

DE LA INTUICIÓN

Eugen Steinhof en Montevideo

LAURA ALEMÁN

«Toda creación que arranca de las intuiciones del alma cósmica, conserva eternamente su valor y habiéndose cumplido así el ideal inalterable, perdura comprensible. Semejante categoría de belleza sólo puede compararse con la Verdad y la Virtud.»¹

En 1929 Eugen Steinhof llega al Río de la Plata.² Al año siguiente visita San Pablo y asiste al IV Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado entonces en Río de Janeiro.³ De origen vienés y formación múltiple –es arquitecto, ingeniero estructural, pintor y escultor–, trae consigo el legado de Otto Wagner, Josef Hoffmann y Henri Matisse –sus maestros–, y una trama de relaciones que lo vincula a Le Corbusier, Walter Gropius, Eric Mendelsohn, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe y Henri van de Velde, entre otras figuras de su tiempo.⁴ En su tránsito por el sur difunde el eco de la Viena Roja y despliega su mirada sobre la arquitectura, las artes plásticas, la escenografía moderna y los retos de la enseñanza en esos dominios.

Steinhof viene a Montevideo por invitación de la Facultad de Arquitectura. Aquí toma contacto con el cuerpo académico y dicta una serie de conferencias muy aplaudidas. Un suceso que ha sido apenas rozado por la historiografía y cuyo espesor conceptual resulta aún algo esquivo.

Me propongo entonces reconstruir este evento histórico, explorar los postulados teóricos que involucra y evaluar su impacto en un medio que no es ajeno al influjo austro-germánico en esos días.⁵ Una apuesta orientada a apresar las claves de un episodio fugaz que no ha sido aún abordado en sus rincones oscuros.

1. Eugen Steinhof, «La forma en las artes plásticas», *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n° 5 (diciembre 1942): 149.

2. Eugen Gustav Steinhof (Viena, 1880; Los Ángeles, 1952).

3. En San Pablo coincide con Le Corbusier en el ciclo de conferencias que organiza el Instituto de Ingeniería.

4. También a Arnold Schönberg, André Lurçat, Sigmund Freud, Maurice Ravel, Manuel de Falla y Albert Einstein, entre otros.

5. En 1931 llega a Montevideo Werner Hegemann. A esto se agrega el contacto que entablan Juan A. Scasso y Fritz Schumacher, Mauricio Cravotto y Karl Brunner, Rodolfo Amargós y Peter Behrens, así como la estadía de Antonio Pena y Severino Pose en el taller de Antón Hanak, escultor vinculado a la Secesión Vienesa.

Sur o no sur

Entre el calor y el frío

Eugen G. Steinhof es un personaje plural, un espíritu inquieto que reúne «gravidad nórdica y gracia latina».⁶ A su formación en arquitectura e ingeniería, consumada en la Technische Universität Wien (Universidad Tecnológica de Viena), se suman clases de escultura –Akademie der Bildenden Künste (Academia de Bellas Artes)– y estudios de filosofía, ciencias naturales y medicina en la Universität Wien (Universidad de Viena).⁷ Dotado de curiosidad y empuje, cambia a menudo de radicación geográfica y oscila entre Austria, Francia, Brasil y Estados Unidos. A los veintisiete años se instala en París para dedicarse de lleno a las artes plásticas, bajo la égida de Matisse y en el ámbito académico de la Sorbonne, y expone su producción en Zúrich, Berna, Ginebra, Lugano, Múnich y Praga. En 1923 vuelve a su ciudad natal y se integra a la Kungstgewerbeschule (Escuela Nacional de Artes Decorativas), donde pone a prueba su nuevo método educativo.

Sin embargo, su vínculo con Francia prosigue y se amplía. En 1925 asiste como delegado oficial a la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París e integra el jurado actuante en el concurso asociado a la muestra. Al año siguiente organiza en Viena la Exposición de Arte Moderno Francés, promovida por la Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques, y en 1928 la Société Universelle de Théâtre le encomienda la escenografía del *Cycle Mozart* en el teatro de Champs Elysées.⁸ Es nombrado Caballero de la Legión de Honor de Francia y asignado por el gobierno galo a propagar la cultura francesa en Austria. Entretanto, en 1926 integra el jurado internacional del Palacio de las Naciones en Ginebra.

Este primer ciclo europeo se cierra luego de su paso por el sur de América: en 1931 viaja a Estados Unidos invitado por el Carnegie Institute de Nueva York y se radica en California. Instalado allí dicta algunas conferencias y enseña arte y arquitectura en varias instituciones educativas,⁹ abocado a difundir su método de enseñanza: en 1933 el Beaux Arts Institute of Design de Nueva York crea un taller bajo su dirección y el Carnegie Institute le encomienda, con el apoyo del American Institute of Architects, el dictado de un curso de seis años en la Universidad de Oregon. Una experiencia que

6. Aldo Obino. En Roberto de Azevedo e Souza, «Steinhof, o arquiteto educador», *Jornal IAB-RS*, año II, n° 7 (mayo-junio 2001): 6-7. IHA. Carpeta n° 2330, f 28-33.

7. Eugen Steinhof, «Notas biográficas». IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.

8. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. París, s/f (c. junio 1929). Allí propone una fecha posible para su visita (5 de julio a 30 de setiembre) y anuncia que viajará con su esposa Ninon, licenciada en Letras por la Universidad de París. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.

9. Yale University, Columbia University, Harvard University; universidades de Wisconsin, Oregon, Iowa, California; Massachusetts Institute of Technology, Rhode Island School of Design; museos de Nueva York, Cleveland, Pennsylvania, Worcester, Portland; American Institute of Architects en Boston, Santa Bárbara y Nueva York. «Actividades docentes del profesor Steinhof en los Estados Unidos de Norteamérica». IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Carpeta 50.

entonces valora como «oportunidad de demostrar prácticamente todas las fases de la educación moderna, en arquitectura y en las otras artes», según escribe a Leopoldo Carlos Agorio.¹⁰ En esos años logra una buena posición y trabaja sin obstáculos:¹¹ «gozando de la confianza del grupo de arquitectos conservativos», conduce a sus alumnos «hacia la realización moderna».¹² Su estadía en el norte es muy exitosa pero –aun así– no le colma: «todo esto suena muy bien pero a pesar del trabajo, no se tiene nada para el alma», confiesa a Cravotto en una de sus cartas.¹³

En 1947 Steinhof vuelve al sur y se instala en Porto Alegre, con «regocijo de vivir tan cerca de Montevideo y respirar el aire latino».¹⁴ La invitación proviene en este caso de Luiz Leseigneur Faria, director de la Escola de Engenharia. Allí organiza y dicta el curso de Arquitectura hasta su regreso a Los Ángeles en 1951 –donde muere al año siguiente–, lo que deja sin efecto su intención de crear una «Bauhaus latinoamericana» en la capital de Rio Grande do Sul.¹⁵

Se cierra así el periplo de una figura incansable cuya obra escrita incluye un poemario inédito, un guión cinematográfico de tono jocoso –«Un hombre y seis mujeres»– y un estudio sobre el color en el cine, además de una apreciable producción académica. Esta incluye un «libro sobre los problemas de la creación plástica»,¹⁶ varios ensayos sobre «arquitectura estructural» y otros textos importantes –«Las herramientas y las formas en su relación creadora», «Expresión espacial en la música y la arquitectura», «La historia del arte y de la decoración a la luz de la psicología»–, además de «La educación del arquitecto» y «Las artes industriales», que deja inconclusos. Su legado es difundido en *Pencil Points* (Nueva York, 1933), *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires, 1934), *Yearbook* (Columbia, 1935), *Parnassus* (Nueva York, 1937)¹⁷ y *Anales de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo, 1942).

Montevideo

Avatares de la visita

La presencia de Steinhof en Montevideo se concreta en julio de 1929 pero se perfila ya a fines de 1927: así se aprecia en el fluido contacto que mantiene con las autoridades locales durante un año

10. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. Hollywood, 9 de febrero de 1946. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Carpeta 50.

11. Eugen Steinhof, carta a M. Cravotto. Nueva York, 4 de marzo de 1934. Archivo Cravotto. Carpeta 1, n° 41.

12. Steinhof, carta a L. C. Agorio. Hollywood, 9 de febrero de 1946.

13. Steinhof, carta a M. Cravotto. Nueva York, 4 de marzo de 1934.

14. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. Porto Alegre, 30 de marzo de 1947. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Carpeta 50.

15. De Azevedo e Souza, «Steinhof», 6–7.

16. Así alude el autor a su trabajo de 1918, titulado *Obra primera de observaciones sobre arte, arquitectura, pintura y escultura* según datos de María Steinhof, su tercera esposa. Steinhof, «Notas biográficas». De Azevedo e Souza, «Steinhof», 6.

17. «Actividades docentes del profesor Steinhof en los Estados Unidos de Norteamérica».

18. Eugen Steinhof, carta al ministro de Instrucción Pública por indicación de Eliseo R. Gómez (cónsul uruguayo en Viena). Viena, 16 de diciembre de 1927. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.
19. Eugen Steinhof, carta a M. Cravotto. Porto Alegre, 1 de marzo de 1944. Archivo Cravotto. Carpeta 1, n° 108.
20. Leopoldo C. Agorio, carta al ministro de Instrucción Pública. Montevideo, 10 de abril de 1928. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.
21. Leopoldo C. Agorio, carta a E. Steinhof. Montevideo, 27 de julio de 1928. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.
22. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. Viena, 19 de noviembre de 1928. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.
23. Eugen Steinhof, telegrama a L. C. Agorio. Santos, 14 de julio de 1929. Un mensaje emitido en Viena el 31 de mayo indicaba que el arribo se produciría el 19 de julio. El 25 de agosto, aún en Montevideo, agradece por escrito a Agorio su buena acogida. IHA. Archivo Administrativo FARQ-UdelaR. Sección E-h. Carpeta 22.

y medio. Todo se inicia con la misiva que él mismo envía a Enrique Rodríguez Fabregat, entonces ministro de Instrucción Pública, donde expresa el deseo de «ir el próximo verano al Uruguay, a fin de exponer los métodos sobre la enseñanza y las orientaciones de las artes decorativas, de las que soy profesor en la Escuela Federal de las Artes Decorativas en Viena», y tener «ocasión de realizar este proyecto de dar un ciclo de conferencias en vuestro hermoso país, que me permitiría establecer una relación intelectual con vuestros compatriotas». Dice que sus «métodos, cuyos resultados han podido ser apreciados en Europa, son enteramente nuevos», que dispone «del material oportuno (diapositivas para proyectar, etcétera)» y que le es fácil expresarse «en español, francés, italiano y alemán»¹⁸ —con el portugués armará, como escribe más tarde a Cravotto, «*uma feijoada pan-latina*»—.¹⁹

La solicitud llega en marzo de 1928 al decano Agorio, quien se muestra favorable al proyecto y comienza a tramitarlo.²⁰ Sin embargo, la iniciativa se frustra por problemas presupuestales y su concreción se traslada al año siguiente.²¹ Consultado sobre esta dilación, Steinhof propone llegar a Montevideo a fines de julio de 1929 y dedicar un mes y medio al dictado de «conferencias, intercambio de ideas y trabajos prácticos para y con el personal docente y alumnos».²²

La visita se concreta el 17 de julio y se extiende durante el mes de agosto.²³ En esos días el profesor visita también Buenos Aires y expone sus ideas en el salón de Actos Públicos de la Universidad de Buenos Aires. La temática tratada —que él mismo indica— refiere a «las tendencias de la escena moderna» y las «nuevas ideas sobre arquitectura».²⁴

En Montevideo Steinhof dicta, bajo el auspicio de la Facultad de Arquitectura, dos series de conferencias que abordan los conceptos de forma y espacio en las artes plásticas, la enseñanza de las artes decorativas, la escenografía moderna y la vivienda obrera construida en la Viena socialista.²⁵ A esto se agrega una exposición sobre artes aplicadas realizada en la Escuela Industrial n° 1.²⁶ Pero el profesor no se contenta con esto y requiere el contacto directo con docentes y alumnos. Así lo transmite al decano Agorio, a quien sugiere «no limitar ese cambio intelectual a una sola serie de conferencias, sino [...] ponerse en relaciones, no únicamente con los docentes, sino también con los alumnos

y esto en las horas que ellos dediquen a sus trabajos».²⁷ Esto le permite ensayar el «nuevo camino» que asigna a la enseñanza de la arquitectura, fundado en la prioridad del espacio como factor de proyecto.²⁸

No se conoce la fecha precisa en que Steinhof –designado *Profesor ad Honorem* de la Facultad de Arquitectura– deja Montevideo, aunque se sabe que luego visita Brasil y que en noviembre ya está de vuelta en Europa. Desde entonces mantiene una asidua correspondencia con Agorio, a quien transmite sus novedades y evocaciones: la exuberancia brasileña, el recuerdo idealizado de América –«donde todo es futuro, optimismo, trabajo»–, la muerte de José Batlle y Ordóñez –«el gran iniciador de Uruguay»– y el cálido saludo a «Cravotto, Sierra Morató, Scasso, Amargós, Pérez Montero y todos nuestros amigos comunes» marcan el tono fraterno de estas cartas.²⁹ Una comunicación que perdura por años y que más tarde se cifra en el intento de viabilizar su segunda visita a Montevideo: la propuesta es descartada en 1941 por falta de rubros y se reaviva tres años más tarde con el regreso de Agorio al decanato, pero nunca se concreta.³⁰ Esto crea un renovado intercambio entre el vienés y su «querido amigo y decano», a quien escribe desde Hollywood y luego desde Porto Alegre. En una de estas misivas el vienés reafirma su «deseo ardiente de volver a Montevideo para abrazar a los amigos, ver a Montevideo moderna y visitar la Facultad y su edificio», atento a los cambios que han ocurrido en su ausencia.³¹ Como confiesa en 1931 a Cravotto, su «nostalgia mira hacia el Sur»:³² un rumbo que se mantiene invariable hasta su muerte en el norte.

La voz Detrás de las palabras

Las conferencias que Steinhof dicta en Montevideo se titulan como sigue: «La forma en las artes plásticas», «El concepto espacial en las artes plásticas», «Mi método de enseñanza de las artes decorativas en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de Viena» –expuesta en tres capítulos: «La personalidad del alumno», «Las etapas de la enseñanza» y «Principios generales de la escuela

24. La estadía en Buenos Aires es propiciada por el contacto entre Agorio y Enrique Butty, decano de la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA. Leopoldo C. Agorio, carta a Enrique Butty. Montevideo, 1 de agosto de 1929. Ver también notas enviadas a Alfredo Navarro, rector de la UBA. Montevideo, 5 y 6 de agosto de 1929. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Sección E–h. Carpeta 22.

25. El primer ciclo se dicta en la Facultad de Arquitectura, el segundo en la sede central de la UdelaR.

26. «Actividades desarrolladas en el año 1929», *Revista Arquitectura*, n° 151 (junio 1930): 254–256.

27. Steinhof, carta a L. C. Agorio. París, s/f (c. junio 1929).

28. Eugen Steinhof, «El nuevo camino en la enseñanza de la arquitectura», *Revista Arquitectura*, n° 177 (octubre–noviembre 1932): 174–177.

29. Eugen Steinhof, carta a L. C. Agorio. Viena, 4 de noviembre de 1929. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Carpeta 50.

30. La gestión inicial está a cargo del decano Daniel Rocco. Daniel Rocco, carta a C. Giambruno, ministro de Instrucción Pública. Montevideo, 1 de setiembre de 1941. IHA. Archivo Administrativo FARQ–UdelaR. Carpeta 50. En 1945 es retomada por Agorio pero se frustra por la exigencia de contar con recursos de Enseñanza Industrial y Secundaria.

modelo»–, «La escena moderna y sus posibilidades» y «La arquitectura moderna en Viena y sus aspectos sociales y estéticos».³³ Este espectro temático condensa sus dilemas teóricos, el nervio que da impulso a su viaje y lo trae a Montevideo: Steinhof tiene algo que decir, y lo vuelca también en su trato directo con el cuerpo académico. Expone así un ideario de base intuicionista que reúne el aporte de varias vertientes.

El discurso recoge el intuicionismo en su versión límpida y primaria: la *nóesis* platónica se impone como única vía de acceso a *lo real*, en tanto permite apresar de modo directo y certero las ideas eternas. Bajo esta lupa, la apuesta es eludir la turbia ilusión derivada de los sentidos y captar sin mediación la unidad –lo bueno, lo bello y lo verdadero– que late bajo el engañoso velo fenoménico.

Steinhof retoma claves centrales del platonismo –la intuición de un mundo eidético, el desprecio por el mundo sensible–, pero imprime a esto un desvío tardío: asume un encendido rechazo al *logos* entronizado por el racionalismo positivista. En un claro eco bergsonian, la razón aparece aquí como un mecanismo espurio que congela lo que toca e impide apresar el flujo de lo absoluto. Una postura que, aplicada al dominio del arte, invoca el idealismo kantiano en su concepción del espacio: una hipótesis que brota a menudo del discurso pero se diluye en algunos pasajes esquivos.

En cualquier caso, queda claro que en este elogio de la intuición como fuerza cognitiva se articulan todos estos hilos, aunque sólo la huella de Platón se haga explícita en tal sentido. Es muy probable que Steinhof –como se dijo, formado en filosofía– leyera también a Kant y a Bergson, que escribía y enseñaba en esos días. Con estos insumos el austriaco teje su propia trama, cifrada en la clásica dicotomía: la jerárquica oposición entre esencia y apariencia. Y confía al *élan* intuitivo el pleno acceso a la primera: un orden superior que se sustrae por igual al entendimiento y a los sentidos.

Pero este enfoque se pone aquí al servicio del arte, procura apresar los resortes del acto creativo: un «relámpago» que se manifiesta como acontecimiento anímico.³⁴ Es el encuadre capaz de explicar el misterio de la creación y sus cimientos, en medio de un discurso estético erigido sobre algunos pilares precisos.

31. Steinhof, carta a L. C. Agorio. Porto Alegre, 30 de marzo de 1947.

32. Eugen Steinhof, carta a M. Cravotto. París, 28 de marzo de 1931. Archivo Cravotto. Sección A 4d. Carpeta 1, n° 27.

33. «Ciclo de Conferencias del Prof. Steinhof», *Revista Arquitectura*, n° 142 (setiembre 1929): 169. Versión escrita en IHA. Carpeta n° 316. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n° 5 y 6 (diciembre 1942, julio 1943).

34. La metáfora aparece también como «rayo luminoso». Steinhof, «La forma», 150.

El arte

Un rayo luminoso

«El arte está más allá de la razón y de la ciencia», dice Steinhof en su primera exposición; «su objeto es simbolizar por medio de la realidad la esencia de nuestro espíritu», agrega. Y en este doble enunciado resume su postura teórica: una mirada que «ve en el alma lo que existe en sí, en el instinto, la fuente de todo profundo conocimiento y en la razón, el peligro de ampararse en combinaciones abstractas». ³⁵

La fórmula es cristalina: traslada el enfoque intuicionista al terreno de lo artístico. Así, el arte se define *a priori* como algo que nace del fuero anímico y escapa a la maquinaria lógica: el alma es su oscuro reducto, la intuición —que aparece aquí como instinto— es la fuerza que lo activa. El arte es aquí una suerte de irradiación, el fulgor que emana de un centro inefable y oculto: una tesis que confirma una vez más el rechazo a la razón teórica —a la inteligencia, diría Bergson—, ese torpe dispositivo que todo lo petrifica.

Pero la negación es doble, como se dijo. El arte no proviene de la pura intelección pero tampoco de la mera afección sensible; pertenece a un orden elevado, no es hijo de la excitación nerviosa. La irritación de la materia produce «el placer y el dolor, la alegría, la mordedura del deseo», explica el orador, «y hasta los elementos del sentido ético», arriesga en un sorpresivo planteo de base humeana. Pero «el arte plástico verdadero» trasciende este plano elemental, afirma en un pasaje pleno de resonancias platónicas. ³⁶

Se recorta así de modo preciso el dominio de lo artístico: un flujo que brota del alma por obra del pulso intuitivo y sin imposiciones ajenas a su órbita. El arte aparece como una instancia libre de determinaciones conceptuales y sensuales, bajo una lupa que condena el yugo arrogante de la razón —«ciegos como estamos por un torbellino de cuestiones teóricas y de complicaciones»— ³⁷ y la rastrera tiranía de los sentidos.

Esto tiene un correlato directo en el plano educativo, que Steinhof aborda con su nuevo método: un esquema ya ensayado en la Kungstgewerbeschule vienesa, que luego expone en Montevideo y aplica en las universidades norteamericanas.

En este marco, el modelo supone la prioridad absoluta del alumno y su fuero interno: dado que el arte es irradiación del

35. Steinhof, «La forma», 148.

36. Steinhof, «El concepto espacial», 156.

37. Steinhof, «La forma», 151.



FIGURA 1. IZQ.: DECORACIÓN, SERLIO. DER.: TEATRO OLÍMPICO, PALLADIO. CONFERENCIA N° 4.

alma, es allí donde el foco se instala. La didáctica apela al centro subjetivo y alienta el libre ejercicio de la «voluntad interior», la pura observancia del mandato instintivo. Y el instinto es aquí asimilado a la intuición, en un giro que anula el trecho entre el nivel animal y el cognitivo: un hiato que Steinhof reafirma, empero, en otro tramo de su discurso —el artista debe «renunciar al empeño animal de los cinco sentidos del ser a favor de la esencia de su ser, que es su alma»—,³⁸ en medio de una paradoja que resta claridad al conjunto.

Al margen de tales falencias, la retórica permanece intacta. Y la apuesta es palmaria: apelar al talento ingénito y sus «regocijos ocultos», alentar «la dulzura de la soledad interior», conjurar «banderas y rutinas doctrinarias». Steinhof procura desnudar y hacer hablar al instinto —«cubierto por estratos de prejuicios y timideces»—,³⁹ darle la palabra, porque sólo así podrá brotar «el rayo luminoso» del arte genuino. Recoge el reclamo de su maestro, que pide «considerar la aptitud personal y encaminar a los alumnos hacia la trayectoria de formación más apropiada».⁴⁰

Esto implica guiar al alumno y respetar sus ideas innatas, «descubrir los rudimentos de su instinto natural, la fuente de la que surge [...] la fuerza creadora».⁴¹ Una tarea confiada a la figura solitaria del profesor y a su trato directo con el alumno, sin recurrir a la lectura errática de textos canónicos —que sólo crea vacilación en el estudiante— y en ausencia de un programa único y fijo.

38. Steinhof, «La forma», 149.

39. Eugen Steinhof, «Mi método de enseñanza de las artes decorativas en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de Viena», *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n° 6 (julio 1943): 69.

40. Otto Wagner, *La arquitectura de nuestro tiempo* (Barcelona: El Croquis, 1993), 41.

41. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 70.

Así planteada, esta postura tiene otro efecto importantísimo: el rechazo de la mimesis como criterio de ejecución y evaluación artística. Porque la apuesta al fuego interior supone el repudio a «la copia servil de la naturaleza», que se condena de modo explícito.⁴² El artista debe escuchar su propia voz, dejar que fluya por sí misma, y en ese movimiento la imitación muere como fundamento. La naturaleza debe ser *continuada* –y no imitada– en su orden estable y profundo: un precepto que libera al arte de toda sujeción narrativa.

Y hay aquí una velada indecisión teórica: la que refiere a la existencia efectiva del mundo. En su rechazo a la mimesis, Steinhof cuestiona no sólo a sus cultores sino a quienes han creído en la realidad de su objeto: por obra de un salto arbitrario, su condena del realismo pictórico se extiende al realismo filosófico. Así, su prédica se debate a menudo entre realismo e idealismo: un clásico dilema que se transfiere a su concepción del espacio.



FIGURA 2. IZQ.: MACBETH, A. ROLLER. DER.: DIE WALKÜRE, A. APPIA. CONFERENCIA N° 4.

La ley

El orden supremo

Ahora bien: la creación es un acto espiritual que surge del alma recóndita, pero no por ello es caprichosa: el arte suscribe la ley natural –«que actúa con exactitud, precisión y economía»–,⁴³ se adscribe a ella. Responde a un orden eterno: como la verdad y la virtud, la belleza es perpetua. Por eso trasciende la mera imitación, bucea bajo el manto fenoménico: porque es aprehensión de una esencia

42. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 79.

43. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 105.

inmutable y perfecta —«la esencia de la nube, la esencia del árbol, la esencia del hombre»—.⁴⁴

El acto creativo no es, pues, voluble ni azaroso: supone la *participación* en esa ley suprema «que constituye el sentimiento interior de la obra y su comunicabilidad más elevada». ⁴⁵ Y no hay aquí contradicción, o así se plantea: el origen intuitivo del arte no debe entenderse en clave psicologista; refiere a la esencia del alma y no a su *circunstancia* anímica. Steinhof es muy claro en esto: invoca la unidad primordial y condena todo rastro de individualismo. Por eso cuestiona la perspectiva central, que «engaña por el libre arbitrio del punto de fuga». ⁴⁶

La obra de arte se fragua *en coincidencia* con un orden previo. Es la «realización del SER» de los objetos, «según la LEY correspondiente a su esencia». ⁴⁷ No puede, por ende, ser un fruto individual ni efímero. «Cuando, guiados por nuestro instinto, suprimimos la individualidad y sus modificaciones, acabamos de ver la unidad en sí misma y *en todo* el mar de la multiplicidad está vencido», dirá Steinhof en referencia a la arquitectura. ⁴⁸

Esto vale para todas las artes, ignora las usuales jerarquías —que el autor considera absurdas—: aquí no hay artes mayores ni menores, y el simple diseño de un vaso «evoca la creación artística más pura». ⁴⁹ Porque «no hay más que un arte en diversas encarnaciones», afirma Steinhof en sintonía con su maestro. ⁵⁰

Así, «dibujar es extraer de la multiplicidad del mundo las líneas esenciales»; pintar es disponer los colores de acuerdo a su «afinidad electiva», que rige también los sonidos. La cita de Goethe ⁵¹ resume la noción de esa ley fatal que burla el gusto individual y el reflejo mimético: «no hay nada arbitrario en la elección de los colores, que se suceden lo mismo que los sonidos con arreglo a una necesidad que los fuerza y los organiza en función del conjunto», dice Steinhof. Una ley [...] «absolutamente innata», que «escapa a la previsión intelectual y sólo se descubre en la creación artística». ⁵² Una fuerza que se ampara en la naturaleza y obtiene de ella su prestigio: encarna *lo natural* en su nivel profundo y no como imagen fugitiva.

Lo mismo ocurre con la arquitectura que, como «las flores, los árboles y las montañas, [...] sale de la tierra para irradiar hacia el cielo». ⁵³ La arquitectura tiende a la bóveda celeste, se despega del suelo. Surge de una tensión aérea que late en el alma, y en su

44. Steinhof, «La forma», 151.

45. Steinhof, «El concepto espacial», 157.

46. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 90.

47. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 105.

48. Steinhof, «El concepto espacial», 163.

49. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 79.

50. Steinhof, «El concepto espacial», 156. «Sólo existe un arte», dice Wagner en *La arquitectura de nuestro tiempo*, 34.

51. Johann Wolfgang von Goethe, *Las afinidades electivas* (1809).

52. Steinhof, «El concepto espacial», 159.

53. Steinhof, «El concepto espacial», 157.

reto a la gravedad –ya apuntado por Schopenhauer– impone otra fuerza: la de lo que nace de la tierra.

Sobre estas premisas el autor propone su propia escala jerárquica, cuyo vértice asigna a «los selectos que han sabido penetrar hasta el principio supremo»:⁵⁴ Corot, Giotto, el Greco, Velázquez, Rembrandt, Masaccio. Agrega también la música de Bach y de Mozart y la arquitectura gótica –«llamarada del alma aria»–,⁵⁵ entre otras cosas, con un criterio enigmático que nunca detalla. En esta escala el nivel inferior corresponde a la copia de segundo grado, a la copia de la copia: la réplica que no emula el fenómeno –«el cuerpo humano, un paisaje, una corrida de toros»–⁵⁶ sino la imitación ecléctica, y que por ende se aparta aun más de la certeza. Un juicio negativo de clara inspiración platónica.

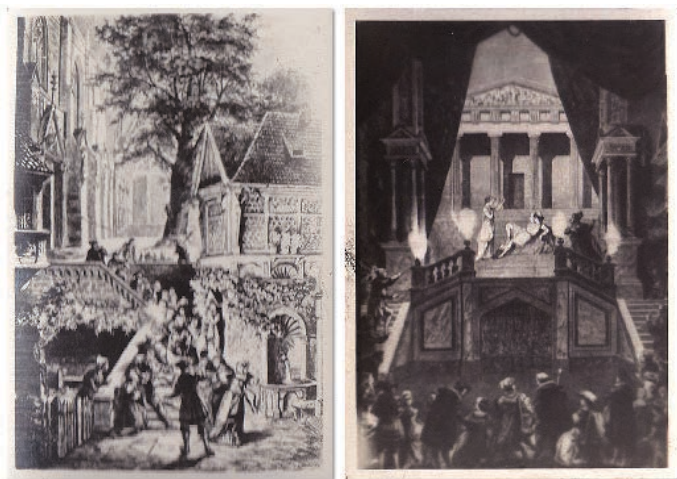


FIGURA 3. FAUSTO, O. DEVRIENT. CONFERENCIA N° 4.

La luz

El claro en el bosque

La ley es el lugar de la verdad, el orden de lo verdadero. «La verdad es única», asegura Steinhof, no debe buscarse en la reproducción de lo circunstancial sino en la hondura de las cosas. Y sólo puede ser apresada por el fuego interior que brilla en el centro del sujeto. Una doble premisa que se aplica en especial al alma cándida del

54. Steinhof, «El concepto espacial», 156-157.

55. Steinhof, «El concepto espacial», 158.

56. Steinhof, «La forma», 151.

estudiante, cuyo «instinto es lo bastante ingenuo para sentir la Naturaleza en su forma pura»;⁵⁷ «en esta floresta primitiva del alma del alumno hay que cortar la vía para la luz de la Verdad»,⁵⁸ dice el autor de modo inequívoco. La enseñanza ofrece, así, una base propicia a la emergencia del arte verdadero: un espíritu inmaculado que aún no ha sido inhibido por el *logos* y sus portentos.

La verdad es, pues, el núcleo del arte genuino, y sólo puede ser alcanzada mediante la vía intuitiva. Una meta que aparece sugerida bajo la conocida metáfora lumínica: la verdad se presenta aquí convertida en luz: es lumbre, iluminación, clarividencia. En medio de la oscuridad, se vuelve alumbramiento: una lectura que evoca la célebre «lámpara» ruskiniana y se vincula a la potente imagen del claro en el bosque –tan cara a Ortega y Gasset y a Heidegger–.

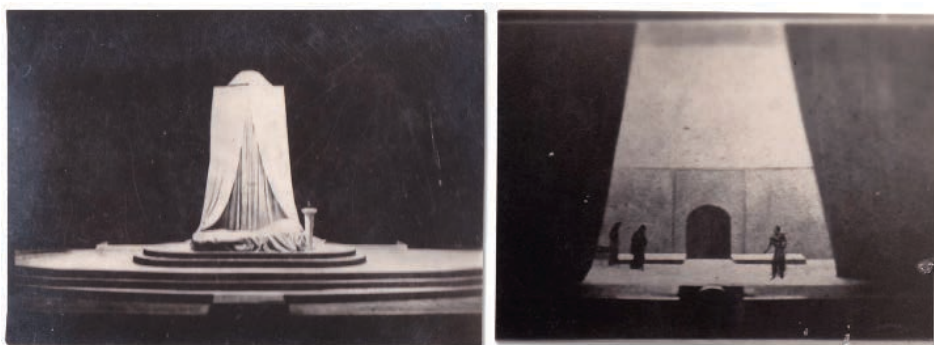


FIGURA 4. IZQ.: OTELO, L. JESSNER. DER.: DECORACIÓN, L. JESSNER. CONFERENCIA N° 4.

La nube

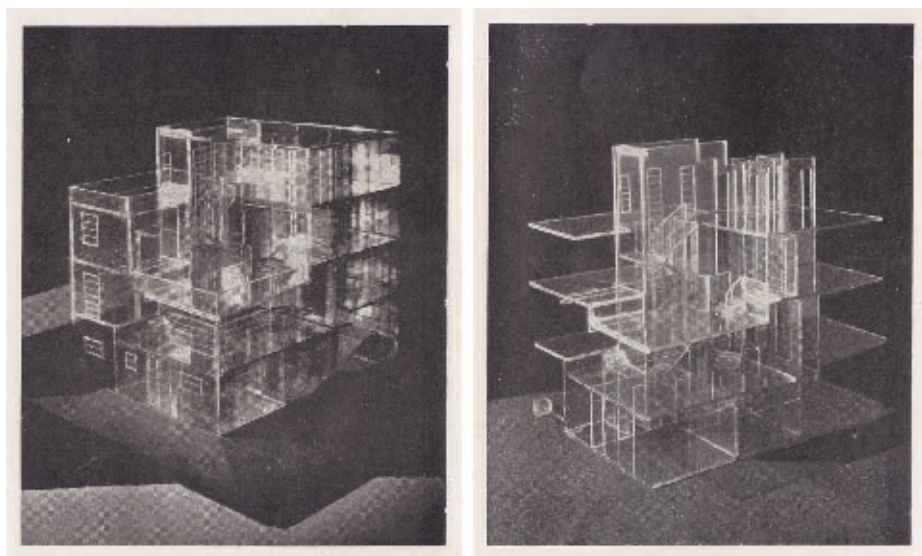
El espacio en el centro

En este esquema el espacio adquiere peso simbólico y ocupa un sitio de privilegio. Steinhof condena una vez más la copia espectacular: la finalidad del arte no es replicar el espacio material sino crear un espacio *otro*. «La escultura nos ofrece los misterios del espacio por medio de la superficie convexa. La arquitectura dispone de la superficie cóncava. Por la fuerza de su ilusión, la pintura puede alcanzarlo todo».⁵⁹ En otro orden, la música es «la creación

57. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 79.

58. Steinhof, «Mi método de enseñanza», 69.

59. Steinhof, «La forma», 153.



FIGURAS 5 Y 6. MODELOS CONSTRUIDOS POR LOS ESTUDIANTES.

íntima de un espacio sonoro –la *melos*–». ⁶⁰ Así resume el autor el lugar que asigna al espacio en las artes.

Pero las cosas no son tan sencillas. La noción de espacio tiene aquí un fondo borroso que no se descifra del todo: su objeto asume un estatuto que oscila entre lo *real* y lo mental –o ficticio–. Steinhof parece asumir sin reparos el discurso realista, pero luego se aparta de lo que considera un mito renacentista: dado que el espacio es sólo una ilusión, «no queremos más que su símbolo». ⁶¹ Al mismo tiempo, lo describe como interfaz entre el sujeto y el mundo: «Espacio y tiempo son conceptos que se deben a los sentidos y que podrían compararse a una nube entre nuestra alma y el universo sensual que constituye el mundo exterior», afirma el conferencista. ⁶² Una metáfora de vago sabor kantiano con la que Steinhof «resuelve» su propio debate interno.

En cualquier caso, la prioridad asignada al espacio es evidente en los ejercicios que Steinhof propone a los cursos de arquitectura: el proyecto nace del espacio y nunca desde el plano, en un proceso intuitivo que se inicia en la construcción y no en el dibujo –«mis estudiantes de arquitectura dejan el lápiz y empiezan a construir»,

60. Steinhof, «El concepto espacial», 158.

61. Steinhof, «La forma», 154.

62. Steinhof, «La forma», 148.

dirá el autor en sus textos—. ⁶³ Este espacio se define de adentro hacia afuera por obra de una fuerza centrífuga. Y se plasma en modelos transparentes que «permiten estudiar el espacio arquitectónico [...] como espacio encerrado» y «observar claramente la relación creativa entre el espacio interior y el espacio plástico del futuro edificio». ⁶⁴ Una propuesta que deja su huella local en algunos ejercicios ulteriores, como los realizados en el Taller de los Campos. ⁶⁵

En este marco, la génesis centrífuga del proyecto no es un mero detalle sino condición para la esperada visión del «espacio supremo» –Steinhof cita a Lao-Tse–, y supone el perenne anclaje a la tierra. El autor destaca lo creado por la civilización gótica o la bizantina, pero advierte el vacío semántico que genera el traslado de sus formas a otros suelos. Y afirma: «cada creación llevada a cabo por el hombre en el espacio, según su propia intuición, no debe considerarse nunca como yuxtapuesta a la tierra, es decir, colocada sobre ella y por lo tanto movable, sino que permanece fija y empujada por una fuerza centrífuga y en emergencia íntima con ella, semejante al embrión en el cuerpo de la madre, semejante a la montaña, a la copa del árbol en la floresta, a la bóveda celeste de los rayos luminosos». ⁶⁶ Esta fuerza centrífuga es expresión del *élan* que brota del sujeto. Así, la génesis proyectual se vuelve metáfora del movimiento interno.

La vida El alma moderna

Pero esta fuerza expansiva es, ante todo, fuente de la arquitectura moderna, que «desarrolla sus problemas del interior al exterior», ⁶⁷ según dice Steinhof. Un arte que se aparta del pasado y crece por sí mismo, como emblema de la creación genuina; un arte que, como ninguno, es capaz de idear nuevas formas sin recurrir a la naturaleza, dirá su maestro. ⁶⁸ Con esta tesis wagneriana Steinhof confirma su adhesión al ideario moderno, que algunos aprueban por su moderación y equilibrio. ⁶⁹

El autor se extiende sobre esto en su última conferencia, donde analiza la vivienda obrera construida en Viena durante el socialismo. ⁷⁰ Un examen que le permite afirmar su rotundo rechazo al

63. Steinhof, «El nuevo camino», 175.

64. Steinhof, «El nuevo camino», 174.

65. William Rey, «Intuición y emoción: nuevas claves para el análisis de la arquitectura moderna uruguaya», *Apuntes*, vol. 21, n° 2 (2008): 252.

66. Steinhof, «La forma», 155.

67. Steinhof, «El nuevo camino», 176.

68. Wagner, *La arquitectura*, 34.

69. Bruno Simões Magro, «Notas à margem das conferências promovidas pela Divisão de Architectura», *Boletim do Instituto de Engenharia*, n° 58 (marzo 1930): 160.

70. Eugen Steinhof, «La arquitectura moderna en Viena y sus aspectos sociales y estéticos». IHA. *Carpeta* n° 316, f. 59–73.



FIGURA 7. IZQ.: REUMANNHOF. DER.: PALACIO SCHÖNBRUNN. CONFERENCIA N° 5.



FIGURA 8. IZQ.: FUCHSENFELDHOF. DER.: PALACIO BELVEDERE. CONFERENCIA N° 5.

historicismo y exigir un arte fundado en «la vida que vivimos».⁷¹ Insiste así en condenar la mimesis, ahora en el campo de la arquitectura: la copia del pasado aparece aquí como un hábito absurdo y estéril que ignora las demandas vitales del momento.

En su repaso, Steinhof destaca el valor social de los *hof* vieneses y elogia sus grandes patios de base higienista, propicios al encuentro.⁷² Sin embargo, critica con dureza el apego estilístico y tipológico a fórmulas perimidas, de otro tiempo: el recurso al pasado le resulta indebido, dado que no encarna el modelo de vida vigente. Para ilustrar todo esto se vale de algunos complejos que retoman la tradición del palacio señorial en un código austero, dando claras muestras de anacronismo: es el caso del Reumannhof y el Fuchsenfeldhof, que –a su juicio– evocan el Palacio Schönbrunn y el Palacio Belvedere de modo respectivo. Entretanto, atribuye al Winarskyhof «una estética lógica y consistente».⁷³ La respuesta pensada para el señor no puede ser útil al obrero, afirma en su oratoria. Si «nos reímos con razón de la campesina que de golpe se convierte en reina», no cabe aceptar el recurso a «un estilo que

71. Steinhof, «El nuevo camino», 176.

72. Hacia 1930 *El Sol* promueve con insistencia el modelo vienés como ejemplo a seguir en el campo de la vivienda obrera, en sintonía con el proyecto de ley que Frugoni formula en 1928. Esto tiene su eco en filas batllistas e induce a evaluar el impacto local de la conferencia. Semanario *El Sol*. Año IX n° 875. Montevideo, 21 de diciembre de 1930.

73. Steinhof, «La arquitectura moderna», f. 68.



FIGURA 9. FUCHSENFELDHOF. H. SCHMID, H. AICHINGER, 1922. FACHADA.



FIGURA 10. WINARSKYHOF. J. HOFFMANN, P. BEHRENS, O. STRNAD, J. FRANK, O. WLACH, 1924.

nada tiene de común con el propósito del edificio»,⁷⁴ explica; y en este «propósito» incluye las «necesidades morales» y todo lo que implique «un gozo y una dicha»⁷⁵ —en clara oposición al dogma funcionalista—.

74. Steinhof, «La arquitectura moderna», f. 71.

75. Steinhof, «La arquitectura moderna», f. 69.

Lo mismo ocurre con «el techo en flecha, espacio perdido, último vestigio de la cultura gótica»: un recurso muy arraigado

que ya no trasunta una necesidad efectiva. Este obstinado refugio en la tradición revela «la simpatía oculta que los bravos socialistas» profesan aún por la arquitectura de la vieja Viena que procuran destruir, comenta con ironía.

Ante estos desatinos, Steinhof propone buscar «la fórmula de un estilo que sea a la vez conciso y exacto, objetivo y práctico»,⁷⁶ que nazca de la necesidad y no de la rutina. Condena las «viejas fantasías plásticas, petrificadas en cornisas y molduras», se opone al ornamento mudo. Espera algo nuevo, y aquí lo vislumbra. Por eso insiste en su anhelo de volver: quiere apreciar el latido moderno que anuncian las cartas de sus amigos.

76. Steinhof,
«La forma», 153.

Fuente de las imágenes

1 a 4, 7 y 8. IHA. Carpeta n° 316. *Imágenes que ilustran las conferencias.*

5 y 6. *Revista Arquitectura*, n° 177 (octubre-noviembre 1932): 177.

9 y 10. *Manfredo Tafuri, Vienna Rossa (Roma: Electa, 1980)*, 50 y 78.