

La nave del tiempo. El edificio de oficinas y la indeterminación funcional

Damián Plouganou

Chicago

En “La estructura de Chicago”, publicado en 1956 por *Architectural Review*, Colin Rowe ya se había adentrado en el nacimiento del rascacielos (Rowe, 1999); o eso podría advertirse en el doble origen, pragmático en el Chicago de las últimas décadas del siglo XIX, y teórico en el Berlín de las primeras décadas del XX. Es sabido que el origen de la edificación en altura deviene de esa tríada de avances técnicos, conjugada en Chicago por la estructura de acero, el ascensor y la comunicación —el teléfono y el correo neumático¹—, pero la necesidad primera que da origen a su existencia fue la de reproducir el suelo tantas veces como fuera posible. Este múltiple “suelo libre” fue precisamente el que forjó el concepto funcional del edificio de oficinas, un tipo que, repitiendo la condición histórica de la basílica, las naves industriales o las grandes estructuras de los edificios de exposiciones, estaba pensado para acoger un programa más o menos diverso de actividades. Lo que los especuladores de Chicago necesitaban era justamente una construcción continua y vacía, para poder reproducir la ciudad en vertical, y es lo que la estructura de acero —sumada al resto de avances técnicos— les suministró. Pero se trataba, lógicamente, de una indeterminación espacial, carente de divisiones físicas, y no de una indeterminación programática. El objetivo de la operación era la ubicación de sedes y oficinas para las empresas que iban a volver a asentarse en el Loop². Pero este sentido funcional, tal y como menciona Rowe, fue en las primeras experiencias del Chicago exclusivamente pragmático.

Cuesta creer que Louis Sullivan, uno de los arquitectos de la “First Chicago School”³, y el primero en considerar conceptualmente al rascacielos, se estuviera refiriendo a este cuando escribió su célebre frase *forms follows function*, en su artículo “The tall office building artistically considered” de 1896, pero desde el inicio del escrito adelantó que, aunque consciente de ellas, no estaba preocupado por las condiciones sociales de la aparición de este “moderno edificio de oficinas”, como lo llamó, sino que lo aceptaba como un hecho que debía encontrar, de algún modo, una solución artística. Los problemas técnicos más complejos, como también lo menciona Rowe, no implicaban a los arquitectos, sino, como el mismo autor menciona, a los especuladores, los ingenieros y los constructores (Sullivan, 1896). Sullivan, respaldado unos pocos años después por el mismo Wright⁴, pasa a discutir con los arquitectos que aplican reglas tradicionales a la solución del rascacielos, ya sea mediante la idea clásica de base, fuste y capitel, la analogía con la naturaleza o el simbolismo de los números, y propone —en un movimiento muy cercano a Bötticher⁵— que como todas las cosas en la naturaleza⁶, un edificio tiene una forma propia que deviene de su esencia, y en la arquitectura esta esencia parece ser la función. ¿Pero a qué función se refiere

1 Para una descripción más detallada de los avances técnicos que hicieron posible la aparición del edificio de oficinas en altura, ver Hysom y Crawford (1997).

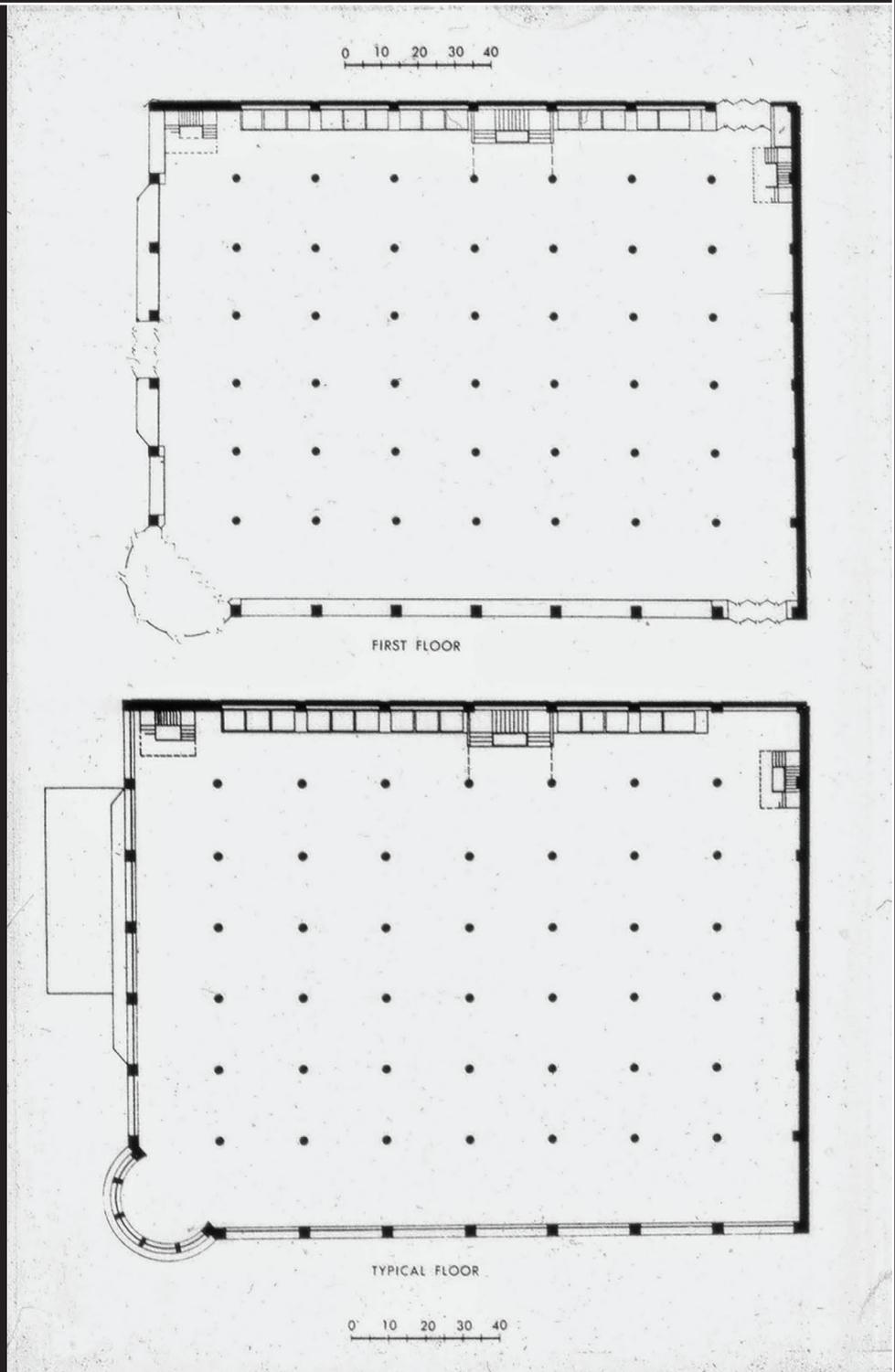
2 La zona de negocios del Chicago de fines del siglo XIX, conocida como el Loop, fue consumida por el gran incendio de 1871, pero su reconstrucción resultó un nuevo problema dada la demanda y el alto coste de estos terrenos, ubicados en una zona privilegiada.

3 Para un desarrollo de la “First Chicago School”, ver Condit (1964).

4 Las referencias de Wright sobre la labor de Sullivan en el rascacielos son recurrentes en la mayor parte de sus escritos, pero vale referirse a uno de sus más difundidos, “In the cause of architecture”, de 1908 (Wright, 2005).

5 Bötticher proponía un sistema integral, que incorporaba, al mismo tiempo, tanto la función técnica como su representación estética. La primera sería la Kernform, y la segunda la Kusntform.

6 “All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other. (...) Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. Where function does not change form does not change” (Sullivan, 1896).



*Planta baja y planta tipo de
Carson, Pirie and Scott, de
Louis Sullivan, Chicago (1899)
Fuente: Siry (1988)*

La nave del tiempo. El edificio de oficinas y la indeterminación funcional*

Ship of the Time. The Office Building and Functional Indetermination

Damián Plouganou^a

Universidad Politécnica de Madrid, España

ORCID: 0000-0001-9841-5738

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc32-2.nteo>

Resumen

El desarrollo de la indeterminación funcional en la arquitectura del siglo XX tiene una referencia constante, aunque no siempre asumida, en el edificio de oficinas, el tipo menos definido funcionalmente. Mientras Louis Sullivan redactaba la célebre frase *form follows function* —estandarte del funcionalismo determinista—, se dedicaba a desarrollar, al mismo tiempo, las plantas más libres que se hubieran construido hasta el momento. En el edificio de oficinas la forma no puede seguir a la función, porque la misma resulta prescindible; al mismo tiempo, la función solo puede ser fruto de la forma, en cuanto se considere a esta última como contenedora vacía y carente de cualquier especificidad funcional. La aparición del edificio de oficinas provocó un sismo en el pensamiento arquitectónico de fines de siglo XIX y principios del XX; las lecturas sobre el mismo permitieron nuevas herramientas para operar en otros programas, primero de la mano de Mies van der Rohe, quien incorporó el espacio etéreo y carente de cualquier definición en la mayor parte de los programas en los que trabajó, después de su experimental proyecto para el rascacielos al inicio de su carrera. Décadas más tarde, Rem Koolhaas, con el despacho Office for Metropolitan Architecture, volvió a poner la mirada en la libertad de las plantas de oficinas de Chicago, reinterpretándolas en varios de sus proyectos de fines de los ochenta. El paradigma del edificio de oficinas radica en que, habiéndose colocado como modelo de inspiración de la indeterminación funcional en la arquitectura del siglo veinte, sigue manteniendo su programa vigente en la actualidad.

Palabras clave: rascacielos, función, indeterminación, Sullivan, Mies, Koolhaas

Abstract

The development of the functional indetermination in the 20th-century architecture has a constant reference —not always assumed, though— in the office buildings, the less defined type of building functionally speaking. While Louis Sullivan stated his famous quotation “*form follows function*”, the tenet of the deterministic functionalism, he was devoted to develop the most free plants ever build so far. In the office buildings, the form cannot follow the function because the form becomes just dispensable. At the same time, the function cannot stem from the form, as the latter is seen as an empty container lacking any functional specificity. The emergence of the office building brought about an earthquake in the architectonic thought at the end of 19th century and starting 20th century. The readings of it allowed using new tools to operate other programs. Firstly in the hands of Mies van der Rohe, who introduced the ethereal space lacking any definition in most of the programs he worked in, after the experimental project for the skyscraper when beginning his career. Decades later, Rem Koolhaas, with the enterprise Office for Metropolitan Architecture, call the attention again to the freedom of the office plants in Chicago and reinterpreted it in several projects by the end of the 1980s. The paradigm of the office building lies in the fact that being taken as the inspiration model for the functional indetermination of the 20th-century architecture, it still remains as a valid program nowadays.

Keywords: skyscrapers, función, indetermination, Sullivan, Mies, Koolhaas

Los descriptores y key words plus están normalizados por la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana.

* Artículo de investigación científica y tecnológica

Este trabajo muestra parte de los avances de investigación realizada para la tesis doctoral “Concepciones de la función en la arquitectura moderna”, realizada en el Departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

^a Autor de correspondencia.
Correo electrónico: damiánplouganou@gmail.com

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2018 | Fecha de aprobación: 18 de marzo de 2019 | Fecha de publicación: 9 de diciembre de 2019

Sullivan cuando habla del edificio de oficinas? El mismo podrá tener un carácter especulativo, técnico o incluso simbólico, pero en un sentido arquitectónico, carece de cualquier función a resolver; o en tal caso la función en el edificio es la de no suministrar ninguna función. Sullivan se refería a la forma como a “lo artístico”, y a la función como ese problema técnico a resolver dentro de un marco artístico, lo que tenía lugar exclusivamente en la fachada del edificio⁷. La forma es para Sullivan, una fachada que debe seguir a la función, y esta última es todo lo que está por detrás, es decir, el edificio de oficinas, su estructura y su lógica resultante de esa amalgama técnico-especulativa. La paradoja de *form follows function* llegará lejos, y sigue sirviendo para recordar al funcionalismo más determinista, cuando originalmente estaba refiriéndose al menos determinado de todos (ver Portadilla). Como un arquitecto del siglo XIX, Sullivan encamina su búsqueda en la posibilidad de conseguir belleza de la fachada resultante de este nuevo artefacto. Mientras tanto, internamente, unas décadas antes de la consolidación de la arquitectura moderna, se daba casi naturalmente, y por presiones ajenas a la propia disciplina, uno de los pasos más importantes en torno a la concepción de la función en la arquitectura.

Berlín

En *Der moderne Zweckbau* (La Construcción Funcional Moderna) de 1923, Behne propone dos polos para entender el problema de la función en la arquitectura moderna, distinguiendo al “funcionalismo” del “racionalismo”. Este último estaría caracterizado por la repetición, la ortogonalidad y la racionalidad de su construcción, pero también por su capacidad de adaptación a distintas circunstancias, dada su neutralidad⁸. Mies, cuya obra aún no contaba con un desarrollo maduro, no está presente entre los ejemplos de “racionalismo” que presenta Behne⁹, que considera a Le Corbusier como el mejor exponente, pero la descripción que el autor da sobre los racionalistas podría aplicarse tanto a la obra posterior de Mies, como al mismo edificio de oficinas.

En principio parece haber un común acuerdo entre el escrito de Sullivan y el breve texto que Mies publicara en 1922 sobre el proyecto para un rascacielos (figura 1), al firmar que “en vez de haber afrontado una nueva tarea con formas heredadas, su formalización debería haberse afrontado

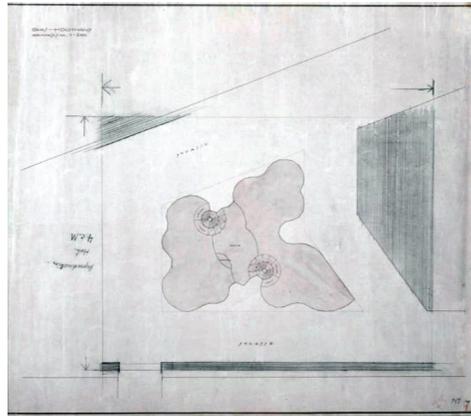


Figura 1.
Mies van der Rohe.
Planta del proyecto
para un rascacielos.
Berlín (1922)

Fuente:
Mies y Drexler (1986)

a partir de la esencia de una nueva tarea” (Mies, 1995c). Al igual que Sullivan, Mies también centra su foco de atención en la resolución arquitectónica del que parece entenderse como un nuevo desafío para la disciplina. En el escrito del año siguiente para el proyecto —tampoco construido— para un edificio de oficinas para la Grosse Berliner Kunstaussstellung, Mies describe el interior en un sentido claramente espacial “grandes salas de trabajo luminosas, diáfanos, sin obstáculos para la vista, sin subdivisiones, articuladas únicamente a semejanza de la propia organización de la empresa” (Mies, 1995a, p. 363), una premonición de lo que serían los interiores de la mayoría de sus proyectos en su etapa en Chicago.

Pero las indagaciones explícitas en torno al problema de la indeterminación funcional llegarían en Mies paulatinamente desde sus lecturas, y probablemente también desde sus diferencias con respecto a Hugo Häring¹⁰, a quien Behne colocara como referente del funcionalismo organicista, y con quien Mies compartiera despacho desde 1921¹¹. A partir de 1926, al encontrarse con el tratado *Der Raum als Membran* (El espacio como membrana) de Siegfried Ebeling, publicado por la Bauhaus, Mies parece empezar a conectar sus primeras intuiciones teóricas con su producción, resumidas en una piel y un esqueleto, con esta “situación primitiva” que impulsaba el escrito de Ebeling: la casa como una “membrana entre el hombre y el espacio exterior”. En este escrito, Mies destacó con un marcador la propuesta de Ebeling de “igualar el espacio tridimensional definido físicamente con una membrana tridimensional, definida biológicamente, entre nuestro cuerpo, como sustancia lábil, y las fuerzas precisas de las esferas latentes, pero, a pesar de ello, concebidas bio-estructuralmente” (Mies, 1995b). Ebeling no proponía una forma, sino más bien un estado para la vida.

7 Sullivan se muestra exaltado por las posibilidades que abre la utilización de la altura en el edificio de oficinas cuando dice “(...) ¿cuál es la principal característica del edificio de oficinas? Todos respondemos: es elevado. Esta altura es tanto para el artista como para la naturaleza su aspecto más emocionante” (Sullivan, 1896).

8 “Si el funcionalista prefiere acentuar lo único y actual de la finalidad —¡un edificio para cada función! — el racionalista la considera en su sentido amplio y general, como disposición ante distintas situaciones, precisamente porque piensa en la duración del edificio, por donde pasarán diversas generaciones con exigencias tal vez cambiantes, a las cuales el edificio no podrá sobrevivir sin márgenes de libertad” (Behne, 1994).

9 Eso no significa que Behne no incluya a Mies entre sus ejemplos de Alemania. Y lo hace, de hecho, refiriéndose al proyecto para un edificio de oficinas de 1923, que es, además, uno de los pocos que cuentan en el libro con una descripción técnica del arquitecto.

10 En una entrevista realizada en 1964 para Bauwelt en Berlín, al final de su carrera, Mies se refiere a la obra de Häring de esta manera: “¡Haga que sus espacios sean lo suficientemente grandes hombre, de modo que se pueda caminar por ellos libremente, y no solo en una dirección predeterminada! ¿O está usted tan seguro de cómo se van a utilizar? No sabemos en absoluto si la gente va a hacer con ellos lo que esperamos que hagan. Las funciones no son tan claras o constantes: cambian más rápido que el edificio” (Blundell Jones, 1999, p. 38, cita traducida por el autor).

11 El concepto de indeterminación funcional —bocetado por Mies van der Rohe, en parte a través de sus escuetos escritos, pero más aún a través de sus obras y proyectos— es uno de los elementos que conforman la idea de “flexibilidad” que la arquitectura moderna

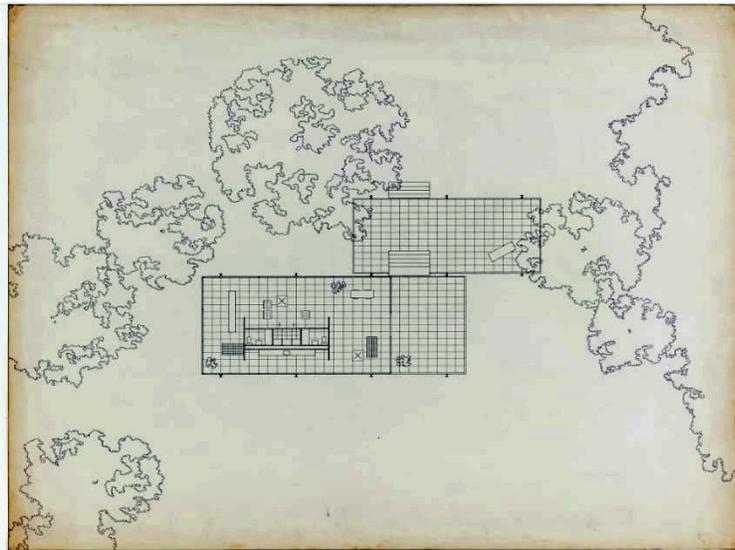


Figura 2.
Mies van der Rohe, Planta de la Casa Farnsworth, Chicago (1951)

Fuente:
Mies y Drexler (1986)

inyectó al campo de la utilidad. Además, ideas como la “adecuación”, propia del organicismo de Hugo Häring, son estudiadas en la tesis doctoral “Concepciones de la función en la arquitectura moderna”, de la cual este artículo se desprende. El tronco metodológico de este trabajo se encuentra en los escritos producidos por los propios autores que conforman o alimentan las ideas sobre la función en la arquitectura moderna, algunos de los cuales se dejan entrever en el presente texto.

12 La implementación de este espacio neutral y universal traería a Mies varias críticas por sus problemas de funcionalidad. El caso más evidente es el del proyecto para las Oficinas Bacardi, en Santiago de Cuba, luego replicado en el Georg Schäfer Museum de Schweinfurt, y finalmente materializado en Berlín, en la Neue Nationalgalerie, donde el espacio de exhibición transparente y sin particiones comprometería la conservación de las obras de arte (Mertins, 2005).

13 La Casa Farnsworth sufrió transformaciones de uso notables a lo largo del tiempo, realizadas por los tres propietarios que la ocuparon, antes de que pasara ser un espacio expositivo.

14 Claramente, la “indeterminación” no era algo que partiera de las necesidades visi-

En conjunto con su siempre creciente interés por la expresión única de la estructura, 1928 sería el año en que Mies diera, por primera vez, avances concretos hacia este espacio fluido y suprematista, aunque aún no pueda llamarse indeterminado. Después de volver a encontrarse con el programa de oficinas en el proyecto no construido para Adam, y de su propuesta para el rascacielos en la Friedrichstrasse, Mies construye al año siguiente la Casa Tugendhat en Brno y el Pabellón de Alemania en Barcelona. El paso definitivo se daría recién en Chicago, luego de varios años de estadía y habiendo construido algunos edificios para el Campus del IIT. Mies concluye en 1951 la Casa Farnsworth (figura 2), y al año siguiente desarrolla sus prototipos para la Casa 50 x 50. En ambos casos el único elemento determinado es, al igual que en el edificio de oficinas, el núcleo de servicios¹². Los espacios sociales no están más que sugeridos por el mobiliario, pero bien podrían intercambiarse o modificarse radicalmente¹³. Mies replica en estas casas el concepto de planta del edificio de oficinas, un espacio definido únicamente por dos planos horizontales, una plataforma en la cual cualquier actividad parece poder disponerse libremente. Mies escribe en 1927 su difundida sentencia en la que expresa que “solo podrá hablarse de una nueva arquitectura cuando se hayan establecido nuevas formas de vivir”, pero las propuestas de hábitat de sus casas no parecen desprenderse de una interpretación de los modos de vida de las primeras décadas del siglo XX¹⁴. Claramente, Mies estaba ensayando una propuesta de “modo de vida” inexistente hasta ese momento¹⁵, y el único paradigma funcional concreto al cual podía refe-

rirse para conseguir ese interior transparente, neutral e indeterminado —más allá de la reconocida referencia a la obra de Frank Lloyd Wright y a su contacto con DeStijl y el suprematismo ruso— era el edificio de oficinas.

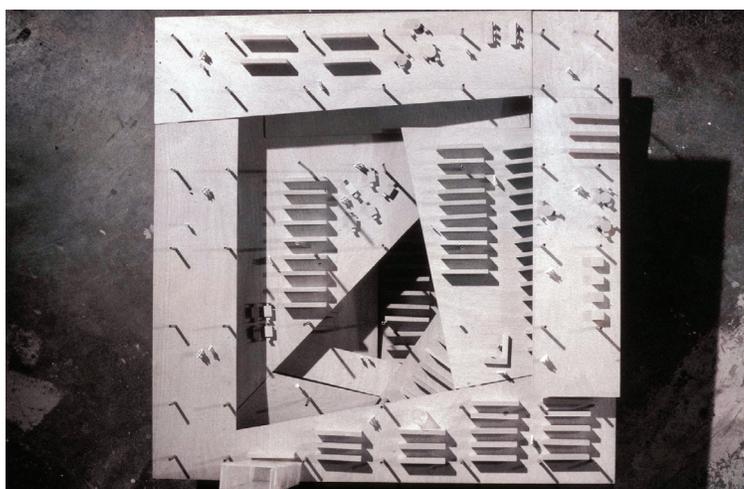
Indeterminación

Aldo Rossi ya había advertido que la capacidad de un edificio de adaptarse a diferentes usos tenía que ver con su permanencia, solo conseguida a través de una forma capaz de mantener su valor a lo largo de los años¹⁶. Esto le otorgaba, naturalmente, una condición indeterminada, dado que los usos se entienden como constantemente cambiantes, pero la forma pertenece al campo de la permanencia. El edificio de oficinas contradice la hipótesis de Rossi, ya que ha conseguido mantenerse inmutable a lo largo de un siglo, pero no debido a su forma, sino a su capacidad de lidiar directamente con el problema de la función, ya que su sentido originario es el de poder ser “llenado” con cualquier uso. Antes que derribar un edificio de oficinas, probablemente sea conveniente utilizarlo para otro fin.

En la década del setenta, la aparición de lo que se conoce como arquitectura del *serviced shed* propone otra vía de indagación para la indeterminación funcional, al reinterpretar los interiores continuos que las estructuras de las naves industriales ofrecían para resolver otros requerimientos. Como ejemplos más significativos pueden mencionarse el Centre Georges Pompidou de Renzo Piano y Richard Rogers, o el Sainsbury Centre de Norman Foster, ambos de 1977, los cuales apelaban a las libertades que la ingeniería y la tecnología ofrecían, para concentrarse en los límites tanto de la estructura como de los servicios, para brindar la mayor cantidad de posibilidades en el corazón del edificio. Así es que, trasladada a otros programas, la indeterminación puede llegar a producir efectos transgresores en la organización interior, como lo son la ruptura de la intimidad dentro del espacio doméstico, o la acumulación de experiencias diversas en un espacio de exposición. Si la indeterminación de Mies significaba una primera fase en la cual se intentaba liberar al usuario de las ataduras de una función determinista, en una segunda fase es perseguida para reproducir dentro del edificio lo impredecible y descontrolado de la experiencia urbana, la única capaz de gozar de una falta real de determinación funcional. Rem

Koolhaas se ha visto seducido por estos efectos de simultaneidad desde el inicio de su carrera. El edificio de oficinas fue, al igual que para Mies, el tipo de construcción en el cual encontró el germen. Koolhaas observó la superposición programática en los rascacielos neoyorquinos de las primeras décadas del siglo XX, lo que quedó plasmado en *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan* de 1978, pero consiguió ser más preciso en su breve ensayo “Typical Plan”, publicado en 1995 en *S, M, L, XL*. Para Koolhaas esta planta tipo busca dar lugar al “desarrollo sin conflictos de nuevos territorios, en este caso, el alojamiento para empresas” (Koolhaas, 1995, p. 336). Pero como el mismo autor —coincidiendo con Rowe— afirma, el programa de oficinas es el que menos demandas formales exige; se nutre, de hecho, de la abstracción y puede adaptarse a cualquier espacio vacío, y así define que este “Typical Plan provee múltiples plataformas para la democracia del siglo veinte” (Koolhaas, 1995, p. 336), pero al mismo tiempo —pudiendo también entenderse como un comentario a la obra de Mies— Koolhaas se refiere a los límites que este tipo de espacios implican debido a su pura objetividad, dado que “solo se puede ‘ser’ en un Typical Plan; no es posible dormir, comer o hacer el amor” (Koolhaas, 1995, p. 338). Koolhaas compara al Typical Plan con otras arquitecturas resueltas bajo parámetros funcionales, afirmando que estas buscan adelantarse al futuro, mientras que el Typical Plan, al no permitir opciones, pospone el futuro, dejándolo abierto para siempre (Koolhaas, 1995, p. 344). La indeterminación funcional implica, en efecto, dejar de lidiar con las resoluciones funcionales particulares y abrir el campo a lo desconocido.

Si Koolhaas afirmó que el programa de oficinas, por su adaptabilidad a cualquier circunstancia, es capaz de invadir cualquier arquitectura, la planta etérea del edificio de oficinas puede incorporar, al mismo tiempo, cualquier programa arquitectónico que sea capaz de lidiar con el vacío de caracterización funcional que lo define. Y esto atañe, justamente, a la arquitectura de Koolhaas, quien, especialmente en proyectos para grandes programas a fines de los ochenta y principios de los noventa, utilizó este tipo de organización para generar indeterminación e interferencias entre las diversas actividades que componen el programa de un edificio de gran escala (figuras 3a y 3b). Pero la planta del edificio de oficinas presenta, para Koolhaas, un evidente conflicto: el de con-



finarse a la desarticulación espacial que implica la superposición en altura. En los proyectos del período mencionado, Koolhaas busca traspasar a toda costa este límite vertical, y lo hace constantemente a través de un recurso topográfico, inclinando los suelos para ofrecer continuidad, en una negación de la superposición alienante, a favor de una continuidad extensa, que incluye todas las experiencias posibles en una misma línea de recorrido¹⁷. El programa del edificio de oficinas ya no existe, pero su residuo físico, ese plano horizontal infinito, atravesado por líneas de estructura, parece no perder su impronta transgresora.

Persistencia

Quizás Koolhaas sea el último en haber producido un acercamiento teórico a la planta del edificio de oficinas, y como la mayor parte de los estudios que ha realizado en su carrera, el del edificio de

Figura 3a.
Rem Koolhaas/Office for Metropolitan Architecture, Fotografía de la maqueta para el Centro de Convenciones, Agadir (1990)

Fuente:
Koolhaas y Mau (1995)

Figura 3b.
Rem Koolhaas/Office for Metropolitan Architecture, Dos Bibliotecas, Jussieu (1992)

Fuente:
Koolhaas y Mau (1995)

bles de una sociedad, como sí lo había sido el edificio de oficinas. La indeterminación en Mies, sobre todo en los programas domésticos, solo podría entenderse como una transformación radical de los hábitos de vida.

15 Baste recordar que el Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona resultó, en 1929, una obra incomprensible por fuera del círculo de arquitectos modernos, y que pasó prácticamente desapercibida en la exposición. Unas pocas fotos sobrevivieron, las cuales fueron difundidas hasta la reconstrucción de la obra en 1986. O los juicios que Edith Farnsworth hiciera contra Mies, tanto por la aparente imposibilidad de habitar la casa, como por el exceso en el presupuesto.

16 “Un hecho urbano determinado por una función solamente no es disfrutable fuera de la explicación de aquella función. En realidad, nosotros continuamos disfrutando de los elementos cuya función ya se ha perdido desde hace tiempo; el valor de estos hechos reside entonces únicamente en su forma” (Aldo Rossi, Ferrer-Ferrer, Tarragó, Romaguera I Ramió, y Güell, 1982).

17 Ejemplos de esta

oficinas está basado también en hechos más que en teorías. Aunque Koolhaas no lo mencione, resulta evidente que, mientras Sullivan, Mies o Rowe se preguntan por la expresión artística, técnica o simbólica del edificio de oficinas, este, por su mera existencia y repetición, genera un nuevo modo de habitar y sociabilizar en un espacio interior. La indeterminación propia de la planta sigue siendo sensible en las prácticas de la arquitectura, por fuera del edificio de oficinas. Dominique Perrault se valió de ella en la sorpresiva resolución para el enorme archivo de la Gran Biblioteca de París, con sus cuatro torres neutrales; Toyo Ito aprovechó la indefinición de este tipo de planta en todo el proceso de proyecto de la Mediateca de Sendai, el cual llevó incluso a modificaciones del programa durante la misma fase de construcción.

Si la indeterminación tiene su mejor ejemplo en la planta de las oficinas, se debe principalmente a que esta basa su organización en una grilla estructural, universal y sin jerarquías. Rosalind Krauss apuntó que la grilla es la marca inherente

del arte moderno en el siglo XX, y lo mismo se debe a que esta posee una característica espacial —ya que “la grilla establece la autonomía del reino del arte. Aplanado, geométrico, ordenado, antinatural, antimimético, antirreal. Es como se ve el arte cuando da la espalda a la naturaleza”— y otra temporal —por ser “la forma ubicua en el arte de nuestro siglo”— (Krauss, 1979, cita traducida por el autor), que se realiza frente a cualquier otra invención pasada. Este espacio, que podría ser ilustrado con *Untitled (White Flower)* de Agnes Martin, tiene una base bidimensional, la grilla, su propia persistencia y orden indestructible parecen aún más reforzados cuando la misma es invadida por un agente externo que contiene otro o ningún orden, como el que retrata León Ferrari en su heliografía *Planta* (figura 4b). El programa del edificio de oficinas no requiere otra cosa más que un espacio continuo en el cual expandirse, como un agente invasor, líquido, que se nutre de una base rígida para poder acomodarse con facilidad, sin requerir ningún rigor organizativo. Si para Krauss la grilla encarna el alfabeto del arte moderno, acaso sea el programa de oficinas, libre de recintos, de límites y de orden, la mayor inspiración para la acomodación sin ataduras de las actividades que los programas arquitectónicos presuponen. La analogía de las obras de Martin y Ferrari podría, también, trasladarse a la de Mies y Koolhaas, respectivamente, en el primer caso esforzándose por establecer un orden que, aun recibiendo las imprevisibles situaciones del uso, se mantenga como un ente inteligible; y en el segundo caso, como una aceptación inevitable del caos que la misma ocupación del espacio presupone. Y no parece haber mejor ilustración entre estas dos situaciones aparentemente antagónicas que “Content”, la caótica y descaradamente provisional exposición que Rem Koolhaas, la Office for Metropolitan Architecture, y el grupo AMO realizan en 2004, justamente en la Neues Nationalgalerie de Mies, en Berlín. La misma podría entenderse como una recreación de las posibilidades funcionales de la indeterminación en la planta de oficinas.

Tanto el edificio de oficinas como la basílica, también mencionada al inicio, pueden ser observados desde una mirada tipológica; ambos son, efectivamente, tipos repetidos indefinidamente, adaptados a variadas situaciones, surgidos de necesidades y condicionantes económicos y sociales. La diferencia estriba en que, mientras la

Figura 4a.
Agnes Martin, *Untitled (White Flower)* (1960)

Fuente:
Glimcher (2012)

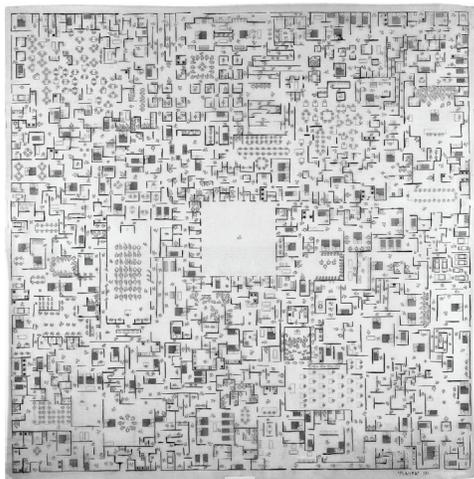
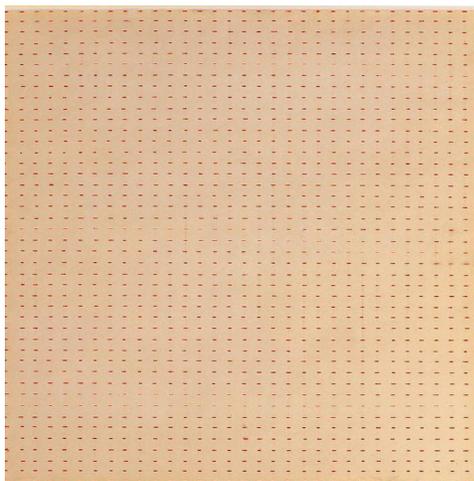


Figura 4b.
León Ferrari, *Planta* (1980)

Fuente:
Ferrari (2002)



basílica fue originalmente concebida como una organización indeterminada y adaptable a diversas actividades —que luego encontraría su último lugar en el templo—, el edificio de oficinas aparece, por el contrario, para suplir una necesidad concreta, que más tarde termina abriéndose a otros campos. Desde Chicago, la preocupación de Sullivan radicaba en cómo incorporar el edificio de oficinas al dominio de la arquitectura, y de algún modo este producto de la mera especulación siempre se ha mantenido distante de la ética de los arquitectos, que han tenido que interpretarlo, lidiar con él y aprender de él. Pero la evolución del edificio de oficinas en sí mismo, desde su aparición a fines del siglo XIX, ha sido mucho más técnica que conceptual; o sus variaciones siguen siendo, hasta el día de hoy, de lenguaje. Podría decirse que el edificio de oficinas ha engendrado la indeterminación funcional en la arquitectura, y al mismo tiempo, más de un siglo después, sigue navegando intacto en el tiempo.

Referencias

- Behne, A. (1994). *La Construcción Funcional Moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Blundell Jones, P. (1999). *Hugo Häring*. Londres: Axel Menges.
- Condit, C. W. (1964). *The Chicago School of Architecture: A History of Commercial and Public Building in the Chicago Area, 1875-1925*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ferrari, L. (2002). *The architecture of madness*. Colchester: University of Essex.
- Glimcher, A. B. (2012). *Agnes Martin: Paintings, writings, remembrances*. Nueva York: Phaidon.
- Hysom, J., y Crawford, P. (1997). The Evolution of Office Building Research. *Journal of Real Estate Literature*, 5(2), 145-157.
- Koolhaas, R. (1995). Typical Plan. En R. Koolhaas, y B. Mau (eds.), *S, M, L, XL* (pp. 334-353). Nueva York: The Monacelli Press.
- Koolhaas, R., y Mau, B. (eds.). (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press.
- Krauss, R. (1979). Grids. *October*, 9, 51-64.
- Mies, L. (1995a). Edificio de oficinas. En F. Neumeyer, y J. Siguan (eds.), *Mies Van Der Rohe: La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura, 1922-1968* (p. 363). Madrid: El Croquis Editorial.
- Mies, L. (1995b). Espacio para desarrollar el espíritu. En F. Neumeyer, y J. Siguan (eds.), *Mies Van Der Rohe: La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura, 1922-1968* (p. 365). Madrid: El Croquis Editorial.
- Mies, L. (1995c). Rascacielos. En F. Neumeyer, y J. Siguan (eds.), *Mies Van Der Rohe: La Palabra Sin Artificio. Reflexiones Sobre Arquitectura, 1922-1968* (p. 362). Madrid: El Croquis Editorial.
- Mies, L., y Drexler, A. (eds.) (1986). *The Mies van der Rohe archive. Part 1, 1910-1937*. Nueva York: Garland.
- Rossi, A., Ferrer-Ferrer, J. M., Tarragó, S., Romaguera I Ramió, J., y Güell, X. (1982). *La Arquitectura De La Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rowe, C. (1999). La estructura de Chicago. En *Manierismo Y Arquitectura Moderna Y Otros Escritos* (pp. 137-148). Barcelona: Gustavo Gili.
- Siry, J. (1988). *Carson Pirie Scott. Louis Sullivan and the department store*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sullivan, L. (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine*, 57(3), 403-409.
- Wright, F. (2005). In the cause of architecture. En R. McCarter (ed.), *On and by Frank Lloyd Wright. A Primer of Architectural Principles*. Londres: Phaidon.
- voluntad son los proyectos para las Dos Bibliotecas de Jussieu, el Centro para Arte y Tecnología ZKM, la Terminal Marítima de Zeebrugge, más tarde aplicado a edificios de menor escala, como el Kunsthall de Rotterdam o el Educatorium de Utrecht.