

# LOS AXIOMAS DEL CREPUSCULO

Ética y estética de la arquitectura

*Antonio Fernández Alba*

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MADRID	
E. T. S. ARQUITECTURA	
BIBLIOTECA	
N.º DE LIBRO	45049
N.º DOCUMENTO	
N.º EJEMPLAR	
SIGNATURA	28791

HERMANN BLUME

*Serie*

ARTE. PERSPECTIVAS

*Dirigida y revisada por*

LUIS FERNANDEZ-GALIANO

*Arquitecto*

*Diseño de cubierta*

FERNANDO DE MIGUEL

© 1990, Hermann Blume Central de Distribuciones, S. A.  
c/ Rosario, 17. Tel. 265 92 00. Telex 41288 hebl-e. 28005 Madrid

Reservados todos los derechos

Primera edición, 1990

ISBN: 84-7843-010-5

Depósito legal: M. 9.477-1990

Composición: Fernández Ciudad, S. L.

Impresión: Graficinco

Printed in Spain - Impreso en España

# INDICE

INTRODUCCION ... ..	7
I. NUEVO DISCURSO DE LA FIGURA CUBICA ... ..	13
II. EL ESPACIO DE LA MEMORIA ... ..	31
III. LA CONDICION DEL PROYECTO MODERNO EN AR- QUITECTURA ... ..	47
IV. CONSTRUIR, EDIFICAR, PENSAR ... ..	65



## INTRODUCCION

### DE LA MORAL DE DECADENCIA A LA ESTETICA DE LA ULTIMA MODERNIDAD

Los cuatro apartados que recoge la presente publicación sirvieron de guión para la inauguración del curso en la Fundación J. March (1986-87), con la intención de dilucidar algunas cuestiones latentes en el entorno del Proyecto de la Arquitectura y la Práctica de su Construcción en la sociedad actual. Bajo el título genérico de *Los axiomas del crepúsculo* se pretende esbozar en cuatro apartados algunos de los presupuestos que a nuestro juicio han marcado el acontecer del espacio arquitectónico contemporáneo ligados sin duda a las transferencias de valores de dos sociedades en colisión; la estructura de la sociedad burguesa en transición y el advenimiento de los *mass-media*, como protagonistas incipientes de un nuevo orden económico-social en el contexto de las sociedades industriales avanzadas.

A partir de los años 50, por lo que respecta a la arquitectura, las vanguardias serán legitimadas, si bien es verdad que no exenta tal legitimación, de aceleradas adhesiones por parte de los grupos mercantiles. La arquitectura cuya naturaleza comparte valencias artísticas y principios materiales no podrá continuar durante mucho tiempo el «discurso teórico» y menos aún independizarse en audacias metafísicas; de aquí que no deba extrañar el fracaso que acompañó a la eliminación del debate teórico sobre la ciudad y a los postulados de la *globalidad planificadora*, según los cuales, la construcción de la ciudad industrial debía entenderse como un «modelo moral» para los nuevos usos, liberando al hombre de la esclavi-

tud formal de los estilos. Para suplir tan grosera simplificación, la amputación de la teoría, se iniciaron los primeros escauceos, al objeto de reconstruir la oscurecida figura del «arquitecto», no para reivindicar la doctrina que tal comportamiento moral llevaba implícito, sino para recuperar los anhelos de la ficción de la forma o el socorrido recurso hacia la tipología histórica.

Frente a la negación del postulado de *globalidad planificatoria*, de proyecto total de la ciudad, se esgrimía la sustitución por actuaciones formales de carácter puntual, como las que presta el diseño del arquitecto; sin duda tales operaciones (collage urbano) resultan más rentables para la instrumentación política o el beneficio económico. La aspiración a la totalidad del proyecto de ciudad se oscurecía en los finales de los 60 como la «utopía frustrada», que habían sustentado los principios éticos del Movimiento Moderno, y se abría el vademécum de imágenes para recubrir por partes el espacio desnudo de la arquitectura en los finales de siglo. Un rescate bien ilustrado de cadáveres formales, anunciaban la llegada de los recuperadores POST y el protagonismo de este renovado quehacer plástico se entronizaba con los supuestos filosóficos de la teoría del *fragmento* (versus) el *proyecto global* de la ciudad; proceso que en definitiva legitimaba el destierro de la «teoría general del espacio arquitectónico (versus) la arquitectura del fragmento». Desde esta mirada, la del fragmento consagrado, la construcción del espacio no reside ya en sus *contenidos*, sino en el «aura» de su recurrencia formal. No es de extrañar, por tanto, que los postulados de los nuevos códigos Post deriven hacia la imitación de modelos históricos, a reproducir sus rasgos y reconocerse en el pasado. Como ocurriera en los principios de siglo, las artes plásticas en los años 70-80 harían patente en sus alfabetos figurativos los síntomas de una época fragmentada. El nuevo expresionismo alemán (Lüpertz, Baselitz, Kiefer...), la figuración libre en Francia (Di Rosa, Alberola), la transvanguardia italiana (Clemente, Cuchi) y la nueva imagen norteamericana integran un tipo de mentalidad que tratan de replantear las relaciones del hombre en el contexto de la segunda naturaleza, reclamando para tal operación el regreso a la pintura en sí misma. En el campo del *diseño* grupos como Alchymia o Menfis, al incorporar en sus trabajos el principio de la ornamentación como fundamento del proyecto, el debut de lo «ya visto». La justificación de tal ruptura entre Proyecto global (versus) Fragmento, por parte del artista, se llegará a entender como la continuación de la «modernidad», pero realizada de otra manera. El arquitecto también iba a reclamar el retorno de la arquitectura en sí misma, despojada de las «aleaciones sociales» de las décadas anteriores. Si la tesis de lo moderno se acuñó bajo el signo de la destruc-

ción de la historia, la propuesta post se afirmaba en la creencia y adhesión de lo histórico, sin los contenidos de la historia. Una clara preocupación por hacer visibles los valores estéticos aparece en los proyectos de estos arquitectos, enfatizando el fragmento y haciendo de los elementos arquitectónicos del pasado un código narrativo, cuyos principios compositivos deben protagonizar la escena de la arquitectura. Estas arquitecturas del fragmento, asumidas y protagonizadas de manera elocuente por los arquitectos norteamericanos, tratarán de introducir en sus experiencias formales, entre otros asertos: la parodia estilística, la distorsión formal, el pastiche contextual; haciendo de la *ambigüedad compositiva*, la *heterogeneidad del signo* y la *diferencia semántica de la Forma*, la terna de valores arquitectónicos de toda representación espacial, aunque sus ámbitos y las imágenes que lo recubren reproduzcan versiones en caricatura de muchas de las aportaciones de los años veinte. Su arquitectura se complace en hacer evidente la falsificación de la imagen mediante una recolección de formas ligadas a la memoria del pasado; tal vez por la nostalgia hacia los paisajes interiorizados del emigrante o los deseos de recuperar el papel de «misioneros» del siglo de las luces, vocación predilecta del epígono, empeñado en la falaz continuidad y usurpación del espacio y del tiempo de la historia.

Si la ruptura de la imagen, tan evidente en los presupuestos ideológicos de las vanguardias, venía sustentada por la influencia que representaron las nuevas visiones del cubismo, surrealismo y la abstracción, los fundamentos de esta «nueva figuración» que caracteriza la arquitectura de nuestros días se justifica desde la *heterogeneidad* de los contenidos espaciales, *las diferencias* en la percepción de la imagen y la *ambigüedad* asignada al relato de sus formas, patentes en las manifestaciones de pintores y arquitectos que desarrollan los escenarios de la narrativa post. Finkelkraut ha puesto de manifiesto este eclecticismo polimorfo, tanto en el cuadro como en el edificio, al señalar el expolio de las culturas por los postman: «Lo que aprecian no son las culturas como tales, sino su versión edulcorada, la parte de ellas que pueden probar, saborear y arrojar después del uso.» Estas arquitecturas del fragmento tienen su origen en una estética de la perversión, al negar el presente sin preocuparse del futuro y legitimando, en una sintaxis artificial, el pasado para uso exclusivo del consumo.

Nuestra época se ha constituido como un período decididamente industrial-economista y la relación con los objetos se encuentra disociada de sus vínculos antropológicos y funcionales. El proyecto de la arquitectura hoy se manifiesta integrado, como un fenómeno reproductor de obje-

tos en los espacios de la cultura y se inscribe en los procesos emergentes de la sociedad de la información, cuyos cambios acelerados solicitan de manera constante unas estructuras espaciales de flexibilidad y mutación crecientes, ajenos a su funcionalidad intrínseca. Arquitecturas de la sociedad del cambio, acorraladas en los finales del siglo en la frágil y desintegrada tramoya del simulacro, la estética de la alusión y el sucedáneo; sumiéndonos en la duda de si efectivamente esta arquitectura sirve en la actualidad para la *construcción del lugar*, «una vez que los epígonos han hecho evidentes, como concluye Ciorán, los axiomas del crepúsculo».

La racionalidad, que siempre rodea los itinerarios por donde discurre el proyecto de lo arquitectónico, ha entrado en crisis y este grado de inestabilidad tal vez explique el abandono por parte de determinados sectores del pensamiento de Occidente de algunas *formas de racionalidad* (pensamiento duro), y el encuentro con cierto pensamiento blando, como tratan de evidenciar muchos de los últimos debates críticos. El sueño de la razón natural que con tanto énfasis planteaba el iluminismo parece haberse detenido, y en los territorios que delimitan tal espera, el impacto provocado por los medios de comunicación de la sociedad informatizada han cambiado el *sentido del lugar*, por el momento, tan acelerado cambio no ha eliminado la cultura. Hablar hoy de arquitecturas ligadas a un pueblo o a una geografía (contextualismo, regionalismo, vernacular) cada vez tiene menos sentido en el encuentro con la realidad contemporánea. Frente a la obra cerrada y conclusa que durante tanto tiempo planteó el monoteísmo occidental, se abre paso la diversificación de tiempos y espacios que subyacen en los postulados del politeísmo de Oriente. La interacción que tal encuentro provoca nos acerca a entender el proyecto de la arquitectura como una auténtica *metarquitectura*, donde lo eterno no será tan permanente ni lo efímero tan sutil. Espacios, para tiempos acelerados, donde inscribir los usos de carácter más polivalente; tiempos, por tanto, reducidos para inscribirlos en espacios de gran flexibilidad estructural.

Pero resultaría insuficiente suponer que la filosofía del «proyecto de la arquitectura» y su «construcción» se encuentran sólo afectados de estos procesos de disgregación, en el choque de dos sociedades de estructuras tan diferenciadas (sociedad burguesa en transición [versus] mass-media), sin acudir a revelar la substancia ideológica que constituye el basamento moral de los principios que las animan.

Ocioso parece señalar el *escepticismo* que se abre paso dentro de los sectores más rigurosos del pensamiento crítico no comercializado, para resistir la violencia mediocre en la que han concluido las iluminaciones reductoras de los «epígonos militantes», reflejada de manera tan evidente en

esa «espacialidad figurada» que actúa sobre la ciudad, haciendo patente la *moral de decadencia* de sus principios. Como alternativa a este endurecimiento entre el tiempo de los hombres y el espacio de sus moradas se nos trata de seducir con los axiomas de una *nueva moral de modernidad*, eludiendo o intentando desconocer la acumulación de los tiempos de la historia, lo que comporta para el proyecto de la arquitectura, que éste, se manifieste con unas imágenes de «*actualidad permanente*» y que la construcción de sus espacios, al eludir el principio de su razón constructiva soliciten para sus formas una arquitectura de «*simulacro perpetuo*».

Los fundamentos de esta espacialidad arquitectónica para permanecer en los mercados de la imagen necesitan del intercambio simbólico y del simulacro semántico, como ingredientes básicos de su construcción y existencia. Las arquitecturas que animan el territorio de lo edificado no parece que puedan estar muy distantes del sentir de Nietzsche, cuando advertía de los efectos devoradores de una «*Barbarie Estilizada*».

Madrid, octubre 1987





# I

## NUEVO DISCURSO DE LA FIGURA CUBICA

El debate arquitectónico contemporáneo, ya sea éste crítico o historiográfico, no deja de hacer patente en sus diferentes manifestaciones el *interés puramente formalista*, que caracterizan sus análisis. La trama compositiva de origen renacentista, subyace de manera evidente en la manera de proyectar de los «maestros» más consagrados del Movimiento Moderno en Arquitectura. Tal actitud se realiza bajo los principios de la teoría de WÖLFFLIN y la norma estética que desarrolla su doctrina. El «*vínculo plástico*», patente en todo el desarrollo de la arquitectura del siglo xx, resulta evidente en los presupuestos de tal movimiento. Este hecho no enturbia, por supuesto, ni las aspiraciones morales y éticas con las que irrumpe en sus orígenes, ni su gestión en la transformación del espacio de la arquitectura en la sociedad moderna.

Las limitaciones conceptuales con las que a veces se acometen estos análisis, suelen aislar el fenómeno del formalismo desligándolo de su vinculación a otros factores como: los económicos, las circunstancias sociológicas, los avances tecnológicos..., que inciden sobre el espacio de la arquitectura, y esta disociación marca el punto de origen crítico, que acompañará todo el proceder de la Arquitectura contemporánea en un itinerario a veces confuso y en ocasiones ambiguo por esclarecer los términos del binomio: FORMA-REALIDAD (usos, contenidos, utilidad del espacio..., función social de la arquitectura, imagen, forma y significado). Abordaremos desde cuatro apartados los supuestos de tal esclarecimiento:

A) Objetivos y límites de la Arquitectura moderna (*Nuevo discurso de la Figura Cúbica*).



B) Fundamentos ideológicos que organizan el espacio en el siglo xx. *El espacio de la memoria.*

C) Relato de una propedéutica pedagógica, ese conjunto de conocimientos esforzados por compatibilizar «abstracción y realidad» en el proyecto de la arquitectura. *La condición del proyecto moderno en Arquitectura.*

D) Memorial de la decadencia o situación de la crisis. Cómo hacer posible: *El construir, habitar y pensar en el epigonismo.*

Como fácilmente puede deducirse estos «apuntes» se presentan a modo de ensayo, responden, por tanto, a una interpretación de aproximación teórica necesaria, al tener que trabajar e indagar el autor, como arquitecto en los campos de «*la especialidad construida*». La arquitectura tiene un fundamento material: «toda ideología y toda actitud intelectual ideológicamente condicionada tiene una base material, esto es, económica y social» (Hauser). Es evidente que los fundamentos sobre los que se apoya la «*organización del espacio arquitectónico*» no lo constituyen sólo los elementos materiales que hacen posible el «edificio construido», sino que se complementan con apartados espirituales y correlatos individuales; lo que conduce a entender la arquitectura como un *proceso de mediaciones*, de acciones objetivas y subjetivas que se formalizan en la *ficción geometrizada* del proyecto, en transición hacia la realidad edificada. Entender la arquitectura como un modo de pensar, como una fenomenología, que lleva implícito el aceptar como método para la interpretación del espacio de la arquitectura, el viejo concepto que esgrime la dialéctica, proceder abierto siempre a las sugerencias de un pensamiento atento a la evolución histórica.

Nos enfrentamos, por tanto, a una tarea de *clarificación*, cómo evidenciar los datos imprescindibles para entender el *cambio de estilo* que la arquitectura ofrece desde el eclecticismo del xix a los racionalistas de los xx. Situación algo parecida a lo que ocurría en el período manierista, donde el salto del renacimiento al barroco, la arquitectura como el arte en general, ofrecía la imagen de una «apocalipsis final».

La arquitectura a través de sus edificios manifiesta los diferentes estratos de sus experiencias formales y como toda manifestación cultural está determinada por una finalidad práctica. El proyecto de la arquitectura es un proceso, que no se inscribe sólo en la experiencia «práctica» o en el conocimiento «teórico», como a veces se pretende diferenciar, pues en definitiva, aspira a dar una respuesta a los problemas y necesidades que suscita la lucha por la existencia, a construir el *lugar* para la vida. «Vivi-

mos en el espacio; pero morimos en el tiempo», señala el filósofo E. Lledó. La referencia a lo vivo está ligada al espacio. La arquitectura como exploración del arte y de la ciencia, como medida del espacio y del tiempo, hace patente que los elementos arquitectónicos que constituyen la trama de su espacialidad surgen del mundo de la experiencia, del entorno de la realidad y no sólo de las constelaciones del mundo de las ideas. Las propuestas más utópicas, los «juegos imaginarios» de los arquitectos, son analogías de la naturaleza o traslaciones geometrizadas de los escenarios de la vida. Acaso los «paradigmas transparentes» de Mies van der Rohe en 1927 no constituyen en los sesenta el triunfo del realismo espacial, al ser construidos como contenedores administrativos de la sociedad mercantil norteamericana.

### *Debate integrador del Movimiento Moderno de la Arquitectura*

Las propuestas arquitectónicas, sus directrices ideológicas y las descripciones de los dibujos de arquitectos en los años treinta de este siglo se presentan como un *debate integrador*, por hacer compatibles los descubrimientos realizados por el mundo del arte, con los avances de una ciencia que ya por entonces se manifestaba en sus innovaciones de una manera acelerada. La pretensión de realizar tal síntesis, estuvo siempre vinculada a realizarla desde la plataforma formal que ofrecía el mundo de la plástica, organizada a través de un código de «polisemia figurativa», como sin duda representaba la diversidad de los juegos geométricos o el refinado naturalismo ornamental del eclecticismo estilístico del siglo XIX, que rodeaban al «primer racionalismo» de la Europa industrial.

Tal operación integradora en torno a los «descubrimientos visuales» y «avances científicos», se va a llevar a cabo por lo que respecta a la arquitectura, en el ámbito de unas «instituciones gremiales», sin duda significativas en la historia del espacio moderno y organizadas para dar respuesta a tales experimentos. Sus protagonistas alumbrarán bajo el signo de una «nueva espacialidad», un epígrafe significativo: El Movimiento Moderno en la Arquitectura (M.M.A.). Al arquitecto se le ofrecía la posibilidad de construir los espacios para el «nuevo humanismo», el imaginar los *lugares* de una realidad solo esbozada, a su vieja experiencia con la materia, el poderla transformar creando formas nuevas en el espacio y el tiempo.

La arquitectura del «nuevo humanismo» no podía olvidar la necesidad de su tiempo, que viene marcada por un entender, según Marx: «La

realización del hombre en lo social.» No se trata, por tanto, de mostrar sólo las formas que recubran las nuevas «ideas», sino de *transformar el espacio*. La transformalización del espacio acaba siendo el cambio de la vida; ya Mondrian señalaba con aguda analogía, «que aquél que no entiende el *estar* en el espacio, no sabe comportarse en las restantes situaciones de la vida». De aquí la necesidad del arquitecto, de intentar realizar unos proyectos «especulativos», que superaran las composiciones eclécticas totalmente envejecidas; pero el arquitecto «moderno» aún no se había despojado de su credencial que lo legitimaba como «artista consagrado». Para él, la arquitectura seguía envuelta en los procesos de la fruición estética que acariciaba los hallazgos de la «nueva forma». Los interrogantes a sus especulaciones en el espacio se aproximaban a edificar con «formas asépticas», la trama narrativa del espacio y en cuanto fuera posible explicar su realidad habitable.

No obstante los avances científicos presionaban sobre tan anacrónica «consagración artística» y acotaban el papel del arquitecto dentro de los problemas de la formalización espacial. Evidentes se harían las siguientes cuestiones:

— Las necesidades de producción de alojamientos suscitados por las demandas generalizadas de la nueva organización social de la sociedad.

— El conocimiento y análisis de los nuevos productos elaborados por el avance científico-técnico.

— La demanda de propugnar nuevos métodos para el aprendizaje de técnicas y procesos heurísticos, con los que incorporar los recursos materiales innovados.

— Adecuación de la forma arquitectónica a los nuevos programas.

El arte nuevo, no sólo modificaba la tradicional forma de expresar y representar el mundo de los objetos, sino su contemplación. Los artistas Dada rompen la codificación del arte tradicional y destruyen la utilidad del objeto.

Para estos artistas el pensamiento, como suele ocurrir, se había transformado en lenguaje, y en esta nueva gramática el arte carece de valor, lo adquiere la vida. El inodoro de los dadaístas se presentará frente al bodegón burgués, logrando un hecho elocuente, al eliminar la función la forma resplandece. De manera que la forma de la función se identifica con los valores que al espacio le asigna la vida.

Los proyectos del arquitecto vendrán solicitados por la necesidad de modificar la contemplación del espacio y por una nueva concepción del

*lugar* (la morada como estancia continuada en el sitio). El nuevo humanismo advierte en sus tesis más elementales que «el conocimiento de la naturaleza y la industria se hallan condicionados socialmente, pero la existencia del mundo natural es independiente del hombre y su conciencia» (K. Kosik). La conciencia del arquitecto moderno está llamada a indagar la construcción de los nuevos lugares como entornos de un «espacio artístico»; «una comarca que permite un reposo estable de las cosas y una morada para el hombre que habita entre ellos» (M. Heidegger).

Pero, ¿cómo integrar la dualidad de estos dos espacios: El *espacio-artístico* y el *espacio-físico*, que fundamentan la existencia del lugar? Será en el acontecer que encierra este «nuevo discurso de la figura cúbica», donde pueda interrogarse el arquitecto sobre los perfiles inciertos de su proyecto, y lo hará bajo el dominio del arte a través de las diferentes percepciones que ofrece la indagación del artista, desde el surrealismo al cubismo. El espacio de la arquitectura tendrá que explorar y bucear junto a las destrucciones y escombros que ha realizado el cubismo.

*Cambio y Repetición* serán los condicionantes ideológicos intrínsecos a la nueva arquitectura, desarrollados mediante los instrumentos de una técnica sobria y racional. Sus formas, aderezadas con escasa redundancia ornamental recogidas en las fuentes primarias de la industria y ensambladas por la pura racionalidad técnica. De lo que se trata es de dominar la *nueva realidad* que reproduce el proceso industrial; de la misma manera que el artista del paleolítico pinta sobre la roca el animal que desea cazar con un sentimiento de conquista más que de contemplación. El hombre industrial se apresura a diseñar sus casas incorporando los productos de la fábrica, en un intento de aplacar y dominar las incipientes familias de artefactos que inundaban la convulsa sociedad burguesa de principios de siglo.

En idéntico panorama cultural y discurriendo por las mismas coordenadas ideológicas se hacían simultáneas las tensiones que provocaba la *crisis del individualismo* y la recuperación del *arquitecto-artista*, tensiones que operaban de una manera larvada por recuperar el «aura» perdida, no sólo en el arte, sino de manera primordial en el intelectual de la época. Los nuevos enfoques perceptivos, la ruptura y afloración de nuevas imágenes, los avances científico-técnicos, las orientaciones de la nueva competencia comercial, intentaban recuperar la *originalidad* como un factor a potenciar dentro de la crisis que el individualismo sufría en una sociedad que se proclamaba colectivista. El arquitecto necesitaba romper con la tradición, contra el «estereotipo» que había construido el eclecticismo del siglo XIX y particularmente contra toda doctrina estilística. En

síntesis se trataba de edificar unos espacios que sirvieran a las exigencias reformadoras de la nueva sociedad. Una dualidad no siempre bien asumida por parte de estos arquitectos aparecía en el panorama de su trabajo, al tener que someterse a las acciones de una incipiente cultura que se negaba aceptar las experiencias del pasado. El rasgo más característico del artista moderno como señaló A. Hauser: «Era el fracaso de la idea que había animado al renacimiento, la negación de la libertad de movimientos entre el pasado y el presente, la tradición y la invención, la regla y el capricho, la norma clásica y la ocurrencia espontánea. Este fracaso fue la herencia que pesó sobre todo el arte moderno que a veces se rebela contra cualquier vinculación y otras acepta las más rigurosas cadenas.»

El arquitecto moderno pretendió encontrar la respuesta para construir el espacio de la nueva arquitectura en los tranquilos paisajes de la «belleza»; ignorando que estos espacios se encontraban ya alterados debido a la gran variabilidad de las «categorías industriales» y al efecto destructor que su desarrollo sembraba sobre la propia naturaleza. Su respuesta formal se esforzaba en hacer solidario el *espacio* a la *función* a través de la forma y adecuar a ésta las necesidades del habitar del hombre.

Sin duda no dejaba de ser una paradoja mecanicista cuyos riesgos no estaban controlados por el arquitecto. Recurrió a la estética de la forma, no desde una mirada naturalista, sino desde la «racionalidad funcional», aferrándose al *código funcional* como un reducto inexpugnable. Primero frente a la avidez de los nuevos mecenas industriales cuyas motivaciones sociológicas y psicológicas excluían la presencia de la «arquitectura», más tarde frente a toda decisión que no fuera la de convertir todo espacio al servicio de la función. Consciente de tal decisión o tal vez poco adiestrado su talante de «artista», el arquitecto se aferró en concretar su proyecto desde las imágenes de la «matriz plástica», que con tanta pasión afloraba en el cuadro del pintor, y así sus reivindicaciones formales apenas superaron los lugares comunes de la «geometría grandiosa».

El pensamiento de los «maestros constructores» estaba inscrito en las fronteras que delimitaba la *tradición geométrica*, sus leyes compositivas constituirían el fundamento y el método para el desarrollo hacia la conquista de sus teorías espaciales.

El «nuevo discurso de la Figura Cúbica» se nos va a presentar como un método de validez universal. Uno de sus más significativos exégetas, Le Corbusier, intentará con gran elocuencia asumir el papel del «profeta urbano» en la era de la máquina y desde las motivaciones espaciales que plantea la pequeña vivienda, en tal sentido acepta dar una respuesta a la tra-

gedia habitacional de la persona en el entorno industrial, acometiendo para ello el diseño de la nueva arquitectura desde este paradigma: «El espíritu nuevo, espíritu universal, requiere un estilo que pueda encajar en leyes universales (estilo internacional).» Las sensaciones primarias: necesidades humanas, sensaciones elementales, y las secundarias: herencia, cultura y estructura socio-económicas se podrán empaquetar en los recintos de un lenguaje plástico, elemental y puro (cubos, cilindros, pirámides, aderezados con colores esenciales, rojo, azul, amarillo, blanco). Pero el problema fundamental no era tanto cómo solucionar la «estética del recinto», sino cómo acercarse desde la arquitectura a la construcción del «lugar» en los territorios de esa naturaleza artificial que representaba la escena del desarrollo industrial. En la nueva contemplación de los objetos, el hombre es «transformado en objeto y analizado como si estuviese al mismo nivel de las cosas y los objetos» (K. Kosik).

Le Corbusier evidencia, aun sin pretenderlo, mediante el *modulor* (ese código de medidas con el que pretendría hacer más científico el método de la creación arquitectónica), una identidad soterrada con la «ideología industrial», según la cual, el mundo humano se tendría que convertir en mundo físico, transformando la «naturaleza» en un dilatado territorio para el usufructo de la colonización industrial. La arquitectura se reducía, según el primer L.C., a un sistema de representaciones, a un código de referencias espaciales para el hombre reducido a objeto. Animado L.C. por el éxito de sus axiomas publicitarios: «la casa es una máquina para habitar»; la realidad objetiva de un espacio físico como es la casa, intentará transformarla en realidad objetual en el contexto de la ciudad. El Plan Voisin que propone para París, «La ciudad radiante», pese a su carga de idealismo platónico y de las reservas con las que admite las funciones de la tecnología, al establecer diferencias sustanciales entre la «función de la belleza» y su independencia respecto de la «función de la utilidad», no deja de ser un planeamiento de estructura urbana rígida y una arquitectura de sistemas representativos en los que el hombre está programado como un objeto más.

Las propuestas de seriación y tipificación de medidas que propone L. C. en el *modulor* se aproximan al mito de la creación científica, al *Deus ex Machina*. En la figura del primer L. C. se dan con gran nitidez los dos rostros más genuinos por los que discurre el (M. M. A.); la alternativa de hacer más *científico* el método de la creación en arquitectura y así poner fin a la arrogancia del «arquitecto-artista», dependiente siempre del hallazgo de sus intuiciones; o bien las posibilidades de un proyecto

que permita una producción cuantitativa del espacio para las necesidades de una sociedad de masas.

En el modulator L. C., como más tarde C. Alexander en su crítica al funcionalismo desde la síntesis de la forma, pretenden resolver el problema de la complejidad de la creación en arquitectura, intentando dar el salto de una *estructura objetiva* a una *estructura de programa*.

Codificar las necesidades, adecuar el espacio a la función, en definitiva programar los usos de una sociedad desde las leyes del mercado del espacio. Formalizar racionalmente el espacio mediante un método combinatorio de elementos nuevos y elementos conocidos, de manera tal que se pueda llegar a un todo conforme, donde los hábitos del ser humano queden excluidos. Pero evidentemente un elemento arquitectónico no tiene las mismas propiedades cuando intercambia las aportaciones con otros elementos en presencia de los cuales se encuentra; un edificio de una planta, sustituido en el tejido urbano por un rascacielos no reproduce un todo coherente, ni en sus contenidos ni en sus formas.

El «nuevo discurso de la Figura Cúbica», superados los primeros lustros del siglo, se presentaba hermético en sus prerrogativas y difuso en las respuestas de sus cometidos. La «caja racionalista» desde la óptica europea, sería sometida a crítica porque en una gran parte las reivindicaciones que para el espacio moderno se habían formulado desde la «geometría grandiosa», no daban una respuesta homogénea ante cuestiones tales como: La relación de la arquitectura con la naturaleza, la función que debía asumir la construcción en el proceso arquitectónico, los cometidos sociales y la producción cuantitativa de objetos arquitectónicos.

No obstante los «mensajes estereométricos» que comienza a producir, el racionalismo arquitectónico haría patente las limitaciones que estos espacios encerraban en sus volumetrías. El mundo figurativo del artista que predomina en L. C. se diluye por todo el objeto arquitectónico, haciendo más patente su función estética que su racionalidad funcional, rompiendo la estructura objetiva de la caja espacial que con tanta precaución intenta dejar patente en Villa Saboya. La metáfora racional en la que se debatían sus primeras obras iba a quedar anulada en la iglesia de Ronchamp, ofreciendo una manifestación «expresionista» más acorde con su temperamento y como testimonio evidente de las derivaciones que tendría que soportar la «ideología maquinista», después de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial en 1945. La geometría plana, también aceptada por los pioneros, tendría que soportar en la década de los 50 las insinuaciones heterodoxas del neoempirismo nórdico, el organicismo artesanal, el brutalismo inglés o el barroco brasileño, para aden-

trarse en los finales de la década en un «revivalismo historicista», en la aceptación en definitiva de la sintaxis de decomposición revisionista que señalaba el neo-expresionismo y que inauguraba L. C. con su iglesia de peregrinaciones. Se deseara o no, el arquitecto europeo sentía la nostalgia de lo que Hauser ha señalado como la «profecía retrospectiva», es decir, la vuelta del artista en el acontecer arquitectónico moderno.

El discurso de la Figura Cúbica, a partir de la década de los 60, se deformaba en todos sus contenidos tanto por lo que se refiere a sus modos de expresión como de sinceridad constructiva. El soporte de la *función* que con tanto ardor alentaban los contenidos programáticos del racionalismo se bifurca en un conflicto de geometrías, a veces interpretadas como irracionales, en ocasiones como expresionistas. Si el ángulo recto había formalizado un espacio desde las formas primarias (cubo, cilindro, esfera...) que permitían albergar los contenidos elementales para diseñar el refugio habitacional, la curva aparecía como el fragmento de una cultura secundaria, formal y simbólica, presionando por encajarse en la limitada pero poderosa gramática del ángulo recto. Ahora la herejía que llevaba implícita la sintaxis de la descomposición formal hacía patente la peculiaridad que tiene la arquitectura como parámetro artístico, frente a las abstracciones y generalizaciones que realiza la ciencia ante los fenómenos de la vida, haciendo elocuente desde los supuestos de estas prerrogativas, que la función del espacio de la arquitectura también está destinado a representar un papel *más simbólico y representativo* en el discurso de la figura cúbica, tanto por lo que se refiere al planeamiento de la ciudad (Brasilia, Chandigarh, Dacca) como en la propia imagen de la arquitectura. La libertad expresiva de un L. C. no tendría inconveniente en trasladar las columnas del templo egipcio al edificio de Asambleas de Chandigah, como antes lo hiciera F. Lloyd Wright en la Sala Central de los edificios para la administración Johnson.

En la obra arquitectónica de L. C., sin duda por la proximidad y aprendizaje que tuvo como pintor, encontramos las secuencias y rasgos más sobresalientes de la ruptura que el cubismo realiza sobre la caja espacial: Modela el espacio desde el diseño pormenorizado de los distintos elementos de la «caja cúbica», eleva la pared hasta los límites del techo, el techo toca el cielo, aproxima la sección y la planta del edificio como un proceso de integración global, entre la experiencia visual y las demandas funcionales. Paredes, techos, suelos, macizos y vanos se manifiestan con una multitud de mensajes; texturas y superficies, espacio y forma, ofrecen una información teórico-práctica del discurso constructivo.

### *La dimensión perdida de la arquitectura*

No resulta aventurado hoy considerar cómo el M. M. A. se presenta en Europa hasta la década de los 50 con la pretensión de transformarse en un «axioma universal del habitar», más que como una serie de tendencias en la interpretación del espacio. Muchos de los trabajos de los «maestros constructores», no cabe duda, se pueden considerar como acontecimientos para resolver las dificultades que desde la arquitectura ofrece la interacción entre «medio natural» y «ambiente artificial», en una época donde el fetiche tecnológico constituía el fundamento de toda la ideología funcionalista.

Cabría preguntarse si en la pretensión de encontrar respuesta a este «axioma universal del habitar» no se encuentra su propio fracaso. El nuevo discurso alrededor de la figura cúbica, resulta evidente que se transformó en un acontecer de códigos fragmentarios, adecuándolo sólo a las manifestaciones de uno o varios autores destacados, en este caso de los «maestros constructores» más significativos, pero el espacio de la arquitectura como ha enseñado J. F. Jacobs, «no es sólo la superficie visible de sus texturas», tendríamos tal vez que recurrir a Kant para acogerlo en una proposición más amplia, entendida en el sentir del filósofo como «un trascendental que organiza lo visible», y esta organización de lo *visible* en la sociedad de la economía industrial avanzada resulta tan compleja, que desborda la disciplina geométrica en la que se fundamentaba su sintaxis compositiva y la construcción del espacio arquitectónico.

Los maestros constructores tienen que realizar el proyecto del edificio en una época ligada no sólo a una economía en crisis, sino a la convulsión de un «cambio social» de dimensiones desconocidas. El final de la burguesía ilustrada trataba de consolidar sus últimos vestigios ambientales en una arquitectura aleatoria, mezcla de un neoclasicismo inseguro y un eclecticismo ambiguo, afectada por un pesimismo total, sólo a veces estimulado por las gestiones de un racionalismo escueto, que en arquitectos como A. Loos pretenden encarar sus arquitecturas en una espacialidad de escuetas formas abstractas incontaminadas del pesimismo de la época. La arquitectura europea que en sus orígenes se plantea como una propuesta moral y la transformación del medio físico, se verá mediatazada por la ideología de una «tecnología salvaje», que surgía de los desajustes de la nueva sociedad industrial y que le hacía abandonar la meditación sobre la *cualidad del espacio*, supeditando su papel renovador

a una función de representación emblemática, sintética y homogénea para concluir en un exhibicionismo tecnológico.

En la América del Norte la posición de un arquitecto tan singular como F. Ll. Wright no dudaba en ampliar las dimensiones del discurso del cubo con las prerrogativas que llevaba implícita la carga moral europea. A la incorporación de las técnicas constructivas modernas, Wright añadía no sólo el reflejo de las teorías sociales y las descripciones de la nueva forma, sino la concepción del *espacio continuo*, rompiendo las fronteras de la fachada arquitectónica que de alguna manera separaban el interior del exterior, en un gesto de armonizar el artificio de la arquitectura con la naturaleza. Esta nueva dimensión nacía de la convicción profunda que encierra la naturaleza psicológica del espacio de la arquitectura, cuando su valoración se aproxima a la construcción *del lugar*.

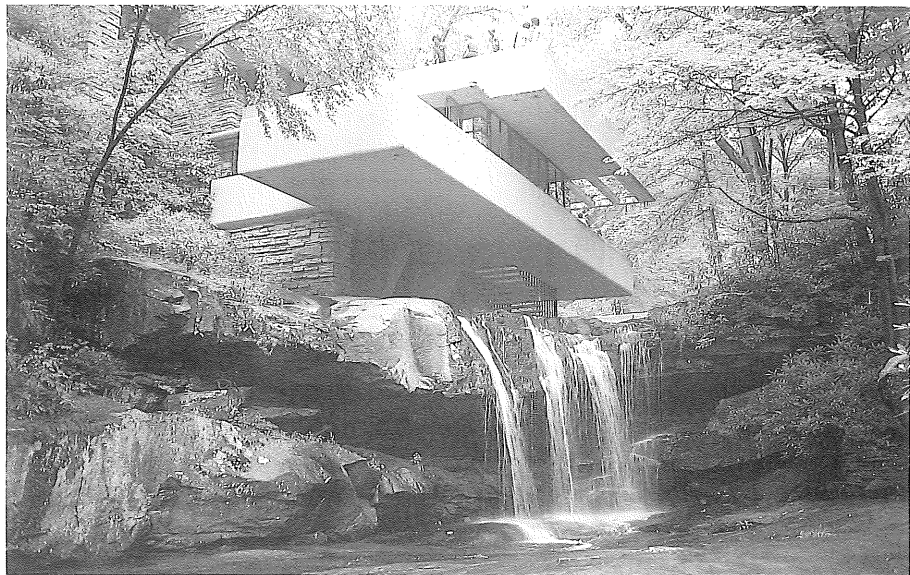
Si el marxismo, junto al vitalismo nietzscheano y más tarde el existencialismo, tuvo una marcada influencia en la configuración y propuestas de los ambientes arquitectónicos europeos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, el psicoanálisis con el optimismo del nacimiento de una nueva nación, operaron en Wright una marcada presión para configurar su singular manera de entender el proyecto de la arquitectura. Si L. C., en sus primeros escritos programáticos («Hacia una arquitectura») enfatizaba la técnica como única alternativa para construir y concebía la casa como una máquina donde habitar, F. Ll. Wright, «En el futuro de la Arquitectura», hacía solidario el edificar del espacio dentro de «un nuevo sentido de la realidad, un ideal de éxito diferente, una conciencia social más profunda, una mayor integridad del individuo..., para que se pueda lograr la integración de todo un pueblo con su suelo o su tierra».

El espacio de la caja cúbica en el panorama europeo apenas dejaba de ser una abstracción platónica en sus mejores logros (Pabellón de Barcelona de M. V. der Rohe, 1927, L. C. la Villa Saboya). En la Casa sobre la Cascada, la explosión espacial del cubismo arquitectónico cobra los mayores logros de libertad interior y exterior, transformándose en la síntesis madura de la espacialidad moderna, como Palladio, F. Ll. Wright engrandece la materia, desecha el lenguaje metafórico de la nueva forma, parte no del expolio de los materiales industriales, sino de su dominio y del conocimiento de su naturaleza, su comportamiento y razón de ser.

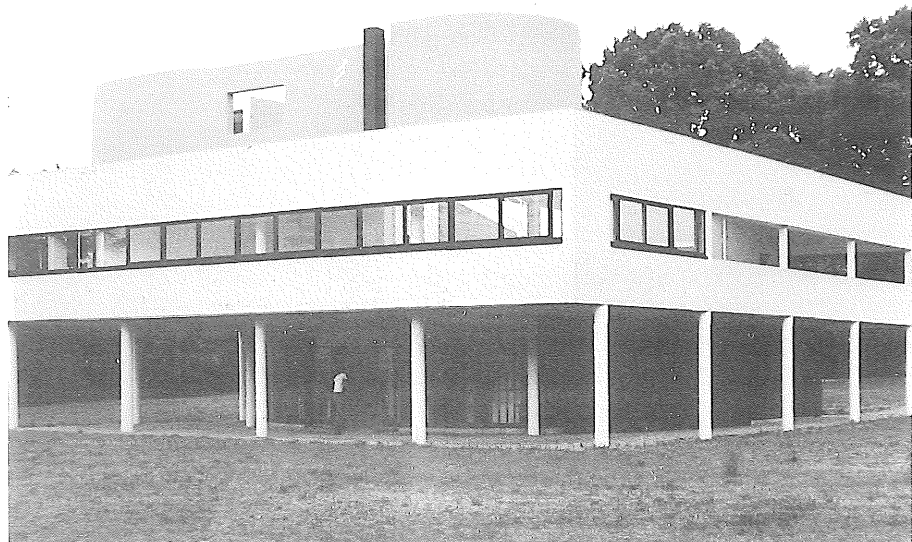


## ILUSTRACIONES

El «discurso de la figura cúbica» se manifiesta hermético en sus expresiones. La *caja racionalista*, desde la óptica europea, se sometía a crítica y el artista que subyace en una figura como Le Corbusier, rompe la metáfora racional y funcional de V. Saboya, incorporándose a las manifestaciones expresionistas con las que concluye el «período heroico» de la arquitectura de la década de los sesenta (figs. 1, 2).

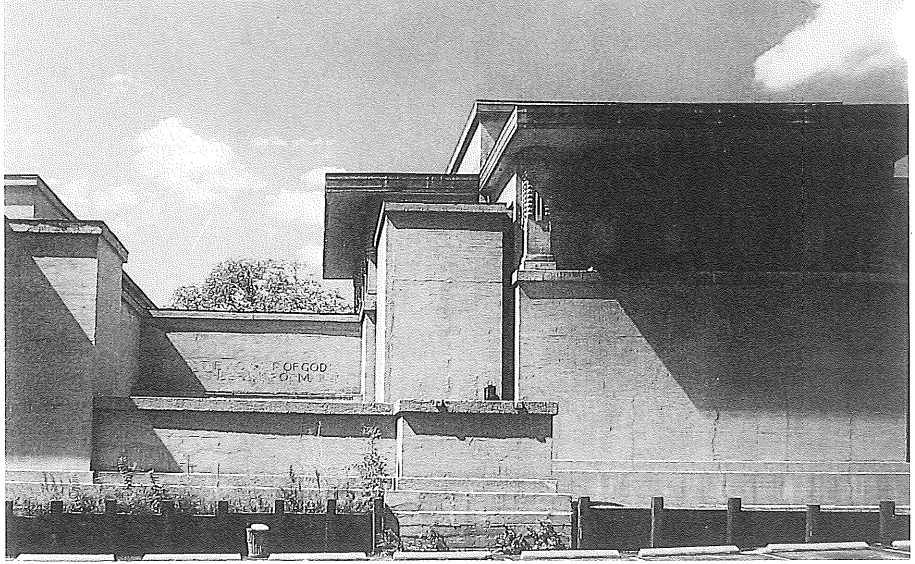


1. Casa de E. J. Kaufmann (casa de la cascada), Bear Run, F. Lloyd Wright, 1936.

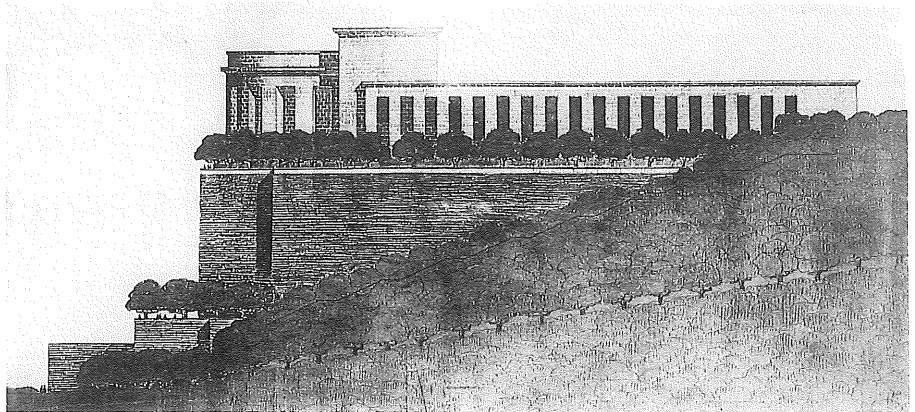


2. Villa Saboya, Poissy Le Corbusier, 1929.

El proyecto de la arquitectura surge de la experiencia que sedimenta el entorno de la realidad y de la constelación del mundo de las ideas (figs. 3, 4).

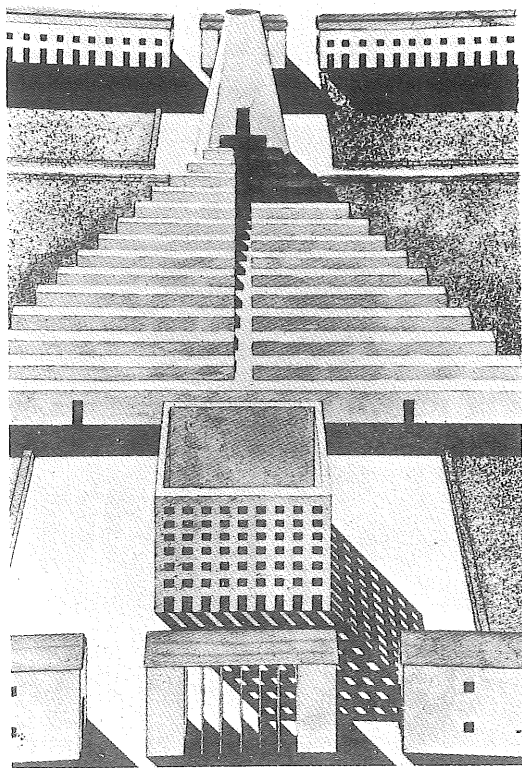


3. Iglesia Unitaria, Oak Park, F. Lloyd Wright, 1906.



4. Monumento a Bismarck sobre el Rhin, L. Mies van der Rohe, 1910.

El arquitecto en la sociedad del cambio se aferró en construir un proyecto desde las imágenes sorprendentes que contemplaba en la revolución plástica, y así sus reivindicaciones espaciales apenas superaron los lugares comunes de la geometría grandiosa (figs. 5, 6).

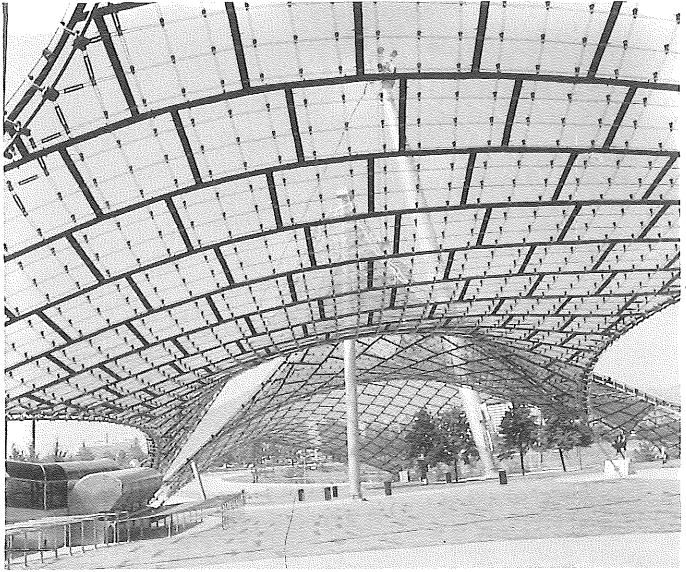


5. Cementerio en Módena,  
A. Rossi, 1973.



6. Propuesta de bloques de viviendas para un barrio obrero, 1920.

La arquitectura europea, en sus orígenes, se planteaba como una propuesta moral para transformar la ciudad. La ideología de una tecnología «salvaje» le hacía abandonar la meditación sobre la cualidad del espacio. Su papel *renovador* quedó postergado a una representación emblemática de exhibicionismo tecnológico (figs. 7, 8).



7. Areas cubiertas,  
Olimpiada  
de Munich,  
F. Otto.



8. Mercado temporal en Chichicastenango-Guatemala.





## II

### EL ESPACIO DE LA MEMORIA

Si algún crítico o historiador de la arquitectura moderna en Norteamérica se atreviera a reseñar en alguna de sus valoraciones críticas que una gran parte de las actuales formas que animan los espacios de la arquitectura del llamado «siglo norteamericano», están asumiendo un papel similar, salvando las circunstancias de tiempo y lugar, al que realizaban las reinterpretaciones neoclásicas de la arquitectura en la Alemania de entreguerras y que las propuestas figurativas actualmente en boga en el entorno americano reflejan una «parafernalia» tan grandiosa y elocuente como la de los edificios y arquitecturas del Tercer Reich; es de temer que le iba a resultar difícil el poder seguir evocando estas ideas en las dulces y confortables aulas norteamericanas. Pero a nadie que haya podido releer las páginas más generalizadas de la historia de los años de la posguerra mundial se le oculta que Norteamérica hereda el papel hegemónico sustentado por una Alemania debilitada por los desastres acaecidos en las disputas bélicas entre los años 20 al 45; como también resulta evidente que en algunos de los perfiles de este «fin de siglo norteamericano» se pueden vislumbrar, y en su arquitectura de una manera más que evidente, ciertos rasgos que intranquilizan por lo que pudiera ser un síntoma de retorno a un prefascismo en los finales del siglo xx.

Pero tal consideración no deja de ser un supuesto, esperemos que incierto.

Será a partir de los años 45 en un clima desolado por las ruinas y en una Europa cargada de culpa y angustia cuando se inician las reconstrucciones de las sociales democracias europeas, y comienza la reedificación del patrimonio destruido con unos códigos arquitectónicos propios de una

economía de guerra. El *proyecto de M. M. A.* se encontraba «hibernado» ante el fracaso y la decepción que había experimentado la utopía del «espíritu de la razón» y los traumas sufridos por la ideología de «globalidad teórica», que habían revelado la falta de incidencia social del «proyecto moderno». ¿Qué restos quedaban de aquellos equipos interdisciplinarios dentro de la plataforma racional? ¿Cómo asumir de nuevo el soporte racional en una sociedad destruida y maltrecha por los excesos o las desviaciones de lo que había supuesto «el asalto a la razón» en la Europa de los 30? La tentativa de estudio por parte del arquitecto no podía ser el de un *objeto inventado* amparado por los supuestos teóricos precedentes, sino el de un *objeto recuperado* apreciado por su realidad objetiva, tentativa ésta, que excluía la intención «visionaria» en torno al proyecto de la ciudad y se vinculaba a una acción práctica de recuperación de la «ruina».

La arquitectura se diluía en el proceso de recuperación y restitución de la ciudad europea, en esta operación restauradora sólo cobra sentido el *uso* al que va destinado el espacio y la remodelación del territorio en el contexto donde se construye. Resulta evidente que en esta modalidad de proyectos ya no encajan las fórmulas trascendentales: «La casa como máquina para habitar» (L. C.), o el «menos es más» de Mies van der Rhoe. El espacio adquiere un sentido transitorio donde no tienen cabida los gestos visionarios. Arquitecturas transitorias para unos tiempos de supervivencia.

Este esfuerzo restaurador se realiza en la Europa postbélica dentro de una estructura económica de carácter monopolista, una vez superadas las fases iniciales de la emergencia. El espacio de la arquitectura será asimilado por las estructuras de producción dentro de las modalidades que presenta su desarrollo capitalista, y de esta asimilación surgirá un control de la imagen del proyecto en las intervenciones que realiza el arquitecto. La orientación de sus capacidades y opciones creadoras, dependerán en principio de las técnicas a emplear. Pero pronto se podrá comprobar el cambio experimentado en el proyecto, y sobre todo en su proceso constructivo. Al poder verificar cómo de unos espacios requeridos por *la emergencia*, se pasará al diseño de una arquitectura requerida para el *consumo*. Las exploraciones estéticas serán suplantadas por el ideal de un trabajo técnico fácilmente agredido por los intereses del valor de cambio. El espacio de la arquitectura en los países de las democracias europeas, pasará a formar parte de una valoración mecanicista-finalista, y como tal, este espacio vendrá configurado y formalizado por la norma que rige el valor del espacio como *objeto de mercado*. El mensaje que con

tanto ardor proclamara el M. M. A. en sus prolegómenos; hacer viable la transferencia de intuición a razón y posibilitar la actividad creadora de la inteligencia técnica, no tendría grandes opciones para su desarrollo. Tal práctica iba a permitir dotar a las «formas de la arquitectura» de un cierto decorado de racionalidad, y sus espacios serían sometidos a un control integral por parte del mercado de la construcción. Atrás quedaban como un «memorándum ilustrado» los espacios del «expresionismo» y las formas de la «utopía continua». En la memoria de los supervivientes activos, de los arquitectos y artistas de la resistencia del M. M. A. permanecían los ecos e invocaciones racionalistas; así lo hacen patentes los anhelos de W. Gropius por llegar a comprender el espacio de nuestra época, como una continuidad de espacio tiempo, según señalaban filósofos y científicos, incorporando la cuarta dimensión, el *tiempo* (que ya el cubismo y el futurismo habían desvelado), en el intento casi utópico de llegar casi a un «proyecto de síntesis», ante la expectativa de poder conjugar en armonía la forma *artística* y la *técnica*. Fue sin duda el intento más glorioso por parte de los últimos reductos del M. M. A. que en Europa aún trataban de mantener su compromiso para superar la crisis del humanismo, ya patente, al menos en sus apartados más destacados por el establecimiento de la tecnología en el contexto de la modernidad.

Los primeros edificios arquitectónicos que incorporaban el concepto de *espacio* como valoración significativa dentro del proyecto arquitectónico, habían aparecido a finales del siglo XIX en Europa. Gaudí, con sus estructuras dinámicas, irrumpía vigoroso sobre las últimas composiciones de la tradición neoclásica. Van de Velde, preocupado por la forma que permanece después de romper el muro, anticipaba el discurso «semiológico de la arquitectura», y que años más tarde se añadiría al proceso del proyecto, haciendo del mensaje iconológico un factor primordial en la formación del producto arquitectónico.

H. P. Berlage, un avanzado ilustrado en los principios del siglo XX, trataba de llevar al plano las aproximaciones estéticas de filósofos próximos a su entorno cultural, como Kant y Schopenhauer. De los tratadistas de la arquitectura como Semper o restauradores como Viollet-le-Duc, Berlage intuye la capacidad de *transformación* que puede llevar implícita la arquitectura, y que esta capacidad de transformación está ligada a la posibilidad de pensar sobre el espacio, que es un acto del conocer. Utilizando la geometría como instrumento mediador de la idea, inicia la formalización del espacio desde el «interior de los contenidos», haciendo

explícito el conflicto que encierra el proyectar la arquitectura desde el «exterior», que según este proceder, el de contemplar la fachada, o el *espacio* que así se construye, sólo confirma su apariencia. No es de extrañar que en 1911, Berlage, conocedor de la obra de F. Ll. Wright, se convirtiera en un defensor apasionado de sus trabajos y uno de los primeros arquitectos que haría patente la necesidad de aplicar las ideas del espacio de la arquitectura al entorno de la ciudad.

### *Conflicto de los ideales del M.M. de la Arquitectura en Europa*

El pensamiento arquitectónico europeo más agudo comenzaba a vislumbrar que sería el *espacio* y no la *materia* el agente conformador de las nuevas construcciones. Ante todo, porque el *arte* ya no existe como fenómeno específico en una sociedad que como había señalado Hegel: «se encontraba en una estetización general de la existencia». Si la espacialidad medieval había conformado un espacio de contacto y el barroco una espacialidad escénica ligadas ambas a la materia, el espacio moderno no podía claudicar ante la *discontinuidad espacial* anunciada por el cubismo plástico y la arquitectura como la ciudad no se llegaría a entender, sin recurrir para su comprensión al análisis de las nuevas *relaciones topológicas*. Sobre los gestos distorsionados que los pintores del cubismo dejaban explícitos, en sus lienzos, subyacía aún el antagonismo heredado de principios del siglo XIX entre la ciencia y el arte, actitud maniquea empeñada en enfrentar la *razón* al *sentimiento*. El movimiento «expresionista» surgía en parte de esta tensión y se instalaba en la Alemania prenazi como una tendencia favorable para poder inflamar los caldeados ánimos del nacionalsocialismo. Aunque es necesario aclarar que el movimiento expresionista se convertía también en un arma de dura crítica contra el asalto que significaba el control monopolista de la economía, auspiciada por la burguesía industrial europea.

El espacio de la arquitectura dentro de las motivaciones expresionistas, no podría estar alejado de esta dualidad de tensiones y se iba configurando alrededor de las demandas reclamadas por la «adhesión irracionalista». Esta vinculación negaba por principio la filosofía objetiva, y ponía en duda los conceptos estáticos de tiempo y espacio. Recorría por el pensamiento estético un revisionismo teórico que pretendía recuperar la dualidad nietzscheana establecida entre el *arte Dionisiaco* y el *Apolíneo*, haciendo patente la diferenciación entre la razón clásica y la emoción nórdica, lo que en términos expresivos se traducía en incorporar al espacio los sím-

bolos humanos, entronizando estas o parecidas simbologías, como elementos de composición que se traducían en una arquitectura de imágenes antropomórficas. Ejemplos significativos: B. Taut: Valle como Flor. Torre Einstein: E. Mendelsohn y R. Steiner: Goetheanum.

La tensión de la época no resultaba ajena a los preparativos bélicos que se desarrollaban para la primera guerra mundial, situación emocional que suscitaría en los arquitectos adscritos a esta tendencia una predisposición a dibujar la «utopía espacial», voluntarioso gesto por parte de estos arquitectos para configurar los lugares donde instalar a las masas de proletarios urbanos. No resulta extraño que alguna de las tipologías recuperadas fuera el modelo de la catedral, entendido como espacio monumental y funcional para el proyecto de estos ámbitos colectivos: «Las catedrales del futuro.» La espacialidad de la arquitectura europea quedaría marcada por el gran impacto que significó el expresionismo alemán, sobre todo en sus valoraciones compositivas, aunque el *espacio* como prioridad, nunca fuera un tema del interés de los expresionistas, lo que no excluiría que algunos de sus más significativos arquitectos de este movimiento como Mendelsohn, hiciera patente en sus obras que la idea de espacio era el objetivo final de la expresión arquitectónica.

El interés por la definición del *espacio* en el contexto ideológico de estos arquitectos en las sociedades industriales, no se debe olvidar que viene secundado por la presencia de una potente crítica y abundante historiografía, que vincula la arquitectura a los procesos de su determinación «estética» y que ha hecho precisamente de esta interpretación un axioma categórico, un código de enunciados de carácter simbólico que permiten explicar la *forma arquitectónica*, como resultado último de significados como un repertorio de construcciones simbólicas. El «ornamento» en la sociedad industrial hay que entenderlo como una cobertura ideológica que permite distraer mediante el simulacro, o la decoración, su *desorden*.

Sin duda las tesis expresionistas envueltas en los debates de una metafísica espacial se enfrentaban a la voluntad de construir que proclamaba Mies van der Rohe cuando señalaba que, «la arquitectura era la voluntad de una época realizada en construcción». Debate del que sin duda se iban a beneficiar los intereses del capital que realizaban su propia formalización en el espacio de la ciudad.

La relación entre «producción mercantil del espacio» y «tejido social» quedaría patente en la reconstrucción de la ciudad europea y en el crecimiento abusivo e incontrolado que posteriormente ha de soportar la trama urbana, al tener que incorporar el impacto de los contenedores bu-

rocráticos y comerciales. Estas relaciones reflejan en la concepción moderna de la arquitectura un dato significativo como es el hecho que la nueva organización de sus espacios vienen programados y diseñados por el *intelecto-técnico* que domina y controla el desarrollo del progreso *científico-técnico*, desarticulando las pautas culturales por las que discurría la arquitectura. La «inteligencia tecnocrática» que reside en las estructuras de la sociedad moderna refleja con meridiana claridad, como las *categorías económicas* son las que determinan y condicionan unos ítem en la conducta, unos comportamientos de homogeneidad tanto del grupo como del individuo de tal manera que *conducta* y *medio* son hechos interdependientes, siendo el «espacio ambiental» un lugar donde se ha de reflejar necesariamente esa «crisis cultural» que intuyera A. Artaud. La ciudad moderna en el contexto europeo reseña de manera precisa su fragmentación, y es reflejo de la alienación de sus ciudadanos. De tal manera que el deterioro de los valores formales de su arquitectura es su corolario explícito.

Los arquitectos europeos en la década de los 60-70 tendrían que soportar con gran decepción el triunfo «aparente» de lo que se suponían los ideales del M. M. A., al ver realizadas en sus edificios las referencias formales que aquellos ideales postulaban. La ciudad y su arquitectura eran manipuladas como espacios de inversión mercantil. La planificación urbana adulterada en un naturalismo sin naturaleza, la arquitectura, salvo los episodios puntuales de las minorías que sustentaban la resistencia cultural, se había transformado en un conjunto de artefactos depredadores del ambiente. Los edificios construidos en clave «funcionalista» manifestaban sus formas alejadas de toda función y ajenas a sus propios contenidos habitacionales. Se imponía a la ciudad la ley de un espacio sin tiempo concreto, sin apenas referencia histórica, recurriendo a una abstracción generalizada adornada con sofisticadas técnicas de simulación. Los ideales de la ciudad moderna habían sucumbido frente a los mecanismos de producción económicos y las *formas* que reproducían estas manipuladas arquitecturas, no era más que la planificación reglada de su obsolescencia.

La pretensión innovadora por lo que respecta a la construcción del espacio que formulaban los pioneros del M. M. A., pretendiendo hacer una arquitectura de «rango universal», y apoyada en los presupuestos más genuinos de la «razón ilustrada», acaparó pronto su fracaso. Los testimonios de este fracaso, elocuentes en la ciudad, nos remiten a entender el *significado del espacio* desde la coherencia que proporciona la razón científica, las finalidades prácticas y las cuestiones de índole semántica,

que encerraban tres apartados significativos en los programas del M. M. A. como: *a)* la narración de la función; *b)* la capacidad de superar la soledad de la materia; *c)* la identificación entre la forma y el uso. En una parte muy considerable estas cuestiones no dejaban de ser matizaciones de la estética académica. La derrota sufrida por la arquitectura en la ciudad, repliega a los arquitectos a desarrollar sus particulares pretensiones de diseño subjetivo en los recintos de la «autonomía de la arquitectura». Este repliegue en el campo del pensamiento arquitectónico europeo venía en gran parte a revisar los principios programáticos de la arquitectura moderna, que según W. Morris atribuía a la arquitectura, tales atribuciones consistían nada menos que el cometido de abordar «todas las modificaciones hechas por el hombre sobre la superficie de la tierra». Pero las condiciones habían cambiado en Europa, y no responden a los tiempos en los que Morris formulaba tal sentencia. Terminaba el crecimiento demográfico. La crisis económica alteraba la producción del mercado de la construcción de edificios y la atención se dirigía a la recuperación y transformación del patrimonio existente. El crecimiento de la ciudad se había estabilizado.

La «razón ilustrada» daba paso a la «racionalidad tecnocrática», y con esta transferencia también el de la hegemonía y la autonomía, de una «filosofía del progreso». En estas circunstancias no es de extrañar que Norteamérica se incorporara como protagonista activo en un panorama desdichado como el que presentaba la arquitectura europea. Su presencia en el debate del pensamiento arquitectónico moderno llegaba con cierto retraso respecto al desarrollo experimentado por la teoría y la práctica arquitectónica realizados en Europa. La figura de Louis Kahn haría pronto explícito que su pensamiento arquitectónico no parte sólo de la «valencia estética», sino del acontecimiento fenomenológico que encierra el diseño del espacio aproximándose a las interpretaciones heideggerianas: «el espacio no es un concepto matemático abstracto sino una estructura concreta dentro del mundo» — «una rosa, señala L. Kahn, quiere ser una rosa»; «un espacio que sabe lo que quiere ser es una estancia».

El espacio en la concepción de los maestros constructores europeos había pretendido borrar la «memoria», y con decisión tan radical, excluir la «historia». La modernidad arquitectónica entendida desde el pensamiento de L. Kahn se apoyaba en la reconstrucción de la «memoria histórica», anhelo sin duda de un pueblo que nacía con inusitada pujanza a la historia moderna, de ahí la importancia intelectual de un arquitecto como Kahn, que entiende el edificio a la manera de Alberti, como un proceso que se habita, se destruye y se reconstruye y no como un recinto

que se consume. La arquitectura se comporta como el arte, ayuda al hombre a *habitar*: poéticamente.

La crisis europea de los 70 dejaba restringido el campo de operaciones arquitectónicas a una serie de modificaciones parciales en el patrimonio existente y a una cierta continuidad en algunas intervenciones puntuales de carácter técnico, realizando estas intervenciones con modelos inconexos de carácter «supertécnico o superestilístico», proyectos ligados a ciertas aproximaciones contextuales o de marcado contraste tecnológico. Junto a esta modalidad de trabajos, la enseñanza de los profesores en las escuelas de arquitectura intentaba formular un sin número de alegatos teóricos, de imágenes gráficas de fácil exportación e intercambio con los medios de comunicación especializados.

La ambivalencia producida por el derrocamiento de la «razón» y la ruptura con la «historia» sume al arquitecto europeo en un escepticismo abierto al extravío. A qué recurrir. ¿A la filigrana de la forma? ¿Recuperar los modelos preindustriales? ¿Encerrarse en los relatos de la historia?

L. Kahn, a la muerte de F. Ll. Wright, será el arquitecto llamado a resolver los desórdenes de tanto desvarío. La obra de Wright no fue nunca un modelo, ni creó el magisterio de una escuela capaz de hacer evolucionar su filosofía, que entendía el hombre como parte de la naturaleza sujeto a sus leyes, y la creatividad del espacio como manifestación de sus fuerzas interiores para transformarla. F. Ll. Wright, heredero en gran parte de las corrientes del pensamiento vitalista del siglo xx, postulaba un encuentro con la naturaleza, una relación orgánica del edificio con el medio. Su obra se puede entender como un discurso rousseausiano alrededor de la arquitectura. La evolución histórica norteamericana, antes de su muerte, ya se perfilaba como una sociedad con objetivos diferentes, y se hacía evidente que la arquitectura que edificaba tal sociedad tendía a colmar otras necesidades y otros horizontes. La afluencia de arquitectos y artistas que emigraron a Norteamérica acosados por la violencia del nazismo, había permitido organizar un fuerte estamento de profesores europeos en los claustros de la universidad americana. Sus enseñanzas se estimulaban en ocasiones con potentes encargos para edificios de la administración o los monopolios y el diseño y la construcción de sus edificios irrumpía en la escena pública norteamericana con el renacimiento de propuestas y proyectos arquitectónicos truncados en la extenuada Europa de entreguerras. Esta doble sollicitación profesional y académica, les convertía a este grupo de arquitectos y artistas europeos en verdaderos representantes de la cultura mundial (W. Gropius, M. van der Rohe, R. Neutra, M. Breuer...);

protagonistas destacados de la aportación centroeuropea a consolidar la cultura norteamericana.

La experiencia social e histórica vivida por estos artistas en Europa se vería recortada en el entorno de su exilio cultural, pues los deseos de legitimación del nuevo imperialismo norteamericano se fundamentaban en los valores nacionales y en el sentimiento de exaltación de estos valores, proclamados mediante la manifestación de su potencial económico-militar y la capacidad para crear los soportes culturales donde poder desarrollar el conocimiento científico-técnico. En una sociedad así organizada no deben extrañar los estímulos de progreso y la idea de una tecnología cualitativamente nueva. Su espacialidad se fundamentaba en el deseo de acopiar todos los sueños de la arquitectura perdidos en la noche de la historia europea. Para expresar tal discurso arquitectónico nadie mejor que un ciudadano como Louis Isidore Kahn, nacido en Estonia, en la isla de Osel un 20 de febrero de 1901, emigrado a Norteamérica en 1905, estudiante de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, profesor universitario y reflexivo arquitecto; tan acotado perfil podría asumir sin el menor escrúpulo el liderazgo de la arquitectura norteamericana, y el magisterio de su pensamiento renovador quedaría patente en la segunda mitad del siglo. Su sentido del orden le lleva a indagar la memoria del espacio europeo, donde encuentra la teoría del conocimiento del espacio. Sus construcciones como señalara J. Salix: «respiran el espíritu del pasado y testimonian la invención de un precursor», su energía creadora surge al restablecer las «naciones antiguas e instaurarlas en una realidad nueva».

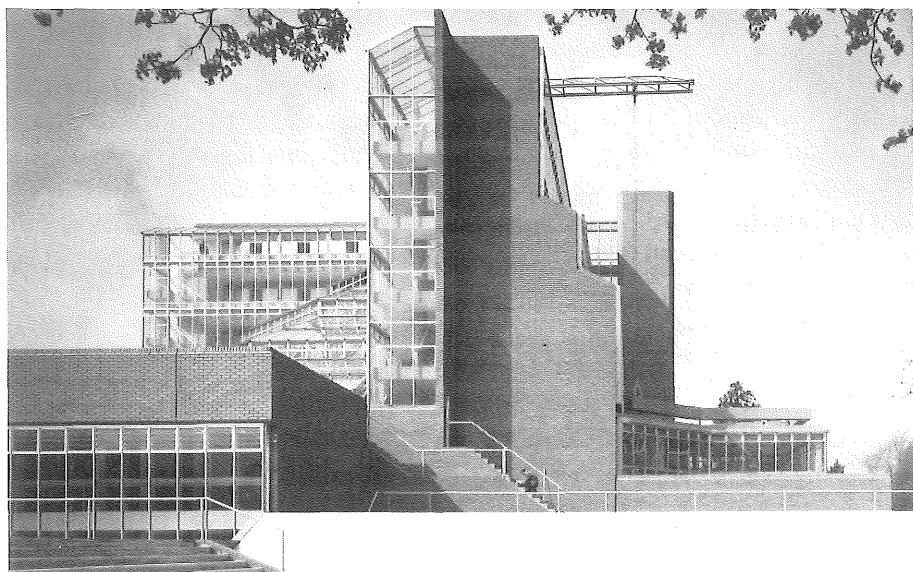
En Kahn la arquitectura norteamericana encontraría el hombre hecho a su medida, poseía como señalan sus biógrafos la palabra del poeta, la cadencia del músico, la concepción del artista, los pensamientos de un filósofo, los conocimientos de un metafísico y la manera de razonar de un lógico.

L. Kahn se erigía desde la reflexión de sus meditaciones filosóficas sobre la naturaleza del espacio en la arquitectura, en el protagonista singular de la arquitectura norteamericana. Los postulados de sumisión a los valores de la historia. La distinción entre el mundo de las ideas y el pensamiento de la arquitectura. Diferenciación entre lo que es mensurable y lo que no admite medida, la concepción de los espacios de soporte (espacios que sirven) y los espacios de dominio (espacios que se manifiestan), tenían que parecerle a muchos arquitectos cuestiones exageradas, pero resultaban ejercicios saludables a sus primeros discípulos, que encontraban en semejantes reflexiones una salida oportuna al escepticismo

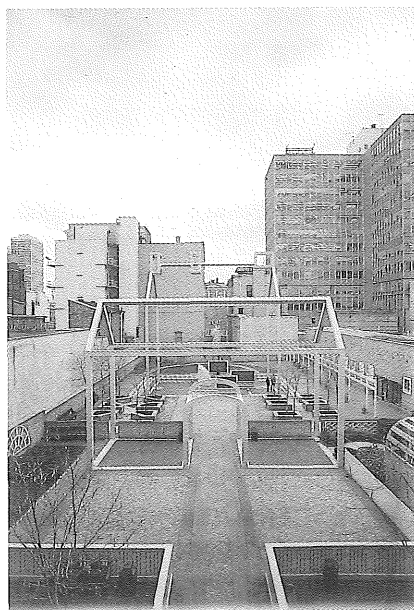
moral y al vacío formal en el que se sumía la arquitectura europea. Con L. Kahn surgía una nueva «ética arquitectónica», desarrollada en el pasado europeo durante la época de las buenas y bellas artes, y que con tanto sarcasmo había sido repudiada por los pioneros del M. M. A. El «espacio de la memoria» se recreaba en sus obras desde los templos egipcios a las villas palladianas. «No es posible crear una catedral si se tienen dudas acerca de su materialización.» Kahn superaba el monolítico y ejemplar discurso wrightiano, formulando un acontecer filosófico en torno a «pensar la arquitectura» como una construcción mental. Su pensamiento confiaba adquirir influencia directa sobre los espacios habitados para la colectividad de su tiempo. Intentó rebatir la *desesperanza* a la que habían conducido las ideas dominantes del «progreso y razón», y cuyos efectos devastadores había sufrido el espacio de la arquitectura en Europa. Desde la perspectiva de la arquitectura, sus edificios parecen alumbrar un principio de esperanza en una sociedad que se recrea en los espacios de la acumulación.

## ILUSTRACIONES

Las fuerzas productivas tienen la capacidad de desplegar formas e imágenes de una temporalidad reducida, como el automóvil en la industria, *arquitecturas de modelos alternativos* (figs. 9, 10).



9. Facultad de Historia, Cambridge, J. Stirling, 1964-67.



10. Plaza Pública, R. Venturi.

El espacio de la ciudad racional no está de acuerdo con las dimensiones que requiere las manifestaciones de la cultura de hoy. Sus formas responden a un conglomerado de perspectivas, angular y central, sin detalles arquitectónicos; todo unificado en el espacio estándar con un ritmo de serie análogo e infinito (figs. 11, 12).

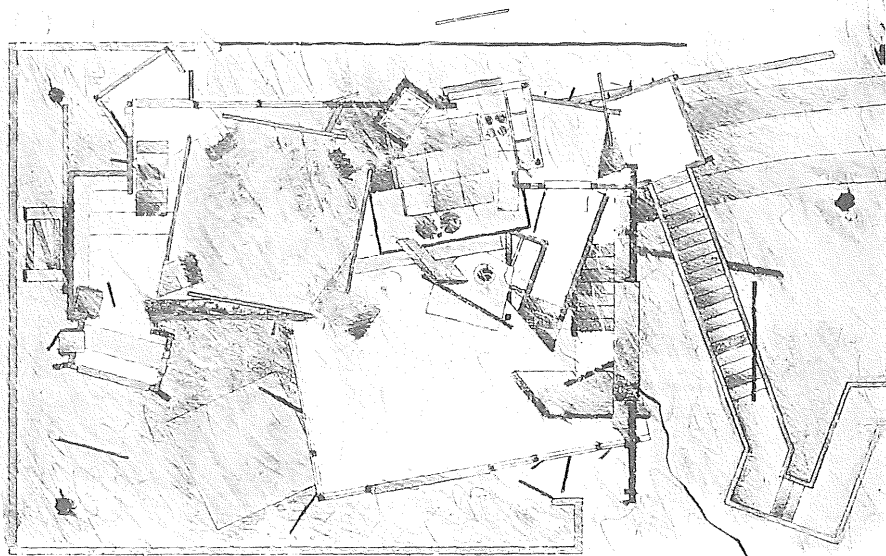


11. Cooperativa de viviendas en los alrededores de Helsinki, R. Skainer, 1986.

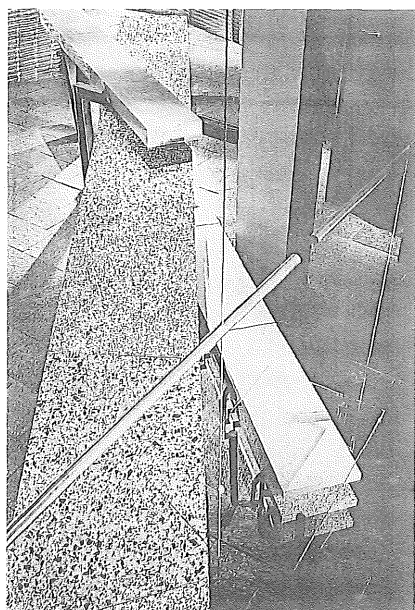


12. Edificio de oficinas en Tokio, 1980.

La incorporación de los nuevos materiales han hecho del *construir* una secuencia de ejercicios de estilo en el proceso de *proyectar* (figs. 13, 14).



13. Croquis para la instalación de una tienda de modas, N. York, 1985.

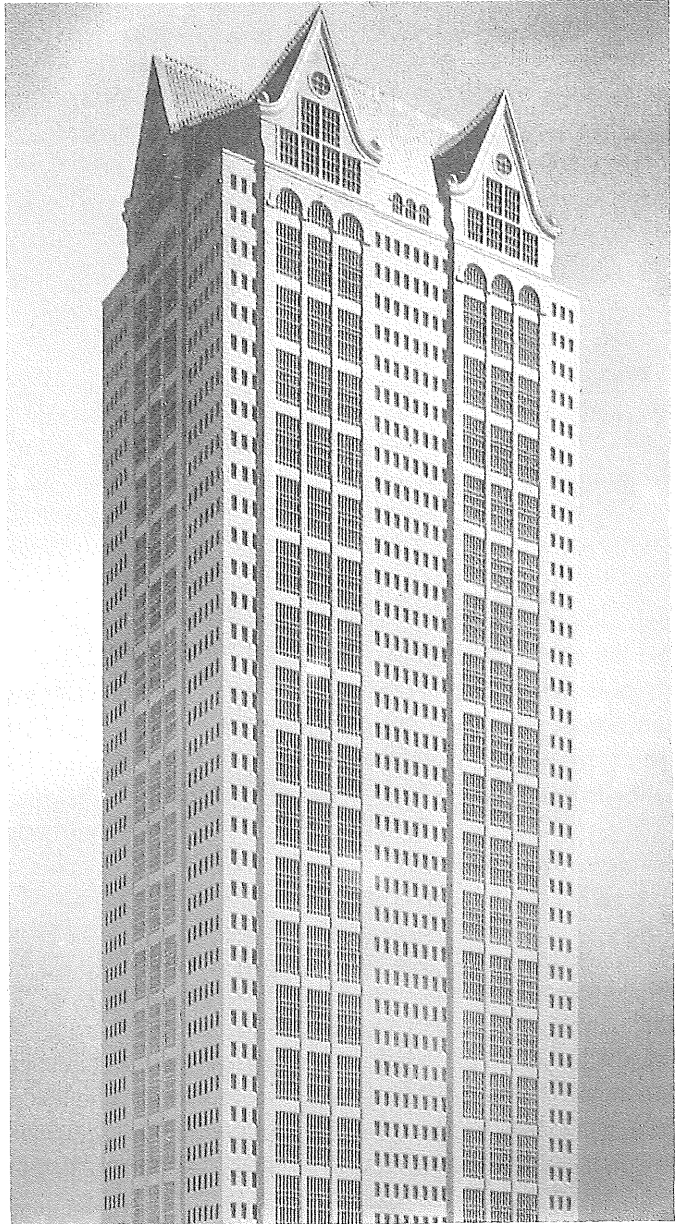


14. Mostrador de una tienda de modas en N. York, 1985.

El final de la burguesía ilustrada trataba de consolidar sus últimas imágenes dentro de una *arquitectura aleatoria* mezcla de un neoclasicismo inseguro y un eclecticismo ambiguo afectada por un pesimismo y una indecisión en sus formas (figs. 15, 16).



15. Conjunto de rascacielos en New York.



16. 190 South La Salle, Chicago, P. Johnson y J. Burgee, 1986.



### III

## LA CONDICION DEL PROYECTO MODERNO EN ARQUITECTURA

«No permitáis que la doctrina afeminada  
de los modernos fabricantes de belleza os  
enternezca demasiado.»

GOETHE

No está aún muy claro si tanto por lo que se refiere al desarrollo del pensamiento arquitectónico preconizado por el M. M. A. como por los resultados globales obtenidos por la arquitectura, si el *espacio* ha sido el objeto de primordial atención por parte del arquitecto moderno y contemporáneo. Los trabajos iniciales de los pioneros y maestros constructores de los años 20, o la multiplicidad de enfoques y tendencias desarrolladas en las últimas décadas permiten enunciar la duda de este interrogante. El espacio en arquitectura sigue siendo una «categoría abstracta», sobre la que se vierten toda suerte de conceptualizaciones más o menos teóricas, más o menos retóricas, sin hacer posible una síntesis o al menos vislumbrar una cierta dosis de coherencia teórico-práctica, que pueda presentar a la arquitectura como un proceso de comprensión unitaria.

Su campo de análisis se manifiesta con una serie de desarrollos dispares ligados fundamentalmente a la «retórica de la forma» y un sobrecogedor espectáculo de imágenes vinculadas a la incorporación de los «nuevos materiales», o bien a los procedimientos técnicos, que han hecho del acto de edificar una secuencia de auténticos *ejercicios de estilo* por lo que se refiere al acto de proyectar.

Es cierto que el discurso arquitectónico, entendido como lenguaje le ha servido para aclarar conceptos, y al proceso de proyectar se le ha enriquecido con valiosas imágenes descriptivas difíciles de distinguir en los códigos técnicos, pero siguen siendo escasas las aportaciones que presentan tal discurso despegado de la «valencia estética», a la que tradicionalmente recurre el arquitecto en los períodos de cambio. Tal vez esta solidaria dependencia de la arquitectura respecto del factor de belleza radique en el carácter inestable del propio concepto estético y de la naturaleza «provisional» que rodea al espacio de nuestro tiempo, tanto para la acción pública como la privada, o bien a ese «agnosticismo responsable», que le llevó a K. Mannheim a señalar que: «Ninguna época anterior tuvo la convicción de nuestro tiempo de que no poseemos ninguna verdad.»

Son muchas las voces críticas que se manifiestan desde diversos sectores del pensamiento moderno con un tono pesimista sobre el papel futuro que le corresponderá al «proyecto científico» en el cambio social de nuestro tiempo, una vez comprobado que la *razón* ha sufrido de tanto desencanto y el *progreso* amenaza con rasgos tan inquietantes de destrucción. Esta meditación de la crítica objetiva contrasta con la arrogancia exhuberante de las «arquitecturas del optimismo», con las que irrumpen en la escena urbana los nuevos samurais arquitectónicos.

No cabe duda que ante tan dispar y asimétrica situación se hace preciso el interrogante para dilucidar tan anacrónica correspondencia, entre el acontecer de una ciencia depresiva o al menos interrogativa en cuanto al resultado de sus fines y la megalomanía de una arquitectura, reciclada básicamente en los ritos formales de una cosmética ambiental, programada por las necesidades del consumo. Interrogarse con Ortega como lo hacía en 1930: ¿Quién manda hoy en el mundo? «Un pueblo primitivo camuflado con los últimos inventos.» No resultará muy difícil poder constatar que el «camuflaje» unido a los penúltimos ingenios ha sido desvelado, y como algunas de las supuestas profecías de aquellos años ya se han cumplido. Los presentimientos de Orwell, hacia el año 1984, le habían llevado a intuir los perfiles de una sociedad tecnocrática, regida por científicos, organizadores de sindicatos y periodistas que gobernarían la sociedad en la década de los 80. Hoy en 1986 podemos comprobar cómo la tautología novelada se ha convertido en una realidad, haciéndose evidente no sólo el «estado de guerra alternativo», sino la trasmutación del tiempo, que Orwell perfilaba alterando el pasado, transformando el presente y dejando en el olvido el futuro. Probablemente el espacio de la arquitectura sometido a tan delicadas permutaciones temporales se entregue a formalizar imágenes aleatorias y a los arquitectos, como a los

hijos en la novela de Orwell, se les conceda la «libertad intelectual» porque ya no tengan la capacidad de pensar.

Esta forzada ironía encierra, no obstante, el mensaje de una dura contradicción, y es la de tener conciencia que determinadas formas de expresión que subyacen en la arquitectura de hoy se hallan condicionadas por la moral de una sociedad cuya máxima y principio es el de la *utilidad*, y en orden a este principio, el proyecto de tales arquitectos se organiza y desarrolla con unos modelos *paradigmáticos* para construir el espacio en las sociedades del cambio, ligando a su naturaleza utilitaria el requisito del *éxito* como única mediación entre el proyecto y la realidad edificada. La arquitectura como la ciencia está vinculada de manera elocuente a la economía en el estado tecnocrático moderno, y de la misma manera que la ciencia se halla orientada, como señala Habermas, «hacia la industria militar, desde donde las transformaciones pasan a la producción de bienes económicos», la arquitectura asume un papel de soporte *visual y simbólico* en los nuevos espacios de la sociedad de consumo. La forma arquitectónica en este contexto no tiene por qué responder a una determinada función, ni tiene sentido el valorarla como «falsa» o «verdadera», en su relación con su racionalidad técnica o constructiva. Su finalidad debe responder únicamente a su «rol», la de servir como *mediador simbólico del simulacro espacial*.

Los códigos formales que utiliza una parte considerable de la arquitectura hoy están al margen del sistema de referencias ambientales, los mensajes de la forma arquitectónica, por los que discurre el hombre medio en el espacio de la ciudad, los frontones y columnas que incorporan los postmodernos, no responden a los criterios de coherencia constructivo-simbólica de un determinado proceder técnico, sino a las necesidades de connotación de un sistema que vacía el lenguaje no sólo verbal, sino de manera explícita el simbólico, para hacer de la *imagen* arquitectónica un *valor de cambio*, de acuerdo con la filosofía del pragmatismo que sustenta la actual producción de arquitecturas.

Alrededor de esta filosofía del pragmatismo giran algunas de las valoraciones más desenfadadas de un crítico como Charles Jencks que no oculta esta vinculación incluso con las arquitecturas más tardías. «La arquitectura moderna tardía, escribe, tiene ideología social, pragmática y tecnocrática y lleva a su extremo muchas de las ideas estilísticas modernas para resucitar un lenguaje agonizante y monótono.» Esta acotación de Jencks, justificando el *contenido pragmático* en el proyecto «tardo moderno» de la arquitectura, como respuesta al agonizante discurso de M. M. A. resulta insuficiente, pues la ideología del pragmatismo subyace ya en la

componente básica de los proyectos del «período heroico», que caracterizaron los primeros proyectos de los maestros constructores, si bien es cierto que adobados por una actitud ética y una carga moral en sus presupuestos ideológicos de marcado carácter progresista, que sin duda han desaparecido en las propuestas eclécticas de los epígonos.

No resulta fácil entender el acontecer de la arquitectura moderna si eludimos su componente pragmática. El pragmatismo subyace en todo el proyecto moderno y tardó moderno del pensamiento arquitectónico y no sólo de la arquitectura; pues es la filosofía dominante que encarna, primero la clase hegemónica del imperialismo alemán de entreguerras y heredan después los Estados Unidos en la crisis de valores que acompaña a la cultura occidental al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Aunque si bien es necesario destacar que la evolución acaecida en Norteamérica le confiere unas características peculiares al transformarse no sólo en una «superestructura ideológica» en los modos de pensamiento, sino en una auténtica cosmovisión del acontecer humano, ordenando las condiciones de la vida alrededor de unas bases materiales, fundamento de las relaciones sociales y espirituales de nuestra actual sociedad.

Una breve lectura de los rasgos filosóficos del pragmatismo, desde pensadores como Peirce a W. James y Dewey, evidencian una componente idealista de corte subjetivo junto a su marcado carácter positivista. Las características metodológicas del pensamiento pragmático recogen como aspectos más singulares los rasgos siguientes: *Empirismo*, *Individualismo*, *Espontaneidad* y *Oportunismo*.

El proyecto moderno de la arquitectura se debate desde los primeros intentos protorracionalistas, con la necesidad de incorporar y potenciar en sus propuestas un marcado *empirismo*, haciendo patente no sólo su especulación teórica, sino la acción y la práctica, buscando más la apología de la forma que el conocimiento del espacio (Plan Voisin 1925 de L. C. Yona Friedman. La ciudad espacial, 1961).

El segundo rasgo del acontecer pragmático sería el individualismo. El interés por la arquitectura que puede suscitar esta modalidad de características muy próximas al mundo del artista viene motivado por el acontecer de las sensaciones subjetivas. Todo lo que se conoce depende de la propia experiencia individual y carismática del arquitecto, cada experiencia formal es particular y única, marginando, cuando no negando, la riqueza que supone la experiencia individual en el contexto del tejido social (Brasilia. O. Niemeyer, L. Costa, 1956-60. Racimos en el Aire Arata Isozaki, 1962).

Los programas teóricos del M. M. A. reclamaban como prioritario que el proyecto y diseño cualquiera que fuera su destino y escala, desde la silla a la ciudad, debería estar fundamentado en la *experiencia social*. El supuesto «triunfo» de la arquitectura moderna y el consiguiente fracaso de sus postulados más ambiciosos, inclinarían a un buen número de arquitectos a recluirse en las «fortalezas del individualismo» y tratar de indagar en los fragmentos de sus lenguajes más íntimos aquellas secuencias espaciales que como colectivos no habían podido expresar. Las presiones de una sociedad de consumo cada vez con mayor incidencia en los territorios de escena urbana, solicitaban del arquitecto *la novedad* de la imagen arquitectónica. La *mass-media* se transforma en el nuevo mecenas, *improvisación* y *espontaneidad* sería el correlato a tal demanda, método que encajaba perfectamente en el proceso acelerado de la producción consumista.

En los últimos quince años, a pesar del esfuerzo de algunos grupos de arquitectos por mantener con proyectos singulares los dogmas y principios de los maestros constructores, el proyecto de la arquitectura se resentía de manera evidente de los vaivenes de la crisis económica en la que habían concluido la teoría del crecimiento ilimitado y las inversiones en tecnología de guerra.

Resulta evidente que una filosofía como el pragmatismo que fomenta la acción y que el sustrato en el que desarrolla su práctica empírica viene acotado por la «espontaneidad» y el «individualismo», constituye en sí misma un método ideal, para alejar toda tentación teórico-crítica del proyecto arquitectónico, circunstancia que como fácilmente se puede deducir abre un campo fructífero para el *oportunismo*, última característica del proceder pragmático. ¿Con qué criterio evaluar la diversidad de tendencias, fragmentos y colección de simulacros por los que puede discurrir las propuestas figurativas del proyecto de la arquitectura sin una teoría sólida y una crítica aguda? La respuesta por parte del arquitecto no se haría esperar, cada problema se afrontaría tal como aparece y se resuelve como se puede. Esta «metodología» desemboca en ese cajón de sastre alterado y disperso que se conoce con el nombre de *eclecticismo* y explica en parte el «discurso polisémico» de la arquitectura desde los finales de los cincuenta a los ochenta.

La alternativa a la falta de método es la negación a toda planificación, excluye cualquier principio de coherencia metodológica. El eclecticismo ofrece «simulación» al poder y «notoriedad personal» y profesional al arquitecto. Marginados quedaban los postulados carismáticos del racionalismo: «la forma sigue a la función»; ahora el arquitecto recibe mensajes

más precisos: «la oferta sigue a la demanda». Hasta finales de la década de los sesenta el pensamiento arquitectónico más riguroso trataba de encontrar respuestas para los diferentes programas europeos de la espacialidad, acercándose a indagaciones teóricas, a definiciones más precisas sobre el concepto de *lugar* (Team X); revisiones históricas que aproximaran las experiencias espaciales de épocas anteriores (Neoliberty) o indagaciones más sosegadas sobre los «racionalismos» iniciales (Aldo V. Eyck. Hogar de la Infancia, Holanda).

El desarrollo de una tecnología cada vez más compleja había hecho posible a escala mundial la evolución del sistema capitalista, que, regido por un *sistema de monopolios internacionales*, favorecía una movilidad permanente en los productos y las máquinas en las que se desarrolla la nueva tecnología. Esta interacción productiva permitía no sólo dar respuestas formales a la demanda espacial, ya fuera ésta de alojamiento o de los grandes contenedores administrativos, sino generar demandas simbólicas en la imagen arquitectónica mediante la búsqueda de *novedad*. El trabajo del arquitecto quedaba reducido a formalizar el «styling» dentro del mercado del espacio, lo que significaba que no se trataba tanto de *adquirir* un producto proyectado para unas necesidades concretas, como de *elegir* un objeto dentro del oportunismo que conviene a las leyes del mercado, cualquier medio hacia el fin previsto, señala H. K. Wells, es la esencia. La forma de la arquitectura se convertía en un medio para acelerar las demandas en el mercado del espacio del método pragmático.

Un análisis que intente penetrar con mayor profundidad en el recuento de alegorías formales redactadas por los «arquitectos de moda» en estos años, podrá observar cómo las orientaciones y tendencias por las que discurre la arquitectura en la década de los setenta provienen de aquellos sectores más modernos y agresivos de la actividad económica (los monopolios). En estos sectores el conocimiento del comportamiento de masas es más considerable y la percepción de la crisis económica más sensible; no debe resultar extraño que la atención reciente por la arquitectura, como objeto de manipulación, entre a formar parte también de una estrategia más, dentro de los sistemas abiertos en los que operan las fuerzas productivas de las economías más avanzadas.

Las sociedades capitalistas modernas, según Habermas, «poseen la facultad de desplegar fuerzas productivas en términos de relativa permanencia». Los modelos alternativos, las metodologías proyectuales, las tendencias estilísticas y la proliferación de arquitectos de «temporada», que ha experimentado la arquitectura moderna en lo que va de siglo, refleja con gran verosimilitud formal y espacial el tiempo y las ne-

cesidades pragmáticas de estos ciclos productivos; Ch. Jencks, con una paciencia encomiable, ha intentado reproducir en una «tabla periódica» algunos de los episodios más sobresalientes, desde el funcionalismo radical de las vanguardias a los efluvios del epigonismo norteamericano, donde quedan patentes las imágenes de una arquitectura patrocinada por la economía privada, que permite la investigación de lenguajes geométricos y la experimentación en edificios de pequeña escala, de gran competitividad simbólica, frente a aquella otra que proviene del encargo de los grandes «grupos y monopolios», dirigida a diseñar los programas de infraestructura material (enseñanza, sanidad, ocio, planificación urbana y construcción de viviendas), donde los resultados formales son más reducidos, pues en estos grandes proyectos se permite albergar cualquier innovación siempre que no modifique sustancialmente los beneficios de las estructuras productivas.

Los sistemas productivos «abiertos» favorecen una modalidad de proyectos cuyas características tienden a acentuar la componente subjetiva del diseñador, hacer más patente su notoriedad, multiplicar las ofertas y obtener el control de las publicaciones... Los fines a los que va destinado el espacio se posponen ante los objetivos de connotación simbólica que se solicita de la forma arquitectónica. La misma columna puede servir para componer «la strada novísima» que como simulacro de apoyo. Cualquier mensaje debe tener cabida en el proyecto, cualquier estilo puede ser incorporado, cualquier forma aceptada, de ahí el carácter oscurantista y superficial de estas arquitecturas y el papel de «creador de simulacros» que debe asumir el arquitecto. Fiel reflejo de estas consideraciones lo hacen patentes las abundantes y difundidas propuestas arquitectónicas complejas y contradictorias, metafóricas y metafísicas de la arquitectura tardía (Ministerio de Finanzas, París; el edificio Portlant, Oregón, Peter Eisenman, Casas III y IV).

Pero la búsqueda de la novedad requiere una argumentación conceptual más dilatada. «Esto que presentamos, señala P. Eisenman, en "The End of the classical", Expo A.A. Londres, 1985, es una expansión más allá de los límites que presenta el modelo clásico hacia la realización de la arquitectura como discurso independiente, liberado de todo valor estético; esto es la intersección de significado, de lo arbitrario y de la ausencia del tiempo con lo artificial.» La arquitectura sin límites que plantean los ejercicios de Eisenman reproducen aplicados a la arquitectura algunas de las reflexiones del filósofo Jacques Derrida; es un ejemplo fiel de asociación literaria, metodología, por otra parte, tan desarrollada en algunos arquitectos del «epigonismo», cuando plantean como única forma de escritura

los caracteres y posibilidades que tiene como experiencia sistemática la lectura.

El proyecto de la arquitectura desde lo que hemos denominado *sistemas abiertos* permite toda suerte de recurrencias y analogías para el acto de proyectar, situación que no hace más que evidenciar el estado de crisis general que reproduce el pensamiento arquitectónico actual. Proclamando por un lado su «autonomía arquitectónica» y teniendo que admitir como sucedáneos los recursos que les facilitan los campos paralelos del pensamiento, síntoma evidente de su dependencia del sistema «racional de dominación» que subyace en el comportamiento de la norma tecnocrática contemporánea.

La alienación que la civilización actual impone a nuestro comportamiento en el espacio, es consecuencia de la disociación que en su conciencia ha experimentado el hombre moderno. Un sistema *homogenizador* se encarga de *disecar el significado vital* de nuestra existencia y de otorgarle un *significado cultural*, significado y valoración que se establece al margen de los límites de la persona. El espacio de la arquitectura hoy recibe su «significado» y «sentido» en la «intersección con lo artificial», sin que exista mediación posible con el usuario, con el usador de su reducto; siendo ésta una de las razones por las que el arquitecto moderno ha dejado de participar en la formalización y redacción del proyecto como sujeto individual. Sus decisiones, tanto en el programa como en la valoración de sus diseños, se alejaron ya hace algún tiempo de los intereses inmediatos de sus semejantes, para servir a los postulados y finalidades de un sistema que ha cosificado los específicos valores humanos. Ante esta descomunal fractura entre objetivos y resultados cabe preguntarnos: ¿Por qué tanta referencia al pasado en estas arquitecturas de la sociedad del cambio? Los filósofos nos recuerdan que la muerte interior suele presentarse en forma de *melancolía* y que es a partir de la contemplación en el recuerdo, en la mirada al pasado, en la recreación de lo sucedido, como se mitiga la orfandad del yo escindido. La función simbólica de la arquitectura en cuanto se refiere a los pioneros, estuvo más ligada a una representación emblemática de la técnica liberadora que a mitigar los dramas que llevaba implícita la adecuación del hombre nuevo a la sociedad industrial. Sus proyectos iniciales descomponían los modelos arquitectónicos en diferentes elementos a los que atribuían una identificación formal de naturaleza técnica y una serie de usos y valores. Su legitimidad simbólica era requerida para hacer patente la «imagen de modernidad» y el modelo de proyecto se entretenía en *cómo* ordenar y componer tales elementos: separación de estructura y cerramiento, eliminación del carácter de la fachada como

elemento resistente, introducir el soporte basamental sobre pilotes, reducir la cubierta a la terraza-jardín o hacer patente el plano libre en la planta.

Esta descomposición técnico-simbólica en la que se esforzaban los arquitectos por hacer patente los diseños de la época, permitía incorporar al usuario junto con la trama social de sus necesidades en la nueva arquitectura, con unos grados de libertad y cambio no conocidos en los modelos estilísticos precedentes. Las posibilidades de evolución eran imperceptibles y la característica de concebir el espacio como *espacio libre* fue una constante; siendo, por tanto, una de las características más genuinas del proyecto moderno las de la *movilidad y el cambio*. La adaptabilidad es una condición solidaria del espacio técnico contemporáneo.

Pero esta condición hábil de la espacialidad contemporánea ha sido suplantada y sin duda la desvirtualización de los *tiempos vitales*, al ser sustituidos por unos *significados culturales* inducidos, provocan un distanciamiento en el hombre contemporáneo que enajenan también su comportamiento en el mismo. El espíritu científico rompió con el proceso de ordenar la arquitectura según la tradición clásica, atomizando los elementos arquitectónicos en componentes abstractos sin apenas identidad con el espacio, pero hay que reconocer que el pensamiento arquitectónico agotó sus esfuerzos en construir la síntesis del «*espíritu nuevo*» desde su vertiente racional. Realizó el intento encomiable de acometer, según Benevolo, la «convergencia de las fuerzas de vanguardia en un movimiento unitario que fuera capaz de atacar toda la producción constructiva y modificar de forma global el ambiente en el cual el hombre vive y trabaja». Sufrió la potente conmoción económico-social y no pudo soportar las pretensiones de alcanzar un «estilo internacional» y único, según deseaban los iluminados pioneros de principios de siglo.

Nos encontramos ahora en los últimos episodios del fin de siglo con un cúmulo de tendencias eclécticas no todas de signo esperanzador. ¿Dónde se encuentra el Proyecto de la Arquitectura?

Como toda respuesta que tiende a ser exploratoria, debe ser indefinida y su acotación carecer de límites. Si la arquitectura es una forma del pensamiento que opera en la construcción del espacio, una mediación *técnica* entre el hombre y su medio y una educación *simbólica* entre su razón compositiva y su expresión material, resulta evidente que la expresión de sus edificios, el diseño de sus proyectos, reproduzcan la heterogeneidad de hipótesis impuestas al espacio por la *universal estructura pragmática* de la sociedad actual y los cambios intrínsecos de las técnicas y materiales que lleva implícito. La forma a priori, el historicismo, el artifi-

cio subjetivo o el funcionalismo como método fundamentalista para ordenar el espacio en la vivienda y la ciudad, revelaron una gran permisividad formal presa fácil para la corrupción en manos de los especuladores. La austeridad del ornamento reclamado por el puritanismo racionalista se trastocó en auténtico «delito» por los beneficios que aportaron al promotor de edificios. El eslogan que Mies llegó a proclamar como modelo para proyectar, «menos es más», tenía efectivamente una doble lectura desde la óptica de las inversiones económicas en el espacio de la arquitectura.

Lo que verdaderamente aconteció en el panorama de la cultura europea después de los años cincuenta, fue la consolidación de una *nueva sensibilidad* dentro de una visión fragmentada de todo el acontecer artístico, que afectó de modo radical al enfoque del diseño en relación con el espacio arquitectónico. El proyecto de los arquitectos hoy elude las expectativas «funcionales», ante el fracaso del edificio racional en la ciudad y se centra en problemas que rodean los apartados de la estética o cómo hacer que la arquitectura adquiera el valor de arte mayor, recurriendo a una recuperación tipológica de la historia; más tarde, abriéndose de nuevo a las exploraciones de la variedad de la forma artística y en últimos ensayos atendiendo a las ofertas que puede ofrecer la representación abstracta en la arquitectura. El problema del historicismo, evidentemente no es para el arquitecto una novedad; Aristóteles recoge ya esta necesidad, al entender cómo el acto de proyectar e imaginar «está implicado en la historicidad y en la contingencia».

Las dificultades más relevantes en el proyecto moderno no residen en cómo superar las servidumbres del historicismo, sino cómo resolver la contingencia plural que solicita del proyecto arquitectónico, al tener que *ordenar* los materiales conceptuales; servir a las *condiciones de usos*, cuando éstos han sido trastocados en valores de cambio; transformarse en acontecimiento espacial, dotado de fruición plástica o bien de conseguir reproducir y producir en gran escala una obra de características técnicas y artísticas por los mecanismos de producción tecnológica. Esta reelaboración continua e interacción heterogénea de usos, formas y funciones en el contexto de la experiencia y la acción sitúa el proyecto de la arquitectura en un campo intelectual de indudable *ambigüedad*, connotación que caracteriza a la arquitectura contemporánea más significativa.

La condición del proyecto arquitectónico está inmersa en los fenómenos que ha producido el desarrollo incontrolado de la *tecnociencia*, fomentando un desarrollo tan acelerado en las sociedades paramilitares actuales, que no deberíamos considerar como tal «progreso». Sus características son las de poseer una *inercia* y una *entropía* autónomas, independientes de nuestro

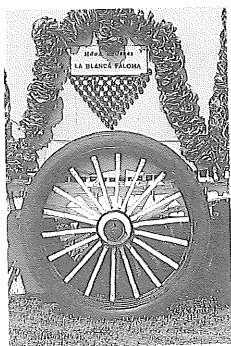
control, unido al hecho de resultar un fenómeno de *complejidad creciente* para el que la razón aún no encuentra un adecuado análisis. La arquitectura como auténtica infraestructura ambiental donde se desarrolla la existencia de la vida, como soporte (proyecto) que integra el pensamiento del hombre y su expresión material, afronta el desafío inédito de esta *complejidad*. Resolver los problemas del proyecto moderno en arquitectura, requiere una síntesis aún por realizar entre las *formas de pensamiento* y las *formas de expresión material*, en tan significativa ruptura reside su fracaso. La arquitectura moderna abandonó hace tiempo la ciudad y lo que contemplamos son los ecos de ensoñaciones privadas. Nos encontramos ante lo que I. Calvino señaló con lucidez como «El desafío al Laberinto».



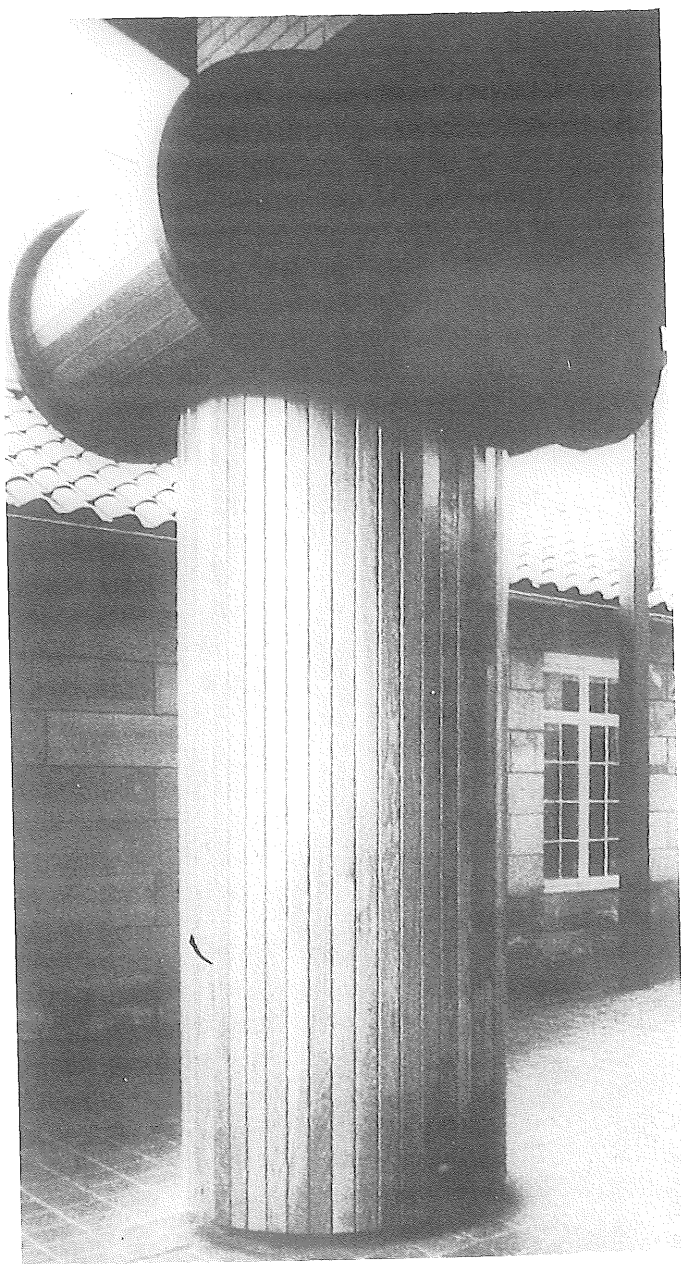


## ILUSTRACIONES

La arquitectura es un *proceso* y no la producción de un objeto. Al arquitecto se le exige valorar las consecuencias de su arte (figs. 17, 18).



17. Ornamentación de un carro en la Romería del Rocío, Andalucía, 1982.

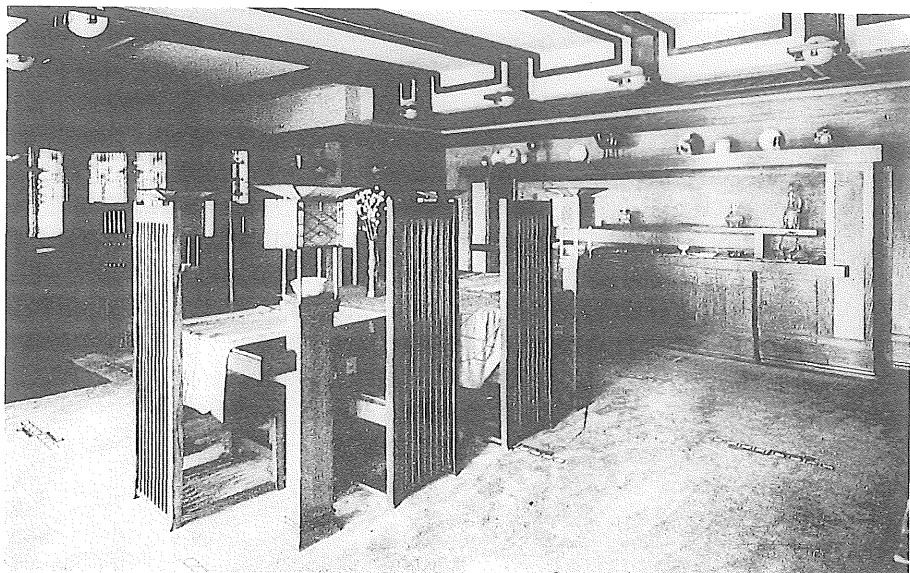


18. Columna, R. Venturi.

Apología de la forma desde la economía más que el conocimiento del espacio. Disociación entre proceso constructivo y compositivo. Opacidad (v) Transparencia (figs. 19, 20).

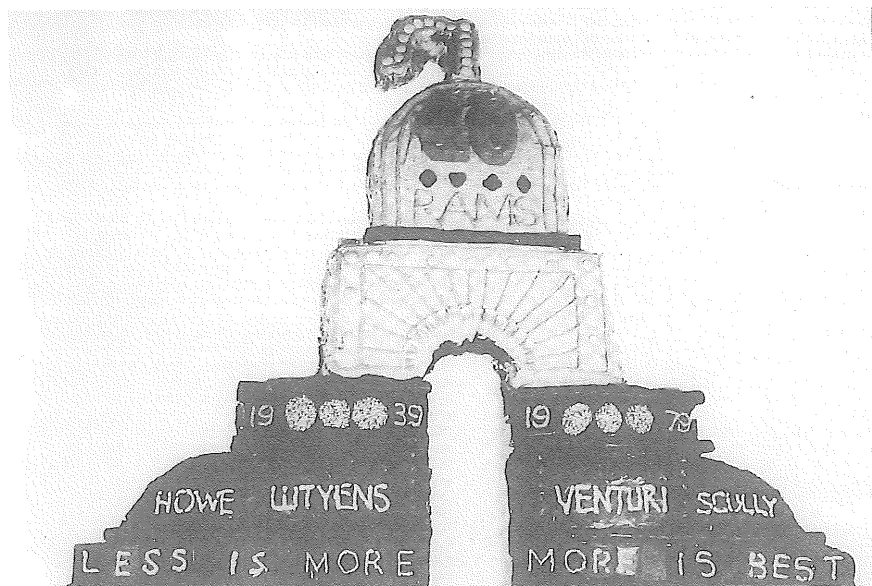


19. Tienda de velas en Viena, H. Hollein, 1977.

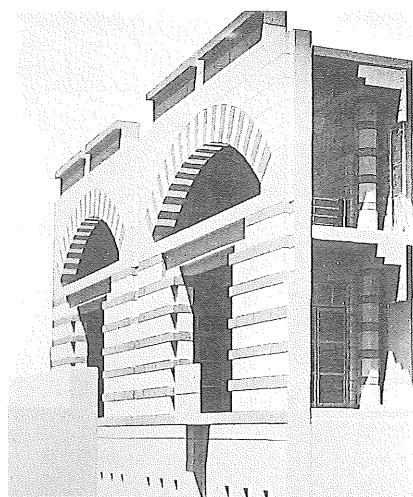


20. Casa Robie, F. Lloyd Wright, 1909.

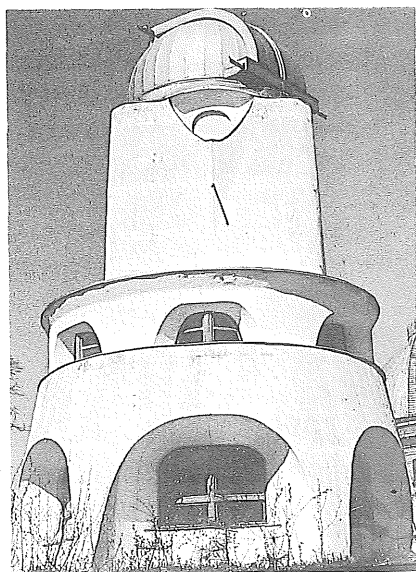
La arquitectura moderna abandonó hace tiempo la ciudad y hoy lo que contemplamos de su arquitectura son las imágenes de las *ensoñaciones privadas* de algunos de sus arquitectos (fig. 21, 22).



21. Dibujo humorístico, R. Venturi.

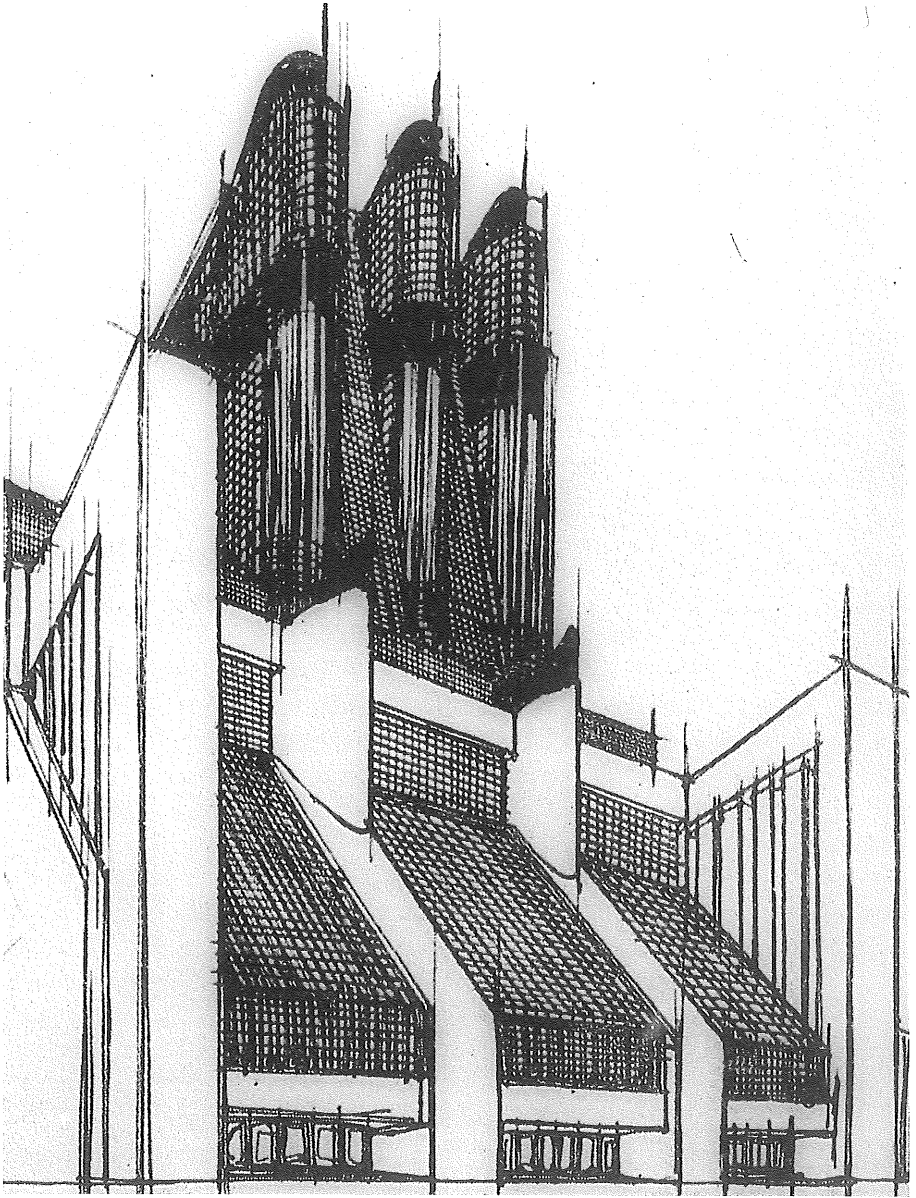


22. Doble fachada de un edificio de oficinas en New York.



23. Torre del Instituto Astrofísico en Potsdam, 1920-24, E. Meldelsohn.

Realizar la síntesis de los descubrimientos de la ciencia, desde las plataformas que ofrecía el mundo de la plástica. No se trataba, por tanto, de mostrar las imágenes de las nuevas ideas, sino, de transformar el espacio (figs. 23, 24).



24. A. Sant'Elia, La ciudad futurista.



## IV

### CONSTRUIR, EDIFICAR, PENSAR

«La certeza de haber descubierto finalmente los axiomas del crepúsculo.»

E. M. CIORAN

En 1954 el filósofo M. Heidegger publicaba el ensayo titulado: CONSTRUIR, EDIFICAR, PENSAR, que abre las reflexiones de esta cuarta lección en torno a la «arquitectura en la sociedad del cambio». Su campo de reflexión se dirige a señalar la necesidad de concebir un *lugar delimitado* para la propia supervivencia del ser. El concepto de *lugar* frente a la abstracción que encierra el concepto de *espacio*.

Pensar los límites del lugar, ya que la esencia fenomenológica de tal *lugar*, de este *espacio como lugar*, depende de la definición clara y concreta de sus límites. Heidegger precisa que el *límite* no se refiere, como pudiera entenderse, en el fin de cualquier cosa, piensa de acuerdo con el sentir de los griegos que, por el contrario, «consiste en el punto donde cualquier cosa comienza a afirmar su propia presencia». Junto a esta interpretación del *lugar* como afirmación de su propia presencia donde pueda habitar el ser, describe el término «*construir*», que, de acuerdo con la etimología germana, resulta sinónimo de *ser, cultivar y habitar*.

M. Heidegger nos ilustra desde su reflexión filosófica cómo la abstracción que encierra en la arquitectura el término «espacio», debe ser entendido como el proyecto de *lugar*, delimitado por la forma, lugar donde habita el hombre. Este debate *espacio* (versus) *lugar*, latente en toda la evo-

lución colateral del pensamiento crítico de la arquitectura contemporánea, se hace patente de manera muy explícita en la crisis que va a sufrir la economía de Estados Unidos en los setenta. Los debates que a mediados de estos años aparecen en el panorama norteamericano entre planificadores y diseñadores urbanos, señalan con evidencia el fracaso que tanto la planificación como el diseño del proyecto urbano han dejado en muchos de los ámbitos de la ciudad.

La decadencia de las áreas centrales, la suburbanización residencial, la implantación de núcleos de actividad económico-industrial y la formación de conjuntos marginales, son algunos de los hechos registrados como constatación de la falta de coherencia y entendimiento entre el planificador y el diseñador físico de la ciudad. Revisión, por tanto, de métodos y técnicas, y la comprobación que límites tan generosos e indeterminados como los abordados por la urbanística tradicional no podían ofrecer una alternativa eficaz para construir los lugares urbanos, el carácter revisionista que proporcionan estas actitudes determinan una corrección en las aspiraciones de los planificadores. La «ciudad racional» no llega a ser bella, ni aceptable en sus usos, ni habitable en sus espacios. ¿Por qué no dejar entonces en manos de la ingeniería social el canalizar los programas, las demandas políticas sobre la ciudad, su ideología alternativa y reducir el proyecto de los arquitectos a modestas intervenciones parciales, liberándolo de sus cometidos sociales y devolviendo el trabajo del arquitecto a la autonomía o la especificidad de lo arquitectónico?

La ruptura se va a hacer evidente en la década de los setenta, donde de manera explícita queda patente que los intereses que sobre la ciudad tienen los planificadores sociales y los científicos urbanos están muy alejados de la aventura de tendencias que inician los arquitectos. De esta fractura surgirá una revisión y acotación de cuál debe ser el papel que debe asumir el arquitecto en la intervención urbana. Este «revisionismo» limitaría los cometidos y la magnitud de su diseño, alejándolo de los cambios estructurales que soportaba tanto la ciudad europea como la americana. La separación de la planificación urbana y regional de la matriz arquitectónica en las escuelas universitarias provocaba una reacción ideológica y un comportamiento a veces polémico de los grupos de arquitectos que no deseaban perder su protagonismo en la construcción de la ciudad. De esta actitud, y a raíz de las tendencias hacia las que se orientaban los proyectos que asumían los nuevos códigos, surgiría en las escuelas y facultades de arquitectura proyectos de «intervenciones simuladas», cargadas de un fuerte componente formal y secundadas por beligerantes doctrinas, cuyos fundamentos pedagógicos aspiraban a recuperar los principios neoacadé-

micos, principios y doctrinas con los que estos grupos de profesores-arquitectos se consolidaban como gestores activos en el diseño de la nueva arquitectura.

La economía, la sociología, la ciencia política, aplicadas a la organización del espacio en la ciudad, no resultaban tan atractivas para los nuevos planificadores y profesores de la ciencia urbana, considerándose estas disciplinas como materiales de menor interés frente a las perspectivas teóricas que presentan los grandes temas de la sociedad: la macropolítica o la economía como teoría general. Declarada de manera explícita esta fractura, «la arquitectura moderna se habría retirado hacia lo privado», haciéndose patente la disociación entre el «proyecto planificadorio», el «diseño urbano» y el «proyecto de los arquitectos», fragmentando de esta manera todo el proceso del proyecto y la comunicación correspondiente que, como ha evidenciado W. Goehner, la falta de este diálogo hace incomprendible el espacio de la ciudad: «En la ciudad moderna falta un diálogo de los significados entre la cosa pública (res pública) y la privada que conduce a un empobrecimiento en la morfología de los espacios urbanos... Una orientación significativa de los espacios públicos en la ciudad se está haciendo difícil..., y sin una articulación espacial de la esfera pública la ciudad se hace incomprendible.»

El proyecto progresista de la ciudad había sido acariciado por los arquitectos en los sesenta-setenta, con un gran despliegue de análisis teórico y de producción de imágenes urbanas, si bien es cierto que la presión inmobiliaria, las construcciones de los crecimientos acelerados y la especulación del suelo habían logrado crear una tramoya ambiental agresiva y vanal; reflejando en su morfología una secuencia de fragmentos indiferenciados donde resulta difícil encontrar algún rasgo de entidad urbana y menos aún el poder habitar una arquitectura de espacios cualificados.

La complejidad histórica que aloja todo el patrimonio material de la ciudad europea, las hipótesis formales delineadas desde lo «específico de la arquitectura» por las élites del profesorado, las tensiones neo-académicas por abrir alguna vía responsable a la escisión y abandono del planeamiento, no han contribuido a redimir la ciudad moderna del protagonismo que la acción instrumental de la «tecnociencia» y la acción estratégica de la «economía de consumo» han proyectado sobre su formología. Ni los espacios monumentales de Dacca, construidos por L. Kahn (1962-74). Las incursiones menores de J. Stirling en Rucorn hew Town (1967-74). Los trabajos de Herman Hertzberger. Las peculiares imágenes metafísicas de A. Rossi. Los correlatos de las ciudades análogas de Cantafora. Las intenciones recuperadoras del constructivismo del equipo de Rem Koolhaas

para Rotterdam (1980-82), por señalar algunas referencias distribuidas por los medios más sensacionalistas de la difusión técnica, representan un modelo o aproximación medianamente satisfactorio para resolver algunos de los problemas puntuales que tiene abiertos la ciudad en los finales del siglo.

Entre la provocación y el cinismo, la «arquitectura de los profesores» intenta *museificar* los fragmentos del proyecto, por eso no debe resultar extraña la actitud de algunos arquitectos intentando un repliegue a campos más reducidos para redescubrir en los vacíos de la ciudad, el *lugar* heideggeriano donde pensar y rememorar la *utopía limitada*, que a la arquitectura aún le queda en el contexto de la ciudad moderna. Esta vuelta a los «suburbios de invierno» partirá desde una revisión crítica de los supuestos más negativos y marginales del M. M. A., precisamente de aquellos supuestos que habían desterrado la arquitectura de la ciudad. Se hacía imprescindible superar la idea neopositivista de seguir entendiendo la arquitectura como un fenómeno a-histórico y dilucidar aquellos postulados según los cuales el proyecto arquitectónico se produce como resultado de las condiciones que proponen las decisiones económico-políticas. Esta *actitud revisionista* se ha llegado a catalogar como el «fin de la modernidad» o la muerte de la arquitectura moderna, desenlace que se realiza precisamente en el marco institucional de una sociedad cada vez más decidida a homologar personas y cosas y donde sólo se permite la presencia de pequeñas diferencias; tal vez tan significativa muerte no sea más que el síntoma de la resurrección de una «modernidad reciclada».

La arquitectura a partir de los ochenta se incorporaría como un valor añadido más en el boom de los «media culturales». Por otra parte, erosionada en sus fundamentos la ideología tecnocrática, el pensamiento más agudo de la arquitectura se iniciaba en una aproximación a las investigaciones de los trabajos desarrollados por la filosofía lingüística junto con las aportaciones «de la teoría de la acción comunicativa» y que en pensadores como Habermas dejaba muy explícito en sus análisis lingüísticos el principio de utilidad de los signos: «el sentido de los signos se decide por el uso que los hombres hacen de ellos». Trabajar en el entorno del proyecto de un edificio requiere algo más que conocer sus técnicas constructivas, adecuación de programas o controlar sus razones compositivas. *Pensar el proyecto* requiere no sólo recuperar la memoria amputada de la historia, sino establecer la norma para *legitimar* su presencia significativa, precisamente en una sociedad donde el dominio técnico hace necesaria una comunicación más generalizada y una explicación más explícita.

La emancipación que tal actitud pretende es liberar a los arquitectos de la servidumbre reductora que acotaba la «ideología racionalista» y permitir proyectar dentro de la norma del nuevo discurso arquitectónico desde los parámetros compositivos, caracterizados éstos por asumir una componente más estética que técnica, más fácil para poder reproducir en sus imágenes los significados de la sociedad emergente. Para tal operación se necesitaba un *soporte formal* dispuesto a recibir los nuevos signos ornamentales sin diferenciar estilos, elementos arquitectónicos o formas consagradas por la historia. En la arquitectura de estos últimos años se perfila lo que podríamos denominar una *estética de la recepción*, entendiendo la «recepción», según la acota Gadamer, como «la historia de los efectos». Una estética que permita proyectar el edificio como un objeto narrativo que en sus datos compositivos, en la geometría de sus espacios, pueda aparecer la «historia de los efectos».

El sistema de significados en la arquitectura se fundamenta sobre la «morfología» y no, como señalaba la Tendencia racionalista, sobre la «tipología»; es a través de la forma como se realiza la recuperación de signos del espacio. Tal vez aburridos por el cansancio de los enunciados «tipológicos» y el correlato monótono de tanta arquitectura de celda y corredores penitenciarios, los arquitectos encuadrados en los movimientos POST, optaron por acogerse a los vínculos de una «estética de la recepción», una estética que permita recuperar la plataforma de lo «artístico», en una estructura neutral, sin pasión crítica e indiferente a las presiones dialécticas, que desde los campos de la sociología política habían hostigado el mundo de la *forma* arquitectónica para que diera respuestas efectivas. El proyecto POST se inclina por una finalidad bastante simple, dibujar y construir los proyectos que puedan reproducir *efectos*, ya sean éstos los efectos de la *identidad* o *analogía* a través de las relaciones con los estilos consumados o bien desde la *diferencia* o el *fragmento* arquitectónico. En este contexto la condición postmoderna de la arquitectura intenta ser más ambiciosa, al añadir a la componente del ornamento el carácter *significativo* y monumental del mismo. El edificio se inscribe en la ciudad como un hito reconocible, identificable, como un gesto iconográfico fácilmente recordado e interiorizado.

La idea del «eterno retorno», tan acariciada para el academicismo, ha sido valorada por algunas interpretaciones críticas del post-modernismo, como una componente básica sobre la plataforma espectacular en la que descansa toda la tendencia POST, y en su componente irracional los fundamentos de esta peculiar ruptura iconoclasta con la arquitectura precedente, de manera muy precisa frente a los excesos de la «estandarización

racionalista». Resulta difícil apoyar como dato exclusivo la idea nietzscheana del «eterno retorno» y más aún asimilarlo como ideología, sin extrapolar tal ruptura a las demandas y requerimientos de una sociedad de mercado, donde toda mercancía, proyecto, edificio, obra, se valora en cuanto a su capacidad de venta y al hecho de poder transformar en fetiche todo objeto de intercambio mercantil, transformando lo irreal en real. La fatiga que produce la permanencia de una forma repetida, reduce sin duda la aceptación en el mercado de objetos, máxime en una sociedad que trafica e intercambia sus productos bajo los supuestos de *la identidad personal* y la *diferencia* en el producto.

Tal vez se podrá objetar que un análisis así orientado resulte excesivamente unilateral. ¿Acaso desde una lectura menos pesimista, los postulados de estos arquitectos se puedan entender como gestos menos gratuitos y su deseo no sea otro que iluminar desde estas arquitecturas de lo irracional, la oscuridad del universo metropolitano contemporáneo?

Sobre el fondo y la forma de estas arquitecturas empeñadas en hacer legible y reconocer a través de la imagen, lo que no resulta explícito para la mirada, se pueden descubrir los restos de una estética del XIX dedicada a proclamar el arte como una actividad subjetiva, aceptando, eso sí, que los encargos del príncipe han cambiado de mecenas y han sido sustituidos por las necesidades culturales de los colectivos modernos, siendo las «mass-cult» bien programadas las que ahora formulan sus demandas artísticas y, por tanto, los códigos que deben ilustrar las arquitecturas de hoy. Se podría aceptar tal gesto de piadosa benevolencia, si no tuviéramos que contemplar detrás de las fachadas cromatizadas de los arquitectos post un espacio que rezuma un «materialismo vergonzoso» y vislumbrar el trasfondo real de todos estos simulacros, la evidencia de los restos de una sociedad epigonal en las fronteras mismas del crepúsculo, que no tiene reparos en diluir lugares, espacios y formas en una *neutralidad*, tomada como préstamo de una filosofía cuya componente pragmática homologa todas las relaciones y necesidades entre el hombre y su entorno.

¿Neutralidad en época de guerreros en movimiento perpetuo?

Las relaciones que el hombre tiene con el mundo en nuestra sociedad se soportan por la tensión de lo «neutro», aquello que no se define ni como una cosa ni otra. En este tipo de relaciones se hace patente una *ambigüedad controlada*, que permite desdibujar la norma ética hasta límites inverosímiles y el concepto de *valor* adulterado precisamente al ser referido a esta neutralidad sin fronteras.

Las explicaciones epigonales que con tanta pasión verbal nos ofrecen las manifestaciones arquitectónicas tardo-modernas o neo-modernas, reproducen los rasgos de la «nostalgia», por eso sus espacios necesitan integrar en la escena los «mitos del pasado», la «historia de los efectos» que señala Gadamer: columnas, frontones, arcos y todo el elenco de geometrías trucadas. Con tal cúmulo de recortes, al parecer pretenden «transformar el presente».

¿Acaso no se pueden entender como «transfiguraciones ambientales» el elenco de diagramas urbanos, edificios e intervenciones que proponen los arquitectos del epigonismo?»

¿Qué posibilidad existe para construir hoy la arquitectura, de estar en el tiempo, sin tener que claudicar a transformar, como señala A. Terz, «las trazas en reliquias»?

¿No resulta evidente que el no-lugar (utopía) ha sido sustituido por la metáfora, y esta devaluación del espacio en metamorfosis del tiempo final?

### *Significado (versus) sensaciones*

Como bien es conocido el discurso formal de la arquitectura occidental se construye sobre un parámetro lineal que es el *tiempo*, a diferencia de las culturas orientales, el tiempo en occidente sigue operando sobre el espacio [El Monasterio de El Escorial (versus) Templo Japonés].

El factor tiempo resulta un parámetro fundamental para el entendimiento de la crisis que sufre el espacio de la arquitectura en occidente. La necesidad de brevedad temporal que imprime la sociedad al acelerar los tiempos del consumo, reclama cambios de imagen. La fugacidad en el diseño de los objetos viene marcada por la aceleración de tiempos, circunstancia que imprime un carácter de obsolescencia prematura al objeto, de tal manera que apenas tocados o usados dejan de tener vigencia; sin duda esta nueva dimensión del tiempo alcanza al espacio de la arquitectura.

Las formalizaciones que propone el «epigonismo» más radical, responden tanto por lo que se refiere a sus materiales como a sus formas arquitectónicas a una temporalidad muy concreta, que vienen ligadas a la familia de artefactos del «orden consumista» y en estrecha relación con los restantes «repertorios simbólicos» que la acompañan: moda, música, literatura, diseño de mobiliario y objetos en general.

Por cuanto se refiere a la arquitectura se trata de organizar el proyecto y su construcción, tratando de encontrar las formas de una arquitect-

tura formalizada dentro de un repertorio de valores caracterizado por el *signo-imagen*; su mensaje debe ser reconocido, no importa con qué materiales. La opacidad o transparencia de los materiales de su construcción se reducen a nada: soporte de papel prensado, «mur-rideau» o plástico. Esta fragilidad de la materia con la que se simula el espacio, viene en parte justificada porque el soporte material sobre el que se construye el espacio contemporáneo tiene una naturaleza lábil y de constantes cambios, participa de lo que podríamos encuadrar en una «topología electrónica». La representación de la ciudad contemporánea ya no necesita de la fachada en piedra ni de los arcos de triunfo. La arquitectura urbana se abre a una nueva dimensión espacio temporal, al *espacio-tiempo tecnológico*. La escenografía para los nuevos ritos del «nómada telemático» de nuestras sociedades avanzadas, no requiere de soportes rígidos y de una larga durabilidad. La cronología de lo que sucede se inscribe en tiempos que se manifiestan instantáneamente, de tal manera que el *tiempo* se transforma en *superficie*. «Gracias al tubo catódico, al material imperceptible, las dimensiones del espacio quedan ligadas a la "vitesse" de su transmisión.» Los *inmateriales* se transforman en los elementos espaciales que configuran el monumento de nuestra época.

No hay duda que la arquitectura del postmodernismo, neo-moderno o la nueva abstracción, se presentan como términos indecisos y de «nomenclatura ambigua», se precisa de una espacialidad sometida a unos cambios radicales por la presencia de los *inmateriales* en la sociedad telematizada. El ejercicio que realizan estos arquitectos postmodernos refleja con nitidez el cambio provocado por este penúltimo episodio de la revolución industrial acelerada, por eso, el proyecto que reflejan los dibujos de estas arquitecturas, puede ser alterado en su imagen mediante yuxtaposiciones, analogías, contrastes, adulteraciones formales y distorsiones espaciales, porque todo es intercambiable en la nueva realidad *espacio-temporal* de la telemática; materiales, texturas y formas aleatorias.

Todo para la nada, por desconocer, como escribe el filósofo E. Lledó, «que junto al arco bien resuelto y pulcramente levantado se inicia el derrumbe de otro; para no oír las voces de quien tal vez pudiera avisarnos de esta suprema ignorancia... Queda eso sí la choza incrustada en el todavía brillante muro, el juego dorado del quehacer inmediato, de la cotidiana vanidad, el regreso al voluntarismo inconsciente»...

«No es la ciudad que se extiende tras la torre, la que da cobijo a los hombres, sino esta enorme masa inútil, esta herida en el espacio, que lo agrieta y corroe»...

Cómo entender que, «el destino humano, ocupa este conglomerado sin

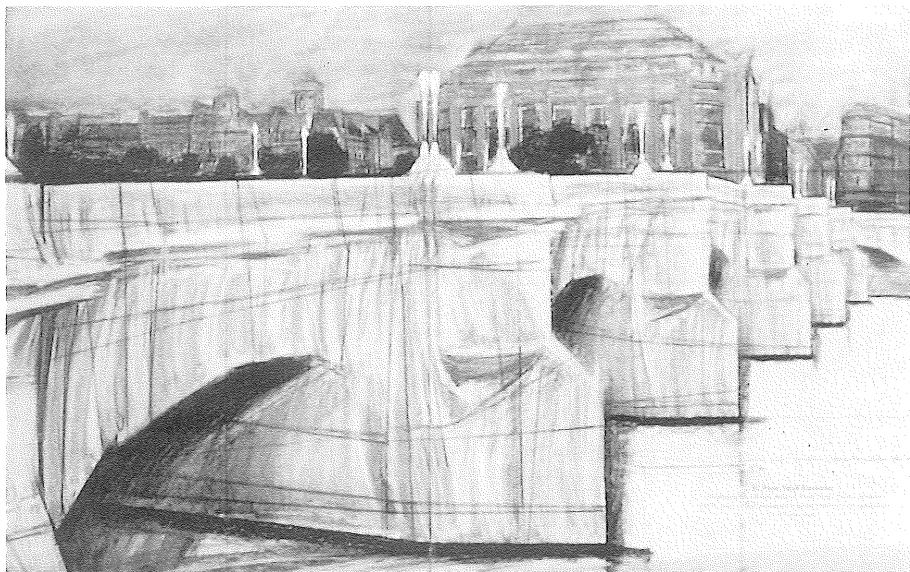
raíces, esta ciudad imposible, clavada en los hombros de los que la construyen. No puede servir de cementerio flotante esta estructura en la que se suman todos nuestros errores y claudicaciones». La arquitectura que postulaba el M. M. A. aspiraba a configurar un método que permitiera regular una norma para el habitar desde los códigos de unas *formas absolutas*. El conjunto de epifenómenos plásticos en torno a estas arquitecturas fin de siglo, resulta de la constatación explícita de que este método de dominación formal para construir los espacios de hoy, se transforman en verdaderas construcciones de lo *pintoresco*, y ya sabemos que lo pintoresco es el ingrediente formal que legitima el *kitsch*. La arquitectura en un principio nunca se llegó a entender como un arte de representación, a diferencia de otras artes, tal vez por eso la demanda de representación gráfica por la que discurre hoy el proyecto arquitectónico, señale con manifiesta evidencia la dificultad de *pensar* en arquitectura, ligada siempre a los itinerarios del *laberinto* y también a *expresarse* por medio de la materia, proceder, emparentado como se sabe, con la estirpe de los semitas, empeñados en seguir la aventura de alcanzar el «conocer» una vez concluidas las obras de la *torre de Babel*.

Las precedentes reflexiones acotadas en cuatro paráfrasis reductoras sobre la arquitectura en la sociedad del cambio, conciernen sin lugar a dudas al quehacer de este viejo oficio de la arquitectura; síntesis de una *técnica* que edifica el espacio y de un *arte* que pretende resolver el *enigma del lugar* donde habita el hombre. En tal *síntesis* y en el *modo racional* de su respuesta, se decide si la arquitectura de nuestro tiempo puede ser capaz de aspirar a construir el *lugar ausente* que llena los vacíos de nuestro entorno, una vez que los epígonos han hecho evidentes los *axiomas del crepúsculo*. A la arquitectura le queda la certeza de encontrar y construir los *lugares* de nuestro tiempo *en el espacio* de la época.

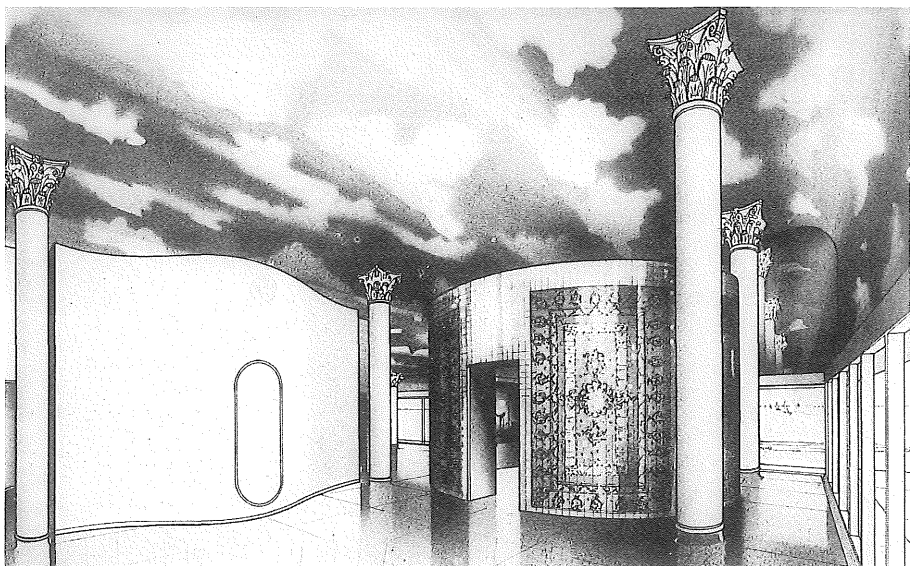


## ILUSTRACIONES

La novedad en la imagen de la arquitectura. Las revistas consagran el destino de la arquitectura, mixtificando el espacio cuando este se manifiesta desde las dimensiones del plano. Finalizado el dibujo todo concluye, la arquitectura asume el papel de soporte visual (figs. (25, 26).

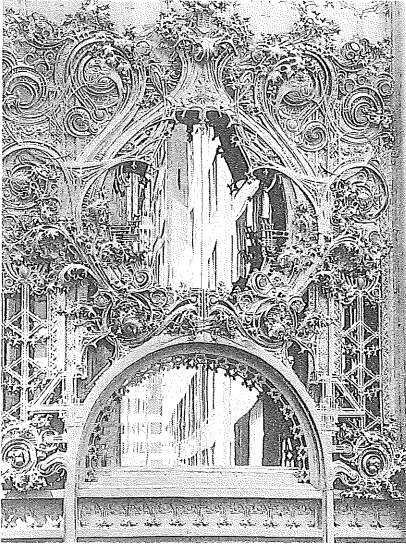


25. Dibujo de Christo para la propuesta de recubrimiento del Puente Nuevo en París, 1984.



26. Decoración interior de un edificio de oficinas en New York, 1983.

La ausencia de una metodología permite el desarrollo de un eclecticismo polisémico. La legitimidad simbólica es requerida para hacer patente la imagen de modernidad y la consecuente atomización de sus formas (figs. 27, 28).



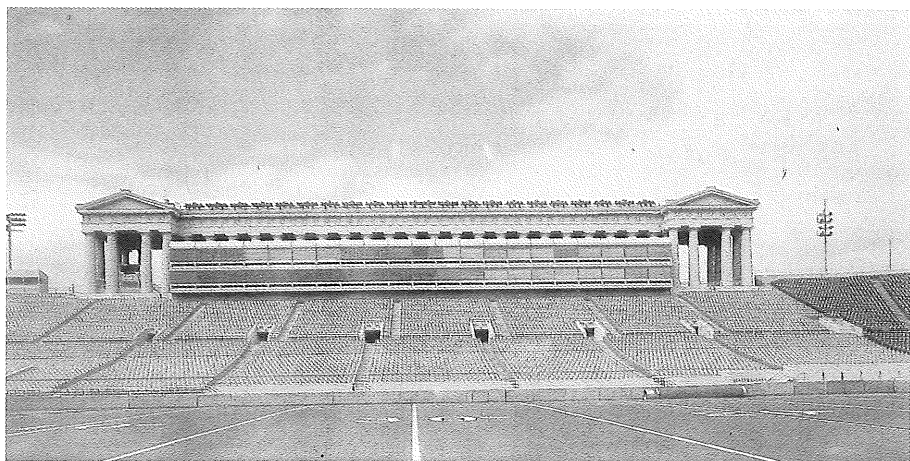
27. Carson Pirie Scott, Chicago,  
L. Sullivan. 1899-1906.



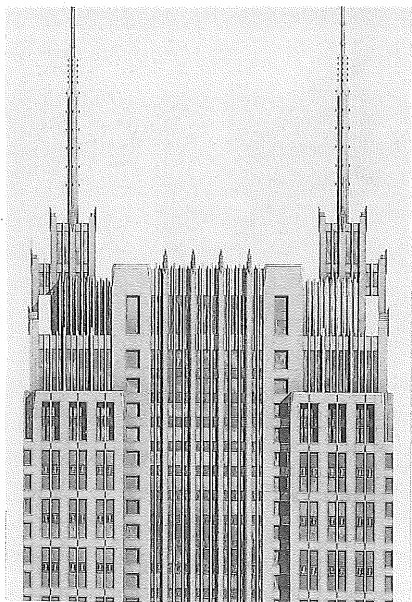
28. North Western Terminal Chicago, Pabellón de entrada, Murphy/Jahn, 1986.

E. T. S. + J. M.

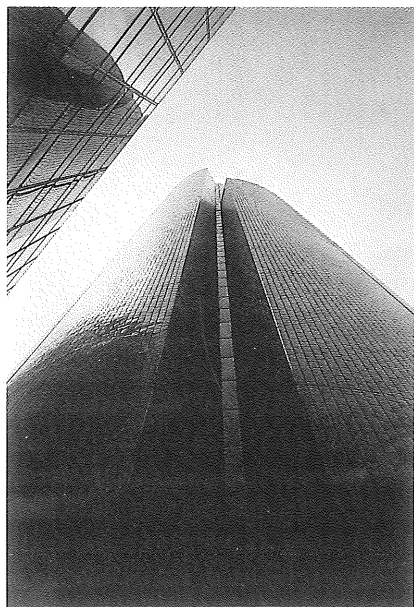
Esta es Babilonia, el lugar de nuestra residencia (figs. 29, 30).



29. Soldier Field. Estadium dedicado a los soldados caídos en la primera guerra mundial, construido en 1924 y reconstruido en 1971. Holabird y Root, 1911-1931, Chicago.

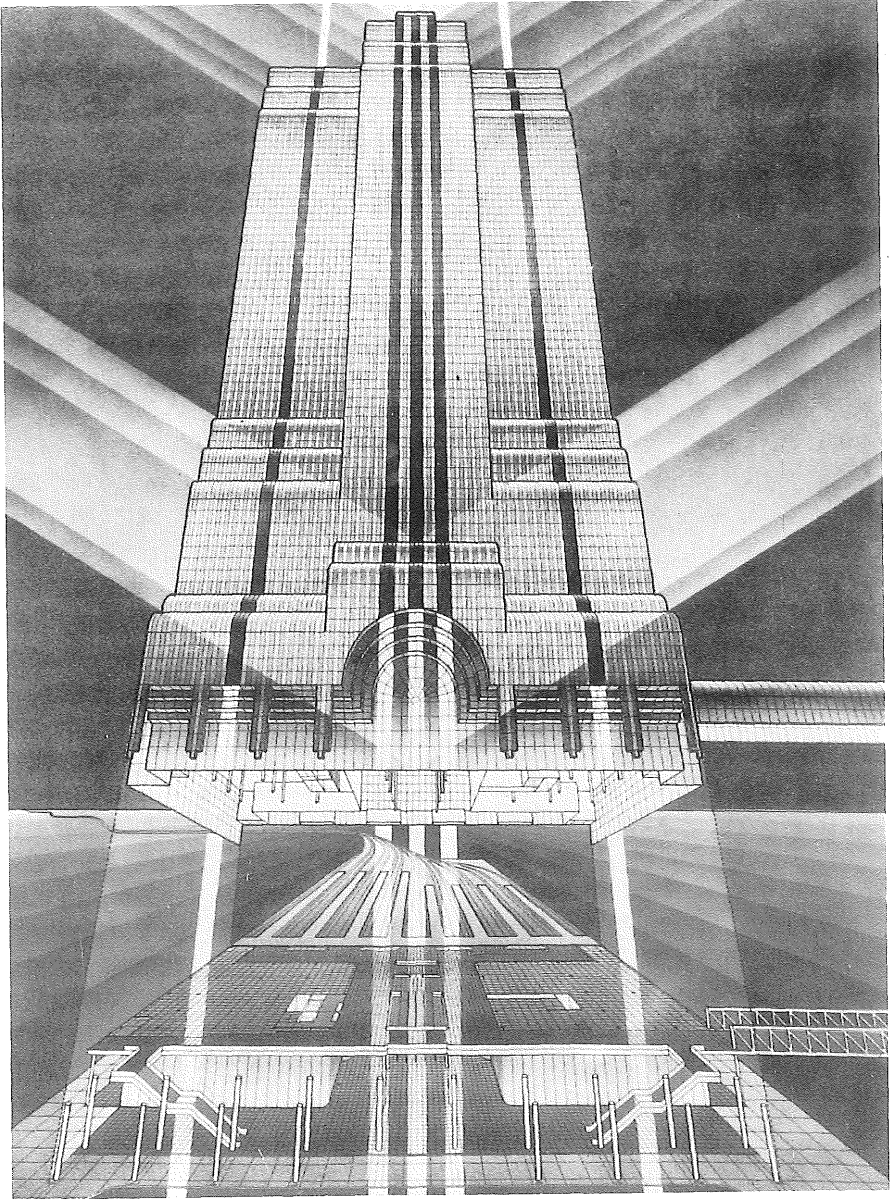


30. Propuesta para un nuevo rascacielos en Chicago del grupo SOM, 1985.



31. Perspectiva de la North Western Terminal. Chicago Murphy-Jahn, 1984.

La arquitectura del tiempo naciente: «Un tiempo que brota sin figura ni aviso, que no tiene movimiento alguno ni parece haya venido a eso, y que al no tener figura, de nada puede ser imagen..., un tiempo solo, naciente en su pureza fragante como ser que nunca se convertirá en objeto; divino (María Zambrano) (figs. 31, 32).



32. Perspectiva de la North Western Terminal.

**HERMANN BLUME CENTRAL DE DISTRIBUCIONES, S. A.**

Rosario, 17. 28005 Madrid  
Tel. (91) 2659200. Apto. 5097  
Cable Blumeediciones  
Télex 41288. hebl-e  
Fax 2669134

- 08018-**Barcelona**: Roger de Flor, 3, bajos. Tel. (93) 309 76 00  
41003-**Sevilla**: S. Luis, 46. Tel. (954) 21 55 48  
48004-**Bilbao**: Ctra. Bilbao-Galdácano, 6, 3.º Tel. (94) 411 63 99  
46020-**Valencia**: Primado Reig, 103. Tel. (96) 361 93 17  
33208-**Gijón (Asturias)**: NORTE DISTRIBUCIONES. Oriamendi, 10, bajos.  
Tel. (958) 14 70 30.  
36163-**Pontevedra**: LIBROS ESTEVEZ. S. Salvador de Poyo Veiro, s/n. Ctra. de Lourido.  
Tel. (986) 85 71 01  
50013-**Zaragoza**: JAIME MARTINEZ. Privilegio de la Unión, 21. Tel. (976) 41 52 79  
03600-**Elda (Alicante)**: MARTIN FIERRO DISTRIBUCIONES. Antonio Vera, 25.  
Tel. (965) 39 45 00  
18194-**Churriana de la Vega (Granada)**: ALPUJARRA DISTRIBUCIONES. S. Roque, 9.  
Tel. (958) 57 12 71  
38005-**Santa Cruz de Tenerife**: DISTRIBUCIONES INTERINSULAR CANARIA.  
Tirso de Molina, 8. Edificio «La Cibeles». Tels. (922) 22 29 05-22 30 01  
06006-**Badajoz**: CARISMA LIBROS. Mérida, local c-z. Tel. (924) 25 19 25

**DISTRIBUIDORES EXTRANJERO**

- Argentina**: RIVERSIDE AGENCY, S.A.C. México 3080.  
Tels. (07-54-1) 97 85 97/2987. **1223 Buenos Aires**
- Brasil**: LIVRARIA NOBEL, S. A. Rua da Balsa, 559.  
Tel. (07-55-11) 857 94 44. **02910 São Paulo S. P.**
- Colombia**: FONDO CULTURAL IBEROAMERICANO. Calle 66A, núm. 16-41.  
Tel. (07-57) 249 77 69. **Bogotá**
- Chile**: PUBLICACIONES NUEVO EXTREMO, Ltda. Bombero A. Ossa, 1067.  
Tel. (07-56-2) 698 15 23. **Santiago**
- Ecuador**: LIBRERIA NUEVA IMAGEN, Ltda. 12 de Octubre y Roca.  
Edificio Mariana de Jesús. Tel. (07-593-2) 54 45 82. **Quito**
- México**: EDITORIAL NUEVA COMUNICACION, S. A. Pestalozzi, 810.  
Colonia del Valle. Delegación Benito Juárez 03100. Tel. (07-52-5) 523 41 79. **México D.F.**
- Portugal**: COMERCIAL EXPANSÃO DO LIVRO. Rua Luciano Cordeiro, 81-C.  
Tel. (07-351-1) 54 80 85. **1100 Lisboa**
- Puerto Rico**: BORIKEN LIBROS, Los Pinos, 420.  
Tel. (07-80) 753 17 44. **Floral Park, P. R. 00917**
- Uruguay**: EDICIONES TRECHO, S. A. Maldonado, 1090.  
Tel. (07-598-2) 98 36 06. **Montevideo**
- Venezuela**: EDITORIAL BLUME DE VENEZUELA, S. A. Gran Avda. Edificio Caroni,  
Local 5. Apto. 50.339. Tels. (07-58-2) 74 27 16. **Caracas**