

[F1] KEPES, Gyorgy, esquemas ilustrativos de formas alternativas de equilibrio. Extraído de El lenguaje de la visión. Gyorgy Kepes, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1976, pg 58.

Pablo López Martín

Doctorando del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UP de Madrid

Colin Rowe y el equilibrio dinámico

Kepes, Rowe, equilibrio dinámico, plástica, visión, tensión



En 1944 Gyorgy Kepes publica el que sin duda será su texto más influyente, El lenguaje de la visión. En él Kepes trata de llevar a cabo una guía que explique la gramática y la sintaxis del fenómeno de la visión, y que sirva como herramienta para enfrentarse al arte como experiencia puramente sensorial, desprovista de toda carga literaria, semántica o sentimental.

De todos los conceptos que Kepes desgrana en su ensayo quizá el más determinante de todos sea el denominado como equilibrio dinámico y que aparece por primera vez en esta obra. Este término logra verbalizar algo que estaba en el aire, orbitando alrededor de toda la plástica moderna, pero que hasta el momento sólo había sido explicado de forma empírica.

En Colin Rowe reverbera la lectura reciente de las ideas kepesianas cuando escribe sus artículos *Transparencia literal y fenomenal* y *Neo-“clasicismo” y arquitectura moderna I y II* tratando de poner en evidencia los principios fundacionales del movimiento moderno que negaban la dimensión plástica de la disciplina. El artículo tratará sacar de a la luz y explicar esta influencia.

Kepes, Rowe, dynamic equilibrium, plastic, vision, tension



In 1944 Gyorgy Kepes published what undoubtedly will be his most influential text, "The language of vision". What Kepes tried to do was a guide of grammar and syntax of vision, which allows to face art as purely sensory experience or just visual, devoided of any literary, semantic or sentimental meaning.

Among all the concepts that Kepes develops in his essay perhaps the most decisive one is the so called dynamic equilibrium, which is introduced in this work for first time, verbalizing something that was in the air, orbiting around the entire modern plastic but far only explained in an empirical way.

Colin Rowe reverberates the recent readed kepesian ideas on his own writings *Transparency: Literal and Phenomenal* and *Neo-‘Classicism’ and Modern Architecture I and II*, when the author tries to highlight the founding principles of the modern movement refusing the plastic dimension of the discipline. The article will try to expose and explain this influence.

A comienzos de 1956 Colin Rowe concluye la redacción de su artículo *Transparencia literal y fenomenal* escrito en colaboración con Robert Slutzky. Acto seguido empieza, ese mismo año, un nuevo artículo que llevará por título *Neo-“clasicismo” y arquitectura moderna*, y que publicará separado en dos partes. Ambos serán dos de los artículos más celebrados de Rowe, aunque no se darán a conocer hasta mucho tiempo después de su redacción. *Transparencia* no fue publicado hasta 1963 en el número 8 de la revista *Perspecta*¹. Para la publicación del segundo artículo habrá que esperar otros diez años más, hasta que aparece inéditamente en el primer número de la revista *Oppositions* en 1973. A pesar de la diferencia de años entre su redacción y su publicación, la intemporalidad de los temas tratados ha permitido que no se resintiera un ápice el interés de los escritos. Lo que sin embargo sí ha podido ocurrir debido a ese lapso de tiempo tan prolongado, es que las referencias culturales que orbitaban en el momento en que Colin Rowe decidió escribirlos hayan quedado desdibujadas.

1. *Perspecta*, Vol. 8 (1963); pp. 45-54

En 1944 Gyorgy Kepes² publica el que sin duda será su texto más influyente, *El lenguaje de la visión*. En él Kepes desarrolla un análisis de la gramática y sintaxis de la visión, esto es, un estudio del conjunto de estímulos físicos que componen el fenómeno de la visión y la forma en que éstos logran agruparse y coordinarse para formar manifestaciones más complejas. Su finalidad es dotar de herramientas al lector para enfrentarse al arte como una experiencia puramente visual, desprovista de toda carga literaria, semántica o sentimental. De todos los conceptos que Kepes desgrena quizá el más determinante de todos sea el que acierta a denominar como equilibrio dinámico. El término³ aparece enunciado en esta obra por vez primera y logra verbalizar algo que estaba en el aire, sobrevolando alrededor de toda la plástica moderna pero que hasta el momento sólo había sido explicado de forma empírica. Según Kepes la superficie bidimensional sin ninguna articulación constituye una experiencia muerta. La base de todo proceso vital es la contradicción interna, el conflicto entre elementos contrapuestos. Así, para que una experiencia plástica suponga una experiencia viva implica que en su interior se detecte una tensión latente pero equilibrada, producida por la dialéctica entre elementos que aun no siendo iguales resulten ópticamente equivalentes: una nueva noción de equilibrio que rechaza la simetría especular clásica como única estrategia para lograr una experiencia plásticamente armónica.

Quizá en el libro de Kepes las ilustraciones tengan tanto peso explicativo como el propio texto, al fin y al cabo, Kepes es un pintor que reflexiona sobre el arte y su medio natural de expresión es gráfico más que verbal. Así sus ideas sobre el equilibrio dinámico están magníficamente representadas en los gráficos que muestran una balanza equilibrada con elementos de diferente tamaño y condición pero con equivalente peso visual. Esa analogía entre el peso óptico y el peso físico es quizá la que ha acercado a Kepes tanto al mundo arquitectónico en donde el equilibrio dinámico salta del juego plástico del lienzo al juego gravitacional del espacio⁴.

[F1] Una vez publicado el libro de Kepes, la idea del equilibrio dinámico empezó a ser un concepto manejado entre los ambientes intelectuales de la disciplina. Su calado fue inmediato y varios autores se hicieron eco de él, prueba de que Kepes había dado en la diana. Resulta una influencia determinante para la redacción de libros de idéntica temática en los años siguientes como fueron *Thoughts on Design* (1946) de Paul Rand, *Vision in Motion* (1947) de László Moholy-Nagy, y el más posterior *Art and Visual Perception* (1954) de Rudolf Arnheim. Sin ir más lejos Sigfreid Giedion emplearía exactamente ese mismo término, equilibrio dinámico para concluir su ensayo *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, tratando de explorar una noción ampliada de sesgo antropológico y social⁵. La coincidencia no es para nada casual puesto que fue precisamente el propio Giedion quien cuatro años antes había prologado el ensayo de Kepes con un texto titulado *Art means reality* escrito en Nueva York el 12 de junio de 1944.

Ambos, Giedion y Kepes aparecen como referencias bibliográficas en el artículo *Transparencia literal y fenomenal* de Rowe. Kepes, además, aparece citado expresamente en el inicio del texto cuando toma prestada de él su "magnífica"⁶ definición de transparencia, lo que demuestra que la lectura de los textos de Kepes estaba aún reciente cuando empieza la redacción de su siguiente artículo Neo-"clasicismo" y arquitectura moderna. Es precisamente en este artículo donde Kepes tendrá una presencia más velada, soterrada pero latente, ya que es bajo el empleo de su noción de equilibrio dinámico como Rowe analiza la evolución de las plantas en el movimiento moderno, como si Kepes le hubiera prestado, con sus ideas, unas lentes con las que mirar viejos proyectos y extraer nuevas lecturas.

Llegado a este punto, extraña, de primeras, la elección por parte de Rowe de un compañero de viaje con el que a priori no guardaba muchas semejanzas. Rowe, británico de nacimiento, veinte años más joven, ligado a una nueva generación de arquitectos con aires renovadores y estrechamente vinculado al mundo académico anglosajón. Kepes, veinte años mayor, húngaro de nacimiento, pintor; miembro de aquel experimento americano de la New Bauhaus y ligado a la generación de los Giedion, Gropius, Nagy o Breuer que hizo posible el movimiento cuyos preceptos Rowe tratará precisamente de desmontar. Sin embargo resulta mucho más entendible si se observa de manera global toda la trayectoria y los objetivos de la labor crítica de Rowe desde sus primeros textos como *Matemáticas de la vivienda ideal* de 1947 hasta la introducción a la monografía de los *Five Architects* de 1972. Este último podría considerarse la síntesis encubierta de una de sus más destacadas líneas de investigación. Para ello introduce la obra de los *Five* con un texto a modo de ataque preventivo que anticipa los que previsiblemente iban a

2. Editado por Paul Theobald en Chicago, 1944.

3. Ya que el concepto ha sido previamente tratado por otros autores. Rowe cita por ejemplo a Gropius cuando éste describe la tendencia hacia un nuevo tipo de equilibrio en arquitectura en la revista Bauhaus en 1923.

4. Vease en la influencia ejercida sobre Juan Navarro Baldeweg tras su paso por el Center For Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology en Cambridge tanto en su arquitectura (Palacio de Congresos de Salamanca) como en sus esculturas(Piezas de gravedad.)

5. Kepes parece recoger, años después, el guante lanzado por Giedion cuando en "La situación actual de las artes visuales afirma: "Una comprensión aún más amplia puede obtenerse por la confrontación de postulados de los artistas con las conclusiones de la ciencia, en primer lugar con respecto a las energías y procesos del mundo físico, y en segundo término, con respecto a las energías y procesos del individuo y de la sociedad.

6. "La transparencia, como condición debe ser descubierta en la obra de arte, se entrelaza con otros niveles de interpretación, niveles que se hallan admirablemente definidos por Gyorgy Kepes en su obra Language of Vision..."
 ROWE, Colin. 'Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Gustavo Gili S.A., 1976. Barcelona. p156

recibir los arquitectos neoyorkinos ya que su trabajo contenía evidentes contradicciones con respecto a la teoría de la época heroica a la que trataban, paradójicamente, de homenajear. Y es que para Rowe, el texto, más que un elogio encendido de la obra de los *Five*, de la que defiende más sus intenciones que sus logros, es la vía para ahondar en una de sus tesis más encendidas: la negación de los principios teóricos fundacionales del movimiento moderno. Con la institucionalización de la arquitectura moderna, transmutada ya en estilo internacional, ésta perdió por el camino gran parte de su sentido utópico original como forma de revolución. Este hecho ya había sido puesto de relieve por muchos críticos, pero donde Rowe pone el foco y lo que hace de su labor crítica una voz diferenciada, es en señalar las contradicciones que ya albergaba desde su inicio, desde su construcción teórica.

Rowe empieza por negar la mayor cuando expone la contradicción de un principio sobre el que los ideólogos del racionalismo habían hecho tanto hincapié: el edificio había sido liberado de su carga iconográfica e histórica para convertirse en la estricta materialización de la función y las necesidades a través de la técnica constructiva. La arquitectura como voluntad de época. Así, si estos edificios debían plasmar escrupulosamente condiciones concretas la enorme coincidencia formal entre edificios de muy diverso uso desmentía en la práctica lo que la teoría trataba de sostener. Un movimiento que no reconoce "ningún problema formal, sólo de construcción"⁷ resultaba sospechosamente coincidente, precisamente, en sus volumetrías como más adelante podremos ver.

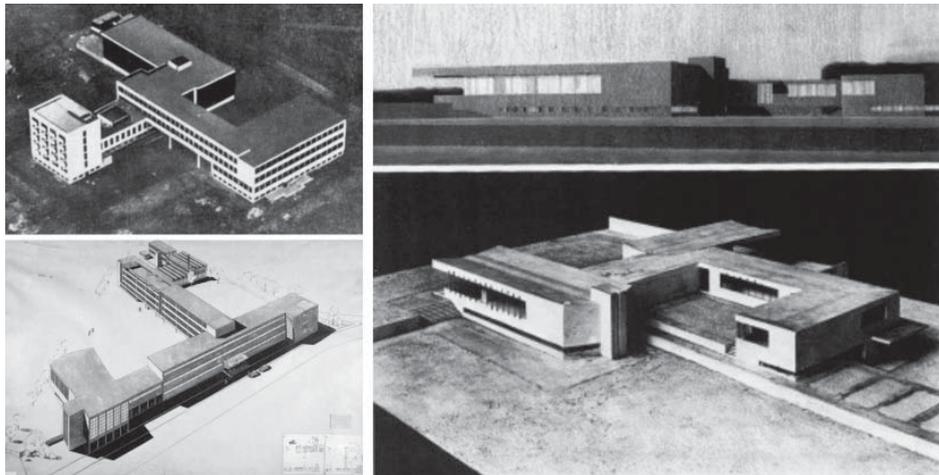
Rowe también nos señala cómo el movimiento moderno toma partido entre las dos corrientes de pensamiento más poderosas del siglo XIX, ciencia e historia. La arquitectura moderna toma partido por el positivismo científico, por la fe en una arquitectura estrictamente objetiva. El propósito de la disciplina es la mejora de las condiciones de vida del hombre por lo que una concepción artística de la arquitectura como satisfacción de los anhelos o gustos del autor no tiene cabida. Esto choca frontalmente con las creencias modernas que rechazan la repetición de modelos, a la manera de los tratados en tiempos de la Ilustración, sino que busca una renovada originalidad de las propuestas. La repetición inmisericorde produce convención e insensibilidad con las condiciones específicas de cada proyecto, la modernidad se erigía como un flujo continuo de acontecimientos y cambios. Si bien es cierto que se puede alegar que el movimiento moderno intentó la industrialización de la vivienda como objeto reproducible en serie, cada arquitecto tan sólo estaba dispuesto a admitirlo siempre que fuera su modelo el que iba a ser reproducido. No cabe imaginar que ante un encargo de viviendas que, por ejemplo Le Corbusier recibiera, éste echara mano del modelo desarrollado por uno de sus colegas como se hacía en la tratadística donde la voluntad de cada arquitecto se doblegaba ante el modelo imperante. De esta manera, como señala Rowe, la exaltación del cambio imposibilita la idea de orden producida por el establecimiento de unos modelos inalterables y reproducibles. Si los términos de un problema se redefinen continuamente es imposible alcanzar un estado ordenado. Ante todas estas evidencias Colin Rowe establece una postura clara. El aparatage teórico moderno no puede seguir considerándose un marco teórico útil. En realidad su verdadera finalidad era la de aplacar el sentimiento de culpa del arquitecto por ser demasiado intelectual, burgués, y en definitiva, artista. Sin embargo Rowe, si bien condena el modelo teórico de los años 20 como mito escapista, reconoce que propició un momento creativo muy fructífero, dando lugar a grandes aportaciones visuales y compositivas, rescatables en su uso futuro⁸.

Para un movimiento declarado decididamente a-histórico, basado en la confianza positivista en la ciencia y fascinado por el determinismo funcional, los paralelismos de sus obras más destacadas con ejemplos de arquitectura clásica resultaban devastadores. Esto explica precisamente esa constante en la labor crítica de Rowe por esas insólitas comparaciones entre las obras más destacadas de la modernidad con las de la arquitectura clásica, como en *Matemáticas de la vivienda ideal* donde saca a relucir los paralelismos entre la villa Foscari, la Malcontenta, de Palladio y la villa Stein. O cuando en *Manierismo y arquitectura moderna* toma la villa Schwob para señalar las similitudes entre alguno de sus rasgos (aquel muro blanco) y las ambigüedades de los manierismos del siglo XVI. Esta es la forma en la que Rowe trata de poner en evidencia su contenido real como composición y objeto plástico que la modernidad negaba.

En un movimiento que niega cualquier subjetividad artística Rowe trata de poner de relieve precisamente en los que a su juicio fueron sus hallazgos más valiosos: sus vínculos compositivos, plásticos o artísticos desprovistos de toda carga moral o dogmática, puestos en relación con la plástica moderna. Es en ese preciso punto donde la figura de Kepes se vuelve de gran utilidad para el crítico británico.

7. Tal y como afirma Mies van der Rohe en su artículo de septiembre de 1923 publicado en el nº2 de la revista *G* y titulado *Bauen* (Construir)

8. Esa era precisamente la tesis sobre los *Five*.



[F2] Walter Gropius, Bauhaus Dessau (Alemania), 1926. Extraído de Walter Gropius, Paolo Bendini, (Barcelona, Gustavo Gili, 1996). Página 145

Si el racionalismo era incapaz de reconocer problemas de forma puesto que iban a la contra de su credo más básico, Rowe detecta la presencia no reconocida de una predisposición hacia determinadas composiciones que buscan establecer una especie de tensión visual. Este proceso comenzará por evitar la composición simétrica y la predisposición centrípeta como primera manifestación, optando por composiciones que se desintegran en diferentes partes que buscan ocupar la periferia. Esta manifestación es fácil de entender si se piensa en su correlato físico. Para tensar literalmente un elemento, por ejemplo una tela, es imprescindible la presencia de varios elementos que la fijen en su perímetro y así el centro de la tela, matéricamente vacío, se llena al cruzarse en él de todas las tensiones surgidas.

El objeto evidencia su equilibrio precisamente a través de ese estado tenso producto del equilibrio de fuerzas que sobre él se da. El equilibrio dinámico es a la tensión como el equilibrio clásico es, a través de la simetría, a la distensión estática. Esa tensión latente de fuerzas es la que Kepes traduce como nueva forma de equilibrio en la plástica moderna y que suscita una nueva forma de visión sobre el mundo. Decíamos bien que el mérito de Kepes fue el de verbalizar y analizar este concepto puesto que la idea ya había sido apuntada por otros autores tal y como el propio Rowe nos relata en su artículo.

Así de Van Doesburg rescata la siguiente cita:

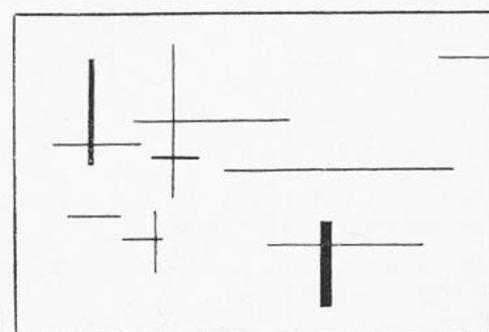
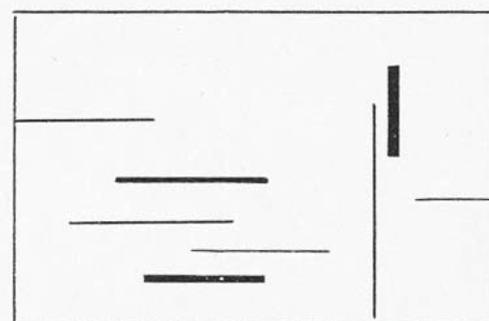
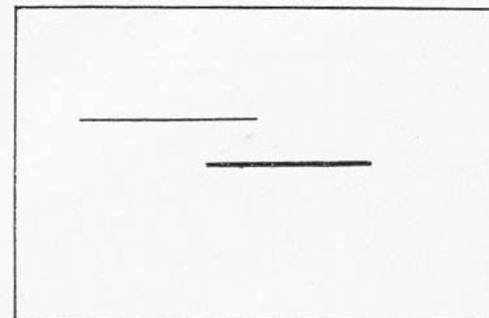
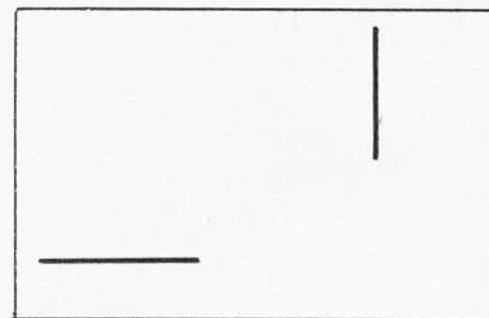
Es muy importante y esencial la renovación del método de composición. La abolición gradual del centro y toda vacuidad pasiva. La composición se desarrolla en dirección opuesta, en lugar de moverse hacia el centro se mueve hacia la periferia total de la tela, incluso parece como si fuese a continuar más allá⁹

O en el campo arquitectónico cuando Gropius señala la aparición de una nueva estética de la horizontal:

Al mismo tiempo la relación simétrica de las partes de un edificio y su orientación hacia un eje central está siendo sustituida por una nueva concepción del equilibrio que transmute esa simetría muerta de las partes similares en un equilibrio asimétrico pero igual.¹⁰

Este grupo de composiciones serán fácilmente identificables. Las claves, nos cuenta Rowe¹¹, las toma prestadas de Giedion cuando identifica la carencia de plantas centrífugas *sin la menor intención de contraerse sobre sí mismas* y que *se expanden en molinete*, o, como señalaría Johnson cuando afirma de Mies que *la unidad de diseño ya no es la habitación cúbica, sino una pared levantada aisladamente que sale desde debajo del tejado y se extiende hacia el paisaje*. Son, por citar algunos ejemplos, las casas de ladrillo y hormigón de Mies¹², los proyectos de Gropius para la Bauhaus o la Escuela de Ingeniería de Hagen o el proyecto para el Gymnasium de Thun de Mart Stam.

[F2] En este sentido, Mies ejemplifica precisamente el inverso a la evolución kepesiana, y al explicárnoslo Rowe dedica buena parte de su segunda entrega de *Neo-clasicismo y arquitectura moderna*. El interés del arquitecto alemán por la tensión espacial llega a su cenit en el año 1931 con la planta del edificio de exposiciones de Berlín y los modelos de sillas voladas expresión pura de un diagrama de esfuerzos. A partir de allí la composición periférica y la tensión espacial creada por un equilibrio entre partes no iguales pero entre



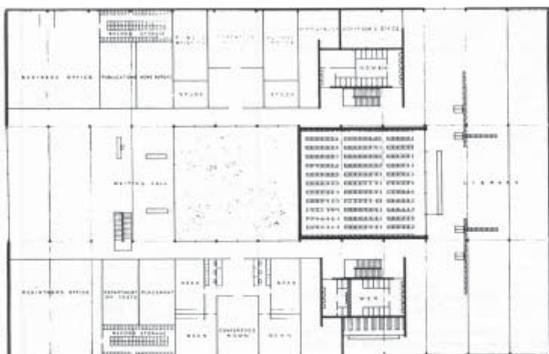
[F3] Gyorgy Kepes, esquemas ilustrativos para el capítulo fuerzas espaciales. Extraído de El lenguaje de la visión. Gyorgy Kepes (Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1976) pg 43.

9. ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili S.A., 1976. Ver op. cit 6 p. 126

10. Ibid. Ver Op. cit 6 p. 126

11. Ibid. Ver Op cit 6 p. 127

12. Sobre estas casas Mies guarda un clamoroso silencio sobre la forma. En las líneas que Mies dedica en el artículo "Bauen" a explicar estas casas nos habla hasta del sistema de evacuación de aguas (recordemos que se trata de un proyecto que en ese momento se encuentra en un marco teórico) sin mencionar una palabra sobre su volumetría o su inusual planta. Exactamente ocurre lo mismo cuando la menciona en la conferencia sobre la que se encontró un manuscrito preparatorio en Chicago del 19 de Junio de 1924 pero de la que se desconoce lugar y motivo. En ella se volvía a explicar el sistema de evacuación de pluviales y no hay una sola palabra sobre su intrincada forma.



[F4] Mies van der Rohe, Biblioteca para el Illinois Institute of Technology (Chicago), 1944. Extraído de *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Colin Rowe (Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1976).



[F5] Mies van der Rohe, detalles de techo para la biblioteca Illinois Institute of Technology (Chicago), 1944. Extraído de *Mies in America*. Phyllis Lambert. (Whitney Museum of American Art).



[F6] Marcel Breuer, casa Robinson, Williams-town (Massachusetts), 1947. Extraído de *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. (Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1976).

las que se establece una dialéctica que las convierte en equivalentes se va marchitando en detrimento de composiciones cada vez más rígidas, concéntricas y hasta simétricas. En los años posteriores al Pabellón de Barcelona vemos como en las casas patio el perímetro se vuelve más reconocible y van dejando atrás los esquemas fluidos y de muros prolongados hacia el exterior que le hacían tan próximo a los esquemas que Kepes emplea en su capítulo acerca de las fuerzas espaciales. Estos estaban ilustrados con unos gráficos para los que una planta de Mies, tal era la identificación de conceptos, habría hecho idéntica labor¹³.

[F3] Sin embargo la evolución de Mies iría precisamente en el camino opuesto. Mies comienza a interesarse por mostrar la estructura lo que implicará directamente un proceso de distensión de la arquitectura. Hasta el momento la estructura se mantenía oculta bajo un techo continuo lo que permitía que la compartimentación interna fluyera ajena al orden de la retícula estructural - veáse el pabellón de Barcelona o la casa Tugendhat. Sobre la superficie plana del techo las columnas parecían flotar ambiguamente y los tabiques no estaban atados a posiciones prefijadas por los ejes estructurales. Sin embargo, en su etapa americana Mies desnuda sus edificios en un intento por llegar a la transcripción literal de su lógica. Las consecuencias sobre el espacio serán decisivas. Las particiones estaban ahora obligadas a alinearse con el sistema reticular de vigas que se muestra en el techo lo que implicaba una progresiva rigidización de la arquitectura, ejemplificada en el viaje que va de la casa de campo de ladrillo a la biblioteca y la administración del Illinois Institute of Technology de Chicago, de 1944, con su planta, compacta centralizada y hasta simétrica, polo opuesto de los planteamientos kepesianos.

[F4, F5] Pero donde la voz de Kepes se hace definitivamente más patente en Rowe es cuando nos habla de cómo esta noción de equilibrio pervive aún en la segunda generación de arquitectos modernos y nos pone de manera específica un único ejemplo, el que él considera uno de los edificios americanos más representativos, la Robinson House de Marcel Breuer de 1947. El ejemplo por parte de Rowe no parece escogido al azar. Breuer y Kepes tuvieron una biografía casi idéntica, ambos húngaros emigrantes en los EEUU, coetáneos y amigos, hasta el punto que fue el propio Breuer quien diseñó para Kepes una casita de fin de semana, un cottage, en Cape Code que fue a construirse justo al lado de la que Breuer construyó para sí mismo. A la muerte de Moholy-Nagy, Kepes deja la New Bauhaus de Chicago, donde dirigía el Departamento de Luz y Color y para la que ya no encontraba ningún sentido a la muerte de su maestro. En 1946 se incorpora al MIT, en Massachusetts en 1946 donde coincide con Breuer, entre otras figuras destacadas de la arquitectura tales como Gropius, Charles Eames o Buckminster Fuller. Para entonces ya había publicado su principal obra en 1944, *El Lenguaje de la Visión*, cuyos honorarios fueron destinados, precisamente a sufragar el pago de la casa que Breuer le había construido. La temática sobre los fenómenos de la visión y la tensión visual estaba en pleno auge en los ambientes académicos de la época, por lo que no parece descabellado pensar que de un modo u otro acabaran por influir a Breuer, bien a través de los escritos que circulaban o a través del contacto directo con Kepes. Esto ocurrió en los años en que, precisamente, Breuer estaba ocupado con el encargo que la familia Robinson le había hecho para construir su casa en Williamstown, Massachusetts. Rowe sostiene que aunque bajo la planificación de la casa teóricamente se encuentra un diagrama producto de su análisis funcional, el esquema binuclear tantas veces empleado por Breuer, no era en esta ocasión una cuestión exclusivamente de uso sino una forma de construir una tensión espacial. El nexo entre ambas partes es ciertamente estrecho en proporción con las partes que une, pero según Rowe, no toma estas proporciones únicamente para manifestar su condición subsidiaria sino que su vocación real es la de establecer una tensión compositiva entre las partes. Colin Rowe da la clave cuando describe las intenciones de Breuer apuntando a la idea de *suscitar un serie de excitaciones visuales que han de ser descubiertas en el borde de la composición*.¹⁴

[F6] El lenguaje y la sintonía de ideas no podía conducir más a las expresadas por Kepes en sus textos. Nótese cómo en las palabras de Rowe hay poco de análisis sobre el edificio. La tensión no se muestra como en Gropius directamente sobre la volumetría y por ende en el espacio, sino directamente sobre su manifestación planimétrica. Rowe nos habla de la Casa Robinson estrictamente como la representación de un objeto y su efecto plástico. Y efectivamente el proceder sobre la planta de esa casa obedece a un intento de componer una planta como objeto netamente visual que opera independiente de su manifestación arquitectónica.

13. KEPES, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1976. p. 43.

14. ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. (Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1976). p.128. Ver op cita 6 p. 128.

El grafismo de la planta resulta engañoso al enfatizar unos elementos sobre otros para equilibrar la composición, aunque esta jerarquía no tuviera un correlato real en el edificio construido. Así todos esos muros perimetrales que se prolongan al paisaje tiene gran incidencia gráfica pero muy poca en la percepción real de la casa, como bien señala Rowe: *"Así, finalmente, vemos que son esos incidentes periféricos los que otorgan al edificio su peculiar contención, le dan ese aire de modernidad y determinan nuestra sensaciones de agrado."*¹⁵

Existe un parecido ineludible entre las plantas de esta casa Robinson y la de la Casa de campo en ladrillo, de Mies¹⁶, puesto de relieve por críticos como Joachim Driller en su libro *Breuer Houses*. Los parecidos se sitúan en las plantas, en su apariencia general, en su grafismo y en esos incidentes periféricos a los que Rowe dará una importancia definitiva. Sus volumetrías sin embargo no apuntan en ningún caso a nada que pudiera emparejarlas, por lo que se enfatiza la cuestión de dos plantas que se asemejan en todo aquello que les concierne como objeto plástico y no, paradójicamente en el objeto que tratan de producir. Ambas dibujan un contorno difícilmente aprehensible, lleno de accidentes que impiden establecer un perímetro claro. Sin embargo se puede distinguir una composición formada por dos cuerpos de muy distinto tamaño lo que crea una tensión visual entre ellos enfatizada por el fino nexo que los une y que ayuda a huir a la composición de cualquier tentación centrífuga. No se busca un centro, sino un equilibrio entre dos partes desiguales pero que han de entenderse.

Sin embargo, el momento en que esta planta aparece en las carreras de uno y otro arquitecto es completamente diferente. En Mies aparece al comienzo de su carrera, o mejor dicho, en el recomenzar de su carrera cuando deja atrás un pasado de casas repletas de clichés academicistas y abraza la arquitectura moderna como un nuevo credo. En su expiación genera cinco proyectos teóricos entre los que se encuentra esta casa de ladrillo. Allí comienza su interés por la generación de plantas, bajo la influencia directa del movimiento De Stijl, por la creación de una tensión espacial a través de la ruptura del equilibrio clásico para posteriormente rehacerlo a través de nuevas estrategias plásticas. Sin embargo los intereses posteriores de Mies le llevaron a la construcción de obras cada vez más compactas y concéntricas, como ya señalamos.

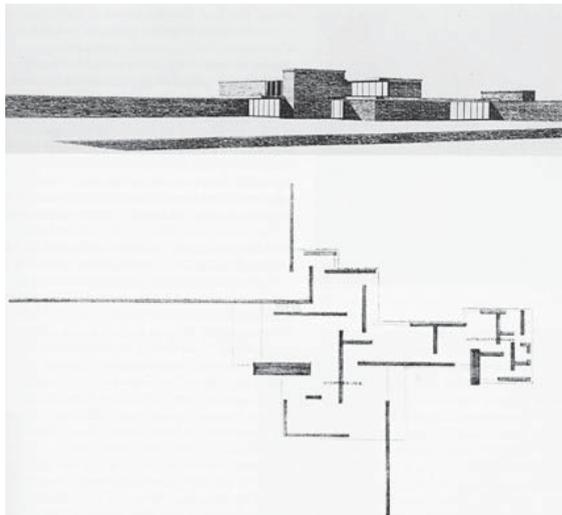
El caso de Breuer es exactamente el camino opuesto. Si atendemos a sus primeras obras su interés se centró, sobretodo, en investigar acerca de los métodos de construcción industrializados dispuestos para su fabricación en serie. Por ello sus inicios en la disciplina se acercan más a contenedores neutros que permitían soluciones estandarizables. Así fueron por ejemplo la pequeña casa de metal o el proyecto BAMBOS para los jóvenes maestros de la Bauhaus, más cercanos en su configuración en planta a, precisamente lo proyectos de un Mies ya maduro en su época americana. Sin embargo, desde su etapa como fabricante de muebles tubulares Breuer, quizá como reminiscencia de su formación en el constructivismo ruso, mostró un interés por una nueva expresión del equilibrio a través de una premeditada situación tensa que evidencia las fuerzas que mantienen la estabilidad del sistema. Así, con su célebre modelo de silla volada B32, en la que se prescindía de los apoyos traseros, Breuer inicia una investigación que mantendrá a lo largo de su carrera sobre las estructuras voladas siguiendo el paradigma del árbol, mínimo apoyo para un máximo desarrollo espacial a través de una estructura en permanente tensión¹⁷.

Esta investigación es trasladada principalmente a través de la sección de sus proyectos, tales como su inicial casa BAMBOS con esos cuerpos volados sujetos por tensores, sus propias viviendas en New Caanan, cuyos experimentos estructurales pusieron en serio peligro la estabilidad de la construcción, o los *cottage* que realizaría en Cape Cod -uno de ellos al propio Kepes- ya en el inicio de su etapa americana. También al final de su carrera con las grandes estructuras voladas en hormigón como el parador Ariston en Mar del Plata o Begrisch Hall de la New York University, un edificio ya todo en voladizo, símbolo de la materialización de una obstinada fascinación juvenil. El juego plástico de Kepes se torna en Breuer en juego gravitacional. Sin embargo Rowe escoge entre todos los ejemplos posibles, la casa Robinson, aquella en la que las nuevas nociones de equilibrio se manifiestan en la planta, evidenciando el puro juego compositivo al que el movimiento moderno se brindó no sólo en sus momentos fundacionales sino también en la segunda generación de maestros. Rowe nos pone a uno frente al otro ilustrando las dos partes en que divide su artículo, *Neo-clasicismo y arquitectura moderna*. Parecen encarnar trayectorias opuestas de ida y vuelta, aunque la lectura que Rowe nos brinda bien pudiera ser otra y es la que describe un movimiento circular. La Brick House de 1923 es punto de inicio para Mies y es punto culminante para Breuer en 1947 y viceversa en

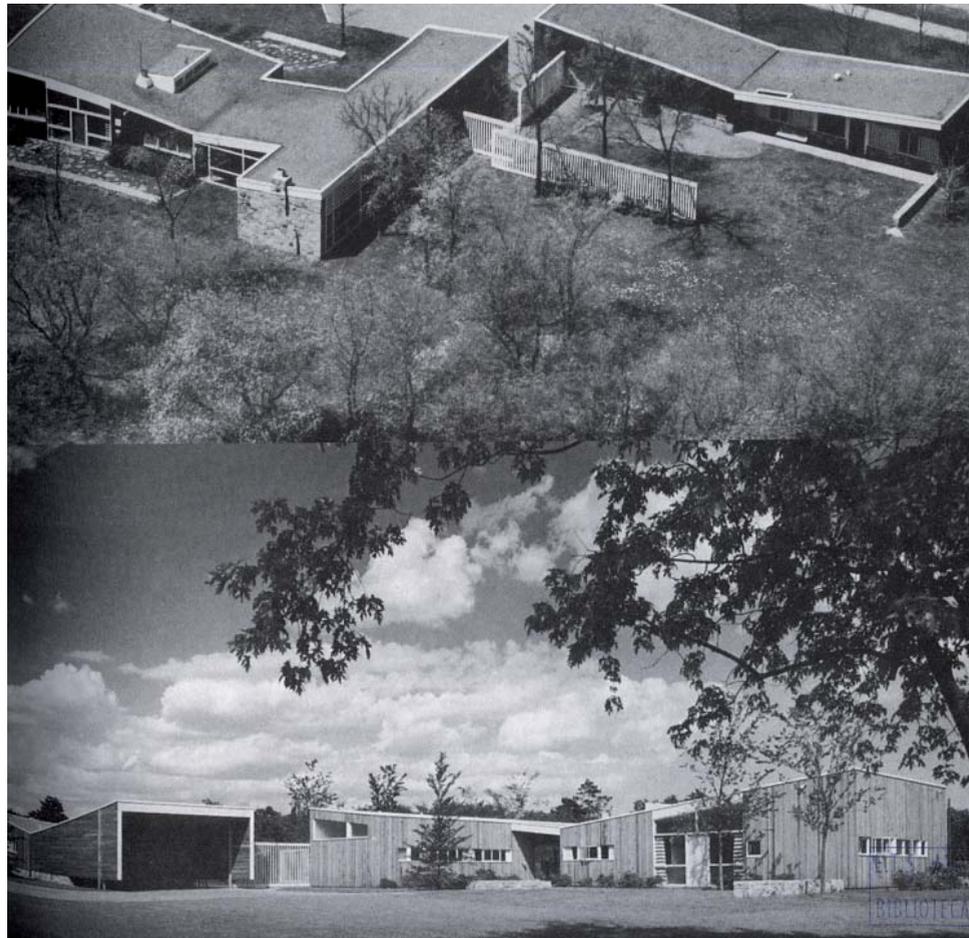
15. Ídem.

16. DRILLER, Joachim I. (Londres, Phaidon Press Ltd.2000)

17. Como el mismo explica en el capítulo titulado Estructuras en el espacio de su libro BREUER, Marcel: *Sun&Shadow. The philosophy of an architect.*(Nueva York. Dodd, Mead &Company, 1955)



[F7] Casa de campo en ladrillo, Mies van der Rohe. 1924. Extraído de Mies in America. Phyllis Lambert. (Whitney Museum of American Art. New York 2001)



[F8] Marcel Breuer, casa Robinson, Williams-town(Massachussets), 1947. Extraído de Breuer Houses, Joaquim Driller. (Londres, Phaidon Press Ltd.2000).

una pulsión plástica continua, en un movimiento incesante y cíclico de sístole y diástole, de concentración centrípeta a dispersión periférica bajo la que históricamente se ha movido la arquitectura y que bajos los deterministas preceptos modernos encontraba difícil explicación.

[F7, F8] Cualquier lector de Rowe podría identificar como uno de los rasgos más distintivos y recurrentes en sus textos el de establecer paralelismos insólitos como los ya citados entre la Villa Foscari, la Malcontenta, de Palladio y la Villa Stein de Le Corbusier o la Villa Rotonda y la Villa Saboye de los mismos autores¹⁸. También los que establece entre el Altes Museum y la Asamblea de Chandigarh, aquel otro entre el Casino dello Zuccheri¹⁹ en Florencia y la villa Schwob o, por último, aquel entre la capilla Sforza de Miguel Ángel y la casa de campo en ladrillo de Mies. No deja de ser un homenaje a esa forma de operar el que sea el propio Rowe el que acabe prestándose a una insospechada asociación con alguien como Gyorgy Kepes, con el que, tan sólo en apariencia, no compartió campos de investigación.

●○

KEPES
 ROWE
 EQUILIBRIO DINÁMICO
 PLÁSTICA
 VISIÓN
 TENSIÓN

18. Desarrollado en Las matemáticas de la vivienda ideal, publicado por primer vez en Architectural Review, 1947

19. Desarrollado en Manierismo y arquitectura moderna, publicado por primer vez en Architectural Review, 1950