

## La arquitectura entre el Arte y la Técnica. Aportes para una revisión historiográfica

### Architecture between Art and Technique. Contributions for a historiographic review

*Bellot, Rodolfo; Fiscarelli, Diego*

*Docente Investigador UNL. Coordinador técnico del LATMAT (Laboratorio de Técnicas y Materiales).  
Profesor titular ordinario de Instalaciones I, II y III. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.*

*Docente Investigador categoría V – UNLP. Becario Posdoctoral Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET. Laboratorio de Tecnología y Gestión Habitacional LATEC Facultad de  
Arquitectura y Urbanismo*

[rjbellot@fadu.unl.edu.ar](mailto:rjbellot@fadu.unl.edu.ar) ; [dfiscarelli@fau.unlp.edu.ar](mailto:dfiscarelli@fau.unlp.edu.ar)

#### RESUMEN

La producción arquitectónica expone particulares conceptualizaciones a partir de la tensión arte|técnica. Los avances tecnológicos presentan objetos con profundos cambios en su naturaleza, tanto en la función como en la forma. En este sentido, este trabajo propone una renovada reflexión sobre la relación entre arte y técnica en arquitectura, que pretende reconocer los recientes criterios de actuación y construir un posible estado de situación. Para esto, comienza por definir ambos conceptos y sus orígenes, para luego explicitar momentos de estrecha relación, signados por procesos de continuidad o ruptura. En términos metodológicos, se recurre a una discusión bibliográfica, que incluye una cuidadosa selección de exponentes teóricos, se busca comprender la compleja red de atracciones y desencuentros, con el objeto de habilitar una discusión aun no saldada, que incluso ha intensificado su debate en los últimos años.

#### ABSTRACT

The architectural production exposes particular conceptualizations from the art-technical tension. Technological advances present objects with profound changes in their nature, both in function and in form. In this sense, this work proposes a renewed reflection on the relationship between art and technique in architecture, which aims to recognize recent action criteria and build a possible state of affairs. For this, it begins by defining both concepts and their origins, to then explain moments of close relationship, marked by processes of continuity or rupture. In methodological terms, a bibliographical discussion is used, which includes a careful selection of theoretical exponents, seeking to understand the complex network of attractions and disagreements, in order to enable a discussion not yet settled, which has even intensified its debate in the last years.

**PALABRAS CLAVE:** tekné, belleza, saber-hacer, tecnología

**KEY WORDS:** tekné, beauty, know-how, technology

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 24/4/2022 | **FECHA DE ACEPTACIÓN:** 17/6/2022

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.30972/arq.0195970>

**INTRODUCCIÓN. Acercando la lente entre el arte y la técnica.**

En la estética contemporánea –con especial interés en la arquitectura– la relación entre el arte y la técnica ha tomado en las últimas dos centurias una perentoria importancia. De ello dieron cuenta diversos autores, clásicos como Lewis Mumford (1971), Siegfried Giedion (1978 [1948]), Peter Reyner Banham (1975), Leonardo Benevolo (2010) y Kenneth Frampton (2018 [1993]), por mencionar algunos de los más destacados. También lo hicieron, desde sus propios campos – filosofía y sociología– autores como José Ortega y Gasset (1957), Martín Heidegger (1977), Michel Serres (1966), Henryk Skolimowski (1966) y Richard Sennett (2009).

Como aporte para la construcción de un estado del arte, encontramos numerosas investigaciones en el campo de la arquitectura que se enfocaron en estudiar la relación entre el arte y la técnica, dando cuenta de la incidencia de la tecnología sobre la disciplina (Carpo, 2005; Picon, 2008), incluso algunos (Chang y Winter, 2015; Medina Warmburg et al., 2015; Requena-Ruiz, 2016) con revisiones históricas que van desde los inicios del siglo XX a su primera mitad y miradas que suponen una postura superadora de la mera explicación de la máquina tal cual lo entendía el Movimiento Moderno. No obstante, lo que procura el presente ensayo, es comprender, a través de visitar los términos, el rol presente y futuro que puede tener la relación en el desarrollo de la arquitectura.

En tal sentido, el trabajo se constituye como aporte original, en primer lugar, por la intencionada selección bibliográfica de autores que dialogan –afirman o polemizan– con la idea de reconocer una tensión fundante de la arquitectura: arte y técnica. En segundo orden, resulta de interés para la disciplina teorizar en clave contemporánea sobre la técnica, en el marco de una publicación científica que proponer producir conocimiento desde, con y hacia la arquitectura.

En tanto, el trabajo plantea como objetivo general, contribuir con la construcción de una historiografía abierta pero crítica en términos disciplinares. En este sentido, los resultados apuntan a articular posiciones teóricas, tanto convergentes como divergentes. Estos además replican en reflexiones, que surgen como consecuencia de instalar un tema anclado en los fundamentos teóricos de la arquitectura.

Como punto de partida, resulta interesante poder verificar cómo la relación entre arte y técnica ha sido abordada por una diversidad de autores que, a pesar de sus discrepancias, entroncan un lugar en común desde la antigüedad clásica. Desde allí remontan conceptos vinculados al hombre, las herramientas, habilidades, tecnologías, arte, sociedad y educación., para comprender arte y técnica como par dialéctico. En tal sentido, se debe expresar que fueron los griegos los primeros que utilizaron el término *tekne* [τέχνη *tékhnē*] para referirse al conjunto de actividades humanas como la poesía o el tallado de una piedra para la materialización de esculturas, para ellos, el arte no difería de la artesanía.

Por su parte, Heidegger (1997) toma el concepto de técnica recuperando a Aristóteles. Advierte algunas cuestiones sobre el término *tékne*, en tanto no sólo refiere al hacer y el saber hacer, sino que también indica el nombre para el arte, la *poiesis*, como creación o producción, el traer-ahí-adelante. Por otro lado, existe un vínculo con la *episteme*, como forma de conocimiento, ese traer-ahí-adelante de la técnica es des-ocultar. La *tékne* des-oculta lo que no se produce por sí solo, “[...] lo decisivo de la *téxvn* no estriba, de ninguna manera, en el hacer y manipular; tampoco en aplicar medios, sino en el citado desocultar. Como desocultar, no como confeccionar, es la *téxvn* un producir” (Heidegger 1997, p. 122).

Ortega y Gasset (1957) ya expresaba como perogrullesco –según su propio término– a la definición de técnica en virtud de su ejemplo. Calentarse, alimentarse y desplazarse, no resultan lo mismo que hacer una fogata, sembrar un campo o fabricar un vehículo. Por esto el autor sostuvo que la técnica no es lo que los hombres hacen para satisfacer necesidades, sino la modificación de la naturaleza: “[...] ponernos el calor junto a la sensación de frío y anular prácticamente ésta en cuanto a necesidad, menesterosidad, negación, problema y angustia” (Ortega y Gasset, 1957, p. 15).

Si para Heidegger (1994) el término *tekne* denomina más bien un modo de saber, el concepto de *techne* se interpreta como un conjunto de procedimientos además de la construcción de artefactos. De esta manera, la interpretación de *techne*, no debe hacerse de modo reducido o sobre una perspectiva instrumental, ya que, si se traduce *tekne* por técnica o por tecnología, se estaría identificando a aquella con una simple mercancía o producto. Sin embargo, retomando el concepto de *tekne* en su versión griega, se hace referencia a un todo: el trabajo del artesano, el artístico y el técnico. Es entonces desde este posicionamiento que podemos comprender que la *tekne* no se ha distinguido por ser una actividad exclusiva del hacer en sentido de producción, práctica o fabricación, sino que es más bien un *modo de saber*.

Al respecto, si se sostiene que en la antigüedad, la *tekne* se vinculaba a un saber hacer, y que no existía una disociación entre artista y artesano, es preciso indicar que a partir del siglo XVIII –coincidente con la Revolución Industrial–, comienzan a escindirse las artes de lo objetual instrumental, las bellas artes del arte útil o en su caso, el arte de la artesanía. (Munford, 1971; Collingwood, 1960; Benevolo, 2010; Vitta, 2021). No es menos cierto que este conflicto puede imbricarse en los inicios de la Modernidad, tanto como continuidad o como revolución (Koyré, 1997 [1978]); en una etapa que de una u otra manera quiebra lazos con la cultura individual –unitaria– del medioevo. De este modo y con origen en el Renacimiento, la división arte y técnica inicia un camino que encuentra su máxima expresión al promediar el siglo XIX.

Por su parte Sennet (2009), también se refiere en un sentido de continuidad, pero desde otro enfoque, entendiendo a la técnica desde una perspectiva cultural y la artesanía, no como ese “[...] modo de vida que languideció con el advenimiento de la sociedad industrial” [...], sino a [...] un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más” (p. 20).

En tal sentido, tanto en ese saber técnico como en ese conocimiento artesano, la discusión se plantea en términos de habilidad y pensamiento, entre la mano y el cerebro (Sennet, 2009). Al respecto, el autor explora qué sucede cuando se disocian la técnica y la ciencia, el arte y el oficio. Explica entonces que la comprensión y la expresión –entendida como la cabeza– es quien más sufre tal separación. Por ello, afirma que la recompensa de goce que entrega la artesanía es en un doble sentido, el del producto terminado y el orgullo de haberlo logrado. En tal caso, no divide oficio de arte “[...] porque todas las técnicas contienen implicaciones expresivas [...]” (Sennet 2009, p. 356)

Es posible sostener un posicionamiento en el que la artesanía no se comprende correctamente cuando se la piensa exclusivamente en términos de habilidad. Resulta pertinente recuperar habilidad en los términos en que nos habla James Feibleman (1966): un tipo de competencia en el uso de artefactos. Y estos como objetos materiales alterados por medio de la acción del hombre y para su uso.

El artesano poseía algo especial que le daba a su producto una calidad particularmente alta –única– que no se podía obtener por otros medios, pero el avance en el desarrollo de procesos y el control por sobre los materiales, ha demostrado en esto, ser cada vez menos cierto. “The use of the hands is second only to the use of the brain [...]” (Feibleman 1966, p. 324)

Esta relación nos conduce a reflexionar sobre aquel pensamiento de Richard Sennet: la mano y la cabeza, el arte y el oficio, la ciencia y la técnica. La especialización que implican las habilidades no se limita a los aspectos individuales, también importan a los aspectos sociales. “If the individual could perform all off the necessary services for himself, he would not need the help off others. but he cannot practice every skills expertly, and usually no more tahn one.” (Feibleman, 1966, p. 325). Resulta entonces prudente volver a pensar esto en términos de continuidad –o ruptura– en cuanto a la técnica moderna y su dialéctica para con el arte. Skolimowski (1966) sostiene que los intentos de reducir la tecnología al grupo de las ciencias aplicadas, lleva a una falacia. Ya que, si bien muchos avances tecnológicos se deben a términos físicos o químicos, no se debe pasar por alto que el problema en el fondo no es cognitivo, sino técnico. En tal sentido, los problemas se investigan no con miras a incrementar el conocimiento, sino como parte de un proceso que busca la solución de un problema técnico. Skolimowski (1966) se preguntaba en relación a la Ciencia, si la tecnología tiene como objetivo la ampliación del conocimiento y la adquisición de la verdad. Y respondía -contundentemente- de modo negativo. Pues la Ciencia investiga la realidad que tenemos y la tecnología crea una realidad acorde a nuestros diseños. De este modo, el fenómeno tecnológico ya no es puramente una manifestación técnica y por ende no se puede analizar en términos de ciencia, sino que se deben sumar los aspectos económicos, sociales y estéticos. De ahí, que el progreso tecnológico es la búsqueda de la eficacia en la producción de objetos y la estética un ingrediente más de dicha producción (Skolimowski, 1996).

#### **DESARROLLO. Historiografía de una relación compleja.**

De lo expuesto, es posible sostener que la relación entre el arte y la técnica, se planteó muchas veces a lo largo de la historia.

Siguiendo lo expresado por Vitta (2021), producto de la expansión industrial, la producción, la utilidad y la técnica moderna comienzan a calar profundo en un distanciamiento dialéctico. En un primer momento de manera negativa, el arte se debía resistir a la técnica. En tal posición se destaca el arquitecto William Morris quien rechazaba la intervención de las máquinas, en el sentido de producción industrial seriada. Luego se observa que la técnica, como signo del progreso, debía imponerse a la belleza y a las formas, uno de sus representantes más destacados fue el arquitecto Adolf Loos. Más adelante –y con la cuestión sin resolver– fueron arquitectos como Le Corbusier o Gropius quienes buscaron un punto en común para la relación arte y técnica. A mediados del siglo XX: “Tanto el arte como la técnica fueron objeto de un replanteamiento radical: a la idea de una esteticidad capaz de llegar a todos los aspectos de la existencia se le sumo una igualmente extendida penetración de la técnica, que se convirtió en un valor cultural” (Vitta, 2021, p 31). Ya a finales del siglo XX, pareciera que la pulseada fue decidida, pues la tecnología se imponía por sobre el arte, pero de un modo distinto, no para sofocar sus capacidades, sino expandirlas. Al respecto, el énfasis tecnológico, la informática, las comunicaciones digitales y lo sublime tecnológico deberán redefinir la relación y una opción es considerar que la importancia de la técnica no está en el objeto terminado, en todo caso lo está en su proyecto. (Vitta, 2021)

A continuación, se presenta con mayores detalles la secuencia antes mencionada –sin desconocer su sesgo– con el objeto de poder inferir en una mejor interpretación en cuanto la relación arte y técnica aludida.

Las exposiciones universales, resultan en algún punto, un modo interesante de reflejar los progresos de la ingeniería durante la segunda mitad del s. XIX., y en tal caso verificar la discusión con respecto a la técnica (Benevolo, 2010; Frampton, 2018 [1993]; Vitta, 2021; Sennet, 2009).

La primera Exposición Universal fue aquella que se llevó a cabo en Londres en el año 1851. Uno de sus propulsores fue Henry Cole<sup>1</sup>, quien ya prefiguraba como idea reunir todos los productos del trabajo humano, e insistía en la necesaria colaboración que debían prestarse el arte y la industria. El edificio que dio albergue a la exposición fue diseñado por el ingeniero británico Joseph Paxton. Sennet (2009) ha definido la construcción como de una estética posible gracias al trabajo de la máquina, donde prima una pura transparencia que elimina la división visual entre el interior y el exterior. Ahora bien, para Benevolo (2010) “La importancia del Palacio de Cristal no se debe a la solución de importantes problemas estáticos, ni tampoco a la novedad de los procesos de prefabricación y a los detalles técnicos, sino a la nueva relación que se establece entre los medios técnicos y las finalidades representativas y expresivas del edificio” (p. 131). En 1855 se realiza la primera exposición universal francesa y el edificio construido es conocido bajo el nombre de Palais de l’Industrie. En esta exposición a diferencia de la realizada en Londres, los objetos exhibidos denotan la potencia de la industria y el progreso del comercio<sup>2</sup>: Luego en 1867, se organiza la segunda exposición universal, también en París, en un edificio provisional de forma oval y compuesto por siete galerías concéntricas, en donde se exhiben maquinarias, materias primas, indumentaria, mobiliario, artes liberales, bellas artes, la historia del trabajo e incluso un pabellón destinado a las monedas, los pesos y las medidas, consecuente con el creciente sistema industrial de estandarizaciones sobre dimensiones. Esta diversidad expuesta en palabras de Giedion (2009) se resume del siguiente modo “Todos los pueblos han venido, los enemigos viven en paz unos junto a otros. Al igual que en el origen de las cosas sobre el orbe de las aguas, el Espíritu divino se cierne ahora sobre este orbe de hierro” (p. 275). Por último, se destaca la Exposición Universal de París en 1889 –coincidente con el centenario de la toma de la Bastilla– y de gran importancia en relación al tema abordado, ya que se presenta bajo la articulación de tres edificios, un palacio con planta en forma de U, la galería de las máquinas y una torre de 300 metros de altura construida por Eiffel. La Galerie des Machines (Figura 1) presentaba un espacio de 115m x 420m sostenida en pórticos articulados de hierro.



Figura 1. Galería de las Máquinas. Fuente: Estevez Cimadevila et. alt. (2015) La Galería de las Máquinas. Reflexiones histórico-estructurales. Revista VLC arquitectura. Volumen 2. DOI: 10.4995/vlc.2015/3598

<sup>1</sup> Henry Cole (1808 - 1882) fue un diseñador inglés del siglo XIX, funcionario civil inglés, que junto a un grupo de seguidores, inicia en su país en el año 1845 un movimiento que pretende eliminar la brecha existente entre el industrial y el artista o diseñador.

<sup>2</sup> Máquinas de construcción –excavadoras, grúas y pilotoras– materiales en auge como la chapa de cinc ondulada, la teja mecanizada, las piedras y las maderas serriadas, sumado a la tecnología creciente de las instalaciones de aire comprimido, la calefacción por circulación de agua o vapor y los sistemas de ventilación, fueron todos avances que inclinaron la balanza hacia un alcance inimaginable de la técnica.

En tal sentido, pareciera que las construcciones metálicas lograban el máximo esplendor en la arquitectura de esa época. Pero para aumentar el peso en favor de la técnica, surge a fines del siglo XIX un sistema constructivo nuevo: el hormigón armado.

No es intención abordar aquí los diferentes sistemas. Sólo poner en términos de estado del arte, la relación arte y técnica, en lo que podemos describir como un primer momento en el cual el arte resistía los embates de una tecnología avasallante.

En el contexto de sociedad industrial del siglo XIX, surge un movimiento que critica la producción de los objetos de uso corriente. Con anterioridad a la industrialización, la producción artesanal de calidad –en sentido valorativo– difería de la producción vulgar, en cuanto sus cualidades de diseño, ejecución, materialidad y precisión.

A partir de este movimiento y con orígenes en Inglaterra, área donde los inconvenientes de la producción seriada se iniciaron con firmeza, comienza lo que se denomina reforma de las artes aplicadas. Entre los principales nombres del movimiento, se puede incluir a: H. Cole, J. Ruskin, W. Morris y a sus discípulos. De acuerdo a Sennett (2009), fue Ruskin quien intentó con mayor ahínco reducir ese poder mecánico absoluto. Sus escritos eran manifiestos para retomar la sensibilidad de los objetos realizados a mano a la vez que exhortaba a los artesanos para reforzar sus derechos a la sociedad. Morris, era un socialista seguidor de las teorías de Ruskin, intentando plasmarlas en la práctica. Fundó un taller de artes decorativas en donde se producían telas, tapices y papeles grabados.

Pero fueron los discípulos de Morris quienes realmente logran influir masivamente en la sociedad y es a través de las exposiciones Arts and Crafts iniciadas en 1888, que reducen la brecha existente entre el arte y la industria. Este movimiento, se extendió desde Inglaterra a varios otros países europeos, para luego, en algunos de ellos, mutar al Liberty o Art Nouveau.

En Estados Unidos el panorama fue diferente, allí no existió una contradicción significativa entre arte y técnica, ya que la demanda por productos industriales en un mercado en expansión era de dimensión y permitía la convivencia con los productos artesanales y de corte único.

En tanto que en Alemania la relación se planteó de un modo intrincado, por un lado, Gottfried Semper (1803 – 1879), una década antes que Morris comience su producción de objetos, fue muy crítico de la industria, pero en los veinte años siguientes a la unificación de Alemania de 1870, la industria de este país no tuvo ni tiempo, ni motivos para prestar atención a estas críticas, sólo se permitía prestar atención al desarrollo y expansión (Frampton, 2018).

Fueron inicialmente los miembros de la Werkbund quienes se dedicaron a unificar la relación entre arte y técnica, integrando los oficios tradicionales con las técnicas industriales. El arquitecto belga Henry van de Velde era quien sostenía que la industria le impuso a las artes una estética unitaria, un eco romántico que remitía a la síntesis del *Gesamtkunstwerk*” (Frampton, 2018 [1993]; Vitta, 2021).

Posteriormente, sobreviene un período en donde la técnica debía encontrar en el arte su manifestación más genuina, ahí, entre tantos, se puede rescatar la figura de Adolf Loos, quien fue muy crítico del art nouveau y quien propicia que la arquitectura debe renunciar al ornamento. De acuerdo a Frampton (2018[1993]), sus argumentos en contra del ornamento manifestaban que no sólo había un desperdicio de trabajo y material, sino que además llevaba imposta una forma de esclavitud artesanal. En el año 1908 escribe un artículo: *Ornamento y delito*, en el cual expresa que tanto la arquitectura como las artes aplicadas deben prescindir de cualquier ornamento. A Loos, tanto en su teoría como en sus obras, la crítica lo define como uno de los pioneros del racionalismo europeo y en tal sentido como alguien que influyó sobre Gropius, Le Corbusier y los grandes maestros.

En este estado de situación, la técnica, se imponía a la belleza del arte –o a la forma de las cosas– en un período creciente en donde se destacaba el predominio de la máquina. Esta lógica positiva de la modernidad llega a la denostación de toda forma de inserción ornamental, al punto de ideologías como las expresadas por el constructivismo ruso: *abajo el arte, viva la técnica*.

En el proceso que se menciona, donde paulatinamente se superó el prejuicio hacia la mecanización, continúa con una valoración y exaltación por la máquina.

Es necesario destacar la idea de proceso, ya que todas las invenciones técnicas desde mediados del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX, sin lugar a dudas influyeron considerablemente sobre las técnicas constructivas y los procesos de producción –el acero, el hormigón, las instalaciones– pero no sin dejar reparos.

De ahí surge el enérgico debate cultural que se describe y en el cual la relación arte y técnica, por más que parezca una victoria de la segunda por sobre la primera, no agotó la dialéctica y en todo caso como bien lo menciona Vitta (2020) los maestros del Movimiento Moderno, siempre intentaron una razonable convergencia entre ambas, llevaron la discusión hacia otros términos. El espacio arquitectónico fue uno de los grandes protagonistas de esta convergencia (Giedion, 1941; Zevi, 1948).

El surgimiento del Movimiento Moderno y la concepción espacial y temporal, fue posible gracias a los aportes de las revoluciones de la técnica y el arte, ambas originadas en las esferas vanguardistas. El proceso de tecnificación, entre otras cosas, permitió la separación de la estructura edilicia en relación con su envolvente, situación que logra un nuevo espacio arquitectónico. Para Giedion (2009 [1941]), en la concepción moderna, la conjunción interior y exterior junto a los niveles horizontales y verticales, producen un necesario recorrido del hombre para comprender las distintas facetas de un edificio, de este modo se introduce así la dimensión espacio | temporal. El mismo autor expresa –con cierta ironía– que la resistencia de muchos a esta nueva concepción de la disciplina, es producto de la escisión entre sensibilidad [arte] y pensamiento [técnica], que a su vez lo es porque “algunas personas [...] consideran que la ciencia y la industria son enemigos del arte y la sensibilidad: donde las primeras prosperan, las segundas decaen” (Giedion 2009 [1941], p. 428)

Durante las primeras décadas del siglo XX, la mecanización penetrante en la vida cotidiana, provocaron un paulatino giro en el arte, la forma estética con la introducción cada vez mayor de lo maquinado busca romper toda separación entre arte y técnica. El futurismo fue una de las primeras vanguardias que entendió la potencia del sistema industrial y productivo, se convirtió en un arte que podía suprimir la distancia de ese nuevo mundo que ya estaba presente. Vitta (2021) sostiene que la obra: *La luz de la calle*, de Giacomo Balla, (Figura 2) no reproducía una bombilla eléctrica: expresaba la fuerza y el fulgor de la electricidad.



Figura 2. Giacomo Balla. *La luz de la calle* (1909). Óleo s sobre tela. Moma. Fuente: [https://www.moma.org/collection/works/78382?artist\\_id=311&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/78382?artist_id=311&page=1&sov_referrer=artist)

Otro movimiento que retrata la relación señalada, es De Stijl cuyo objetivo era la integración de las artes. En el mismo orden, la escuela de la Bauhaus procuraba conjugar el arte con la técnica desde un concepto proyectual amplio: La relación dialéctica se presentaba para Gropius, en el terreno de una representación orgánica de los objetos y en tal sentido la belleza y la función eran el objetivo a seguir por el diseño. No obstante lo mencionado, la Bauhaus fue principalmente una escuela, y su mayor aporte fue en el área de la enseñanza y la didáctica, en la cual la investigación fue el contrapunto que la técnica, el mercado y las tendencias artísticas le impusieron a la proyectación (Vitta, 2021).

El mismo camino –al menos en su etapa juvenil– procuro realizar Le Corbusier, quien da cuenta de las relaciones entre la producción artística y la técnica, cualidad definida por la función más que por la obra.

Ya a mediados del siglo XX, la relación arte y técnica, adquiere un nuevo carácter, con una tecnificación que parece dominar y controlarlo todo, junto a un valor de la belleza, lo estético y lo formal que mantiene firme su guardia y hace gala de una supuesta victoria.

El arquitecto y crítico de la arquitectura Reyner Banham (1975), fue quien alertó con mayor énfasis sobre la construcción historiográfica dominante, expresando que la mayoría de los textos de historia de la arquitectura, sólo tratan de las formas externas, olvidando las instalaciones que posibilitan su hábitat. Por su parte, cuestiona a los maestros del Movimiento Moderno, de los cuales se horroriza y acusa por haber sacrificado el control del ambiente bajo el concepto geométrico de la estética de la era de la máquina. “Años de adoctrinarían desde que Ruskin había hecho de la tecnología un problema en vez de una oportunidad, mientras la teoría racionalista tal como era expuesta por Auguste Choisy relacionaba cambios de estilo con cambios de técnica [...]” (Banham 1975, p.131).

En su texto, se puede encontrar una cartografía historiográfica que, a su manera, plantean la relación en la arquitectura desde un acercamiento –unificación– entre técnica y diseño, aunque, a decir verdad, la primera es la imperante para todos ellos. La postura de Banham, a favor de la tecnológica, no contempla en demasía las cuestiones económicas e impactos sobre el medio. Algo similar al reclamo de Liernur (2014) por sobre la arquitectura brutalista de los Smithson, cuanto los acusa de corresponsables de la crisis ambiental y ecológica global.

Ahora bien, entre aquella expresión mecanicista de Banham y lo que sobrevino después, subyace un eslabón perdido que aparece oculto bajo el concepto de sustentabilidad (Fernández Rojas en Delucchi, 2016). Y, en tal sentido, requiere de una redefinición del concepto de belleza, tal cual lo planeta Ábalos Vázquez (2010) “sólo si hay una verdadera discusión estética, si hay una idea de belleza asociada a la sostenibilidad, ésta podrá interesar a la arquitectura de una forma no circunstancial” (p. 127)

## **CONCLUSIONES. Para un futuro presente**

Con posterioridad a la crisis del petróleo y las preocupaciones ambientales, la relación arte y técnica, llegada a fines del siglo XX y comienzos del nuevo, se aventuran por un sendero en el cual las supra tecnologías se desarrollan sin precedentes, en tanto el diseño, encuentra nuevas expresiones. Algo que Vitta (2021) anuncia como factible siempre que se parta de la idea de que la técnica no reside en el objeto sino en su proyecto.

En este sentido, se comprende que la renovada reflexión que instala la temática, arriba a la actualidad con todos sus interrogantes. No obstante se comprende que la tensión arte | técnica para la arquitectura replicará sus premisas en los futuros presentes, oscilando entre ambos polos como si fuera el impulso vital. Lo apolíneo y lo dionisiaco acompañarán la producción arquitectónica hasta el fin de los tiempos, reclamando un campo epistemológico propio que reconozca su propio potencial en términos de producción de conocimiento.



En relación con el tiempo presente, arte y técnica nuevamente recuperan un punto de encuentro, ya no motorizados por y para la materialización de artefactos sino para dotarlos de sentido. Es decir, para incorporar a lo cotidiano un uso que resulta expresión de significantes de espacio y tiempo.

Por ello, el escenario actual propone una redefinición en términos de arte y técnica, los avances tecnológicos presentan objetos con profundos cambios en su naturaleza, tanto en la función como en la forma. Los recursos informáticos, domótica, inmótica, electrónica y nuevas instalaciones, constituyen nuevos cuerpos cargados de complejidad. La tectónica, tal cual la entiende Frampton, algo de carácter ontológico más que representativo, está en jaque permanentemente.

Entonces, la forma de los objetos que la arquitectura prefigura, sólo incluye a la técnica para superarla. Así se da inicio a un proceso de significación que le da retorno a su original: una herramienta de la existencia del día a día de cada uno de nosotros.

Por otro lado, la actualidad presenta un panorama de aceleradas transformaciones en el que la técnica elabora creativamente múltiples recursos. Incluso para fines, demandas o necesidades que todavía no existen. Entonces, la proyectualidad implícita en el concepto mismo de técnica no resuelve las problemáticas de la arquitectura, sólo le otorga a la técnica el rol fundamental de articular una demanda práctica y la construcción de satisfactores. A partir de esta cualidad, emerge el concepto de función, como elemento decisivo del proceso de materialización proyectual.

No se trata de una ecuación económica, tampoco de una etiqueta, se trata de una ecuación de equilibrio, un justo equilibrio, que articula lo tangible y lo intangible.

La belleza de las formas y los espacios, deben incluir a la técnica, en un proceso abierto, como bucles, para significarse, para transformarlas en lo que siempre fueron, habilidades para la existencia.

Por último –y no menos importante– el diseño en arquitectura ha posicionado desde sus orígenes a la tecnología en par dialéctico con el método proyectual. Pero en nuestra actualidad, su protagonismo no se limita a ofrecer a los objetos arquitectónicos posibilidades más complejas de uso, funcionalidad y morfología. La técnica entonces no sólo resulta un aporte decisivo en la solución de problemas de índole proyectual. Se manifiesta como un concepto que argumenta al proyecto, lo explicita, describe su lógica interna, devela su esencia y lo aproxima a la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abalos Vazquez, I. (2010). *La belleza termodinámica*. 2G, *Revista Internacional de Arquitectura*, N° 56, p. 125. Barcelona: Gustavo Gili.
- Banham, R. (1975). *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Benevolo, L. (2010). *Historia de la arquitectura moderna*. (8° ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Carmo, M. y Lemerle F. (ed.) (2005). *Perspective, projections, projet: techniques de la représentation architecturale*. París: Éditions du Patrimoine, p.191.
- Chang J. y Winter, T. (2015). *Thermal Modernity and Architecture*, *The Journal of Architecture*, V 20, N° 1, p. 92 – 121.
- Collingwood R. (1960). *Los principios del arte*. Buenos Aires: Fondo de la cultura económica.
- Delucchi, A. (comp.) (2016). *Acerca del proyecto en arquitectura. Entre la reconstrucción y la invención* (1° ed.). Buenos Aires: Diseño.
- Frampton, K. (2018 [1993]). *Histórica crítica de la arquitectura moderna*. (4° ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Feibleman, J. (1961). *Pure science, applied science, and technology*. En revista *Technology and Culture*, V 2 N° 4, p. 305 – 317.

- Feibleman J. (1966). *Technology as skills*. En revista *Technology and Culture*, Vol. 7 N° 3, p. 318 – 328.
- Giedion S. (1978 [1948]). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Giedion S. (2009 [1941]). *Espacio, Tiempo y arquitectura: Origen y desarrollo de una nueva tradición*. (Ed. definitiva). Barcelona. Editorial Reverté.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. (1° ed.) Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. (3° ed.). Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- Koyré, A. (1997 [1978]). *Estudios de historia del pensamiento científico*. (14° ed.) Mexico: Siglo XXI editores.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. (1° ed.). (D. Ariel, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Liernur, J. F. (2014). *Historia de la arquitectura: ¿para qué?* Conferencia presentada en el VI encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad. La Plata: Argentina.
- Medina Warmiburg, J. (et al.). (2015). *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980*. Madrid: Lampreave.
- Mumford, L. (1971). *Técnica y Civilización*. Madrid: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (1957). *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente.
- Piccon, A. (200). *Notes on Modern Architecture and Technology*. Revista *Positions* N° 0, p. 78 – 83.
- Requena-Ruiz, I. (2016). *Building Artificial Climates. Thermal control and comfort in Modern Architecture (1930- 1960)*, *Ambiances*, 2016.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. (1° ed.). Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- Serres, M. (1966). *Hominescence*. Londres & New York: Bloomsbury Academic, 2019.
- Skolimowski, H. (1966). *The structure of thinking in technology*. En revista *Technology and Culture* V 7 N° 3, p. 371 – 383, 1966.
- Vitta, M. (2021). *El proyecto de la Belleza: el diseño entre el arte y la técnica* (1° ed.). Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2021.
- Zevi, B. (1945). *Verso un'architettura organica*. Torino: Einaudi Editore, 1945.