:271). Con lo que planteaba la necesidad de reintegrar al arte el sentido de estructura y composición que había perdido. Curtis sostiene que la influencia del cubismo en la arquitectura moderna no fue solamente de manera directa, mediante las formas y síntesis promovidas, sino también a través



«Schröder House» construida por Gerrit Thomas Rietveld del grupo De Stijl.

de movimientos derivados de éste, como el «Purismo», vanguardia propuesta por Amédée Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret (más tarde llamado Le Corbusier). Ellos consideraban que el cubismo había comenzado a hacer uso del decorativismo, contra lo que ellos reaccionaron enérgicamente. *"La máquina, por su ausencia de cualquier elemento inútil o retórico, era el símbolo adoptado por la estética purista. El arte debía rechazar cualquier elemento accesorio, limitándose al uso de la forma según equilibrios arquitectónicos, componiendo el cuadro con absoluta objetividad."* (Aguilera citado en Marín 1972:276). Y estos principios fueron aplicados más tarde por Edouard Jeanneret a la arquitectura.

² "La casa - una máquina en la cual vivir."

La tercer y última vanguardia moderna que influenció al Estilo Internacional fue el Neoplasticismo, y más específicamente, el movimiento «De Stijl». Su máximo representante, Piet Mondrian, paulatinamente logró abstraer al máximo un lenguaje propio basado en líneas, áreas de color y ritmos visuales relacionados con cálculos matemáticos. Theo van Doesburg, otro miembro de este grupo, supo expresar la abstracción geométrica del movimiento en un lenguaje basado en volúmenes de distintos colores.

Hacia 1923, menciona Curtis, Van Doesburg ya había producido varios modelos y diagramas de casas que sintetizaban los experimentos formales de De Stijl: en vez de utilizar la simetría para la distribución de los espacios, aplicaba un balance dinámico y asimétrico; en vez de sólo delimitar áreas por medio de sólidos, existía una clara interacción entre la forma y el espacio; en vez de simples paredes, había dinámicos juegos logrados por medio de planos de color. Estas características recuerdan muchos conceptos formales aplicados por Legorreta.



Legorreta utiliza en sus construcciones tanto materiales tradicionales como industriales. El Pabellón de México en la Expo Hannover 2000, construido con cristal y aluminio, es un claro ejemplo de ello.

William Curtis concluye que Mondrian y otros artistas futuristas y cubistas, fomentaron un vocabulario compuesto de formas geométricas simples, retículas rectilíneas y planos intersectados, que representa el verdadero vocabulario de los tiempos modernos.

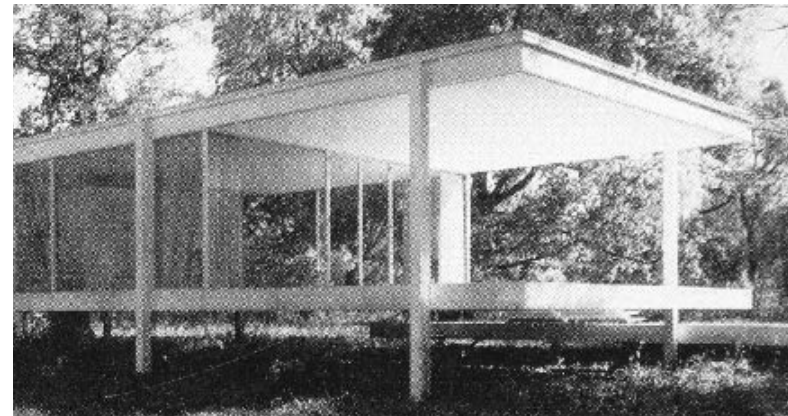
La definición de este «vocabulario de los tiempos modernos» es la razón más sólida que existe para afirmar que Ricardo Legorreta es un artista moderno, ya que toda su obra se construye a partir de volúmenes geométricos puros, principalmente cubos y cilindros. También, hay otras características de su obra que concuerdan con las descritas en este apartado, por ejemplo, la concepción del espacio como volúmenes geométricos, la intersección de planos que crea al yuxtaponer volúmenes, los juegos dinámicos

creados a partir de muros de colores, la creación de ritmos a través de la sucesión de elementos geométricos, y el prevaeciente uso de la línea recta.

Me gustaría aclarar, que el hecho de que Ricardo Legorreta haga uso de elementos decorativos, como esferas o cilindros de mampostería, no contradice la lucha emprendida por la modernidad ante el ornato. Pues el Estilo Internacional estaba en contra del excesivo uso de formas orgánicas y suntuosas que adornaban las construcciones barrocas, victorianas o pertenecientes al Art Nouveau. Sin embargo, al no ser un movimiento totalmente funcionalista, aceptaba un uso discreto del ornato expresado en un vocabulario moderno, tal y como hace Ricardo Legorreta.

Métodos constructivos

Los métodos constructivos y los nuevos materiales derivados de los procesos industriales de inicios de siglo rápidamente respaldaron e impulsaron el uso de las formas cúbicas en la arquitectura moderna, pues como Tony Gar-



La casa «Farnsworth» diseñada por Mies van der Rohe en Plano, Illinois, es un claro ejemplo de conexión visual entre interior y exterior, que enfatiza además la concepción moderna del espacio como algo infinito.

nier afirmaba en los planos de su «Cité Industrielle», éstas eran las más útiles para construir casas estandarizadas a partir de concreto reforzado. El concreto, el vidrio y el acero eran los materiales innovadores de la época que sustituían el antiguo uso de la albañilería, el ladrillo y la madera. Las paredes simples, blancas y planas tan comunes alrededor de 1920 tenían, como Curtis indica, la intención de reducir las referencias con materiales utilizados tradicionalmente; mientras que el brillo del vidrio y lo delgado del acero eran evocativos de aviones y otros objetos producidos en serie.

Las propiedades físicas de estos materiales y los nuevos recursos tecnológicos dieron paso a cambios drásticos en la estructura de las construcciones. Una de las transformaciones más importantes, explica Banham,

consistió en la reducción de las antiguas masas sólidas de mampostería a delgados elementos estructurales, lo que provocó una economía de volumen, espacio y peso. «Debido a ello, la necesidad de utilizar gruesas paredes desapareció porque el peso de la obra recaía sólo en la estructura, relegando el papel del muro al de una pantalla que protegía de la lluvia, el frío y el ruido.» (Gropius 1987:26). De esta forma, se provocó un creciente uso del vidrio y una disminución de la superficie de las paredes. Y aunque esta característica puede parecer una gran contradicción entre la obra de Ricardo Legorreta y la arquitectura moderna, en páginas siguientes se aclarará el por qué no lo es.

La anterior transformación dio paso a ciertas características distintivas del Estilo Internacional, como el uso de techos planos y volúmenes horizontales flotantes sostenidos por sólidos pilotes que permitían, como Banham afirma, observar directamente la forma pura del volumen, transmitir la sensación de que flotaban y que existía una interacción entre espacios sólidos y vacíos. Todo ello para evocar las nuevas libertades, que suponían la vida industrializada les traería.

Después de estos primeros cambios, la ingeniería siguió desarrollándose y brindando la posibilidad a los arquitectos modernos de diseñar construcciones con formas que en el pasado hubieran sido impensables. Describe Banham que las estructuras de acero y las de concreto se volvieron cada

vez más delgadas y flexibles, permitiendo la realización de construcciones curvas o elípticas, que además podían ser cubiertas con cualquier tipo de recubrimiento, desde sólida piedra hasta transparente vidrio. Al mismo tiempo, las tendencias constructivas se inclinaron por utilizar elementos rectangulares conjuntamente con los curvos, como bóvedas y domos, formas que habían sido abandonadas por su uso tan común en el pasado.

Lo anterior sucedió porque aunado a los adelantos en la ingeniería, alrededor de 1930, la maduración de una nueva generación de arquitectos modernos, inició una revuelta en contra de la rectitud rectangular característica de la época temprana del movimiento. Este regreso al uso de elementos curvos no representa sin embargo, un retroceso o contradicción, pues como Banham expresa, lo realmente significativo fue la aplicación de las nuevas técnicas de



Museo Guggenheim de Nueva York diseñado por Frank Lloyd Wright en 1943.

construcción sobre dichas estructuras curvas. Todos estos hechos representaban una evolución en la arquitectura moderna, que le permitía seguir desarrollándose a la par de las innovaciones del siglo que avanzaba.

He presentado el desarrollo que tuvieron los métodos constructivos de inicio de siglo y su repercusión directa en la arquitectura moderna, para entender las transformaciones formales que este movimiento fue sufriendo a lo largo de las primeras fases de su evolución. Sin embargo, no considero que exista una influencia directa de dichos métodos constructivos sobre la obra de Ricardo Legorreta. La única relación que encuentro entre ambos, es que así como en la primera mitad del siglo XX el Estilo Internacional intentó desarrollarse a la par de la tecnología y la ingeniería, Ricardo Legorreta, en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI,

mantiene el mismo objetivo de trabajar con métodos constructivos y materiales innovadores pero sin abandonar el uso de materiales tradicionales. Por lo que Legorreta encuentra un equilibrio entre innovación y tradición, con respecto al uso de la tecnología y materiales aplicados a la construcción.

Espacio

Otro importante aspecto que caracteriza y define a la arquitectura moderna es la concepción del espacio arquitectónico, la cual como Banham indica, no había existido sino hasta finales

del siglo XIX. Así como la innovadora forma de concebir, utilizar y manipular este espacio. «El espacio para los arquitectos modernos estaba ordenado geoméricamente, y era concebido como una gran retícula tridimensional en la que se desplegaba libremente la inventiva plástica y se iban insertando los elementos de las construcciones, como paredes, columnas, ventanas y techos.» (Banham 1962:47). A este orden geométrico se hizo alusión en las influencias del movimiento De Stijl, cuando se mencionaba que los espacios ya no sólo eran delimitados por sólidos sino que tenían una forma geométrica propia. El espacio por sí mismo era visto con esa forma, sin la ayuda de ningún límite sólido. Y de ello se desprende también, la aseveración comúnmente expresada de que la arquitectura moderna tiene una mayor preocupación por los volúmenes que por las masas.

Además, el espacio era considerado como algo infinito y por lo mismo, no estaba únicamente contenido dentro de algún interior arquitectónico. *“El arquitecto moderno buscaba la interacción entre exterior e interior, y viceversa, buscaba una conexión visual e interpenetración entre el adentro y el afuera, en la cual el observador era siempre la fuente de la experiencia espacial.”* (Banham 1962:49). Y esta fue una de las razones por las cuales, el reemplazo de los muros de mampostería por paneles de vidrio, fue algo muy común en la etapa temprana del movimiento, pues la transparencia de este material permitía cumplir estos objetivos.

Por último, el espacio era concebido como algo dinámico. Ya no fluía del centro de un recinto a sus límites circundantes, como en el Renacimiento, sino que parecía moverse y fluir alrededor del espectador. Debido a ello el usuario experimenta una intensa interacción con el espacio, pues ha sido invitado a recorrerlo y a seguir una ruta. «Route» es la palabra precisa utilizada por Le Corbusier, y hace referencia a esta ruta que daba implícitamente a conocer por medio de escaleras, plataformas, rampas, esquinas o hasta por la textura del piso, y que lograba guiar al usuario a través del espacio arquitectónico. A este dinamismo del espacio también se hizo referencia en las influencias del movimiento De Stijl, donde se menciona que la manipulación del espacio moderno abandonaba el uso de la simetría axial típicamente utilizada en la arquitectura del pasado. El espacio moderno entonces, carece de un eje que divida en dos partes iguales una construcción, ya que los espacios interiores se encuentran distribuidos con base en un equilibrio asimétrico y dinámico. Los interiores son formados por un conjunto de módulos que dependen e interactúan unos con otros asegurando balance y armonía.

Como conclusión, afirmo que todas las concepciones del espacio moderno son aplicadas por Ricardo Legorreta, reflejando ello la influencia de este movimiento sobre su obra, y la pertenencia de la misma a la arquitectura moderna. Legorreta concibe sus obras como espacios geométricos, regularmente cúbicos o cilíndricos, ordenados dentro de retículas, las cuales incluso pueden ser aprehendidas visualmente al observar la regularidad y el ritmo con que están dispuestos los elementos de sus obras. Considero también que su obra refleja formalmente la preocupación moderna hacia los volúmenes más que a las masas, y recorro otra vez a la casa Montalbán como ejemplo (ver imagen en el capítulo uno), pues en su vista exterior se puede observar claramente la intención de diseñar y construir a partir de la articulación de volúmenes geométricos, que incluso son sólidos y vacíos. Con respecto a la interacción entre el interior y el exterior de las construcciones, pienso que es procurada por Legorreta aunque de una manera dis-

tinta a la moderna. Legorreta, siguiendo la tendencia de Barragán y con base en la influencia de la arquitectura mexicana, rechaza el uso del vidrio y la desaparición de los muros sólidos. Pero es precisamente a través de éstos, y de los rítmicos vanos que en ellos articula, que logra una conexión visual entre interior y exterior. También, mediante la ortogonalidad de los planos y los juegos visuales que crea a través de la interacción de los mismos, invita al usuario a recorrer la construcción tanto por dentro como por fuera.

Legorreta no hace uso de ejes simétricos en el diseño de sus espacios arquitectónicos, sino que logra un balance dinámico por medio de la regularidad y el equilibrio en la disposición de los módulos geométricos que conforman sus obras. Debido a ello, el espacio es también intrincado, en el sentido de que no puede aprehenderse a simple vista, y de que utiliza elementos como celosías, fuentes, muros, escaleras, rampas, esculturas, colores, juegos de luz y sombra, etc. para invitar a los usuarios a recorrer completamente sus espacios.

Hasta este punto he descrito las características que la arquitectura moderna tuvo desde sus inicios hasta 1930, décadas que representan un clímax en la evolución del movimiento, y que son las más representativas y apegadas a los dogmas del Estilo Internacional. Me parece importante hacer énfasis en cómo las innovaciones que buscó en sus inicios la arquitectura moderna terminaron irónicamente convirtiéndose en una nueva tradición arquitectónica, defi-



Plano de la Casa Cervantes, que ejemplifica la disposición de los espacios con base en un equilibrio dinámico y no en ejes simétricos.



Casa Córdova, Ciudad de México, 2000

nida como *“the tradition of the new.”*³ (Curtis 1996:305). Sin embargo, el desarrollo de este movimiento no se estancó ni terminó en este punto, sino que siguió evolucionando hasta mediados de 1960, década en que la problemática sobre la representación moderna abrió paso a las cuestiones conceptuales y filosóficas posmodernas.

En sus últimos 30 años de desarrollo, la arquitectura moderna se transformó como resultado de una búsqueda de renovación y actualización propia. Dicha transformación se presentó mediante cambios drásticos derivados de la combinación, modificación, e incluso liberación, de los dogmas establecidos. Estos cambios también ocurrieron debido a la expansión geográfica y cultural que sufrió el movimiento. Ya que en un inicio se había desarrollado en los principales centros industriales de Europa y Estados Unidos, pero después de dos décadas, se había extendido hasta los más íntimos rincones de África, Asia, Medio Oriente y América Latina. Lo que provocó una fuerte diversificación del movimiento y la necesaria adaptación a nuevos contextos geográficos y culturales, afirma Banham. Un ejemplo de estos cambios mencionados, es la aceptación del uso de elementos vernáculos. Lo que indica que en estas nuevas fases del movimiento moderno, hay características que ligan todavía más la obra de Ricardo Legorreta con la arquitectura moderna, y que eliminan las dos contradicciones que se habían presentado hasta este punto de la investigación: la tendencia moderna hacia la

eliminación del muro y su ruptura con las influencias arquitectónicas del pasado. A continuación mencionaré algunos cambios desarrollados por dos de los más grandes exponentes de la arquitectura moderna: Le Corbusier y Mies van der Rohe, quienes después de haber establecido los dogmas del Estilo Internacional, participaron en la renovación del movimiento.

Mies van der Rohe sufrió una transformación formal dirigida sutilmente hacia lo orgánico. Comenzó a utilizar, además de los materiales modernos por excelencia, elementos como la piedra (mármol u ónix) y el agua. Explica Curtis que este tenue retorno al mundo natural, que se alejaba del mundo progresista y maquinista, no abandonó el lenguaje formal de la abstracción, pero lo hizo más táctil. Por otra parte, en la década de los 30s, describe Curtis, Le Corbusier cuidaba no caer en la auto-imitación ni en el estancamiento creativo, por lo que extendió el uso de algunos elementos modernos, abolió el de otros, y transformó unos cuantos más. El clima fue una preocupación que lo ayudó en este proceso de retrospectión y selección. Surgida a partir de que comenzó a trabajar en países como África, Brasil y el Mediterráneo, le permitió darse cuenta que los principios modernos debían ser adaptados a la región específica donde se construía. Por ejemplo, comprendió que las fachadas libres, cubiertas en su mayor parte por vidrio, no eran prácticas en todos los tipos de climas, pues acumulaban un calor excesivo. En respuesta a ello, desarrolló el sistema «brise-soleil», basado en técnicas y materiales vernáculos, que evitaba la acumulación de calor. Lo anterior representa, según Curtis, el compromiso de Le Corbusier de sensibilizar y adaptar la arquitectura moderna a los requerimientos de áreas y climas específicos, y de unir en cierta medida, el Estilo Internacional con la tradición arquitectónica de cada región.

Le Corbusier comenzó a buscar la armonía entre la gente, el paisaje y la arquitectura de cada ciudad, y comenzó a interesarse cada vez más en la cultura del hombre que conocía a través de sus viajes. *“Lo anterior no significa un abandono total de la retórica de la máquina, sino su interrelación con el hombre y la naturaleza.”* (Curtis 1996: 319). Debido a ello comenzó a desarrollar una inclinación hacia la abstracción orgánica, define Curtis, al utilizar curvas sinuosas y bóvedas, y al integrar el agua a su arquitectura.

Como último ejemplo, mencionaré el proyecto «Agricultural State» realizado por Le Corbusier en Cherchell, norte de África, pero nunca construido. Su diseño incluía el uso de bóvedas bajas, paredes de mampostería gruesas, jardines y canales de agua. *“Le Corbusier argumentaba con respecto a este proyecto que él estaba en contra de un regionalismo pasivo, por lo que había basado esta obra en las formas fundamentales de la tradición mediterránea,*

³ “La tradición de lo nuevo.”



Capilla Notre-Dame-du-Haut construida por Le Corbusier en 1950.

pero las había transformado a un lenguaje moderno por medio de su distribución irregular espacial, el juego entre volúmenes sólidos y vacíos, y el uso de la abstracción formal.” (Curtis 1996:377).

Para finalizar, mencionaré en un panorama más general, otros cambios desarrollados en la arquitectura moderna dentro de su proceso de renovación. En la década de los 30s, la segunda generación de arquitectos modernos comenzó a notar lo frío y dogmático de la producción arquitectónica realizada hasta entonces, por lo que tomó más en cuenta la importancia de la historia y el contexto social a la hora de diseñar una obra. También, algunos arquitectos sostenían que: “la gente quiere edificios que además de verificaciones funcionales representen su vida social y comunitaria.” (Montaner 1997:14-15). Lo que representa el mayor enfoque que dieron a la dimensión social de la arquitectura. Algunos integrantes de esta segunda generación son Alvar Aalto, Lucio Costa, Marcel Breuer, Oscar Niemayer y el suizo Max Bill.

La tercera generación, formada por arquitectos como Louis I. Kahn, Eero Saarinen, Kenzo Tange, Jörn Utzon y Aldo van Eyck, buscaba asegurar la comunicación con el usuario y el resurgimiento de la capacidad significativa de la arquitectura, indica Montaner. “La característica esencial de esta tercera generación es el intento de conciliar voluntad de continuidad respecto a las propuestas de los maestros del movimiento moderno y, a la vez, de impulso de una necesaria renovación.” (Montaner 1997:36). Debido a lo anterior, se da un gran cambio en los paradigmas formales y el modelo maquinista del Estilo Internacional se convierte en “un modelo abierto en el que el contexto, la naturaleza, lo vernáculo, la expresividad de formas orgánicas y escultóricas, la textura de los mismos materiales, las formas tradicionales y otros factores pasan a predominar.” (Montaner 1997:36-37). Lo que dio como resultado nuevas propuestas formales muy variadas, como crear volúmenes escultóricos sobre plataformas, crear formas arquitectónicas con un carácter escultórico, y dotar a todo el edificio de una mayor expresividad. Todos estos cambios descritos, dieron paso a nuevas corrientes de la arquitectura moderna en las que no profundizaré. Sin

embargo, sí quisiera puntualizar los cambios que fortalecen la unión entre la arquitectura moderna y la obra de Ricardo Legorreta, y que confirman que es correcto conceptualizar su obra dentro de este movimiento.

En primer lugar, la adaptación de los principios modernos a las regiones donde se construye, es decir, el adecuar características arquitectónicas a factores climáticos y geográficos, como demuestra Le Corbusier con su sistema «brise-soleil». Legorreta cumple con esta adaptación en su arquitectura, y se demuestra a través del cuidadoso uso de postigos y localización de fuentes de luz y ventilación.

En segundo lugar, el uso de materiales y técnicas vernáculos para lograr la adaptación descrita en el punto anterior. Con respecto a ello cito a Manuel Toussaint: “[La arquitectura vernácula] se adapta a circunstancias y medios que permiten solucionar requerimientos específicos y que, partiendo de una genealogía propia, modela su imagen y forma; el clima representa una condicionante de primer orden, así mismo, los recursos materiales accesibles también lo son. Finalmente, las tradiciones y modelos de sus artesanos-construtores tendrán carácter de determinantes.” (Toussaint 1962:24). Lo que me interesa de esta cita es la última oración porque indica que la arquitectura moderna aceptó aportaciones del pasado y de las tradiciones arquitectónicas. Lo cual termina con el objetivo que tuvo el movimiento en sus inicios, cuando buscaba romper totalmente con la arquitectura del pasado para lograr un movimiento congruente con su momento histórico. Con este cambio desaparece la contradicción entre aquel objetivo inicial de la arquitectura moderna y la influencia colonial con que cuenta la obra de Legorreta. Sin embargo, ésta integración de lo vernáculo y lo tradicional no se presenta en las mismas magnitudes.

En tercer lugar, el rechazo a los regionalismos pasivos, expresado por Le Corbusier, y debido al cual las tradiciones locales eran transformadas al vocabulario moderno. Entendiendo por «vocabulario moderno» las características mencionadas sobre los factores de función, forma, métodos constructivos y espacio, descritos por Banham. Este rechazo a los regionalismos pasivos se encuentra claramente latente en la obra de Legorreta.

De esta manera, los tres puntos mencionados confirman el carácter moderno de la obra de Ricardo Legorreta. Y comprueban que no consiste en una estéril imitación de clichés formales, sino que cumple con los principios básicos del movimiento.

Arquitectura Minimalista

“La arquitectura es geometría que la gente pone en movimiento.” Masao Furuyama

En el capítulo uno hay un párrafo donde se menciona la sensación de amplitud que transmiten las obras de Legorreta debido al equilibrio existente entre los grandes planos de sus muros y el resto de los elementos constructivos expresados en un vocabulario moderno. Este comentario sobre la amplitud, hacía referencia en un inicio, al carácter minimalista que parecen reflejar las obras de Legorreta, debido a la reducción de las formas y los elementos. Sin embargo, en aquel capítulo no tenía las bases necesarias para afirmar que existía un carácter minimalista en la arquitectura de Legorreta. Debido a ello, frené el uso del término hasta este momento, en el que analicé a fondo si la obra de Legorreta realmente cuenta con influencias minimalistas o si su reducción formal se basa sólo en lineamientos provenientes de la arquitectura moderna.

El arte minimalista en palabras de Frances Colpitt es específicamente un movimiento artístico nacido en Estados Unidos en los años 60, que realizó pintura y escultura abstracta con un claro carácter geométrico. Sus principales elementos formales son el ángulo recto, el cuadrado y el cubo, manipulados mínimamente en cuestión de composición y forma. Utiliza superficies planas sin ningún tipo de expresión formal, así como colores y materiales industriales que evitan las representaciones. Sus bases filosóficas consisten en el carácter material de la pieza, es decir, la concepción de la obra de arte como un objeto, el cual sólo por medio de su presencia y escala interactúa con el espacio y el espectador, sin ninguna intención implícita.

Kim Levin ha definido el arte minimalista como el último movimiento moderno. El cual no fue homogéneo sino que estuvo sustentado por varios discursos expresados con distintos materiales y búsquedas formales. A pesar de esta diversidad, los distintos proyectos estuvieron siempre unificados por un común denominador basado en el principal fundamento del arte minimalista: “la voluntad de crear una obra concreta, cuyo sentido no provenga de un discurso asociado, una reflexión sobre lo que evoca, lo que representa, o sobre cómo se ha realizado la obra, sino exclusivamente de su observación directa y su relación con el entorno.” (Asensio 1997:9).

El periodo dominante del arte minimalista fue de 1963 a 1968, sin embargo a partir los 80s se produjo una “generalización del término, que no se refiere ya al trabajo de aquel grupo de artistas neoyorquinos sino a cualquier forma de expresión geométrica, no figurativa, no referencial, no narrativa y donde todo lo accesorio se

ha reducido al máximo.” (Asensio 1997:10). Sin embargo esta generalización no implica el hecho de que el término se trivialice, como ha ocurrido en la actualidad, donde cualquier obra con carácter geométrico y falta de ornato es considerado minimalista. Este uso indiscriminado del término es, en mi punto de vista, un error. Y es por ello que analicé a fondo si la obra de Ricardo Legorreta realmente tenía fundamentos minimalistas, llegando a la conclusión de que no es así. Conclusión que justificaré a lo largo de las siguientes páginas.

Técnicas y materiales

Colpitt describe que el proceso de realización de las obras del arte minimalista era muy importante ya que en él se evitaba cualquier tipo de improvisación o espontaneidad que diera paso a la expresión personal (debido al carácter no referencial de la obra). Por lo que había una gran planeación sobre qué se iba a hacer y cómo se iba a lograr; todo era calculado con gran precisión, a tal grado, que los artistas sabían cómo se vería su creación antes de hacerla. Incluso hay obras de Sol LeWitt que consisten en las instrucciones de cómo pintar una pieza, y estas instrucciones son más valiosas que el resultado que se observa en la pared de los museos y galerías.

Las formas empleadas por esta vanguardia fueron geométricas y regulares. Las esferas fueron evitadas por sus relaciones biomórficas, mientras que los cubos y las superficies rectangulares eran las más utilizadas debido a su neutralidad y a que en ellas ni el color ni la forma predominaban. Este aspecto es muy importante, pues como explica Colpitt, los elementos de las obras no debían expresar la subjetividad de los artistas. También se hacía un gran uso de la simetría, las formas unitarias, las estructuras básicas y los grandes planos. Todos los materiales utilizados eran de procedencia no artística o industrial. Las superficies normalmente eran pulidas y enceradas, o cubiertas con colores brillantes. Esta coloración era aplicada en plastas, nunca con degradaciones y en muchas obras, había una clara tendencia monocromática que buscaba la eliminación del detalle y las relaciones interpretativas. El uso del color era muy específico, y cito: “Color was not decorative, expressive, or symbolic, but an integral aspect of formal definition.”⁴ (Colpitt 1993:29).

Los materiales utilizados comúnmente en la escultura minimalista eran aluminio, lámina galvanizada, acero inoxidable, plexiglas y fibra de vidrio. Había un total rechazo a los materiales tradicionales como la madera, el mármol o

⁴ “El color no era decorativo, expresivo o simbólico, sino un aspecto integral de la definición formal.”

el bronce, ya que aludían a la naturaleza, mientras que la superficie plana y totalmente homogénea de los materiales industriales reducía posibles asociaciones. Estos materiales también permitían acelerar los procesos de construcción, evitar los problemas estructurales causados por el peso de los materiales tradicionales, y brindar durabilidad a las obras situadas en espacios al aire libre.

Existía un gran interés en la aplicación de color a la escultura, pues nunca había sido explorada en objetos tridimensionales, ya que en la escultura tradicional los materiales siempre tenían una textura y coloración propia, afirma Colpitt. Además, esta aplicación realizaba el carácter de objeto de la escultura, pues era pintada de la misma manera en que se pintaba un coche.

El uso del color en la escultura no debía representar ninguna disyuntiva formal o perceptual en la unidad de la pieza. Según Colpitt, cuando el color era aplicado de acuerdo al material, por ejemplo lacas o esmaltes sobre una superficie metalizada, color y forma se fusionaban. Después de esta experimentación con la aplicación de color, los artistas comenzaron a utilizar materiales que por su naturaleza ya tenían alguna coloración industrial, como el plexiglas, la resina de poliéster, los plásticos de colores en tonos comerciales o el vinil. Los tonos más comunes eran el rojo, blanco y gris, o los colores metálicos.

Los pintores minimalistas compartían el mismo interés de los escultores en la experimentación con los materiales, por lo que comenzaron a utilizar lona, fibra de vidrio, papel encerado, cartulina y láminas de acero en lugar del lienzo, con lo que evitaban la absorción de pintura y la tradicional textura. Para pintar utilizaban pinturas metálicas, esmaltes, lacas y acrílicos, materiales que dan brillo a las obras y las vuelven impersonales; éste último aspecto era reafirmado con la aplicación de dichas pinturas en sistemas de aerosol, un medio que, según Colpitt, evitaba cualquier expresión o toque especial en la aplicación de la misma.

Al comparar hasta ahora los principios, técnicas y materiales del arte minimalista con los elementos básicos y los procesos de construcción de la obra de Ricardo Legorreta, nos topamos con muchos puntos de divergencia. Uno de los más importantes y que crea una separación abismal entre ambos, es la intención no referencial y no narrativa de la vanguardia minimalista. Es verdad que Legorreta utiliza un vocabulario formal abstracto, sin embargo, al abstraer formas de nuestro pasado arquitectónico, acentuando además elementos característicos de éste como el muro y cubriendo los materiales de construcción con el tradicional estuco y uso de colores vivos, Legorreta hace una total evocación de nuestro pasado prehispánico y colonial, haciendo una clara referencia a un nacionalismo mexicano.

Por lo tanto el punto en común entre ambos, de tener un lenguaje basado en la síntesis formal, no cuenta debido a las distintas razones que tiene cada uno para utilizar dicho lenguaje, razones que se contraponen completamente.

En el párrafo anterior queda también implícita la contradicción existente entre el uso de materiales que hacen el minimalismo y Legorreta. Debido a lo cual, el único común denominador que observo entre ambos, es el uso de grandes planos y la manera de emplear el color. El uso de color no es considerado como un aspecto decorativo sino una parte inherente de la obra, tanto por Legorreta como por el minimalismo. El primero ha expresado que en sus construcciones no utiliza muros pintados sino planos de color que articulan y unifican el espacio. De la misma manera, la escultura minimalista busca una fusión total entre la forma, el material y el color del objeto. De lo anterior se desprende, que la unión entre forma y color, y la no jerarquía entre ellos, así como el uso de planos de colores brillantes y contrastantes, es una característica común.

Composición

En la pintura, una obra de arte puede tener dos tipos de composiciones: relacional o no relacional. En la primera, los elementos de la obra están en balance unos con otros, no obedecen ejes axiales ni disposiciones simétricas, sino que el contrapeso ejercido por cada elemento disperso en el lienzo logra un equilibrio total (Colpitt 1993:41). Por el contrario, la pintura minimalista está formada por muy pocos elementos dispuestos en una composición no relacional. En este tipo de composición el equilibrio es logrado por medio de la simetría basada en ejes, los cuales crean cuadrantes imaginarios dispuestos de izquierda a derecha y de arriba a abajo, conforme a los cuales los objetos son ubicados. Con este tipo de composición, especifica Colpitt, se reducen las relaciones entre los escasos elementos que forman las obras minimalistas, y se logra que las piezas artísticas sean vistas como un todo y no parte por parte, lo que acentúa su calidad de objetos. Lo anterior se refiere a que la pintura minimalista no busca que el espectador encuentre el significado de la obra analizando cada elemento pintado, sino que espera que observe la pieza como un todo, como un objeto completo que comunica sensaciones a través de sí mismo y no por las partes que lo componen, o por lo que dichas partes representan. O como Josep Maria Montaner expresa, *“se intenta eliminar toda alusión, liberando al arte de toda función referencial, representativa o metafórica. La obra es autoreferencial, no apela ni evoca nada que nos sea ella misma.”* (Montaner 1998:185).

Otra forma en que la pintura minimalista reduce las relaciones entre elementos es evitando la ilusión pictórica de la profundidad y eliminando la relación entre figura y fondo. Las

obras de arte tradicionales logran la ilusión de profundidad mediante una jerarquización de elementos, que hace variar su tamaño, intensidad lumínica y ubicación en los planos más importantes de la obra, para acentuar la importancia de unos y reducir la de otros. El arte Minimalista por el contrario, explica Colpitt, no utiliza la ilusión de profundidad, sino que crea obras planas donde cada elemento tiene la misma importancia. Por otro lado, la relación tradicional entre la figura y el fondo, donde la primera es más importante que el segundo, también es suprimida mediante la expansión de los límites de la figura hasta los límites del fondo, es decir, del soporte plástico (Colpitt 1993:48). Lo que da más unidad a la obra, unidad que reafirma su carácter de objeto. Las pinturas de Frank Stella son un ejemplo de todo lo anterior, pues evitan la supremacía de un elemento mediante la repetición de franjas de color que se extienden a lo largo de todo el soporte plástico.

Al igual que la pintura, define Colpitt, la escultura minimalista evita las representaciones temáticas basando sus creaciones en el uso de volúmenes geométricos simples, como rectángulos, cubos o cilindros, y en la repetición de éstos. Los artistas juegan entonces con las proporciones, los materiales, el color y el ritmo para brindar una identidad propia a cada pieza. Colpitt explica también que la unidad de la obra es lograda mediante patrones regulados y que los elementos se sitúan en un lugar más por precisión simétrica que por sensibilidad. La escultura también busca tener el menor número posible de relaciones entre los elementos de cada obra para acentuar su presencia como objetos. Estas relaciones son inevitables, pero como Donald Judd expresaba, la simplicidad puede vencer su dominación. Artistas como Sol LeWitt y Judd encontraron en los sistemas modulares y seriales un método apropiado para estructurar objetos escultóricos y pictóricos, un método más efectivo que la composición no relacional pues reducía todavía más las relaciones entre los elementos. Estos sistemas consisten en la repetición de módulos que forman una sola obra, en la creación de series a partir de una obra o en la creación de series a partir de varias de obras (Colpitt 1993:58). Y están basados en la lógica más que en la racionalidad. Colpitt refiere que la racionalidad implica tomar la decisión de poner objetos en un cierto lugar, como hacía Mondrian en sus pinturas, mientras que en los sistemas modulares, al estar basados

completamente en la lógica o en secuencias matemáticas, no se debe pensar sino sólo seguir el orden para colocar los elementos. Son sistemas metódicos y mecánicos en los que, una vez diseñados, no hay que tomar decisiones sino sólo seguir los intervalos.

La construcción de estos sistemas está basada también en la creación de retículas que podían encerrar a los artistas en ciertas soluciones o darles cierto grado de libertad. El artista podía limitarse a seguir la planeación y los intervalos matemáticos en los «sistemas cerrados» o podía manipular ligeramente las secuencias e insertar algunos cambios repentinos en los «sistemas abiertos», obteniendo resultados más expresivos (Colpitt 1993:61). Estos sistemas modulares además permitían el intercambio de unidades, las cuales, mientras más neutrales fueran, en términos formales, brindarían más unidad a la estructura final. En dichos sistemas cada artista tenía una seña personal: los cuadros metálicos de Andre, los cubos abiertos de LeWitt, los elementos tubulares de Tucker, y los tetraedros y octaedros de Smith.

Con respecto a los métodos de composición minimalistas y la obra de Ricardo Legorreta, pienso que existe una similitud. Pero antes de explicar el por qué, me parece necesario dejar muy claro que, cuando en el apartado sobre Arquitectura Moderna se especificó que Legorreta no hacía uso de ejes longitudinales ni aplicaba la simetría en base a ellos, me refería a la manipulación del espacio, es decir, a la forma en que Legorreta articula el espacio en sus diseños arquitectónicos. Por lo que ahora puedo expresar que Ricardo Legorreta coincide con los artistas minimalistas en la utilización de sistemas modulares o seriales en base a los cuales coloca elementos arquitectónicos de forma simétrica y regulada. Estos elementos son puertas, ventanas, arcos, postigos, etc. normalmente considerados como un módulo que se repite en base a una retícula o en base a ejes, que equilibran simétrica y regularmente su ubicación. En estos sistemas modulares, Legorreta juega con las proporciones, el color y el ritmo de estos elementos sintetizados formalmente que mantienen la unidad de la obra y preservan la claridad de la estructura, tal como en los sistemas minimalistas. Me parece importante recalcar que este punto en común no es motivado por las mismas inquietudes teóricas sino por los resultados formales, ya que

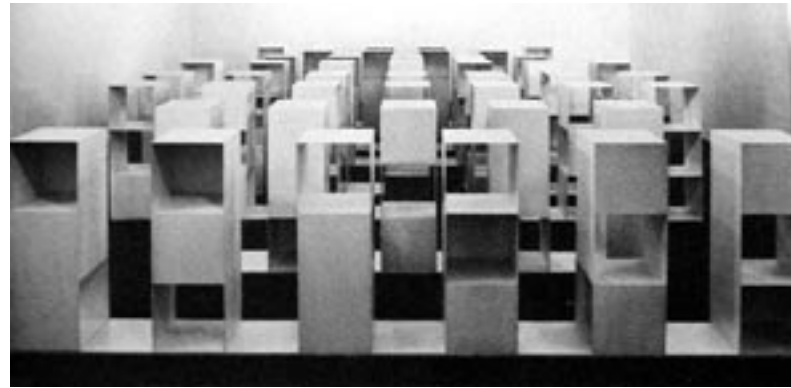


«Telluride», Frank Stella, 1960.

Legorreta no se preocupa por obtener el menor número de relaciones entre los elementos de su arquitectura, como el movimiento minimalista. Y también me gustaría aclarar que la disposición de los elementos arquitectónicos seriales no sólo está motivada por razones estéticas sino también por razones estructurales y funcionales que determinan el tipo de sistema en base al cual se sitúan los elementos. Sistemas en los que además existe un uso de la sensibilidad que permite resultados expresivos.

Arquitectura

La arquitectura minimalista es difícil de definir pues no consiste en un movimiento unificado directamente derivado de aquel grupo de artistas neoyorquinos de los años 60s, ni es tampoco un movimiento homogéneo desarrollado a partir de las inquietudes perceptuales y formales que un cierto grupo de arquitectos tuvo en común. La arquitectura minimalista, entiendo, es una tendencia desarrollada por



«47 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes», Sol LeWitt, 1967.

distintos arquitectos que buscaban cumplir objetivos individuales relacionados estrecha o vagamente con los preceptos del arte minimalista. Y es, en mayor medida, una tendencia definida por el objetivo de los críticos de encontrar patrones comunes o líneas específicas de desarrollo que les permitan analizar una obra tanto por sus intenciones y logros propios, como por la relación que sostiene con el panorama internacional de la arquitectura. Por lo que, existen obras cuyos orígenes en el arte Minimalista son claros y explícitos, y obras que han aplicado soluciones minimalistas como resultado de una exploración propia de la reducción y la síntesis.

Según Josep Maria Montaner, también existen diversos minimalismos basados en raíces y objetivos diferentes: “Para unos –Kevin Roche y John Dinkeloo en la sede de la compañía College Life Insurance en Indianápolis o Dominique Perrault en la Biblioteca de Francia en París– [el minimalismo] consiste en una búsqueda puramente plástica

[...]; para otros, como Emilio Ambasz, consiste en una poética para intervenir el entorno; para otros, como Iñaki Abalos/Juan Herreros o Paulo Mendes da Rocha, se trata de una consecuencia de la precisión técnica; mientras que para otros, como Tadao Ando o Eduardo Souto de Moura, es esencialmente una expresión de materialidad. Para unos –Donald Judd o Tadao Ando– el minimalismo se expresa en las cualidades materiales de la masa; para otros –Dan Flavin, Dominique Perrault o Toyo Ito– se alcanza mediante la transparencia y la desmaterialización máxima del objeto.” (Montaner 1998:191).

La esencia de esta corriente arquitectónica minimalista no es entonces totalmente homogénea, sino que se desarrolla en varias direcciones. Montaner en su obra *La Modernidad Superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, ha establecido nueve categorías distintas a través de las cuales una obra arquitectónica puede considerarse minimalista. Estas categorías son:

- Minimal pintoresco: aplica texturas y características vernáculos a esquemas tipológicos y estructurales abstractos e internacionales. La modernidad ortodoxa fue superada.
- Rigor geométrico: utiliza tramas geométricas como principio de su economía formal para cumplir con el objetivo “*Less is more*” (eslogan creado por Mies van der Rohe).
- Ética de la repetición: utiliza la repetición de lo idéntico, es decir, los sistemas seriales que eliminan la jerarquía y la narrativa de sus elementos.
- Precisión técnica y materialidad: la materialidad implica la unificación y simplificación total de las formas mediante técnicas constructivas y materiales de calidad.
- Unidad y simplicidad: las formas unitarias, simples y coherentes permiten percibir global e instantáneamente una obra pues dichas formas son aprehendidas directamente por la mente del espectador.
- Distorsión de la escala: busca el impacto de la grandeza a través de un gran tamaño o de la repetición de módulos

pequeños en un volumen regular, lo que transmite una sensación de vastedad. La percepción de esta gran escala subraya el carácter autoreferente de la obra.

- Predominio de la forma estructural: la estructura altamente sintetizada equivale a la forma de una obra, y a su carácter constructivo y emocional.
- Autoreferencialidad y relación con el lugar: las obras son autónomas y buscan crear reacciones en el espectador por sí mismas y no por lo que evocan. Y para acentuar estas reacciones, mantienen una clara interacción con el ambiente que las rodea.
- Puro presente: busca que el observador experimente intensamente el espacio, los volúmenes y los colores sin ningún tipo de referencias históricas o simbólicas. Como se puede observar, algunas de estas categorías contradicen los preceptos del arte Minimalista explicados al inicio de este apartado y algunas también se contradicen entre ellas mismas. Sin embargo, su verdadera utilidad es



Sin título, William Tucker, 1967

que permiten determinar los aspectos minimalistas de una obra arquitectónica. Y es por ello que obras de carácter muy distinto pueden ser encasilladas dentro de esta tendencia, y por lo que existe cierta polémica entre los críticos para definir qué obras sí son o no son minimalistas. Por ejemplo, Dominique Perrault es considerado por William Curtis como un arquitecto de la corriente «high-tech» y por Asensio Cerver como un arquitecto minimalista. Y cito las palabras del arquitecto australiano Ian Moore:

“Nos han llamado minimalistas, y efectivamente, algunos de nuestros trabajos pueden describirse así. También podrían catalogarnos como continuadores del movimiento moderno, pero hay que preguntarse si esto tiene verdadera relevancia. Hace sesenta años que se acuñó ese término y vamos a entrar en el próximo milenio. Prefiero pensar que hay gente muy diferente realizando buenos trabajos, que a su manera están todos ellos enraizados en el movimiento moderno [...]. La perspectiva histórica ha cambiado, al-

gunas ideas del movimiento moderno están agotadas. Sobre todo su voluntad de transformar la arquitectura y su tufo mesiánico. Pero si bien una de las fuentes de la arquitectura minimalista actual es la corriente artística del mismo nombre nacida en los años sesenta en N.Y., no es menos cierto que el movimiento moderno constituye una referencia ineludible.” (Moore citado en Asensio 1997:142).

De la anterior cita se desprende que cualquier conceptualismo sobre la arquitectura minimalista debe tomar en cuenta al movimiento moderno como referencia. A continuación mencionaré algunas características específicas, retomadas de conceptos de distintos autores, que representan un común denominador en las construcciones minimalistas, y que ayudarán a ilustrar de manera más clara el carácter formal de esta tendencia. Indiscutiblemente la arquitectura minimalista utiliza la geometría pura como la base de toda construcción. Un rigor formal que permite sólo el uso de formas abstractas y re-

gulares. El menor número de elementos posible sintetizados formalmente al máximo, con la intención de provocar intensas reacciones en los usuarios. Son comunes las grandes escalas y la yuxtaposición de volúmenes, así como la presencia de grandes planos formados por muros. Uso de la simplicidad y austeridad, desembocando a veces en la dureza. Y el uso del ornato es prácticamente nulo.

Es común la repetición de módulos idénticos o series, a través de la colocación de elementos como ventanas, puertas o arcos. Un gran uso de ritmos regulares, así como de retículas y ejes simétricos para la disposición de estos elementos. Los materiales de construcción son manipulados y alterados lo menos posible para lograr conservar sus características propias. Los más comunes son el concreto, el hormigón, la madera natural, el vidrio translúcido y el aluminio. Ninguna pintura es aplicada a las obras, por lo que la mayoría mantienen la coloración natural de los materiales utilizados. Así, el cobre oxidado es verde,

el acero oxidado es rojo, la madera natural es café claro, el hormigón es gris; y lo poco que se llega a pintar, es de color blanco. Muchas obras utilizan postigos graduables contru-
idos de metales como el aluminio o el cobre. Estos postigos
y otros recursos pueden ser utilizados para crear una piel al
edificio; esta piel normalmente metálica simplifica la forma
total del edificio en un sólo volumen sólido y hermético. La
arquitectura minimalista mantiene una intensa relación con
la naturaleza. Y también hace gran uso y manipulación de

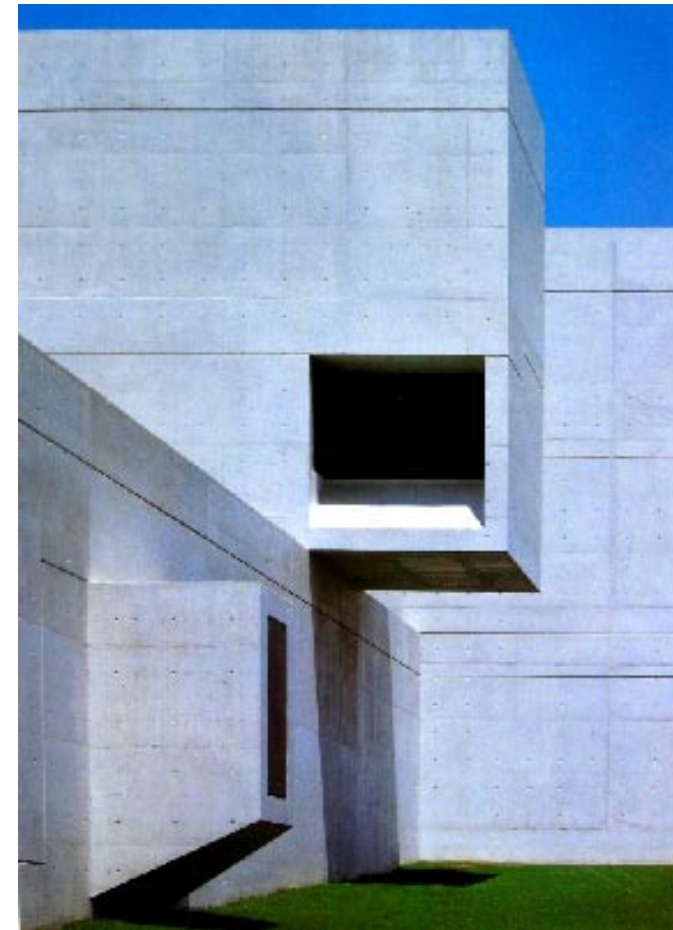
la luz natural. Estas características, aclaro, representan sólo
patrones formales comunes, y la aplicación de todas éstas
no es un requisito en cada obra.

Para ilustrar de una forma más clara las características
mencionadas en párrafos anteriores, presentaré una pe-
queña descripción de ciertas obras consideradas por
Francisco Asensio como minimalistas. Estas descripciones
han sido directamente tomadas de su libro *La Arquitectura
del Minimalismo*.



Pabellón de conferencias Vitra
Tadao Ando
Weil am Rhein, Alemania

Los proyectos de Tadao Ando se articulan en torno a lo
dado, es decir, a la naturaleza que está en el lugar donde se
emplazará la obra arquitectónica. En el caso de este pabe-
llón de conferencias, Ando decidió suavizar el impacto del
edificio en el terreno circundante que es extraordinariamen-
te plano, por medio de no darle a la construcción mucha
altura, y así no violentar la horizontal del terreno. Debido a
ello parte del volumen está enterrado en la tierra, formando
un patio hundido. (Asensio 1997:18-29).



Facultad de Periodismo
Ignacio Vicens y José Antonio Ramos
Pamplona, España

Lo que determina la forma de este edificio es la relación en-
tre la masa y el vacío, el contraste entre ambos. Existe un
gran juego de volúmenes cúbicos en diferentes dimensiones,
alturas y profundidades; cada volumen equivale a un área
funcional distinta y según su forma, arrojan distintas som-
bras sobre los grandes planos formados por los muros.
Todos los muros son de hormigón, tanto por dentro como
por fuera. La construcción utiliza patios interiores y ranuras
en las paredes para proporcionar luz a los interiores, así co-
mo ventanas o ranuras en los techos que reflejan ritmos de
luz en los muros y pisos. (Asensio 1997:76-87).





Edificio de oficinas y garaje Lagertechnik Wolfurt. Baumschlager & Eberle. Wolfurt, Austria.

Este edificio se compone de dos volúmenes rectangulares, uno horizontal y otro vertical. El vertical funciona como estacionamiento y está cubierto por vidrio translúcido que permite ver la silueta desdibujada de los automóviles. Mientras que el horizontal está construido a partir de vidrio, hormigón y persianas de madera sin tratar. Cada uno de los cuatro lados del edificio implica ritmos regulares cambiantes y formas de percepción distintas: *“Las fachadas, han sido trabajadas como planos abstractos en los que se realiza una composición conceptual, de marcado carácter objetivo.”* (Asensio 1997:120-129).

Con esta breve descripción textual y fotográfica, termina la definición del arte y la arquitectura minimalista, que permitirá sustentar una opinión acerca de si la obra de Ricardo Legorreta pertenece o no a esta tendencia.

Con respecto a las nueve categorías definidas por Montaner, considero que Legorreta cumple sólo con las primeras cuatro. Con el Minimal pintoresco pues utiliza la textura del estuco y las formas vernáculas en construcciones abstractas y unitarias de un claro carácter internacional. También, aplica el Rigor geométrico a partir del uso de un vocabulario formal geométrico altamente sintetizado. La Ética de la repetición igualmente es empleada a través de la colocación en serie de ventanas, puertas y arcos (este tema es ampliamente explicado en la sección de Composición). Y por último, utiliza la Precisión técnica y Materialidad a través del carácter unitario y simple de los volúmenes que conforman sus construcciones. De estas cuatro categorías, el Minimal pintoresco y la Ética de la repetición me parecen las más importantes, debido a que las dos restantes representan características que podrían ser también propias de la arquitectura moderna.

Ricardo Legorreta también aplica otros recursos formales definidos por algunos autores como minimalistas, por

ejemplo, la yuxtaposición de volúmenes sólidos, el uso de grandes planos, los ritmos visuales de carácter regular, las retículas y ejes simétricos para la disposición de elementos arquitectónicos, el uso de postigos graduables y el máximo aprovechamiento de la luz natural, así como la unificación lograda entre la obra y el paisaje que la rodea.

Sin embargo dichos recursos son característicos también de la arquitectura moderna, por lo que no son lo suficientemente válidos para asegurar que esta obra sea minimalista. Además, existen otros puntos de divergencia, como el uso y tipo de materiales constructivos empleados por Legorreta, la no austeridad comunicada en sus obras, y el hecho de utilizar elementos decorativos.

Como conclusión, entonces afirmo que la obra arquitectónica de Ricardo Legorreta es una obra moderna, que cuenta con ciertos rasgos minimalistas que se solapan con características del movimiento moderno. Por lo que no son lo suficientemente válidos para afirmar que la obra de Legorreta tiene un carácter minimalista. Y con esta conclusión puedo entonces afirmar que Legorreta maneja un doble código en su arquitectura, logrado mediante el vocabulario moderno aplicado a las formas arquetípicas mexicanas del periodo colonial.