Circo es una publicación editada por CIRCO M.R.T. Cooperativa de ideas, integrada originalmente por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.
Con la colaboración de Jesús Vassallo. Calle Artistas 59, 28020 - Madrid.

NOTAS.

(1) Rogers, Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Turín, 1958 (versión castellana: *La experiencia de la arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965).

(2) ¿No serán quizás el campo santo de Pisa y la Acrópolis de Atenas un homenaje a los ojos de los viajes de juventud de Le Corbusier, a su capacidad de ver en lo arcaico la gran lección de la arquitectura a través de los bocetos y las fotografías?

(3) Warburg, Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlín, 2000 (versión castellana: *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010).

(4) Rogers, Ernesto Nathan, "Mutazioni collettive e individuali", en *Elementi del fenomeno architettonico* [1961], Marinotti, Milán, 2006.

(5) Parafraseando el título del libro de Michael Baxandall, *Words for Picture: Seven Papers on Renaissance Art and Criticism* (Yale University Press, New Haven/Londres, 2003; versión italiana: *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, Bollati Boringhieri, Turín, 2009), el autor sostiene: "Palabras referidas a las obras de arte, palabras que las representan, palabras que hablan en su nombre, que constituyen el fundamento o que en algunos casos las sustituyen".

(6) "Un proceso de formas posibles que se abren a nuevas relaciones". Paci, Enzo, *Relazioni e significati*, Lampugnani Nigri Editore, Milán, 1965. Es conocida la influencia que tuvo en Rogers el pensamiento fenomenológico de su amigo Enzo Paci.

(7) La primera portada ilustrada de la revista mostraba el edificio Seagram, la segunda un boceto de Le Corbusier, y la tercera, una elección de Mario Ridolfi, anuncia el enfrentamiento con la nueva arquitectura italiana.

(8) "Aquello que distingue la obra de Werner Bischof es esta cualidad de desvelar a través de los detalles el significado universal de las cosas en la acepción humana más densa: la continua participación del acto estético con la simpatía de todos los sentimientos, de modo que esa no es solo un álbum de hermosas imágenes, sino un documento de la historia de los hombres". Rogers, Ernesto Nathan, "Architettura e fotografia", en *Casabella-Continuità*, núm. 205, Milán, abril/mayo de 1955.

(9) Este es el *incipit* de Rogers en el artículo de 1964 "Le Corbusier", en *Editoriali di architettura*, Einaudi, Turín, 1968. La recopilación de los editoriales apareció publicado cuando Rogers estaba ya muy enfermo, razón por la cual este libro carece de ilustraciones.

(10) Basta pensar en las tres actrices que aparecen en el número 251: el mordisco de Anna Magnani en Rosselini, la fuga de Alida Valli en Visconti y la crisis de Monica Vitti en Antonioni.

(11) Bonfanti, Ezio, "Una rivista", en Bonfanti, Ezio y Porta, Marco, *Città, museo e architettura*, Vallecchi, Florencia, 1973.

(12) Spinelli, Luigi, "Milanese Singles. L'appartamento privato di Ernesto Nathan Rogers", *Domus*, núm. 925, Milán, mayo de 2009.

Ilustración de la primera página: Columna de los Propileos, Atenas.
Utilizada en el libro *La Experiencia de la arquitectura*
Ilustración de la última página: Fotografía de la vivienda-estudio de E.N. Rogers en Via Bigli, Milán.

2012. 182
LA LIBERTAD DE LOS FRAGMENTOS

CIRCO

IMÁGENES POR PALABRAS

ORSINA SIMONA PIERINI

¿Arcaico o moderno?

La primera imagen de la edición italiana de *La experiencia de la arquitectura* (1) es una fotografía del patio del campo santo de Pisa; del resto de 51 imágenes que se publicaron a toda página, tres de ellas representan el mismo sujeto (el Campo dei Miracoli de Pisa) que, junto a cuatro tomas de la Acrópolis (2), componen el núcleo central de un grupo más amplio compuesto de dieciséis imágenes dedicadas a la tradición culta. Las imágenes del libro podrían subdividirse en unos pocos temas: la tradición culta o arcaica, la tradición espontánea, los mundos otros, la vida personal y la modernidad. Pronto podemos constatar que también son dieciséis las representaciones de la tradición espontánea: detalles de construcciones frágiles de madera, enlucidos grafiados, una escalerilla y una pantorrilla esculpida por el trabajo en el campo. Además hay nueve imágenes dedicadas a Oriente y a tierras lejanas, cinco referencias a la vida personal y solo cuatro ilustraciones dedicadas a la arquitectura moderna. La última imagen del volumen cierra el relato fotográfico de una vida: la torre Velasca inmersa en la "atmósfera milanesa". Entre estas imágenes, algún que otro rostro: el autorretrato de Giuseppe Pagano, un bebé japonés y los ojos y la boca de un Buda camboyano que aflora entre lianas esculpidas en la piedra. El título provisional que Ernesto Nathan Rogers dio a este libro fue *La conquista della misura umana* [*La conquista de la medida humana*].
Una fotografía fascinante, que representa el rostro y las manos de Aby Warburg sobre un fondo negro, acompaña al frontispicio de su *Atlas Mnemosyne* (3) y a su recorrido de

estancias alejaba al huésped del estudio privado. Sobre el escritorio de trabajo había materiales diversos -una pluma Parker, libros y recolecciones de pensamiento europeo-, pero también, y sobre todo, utensilios atemporales venidos de lejos, de China o de Japón. Ya se ha mencionado la importante cantidad de imágenes dedicadas a Oriente que acompañan su libro; en este caso volvemos a encontrar el carácter de continuidad y utilidad de pinceles, cuadernos, tijeras y cuencos lacados que forman la casa del hombre.

Orsina Simona Pierini - Politecnico di Milano.
Traducción de Moisés Puente.

y los detalles de arquitectura para enseñarnos las técnicas constructivas, ahora puede entreverse la estructura del tratado construido con las imágenes.

Es así como se cierra el círculo. En 1958 sale a las librerías italianas el libro *Esperienza dell'architettura*, el mismo año en que se acaban las obras de la torre Velasca y en el que la revista *Casabella-Continuità* da un cambio de dirección decisivo con una periodicidad mensual, la inclusión de imágenes en portada y los números monográficos, pero, sobre todo, con el nuevo papel que se otorga a los jóvenes redactores jefe Aldo Rossi y Francesco Tentori. La nueva revista será igualmente fascinante y algunos de sus números marcarán el paso de la cultura arquitectónica italiana. Tentori continuará con el discurso sobre las imágenes con un corte completamente personal (10). No obstante, los intereses son ya otros: las demandas de la nueva sociedad y el redescubrimiento de la complejidad de la idea de ciudad de Aldo Rossi. Volvemos a leer hoy la lúcida interpretación que nos ha facilitado Ezio Bonfanti (11) de aquel momento e intuimos que se ha acabado la completa, impredecible y sorprendente apertura de Rogers, que se cierra con la selección de una forma para la ciudad, la torre Velasca, con la mitificación de su pensamiento en un libro, con la aceptación de la violencia formal de los alumnos, con la ocupación de su *Casabella* por parte del Centro Studi. Rogers se sacrifica para que otros crezcan.

Nadie puede decir cómo Rogers vivió aquellos últimos años. Todavía podemos mirar por última vez otra imagen que nos ha dejado, la fotografía de su casa (12), un pequeño apartamento en el corazón de Milán donde una *enfilade* de

láminas a través de los temas antiguos y su continuidad en el mundo occidental. De modo similar, en sus escritos, Rogers engastó imágenes que llevan a una confrontación directa con lo antiguo y la tradición hasta su materialidad constructiva; resulta evidente que la relación que Rogers establece con las imágenes transciende sus propios escritos.

El libro *La experiencia de la arquitectura* constituye, en gran parte, la recopilación de sus editoriales para *Casabella*, la gloriosa revista fundada en 1928 por el racionalismo italiano, y que Rogers estuvo llamado a dirigir en 1953, añadiéndole al título el ya famoso complemento *Continuità*. En aquellos años, en Milán, Ernesto Nathan Rogers era el alma intelectual del estudio BBPR, símbolo de la reconstrucción moderna de la ciudad de la posguerra, profesor innovador en una facultad de arquitectura que tenía que regenerarse por completo y amigo fidedigno de los grandes maestros del movimiento moderno.

¿Cómo escogió estas imágenes concretas, instantáneas de lugares sin autor y sin tiempo para ilustrar el corpus de sus escritos más importantes?

¿Por qué en el tránsito desde aquella famosa redacción -el llamado Centro Studi compuesto por, entre otros, los jóvenes Vittorio Gregotti, Francesco Tentori, Aldo Rossi y Guido Canella- a "su" monografía prefirió enviar la iconografía de la modernidad a un segundo momento, más explícito, de las páginas verso? ¿Qué le llevó a desplazar las leyendas de las ilustraciones más queridas a la página siguiente para darnos el tiempo suficiente para establecer una relación inmediata con la imagen pura sin filtrar por los condicionamientos culturales?

Imágenes por palabras

Cuando a finales de la II Guerra Mundial Rogers dirigió unos pocos números de la revista *Domus* de Gio Ponti, ya había escogido hilvanar un discurso construido a base de "preguntas", de temas que se narraban a través de una imagen. Orgulloso, enseñaba un jarrón arcaico con un comentario que rezaba: "¿Qué son estas dos rayas? Se convierten en sencillas marañas, volutas, abultamientos, hojas, dragones, monstruos que transforman lo accidental en sustancial". A este pequeño jarrón persa de hace cincuenta mil años que utiliza para citar el texto "Ornamento y delito" de Adolf Loos, se podría añadir la obra de Constantin Brancusi *El comienzo del mundo*, el huevo escogido para representar el "antes de la forma", acompañada de cierta idea de la figuratividad que representa Oriente. El propio Rogers comentaba: "En el mundo clásico, la figuración se perfecciona como la forma de una piedra pulida por el agua. Lo mismo puede decirse de las arquitecturas china y japonesa, que evolucionan más por un refinamiento secular de los signos que por una marcada mutación de las imágenes"(4).
Esta pasión que aunaba lo arcaico y lo oriental, pero también una pasión por las formas de inicios del siglo XX, las incertidumbres del protorracionalismo, o el movimiento de la línea Liberty, representaba la atención a un momento preciso, a "cuando se produce la revolución de las formas" que ponía en evidencia la libertad y la potencialidad de aprender de figuras todavía indecisas, en formación, que todavía no se habían congelado en espléndidos iconos inútiles para pensar lo nuevo, lo otro, lo diverso. También

De este modo, Rogers, arquitecto observador, fue un estudioso preciso de las formas y escalas del proyecto y de su posibilidad matérico-constructiva, pero sobre todo fue un pensador que ofrecía los materiales de la historia a las poéticas de los futuros arquitectos: la importancia de Rogers, maestro mayéutico de los protagonistas de la cultura italiana por venir, ya forma parte de la historia.
No es casualidad que la imagen protagonista de sus ensayos fuera una muy querida por Rogers, una fotografía de un muro de la Acrópolis de Atenas -que se publicó tanto en *Casabella* como en *La experiencia de la arquitectura*- a la que parece natural asociar sus propias palabras: "Los objetos pasan a ser antiguos cuando han superado el hecho de ser viejos, pero se trata de una cualidad de unos pocos ejemplos seleccionados. Cuando pasan a ser antiguos, vuelven a convertirse en patrimonio actual y podemos hacer un uso práctico y un consumo cultural cotidiano" (9).

Cierre de la experiencia

Parece ya delineado el recorrido que llevó a los temas de las imágenes que aparecen en el libro *La experiencia de la arquitectura*. En él, encontramos las imágenes montadas finalmente en un discurso completo. Análogamente a su teoría construida de trozos, de textos escritos ya preparados, Rogers también utiliza imágenes cargadas de significado en el apartado iconográfico. Si es posible intuir que utiliza lo arcaico para narrar la materialidad de la arquitectura, Oriente para subrayar la lentitud de los procesos evolutivos

Perret y Louis H. Sullivan, para hacerlos intuir la fascinación de lo informe en Antoni Gaudí, pero también para comunicar la realidad constructiva de la tradición arquitectónica de un muro antiguo. Y el pensamiento discurre parejo a las magníficas fotografías de Werner Bischof y a toda esa cantidad de cloruro de plata utilizada para exaltar el uso del detalle y explicar lo general (8), para no caer en la falta de perspectiva, en la ausencia de futuro de la unicidad del conjunto. Será el carácter abstracto de estos fragmentos de arquitectura lo que permita plasmar su posible montaje en una nueva arquitectura.

No obstante, la fotografía no es diseño gráfico, y nos percatamos cada vez más de que Rogers utilizó los detalles fotográficos básicamente por su aspecto matérico. Para Rogers la acepción particular de todo arquitecto moderno estaba comprendida justamente en la confrontación con un tiempo y un lugar. "Todo momento se inserta en el drama de la existencia y no puede considerarse una entidad abstracta", y la materia es el instrumento para la representación de un momento histórico a través de la realidad constructiva. De este modo, cuando sostenía que "en el caso de la modernidad, podemos hablar de un proceso de estilización", con ello Rogers quería subrayar la fase en la que, a través de la materia, el carácter encuentra su expresión formal en una cultura concreta, en el tiempo y en la personalidad que los interpreta. Será precisamente la especificidad de la construcción de la materia lo que libere a la forma de la absurda banalidad de su repetición y lo que obligue a cada nuevo artista a descubrir las relaciones inéditas entre forma, materia y significado.

mostró un interés por Walter Gropius y Max Bill, por la Bauhaus y la Hochschule für Gestaltung de Ulm, por la pedagogía de las artes plásticas, una didáctica del acto creativo donde se hablaba de método en oposición a la forma.

Al moverse por la vasta producción editorial de Ernesto Nathan Rogers se observa cómo en todos los textos el uso de las ilustraciones se ha construido en favor de un discurso más amplio, una especie de repertorio subliminal que ofrece diversos niveles de lectura a partir de un primer significado explícito, pasando por las alusiones, hasta llegar a tejer una trama con las relaciones que se establecen entre las imágenes. La libertad de interpretación de una representación fuerte cuya única regla es la proximidad, alude a un proceso creativo proyectual que no puede ser explicitado, justamente "imágenes por palabras"(5)que nos acercan a este discurso secreto. Su montaje no quiere imponer, sino sugerir "relaciones y significados" (6) que el sujeto sabrá captar en los binomios que establece Rogers entre lo personal y lo racional, lo subjetivo y lo objetivo. Si en su univocidad la palabra escrita obliga a dirigirse hacia el pensamiento objetivo, la libertad de las imágenes compensa el aspecto subjetivo.

Las elegantes fotografías en blanco y negro gritan su sufrimiento, su pertenencia a un mundo cambiante, con la obligación de vivir el presente que impone la inteligencia, pero con un deseo explícito de otros tiempos. La conciencia íntima de ser un hombre de su tiempo obliga a Rogers a hablar del movimiento moderno, aunque su gusto por la "revolución de las formas" lo retrotrae a sus verdaderas pasiones.

Los primeros años de Casabella-Continuità

Ernesto Nathan Rogers dirigió *Casabella-Continuità* entre 1953 y 1964, un período de tiempo en el que se experimentaron diversos modos de hacer crítica. En los primeros números se presentaron proyectos de la Italia de la reconstrucción de la posguerra, pero también investigaciones sobre la arquitectura tradicional junto al seguimiento de los maestros modernos extranjeros, convirtiéndose en ocasiones en el escenario de debate internacional -como en la famosa defensa de la capilla de Ronchamp, o en la irónica polémica con Reyner Banham, a quien Rogers acusa de ser el "guardián de los frigoríficos". Con el paso del tiempo, la revista se estructuró en monografías, anticipando, gracias a las diversas pasiones de los jóvenes redactores, el redescubrimiento de las figuras desatendidas de la modernidad, o bien proyectando sobre los lectores los problemas sociales y políticos de la ciudad en crecimiento.
Al leer el contenido de la revista, que abarcaba desde argumentos teóricos de la disciplina hasta los detalles de los últimos edificios construidos en la ciudad, uno se veía silenciosamente acompañado por un comentario decorativo, por "texturas" gráficas que se transformaban en agradables educadoras del gusto.
Once años, pues, de una importante experimentación sobre el material ilustrativo; basta ver la serie de cubiertas, que empezaron con una página en blanco y acabaron pobladas de llamativas denuncias. Los primeros 24 números no tenían ninguna imagen en portada y solo variaba el color del nuevo par de palabras -*casabella* y *continuità*- en sus posibles

variaciones de encaje (7). La carga anticipatoria de los contenidos se asumía, pues, en el frontispicio, de modo que el papel sobre el que se imprimía el índice llevaba una imagen a menudo abstracta y reducida a un fuerte signo gráfico, un fragmento irreconocible de una referencia querida, poco importaba si se trataba de una obra de Louis H. Sullivan o de una decoración tradicional noruega. El fascículo se componía de otros tipos de papel: cuché para los artículos en blanco y negro, un pobre papel de colores para las reseñas y la agenda y una preciosa cartulina separable de colores para los personajes queridos -como Auguste Perret o Alessandro Antonelli- con el fin de fomentar el estudio de estos arquitectos.
Sería demasiado largo referir los numerosos relatos que nos susurran las imágenes de *Casabella*, y quizá el propio Rogers no aceptaría la reducción de su copioso despliegue; me permito, pues, detenerme solo en los aspectos más evidentes.
Es bien sabido que Casabella fue el lugar donde se publicaron los maestros del movimiento moderno, la tendencia de la alta cultura de la profesión italiana del momento, así como la documentación precisa de tradiciones y culturas en extinción. Sobre todo en los primeros años, Rogers escogió relatar todo ello desde su punto de vista, con un reencuadre particular de las ilustraciones. Las imágenes muestran los edificios desde dos extremos, o bien insertados en la complejidad urbana o mediante zums de las particiones de fachada, donde la arquitectura ya se hace ilegible como un todo. El detalle constructivo, lo particular y, al mismo tiempo, lo universal, el contexto. El detalle es el instrumento para entender los refinados grosores de Auguste