



Teoría del proyecto



Helio Piñón



COL·LECCIÓ D'ARQUITECTURA

Helio Piñón

Teoría del proyecto

Ilustración de la portada:

Torre Barcelona, 2001

Helio Piñón, Nicanor García. Laboratorio de Arquitectura. ETSAB. UPC

Primera edición: mayo de 2006

Diseño de la colección: Helio Piñón

Cuidado de la edición: Yolanda Ortega

- © del texto, Helio Piñón
- © de las imágenes, Helio Piñón, Nicanor García.
Laboratorio de Arquitectura. ETSAB. UPC
- © Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Diagonal, 649, 08028 Barcelona
- © Edicions UPC
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado, 31, 08034 Barcelona
Tel.: 934 016 883. Fax: 934 015 885
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
A/e: edicions-upc@upc.es

Producción: El Tinter, SAL (empresa certificada con el ISO 14001 y EMAS)

Depósito legal: B-25946-2006

ISBN: 84-8301-847-0

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

07	PRÓLOGO	118	4. FORMA Y MATERIA
08	INTRODUCCIÓN		No hay proyecto sin materia Constructivismo y tectonicidad Material de construcción y material de proyecto Concepción, representación y verificación
12	1. MODERNIDAD Y PROYECTO		
	Sobre la noción de teoría Vigencia de la arquitectura moderna Fundamento estético de la modernidad ¿Movimiento Moderno, Estilo Internacional o, simplemente, arquitectura?	146	5. PROYECTO, LUGAR Y TIEMPO
38	2. LA FORMA MODERNA		Proyecto y lugar Sentido, consistencia e historicidad Proyecto y patrimonio
	Forma y estilo Forma y función Forma e identidad Abstracción y universalidad La analogía orgánica	166	6. PROYECTO Y SOCIEDAD
58	3. IDEA Y FORMA		Lo que se enseña en las escuelas La arquitectura y la práctica profesional Crisis de la autoría y “arquitectura de autor” La crítica y los críticos Arquitectura y moral
	¿“Original” o genuino? Palabras y prejuicios Concepto y juicio Crítica a la idealización del proyecto Visualidad e intuición Realidad material y realidad visual Proyecto y deseo	212	7. EPÍLOGO
		219	8. ÍNDICE DE PROYECTOS
		221	9. CRÉDITOS

PRÓLOGO

La teoría del proyecto que se formula a continuación es fruto de un curso de posgrado que desarrollé en Valencia, en otoño de 2003, organizado por la Delegación en Valencia del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

El número de asistentes –muy superior al previsto– me hizo ensayar un modo de proceder que está en el origen de este escrito: sobre un texto base que plantea las cuestiones básicas del proyecto de arquitectura en el ámbito de la modernidad, fui incorporando los temas que los asistentes me iban proponiendo, con el propósito de aclarar sus dudas o solicitar que se tratasen determinados extremos de su interés.

Cuando el texto superó las ochenta páginas, lo estructuré en forma de libro, tras añadir unos escritos que había elaborado recientemente sobre aspectos esenciales del proyecto, que, naturalmente, inciden de lleno en la materia del curso.

Los proyectos que hemos desarrollado durante los últimos años en el Laboratorio de Arquitectura ETSAB UPC constituyeron el material básico de las sesiones, por cuanto ejemplifican las actitudes y los criterios en que se basó mi intervención. Naturalmente, se publican ahora junto a los textos a que me he referido, de modo que la teoría supera la mera dimensión reflexiva para adquirir la condición de respuesta sistemática de programas y lugares diversos, ya en el ámbito de las ideas como en el de las formas, tanto mediante la lógica de un discurso verbal como desde la propuesta concreta de forma, a través de proyectos con incidencia efectiva en la realidad.

La arquitectura discurre cronológicamente en las páginas impares, de modo paralelo al desarrollo del texto; no obstante, no se trata de dos discursos paralelos en los que haya que encontrar correspondencia página a página, sino que la coherencia es global: responden a un mismo modo de entender la arquitectura y de afrontar el proyecto, aunque su manifestación se encarne en prácticas distintas.

INTRODUCCIÓN

Soy consciente de la situación en que se encuentran actualmente los profesionales, es decir, los que se enfrentan a la práctica sin coartadas: son los más perjudicados por la decadencia de la arquitectura y, con toda seguridad, no son los culpables. Su obra es, a mi juicio, el mejor indicador de la arquitectura de una época: relaciono la decadencia actual no tanto con la mediocridad de la arquitectura “de autor”, sino más bien con la inexistencia de una arquitectura profesional aceptable.

Los profesionales son, en cambio, los únicos que pueden contribuir a atenuar el declive, siempre que abandonen el complejo de dependencia respecto de las modas que en general desarrollan. No se me escapa que lograr esa autonomía requiere una conducta heroica, que –por definición– no sería exigible de un profesional que elige precisamente esa actividad para actuar sin dudas ni sobresaltos.

Es evidente que el proyecto –como práctica de un sistema artístico con raigambre histórica– es una actividad poco funcional en la cultura presente, lo que contrasta con el aparente interés que despierta en los medios y –por tanto– en las administraciones de diverso rango, siempre tan atentas a los índices de audiencia. Sólo la arquitectura que adquiere los modos del espectáculo parece capaz de sacar de algún apuro a más de un político. En realidad, entre la arquitectura de éxito y los políticos se establece, por lo visto, un pacto tácito: el político utiliza a la “estrella” para parecer culto y bien informado, y la “estrella” utiliza al político para parecer buen arquitecto.

No obstante, la arquitectura suscita un gran interés, sobre todo dentro de la profesión. Existe, además, un falso interés público, que es sólo un espejismo creado por los medios. ¿A qué se debe ese interés? A dos motivos fundamentales: a la ilusión de llegar algún día a ser una “estrella”, o casi, y

al fenómeno sociológico que relaciona el arquitecto con un ser privilegiado, culto e influyente.

Hay, sin embargo, razones personales para interesarse por la arquitectura: éstas son las que me mueven a proyectar arquitectura y a estar hoy aquí. Por una parte, la inercia histórica es un motivo para proyectar, más allá de su mayor o menor función social: mientras exista alguien capaz de proyectar por encargo, la arquitectura sobrevivirá; como la poesía, la música o los zapatos a medida. En este caso, el hábito determina la conducta del sujeto, que actúa guiado por una especie de imperativo histórico, unido a una demanda más o menos generalizada.

Por otra parte, la propia supervivencia de las facultades del espíritu es un pretexto para construir universos materiales con criterios de forma: en realidad, mientras quede en la Tierra un ápice de inteligencia sensitiva, habrá alguien capaz de ordenar los elementos del entorno físico, de modo que el reconocimiento de su estructura produzca un placer estético, más allá de la satisfacción funcional.

No hay que buscar motivos relacionados con ningún tipo de redención ambiental a la hora de explicar la supervivencia ocasional de un sistema socialmente en declive: el ejercicio de la subjetividad que comporta la práctica artística actúa sobre unas condiciones históricas determinadas, cuya asunción determinará el sentido de la obra. No se deben confundir los grandes rasgos del período histórico con las circunstancias particulares de determinados ámbitos de actividad: la arquitectura auténtica emerge actualmente en el margen de disfuncionalidad que se da en esos ámbitos peculiares e infrecuentes; no cabe, por tanto, argumentar lo inevitable del deceso sobre la base de la poca atención que en la actualidad se presta a la calidad de la arquitectura.

De todos modos, no quiero dejar de manifestar mi convicción de que, si nuestra profesión sobrevive a la crisis –de identidad y de competencia– que sufre desde hace décadas, será porque los arquitectos habrán sido capaces de asumir un cometido técnico que ahora desdeñan: empeñados en ocupar un espacio gris, tensado por las estrellas de renombre, por un extremo, y por las servidumbres de una profesión que sobrevive gracias al proteccionismo corporativo, por otro. Dicho privilegio no se justifica por la calidad media de las prestaciones –estéticas y, sobre todo, técnicas– que los arquitectos ofrecemos a la sociedad.

Siempre hablaré de la arquitectura como práctica artística, no porque crea que habitualmente lo es: al contrario, sólo una mínima parte de los proyectos que se construyen tienen algo que ver con el arte; en cambio, las mayores aberraciones visuales y constructivas, las más osadas extravagancias y despilfarros –que no deberían escaparse al imperio de la ley– se perpetran en nombre del arte. Por tanto, la mejor manera de neutralizar la coartada latente en el fondo de esas fechorías es definir con claridad los atributos que caracterizan lo artístico y los modos de proceder que son propios de la práctica del arte, frente a las conductas fraudulentas propias de embaucadores y desinhibidos.

HELIO PIÑÓN
TEORÍA DEL PROYECTO

HELIO PIÑÓN, NICANOR GARCÍA
LABORATORIO DE ARQUITECTURA. ETSAB. UPC

1. MODERNIDAD Y PROYECTO

SOBRE LA NOCIÓN DE TEORÍA

El objeto del curso es, en realidad, desarrollar una teoría del proyecto; no es otra cosa plantear los fundamentos estéticos de la modernidad: en efecto, los conceptos básicos de la arquitectura moderna –idea de forma, capacidad para abordar un programa, papel del autor, características del objeto– se relacionan directamente con el proyecto de arquitectura, en la medida en que establecen el ámbito de los juicios sobre los que se va a construir la síntesis de la forma.

Esbozar una teoría de la modernidad equivale, pues, a plantear una teoría del proyecto: no se puede abordar la primera sin entrar necesariamente en la segunda.

Me referiré a la modernidad como sistema basado en unos pocos pero firmes principios estéticos: *la concepción* como construcción –ya no como gestión, con criterios de mimesis, de sistemas canónicos–; *la abstracción* como un modo de asumir la universalidad, trascendiendo pues lo particular y *la forma consistente*, equilibrada, en el marco de una idea de orden no reductible a la regularidad ni amparada en la jerarquía.

Teoría que no puede reducirse a una serie de prescripciones cuya aplicación minuciosa pueda conducir a proyectos satisfactorios: en efecto, “la teoría” –como es sabido– es un intento de encontrar, mediante la reflexión, explicación a cuestiones que no la tienen, aplicando el sentido común. Ahora bien, “una teoría” de la modernidad arquitectónica es un conjunto coherente de respuestas a preguntas esenciales, capaces de explicarla en tanto que sistema estético. En este caso, una teoría del proyecto tratará de explicar el modo de proceder sistemático que vincula la concepción y la obra: es decir, se tratará de encontrar un conjunto de respuestas que, incorporando las condiciones del programa, den cuenta de

las características peculiares de cada proyecto, sin que tal proceso pueda reducirse a la acción de un sistema concreto. He intentado siempre que mis escritos y reflexiones respondieran a cuestiones que me ha planteado la experiencia de la arquitectura y del arte, en general: he podido comprobar, en el transcurso del último cuarto de siglo, la infecundidad de la teoría académica, no ya para resolver problemas de la arquitectura –algo que jamás se ha propuesto abordar– sino para identificar el sentido –y denunciar, en su caso– las chapuzas intelectuales y las tosquedades sensitivas sobre las que se ha basado la perversión de los criterios de la modernidad, causa evidente de la decadencia actual de la arquitectura.

Al comenzar este curso, lo que me mueve no es, por tanto, una voluntad de forzar un pulso con los mitos más celebrados de la arquitectura “emblemática” de la actualidad, sino el propósito de responder a las cuestiones básicas del proyecto moderno, a la luz de mi experiencia, sin otro objetivo que contribuir a que los lectores consigan acometer el proyecto de arquitectura con criterios solventes.

Tal propósito no está animado por la voluntad de delimitar el ámbito de una presunta ortodoxia, fuera del cual todo sería mediocridad y confusión; no, la noción de modernidad es incompatible con la de ortodoxia: en la medida en que, por una parte, el juicio subjetivo adquiere un papel esencial en el proyecto y, por otra parte, no hay sistema ni regla capaces de verificar el proyecto desde ninguna supuesta autoridad trascendente.

Que nadie piense, por tanto, que me propongo establecer un método para aprender a proyectar en cinco sesiones. Incluso considerado en su acepción común de simple “modo de hacer” –desprovisto, por tanto, de cualquier pretensión científica–, me parece aventurado tratar de sistematizarlo; prefiero centrar la atención en las condiciones y los criterios



de juicio que necesariamente incidirán en su desarrollo, sea cual sea el procedimiento que cada cual utilice.

Puesto que no se trata de “averiguar la verdad o enseñarla” –la arquitectura no se apoya en verdades, sino en convicciones–, trataré de explorar el ámbito y mostrar los objetivos para que resulte más fácil a cada cual establecer las estrategias para alcanzarlos. De lo anterior no se desprende que el curso quiera ser un guiño al relativismo: el proyecto –en efecto– no tiene como objetivo optimizar, sino satisfacer, y ello puede lograrse de los modos más diversos. Que nadie interprete lo que digo como un canto a la indiferencia: la satisfacción no se produce en el vacío, sino en un marco de referencia estético e histórico preciso que ha de ser debidamente caracterizado desde el principio. En otras palabras, el proyecto de arquitectura requiere establecer unas “reglas de juego”, fuera de las cuales el proyecto acaso continúe siéndolo, pero, en todo caso, ya no de arquitectura.

Es necesario –hoy más que nunca– definir el ámbito de actuación de lo artístico y los rasgos que caracterizan la práctica del arte y delimitan su sentido: es decir, los criterios que establecen la diferencia respecto a otras prácticas, probablemente legítimas, pero que son tan ajenas al espíritu como el arte auténtico lo es al índice Dow Jones.

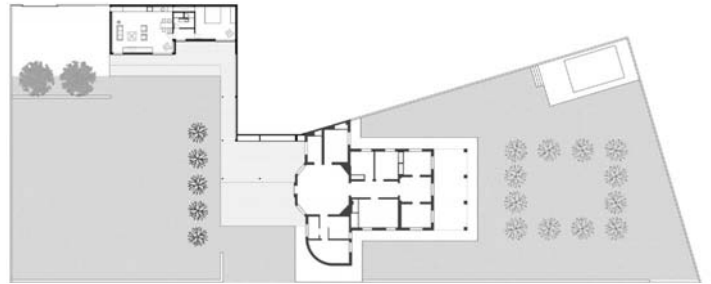
El proyecto asumirá, pues, el papel central del texto: ello obliga a entenderlo como modo específico –sintético– de alcanzar la forma en cada caso; no como mera estrategia de gestión de soluciones homologadas, que den verosimilitud al producto resultante. Así, la descripción del proyecto no puede confundirse con la explicación del edificio, ni la eventual idoneidad de la organización para incorporar el programa puede significar otra cosa que un razonable punto de partida para, en adelante, afrontar la arquitectura. El proyecto condensa, en cada caso –de un modo diverso pero preciso–,

la idea de arquitectura con que actúa el autor, al tiempo que intensifica los valores en que tal idea se basa: sólo en el marco de un sistema estético preciso –en mi caso, el moderno–, el juicio supera la condición de mera apreciación personal.

Se prestará particular atención a los materiales del proyecto: es decir, los elementos y criterios que la historia pone a disposición de quien proyecta. Desde esa perspectiva, la elección de los medios supera la mera opción instrumental, decidida por razones de tipo práctico: la asunción de la historicidad del proyecto manifiesta la posición de quien proyecta, ante la arquitectura y ante los demás; en definitiva, ante la historia.

Naturalmente, en mi caso, la reflexión teórica no se produce en el vacío: se da en el marco de un modo de proceder que –a partir de la experiencia acumulada durante tres décadas de colaboración con A. Viaplana– cuenta con una breve pero intensa genealogía. Intentaré ilustrar las ideas sobre el proyecto con ejemplos de mi propia arquitectura, de modo que se disipe cualquier duda acerca del fundamento de la convicción: es más, estoy convencido de que los criterios más auténticos surgen de la propia experiencia, de modo que el recurso a la propia obra será el mejor modo de validar el discurso con que, refiriéndome a ella, trataré de hablar del proyecto, en general.

Mi arquitectura actuará, en este caso, como verificación de mis ideas –como la prueba definitiva de su consistencia teórica–, no como un ejemplo a seguir o como una muestra de “la” arquitectura moderna de hoy: efectivamente, constituye “una” arquitectura moderna de hoy, como otras tantas que, apoyándose en los mismos principios y compartiendo ciertos criterios de proyecto, en sus aspectos más peculiares, difieren tanto de ella como entre sí mismas, en función del autor o de las circunstancias de su concepción. Ésta es



Casa LB. Onda, Castellón, 1998 15

precisamente la dimensión trascendente de la modernidad, lo que le confiere su indiscutible grandeza: el hecho de apoyarse en la aparente paradoja de ser un atributo de arquitecturas diversas que, en cambio, comparten los principios básicos de su constitución.

Si hubiera que identificar el problema básico al que nos enfrentamos los arquitectos, no cabe duda de que el mayor desasosiego lo constituye el no tener criterio a la hora de decidirse por unos elementos –o soluciones–, o desecharlos, durante el proceso de proyecto. No es, por tanto, un problema técnico, sino un problema de capacidad de juicio: en efecto, no se trata de aprender una técnica que pueda garantizar la calidad del producto –como ocurre en la producción industrial–, sino ser capaz de identificar la calidad –atributo equívoco, por definición– como condición indispensable para utilizar la técnica adecuada para alcanzarla en cada caso.

Como se habrá advertido, no es una cuestión de seguridad, sino de convicción. Naturalmente, para que haya convicción debe haber criterio: el arte no describe o predice hechos, sino que propone valores, es decir, actúa con criterios que constituyen la vertiente operativa de principios generales. Pero, por una parte, tales valores están contenidos sólo implícitamente en la obra y, por otra parte, tienen que ser reconocidos por el espectador, para que haya una experiencia artística auténtica.

La teoría –en su acepción más genérica– no puede ayudar mucho en esta situación. “Recurro a la teoría cuando me atasco”, repetía un célebre compositor. En efecto, no se trata de un instrumento de medida ni de un código prescriptivo: la teoría es –como se ha visto– la tentativa de encontrar, mediante la reflexión, explicación a fenómenos que no se logran entender con el sentido común. Por tanto, para la existencia de teoría, es necesario: a) una pregun-

ta, y b) capacidad para responderla. Preguntarse si es más moderno el racionalismo o el organicismo –pongamos por caso– no es una cuestión teórica, sino una preocupación estrictamente personal: el problema relevante es conocer la historicidad de ambas doctrinas, así como su entronque con los criterios formales de la modernidad, que es el ámbito cultural en que nos movemos.

El desarrollo del curso intentará encontrar respuesta a los problemas que plantea el proyecto en el marco de la arquitectura moderna, no retomar argumentos académicos que, en forma de adherencias patológicas, han ido desfigurando la reflexión sobre la arquitectura: la teoría tratará precisamente de resaltar la necesidad de adquirir capacidad de juicio para resolver situaciones de proyecto que no pueden afrontarse desde la pura reflexión.

A este respecto –en relación con el ejemplo anterior–, la teoría puede aclarar que el organicismo no es una forma de asumir la modernidad, sino el modo más demagógico de invertir sus principios: en efecto, la modernidad plantea la construcción de objetos dotados de una estructura formal consistente, específica para cada caso, lo que sitúa en la obra concreta los criterios de su propia legalidad formal. El organicismo, en cambio, trata de tomar los criterios de organización de los objetos de los organismos vivos, sin advertir que la finalidad que caracteriza unos –objetos– y otros –organismos vivos– es de naturaleza esencialmente distinta, como advirtió Kant hace más de doscientos años. Más adelante me detendré en este punto: baste ahora esta breve referencia sobre cómo lo que a menudo se ha planteado como una superación de la modernidad, alternativa a sus criterios de forma, no es otra cosa que un anacronismo denunciado ya a finales del siglo XVIII. La teoría, en fin, puede ayudar a definir los problemas, en tanto que permite identificar los



Fachada de edificio de viviendas. Onda, Castellón, 1999

marcos cognoscitivos e históricos en que se plantean, pero sólo puede ayudar a resolverlos indirectamente: al construir una explicación global del fenómeno, permite abordarlo con conciencia de su totalidad, pero no puede suplir –como se ha visto– la acción del juicio subjetivo en la elaboración de la síntesis que supone el proyecto de arquitectura. Como trataré de mostrar a lo largo del texto, la teoría aumenta la conciencia, de modo que esclarece el ámbito de la solución, pero no la prescribe ni garantiza su solvencia.

VIGENCIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

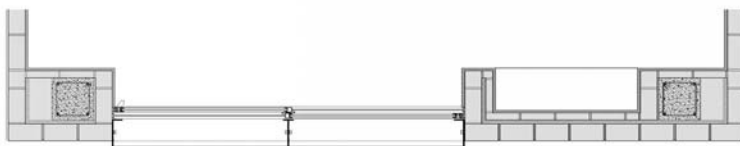
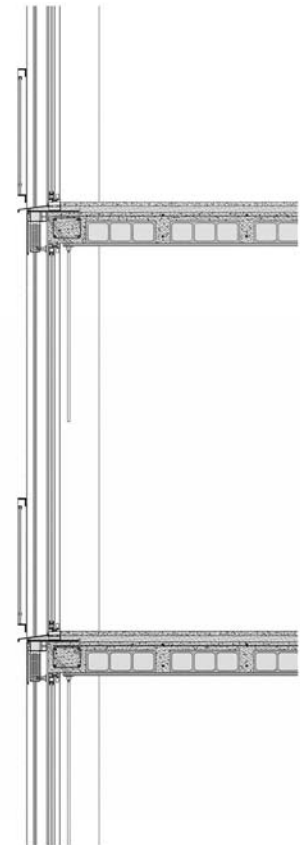
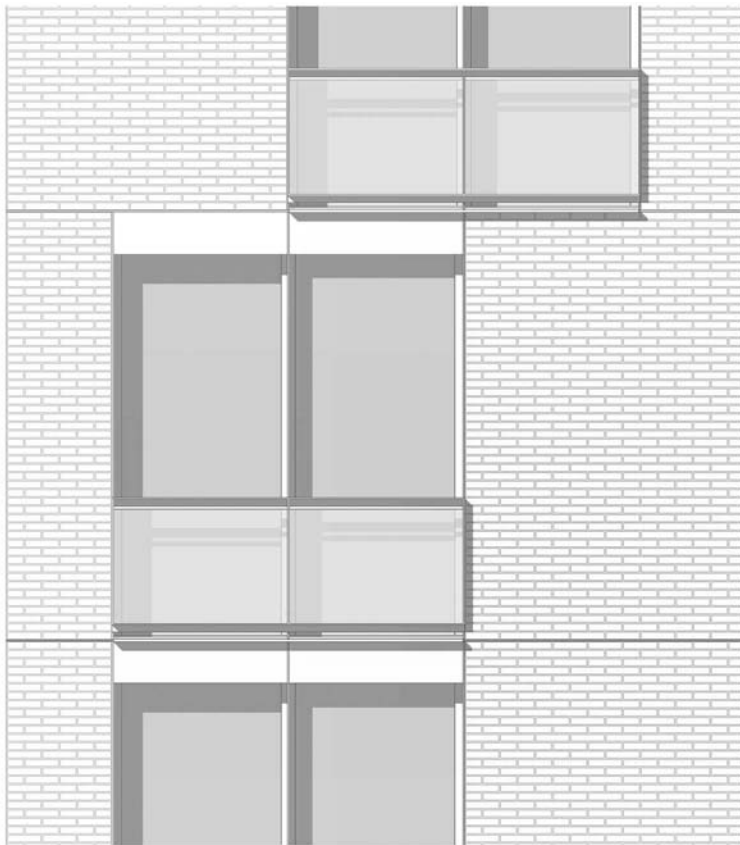
En cualquier período histórico –sea cual sea el panorama de doctrinas que lo caracterizan–, la práctica de la arquitectura adquiere un sentido específico que depende del uso que el autor hace de los principios teóricos y operativos –de los materiales, diría Adorno– que el tiempo pone a su disposición; en otras palabras, la cuestión del sentido no puede obviarse, por clara que parezca la hegemonía de un sistema de convenciones sobre los demás con los que comparte un mismo período histórico. Digo esto para justificar mi negativa, desde el primer momento, a pensar que la irrupción del término *posmodernismo* tuviese que ver con una situación de agotamiento estético e histórico de la modernidad.

La intuición de que la campaña tenía que ver, sobre todo, con una operación comercial –ajena, por tanto, a lo arquitectónico– me impulsó, hace más de veinte años, a orientar mi reflexión hacia el conocimiento de los fundamentos estéticos de la modernidad: los esfuerzos –procedentes de los ámbitos más diversos del arte, pero sobre todo de la arquitectura– por demostrar que había llegado el momento de su superación histórica me parecieron sospechosos desde el principio; a mi juicio, no eran más que una confirmación de

la vigencia de un sistema estético que, por su propia constitución, dificulta el proceso de “desartización” del arte –el vaciado de su condición artística–, que seguramente comporta la inclusión de la arquitectura – y del arte, en general– en los mecanismos del consumo de masas. En todo caso, tuve plena conciencia de que era el marco estético en el que se desarrolla mi práctica de la arquitectura.

Naturalmente, no podía tranquilizarme con la mera intuición, por lo que me propuse elaborar una teoría capaz de explicar tanto la consistencia del armazón teórico de la arquitectura moderna, como –sobre todo– la formalidad específica que avala la identidad de sus obras concretas. A tal efecto, me comprometí en un programa teórico de gran calado: las bases de mi eventual explicación tenían que apoyarse en la crítica radical –de raíz– a los intentos de explicarla desde criterios –y con argumentos– que no sólo resultaban inútiles para dar cuenta de su auténtica naturaleza, sino que enturbian aquellos aspectos que podrían contribuir a identificarla.

No se trata, en efecto, de saber qué hacer para ser más moderno, sino de conocer qué aportó el modo moderno de concebir al clasicismo académico: los dos grandes sistemas arquitectónicos de la historia. Se trata de conocer la magnitud y el sentido del cambio que supuso el modo moderno de construir la forma en el proceso de evolución histórica de los modos de concebir: en realidad, mi proyecto se basó en plantear, en términos de orden visual, lo que en general los manuales consideran fruto inmediato de una nueva moral, de la mentalidad industrial, de la nueva tecnología o de la angustia burguesa. Si se hubiesen conocido tanto el espesor estético de la arquitectura moderna como su trascendencia histórica –más allá de las caricaturas ingenuas de los manuales–, probablemente no se habrían planteado muchas



de las alternativas que, con más precipitación que lucidez, han intentado sustituir sus principios desde recién acabada la Segunda Guerra Mundial.

De todos modos, cuarenta años antes, el interés de un arquitecto comprometido con el proyecto por conocer las bases estéticas de la modernidad no tenía el mismo sentido que pueda tener hoy: Mario Roberto Álvarez o Gordon Bunschaft (SOM) –por referirme sólo a dos de mis arquitectos preferidos–, que nacieron a comienzos de la segunda década del siglo xx, no necesitaron asistir a ningún máster en teoría de la arquitectura, ni elaborar ninguna tesis doctoral, para proyectar y construir arquitectura del máximo nivel; entendieron el fundamento de la modernidad simplemente captando sus modos de concebir, al mirar con atención sus productos, es decir, obras construidas y, sobre todo, los documentos gráficos y fotográficos de las publicaciones especializadas.

Mi generación y, más aún, las siguientes tuvimos que descubrir la modernidad con esfuerzo: crecimos en plena “cruzada contrarreformista” y maduramos en un tiempo en que sus criterios de orden eran sistemáticamente cuestionados: tuvimos que sobrevivir al organicismo, al realismo, a las neovanguardias (la racional, la inclusivista y la sintacticista), al posmodernismo, al regionalismo crítico, a la deconstrucción, al minimalismo, así como al “cataclismo geológico” –es una propuesta de marca para una tendencia que apunta–, y tendremos que soportar con entereza lo que el futuro nos depare.

No cabe duda de que se pensó que la modernidad era un episodio más de los que –con una periodicidad media de diez años, que se acorta progresivamente– dan textura a la historia del arte, empeñados en modificar las convenciones con un talante tan radical como efímero: las “vanguardias” sucesivas que aparecen cada pocos años y jalonan la histo-

ria del arte del siglo xx –según se recoge en los manuales– son episodios que los críticos han descrito a imagen de esa idea relativa de modernidad. Sólo compartiendo una idea costumbrista de lo moderno se puede degradar la noción de vanguardia a la de simple movimiento periódico, más o menos crítico con las convenciones inmediatamente anteriores. Y no parece suficiente disimular la ligereza añadiendo el término *históricas* a las vanguardias que realmente dieron un vuelco definitivo a los criterios de concepción de la forma.

En la actualidad, no se puede actuar con inocencia: hoy la modernidad no es de sentido común; por eso hay que abordarla desde la reflexión para saber a qué atenerse a la hora del proyecto. No se puede continuar reduciéndolo a un conjunto de rasgos estilísticos, ni a una sarta de preceptos morales o ideológicos, sino que hay que reconocerla como un modo de afrontar y resolver la construcción de la forma radicalmente distinto del clasicista, sin perder un ápice de la consistencia que caracteriza su idea de orden.

Por otra parte, reivindicar la arquitectura moderna en la actualidad es como tratar de identificar los restaurantes chinos en China: en todo caso, son los otros los que han de darse a conocer, puesto que están en suelo extraño. No cabe duda de que ninguna de las doctrinas que han tratado de sustituir los principios de la modernidad ha conseguido hacer olvidar sus criterios de construcción formal: su vigencia estética es absoluta. Otra cosa es la estadística: el neoclasicismo no perdió vigencia por el hecho que la mayoría de artistas de comienzos del siglo xix lo abandonaran, sino por la irrupción del romanticismo, que provocó el relevo estético, en tanto que constituía su superación histórica.

Sólo se puede hablar de superación histórica cuando el nuevo sistema introduce valores que amplían las condiciones de la síntesis formal que supone el proyecto: el ro-



Fachada de edificio de viviendas. Onda, Castellón, 1999 21



manticismo incorpora la acción subjetiva a la sistematicidad neoclásica, con lo que prepara el terreno para la emergencia de la modernidad. Ese momento se caracteriza por la liberación de los criterios de orden sobre los que actúa la subjetividad romántica; con ello se amplía el ámbito de la construcción formal, es decir, aquello que algunos espíritus solemnes prefieren denominar *creación*.

FUNDAMENTO ESTÉTICO DE LA MODERNIDAD

A la pregunta: ¿En qué consiste realmente el núcleo estético del arte moderno?, habría que responder –por tanto– que la modernidad instituye un modo de entender la forma que sustituye el impulso de mimesis por el de construcción; se abandona la autoridad normativa del tipo arquitectónico –entidad convencional, con vigencia social e histórica– para centrar el empeño en concebir un artefacto, en dotarlo de una estructura definida con criterios de forma consistente. Se renuncia al sistema tipológico como instancia normativa que legitima históricamente –y avala formalmente– la estructura espacial del edificio, para plantearse su estructura en términos de concepción subjetiva: en adelante, nada exterior al objeto podrá determinar o verificar a priori la estructura formal de su constitución. Sólo en ese aspecto –en la renuncia a seguir recurriendo al estilo como sistema normativo– puede hablarse de antiestilismo de la arquitectura moderna.

El influjo de la modernidad en arquitectura se intensifica y da sus primeros frutos en la segunda década del siglo xx: en efecto, en esos años la arquitectura empieza a asumir la nueva idea de forma que propusieron las vanguardias pictóricas durante la década anterior. Si se quiere atribuir al concepto de vanguardia un sentido genuino –el único que le confiere fecundidad teórica–, no debe aplicarse a la

arquitectura, sino reservarse a la pintura, en el terreno de las artes plásticas. La arquitectura será, no obstante, la más beneficiada por sus descubrimientos, ya que sacará provecho de sus principios sin las servidumbres del alumbramiento: lo que conocemos como arquitectura moderna, en sentido estricto –la que se apoya en un criterio de forma abstracta, consistente y específica del objeto–, se basa en la noción de forma descrita en tres ámbitos vanguardistas precisos: el suprematista, el purista y, sobre todo, el neoplasticista.

El expresionismo pictórico y sus consecuencias, el dadaísmo y el surrealismo, asumen la condición de vanguardia en un sentido distinto: en realidad, no constituyen un propósito de replantear la forma desde criterios constructivos específicos, sino que centran su propósito en denunciar –con los modos del arte– los vicios del propio arte, en tanto que producto que –a su juicio– refleja una sociedad que abominan. El propósito se aleja, pues, de la construcción de la forma, para situarse en la acentuación y distorsión de determinados rasgos de la imagen con fines expresivos; comunicativos, en definitiva. Si las vanguardias formales tienen un cometido centrípeto sobre el propio arte, las vanguardias críticas se empeñan en una acción centrífuga, dirigiendo sus mensajes a la sociedad.

Se trata, como se ve, de dos nociones distintas de vanguardia que a menudo se confunden, lo que provoca como resultado una noción banal que considera la vanguardia como una *avanzadilla*, limitada al sentido que se da al término en la milicia.

Ambos planteamientos constituyen los dos polos que determinan el espectro de las actitudes frente al arte: arte como forma y arte como expresión. Así como las vanguardias abstractas suponen una ruptura efectiva en la tradición del arte formalista –en efecto, subvierten los principios formales del





clasicismo, aunque continúen situando en lo formal el ámbito de la práctica artística—, las vanguardias críticas —por hacer referencia al aspecto esencial de su cometido— no suponen una discontinuidad similar: en efecto, el expresionismo puede considerarse un cambio en el acento de la acción de pintar respecto del realismo o del impresionismo —por hablar de sus antecedentes históricos—, pero no un relevo de los principios y las técnicas; ni menos del modo de plantear la relación entre el arte y el espectador. Por el contrario, recuperan la dimensión persuasiva que el arte ha asumido como cometido propio en determinados períodos de la historia. El dadaísmo —por referirme a una doctrina concreta— ejerce a menudo su acción crítica utilizando instrumentos y criterios visuales de las vanguardias constructivas —los *collages*, de los que Dada se vale con frecuencia, tienen una clara ascendencia cubista—, frente a las cuales, en el fondo, elaboran sus manifiestos.

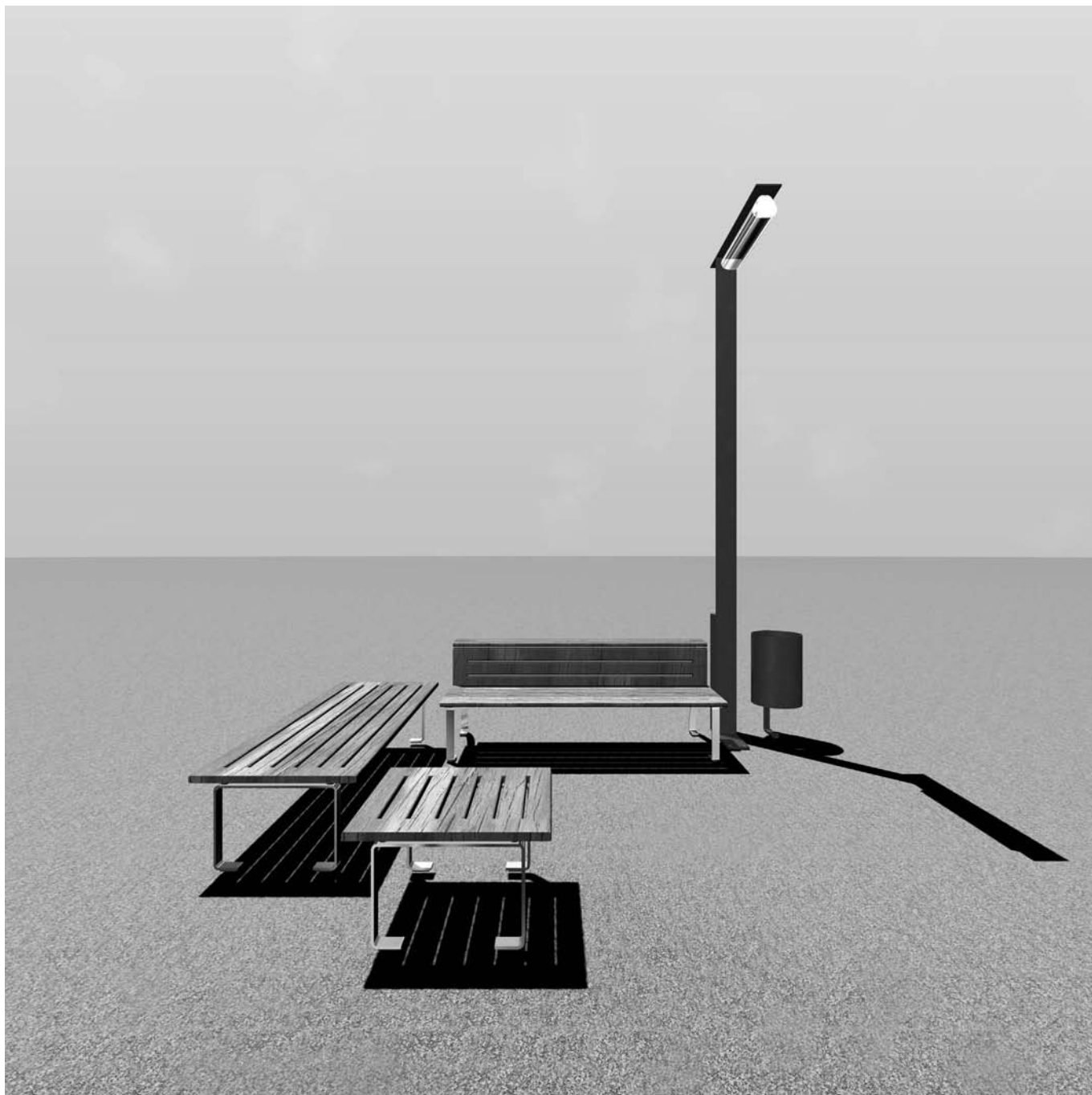
Desde esa perspectiva, se puede considerar que el expresionismo y su herencia, al situar su impulso vanguardista en el uso de la pintura para ejercer la crítica moral e ideológica —no ya en la renovación de las convenciones sobre las que la pintura se apoya y basa sus relaciones con el espectador—, actúan como puente entre la modernidad y la tradición, lo que evita el papel decisivo de las vanguardias formales. Así como determinados desarrollos del arte del siglo xx no se conciben sin el antecedente de las vanguardias abstractas, en ocasiones las actitudes de tendencia expresionista son productos del mestizaje con aquéllas, otras veces se plantean en continuidad con la pintura tradicional —sin acusar la ruptura vanguardista— y en otros casos son acciones más o menos expresivas, cuya concepción y modo de incidencia son ajenos totalmente a lo artístico, por generoso que se sea al establecer los límites del arte.

¿MOVIMIENTO MODERNO, ESTILO INTERNACIONAL O, SIMPLEMENTE, ARQUITECTURA?

“No hay realidades, sino discursos”, solía repetir con entusiasmo contagioso un buen amigo, profesor de filosofía, a quien no veo desde hace tiempo. Con ello, trataba de destacar la importancia del lenguaje en el acto de conocer: en efecto, una mala elección del término no tan sólo puede difuminar la apreciación del concepto, sino que puede acabar impidiendo que se transmita el conocimiento, al provocar un halo de oscuridad cognoscitiva en torno al objeto. Este fenómeno no suele ser advertido por el lector ingenuo, que acostumbra a percibir la palabra como un signo de evidencia de lo nombrado.

En lo referente a la arquitectura moderna, resulta particularmente cierto el precepto anterior: si —como pocos discutirán a estas alturas— la arquitectura moderna se aproxima al siglo de existencia envuelta en el más mítico de los desconocimientos, ello es debido, entre otros motivos, a la incidencia negativa en los intentos de explicarla que han tenido determinados términos que, en su tendencia a la mitificación, se han convertido en ídolos de la conciencia arquitectónica.

Al tratar de explicar un episodio —la aparición de la modernidad— cuya naturaleza y alcance se desconocían, con un instrumental teórico escaso y mal orientado —en realidad, un sociologismo mecánico y, por tanto, demagógico—, se hacía inevitable encontrar un concepto que, a la vez que lo explicara, contribuyera a legitimar históricamente el acontecimiento. La noción de *movimiento moderno* reunía, al parecer, los atributos de trascendencia que se requería a la exégesis: en la medida que trasciende lo meramente arquitectónico, da la impresión de que designa algo realmente arraigado en la sociedad y en la historia. La arquitectura



sería tan sólo una consecuencia de una pasión más general por lo moderno, cuya manifestación colectiva habría adquirido los atributos de un auténtico *movimiento*: tras identificar el impulso genérico, la descripción del fenómeno concreto se hacía menos urgente –debió pensarse.

De este modo, la arquitectura moderna pasó a ser consecuencia directa de “un nuevo enfoque moral de los problemas constructivos, determinado por la emergencia de un espíritu científico, propio de la civilización de la máquina, que contó, además, con la aportación figurativa de ciertas vanguardias pictóricas”.

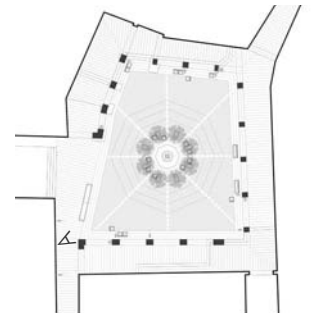
El empeño fundamental de los cronistas de la arquitectura moderna se centró –como digo– en encontrar las eventuales causas del fenómeno y glosar la transparencia de su sentido histórico, convencidos de que las peculiaridades de las obras concretas habría que imputarlas al dominio privado de los arquitectos, a los aspectos más insondables de su talento personal. En todo caso, se estableció un criterio de valor en función de la autoridad de “los maestros”: cualquier apreciación debería ser referida a un baremo en el que tan singulares personajes ocuparían los sitios más elevados.

Así, más que preguntarse por los rasgos esenciales de la nueva arquitectura, decidieron glosar los imperativos históricos a los que, a su juicio, ésta respondía, lo cual daba la impresión de seriedad: los sociologismos del arte siempre florecen en períodos caracterizados por una gran confianza –acaso, excesiva– en el progreso material. No hay que despreciar, a la hora de describir el fenómeno, la incidencia que tuvo el propósito no confesado de poner “lo artístico” en su lugar: atributo que la modernidad sociológica jamás dejó de observar con recelo. El arquitecto pasaba, así, a ser un fedatario del progreso: la arquitectura, el testimonio físico del impulso que mueve la historia.

Sin embargo, no todos los críticos actuaron con semejante desprecio a los hechos: hubo quienes, probablemente por las características de su trabajo –el texto para el catálogo de una exposición–, tuvieron que afrontar la arquitectura, en vez de enfrascarse –como era habitual en los críticos– en disquisiciones metafísicas, generalmente de carácter moral o ideológico. Me refiero a H.-R. Hitchcock y a Ph. Johnson, que en *The International Style* (1932) centraron su discurso en una caracterización fenoménica de una arquitectura que, a pesar de surgir en ámbitos distintos –y culturalmente distantes–, presenta rasgos similares: el propio modo de denominarla responde a su atributo más notorio, la internacionalidad.

Es ilustrativo de la ideologización infecunda de que fue objeto la explicación de la modernidad arquitectónica, el que en la actualidad se les continúe considerando los primeros responsables de la perversión de la arquitectura moderna, por el hecho de haber acuñado un término que no pretende sino designar un fenómeno incuestionable: la aparición simultánea, en la tercera década del siglo *xx*, en diferentes ámbitos geográficos y culturales, de una arquitectura que presenta ciertos rasgos comunes, lo que permitiría hablar de un estilo internacional, sin necesidad de mayores precisiones teóricas, tan sólo desde la perspectiva que ofrece el sentido común.

Pero este caso sólo fue, en realidad, una excepción: la mayor parte de los tratados se empeñaron en proponer explicaciones más “profundas”, aunque ello comportase la renuncia a delimitar el perfil de la nueva arquitectura, a definir los atributos que la identifican como sistema estético. Con ello se la convirtió en una entelequia indiscriminada, cuya contrapartida física –a falta de criterios más sutiles– quedaba reducida a los aspectos estilísticos más inmediatos y banales. En realidad, al plantear la modernidad arquitectó-



nica como un sistema de determinaciones insondables, se establece una creencia que, en la medida en que se instala como categoría de la conciencia, inhibe cualquier propósito de elaborar ideas capaces de explicar su sentido histórico y estético. En todo caso, al obviar la cuestión sobre su naturaleza auténtica, se legitimó el aura de desconocimiento con que se han abordado sus productos desde que aparecieron las primeras obras modernas, a mediados de los años veinte del siglo pasado.

El recurso al enunciado *Movimiento Moderno* es indicio de que se desconoce el fundamento arquitectónico de sus productos: difícilmente se puede descubrir la especificidad estética de un fenómeno cuya característica más notoria es la asunción entusiasta de una modernidad indefinida. La denominación *Movimiento Moderno* contiene una connotación de inconstancia y disponibilidad que constituye, probablemente, la peor rémora con que han tenido que cargar en su actividad los arquitectos del siglo xx.

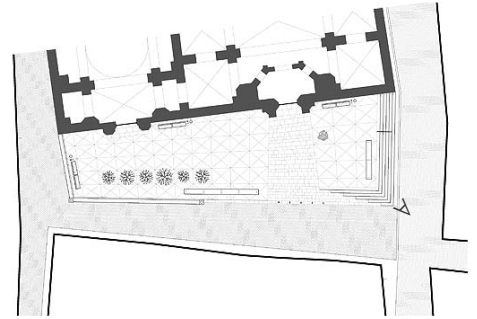
La única convicción que parecen compartir los usuarios de tan impreciso eslogan es su irreductibilidad a un estilo, entendido de modo convencional. La ausencia de normas precisas y la relevancia que adquiere la acción subjetiva en la práctica de la arquitectura moderna parecieron, desde el principio, circunstancias incompatibles con la naturaleza normativa de los estilos históricos. Además, las manifestaciones más tácticas de los primeros arquitectos modernos se esforzaron en exhibir un “antiestilismo” ontológico y radical, como modo de marcar distancia con el pasado y asegurarse así tanto la identidad como la legitimidad histórica de sus propuestas y obras.

En cambio, la experiencia derivada de la observación de la realidad conduce, paradójicamente, a la conclusión contraria: por una parte, una arquitectura producida sin el so-

porte teórico u operativo de un sistema, desprovista de pautas metodológicas concretas, acaba generando productos con notable afinidad y parecido, aun cuando aparecen en lugares distantes geográfica y culturalmente; por otra parte, la mejor arquitectura del siglo –incluida o no en la nómina de los “maestros”– ha sido concebida con criterios de forma basados y estabilizados en la experiencia: responde, pues, a lo que en términos generales podría denominarse un *estilo*, en sentido moderno, es decir, un modo concreto de afrontar la concepción, que se traduce en la constancia de determinadas soluciones espaciales y constructivas.

De todos modos, la arquitectura moderna no puede identificarse con un *estilo* –si por ello se entiende un sistema normativo, en el sentido en que lo son los estilos históricos–, y menos aún con un *movimiento* con sentido y orientación imprecisos, sustentado por el mito infantil del cambio perpetuo. Decididamente, la arquitectura moderna no puede reducirse a un impulso o a un compromiso, más o menos compartido, capaz de legitimar formal e ideológicamente sus productos: es necesario delimitar el ámbito estético de la modernidad y establecer, de ese modo, sus confines con ese otro gran formalismo de la historia de la arquitectura que fue el clasicismo.

La modernidad arquitectónica instituye un nuevo modo de concebir en el que, paradójicamente, la noción de estilo, desprovisto de los rasgos básicos de los estilos históricos, puede actuar como entidad mediadora entre *la necesaria identidad del objeto* y *la universalidad esencial de los valores* en que se basa su estructura formal. Un estilo entendido como un modo de concebir, en el que la experiencia colectiva ya no se transmite a través del *tipo*, como ocurría en la arquitectura de ascendencia clasicista, sino que es asumida por el autor, en función de su actitud ante los materiales



arquitectónicos –no los meramente constructivos– que la historia pone a su alcance.

La paradoja fundamental de la arquitectura moderna reside en que un modo de concebir, basado en valores que aspiran a ser universales, acaba produciendo objetos específicos, dotados de una formalidad concreta que identifica la obra. Un orden que se sitúa más allá de los rasgos estilísticos que lo vinculan a otros objetos –contemporáneos o no– concebidos de modo similar, con criterios similares, pero dotados de identidades distintas.

En realidad, la confluencia en el proyecto de unos criterios de orden que aspiran a la universalidad y un programa específico, en el marco de un lugar singular, provoca universos estructurados dotados de una doble –pero compatible– identidad: *específica*, en cuanto a su estructura formal, y *universal*, respecto a los valores que soportan la consistencia de aquélla.

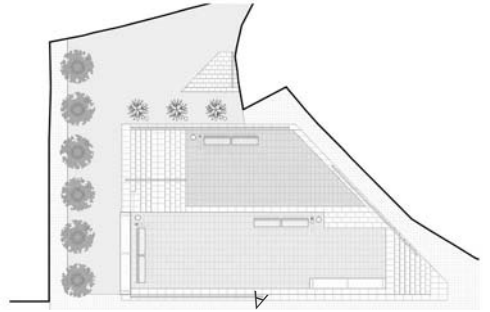
No cabe duda de que la obsesión de los cronistas de la modernidad por el *estilo* era de naturaleza moral: estaban convencidos de que, abandonado el tipo –instancia que estabiliza la forma y, a la vez, la legítima estética y socialmente–, lo propio sería hacer una arquitectura totalmente nueva en cada ocasión. No se plantearon la cuestión de la identidad de la obra ni, por tanto, la de la calidad: su valor estético residía en su condición de respuesta a condiciones que, en un principio, eran metafísicas –espíritu del tiempo–, pero muy pronto, con los realismos, se concretaron en referencias costumbristas –tecnología, construcción, iconografía histórica. Al renunciar a la legalidad formal inmanente del objeto, característica esencial del arte moderno, para relacionarla de nuevo con criterios derivados de “la realidad”, se pervierte el sentido auténtico de la modernidad arquitectónica: tal fue la “interferencia” básica de los realismos; ahí hay que

situar el primero y más pernicioso de los posmodernismos, pues no fue un mero recambio en la apariencia, sino la restauración de un modo anacrónico de concebir.

Se diría que el único rasgo de la modernidad que se repite en los intentos de explicarla en términos de reflejo inmediato de lo social es el antiestilismo congénito que deberían mostrar sus productos. Pero este criterio no tan sólo es insustancial, sino que ni tan siquiera es descriptivo: es incapaz de responder, por ejemplo, a la cuestión de si la arquitectura que propusieron los realismos durante los últimos años cincuenta formaba parte, o no, del Movimiento Moderno. Si escuchamos a los teóricos y promotores de las objeciones, diríamos que sí, puesto que con su crítica y consiguientes propuestas no pretendían más que reencauzar la modernidad hacia el buen camino del que, en su opinión, jamás debió apartarse. En cambio, si atendemos al sentido común, y al mínimo poder discernidor de la mirada, concluiremos que no: nadie se refiere al brutalismo –pongamos por caso– como un episodio más del Movimiento Moderno; a éste se le reconoce un espíritu “heroico” y “redentor” del que –nos guste o no– el brutalismo carece.

Entonces, ¿dónde está el límite? ¿Por qué la sede londinense de *The Economist* –por poner un caso– no es una obra perteneciente al Movimiento Moderno? Sospecho que es un criterio estilístico el que sirve a los que emplean el equívoco término para establecer el límite semántico de su fetiche: de modo que acaban siguiendo un criterio que en el fondo repudian, y este rechazo crítico está en la base de la propia denominación *Movimiento Moderno*. ¿Quién pondría en duda, en cambio, que la sede londinense de *The Economist* es una obra de arquitectura moderna, de una calidad más que notable?

La obra es la misma en ambos casos, aunque no son idénticas las miradas desde las que se la considera: desde el



Movimiento Moderno, sería una obra revisionista e impura, alejada del espíritu científico y objetivo con que la modernidad respondía a la civilización de la máquina; desde la arquitectura moderna, una obra ejemplar, por el modo en que su propuesta revela la naturaleza del problema y por la consistencia de las relaciones internas que constituyen su formalidad específica; más allá de cuanto hay en ella de asunción de una doctrina empeñada en enfatizar –llegando a falsificar, en ocasiones– los pormenores de la construcción, como valor genuinamente arquitectónico. Hay que considerar este énfasis como un comentario costumbrista, meramente coyuntural, que pocos señalarán entre los mayores logros del edificio.

Así las cosas, se podría llegar a la conclusión de que la denominación *Movimiento Moderno* tiene tan poca idoneidad epistemológica como la de *Estilo Internacional*, pero, en cambio, tiene, a todas luces, menos capacidad identificadora que éste. En realidad, el uso de la expresión *Movimiento Moderno* indica una asunción implícita de que no se sabe muy bien de qué se está hablando y, lo que es peor, demuestra que tal situación no resulta particularmente embarazosa para quien utiliza la palabra.

Por otra parte, la referencia al *Movimiento Moderno* lleva implícita la canonización del episodio: se basa en el reconocimiento de un acontecimiento mítico, aunque con vigencia ya pretérita: se presenta como algo concreto –aunque vaporoso–, pero irremediamente de otro tiempo, ya pasado. En el mejor de los casos, se solicita para la cruzada una veneración similar a la que se debe a las reliquias, lo que comporta documentarlo, conservarlo, etc.

Y, en cierto modo, parece natural que sea así: en la medida que la noción de movimiento se refiere, sobre todo, a una actitud ante la realidad, de la que la arquitectura es sólo un

aspecto, no cabe duda de que esta situación del ánimo tiene una historicidad concreta. Pero, observando bien las cosas, el período de mayor insistencia reformuladora, en el que los planteamientos de la incidencia de la arquitectura en el medio social y cultural fueron más intensos, coincidió precisamente con la segunda mitad de los años cincuenta, cuando se formularon las doctrinas que determinaron y legitimaron el abandono de la modernidad, proclamando –sin duda, con la convicción de que era así– que no pretendían sino conseguir que la modernidad retomara el buen camino.

Uno de los aspectos que permite entender la actitud de los objetores es la asunción de una idea mítica de la arquitectura: la noción de “maestro” supone el uso del criterio de autoridad frente a la capacidad de juicio, a la hora de llevar a cabo el reconocimiento de la calidad. Ello les llevó a respetar –aunque fuera de palabra– a los “maestros”, mientras lanzaban sus dardos más envenenados contra arquitecturas herederas directamente de su magisterio –o simplemente las ignoraban, lo que todavía es peor.

Así, las “interferencias” que sufrió la modernidad no pudieron llegar en peor momento: trataron de desautorizar la mejor arquitectura del siglo xx, que coincide precisamente con la de esos años y colma de sentido lo que se entiende como *Estilo Internacional*: de Neutra a Jacobsen, de Mies a Bunschaff, de Álvarez a Torres. Pero también de centenares de arquitectos esparcidos por el mundo que producían arquitectura de gran nivel, que la mayoría no apreció porque no habían sido adiestrados para reconocer la calidad, sino tan sólo para celebrar el “cambio perpetuo”.

La denominación *Movimiento Moderno* responde, en fin, a un modo vago e impreciso de referirse a una entelequia, que al nombrarla así se convierte en la alusión nostálgica a un episodio al que la historia dio carpetazo hace cuarenta años.



Edificio de viviendas. Onda, Castellón, 2001 33

Pero otra cosa es la *arquitectura moderna*, es decir, el modo de concebir específico que, a partir de las propuestas de las vanguardias constructivas –neoplasticismo, suprematismo y purismo–, culmina una idea de forma cuyas bases teóricas arrancan de la estética kantiana y se desarrollan a lo largo del siglo XIX en la obra de los teóricos formalistas del arte. Dicha formalidad, sin relajar en absoluto –más bien al contrario– el empeño clasicista en la producción de constructos ordenados, comporta un cambio radical en las reglas que controlan su estructura: una idea de forma basada en la relación que, a través de la mirada, interesa al entendimiento; que depende del sujeto de la experiencia, no ya de la capacidad prescriptiva de leyes explícitas de composición. La capacidad de juicio –es decir, de reconocimiento de la forma– de dicho sujeto dependerá de su preparación para identificar *equivalencia* en situaciones que el clasicismo resolvía con *igualdad*; *equilibrio* donde el clasicismo habría propuesto *simetría*, y *clasificación* donde antes hubo *jerarquía*.

Todo ello, en el marco de un empeño por construir universos formales nuevos y genuinos, sin el apoyo del tipo que les confiera legitimidad social y cultural, es decir, afrontando la concepción como una actividad productiva, no mimética respecto de cánones más o menos establecidos.

Esta arquitectura sigue teniendo, en la actualidad, tanta vigencia como cuando la abandonaron la mayoría de arquitectos y gestores de la cultura arquitectónica, lo que, unido al hecho de que actualmente no tenga el componente de novedad con el que inevitablemente se la asociaba a mediados del siglo XX, crea unas condiciones más favorables para su práctica y desarrollo.

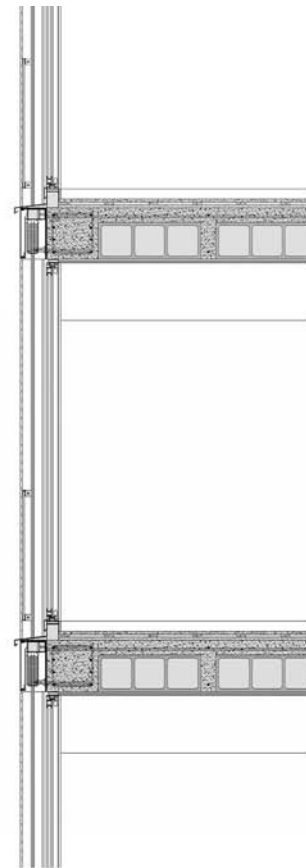
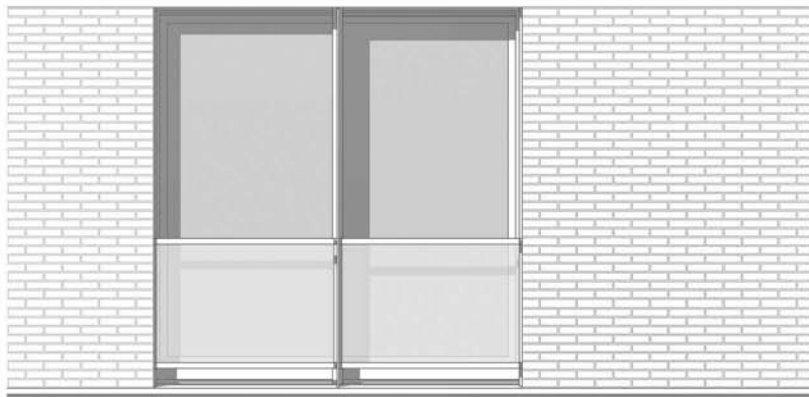
Pero que nadie piense que la vigencia de la arquitectura moderna se apoya sólo en la inconsistencia de las doctrinas

que han tratado de reemplazarla, cada poco más de cinco años, a lo largo de los últimos cincuenta: sería como argumentar la consistencia de un sistema resaltando la banalidad de sus alternativas.

La vigencia del modo de concebir la forma específico de la modernidad tiene que ver con la dimensión subjetiva del juicio en que se basa el proceso de proyecto: el sujeto es un ente histórico por definición, lo que permite –mejor, exige– una renovación constante del agente de la concepción. Por otra parte, la aspiración a la universalidad de los valores que enmarca la acción subjetiva en la construcción de la forma incorpora también la dinámica histórica, en la medida que dichos valores tienen un fundamento cultural y no meramente biológico.

Pero no creo que la vigencia de la arquitectura moderna requiera más argumentaciones, al menos en el marco de estas notas. Para verificar su actualidad “sociológica” baste con recurrir a la verificación empírica –casi estadística– del fenómeno: por una parte, es notoria la aparición de cierta moda de lo moderno, que concursos, editoriales y congresos han sabido recoger con la diligencia que los caracteriza; por otra parte, incluso la arquitectura comercial de mayor éxito basa su *look* más seductor en efectos inequívocamente modernos, si bien pervertidos –al convertirlos en episodios meramente figurativos– por la banalidad con que se suelen gestionar.

Nada autoriza a pensar, sin embargo, que estemos ante una nueva época dorada de la arquitectura, similar a la que se vivió a lo largo de los años cincuenta: baste con observar los edificios que se construyeron como sedes de las empresas multinacionales más potentes en aquellos años y en la actualidad; ello da idea de la decadencia cultural que acompaña la crisis global a la que asistimos. Si quieren más pruebas, con reparar en el pelaje de los “edificios emblemá-





“ticos” es suficiente: se trata de un género reciente por el que se pirran los ayuntamientos de uno u otro signo, integrado por notorios despilfarros –en algunos casos, presentados como sostenibles, para que no falte nada–, cuya banalidad e insolencia son el principal activo con que cuentan para “poner en el mapa” a las ciudades que los acogen.

De todos modos, jamás la estadística ha sido un factor determinante de la vigencia de los sistemas estéticos: bien es cierto que las formas de concebir de la arquitectura moderna empezaban a ser interiorizadas por relativamente amplios sectores de profesionales, cuando los objetores realistas –haciendo un alarde de insensibilidad histórica– decretaron que había que pasar página. No soportaron continuar con el papel marginal que la sociedad tradicionalmente tiene asignado a la arquitectura –al arte, en general: quisieron, de pronto, pasar a la acción, ser más resolutivos e incorporarse a los fenómenos de masas que empezaban a emerger.

El mundo arrojó la toalla; los arquitectos, la suya. Y ello propició que la construcción del entorno habitable se incorporase al mercado generalizado que ha caracterizado nuestras vidas desde entonces. Pero insisto en que esto no tiene nada que ver con la vigencia de lo moderno: sólo desde una perspectiva obstinadamente sociologista se hará depender la historicidad de un modo de concebir, del número de sus usuarios.

Movimiento Moderno y Estilo Internacional son dos denominaciones que, con capacidad desigual para designar cierta arquitectura del siglo xx, denotan una actitud vacilante y a complejada en quien las utiliza: bastaría con hablar de arquitectura, del mismo modo que los arquitectos del siglo xvii no se referían a la arquitectura barroca, sino simplemente a la arquitectura, sin más; como señalé más arriba, los restaurantes de China no son restaurantes chinos sino, sim-

plemente, restaurantes: en todo caso, son los demás –japoneses, italianos, pongamos por caso– quienes deben identificar sus respectivas ofertas.

La arquitectura deberá acostumbrarse a habitar los pequeños ámbitos de funcionalidad atípica –es decir, de tolerancia– que todo sistema genera, si quiere desarrollarse en el terreno que le es propio. De lo contrario, probablemente quedará reducida a viñeta de suplemento dominical, esperando su turno para ingresar, con todos los honores, en ese parque temático indiscriminado en que progresivamente se va convirtiendo el planeta.

En la actualidad, no hay ningún motivo que justifique el no hacer la mejor arquitectura; sólo la excelencia redime la inutilidad de una práctica que, como otras tantas, está en vías de extinción: puede concebirse la idea un dentista mediocre –por poner un caso–, pero un poeta malo es, además, patético: nada le impide dedicarse a otra cosa. Sólo el propósito inmaduro de alcanzar la notoriedad abusando de los atajos podría explicar la mediocridad de la arquitectura que actualmente goza de mayor predicamento social.

Por lo demás, haciendo más las palabras que Nietzsche utilizó para referirse a los sistemas de pensamiento, diré, para concluir, que sólo merecen sobrevivir los sistemas estéticos que han conseguido resistir las críticas a las que les sometió el paso del tiempo. Se mire como se mire, a pesar de las “interferencias” en su desarrollo, la arquitectura moderna –es decir, la arquitectura, a secas– es uno de estos sistemas.



Edificio de viviendas. Onda, Castellón, 2001

2. LA FORMA MODERNA

FORMA Y ESTILO

La concepción moderna persigue –como se ha visto– una formalidad específica, basada en criterios irreducibles a sistemas o reglas de carácter general; en ese aspecto, se niega la noción tradicional de estilo. Ahora bien, si el estilo se entiende como un modo de concebir –apoyado en valores que generan criterios espaciales y formales–, tiene sentido hablar de Estilo Internacional para referirse a la arquitectura moderna: en efecto, se trata de una arquitectura que comparte ciertos principios generales, relativos al modo de afrontar el proyecto, pero no tan comprometidos con las características del resultado.

La noción de Estilo Internacional se utilizó probablemente por primera vez en la muestra preparada por H. R. Hitchcock y Ph. Johnson en 1932 para describir una arquitectura que, aunque pertenecía a ámbitos culturales y geográficos diversos, presentaba rasgos comunes.

Pero si bien la calificación consiste en la mera identificación de rasgos, los autores advierten que tras la similitud figurativa hay un modo de abordar el proyecto radicalmente nuevo y, de algún modo, compartido por arquitecturas pertenecientes a países diversos y distantes. Naturalmente, hay otra acepción de estilo, vinculada al carácter propio de la obra de un artista –es decir, al modo singular de afrontar su trabajo–, que tendría precisamente el sentido contrario al que aquí utilizo: ambas acepciones del término son compatibles siempre que se aclare el sentido del uso o pueda deducirse del contexto sin ambigüedad.

Incluso, como argumento en otra sección de este ensayo, es preferible referirse a *Estilo Internacional* frente a *Movimiento Moderno*, expresión equívoca que convierte una revolución estética sin parangón en la historia en una

cruzada de unos pocos iluminados, convencidos de que la revolución de la modernidad artística era, sobre todo, de tipo social y técnico.

En este punto, considero esencial detenerme un momento en el concepto de forma: una noción que se usa constantemente y casi siempre en su acepción vulgar –aquella que la aproxima a la idea de figura– llegando incluso a identificarse con ella. Probablemente, el motivo del malentendido reside en un planteamiento defectuoso de la cuestión: si uno se pregunta cuál es la forma de un edificio, lo más probable es que acabe concluyendo que se trata del conjunto de rasgos que determinan su apariencia. De ahí que la noción de forma se confunda con la de figura, tal como se suele hacer en la vida común.

De todos modos, si se quiere que la utilización de la noción de forma, además de correcta –tanto en el marco de la filosofía como en el del arte–, sea fecunda, debe definirse el concepto con precisión: los textos sobre música –actividad artística formal por excelencia– suelen ser muy claros a este respecto. El *Diccionario de la música*, de Roland de Candé, en su edición francesa de bolsillo, de 1961 –por referirme a un clásico–, la define como “la manifestación superior de una estructura organizadora, de una intervención de la inteligencia sobre el azar”, y añade que “la forma es la condición del arte”.

Dicha manifestación supone la acción de una mente ordenadora: por bello que sea un paisaje, el arte no se manifiesta en él, sino que se requiere la acción de un pintor que revele algunos aspectos de esa realidad –escogiendo el punto de vista, el encuadre, la luz, el cromatismo– en función de una forma preconcebida.

La forma es, pues, producto de la acción del sujeto: un árbol, en sentido estricto, no tiene forma, sino una estructu-



ra orgánica que vincula sus elementos; la manifestación de dicha estructura por parte de un pintor o un fotógrafo alcanzará la condición de arte precisamente por lo que tiene de revelación de algo que es irreducible a la mirada común.

La forma, por tanto, no tiene existencia real, sino que es el resultado de la proyección de un apriorismo del sujeto sobre la realidad, de modo que la transforma con criterios artísticos. Este apriorismo subjetivo tiene una parte universal –innata– y una parte convencional –aprendida–, que varía según la competencia visual con que cada uno se aproxima a las obras de arte. La forma, en tanto que mirada subjetiva, revela algún atributo constitutivo de la realidad sin que pueda identificarse de ningún modo con ella.

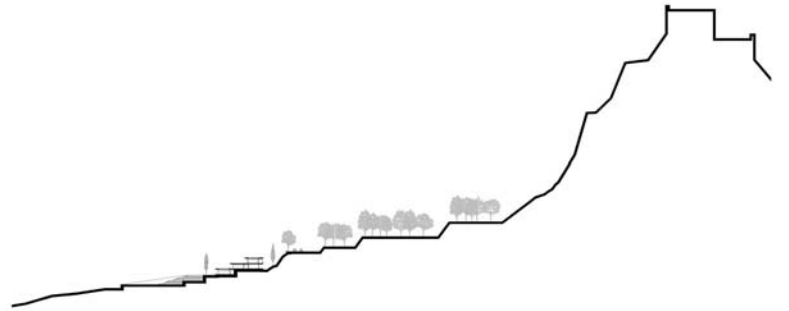
Así, cuando hablo de la formalidad de un lugar, no estoy refiriéndome a la forma del lugar –que, por definición, no la tiene, en tanto que naturaleza–, sino tan sólo advierto que la dimensión formal de ese enclave, reconocida por el arquitecto que ha de intervenir en él, resulta un elemento esencial de la síntesis que comporta la concepción del futuro edificio. La obra de arte tiene una finalidad intrínseca –la condición que vincula los elementos que constituyen los organismos vivos– sin que ello responda a un fin determinado, sino que se trata de una finalidad abierta, no determinada, por así decirlo. De modo análogo, la naturaleza tiene formalidad –es decir, la condición de los artefactos estructurados– sin tener forma; en todo caso, tiene una estructura determinada por factores geológicos y el transcurso del tiempo.

Conviene distinguir entre la forma y el concepto, por cuanto pertenecen a dos universos epistemológicos distintos: el concepto surge del encuentro de los apriorismos del sujeto con la realidad, que da lugar al conocimiento fenomenico. El arte no tiene por objeto conocer sino reconocer mediante el juicio universos ordenados: la forma es, de ese

modo, la manifestación de los criterios de orden de tales universos. Los criterios de forma que determinan la capacidad de juicio sirven tanto al artista como al espectador: pese a la diferencia de sus respectivos roles, tanto la construcción artística como la experiencia de la obra de arte encuentran en la forma su objetivo y su objeto, respectivamente, es decir, su condición de posibilidad.

Una vez se consuma el abandono del tipo –elemento que, en la medida que incorpora la experiencia, estabiliza la forma a lo largo del tiempo–, el arquitecto actúa libremente, sin otro condicionante que procurar la condición de forma a una estructura organizativa que dé identidad a la obra. De ahí que la modernidad arquitectónica, precisamente a la vez que abandona la convención tipológica –que resuelve el problema de la forma, en la medida que lo obvia–, acentúa la dimensión formal de las obras. La modernidad es, por tanto, un modo de intensificar la construcción de la forma: libera la coacción de los principios compositivos clasicistas, pero sin renunciar un ápice a la precisión y consistencia de la estructura formal del objeto.

El tipo arquitectónico, elemento esencial en la tradición clasicista y vinculado a una clase de edificios, constituiría lo que en música se ha llamado la “forma concreta” –correspondiente al género: la sonata, el rondó o la mazurca–, mientras que la concepción moderna, específica de cada objeto, al no estar determinada por convenciones previas trataría de alcanzar “la forma abstracta”, es decir, un sistema de relaciones que tiene existencia al margen de la realidad de una u otra obra –en tanto que tiende a lo universal–, si bien es específica de cada una de ellas. Ésta es precisamente la característica esencial de la forma en el arte moderno: ser específica y autónoma a la vez, esto es, identificar al objeto y, al mismo tiempo, tener existencia al margen de su materialidad concreta.



De todos modos, más que preguntarse por la forma de un edificio, que –como digo– puede inducir a simplificaciones indeseables, es conveniente ser capaz de distinguir lo formal, frente a lo estilístico y lo figurativo, de modo que, tanto en la experiencia como en el proyecto, cada cual conozca el alcance de sus propósitos y, por tanto, la naturaleza de su arquitectura. Sólo si se incorpora a la conciencia la noción de lo formal como condición del arte y, a la vez, atributo del orden que confiere identidad a la obra, se obtendrá una idea auténtica de modernidad, más allá de tópicos figurativos o mitos estilísticos.

FORMA Y FUNCIÓN

La arquitectura moderna es funcional en tanto que encuentra en el programa el estímulo básico para su constitución, sin que ello signifique que la verificación de la calidad del artefacto pueda reducirse a una mera comprobación del grado de satisfacción funcional que propicia. En ese sentido, puede hablarse del funcionalismo de la arquitectura moderna; no obstante, a menudo se entiende el funcionalismo como la mera determinación funcional de la forma: una serie de eslóganes –que suenan tan mal en castellano como en inglés, por el abuso de su descontextualización– contribuyen a aumentar el desprestigio que los críticos han atribuido a la arquitectura moderna.

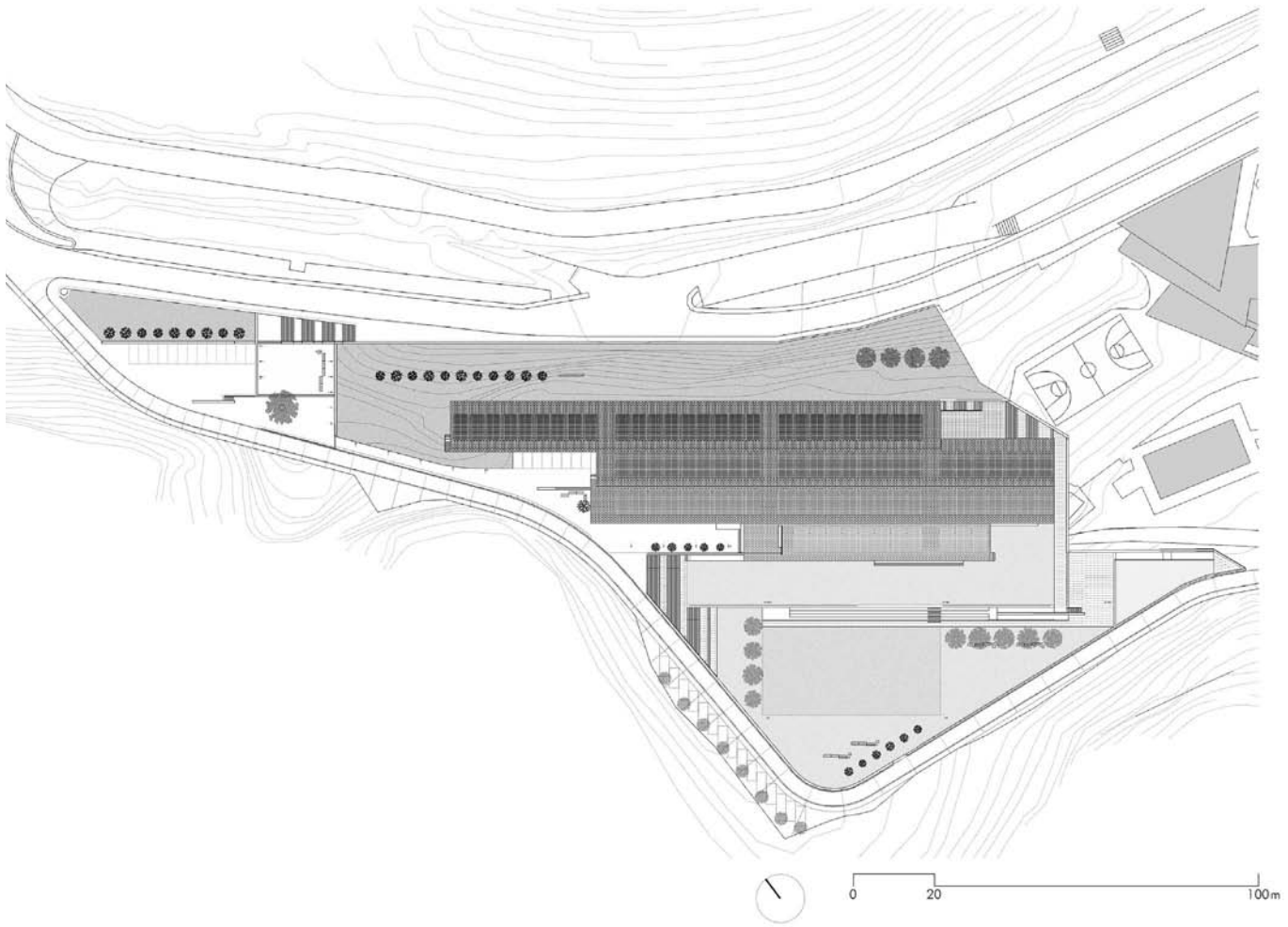
En realidad, los modos de afrontar el proyecto que se han sucedido a lo largo de los últimos cuarenta años –aquellos que se deben considerar posmodernistas, en sentido estricto– han obviado el programa a la hora de proponer la estructura espacial de sus productos. En efecto, al desplazar el interés del proyecto desde el ámbito de la forma al de la imagen, en unos casos, y al de la “expresión” de valores y

hábitos, en otros, se produce un cambio de competencia: el programa deja de ser un estímulo para la concepción porque ya no se trata de concebir en sentido estricto, es decir, de generar un artefacto genuino dotado de identidad propia, sino de gestionar unas imágenes afectivas –referidas a la historia o a la técnica– cuya verosimilitud arquitectónica depende de cómo consigan cumplir el programa.

Tal abandono de la atención al programa como estímulo y elemento de identidad del proyecto se debe a la pérdida de capacidad de abstracción por parte de los arquitectos: en efecto, aunque pueda parecer un contrasentido, la capacidad de pensamiento visual –que requiere necesariamente cierto hábito a la abstracción– propicia la consideración del programa, mientras que la pérdida de la condición visual que determinó el abandono de los criterios modernos motivó la incapacidad para atenderlo como merece. Al centrar el interés del proyecto en la gestión de imágenes, la arquitectura posmoderna renuncia a identificar la dimensión universal de los episodios concretos –condición esencial del pensamiento visual–, de modo que abandona la visión lejana y no ve más que los pormenores del objeto; de ese modo, se abandona la mirada sintética –propia del artista– y se adopta una visión analítica –propia del científico–, particularmente negada para la concepción formal.

Así pues, la pérdida de la abstracción, que es consubstancial a la modernidad, no es una mera circunstancia que incide en la apariencia de la arquitectura sino que –como se ve– afecta a la propia concepción, desde sus inicios: es decir, determina la consideración del programa como impulso inicial del proyecto y, a la vez, como instancia sobre la que se apoya su identidad formal.

Tal situación ha propiciado dos modos opuestos de atender al programa que, paradójicamente, reflejan un abuso si-



milar de la noción de funcionalidad. Por una parte, la arquitectura que acentúa su dimensión figurativa se plantea como un contenedor coactivo, en tanto que fuerza la inclusión del programa en unos ámbitos claramente ajenos a la estructura de las actividades que contempla. Por otra parte, la arquitectura que confía su valor a la expresión directa de su proceso –sea constructivo o deconstructivo– trata de compensar la falta de criterios estructurantes con una supeditación servil a las condiciones más tópicas del programa: sin estructura alguna con la que confrontar la mera actividad funcional, intenta darle curso de un modo directo e inmediato, con el fin de compensar ante los usuarios –y supongo que ante la historia– la extravagancia de sus configuraciones.

Las arquitecturas que sostienen la actitud que comento no se orientan a la experiencia a través del juicio: en todo caso, tratan de sustituirla por la simple adhesión incondicional, ya que su propósito es conseguir la persuasión del espectador; se muestran como si nacieran previamente juzgadas: no cabe reconocerlas, sólo pretenden complicidad; ante ellas no cabe otra reacción que la seducción o el rechazo; se apoyan en el baremo de una fama conseguida a base de más insolencia que autoestima.

Son arquitecturas perfectamente funcionales para la cultura actual, que fomentan la desorientación y se aprovechan de ella y de la falta de capacidad para juzgar por uno mismo: en definitiva, perpetúan la condición de vasallaje estético en que vive el público desde hace varias décadas. A falta de criterios relevantes, la verificación del proyecto se convierte en un acto de fe personal; el reconocimiento por parte del público, a falta de la experiencia estética personal, es el resultado de un acto de fe colectiva.

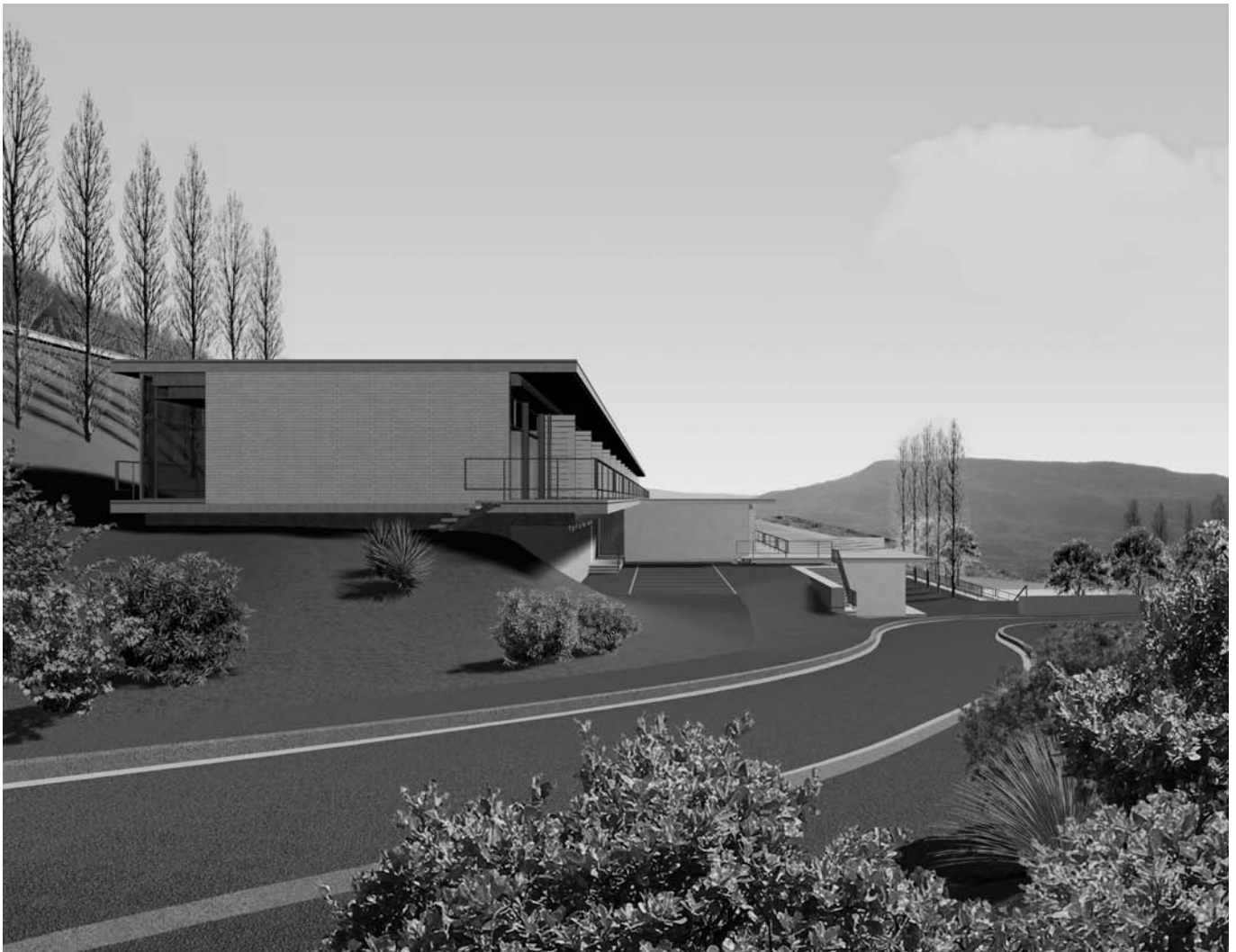
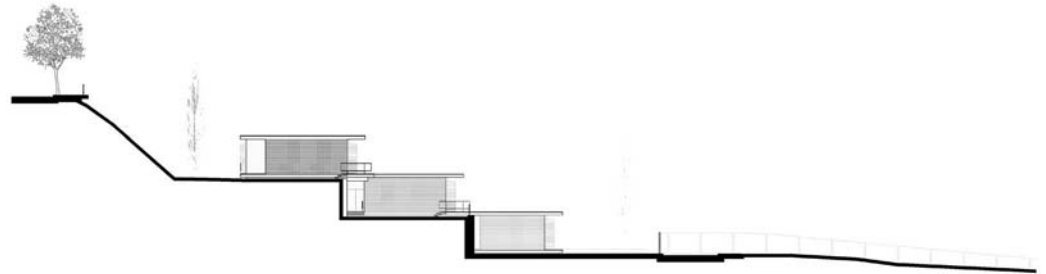
En realidad, el programa constituyó el elemento esencial para la arquitectura moderna, sobre todo para la que en la

segunda mitad de los años cincuenta alcanzó la plenitud, al convertirse en un modo habitual de concebir, que no necesita argumentar en cada ocasión su oportunidad histórica y su calidad estética. Cuando digo que el programa proporciona una identidad a la obra de arquitectura moderna similar a la que confería el sistema tipológico a los edificios del clasicismo, no estoy refiriendo un precepto teórico, sino describiendo las conclusiones de una verificación empírica.

El Ayuntamiento de Rødovre, la Casa Catasús o el Seagram Building –por citar tres edificios distantes, geográfica y culturalmente– no se pueden explicar al margen del programa: no porque su configuración revele los pormenores funcionales de sus respectivos usos, sino porque sólo la consideración de las posibilidades organizativas del programa permite concebir propuestas formales que sintetizen los requisitos diversos que lo componen.

En la actualidad, por el contrario, el programa es objeto de desconsideración, tanto en las escuelas de arquitectura como en la calle: la mayor parte de la arquitectura actual parece decidida contra el programa. Considerado como una simple relación cuantitativa de condiciones, se incorpora al edificio como un escollo a salvar: es frecuente oír el argumento de que “la complejidad del programa impidió hacer arquitectura”, dando por sentado que se trata de dos realidades distintas, determinadas por valores prácticamente contrapuestos.

En realidad, sólo se puede iniciar la concepción cuando se consigue captar la estructura de la actividad, estructura que no puede reducirse a la suma de los requisitos funcionales particulares, sino que define el ámbito de posibilidad de la forma, en la medida que consigue apreciar las estructuras formales compatibles con el sistema de actividades que prevé el programa. Sólo adquiriendo distancia en la



consideración del programa –es decir, tratando de entender la actividad en su conjunto– puede apreciarse su virtualidad formal y proponer estructuras espaciales que lo satisfagan en su totalidad y, a la vez, cumplan todos sus requisitos.

A este respecto, quiero señalar que el “proceso” es uno de los ídolos de la conciencia posmoderna con el que se trata de suplir la falta de capacidad de juicio: en efecto, ante la falta de criterios de calidad, se recurre en ocasiones al proceso como instancia cuya corrección objetiva avala el resultado. No es necesario insistir en la inconsistencia de la noción de arte que subyace en tales supuestos: la descripción de un proceso verificable supone la existencia previa de unas reglas prescriptivas de las que, por definición, carece cualquier tipo conocido de arte posterior a 1900. La idealización del proceso surge de la incapacidad de juzgar el resultado, es decir, de reconocer las cualidades de ente estructurado que identifican la obra.

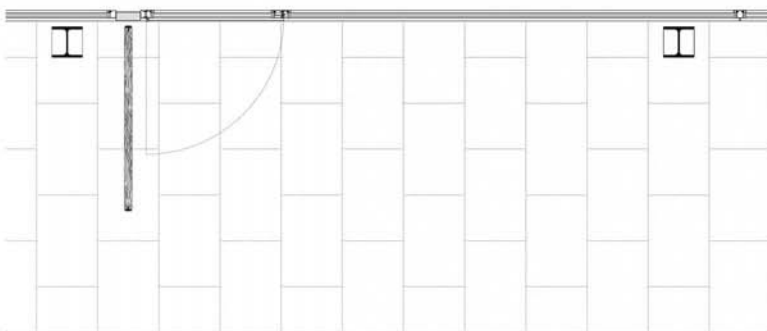
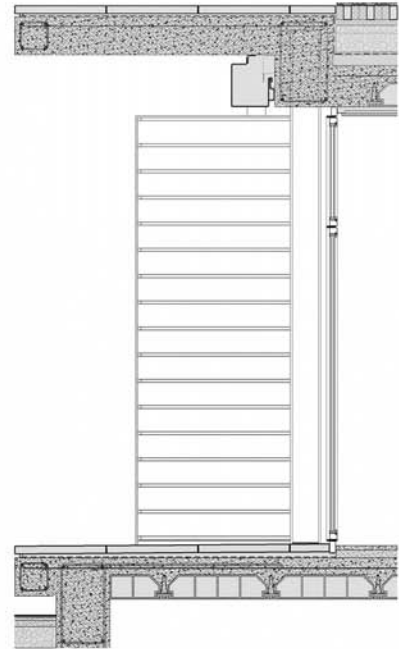
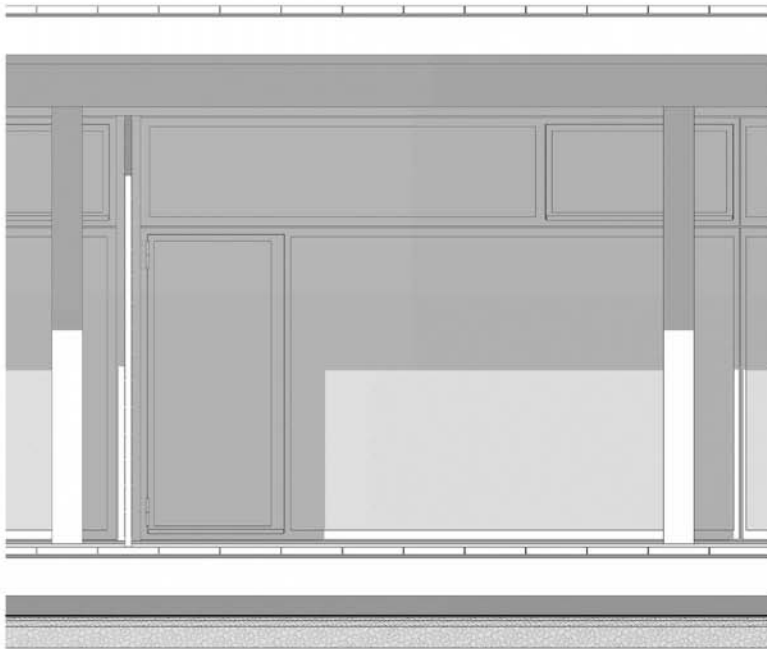
El proceso de proyecto está compuesto, en realidad, por una serie de fases sucesivas en la que el paso de cada una a la siguiente se apoya en un juicio estético subjetivo realizado sobre la primera, de modo que el itinerario depende de la estrategia a que los sucesivos juicios dan lugar. La estructura de la actividad que describe el programa establece un marco de posibilidades formales que se sobrepone a las que el lugar sugiere y permite: el juicio del autor actúa sobre estos dos ámbitos de formalidad posible, proponiendo una estructura. Tal propuesta se somete a la verificación tanto del programa como de las condiciones del lugar: de esa confrontación surgen modificaciones de la propuesta que pueden afectar tanto al modo de estructurar la actividad como a la incidencia del edificio en el sitio. De estos cambios puede desprenderse una modificación de la propuesta que sugiere un modo diferente de plantear la actividad, lo que, a su vez,

sugiere un cambio en el dominio de la síntesis formal. Y así sucesivamente, hasta que se da con una propuesta que satisface las variables en juego.

Es evidente que nadie que se haya planteado una sola vez en serio la concepción de un edificio se referirá al funcionalismo, al contextualismo o al proceso como instancias legitimadoras de cualquier proyecto: la interacción entre categorías y valores de naturaleza diversa, a la luz de una mente ordenadora, con capacidad de síntesis a través de la forma, constituye un proceso azaroso –por tanto, impredecible– en el que sólo la acción del sujeto puede controlar la calidad del resultado. Para ello, debe ser capaz de reconocer situaciones que propicien la síntesis en un lapso que en ocasiones puede ser casi instantáneo y en otras, dilatarse en el tiempo.

El autor del proyecto observa tanto la realidad física del lugar como las distintas fases por las que atraviesa el proceso, desde categorías formales que tratan de incorporar sus respectivas sugerencias. El procedimiento es, por tanto, inductivo, de modo que procede desde la superposición de una serie de fenómenos particulares hacia una configuración de carácter general que dé cuenta de la singularidad del problema y, a la vez, la trascienda, por el grado de universalidad de su estructura.

Si el programa se sitúa en el lugar que realmente ocupa en la concepción arquitectónica, tanto el funcionalismo estrecho como el estilismo iconográfico dejan de tener sentido; si se entiende el cometido real del programa en el proyecto de arquitectura, queda claro que –por definición– no puede ni determinar la solución ni entorpecerla: en tanto que sistema de actividades, establece el ámbito de posibilidad de la forma y, a la vez, actúa como elemento de verificación del proyecto en diversas fases de su proceso.



FORMA E IDENTIDAD

Volviendo a la caracterización de la modernidad arquitectónica, quiero insistir en que su idea de orden es esencialmente distinta de la clásica: no se basa en la jerarquía, sino en la clasificación; no se apoya en la igualdad de las partes, sino en su equivalencia; no persigue la simetría, sino el equilibrio. Pero, tanto la arquitectura clásica como la moderna se basan en una idea fuerte de orden, si bien la forma moderna acentúa la noción de disposición equilibrada respecto a la idea elemental de orden que subyace en la mera regularidad; en ese sentido, puede hablarse de ambos sistemas como de los dos grandes formalismos de la historia del arte.

La idea de forma moderna, como la clásica, se basa en un conjunto de relaciones interiores al objeto pero, a diferencia de aquella, no está determinada por ningún sistema o regla anterior o ajeno al objeto. Cada producto de la concepción moderna encuentra su legalidad formal al concluir su proceso de concepción: el orden es específico de cada objeto y aparece sólo al final del proyecto. Tal estructura, propia de cada artefacto, le confiere una identidad concreta: le hace “ser algo”, sin necesidad, por tanto, de “parecerse a nada”. El rasgo que caracteriza la falsa arquitectura moderna es que se plantea con el propósito de “ser como” —es decir, parecerse a— otra arquitectura, considerada como modelo, no de “ser por sí misma” un artefacto dotado de una forma consistente; de ese modo, mucha arquitectura pretendidamente moderna, al renunciar a la identidad específica de las obras, invierte el proceso estético e histórico y recupera el impulso mimético que la modernidad abandonó al plantearse el proyecto como construcción genuina.

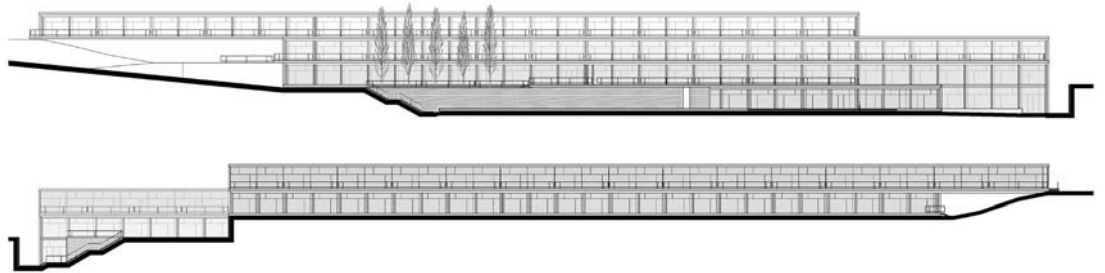
De lo anterior se deduce que, en la arquitectura auténtica, la subjetividad del autor revela, a través del proyecto, la

naturaleza del problema que encierra la irrupción del programa en el lugar: no se trata de identificar el problema mediante la razón y luego resolverlo con la arquitectura; el proyecto no actúa sobre problemas, sino sobre programas: la identificación del problema, previa a la propuesta arquitectónica —de carácter artístico—, sería necesariamente racional; pero la arquitectura no basa sus criterios de concepción en preconceptos racionales, sino en procesos de intelección visual en los que la propuesta de forma resuelve situaciones de proyecto, al mismo tiempo que revela el carácter atípico de su naturaleza.

No tiene sentido, por tanto, hablar de ortodoxia a propósito de la arquitectura moderna: la ortodoxia es un concepto doctrinal o ideológico, no estético. Por definición, la arquitectura moderna no actúa con modelos que imitar ni reglas que seguir, sino con criterios de forma que sólo pueden verificarse al final del proceso, precisamente porque hasta entonces no se dispone de la regla específica que da identidad a la obra concreta: sólo al final del proceso de proyecto se reconocen los criterios que permiten captar la formalidad específica del objeto.

De lo anterior se desprende que la cuestión de la identidad del objeto tiene una importancia decisiva en la arquitectura moderna: en efecto, si cada artefacto halla su criterio de forma sólo al final del proceso de su constitución, el criterio de calidad está estrechamente vinculado a la identidad de su estructura espacial. El primer requisito de un artefacto moderno es estar configurado según reglas propias, esto es, llegar a “ser” algo que tenga una consistencia formal propia, con independencia de cualquier regla o precepto de carácter general.

En la arquitectura clásica, el criterio de identidad de la obra reside en el tipo: la propia descripción hace referencia



Instituto de Enseñanza Secundaria. Morella, Castellón, 2001

a una clase de objetos definidos por una serie de invariantes estructurales, es decir, por una serie de atributos típicos.

En la arquitectura moderna, en cambio, lo que identifica la obra es una estructura espacial consistente, constituida sobre los requisitos del programa, entendido en sentido amplio –constructivo, funcional, económico: la descripción de la obra hace referencia, en este caso, a las peculiaridades del programa que han dado lugar a una estructura formal específica, ya no típica, como ocurre con la arquitectura clásica.

Por otra parte, la forma es el resultado de un proceso de síntesis, es decir, de composición de una entidad nueva fruto de la reunión de partes elementales, de modo que las cualidades de la realidad resultante superan la mera adición de los atributos de los componentes; la forma es inclusiva por definición, lo que no significa que proceda por adición: los elementos constitutivos de la forma –aun cuando conserven la apariencia original– pierden su sentido inicial a favor del que adquieren en su relación con los demás. Los modos de conformar que basan su eficacia en la exclusión de requisitos esenciales no son estrategias arquitectónicas, sino trámites figurativos cuya plausibilidad se relaciona con su eventual condición de simples contenedores que enmascaran las condiciones del programa sobre el que se basan. La propia noción de forma supone una actividad sintética que es substancial a la concepción, entendida como creación de un artefacto con atributos propios que definen su identidad.

Por tanto, la idea moderna de forma cuenta con la capacidad de quien proyecta para alumbrar objetos o episodios arquitectónicos que, respondiendo a criterios de universalidad, adquieran una identidad precisa en función de las condiciones de su génesis: en ello reside la grandeza de la concepción moderna y es ésta también la dificultad principal que plantea a quien la acomete.

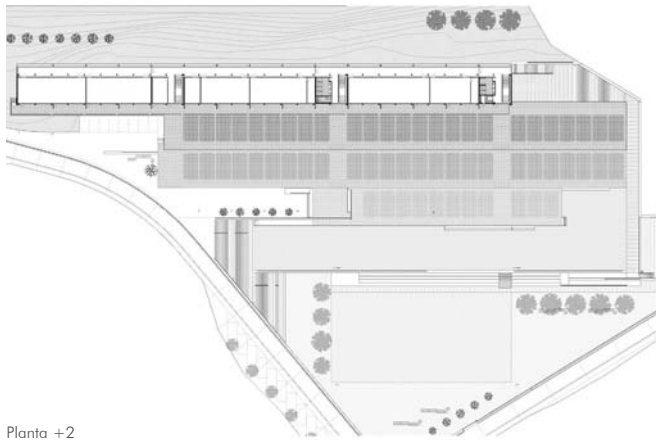
ABSTRACCIÓN Y UNIVERSALIDAD

La concepción moderna plantea a quien proyecta el problema teórico siguiente: si no se dispone previamente de reglas capaces de determinar –y verificar– la consistencia formal de un objeto, ¿qué garantías hay de que el espectador reconozca las relaciones visuales en las que el autor ha basado la formalidad específica de una obra?

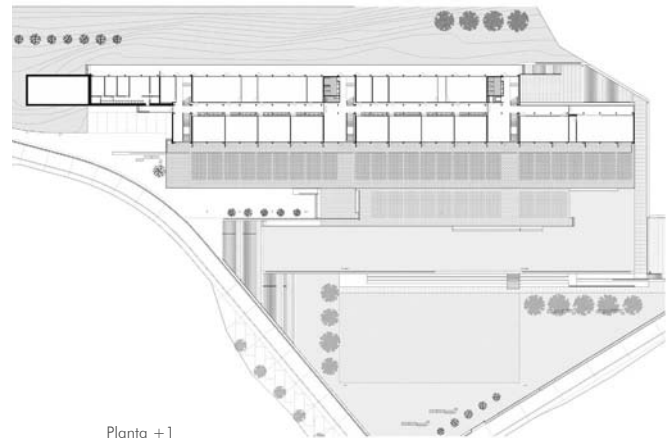
Para responder a esta cuestión hay que tener en cuenta, ante todo, que a propósito del arte nunca puede hablarse de garantías; del mismo modo que en el ámbito de lo artístico jamás puede hablarse de certezas. Si acaso puede esperarse que el otro identifique la estructura formal de un artefacto que ha sido concebido y proyectado en determinadas condiciones: que ello ocurra o no dependerá de la tensión hacia la universalidad que contenga el objeto y del conocimiento que el otro tenga de los criterios estéticos del autor. Universalidad que no hay que entender como disponibilidad o versatilidad, sino como la condición de lo esencial en la constitución de las cosas, valor cuyo reconocimiento constituye una cualidad específica de la especie humana.

El proyecto basado en categorías visuales que tienden a lo universal se orientará hacia una formalidad más fácilmente reconocible por el espectador, de modo que estará en condiciones más favorables para que se produzca una experiencia arquitectónica auténtica. De todos modos, esta condición es necesaria pero no suficiente: para que el reconocimiento se dé, es preciso que haya una convergencia en la asunción de valores convencionales –históricos– entre el autor y los espectadores: es decir, que haya una conciencia estética por parte del observador análoga a la del autor de la obra.

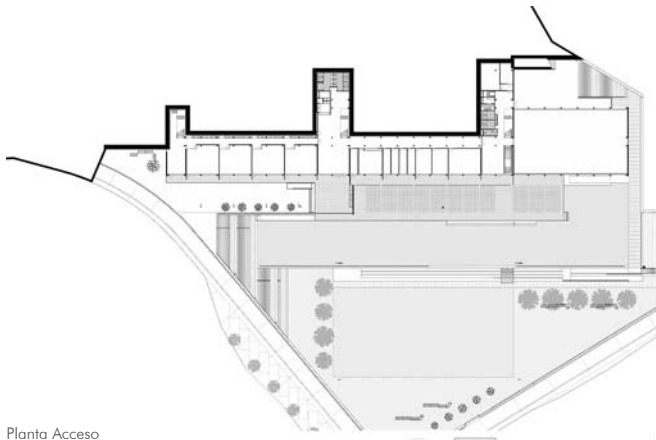
El arte que se fundamenta en los valores universales de la forma –observó Worringer hace casi cien años– responde



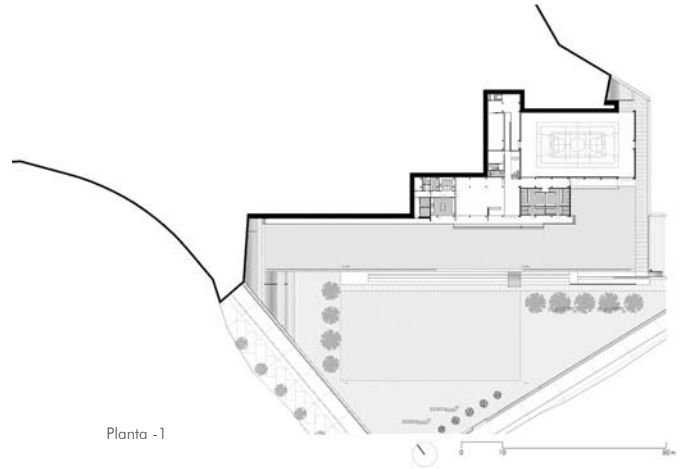
Planta +2



Planta +1



Planta Acceso



Planta -1

a un ideal de abstracción que trataría de despojar las cosas de su condición arbitraria y aparente causalidad, para eternizarla y acercarla a las formas abstractas, con el propósito de que el sujeto encontrara así un punto de quietud en la dinámica incesante de los fenómenos. Las formas abstractas, sujetas a ley, universales –concluye– son las únicas en las que el hombre puede descansar ante el caos inmenso del panorama universal.

La forma abstracta, en su aspiración a lo universal, al orden que identifica los objetos artificiales, se distancia de la arbitrariedad de lo orgánico para afirmar la dimensión creadora del hombre, libre de cualquier dependencia de la vida: estas ideas constituyen la base teórica de las vanguardias constructivas que revolucionaron tanto la idea de forma artística como el uso social del arte. La noción de universalidad es inseparable de la de arte moderno, y constituye la condición básica de su idea de forma.

En 1918, un joven llamado Ch. E. Jeanneret –que después se haría famoso con el nombre de Le Corbusier– escribió, junto con su entonces amigo A. Ozenfant, un texto titulado *Après le cubisme*. En él proponía, como atributos del arte nuevo, la economía, la precisión, el rigor y la universalidad, cualidades que han caracterizado, en efecto, a las mejores obras de arquitectura del siglo, atributos que en la actualidad están claramente vigentes y que pueden considerarse valores anti-téticos de los que animan la arquitectura que ha triunfado en las últimas décadas.

Puede resultar curioso que los autores utilizaran atributos tan “naturales” para caracterizar un sistema artístico que asume tan claramente su artificialidad –su culturalidad– como el moderno: en efecto, la importancia que en el arte moderno adquiere la subjetividad del autor –que sustituye el peso decisivo de la norma en el clasicismo– di-

sipa cualquier duda acerca de la conciencia histórica del episodio. Es precisamente la convicción de que el sujeto sólo puede sustituir la norma si actúa con un marco de referencia que permita esperar el reconocimiento de sus obras –la identificación de los atributos formales que las estructuran, respectivamente– lo que llevó a Jeanneret y Ozenfant a caracterizar el arte nuevo con cualidades que pueden considerarse universales, por cuanto son principios básicos de la visualidad esencial, propia de la especie humana.

En efecto, la conciencia de la subjetividad esencial de la concepción moderna hizo advertir al joven Jeanneret que sólo la referencia a valores que tienden a lo universal permitiría que el arte nuevo superase la consideración social de práctica excéntrica, dirigida a unos pocos: no cabe duda de que al escribir el ensayo tenía conciencia de la trascendencia estética e histórica de los criterios formales que en aquellos años empezaban a consolidarse.

La universalidad de los valores no comporta, en cambio, la homogeneización de los objetos: en efecto, la identidad de un artefacto tiene que ver con la peculiaridad de su estructura organizativa, es decir, con la legalidad específica que el autor propone como síntesis de las circunstancias de todo tipo –funcionales, técnicas, geográficas– en que emerge. Por el contrario, aunque pueda parecer paradójico, la universalidad de los valores básicos de la forma es la condición que garantiza lo específico de sus manifestaciones particulares.

La aspiración a la universalidad de los criterios de proyecto –es decir, el uso de convenciones que, más allá de la cultura, son características de la especie humana– es la condición que equilibra el fundamento subjetivo de la concepción moderna. Si no existe una tendencia a lo universal, lo subjetivo se convierte en algo meramente personal –idiosincrásico–, con lo que la experiencia artística se pervierte: no



hay reconocimiento posible; el juicio desaparece, suplanta-
do por el mero acatamiento de arbitrariedades ajenas.

LA ANALOGÍA ORGÁNICA

La renuncia al tipo dejó huérfana la actividad del arquitec-
to: sin la red protectora de la experiencia, la concepción se
convierte en una práctica excesivamente abstracta para cier-
tos espíritus particulares, anclados en los hábitos miméticos
que estabilizaron la forma arquitectónica durante el ciclo
del clasicismo. En efecto, concebir azuzado por un estímulo
concreto, pero que debe trascenderse mediante una forma
abstracta, tendente a lo universal, es causa de estrés para
quien está adiestrado para ver sólo los aspectos concretos
de la realidad, aquellos que cambian caso a caso y que
definen la peculiaridad figurativa de las cosas.

Probablemente, nadie discutía en los años treinta –cuan-
do la Ville Savoye todavía olía a pintura– la oportunidad de
renunciar al sistema tipológico, en favor de una mayor liber-
tad para afrontar una arquitectura que surge de un programa
funcional y constructivo concreto. Sin embargo, ello no impide
que, al explicar los valores que movilizan la actividad artística,
se recurra a polaridades como: arte formativo y arte bello, que
corresponden a dos tipos distintos de imaginación: imagina-
ción constructiva e imaginación intuitiva, respectivamente.

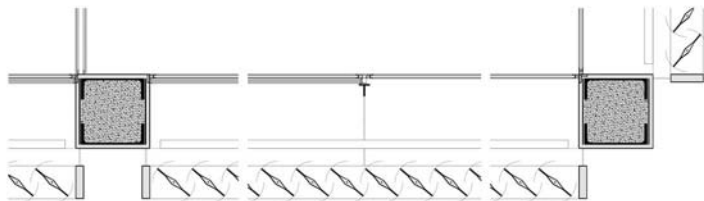
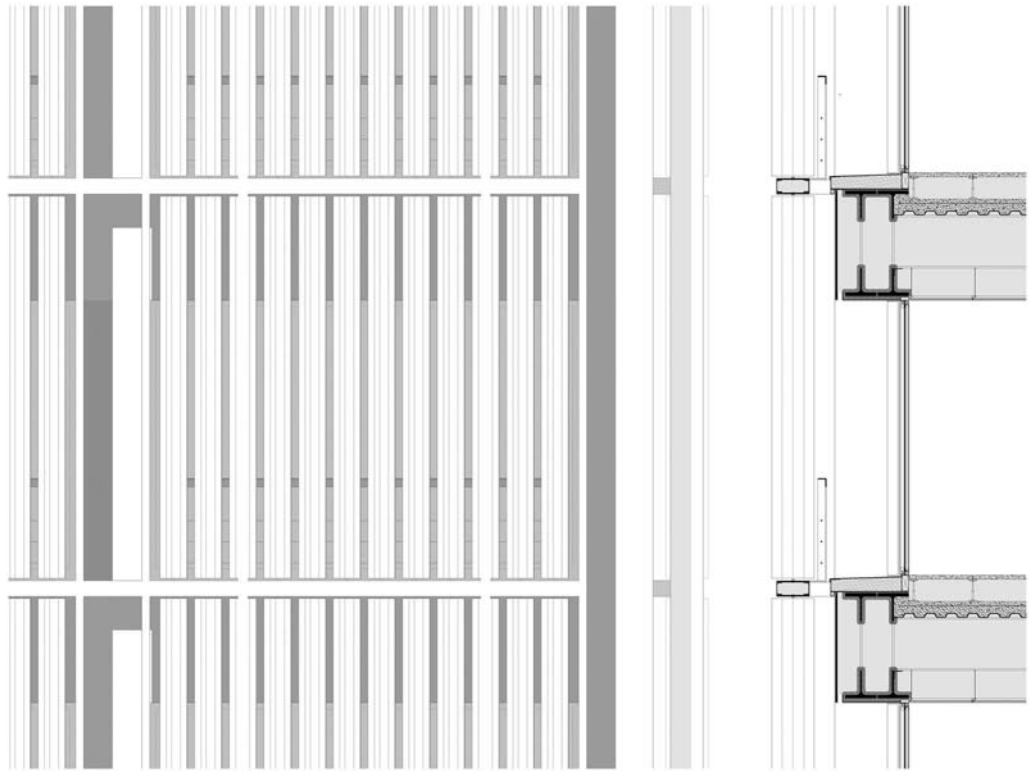
A tal diversidad del instinto creador se corresponden dos
ideas distintas de orden: “el que trata la estructura como
un organismo que crece por su propio acuerdo hasta la ley
adecuada e inmutable de su existencia individual, adaptada
a su función y su medio, como crece cualquier planta o
cualquier organismo vivo, desarrollándose a sí mismo en
su propio espacio vital. Frente a este principio, comproba-
mos la existencia de otra noción de orden, que interpreta la

estructura como un mecanismo compuesto de diversos ele-
mentos, dispuestos según una ley inmutable de un sistema
a priori. Ante esos dos conceptos divergentes del problema
de la estructura, hablamos de orden orgánico en oposición
a orden mecánico.”

He preferido reproducir el párrafo completo de *Arqui-
tectura moderna* (Nueva York, 1937), de W. C. Behrendt,
para no interferir con mi glosa el espíritu de la polaridad
que da lugar al argumento básico del libro: la convicción de
la superioridad del orden orgánico sobre el mecánico, y la
convicción de que el nuevo estilo pondrá de manifiesto que
el instinto creador del hombre se desplaza inexorablemente
–“una vez más”– desde éste hacia aquél.

El libro de Behrendt ejerció gran influencia sobre Bruno
Zevi, quien, a su vez, difundió gran parte de las ideas sobre las
que se ha apoyado la idea difusa de modernidad que vaga por
conciencias y congresos. Así, puede considerarse el germen
del organicismo moderno, que ya en los años treinta trató de
reivindicar para sí la condición de criterio moderno de forma,
que, a su juicio, era claramente superior al orden mecánico,
“basado en una ley inmutable de un sistema a priori”.

No hace falta una reflexión de gran calado para advertir
las asunciones en que se apoyan las caracterizaciones de
ambas ideas de orden: el orgánico atiende a las condicio-
nes propias del objeto, adaptadas a su función y al medio;
el mecánico, por el contrario, explota la condición de me-
canismo, controlado por una ley inmutable y previamente
existente. Al obviarse el objeto de ambas nociones de orden,
se escamotea el aspecto esencial de la demagogia que sub-
yace en la caracterización de la polaridad: en efecto, al pro-
yectar sobre un artefacto arquitectónico las circunstancias
de peculiaridad como adaptación al medio de una planta
–por ejemplo–, se está confundiendo al lector, en la medida



que no se hace mención de la evolución de la especie que la ha determinado y el crecimiento, como forma de desarrollo, que incide de manera decisiva sobre su estructura.

En análoga trapisonda se incurre al identificar, sin más, el objeto de la equívoca referencia con un mecanismo controlado por una ley previa e inmutable. Pero, más allá de la afinidad legítima con lo orgánico del profesor Behrendt, el párrafo es ilustrativo de la idea tan precipitada de abstracción que describe, en un momento en el que hasta los estudiantes de bachillerato deberían saber que lo específico de la idea de forma que proponen las vanguardias abstractas es precisamente su legalidad formal específica, es decir, su irreductibilidad a cualquier sistema de orden previo, de valor absoluto.

El texto pone de manifiesto la noción estrecha de funcionalismo sobre la que se basaron la mayoría de las explicaciones de la modernidad que han configurado la idea banal y zafia que ha llegado hasta nuestros días: nociones como peculiaridad y adaptación aluden a una idea costumbrista de función, relacionada con la atención sintomática a cualquier requisito que depare la existencia. Se trata de obviar, por una parte, la constitución del organismo, confiando en su poder de adaptación, y, por otra parte, de ignorar la evolución capaz de eliminar los desajustes, porque un edificio surge de una vez, y tiene una capacidad de modificación insignificante.

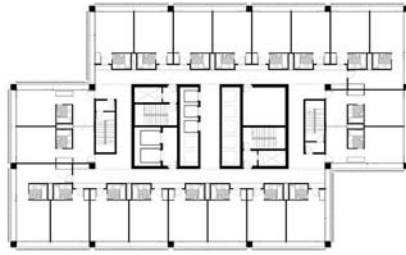
Es curioso el uso positivo que hace el autor del concepto de “organismo”, frente al matiz negativo que en la caracterización adquiere la noción de “mecanismo”: en realidad, uno y otro han sido utilizados en sendas explicaciones de la condición formal de los objetos del arte. E. Kant recurre a los organismos vivos para dar idea de la finalidad –relaciones causales internas al objeto– que caracteriza a las obras de arte, si bien con la advertencia insistente de que, mientras en los organismos vivos tal finalidad está determinada por

un fin exterior –la conservación de la vida–, en el arte, se trata de una finalidad libre, arbitraria, sin otra justificación que el mero hecho de existir como vínculo interno.

Por otra parte, Le Corbusier utiliza el ejemplo de la máquina para explicar la trabazón interna que debe existir entre los elementos de una obra de arte: sin que la referencia al artefacto tenga ningún atisbo de subrayado de lo mecánico, sino aludiendo más bien a la necesidad de ajuste que el propio funcionamiento exige.

Pero, más allá de las tropelías teóricas sobre las que a menudo se han apoyado las propuestas organicistas, el temprano entusiasmo que despertaron –cuando la arquitectura “mecánica” todavía no había dado sus mejores frutos– delata el desconocimiento de los fundamentos estéticos de la arquitectura que pretendían reemplazar. La identificación del orden del arte con el de la naturaleza deriva de un malentendido muy antiguo, que ha tenido en todos sus rebotes un sentido análogo: hallar un criterio de forma de valor absoluto, sin que intervenga en su elaboración la acción siempre sospechosa de un sujeto –débil y pecador, por naturaleza–; es decir, se ha tratado siempre de sustraer el arte a los humanos para presentarlo como una obra más del brazo divino, como una manifestación indirecta de la creación del mundo.

La propuesta del organicismo como alternativa superadora de la modernidad abstracta es doblemente anacrónica: por un lado, reivindica para los organismos vivos un valor de referencia que Kant había desautorizado más de doscientos años antes; por otro, repropone la mimesis como modo de proceder –al tomar como modelo lo orgánico vivo–, en un contexto estético caracterizado por la construcción de estructuras autónomas, concebidas con criterios de forma consistente.



Planta del hotel



Planta de viviendas



3. IDEA Y FORMA

¿"ORIGINAL" O GENUINO?

Pero, si la arquitectura moderna se basa en el abandono del tipo como elemento genérico de control y en la asunción del proyecto como concepción de objetos particulares, vinculados a condiciones y lugares concretos, alguien puede pensar que cada obra moderna ha de ser diferente al resto. Ésta es, en efecto, una de las conclusiones precipitadas que, al generalizarse, han contribuido más eficazmente a pervertir el entendimiento de la arquitectura moderna.

El hecho de que, en el ámbito de la modernidad, el autor de un proyecto tenga la posibilidad de plantear la solución con independencia de la experiencia colectiva –situación que se da tras el abandono del tipo– no quiere decir que, además, deba prescindir de la experiencia personal, al convertir el proyecto en una traición sistemática a sus propios principios: tal situación de espontaneidad compulsiva no tiene precedentes en la historia ni parece avalada por el sentido común.

La noción de originalidad, a propósito de la arquitectura moderna, surge de la condición básica de la modernidad: la renuncia a la imitación. En efecto, la arquitectura moderna se plantea –como se ha visto– sin la determinación del tipo convencional que estabilizó la organización de los edificios a lo largo de los casi cuatro siglos del ciclo clasicista. En ese sentido, las obras de la arquitectura moderna son "originales", no son copia de nada.

La originalidad es, pues, un atributo esencial de la arquitectura moderna –que, por definición, se concibe sin atenerse a modelos–, lo que no hay que confundir con el significado vulgar del término *original*, una adherencia patológica al concepto que pervierte su auténtico sentido de "ir al origen de las cosas". Rastreando la voz *original* en el diccionario,

se encuentra como sentido figurado: "lo que tiene cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea". Ahí se quiebra el sentido de "lo original como genuino" para incurrir en el de "lo original como singular, extraordinario, extravagante", en definitiva, aquello que, al margen de ser o no copia, se presenta como nuevo.

Tal noción banal de originalidad ha motivado un mal entendimiento del fundamento estético de la modernidad, por cuanto el impulso de novedad en cada caso ha desvanecido el reconocimiento de la novedad esencial que comporta la concepción subjetiva como proceso de construcción genuina de la forma. En dicho proceso, la idea de "verdad" –característica de los objetos genuinos– se refiere a la coherencia interior de la obra, no a su eventual adecuación o dependencia de otra realidad o legalidad exterior.

Esa noción de verdad –de autenticidad, si se quiere ser menos trascendente– es la condición de la arquitectura: verdad que tiene que ver con la consistencia formal del artefacto, no con la sinceridad en la expresión de los materiales –físicos o teóricos– que la constituyen.

El criterio de sinceridad es otro de los mitos de la crítica que no sólo desfigura la noción de modernidad, sino que proyecta una sombra sobre su contorno que impide reconocerla: a menudo se alude a la transparencia de la obra de arquitectura –a la técnica y a la función– como un atributo esencial de su modernidad, sin advertir que tal cualidad es contradictoria con la mediación que supone la acción subjetiva de quien proyecta; en efecto, la transparencia es un atributo esencial de los procesos electorales o de los sistemas bancarios, pero es contradictoria con la mediación esencial de la práctica del arte: sin mediación, no hay posibilidad de arte.

La verdad del arte se apoya, a menudo, en insinceridades, es decir, la coherencia visual que garantiza la identidad



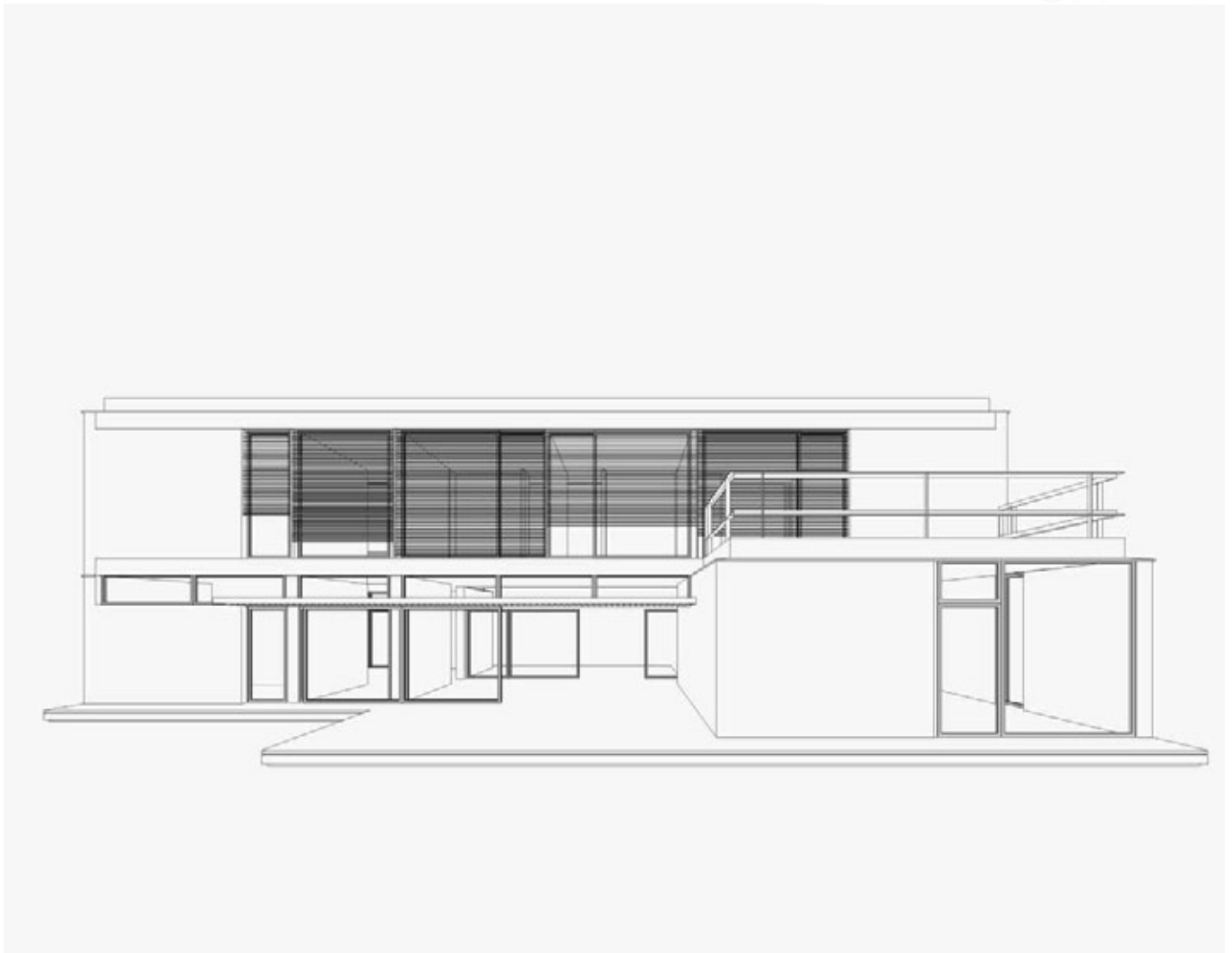
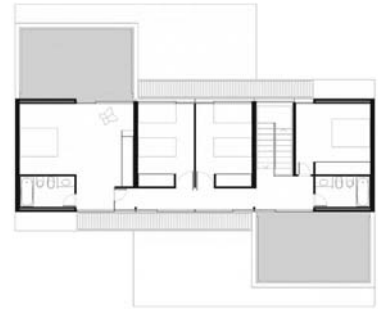
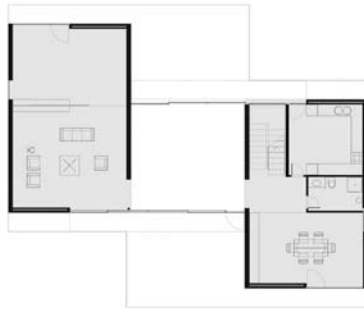
de un objeto puede alcanzarse –y con frecuencia es así– a partir de falsear la relación material entre el objeto y los sistemas que se han utilizado para construir su forma. No debe olvidarse que la arquitectura, en tanto que se empeña en manifestar la estructura organizativa de una u otra realidad, actúa sobre una doble realidad: la material y la visual. La realidad del arte es de naturaleza visual, y el ámbito de lo visual se establece en el encuentro de los modos de ver del sujeto con la realidad material de las cosas: cualquier propósito de transparencia en la expresión de la realidad material no hace sino renunciar a la dimensión subjetiva de la mirada a favor de la objetividad del mundo físico, es decir, abandona el territorio específico del arte para incurrir en el de la razón o la moral.

En este punto, me parece oportuno retomar un argumento, esbozado más arriba, que considero esencial para matizar este aspecto fundamental de la falsa conciencia moderna: la polaridad entre el “arte de la expresión” y el “arte de la forma”. Quiero advertir, desde el principio, que tal división no tiene ningún argumento teórico que la soporte: en efecto, no existe una definición de arte que contemple la posibilidad de acentuar alternativamente una u otra dimensión; del mismo modo que no tendría sentido dividir los automóviles entre los que sirven más bien para transportar personas y los más apropiados para consumir gasolina, por mucho que sea indiscutible que, para transportar a los ocupantes, los automóviles consumen gasolina o cualquier otro tipo de combustible o energía. La referencia al automóvil es simplemente un modo gráfico de corroborar un fenómeno patológico que se da en la realidad: es preferible aceptar simplemente que en el mundo del arte hay autores que hacen mayor hincapié en la forma y otros que se empeñan en exacerbar la expresividad de su obra, dependiendo tanto

de su estructura psicológica como del modo de asumir la historicidad de aquélla.

Puede ser que una confusión en las palabras esté –como ocurre a menudo– en el origen del malentendido: en efecto, es frecuente hablar de *expresión* como “propósito del arte”, para dejar claro que no se trata de un mero proceso de mimesis. A partir de ahí, debido a hábitos lingüísticos inevitables, el término adquiere un sentido que acentúa el “carácter genial del creador”, atributos típicos de la idea de artista que fomentan las óperas, los seriales de baja estofa y las noveluchas. En efecto, la palabra *expresión* alude –aun sin explicitarlo– a los sentimientos del autor, a sus experiencias más íntimas: el artista expresa mediante “gestos” su estado de ánimo; “se” expresa a sí mismo, lo que deja fuera de juicio los instrumentos y criterios que utiliza para hacerlo: sus obras serán apreciables por el mero hecho de ser “expresión” auténtica de sus sentimientos y vivencias.

Ese modo de proceder mitifica la “libertad”, entendida como ausencia de disciplina, de convenciones, de criterios que enturbien la comunicación; confía en que el espectador valorará sobre todo el compromiso de “expresarse”, más allá del contenido de lo expresado. La arquitectura “gestual” se colma con la identificación del gesto: sus defensores no se plantean siquiera su sentido ya que, en su dependencia del subconsciente, renuncian a cualquier compromiso que coarcte su “creatividad”. La arquitectura de la expresión se nutre de lo contingente y exagera lo personal, en el sentido más particular de la palabra. No es casual, pues, el abuso de las comillas en que he incurrido en los párrafos anteriores: es un modo relativamente económico de señalar el carácter “pseudó” que adquiere a menudo el “arte de la expresión”. Acaso todo se deba a una mala interpretación del término *manifestar*: el arte, en efecto, manifiesta el orden que estruc-



tura la obra, revela visualmente los criterios de constitución del objeto; es decir, manifiesta –“muestra, da a conocer, pone a la vista”– la estructura formal de un edificio apelando a un acto de juicio del observador. El término *expresar* tiene también un sentido de manifestar –“dar a conocer”–, pero siempre referido al estado de ánimo o a afectos íntimos; de ahí que el deslizamiento semántico que se da entre manifestar y expresar se traduzca en dos ideas de arquitectura diferentes, según sitúen su cometido en una u otra expresión.

Parece fuera de duda que la aportación esencial de la modernidad arquitectónica no se dio precisamente en el dominio de la expresión, sino en el de la forma, de modo que la originalidad esencial de sus obras responde a un modo de concebirlas que sitúa –como se ha visto– el criterio de legalidad de su estructura formal en el propio objeto. El énfasis de la arquitectura moderna en la construcción de la forma no supone anulación ni menoscabo de la dimensión significativa de la obra, es decir, no anula ni disminuye el sentido que la obra adquiere en un ámbito cultural e histórico determinado. La conciencia histórica del proyecto permite controlar hasta cierto punto ese sentido, aunque depende, en última instancia, de la base social –como el tipo de conducción incide en el consumo de carburante–; pero invertir los valores, de modo que los propósitos expresivos desvanezcan las cuestiones formales, es, sencillamente, sacar el proyecto del ámbito del arte para instaurarlo en el de la psicología recreativa.

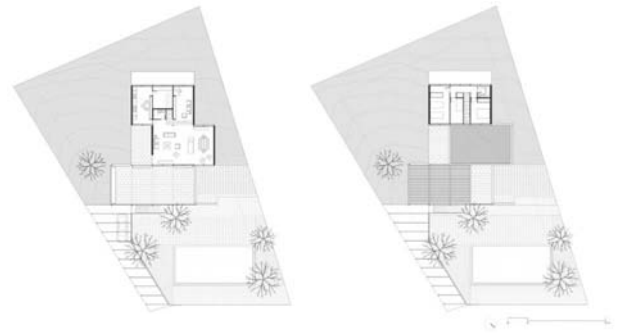
A propósito de lo íntimo, quiero señalar que la experiencia personal no constituye de por sí un material del que se pueda nutrir el proyecto, a no ser que se trascienda con la propuesta de forma; lo que no debe entenderse como una renuncia de lo personal a favor de lo subjetivo universal: la

experiencia y las propias peculiaridades psicológicas inciden, de alguna manera, en el modo en que cada arquitecto asume las convenciones históricas sobre las que elabora su trabajo; en esta forma de proceder se manifiestan tanto la personalidad del arquitecto como su idea del tiempo histórico, siempre matizadas por lo específico de una práctica peculiar, como es la artística.

El itinerario de los grandes arquitectos modernos –de Mies a Le Corbusier– demuestra exactamente que la fidelidad a sus experiencias respectivas no ha homogeneizado su arquitectura: sus obras muestran su personalidad –lo que les ha permitido insistir en valores diversos, respectivamente– aunque ambos comparten un proyecto estético común.

Puesto que al abandonar el tipo se renuncia a la experiencia social e histórica, es razonable actuar con la máxima atención a la experiencia personal, lo que no implica repetir edificios, pero sí utilizar elementos y criterios experimentados. Paradójicamente, cuanto más experimentados están los materiales con que se actúa, más fácil es abordar un proyecto encaminado a la construcción de un artefacto genuino, dotado de identidad formal: es característico de los arquitectos que plantean el proyecto como un acto de concepción auténtica el usar materiales de la propia experiencia, conscientes de que la identidad de la obra no se va a confundir con la continuidad de los instrumentos; por el contrario, los arquitectos menos ambiciosos en cuanto a la concepción –y, a la vez, menos convencidos de su trabajo– suelen acentuar la diferencia entre sus obras a base de reemplazar constantemente los instrumentos de que se sirven.

No cabe duda de que la obsesión por la acepción más banal de *originalidad* de las que he glosado –aquella que la relaciona con lo novedoso– está en la base del descrédito de una de las prácticas en que tradicionalmente se ha ba-



sado el aprendizaje del arte: la copia. En efecto, estoy convencido de que una enseñanza de la arquitectura basada en la copia de proyectos seleccionados con criterio formaría más –como constructor y como proyectista– que el actual enfoque de la enseñanza de proyectos como simulacro de auténtica concepción: lo que, en el mejor de los casos, se plantea como ejercicio de introducción, al inicio del primer curso –que acaba siendo una mera familiarización con los instrumentos de representación–, debería extenderse a lo largo de toda la carrera, como mínimo.

No es una reflexión teórica la que me hace proponer ese vuelco fundamental en la enseñanza de la arquitectura sino, por una parte, la experiencia histórica de la enseñanza de artes –de la pintura a la música y, naturalmente, la arquitectura– y, por otra parte, la observación atenta de la realidad a lo largo de más de treinta años de docencia de proyectos, en distintos momentos de la formación: al principio de los estudios, al final de la carrera y en los cursos de doctorado.

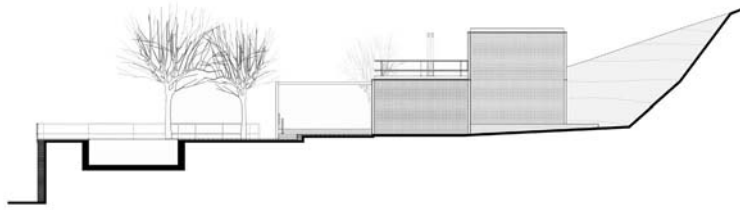
Pero no se piense que se trata de un modo de proceder limitado a la etapa de aprendizaje: me he referido a ese momento por cuanto en él se intensifican los vicios y las carencias que van a determinar el ejercicio profesional. La copia debería ser el recurso sistemático de todo arquitecto que no hubiera adquirido capacidad para concebir por su cuenta, es decir, debería ser el procedimiento típico de la inmensa mayoría de los arquitectos: en efecto, así ha sido en los momentos en los que la arquitectura ha alcanzado mayor nivel de calidad –no sólo en casos puntuales, sino en ámbitos relativamente extendidos– en el último siglo.

No me aventuro un ápice al hablar así, puesto que mi convicción está avalada por la razón y refrendada por la experiencia: en efecto, ¿cómo se puede afrontar un proyecto sin disponer de los materiales –tanto soluciones concretas

como criterios generales– con que abordarlo? La farsa irresponsable que supone obviar esta situación conduce a que el alumno, desprovisto no sólo de instrumentos para concebir, sino de la mínima capacidad de juicio para evaluar sus propuestas, se acostumbre a convivir con las aberraciones que poco a poco van configurando su universo formal y sensitivo. Pero hay más: la situación de indefensión en que se encuentra ante una actividad para la que no está preparado propicia una afectación en su conducta que culmina en la transgresión sistemática del más elemental sentido común. Estoy convencido de que la mayor parte de sinsentidos que se aprecian en muchos proyectos –tanto escolares como profesionales– no se deben tanto a deficiencias en el uso de la razón de sus autores como a la anestesia de los sentidos –incluido el sentido común– que provoca el actuar sin orientación ni criterio.

Tal situación de indefensión –al carecer de referencias y no disponer todavía de un acervo personal– aboca a una situación en la que el estrés inicial no tarda en transformarse en escepticismo, por el efecto de un mecanismo inconsciente de defensa. De este modo, la renuncia, la audacia y la desvergüenza –entre otras patologías comunes en la actualidad– adquieren otro sentido, acaso más comprensible, en tanto que respuestas casi automáticas a una situación insostenible.

Por no practicar la copia, se incurre en la imitación: la renuncia a escrutar el fundamento constructivo de arquitecturas consistentes conduce al proyectista al ámbito de la apariencia, con el resultado de que ha condenado la arquitectura actual a una de las cotas de calidad más bajas del último siglo. En efecto, la copia responsable se convierte, de hecho, en una auténtica reproducción, es decir, en una vuelta a producir el edificio de referencia, tras conocer los criterios que incidieron en su producción original: la copia



reproductiva obliga a identificar los materiales –soluciones constructivas y criterios, como se ha visto– y a entender su cometido en la propuesta general. Pero, por otra parte, configura un universo visual riguroso, que necesariamente elevará el nivel de autoexigencia de quien proyecta, al proporcionarle un marco de referencia de calidad.

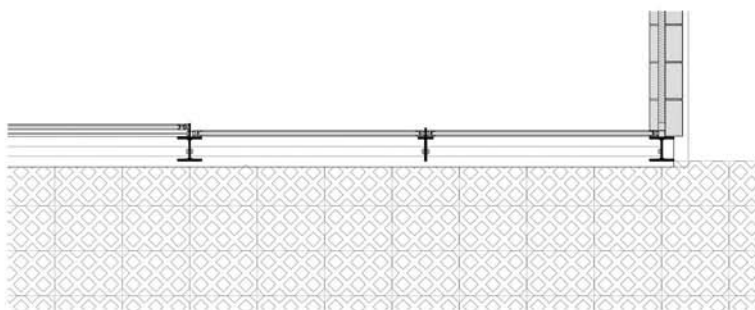
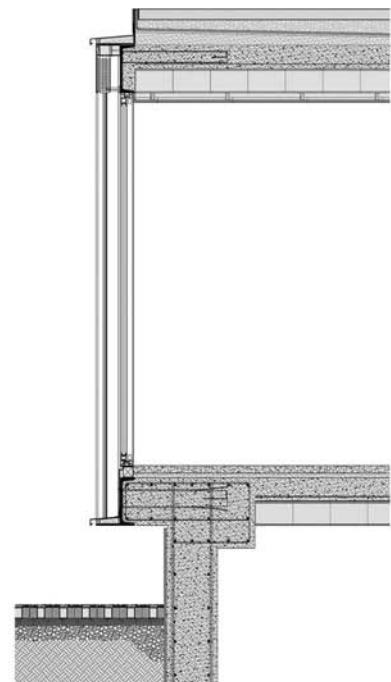
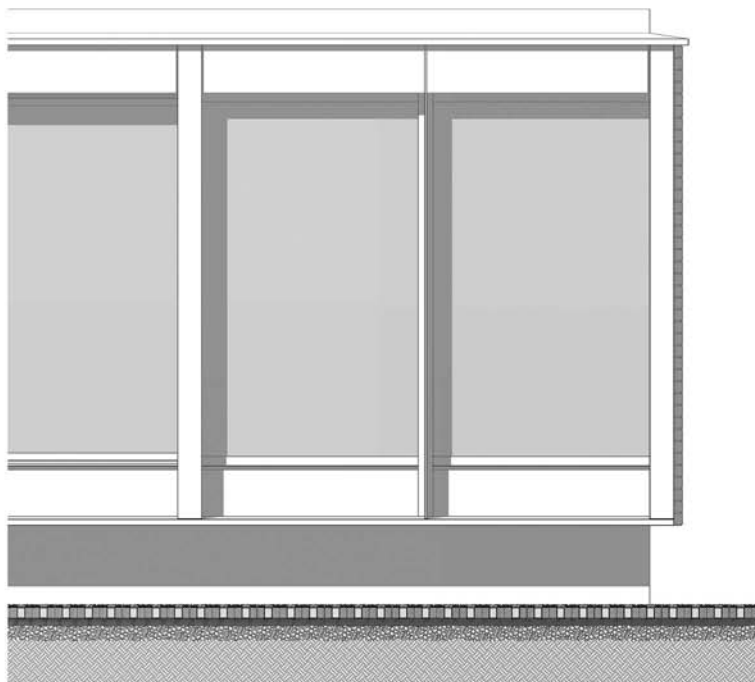
Naturalmente, en cada momento de la biografía de un arquitecto la copia adquiere una forma distinta: en efecto, durante el aprendizaje escolar, se trata sobre todo de una copia reproductiva, en la que la identificación de sistemas y criterios es la condición del reconocimiento del valor del edificio de referencia; el propósito es, en este caso, descriptivo, analítico, puesto que la síntesis está implícita en el objeto de partida. Superada esta fase, la copia se convierte en una transcripción, de modo que la diferencia entre las condiciones de la referencia y las del proyecto determina una relación de analogía, ya no de identificación. No creo que nadie piense que el *Concierto para cuatro claves* de J. S. Bach tiene menos valor musical por el hecho de ser una transcripción literal de un concierto para cuatro violines de A. Vivaldi: baste el ejemplo para referirme a una práctica habitual en la música de la primera mitad del siglo XVIII. Se trata de dos obras musicales con identidades propias, perfectamente diferenciadas: el sólo hecho de cambiar un instrumento melódico por uno armónico determina un cambio en las condiciones que afecta a la música en cada caso.

La asunción de los materiales que comporta la copia obliga a situar la concepción en el ámbito que le corresponde: es decir, evita confundir el proyecto con el empeño en elaborar los instrumentos. En el símil literario –al que recurro siempre con precaución–, sería el caso de quien confundiese la estructura del discurso con la elaboración de una lengua con la que pronunciarlo.

La copia, finalmente, exige fijar la mirada; impide la desatención con que a menudo se observa la arquitectura: es decir, obliga a reconocer el fundamento constructivo de los productos de la visión, o mejor, la dimensión visual de los procedimientos constructivos. Elimina la tendencia a los juicios morales con que a menudo se tratan de suplantar los juicios estéticos, puesto que pone el acento en la reconstrucción de un proceso ya concluido.

El descrédito de la copia es un fenómeno reciente: los arquitectos de la tercera generación –aquellos que nacieron en torno a 1915–, por las circunstancias de su incorporación al proyecto a comienzos de los años cincuenta, cuando la arquitectura moderna empezaba a adquirir cierta madurez, hicieron de la copia el medio de aprendizaje esencial: el grado de difusión y el nivel de calidad que alcanzó la arquitectura a finales de esa década es consecuencia directa de la capacidad de observar a qué condujo el aprendizaje visual.

Alguien podría pensar que, al proponer la copia como modo de aprendizaje, estoy renunciando a una arquitectura artística, por creer que copiar determinados elementos de una arquitectura existente supone renunciar a la dimensión creativa del proyecto: espero, por el contrario, que a estas alturas del texto nadie incurra en semejante ingenuidad. Es precisamente con el propósito de adquirir la capacidad de concepción genuina –único modo de proceder que justifica hablar de arquitectura como práctica artística e hipótesis sobre la que se basa esta reflexión– por lo que me refiero a la copia: es el único modo de evitar la imitación, dotando a quien proyecta de materia prima para la creación auténtica. La copia reproductiva evita tanto la “reducción estilística” como el “pastiche imaginativo”: eleva el grado de autoexigencia, al otorgar al proyecto la categoría de auténtica concepción de un orden genuino y manifestación de tal orden a través de la forma.



Naturalmente, es más difícil asistir a quien trata de reproducir un edificio que a quien se plantea la concepción sin otro arsenal que la buena voluntad: la naturaleza de los problemas que se plantean en ambos casos es notablemente distinta; a quien reproduce no le sirven vaguedades ni consideraciones morales: se está enfrentando a la arquitectura desde el primer momento, dando por sentado lo que condujo al autor del proyecto a tomar tal o cual solución. En definitiva, quien reproduce de manera consciente –si no es así, incurre en la mera imitación– se ve obligado a trascender el caso concreto en cada instante: el reconocimiento de un sistema constructivo o de un criterio espacial, de un modo casi natural, se desvincula del caso específico para adquirir una dimensión de universalidad que lo convierte, a partir de entonces, en material de concepción genuina para el que lo usa.

PALABRAS Y PREJUICIOS

Es harto conocida la incidencia del lenguaje en el conocimiento de quien lo usa, como para tener que insistir ahora en ello: la realidad varía según la manera en que la nombramos, de modo que no se tienen ideas y después se busca la forma más apropiada para expresarlas, sino que las ideas surgen cuando se les da forma verbal. El célebre aforismo de L. Wittgenstein: “*los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*”, es un modo preciso y sintético de expresar la dependencia del conocimiento respecto del lenguaje.

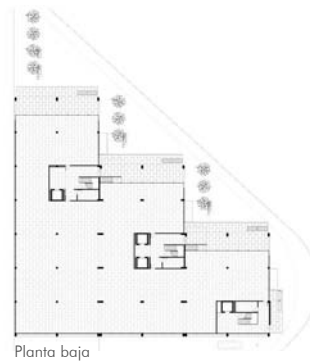
Por otra parte –siguiendo con el pensador vienés–, también en su *Tractatus logico-philosophicus* (1918), a propósito de la intuición necesaria para resolver los problemas de matemáticas, dice que el lenguaje –matemático, en este

caso, claro– puede suplir la intuición necesaria.

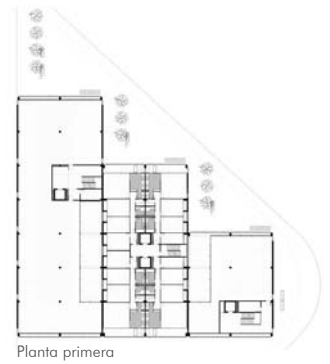
La arquitectura no es una excepción: del mismo modo que el uso de términos inadecuados confunde la percepción –incluso, sensitiva– de la realidad material de la arquitectura, encontrar las palabras justas para cada caso facilita el modo de afrontar el proyecto y, por tanto, de hallar la solución. Me referiré a algunos términos muy difundidos entre la jerga de profesores, estudiantes y, por tanto, entre los arquitectos, términos que son particularmente nocivos, tanto para entender la naturaleza de ciertos episodios arquitectónicos como para abordar, en cada caso, la solución arquitectónica de los mismos. No intento, naturalmente, agotar la referencia a tal patología, sino tan sólo llamar la atención acerca de un fenómeno muy extendido, con incidencia real en la arquitectura, como trataré de poner en evidencia.

Empezaré por un término que se utiliza en arquitectura con mucha naturalidad, sin ser conscientes de la violencia que se está ejerciendo sobre la realidad al preferirlo, el cual es pronunciado con la satisfacción de quien se sabe en posesión de un modo específico, singular y, por tanto, privilegiado de nombrar las cosas de su oficio: me refiero al término *piel*. Más allá de la analogía orgánica que encierra el vicio –de cuyo sentido me ocuparé en otro apartado–, se diría que el término acentúa la condición de elemento superficial externo de la parte de edificio a la que alude; elemento continuo, indistinto, aunque ajustado a los pormenores del interior: en efecto, la piel de cualquier ser vivo tiene la cualidad de proteger el organismo sin imponer condiciones, es decir, siguiendo los accidentes de su constitución, para lo cual es indispensable la elasticidad que garantiza la posibilidad de gesticulación y de movimiento, en general.

No he conseguido advertir jamás, en las numerosas ve-



Planta baja



Planta primera



ces que he oído, la metáfora en cuestión a lo largo de mi extensa experiencia como profesor de proyectos, qué matiz del cerramiento se quería realizar con la alusión dermatológica; sí he podido percibir, en la mayoría de ellos, un descuido en los pormenores de la construcción del límite: acaso la razón última de la idealización de la referencia. En efecto, la piel es un tejido genérico y disponible –como digo–, capaz de adaptarse a cualquier situación, en virtud de su consistencia generosa y versátil; la extrapolación del sustantivo, más que constituir un acicate para hallar un elemento de la arquitectura con cualidades análogas –aunque distintas: ajustadas a su cometido arquitectónico–, contribuye, a menudo, a obviar la consideración de los atributos que deberían caracterizar al cerramiento.

A quien se empeñe en usar el lenguaje indirecto –acaso, para aproximarse a la poesía–, le propongo el uso de la noción de “corteza”: reconozco que la referencia provoca un cambio de género –del animal al vegetal– pero se mantiene dentro de los seres vivos, de modo que no violenta la dependencia arquitectónica de lo orgánico, hábito que, como digo, comentaré más adelante. La corteza cubre y protege el árbol al que pertenece pero, sin dejar de adaptarse a su constitución, tiene su propia estructura, lo que la aproxima al cometido del cerramiento de los edificios. Referirse a la corteza compromete al mentor: le obliga a detenerse, tanto en su relación con el tronco al que cubre, como en su constitución específica, grosor, apariencia, color y textura; no permite obviar todas esas cualidades; tan sólo se ampara en un concepto tan débil como el de simple envoltura, sin condiciones ni atributos.

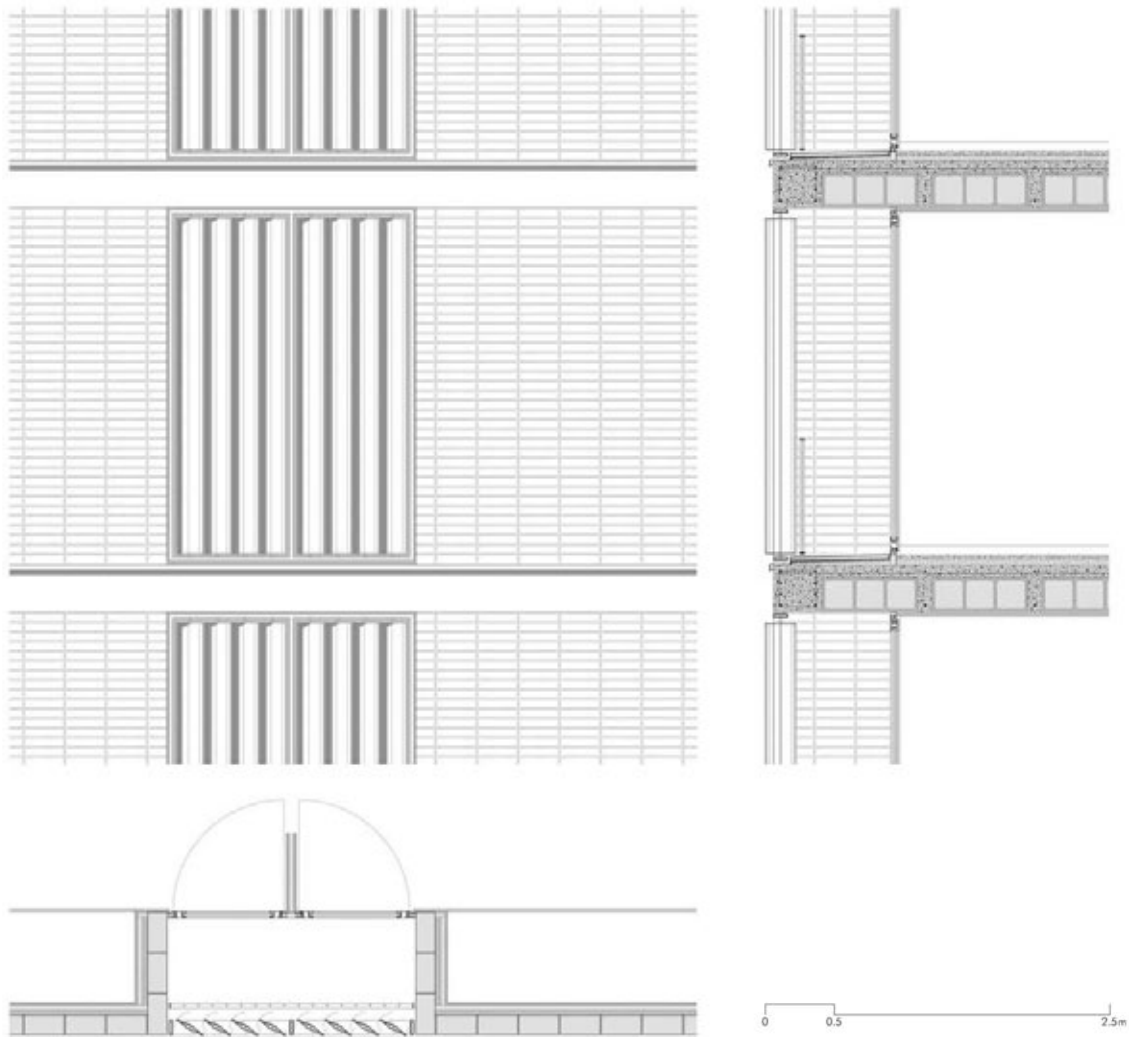
Usar el término *eje* para referirse al recorrido –o simplemente a una línea– es un hábito tan extendido como el anterior, sin advertir que se está abusando del término y

violentando tanto la acepción fundamental de la palabra, la mecánica –eje de giro–, como la estructurante –eje de composición– en el marco de una arquitectura académica y, por tanto, anacrónica en la actualidad.

La tendencia a identificar edificio y organismo vivo lleva, en ocasiones, a atribuirle conductas de un ser animado: así, el proyecto “habla”, “responde”, “reacciona”, a menudo mediante “gestos”. En efecto, el gesto es uno de los ídolos del lenguaje habitual con el que se refiere a la arquitectura quien quiere pasar por un experto; cuando menos, por una persona con sensibilidad y educación superiores a la media.

Cualquier cosa capaz de ser identificada dentro del continuo del proyecto puede ser un gesto, para quien utiliza el término: desde un simple muro hasta un bloque de armarios pueden constituir un gesto si el narrador considera que su situación merece ser destacada. Podría coincidir con un elemento estructurante, pero muchas veces ni esa condición es necesaria para que se le endose el calificativo.

El uso de términos importados de otros ámbitos tiene precedentes en otros sistemas estéticos; los textos sobre teoría y crítica musicales son casos en los que es notorio el uso de conceptos plásticos: color, textura, empastado son algunos conceptos que, referidos al fenómeno musical, adquieren gran claridad descriptiva, probablemente por la tensión que provoca el trasplante desde sus contextos originales. No es ese el caso de la patología que comento: no se trata de una objeción que se apoye en una actitud purista e intransigente, sino el simple propósito de advertir de qué modo el uso de palabras ajenas a la arquitectura no tan sólo no contribuye a aclarar el sentido de lo comentado sino que, en general, contribuye a entorpecer la identificación del problema, por cuanto promete una atención al aspecto al que el término hace referencia que, en realidad, no se presta.



Al hablar de ejes para designar recorridos o simples muros, se da al discurso la apariencia de una reflexión sobre la estructura formal del objeto, cuando en realidad sólo se está escamoteando con un término inadecuado la falta de un criterio formativo que le daría identidad. De modo similar, denominar *gesto* a cualquier singularidad de una planta o sección parece dar por sentada la matriz expresiva del episodio, cuando en realidad puede tratarse de un simple elemento constitutivo de la totalidad, sin mayor incidencia en el conjunto.

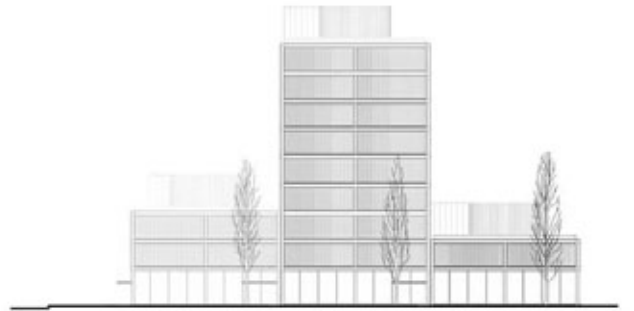
Otras veces, el abuso del término se refiere a nociones más generales, por lo que el malentendido es de mayor calado: el “concepto” de un proyecto suele coincidir casi siempre con un prejuicio del que se parte con el propósito de que –en la medida que es “a priori”– esté fuera de toda duda, por lo que no admite discusión alguna: “He partido del concepto de que la escalera está en el centro”, lejos de responder a una solución avalada por la historia o por la experiencia, es un modo de confesar que la posición deficiente de la escalera dentro del ámbito al que sirve no ha sido fruto de una decisión meditada, sino que se postula como hipótesis. De modo que “el concepto” sirve, en este caso, para legitimar un error y –lo que es peor– para evitar cualquier juicio posterior capaz de enmendarlo.

Se ha visto cómo el abuso de palabras falsamente específicas interfiere en el conocimiento de la arquitectura e impide la identificación de posibles nudos problemáticos del proyecto, en la medida que proyecta sombra sobre el área a esclarecer. De modo análogo, el uso ligero del lenguaje puede –en fin– confundir el juicio sobre personas, al atribuirles calificativos que no se ajustan a las características de su carácter o posición intelectual: como recordaba hace unos días Carles Martí, una de esas confusiones es la que

se da entre dogmático y axiomático. *Dogmático* es quien, debido a su dificultad para la reflexión, convierte sus juicios particulares en verdades indiscutibles, transformándolas así en principios innegables, ante los que no cabe más que el acatamiento. En cambio, *axiomático* –en arquitectura, o en cualquier otra actividad– sería quien, debido a su capacidad de juicio o a su actividad reflexiva –o quizá a ambas condiciones a la vez–, actúa con criterios firmes y hace juicios contundentes de modo que aparentemente son incontrovertibles, aunque en realidad son evidentes, es decir, no necesitan demostración. El primero se muestra impermeable a cualquier objeción o advertencia, puesto que no persigue la convicción sino la creencia; el segundo siempre estará dispuesto a incorporar a su bagaje las ideas y los criterios que surjan de su relación con los demás o de experiencias desconocidas hasta entonces: el único modo de alimentar su conciencia con nuevos axiomas es sometiéndose al aprendizaje día tras día.

CONCEPTO Y JUICIO

En el ámbito de la arquitectura, a lo largo de las últimas décadas se ha dado una importancia a lo conceptual impropia de los derroteros que seguía su práctica, debida seguramente a la presunción de que las obras de arquitectura –de arte, en general– tienen una dimensión conceptual que les es propia, es decir, cierta dimensión abstracta esencial que conviene cultivar, si no se quiere caer en la inmediatez de la singularidad figurativa. De ser así, la arquitectura sería accesible a la razón: la identificación del concepto o de los conceptos que la informan supondría la experiencia “racional” de la obra, cosa que –como se sabe– es ajena tanto a la arquitectura como al arte, en general. Trataré de glosar



el fenómeno en las páginas siguientes, con el propósito no tanto de verificar o desmentir tal faceta conceptual del proyecto, mediante una disquisición filosófica, cuanto de identificar su sentido en el marco de la universalidad a la que la arquitectura en general y la arquitectura moderna en particular tienden, por definición.

Un concepto es una idea que el entendimiento concibe, por lo que su ámbito natural es la razón y su forma privilegiada, la lingüística. La patología conceptual del arte se debe al desconocimiento de aspectos básicos tanto de la constitución de sus obras como de sus formas de experiencia: en efecto, creer que la experiencia de una obra de arquitectura se basa en el reconocimiento del concepto que la determina significa atribuir a la arquitectura una naturaleza básicamente racional, previa y autónoma respecto de la dimensión sensitiva, tanto de su concepción como de la experiencia de sus obras.

No obstante, el que ni la concepción ni la experiencia de la arquitectura puedan reducirse a un proceso conceptual no significa que pueda negarse, sin más, toda conceptualidad a sus obras. La arquitectura tiene una aspiración a la universalidad que puede definirse como conceptualidad sin concepto, producto de una serie compleja de juicios estéticos de carácter intuitivo que, por definición, no son conceptuales, si bien se llevan a cabo con el concurso del entendimiento. En otras palabras, tiene la condición de lo conceptual, aunque no esté determinada directamente por conceptos, del mismo modo que tiene la condición de lo final –es decir, de lo que tiene una estructura interna determinada por vínculos de finalidad– sin que ello comporte la existencia de un fin exterior que la justifique.

La universalidad del arte no se basa en un concepto, sino en el propósito de compartir ciertos valores esenciales de la

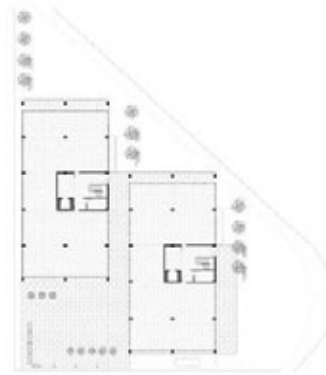
visión, con la esperanza de que serán reconocidos por los miembros de la especie que se lo propongan.

El orden arquitectónico es visual, y sólo puede considerarse conceptual si se habla metafóricamente; en la medida en que una estructura formal evoca visualmente la universalidad, puede relacionarse con un concepto, aun a sabiendas de que estamos forzando el sentido del término: la conceptualidad de la arquitectura no es sino cierto grado de sistematicidad visual. En todo caso, los “conceptos” –como algunos prefieren llamar a las estructuras formales– corresponden a valores del resultado, no a unos criterios de proyecto de los que se parte, como ha sido habitual creer durante las tres últimas décadas.

La mirada es personal y, en la medida en que se orienta hacia la universalidad, recurre a las categorías de la visión como condiciones en que se da lo formal reconocible: tales categorías se entienden, a menudo, como “conceptos visuales”, aunque la universalidad del arte es irreducible al concepto –Kant lo declara explícitamente, al hablar de una “universalidad sin concepto”–, lo que no impide que se manifieste en la obra como conceptualidad, es decir, como condición de lo conceptual, sin la acción del concepto.

Pero la noción de “conceptualidad visual” tensa la propia noción de concepto –“idea que concibe el entendimiento”–, en tanto que introduce lo sensitivo en una entidad –el concepto– inequívocamente mental. De todos modos, la “conceptualidad visual” –si se acepta el atributo– sería la condición de un objeto construido mediante conceptos visuales que actuarían como estructuras esenciales, concebidas por la visión –como se sabe, en interacción con la imaginación y el entendimiento.

El juicio reconoce –por definición– la dimensión formal de la obra; en otras palabras, identifica esa conceptualidad



Planta baja



Planta primera



sin concepto –es decir, formalidad, sin más– que, al sintetizar los elementos de que consta una estructura coherente, genuina y consistente, le confiere identidad.

Como se ve, el discurso sobre el concepto en arquitectura puede reconducirse a lo visual, aceptando un cierto grado de analogía entre el concepto mental y la categoría visual; de todos modos, habría que comprobar los beneficios epistemológicos del procedimiento analógico que da lugar a la inclusión de un término claramente intelectual en el ámbito del proyecto de arquitectura, una práctica formativa en la que la naturaleza de la síntesis es esencialmente intuitiva.

El balance del conceptualismo no ha sido, hasta ahora, muy favorable al abuso del término; en su origen, se aprecia ya un estigma antivisual: el concepto ha sido visto desde el principio como una garantía de abstracción y seriedad. Es curioso que el conceptualismo apareciera justo cuando se estaba consumando el abandono definitivo de los principios de la modernidad y de los criterios visuales que animaron los proyectos de su arquitectura. El conceptualismo surgió como un producto de la mala conciencia ante la forma, provocado por las críticas al presunto estilismo de la arquitectura de la segunda mitad de los años cincuenta: se pensó que, desviando la concepción hacia el entendimiento, se evitarían las tentaciones “formalistas”, y se obviaría así la interferencia “siempre peligrosa” de los sentidos.

El conceptualismo, en fin, culmina en la identificación del concepto que determinó el episodio arquitectónico que se considera. Niega, por tanto, la experiencia de la obra: en la medida en que prescinde de lo visual, reduce la apreciación del arte a un puro acto de identificación de naturaleza racional.

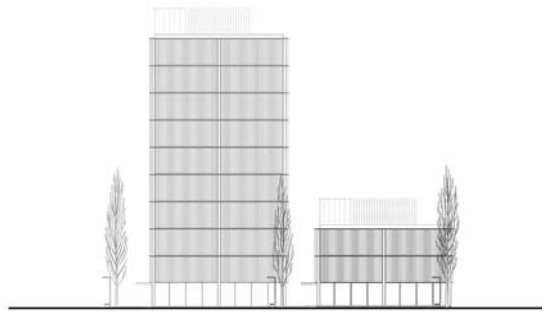
La consecuencia más perversa del conceptualismo no se produce en el terreno de la teoría –por la ligereza estética

que supone–, sino que se manifiesta en la práctica del proyecto: la creencia de que la calidad de la arquitectura está relacionada con la fidelidad de la obra a un concepto –motor y regla, a la vez– obvia cualquier verificación posterior a la comprobación de que los pormenores del proyecto se ajustan a lo que éste prescribe. De modo que desaparece el juicio del proceso de proyecto: la idoneidad de las soluciones viene determinada por su ajuste a declaraciones de intenciones –en ocasiones, sólo vagamente conceptuales–, asumidas como garantía de la legalidad de la obra.

CRÍTICA A LA IDEALIZACIÓN DEL PROYECTO

El abandono de los criterios visuales de la modernidad, consumado hace ahora cuarenta años, obligó a los arquitectos a recurrir a la “idea” –el concepto– como instancia capaz de estimular el proyecto, por una parte, y a garantizar su verificación, por otra parte. Con ello, la arquitectura se aleja –como se ha visto– del dominio de lo artístico, para situarse en el de la razón: en efecto, el concepto se crea en el encuentro de los apriorismos del sujeto con la realidad, para llegar al conocimiento de sus fenómenos. El arte no tiene por objetivo conocer la realidad, sino reconocer la constitución de determinados artefactos artificiales –concebidos de un modo intencional– por medio de la forma. El concepto es, por tanto, una abstracción de la realidad que actúa como instrumento para conocerla, de modo que su aplicación al arte requiere, como mínimo, una aclaración.

La noción de idea que se usa en esos menesteres no tiene que ver con su acepción genuina de reflejo abstracto de las cosas; la idea es una abstracción de la realidad que acentúa su dimensión universal: la idea de mesa, o de silla, incluye sólo los aspectos universales de todas las mesas o de



todas las sillas. No obstante, la acepción que usan los arquitectos es una especie de argumento discursivo, a menudo referido a un modo particular –afectado, “poético”– de plantear el uso del edificio; la “idea generadora” se sitúa en el punto medio entre el deseo y la esperanza: “Tengo la idea de viajar a París la semana próxima”.

De ese modo, la idealización de la arquitectura a que dieron lugar los realismos –paradójicamente, con el propósito de garantizar la universalidad de los valores del proyecto– lo que en realidad consigue es introducir la descripción del deseo como criterio de identidad del objeto; ello conduce inevitablemente a inhibir la visualidad –al proponer un instrumento “conceptual” de verificación– y, por tanto, a eliminar el juicio, tanto en el proceso de proyecto como en la experiencia de la obra. Es probablemente el efecto inhibitor del juicio la incidencia más negativa de la idealización en arquitectura.

Se ha visto cómo la acepción banal del término *idea* –como deseo, intención, propósito– invierte la condición abstracta de su acepción genuina y la refiere al estado anímico de quien proyecta: pues bien, tan aleatoria entidad no tan sólo no se somete a verificación alguna de su capacidad ordenadora sino que, por el contrario, se plantea como criterio de legalización y legitimación de la estructura que determina. La idea adquiere así el estatuto de criterio absoluto de forma, sin que ninguna consideración ajena a sus prescripciones deba enturbiar su capacidad reguladora.

La confianza en que la consistencia de las soluciones depende de la intensidad con que las desee el autor ha determinado un modo de entender el proyecto en el que, a partir del “yo lo que quería es...”, puede esperarse cualquier cosa, sin que criterio o juicio alguno deban interferirse en la descripción de un artefacto sin otra legalidad formal que la

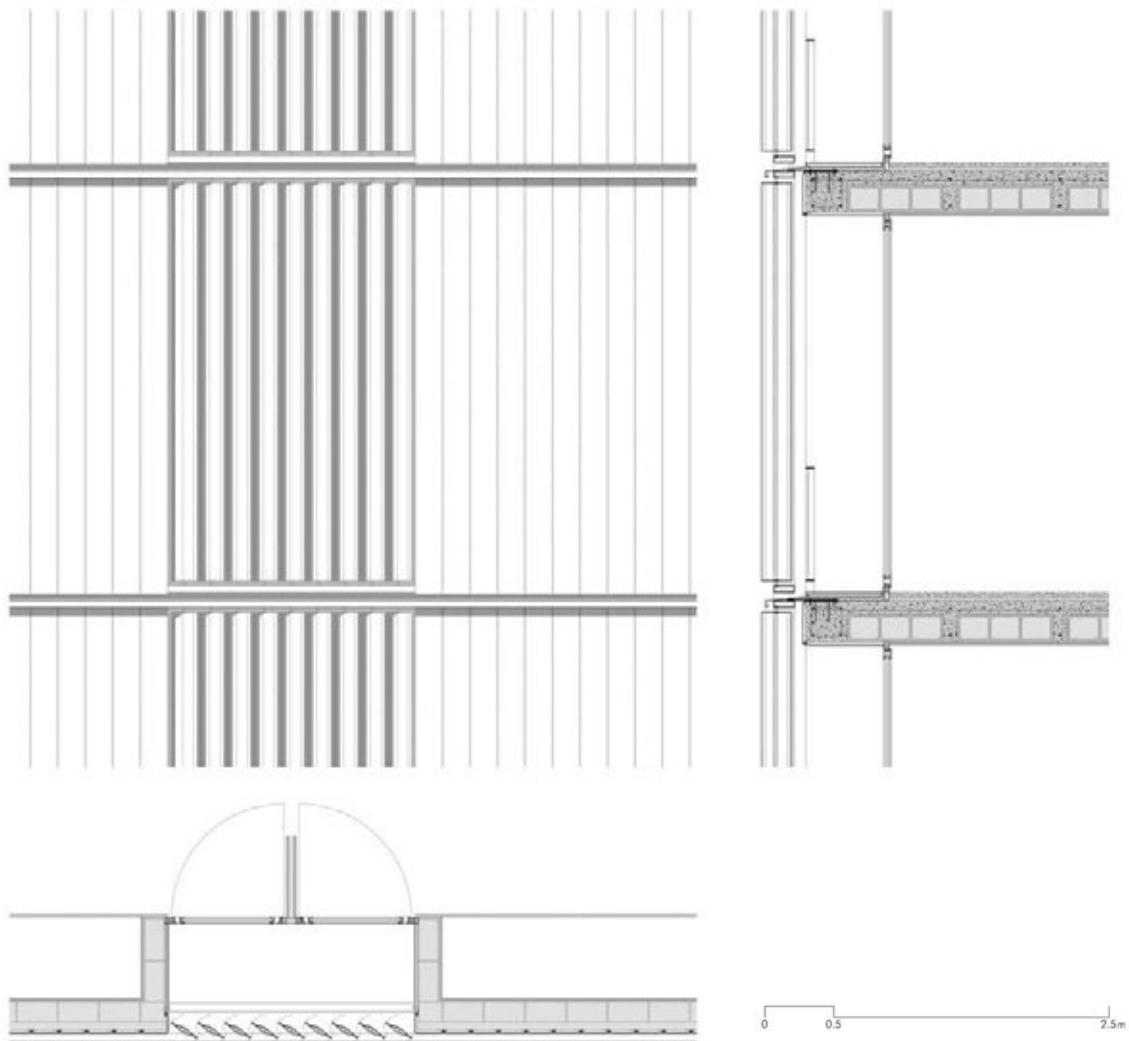
buena intención de su autor. Ni siquiera la razón constituye un criterio de juicio, puesto que ello, al parecer, convertiría la propuesta en impersonal: la condición artística del proyecto se identifica, en estos casos, con el ejercicio de la mera subjetividad, sin otra disciplina que la ley del deseo.

La arquitectura de la idea evita así la propia noción de proceso en el acto de proyectar: al inhibir el juicio, convierte al autor en un ser insensible a las sugerencias de las fases intermedias; se anula toda dialéctica entre condiciones y propuestas, de modo que el proyecto se convierte en una actividad lineal, inmediata, que obra al dictado del antojo.

No cabe duda de que tal modo de proceder cuenta con el relativismo más generoso como marco estético idóneo para su supervivencia: responde exactamente a una situación, como la actual, en la que la idea de arte más extendida es la que tiende a confundirlo con el espectáculo, y el espectáculo se identifica con la exhibición de la impudicia, tanto en las televisiones como en la ciudad.

La arquitectura de la idea reduce el reconocimiento de su consistencia formal a la mera identificación del concepto que la inspira, lo que limita la experiencia estética a un simple acertijo: se diría que la mera identificación del argumento sería, en este caso, motivo de placer. Se comprende que uno de los valores de esa arquitectura sea precisamente la expresión inmediata del concepto que se supone que anima el proyecto, es decir, la supeditación del proceso a la mera comunicación del argumento conceptual que estimula y, a la vez, justifica la solución.

Me he referido en más de una ocasión al expresionismo como una actitud que acentúa la componente expresiva del arte; en pintura, se identifica fácilmente con un impulso de afectación de la realidad con el propósito de poner en evidencia algunas de sus características, con fines de denuncia



o de simple comentario. En arquitectura, las actitudes expresionistas comparten el ideal de afectación de las correspondientes en pintura, pero sin orientarlo hacia una realidad representada sino refiriéndolo al mismo proyecto: el propósito expresionista anida en la conciencia de los arquitectos que entienden el proyecto como expresión de una idea que los anima y legitima a la vez. Su arquitectura, planteada con un inequívoco propósito comunicativo, trata de alcanzar la condición de objeto de la proyección sentimental del observador, de modo que –como observó Worringer– éste, al disfrutarla, disfruta de sí mismo; se identifica con ella, anulando la distancia crítica entre sujeto y objeto, para fundirse con la obra en una comunión con resonancias místicas.

De todos modos, las arquitecturas de tendencia expresionista, más allá de caracterizaciones teóricas de sus principios, suelen responder a espíritus con tendencia al análisis, a la indisciplina y a la extravagancia; más propicios a la fabulación que a la síntesis; dotados de un talante romántico genuino, superviviente de la tercera década del siglo XIX.

VISUALIDAD E INTUICIÓN

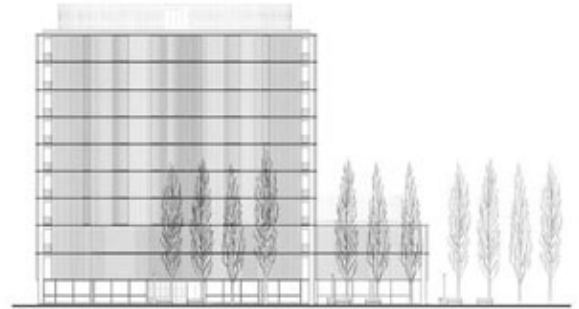
Al tratar de identificar y reconocer los atributos que garantizan la calidad de la obra de arte –sentido y consistencia–, aparece como inevitable la noción de juicio estético: acción que no debe entenderse como sanción o calificación del objeto por parte de una autoridad indiscutible, sino como el reconocimiento de los atributos formales y culturales que le confieren identidad. Dicho reconocimiento no puede confundirse con la mera identificación figurativa o la adscripción estilística, sino que presupone la captación de la estructura de relaciones que convierte al objeto en un artefacto con identidad precisa. Esta identidad es el resultado de la síntesis de los requisitos

del programa, del sistema constructivo y de los criterios estéticos que ofrece la historia, a través de la forma.

La capacidad de juicio es, por tanto, la cualidad básica tanto de la práctica como de la experiencia del arte: presupone, por una parte, disponer de ciertas cualidades innatas, características de la especie, para reconocer valores universales de la forma –claridad, precisión, universalidad, entre ellos–, y cultivarlas mediante el hábito de la intuición, de la intelección visual; por otra parte, obliga a conocer determinadas convenciones que relacionan ciertos valores visuales con la cultura y la historia. Dicho de otro modo: tener capacidad de juicio exige reconocer el orden con la mirada e identificar los valores del objeto en un marco estético –es decir, actuar con conciencia histórica– respecto al cual adquieren sentido las obras de arquitectura concretas. El juicio no puede reducirse a la mera identificación de la consistencia formal del objeto si se quiere que la experiencia estética sea plena: requiere que haya un reconocimiento de la historicidad que da sentido a la obra como hecho con sentido cultural e histórico.

La competencia para juzgar las obras de arquitectura, dando por sentado que las facultades innatas se hallan en buen estado –lo que en la actualidad es mucho suponer–, se adquiere juzgando: del mismo modo que sólo intentándolo una y otra vez se aprende a montar en bicicleta, la capacidad de reconocer la forma se adquiere empeñándose en reconocer los valores en que se funda el reconocimiento de ciertas arquitecturas indiscutibles, no estudiando un manual o asistiendo a cuantos cursos y *masters* de teoría se organizan.

En el ámbito de la arquitectura –y de las artes plásticas, en general–, la práctica se adquiere con el hábito de mirar intensamente, es decir, tratar de identificar los valores y los criterios formales en que se basa el objeto, más allá de los



Edificio de viviendas y locales comerciales. Cunit, Tarragona, 2002 (versión B)

rasgos más inmediatos de su presencia. A lo largo de las sesiones, ha aparecido varias veces la palabra *visual* aunque, hasta ahora, no me he detenido en ella como corresponde a la trascendencia que, a mi entender, tiene en el juicio estético y, por tanto, en el proyecto de arquitectura.

El hecho de que haga hincapié en una condición del juicio que debería resultar obvia –por tanto, de sentido común– es indicio de lo generalizado que está el empeño en reducir la arquitectura a una actividad conceptual: sin ni siquiera advertirlo, lo visual se acaba asumiendo como destino irremediable de lo material, en tanto que reflejo impuro del concepto. Tanto los alumnos como los críticos –y, a menudo, los profesores– tratan de obviar en sus explicaciones todos los argumentos que no corresponden a la esfera de lo racional o lo moral, facultades que, por el propio hecho de vivir, se desarrollan hasta cierto punto en cualquier ser humano. La intelección visual, la capacidad para reconocer estructuras organizativas a través de la visión, es una facultad en desuso y en franca regresión: la sustitución de lo visual por lo vistoso contribuye, por una parte, a crear una falsa conciencia de vivir en un mundo sensitivo y, por otra parte, atrofia la mirada como instrumento de juicio.

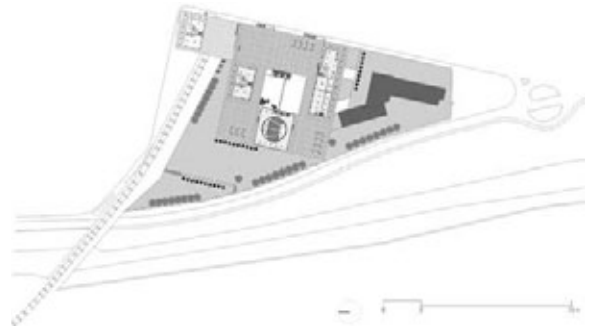
La idealización progresiva de la arquitectura es fruto del abandono de los criterios visuales modernos que se produjo en los últimos años cincuenta: los ideólogos del “realismo” –no importa si eran historicistas o tecnológicos– trataron de situar la legalidad de la arquitectura fuera del objeto, y la instalaron en el ámbito de lo que a sus juicios respectivos constituye la realidad cotidiana. El abandono de los criterios formales de la modernidad dejó la arquitectura en un estado de orfandad estética que la práctica trató de compensar recurriendo al concepto como criterio de solvencia arquitectónica. No cabe duda de que la arquitectura auténtica de

todos los tiempos tiene una dimensión sistemática, en tanto que en el orden que la estructura hay una aspiración a la universalidad: en el clasicismo, la sistematicidad es explícita, pero en la arquitectura moderna lo sistemático se ha identificado a menudo con lo conceptual, es decir, se ha considerado que la acción rectora de un concepto puede garantizar la formalidad perdida, al consumarse el abandono de los criterios de forma modernos.

No deja de resultar paradójico que una arquitectura que abandona la formalidad moderna para situarse en el campo de la imagen afectiva –no es otra la noción evocativa de “realidad” con que trata de reconquistar a la masa social– tenga que recurrir al “concepto” como instancia que discipline la aleatoriedad de un discurso arbitrario, coyuntural y, a menudo, cursi.

El declive de la visualidad –es decir, la pérdida de relevancia de la visión como elemento de juicio– es uno de los factores determinantes de la decadencia de la arquitectura a la que asistimos desde hace unas décadas: nadie se fía de la mirada, porque le han adiestrado a confiar tan sólo en la razón. Es más, hay cierto desprestigio de lo sensitivo, como si se tratase de una perversión de los auténticos principios “rationales” de la arquitectura moderna. Las comillas tratan de señalar el uso restrictivo del término *racional* que habitualmente hacen los críticos: en realidad, utilizan este término para contraponer el uso de la razón a la lógica de la visión, no para designar un modo de conocimiento que, en la medida en que se basa en el uso de las ideas, se opone al conocimiento empírico.

Sólo en el sentido de esta última acepción de *racional* –que es la genuina, tanto en filosofía como en cultura general– puede decirse que la arquitectura moderna es racionalista: en efecto, renuncia al tipo –entidad que condensa la



Complejo urbano. Rubí, Tarragona, 2002

experiencia— para plantearse como concepción sintética. El trasvase de la polaridad racional/empírico del conocimiento racional al de la estética tiene todos los riesgos del abuso de la analogía, pero en ningún caso autoriza a anular el cometido esencial de la visión en arquitectura, reduciendo la noción de racional al uso exclusivo de la razón.

Al presentar un proyecto —sea en la escuela o en la prensa—, pocos tratan de mostrar la propuesta de orden que, en interacción con el lugar, fundamenta su identidad como artefacto: en general, el trámite se resuelve esbozando la metáfora que dio lugar a la apariencia del artefacto. Cualquier observación acerca de la calidad de la arquitectura es recibida como impertinente ante la elocuencia de un discurso que se considera garante tanto de la legalidad formal específica de la obra como de su legitimidad histórica y social.

La cuestión acerca de si la obra “está bien” se considera irrelevante ante el aval del discurso: nunca una arquitectura que pretende ser sensitiva había llegado a un grado de visualidad tan bajo: en efecto, lo vistoso ha conseguido suplantar a lo visual, es decir, la traducción óptica del concepto ha sustituido la construcción de la forma con criterios de consistencia visual.

Al reivindicar la visualidad no pretendo optar por una alternativa al concepto, sino que propongo la intuición visual como alternativa a la percepción: es decir, un modo de intelección visual frente a la forma de conocimiento racional. Planteo la intelección visual, en definitiva, como el momento sintético del juicio: la visión cuenta con el entendimiento, a la hora de elaborar un juicio; en cambio, la razón deduce por sí misma: de ahí su limitación y, sobre todo, su irrelevancia en los procesos de experiencia artística. La arquitectura —el arte, en general— es irreducible a los procesos de conocimiento: sólo es accesible al juicio estético, basado

en el reconocimiento de la condición formal del objeto, de naturaleza inequívocamente visual.

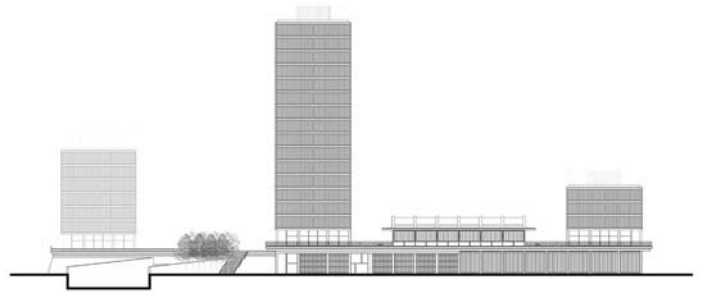
Se suele definir la intuición como una visión directa e inmediata de la realidad; en el campo del conocimiento, supone la comprensión directa e inmediata de la verdad. La característica esencial en ambos casos es la inexistencia de elementos intermedios de carácter racional que impidan la visión directa.

Naturalmente, no se puede identificar con la sensación, como mera impresión de los sentidos, en que se implican tan sólo las facultades biológicas del ser humano, incluso sin la concurrencia de una causa externa que afecte a los sentidos: puedo tener sensación de frío, aun cuando no haga frío, si tengo fiebre.

Tampoco se puede asimilar la intuición con la percepción, proceso en el que el uso de la razón convierte la pura sensación en conocimiento. La intuición produce asimismo conocimiento, pero de modo inmediato, sin el concurso de la razón: se podría considerar que, de modo análogo a como la percepción se orienta al conocimiento racional, la intuición sensible se orienta al juicio estético.

La intuición capta relaciones formales autónomas: el entendimiento relaciona tales formas con la realidad que estructuran y descubre el sentido del objeto resultante en el marco social y cultural en el que se dan. El entendimiento define, así, el ámbito de posibilidad de la forma, es decir, establece el dominio en que la formalidad libre del arte —coherencia interna no determinada— converge con la finalidad necesaria del objeto, es decir, con el uso funcional de su estructura.

De todos modos, la intuición es un modo específico y atípico de conocer que no basta para el juicio: necesita conceptos que produce el entendimiento. Como dice Kant, tan importante es hacer nuestros conceptos sensibles como nuestras



Complejo urbano. Rubí, Barcelona, 2002 85

intuiciones inteligibles: en efecto, el entendimiento no puede intuir, mientras que los sentidos no pueden pensar.

En realidad, el objetivo del juicio estético no es conocer la realidad, sino reconocer la identidad de un sistema de relaciones formales, aquello que lo distingue de otros. Tal reconocimiento se produce como identificación de la forma mediante un acto de intuición. La verificación del sistema en el ámbito material y cultural en que se produce será, en cambio, cometido del entendimiento mediante un acto de intelección.

A este respecto, me interesa señalar que la intuición proporciona –a juicio de Fichte– conciencia inmediata de la actuación, en el doble sentido: del acto y del contenido del mismo. De modo análogo, Schilling considera la intuición como una facultad que no se agota en la contemplación, sino que se da en ciertos actos.

En sus obras respectivas, ya existe conciencia de la dimensión activa de la intuición, es decir, se considera una facultad vinculada directamente –en la práctica del arte– con la concepción; en el ámbito de la arquitectura, con el proyecto: la intuición puede considerarse, así, como un momento de la producción de forma, actividad básica del proyecto de arquitectura.

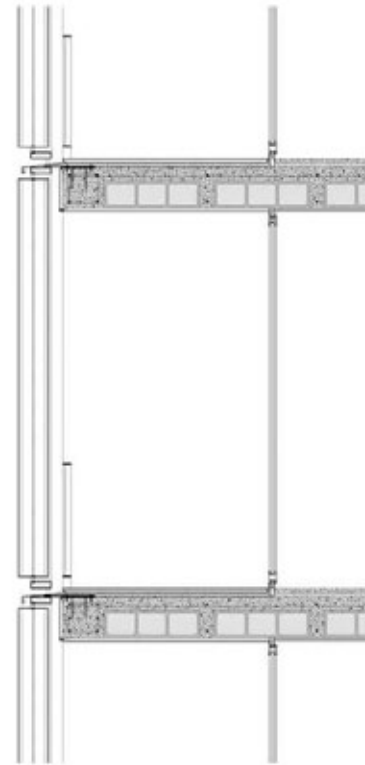
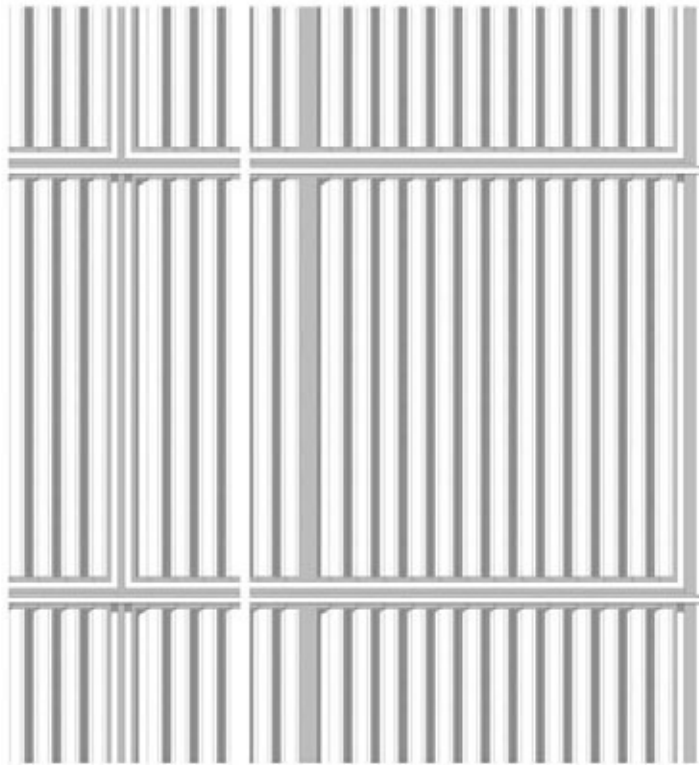
A tenor de lo considerado, la intuición es un modo de aprehensión de la realidad en el que el interés del sujeto se hace presente en el objeto sin la intervención de conceptos o símbolos: así, el conocimiento intuitivo se suele contraponer al conocimiento discursivo. En efecto, a mediados del siglo XIX, Fiedler defendía la relevancia del primero respecto del segundo, como forma específica de conocimiento artístico.

La concepción artística puede considerarse, en definitiva, una síntesis de la intuición sensible y la intelección, lo que requiere una intuición visual muy aguda que moviliza

la inteligencia: a ese respecto, en ocasiones me refiero a la intelección visual. El proyecto de arquitectura es un proceso formativo constituido por una serie concatenada de juicios estéticos que –en dialéctica constante entre intuición y conocimiento, entre sentido de la forma y sentido común– culmina con la construcción de una estructura formal consistente.

De todos modos –se me dirá–, la estructura espacial de una obra genuina –es decir, concebida con criterio de consistencia, no con el propósito de reproducir un cliché– manifiesta en su forma una idea organizativa –cuya universalidad no compromete su identidad concreta– que, de algún modo, puede considerarse análoga, en el universo de los fenómenos visuales, al concepto en el terreno de la razón; se trata del “concepto visual” –o “idea visual”– al que probablemente se orienta esa “idea literaria”, caprichosa y formalmente infecunda, que he criticado más arriba. ¿Cómo se explica esta aparente contradicción?

Hay que recurrir a una idea de la estética kantiana –de cuya referencia trataré de no abusar–, para aclarar este extremo, de importancia vital para entender la modernidad. A juicio de Kant, lo que caracteriza la obra de arte, respecto a otros organismos dotados de un orden interno coherente –por ejemplo, los seres vivos–, es que la obra de arte tiene “finalidad sin fin”: es decir, tiene sus elementos vinculados por relaciones de coherencia, sin que ello sea determinante para su existencia como objeto. Los seres vivos tienen también sus partes constitutivas dispuestas según relaciones precisas, pero, en este caso, tales relaciones están orientadas a garantizar la vida del organismo. Esta condición análoga –coherencia interna– y, a la vez, radicalmente distinta –en el arte, sin la determinación de un fin; en los seres vivos, determinada por la vida– es la característica esencial de la estructura de la obra de arte.



De modo análogo a como, según la estética kantiana, la obra de arte tiene “finalidad sin fin”, la arquitectura muestra una dimensión conceptual no determinada por un concepto: se diría que es una “conceptualidad virtual”, atributo de su estructura visual específica. De ahí que la conceptualidad de la mejor arquitectura moderna nunca es fruto de la acción reguladora de un concepto, sino que es una cualidad visual generada por la acción formadora de un sujeto, que sintetiza el propósito de universalidad y la identidad necesaria de la obra.

De todos modos, es mejor no utilizar términos procedentes de contextos ajenos al arte –el concepto es un instrumento básico para el conocimiento racional– para definir realidades que pueden nombrarse con precisión utilizando la terminología propia de la estética: la noción genuina de forma, lejos de levantar sospechas de frivolidad, debería usarse para describir los aspectos más vinculados a la estructura; lo que habitualmente se conoce como la “idea” –el “concepto”– del edificio sería, precisamente, el criterio de forma que determinaría la condición visual, específica de esa estructura.

REALIDAD MATERIAL Y REALIDAD VISUAL

La arquitectura –el arte– se apoya en una ficción: su realidad es visual, diferente y distinta de la material, pero de ningún modo ajena a ella –o independiente de ella. La realidad que veo es distinta de la realidad que hay: el desplazamiento de tales realidades no cuestiona la verdad de la obra; en todo caso, contraviene el principio de sinceridad: el problema del arte es –como señaló Fiedler hace ciento treinta años– de verdad, no de sinceridad.

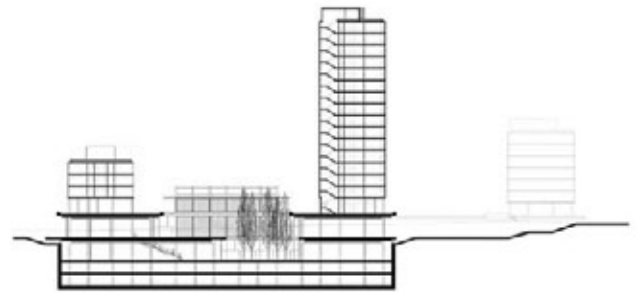
La relevancia de lo visual hace que el objeto arquitectó-

nico, a menudo, tenga la condición sin poseer el atributo: por ejemplo, la referencia visual a lo sistemático no comporta sistematicidad real, sino meramente sensitiva; es decir, la condición visual de sistematicidad es una tendencia –tensada por otras solicitudes– que puede no estar determinada por un sistema real, algo que inevitablemente ocurriría en un producto efectivamente sistemático.

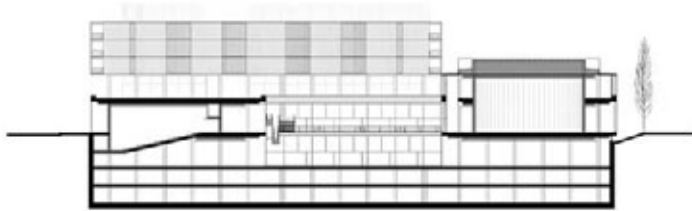
Las malogradas torres de Yamashaki, que el sur de Manhattan siempre añorará –tanto más cuantos más sucedáneos fantasiosos se erijan para borrar de la conciencia visual su edificante colapso–, ilustraban de manera ejemplar la diferencia entre realidades que comento: de día, se mostraban como sendos prismas esbeltos y tersos, cuyas caras eran planos con estrías casi juntas, lo que provocaba un claroscuro sutil que adquiriría tensión en las esquinas; de noche, las torres aparecían como una superposición infinita de planos de luz, sin apenas constancia del soporte que los vinculaba entre sí y con el sitio que los acogía.

Me he referido a dos realidades visuales alternativas, correspondientes al día y a la noche, que en ningún caso coinciden con la realidad material, si bien se corresponden parcialmente con ella: de día, por efecto de la incidencia de la luz del sol sobre los nervios resistentes que envolvían los edificios, las caras del prisma adquieren una presencia determinante, y los huecos quedan en segundo término, lo que provoca un preciso aunque suave claroscuro; de noche, en cambio, al dominar la iluminación interior sobre la oscuridad del ambiente, el edificio se aprecia como una superposición de planos correspondientes a las plantas que soportaban la actividad cotidiana.

De hecho, la realidad material del edificio es la que resulta de superponer las dos realidades visuales descritas: una serie de planos superpuestos, soportados por una co-



Complejo urbano. Rubí, Barcelona, 2002 89



rona de nervios resistentes que complementan la capacidad soportante del núcleo y demás elementos estructurales. La dimensión arquitectónica –artística– de la concepción reside, precisamente, en la propuesta de una realidad visual que, conteniendo los requisitos del programa –urbanísticos, constructivos, funcionales–, no se detenga en ellos; que, asumiendo los atributos de su materialidad, los trascienda, con el propósito de construir un artefacto que se caracterice por una formalidad –visual– específica, irreducible a cualquiera de las condiciones que rodean su emergencia.

A pesar de la claridad con que en el ejemplo se aprecia la doble realidad de lo arquitectónico, me consta que no resulta fácil discernir entre una y otra; el salto constante de lo visual a lo material –o viceversa– es uno de los mayores escollos a que se enfrenta quien trata de proyectar. En efecto, establecer con claridad la diferencia esencial que distingue la “realidad que veo” de la “realidad que hay” es la condición básica para afrontar la construcción de cualquier arquitectura genuina.

Una razón importante que explica la confusión generalizada sobre este extremo es el bajo nivel de intelección visual que ha caracterizado la arquitectura de las últimas décadas del siglo xx: la conceptualización progresiva que experimentó la arquitectura –y el arte, en general– como producto del abandono de las categorías visuales de la modernidad explica claramente la regresión progresiva de la conciencia visual.

Si bien no creo que sea el momento de detenerme a argumentar este fenómeno –propósito al que, por otra parte, he dedicado suficiente atención en otras secciones de este texto–, en esta ocasión quisiera comentar un equívoco tan extendido como la confusión entre lo visual y lo material, pero de un modo más teórico –por tanto, menos evidente–, aunque con una incidencia decisiva para entender qué es

una obra de arquitectura y, por tanto, orientar la práctica del proyecto para alcanzarla: me refiero a la paradoja aparente que se produce cuando digo que la “conceptualidad” es una dimensión intrínseca de la obra de arquitectura y, en cambio, niego que dicho atributo pueda alcanzarse mediante la acción de uno u otro “concepto”, en tanto que entidad que surge con el objetivo de “formar idea de algo”, es decir, conocerlo.

El problema se inscribe en la distinción anterior entre realidad visual y realidad material: la paradoja se desvanece con sólo considerar que la “conceptualidad” a la que me refiero es una dimensión virtual y no real de la obra: es decir, el objeto arquitectónico se comporta como si respondiese a un concepto, aunque en realidad no sea así. La visión de la Casa Farnsworth puede sugerir la existencia de un concepto básico que la informa: “disponer un núcleo de servicios en una superficie rectangular, cerrada con vidrio por sus cuatro caras y tan sólo accesible por un punto intermedio de una de las menores, acceso precedido por un porche, etc.”; pero, en realidad, no es así: es el fruto de una acción formativa de naturaleza visual –no conceptual–, que se vale de la posición de un núcleo de servicios para definir una serie de ámbitos diversos que garantizan la habitabilidad de un espacio continuo físicamente.

Por una parte, dicho “concepto” procede de la visión de la casa: es una especie de descripción sintética de la obra como fenómeno, no previo a ella, con validez autónoma; por otra, tal descripción –por mucho que quiera verse como concepto– no garantiza la calidad o el interés de aquello que se construya siguiendo sus prescripciones: la Glass House, de Philip Johnson, podría describirse de modo similar y no sólo es muy distinta a la Farnsworth sino que puede considerarse una perversión de sus principales atributos; precisa-



Complejo urbano. Rubí, Barcelona, 2002 91

mente, de aquellos que se identifican con lo “conceptual”: tanto la configuración cilíndrica del baño, como su posición en el plano –por no hablar de la relación de la casa con el suelo–, invierten la dimensión “conceptual” de la casa de Mies, al convertir en recurso simbólico –prescrito, esta vez sí, por un concepto– lo que en la Farnsworth era el propio fundamento de la idea espacial de la casa.

En la Farnsworth, el núcleo de servicios es una caja dispuesta dentro de otra casa que, a su vez, se dispone en el bosque, sin apenas tocarlo: cada una de las decisiones de posición contribuye a intensificar la relación entre el hombre y el mundo, tras haber resuelto la identidad espacial de cada ámbito de la casa, la posibilidad de uso de cada habitante. En la Glass House, el núcleo cilíndrico se dispone en un rincón, sin otro propósito que facilitar el uso; la transparencia revela crudamente la asepsia de un dominio inestructurado, que se relaciona con el medio con una relación de indiferencia análoga a la que el espacio prevé para los habitantes entre sí.

No cabe duda de que la Casa Farnsworth fue concebida con el propósito inicial de plantearla como un dominio general, abierto con vidrio al entorno, en que la posición de un núcleo de servicios, al estructurar el espacio, garantizase la habitabilidad; ahora bien, tanto la configuración de dicho núcleo como la posición precisa del mismo –complementada por el resto de elementos de la casa– son determinantes de una arquitectura irreducible a cualquier “conceptualidad” más o menos prescriptiva.

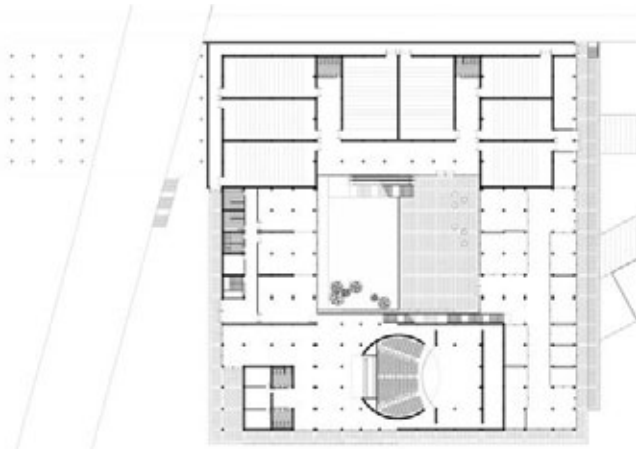
Basta con revisar los dibujos que muestran la diversidad de estadios intermedios por los que pasó el núcleo de la Farnsworth para advertir hasta qué punto, para el autor, “cómo” estructurar el espacio es la cuestión relevante, respecto a “qué” instrumentos se utilizan –probablemente,

la única instancia que puede contemplar el concepto: la configuración del núcleo no depende sólo de su cometido técnico –ni menos de su contenido conceptual–, sino que se debe, sobre todo, a la posición que ocupa en la superficie construida, como elemento estructurante del espacio habitable. El cilindro de Johnson responde, por el contrario, a una determinación estrictamente conceptual de naturaleza jerárquica: se propone como contrapunto funcional de los espacios habitables; parece exhibir su condición de metáfora de lo artificial, de lo técnico, contrapunto del espacio que lo alberga: un universo cuya modernidad parece excesivamente confiada a la transparencia.

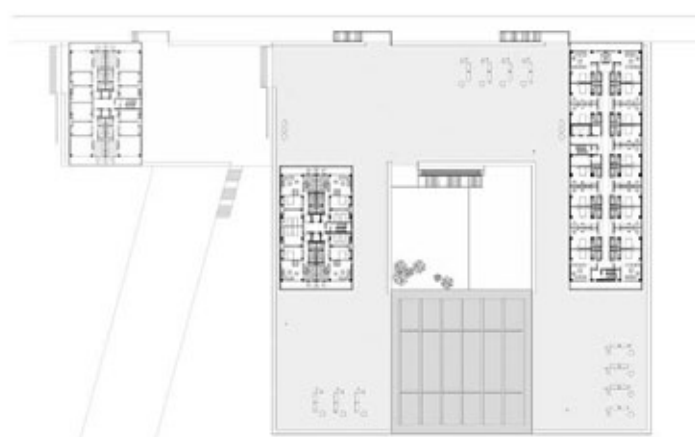
La liturgia sofisticada que precede al acceso anuncia que no estamos ante un objeto simple, unitario, fruto de una decisión conceptual: la Casa Farnsworth propone una forma de habitar en la que cada espacio ofrece un modo distinto de participar del mundo, de un exterior que llega hasta donde sea capaz la mirada del habitante; en realidad, esta casa se niega a sí misma como espacio, en favor de lo natural circundante.

Es evidente que la casa de Mies sugiere un mayor grado de “conceptualidad” –entendida como atributo de lo artístico– que la de Johnson aunque, como vemos, ésta responde a una determinación del concepto que, como es sabido, es incompatible con la práctica del arte: la conceptualidad –esta vez, entendida en sentido banal– con que a menudo se relacionan ambas arquitecturas es sólo un modo impreciso de aludir a su apariencia. Más allá de esa acepción precipitada e ingenua, lo conceptual tiene sentidos contrapuestos en una y otra construcción: en un caso, tiene que ver con la consistencia y la precisión de su estructura espacial; en otro, con la posibilidad de ser descrita por un concepto.

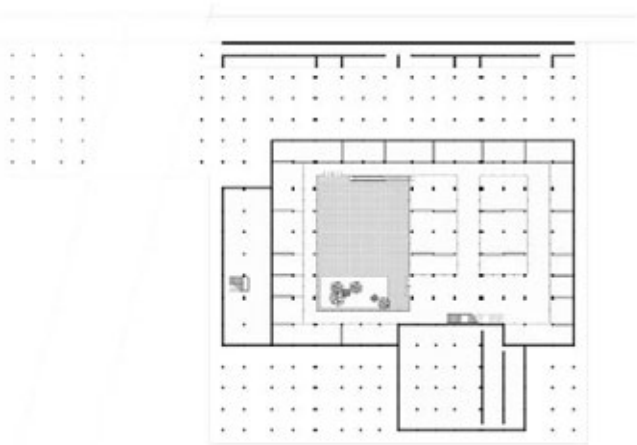
Naturalmente, la calidad de la arquitectura –aquí, como siempre– tiene que ver con la conceptualidad visual –de



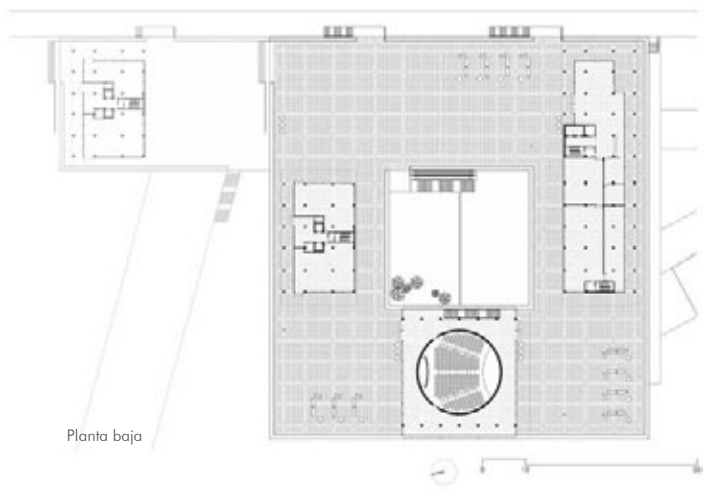
Planta sótano -1



Planta tipo



Planta sótano -2



Planta baja

naturaleza virtual, como se vio–, precisamente aquella que escapa a la determinación del concepto: esa es la razón de la distancia que media entre objetos tan parecidos a la consideración de una mirada poco atenta.

La conceptualidad que muestra el proyecto de Mies es producto de la precisión visual con que se han determinado las posiciones respectivas de los distintos elementos; tiene que ver con el criterio de economía de medios con que se ha abordado el proyecto y con la dimensión universal de los juicios que han dado pie a las operaciones principales de la concepción; en definitiva, responde a la intensidad con que se ha abordado un problema de habitabilidad, en un marco al que el proyecto ha dotado de excepcionalidad. El proyecto ha actuado –como ocurre siempre en la gran arquitectura– como agente revelador de un problema cuya naturaleza estaba sólo implícitamente contenida en el programa.

La conceptualidad de la casa de Mies es, pues, un espejismo, en tanto que el proyecto es producto de un proceso hecho de juicios visuales, operaciones en las que el concepto no es, en absoluto, un factor determinante: en todo caso, se trata de un componente más del proceso de intelección visual que –como repiten los neurólogos–, aunque se localiza en el tercio posterior del cerebro, recorre totalmente el órgano.

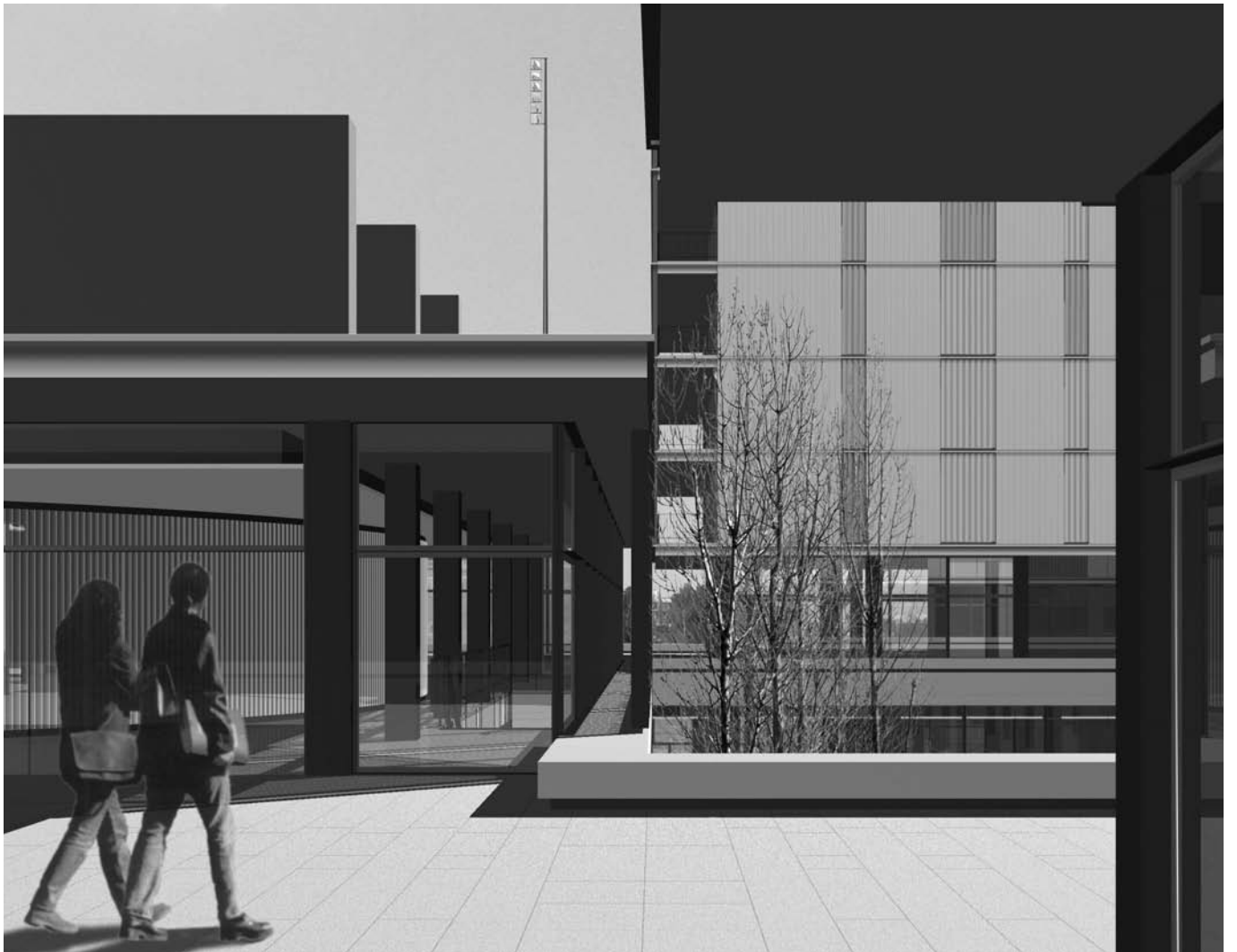
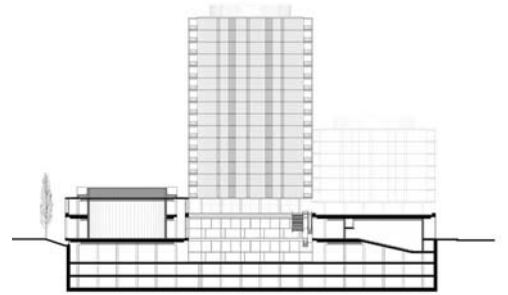
La sistematicidad es otro atributo de las obras de arquitectura que plantea una paradoja similar a la conceptualidad: en efecto, pocos negarán que los productos de la arquitectura auténtica se distinguen porque se muestran sistemáticos a la mirada atenta; en cambio, a nadie se le ocurrirá pensar que tal efecto es el resultado de la acción de un sistema que, en este caso, determinaría los criterios de legalidad formal de la obra. Dada la similitud de las situaciones, me ahorraré gran parte de la argumentación –que resultaría prácticamente idéntica–, aunque sí quisiera insistir

en la diferencia entre la sistematicidad virtual que reconoce la visión y la sistematicidad real, producto de la acción de un sistema ordenador, como agente último de la estructura formal de la obra.

La Escuela de Munkegaards, de Arne Jacobsen, se suele presentar –no sin razón– como uno de los ejemplos ilustres de la arquitectura del siglo xx, entre otras razones por la precisión sistemática de su resolución. Efectivamente, a la precisión y al rigor del trazado de su planta, hay que añadir la correspondencia entre situaciones típicas y soluciones universales, lo que confiere al proyecto la naturalidad que sólo alcanzan las propuestas muy elaboradas.

No obstante, las consideraciones anteriores no bastarían para calificarlo como un proyecto excepcional: en efecto, el rigor y la precisión son condiciones necesarias, pero de ningún modo suficientes para garantizar la calidad de un proyecto. El emplazamiento de la sala de usos múltiples en la segunda crujía, según se entra al edificio por los patios de juegos, provoca una alteración en la retícula que afecta al sistema: lo enriquece a la vez que lo impurifica; porque tal inserción va acompañada del doblado de la anchura de los corredores, con el fin de situar en esa franja los servicios y demás dependencias subalternas que provoca la disposición de la sala de actos.

Tal emplazamiento contribuye a estructurar el edificio en los dos niveles escolares a los que está destinado y crea un lugar preciso para la administración: precisamente en ese núcleo descentrado, atendiendo así a las características del programa. No recuerdo un caso en el que la estructura espacial responda mejor a los requisitos del programa, entendiendo por ellos tanto la facilitación de las actividades como la discreción –esto es, la elegancia, la ausencia de aparato– con que lo consigue.



Complejo urbano. Rubí, Barcelona, 2002 95

La sistematicidad de la escuela de Jacobsen es un atributo esencial de su cualidad como arquitectura que no responde –como se ve– a la acción de un sistema, si bien la pauta sistemática de la que se parte se ve alterada por la operación fundamental del proyecto: la situación de las dependencias centrales del proyecto; para los incondicionales de las analogías orgánicas, el cerebro y el corazón del conjunto.

Tal sistematicidad es, por tanto, un atributo visual de su arquitectura, irreducible a la acción de un sistema prefijado, fruto de una acción ordenadora subjetiva, consciente de que en la arquitectura moderna las reglas no son previas al proyecto sino que son su consecuencia inevitable.

En el fondo, ambas paradojas tienen que ver con la paradoja esencial que Emmanuel Kant identificó como un rasgo característico del arte, en su conocida *Crítica del juicio* (1790): “La obra de arte –vino a decir– se caracteriza por poseer una finalidad sin fin”. Como los organismos vivos, sus elementos están vinculados por relaciones precisas entre las partes y el todo –y viceversa–, lo que da a la obra una dimensión de necesidad causal característica de los seres vivos, pero, a diferencia de ellos, tales vínculos no están determinados por un fin exterior a sí mismos: la obra de arte, en consecuencia, tendría en la finalidad interna un atributo esencial de su constitución, independiente de cualquier criterio externo o ajeno a la propia obra.

Se puede concluir, pues, que la conceptualidad, la sistematicidad y la finalidad son dimensiones de la obra de arte que no comportan la existencia de concepto, sistema y fin, entidades que las generan en el ámbito de lo material. He tratado de deshacer la paradoja subyacente en los tres casos: propongo, finalmente, considerar que la conceptualidad, la sistematicidad y la finalidad –sin un fin ajeno a la

propia consistencia interna, como se ha visto– son dimensiones de la realidad visual de la obra, es decir, afectan a la estructura de su apariencia, lo que no tiene que coincidir necesariamente con la realidad material de la misma. Tener clara conciencia de esos dos niveles de la realidad arquitectónica –captar el sentido de sus eventuales coincidencias o desplazamientos– es el requisito fundamental tanto para la concepción como para la experiencia de la arquitectura.

La asunción de la diferencia esencial a la que se refiere este escrito –la que hay entre la realidad visual y la realidad material– no debe entenderse, pues, como un deber académico: no sólo tiene incidencia en la experiencia de la obra, sino que afecta de manera esencial a su proyecto. Entender la diferencia entre lo material visible y la forma de la apariencia –naturalmente, de naturaleza visual– ayudará a esclarecer la toma de decisiones y evitará la patología frecuente que supone cambiar de realidad, según el argumento de proyecto: justificar la zafiedad formal por imperativos materiales y encubrir los sinsentidos –cuando no las aberraciones constructivas– con presuntos propósitos visuales.

No está muy lejana de esta diferencia la que estableció José Ortega y Gasset en su célebre obra *La deshumanización del arte* (1925), al proponer la modernidad artística como la disociación de dos realidades que tradicionalmente habían convivido –más o menos confundidas– en la pintura: la realidad estética y la realidad vivida. Lo que en pintura tuvo un efecto escandaloso –dado el peso del motivo en la pintura tradicional–, en arquitectura pareció pasar desapercibido: las condiciones del habitar tienen en arquitectura tal peso en la experiencia inmediata de la obra que dio la impresión de que lo moderno venía sólo a cambiar la apariencia.

No, la arquitectura moderna no es un mero relevo de la máscara; incorpora un nuevo modo de afrontar el proyecto



Complejo urbano. Rubí, Barcelona, 2002 97

sin la instancia estabilizadora de la forma que supone el tipo distributivo, ni el soporte visual que proporciona el uso de los órdenes: un modo de concebir en el que la realidad material y la realidad visual interaccionan tanto en el ámbito de la consistencia formal como en el del sentido histórico. Realidades que –como dice Ortega– están infinitamente próximas, pero lo suficientemente separadas como para no poder percibir las de una vez: “Como cuando miramos un jardín a través de una ventana –vino a decir–, podemos acomodar el cristalino para ver con nitidez el jardín, o bien ajustarlo para percibir con claridad la ventana, en cuyo caso ya no veremos el jardín, sino unas manchas de colores, pegadas al cristal”.

Tener conciencia clara de ambas realidades, ser capaz de distinguir las y conocer en cada momento de qué modo una decisión afecta a una o a otra –o modifica las relaciones entre ambas– son condiciones básicas tanto para el proyecto como para la experiencia de la arquitectura. La realidad visual es obviada, a menudo, por el hábito generalizado de asociar la visión con la mera identificación de las imágenes que actúan como fetiches en la sustitución constante de doctrinas: el conocimiento visual es, como se sabe, otra cosa: por una parte, es irreducible a los meros procesos de aprehensión óptica de la realidad y, por otra, es susceptible de ahondar en esa misma realidad, transitando por territorios que son negados al conocimiento racional.

Por el contrario, para adquirir capacidad de juicio –probablemente el déficit más generalizado entre los arquitectos, lo que explica la desorientación de la arquitectura actual–, es necesario ejercitar el reconocimiento de estructuras no aparentes que, en cambio, son responsables de ese orden oculto que identifica y da sentido a los productos del arte; dicho reconocimiento exige desarrollar la conciencia del ojo,

es decir, la capacidad de establecer con claridad tanto los principios de la realidad visualidad –en tanto que dimensión autónoma del objeto–, como los de la realidad material, así como las relaciones entre una y otra, con la convicción de que su existencia simultánea, en determinadas condiciones, provoca la emergencia de esa cualidad de las cosas que el espíritu cultivado reconoce como arte.

PROYECTO Y DESEO

“Proyectamos un viaje a París para la próxima Navidad”: tal es la idea del proyecto que tienen la mayoría de los ciudadanos. Mezcla ponderada de deseo e ilusión –en cualquier caso, con un propósito firme de llevar a cabo la iniciativa–, la capacidad de proyecto es el rasgo que caracteriza a la gente positiva. “Tiene muchos proyectos para el futuro”, se suele predicar de alguien que, independientemente de su edad y circunstancias, afronta el porvenir con talante emprendedor.

El proyecto se ha convertido así en un fetiche de nuestra sociedad, de modo que la habilidad para afrontarlo es la cualidad que distingue a los líderes. Proyectar se ve como algo bueno en sí mismo: la sola disposición de ánimo que empuja a tomar decisiones es un atributo del innovador y –ya se sabe– “¡quien no innova, no existe!” Definitivamente, hay que confiar en quien proyecta: no tan sólo tiene ideas, sino que dispone del arrojo suficiente para acometerlas.

Quienes proyectan suelen ser simpáticos; disponen de una legión de admiradores a quienes jamás se les ocurriría hacer nada por miedo a no conseguirlo, y, en todo caso, a no acertar. Quienes proyectan no suelen plantearse, en general, la cuestión de la capacidad: basta con la firme disposición de ánimo; a menudo, confunden la eficacia con el



acierto: son entusiastas radicales de la acción. En realidad, son percibidos como genios: cuanto más desmesurado y extravagante es el propósito, más genial es el emprendedor.

En el dominio de la arquitectura, abunda esa clase de atrevidos: son un producto de los medios –piensan algunos–; pero no: por el contrario, los medios son consecuencia de ellos; habría mucha menos prensa especializada si no contase con la tendencia compulsiva a la acción como valor en sí mismo, con el arrojo de muchos que se consideran tanto a sí que no pueden dejar de proclamar sus deseos, naturalmente en forma de proyectos.

En efecto, los arquitectos descubrieron las excelencias de lo mediático antes que los equipos de fútbol: jugar a la ciudad del siglo XXI, perder la cabeza por los flujos, proponer metáforas de los tópicos más desgastados o deconstruir ilusiones son eslóganes que garantizan resonancia mediática sin que los sujetos de tales empeños deban pintarse las uñas de color chirimoya o tatuarse en el pescuezo escenas de zoofilia.

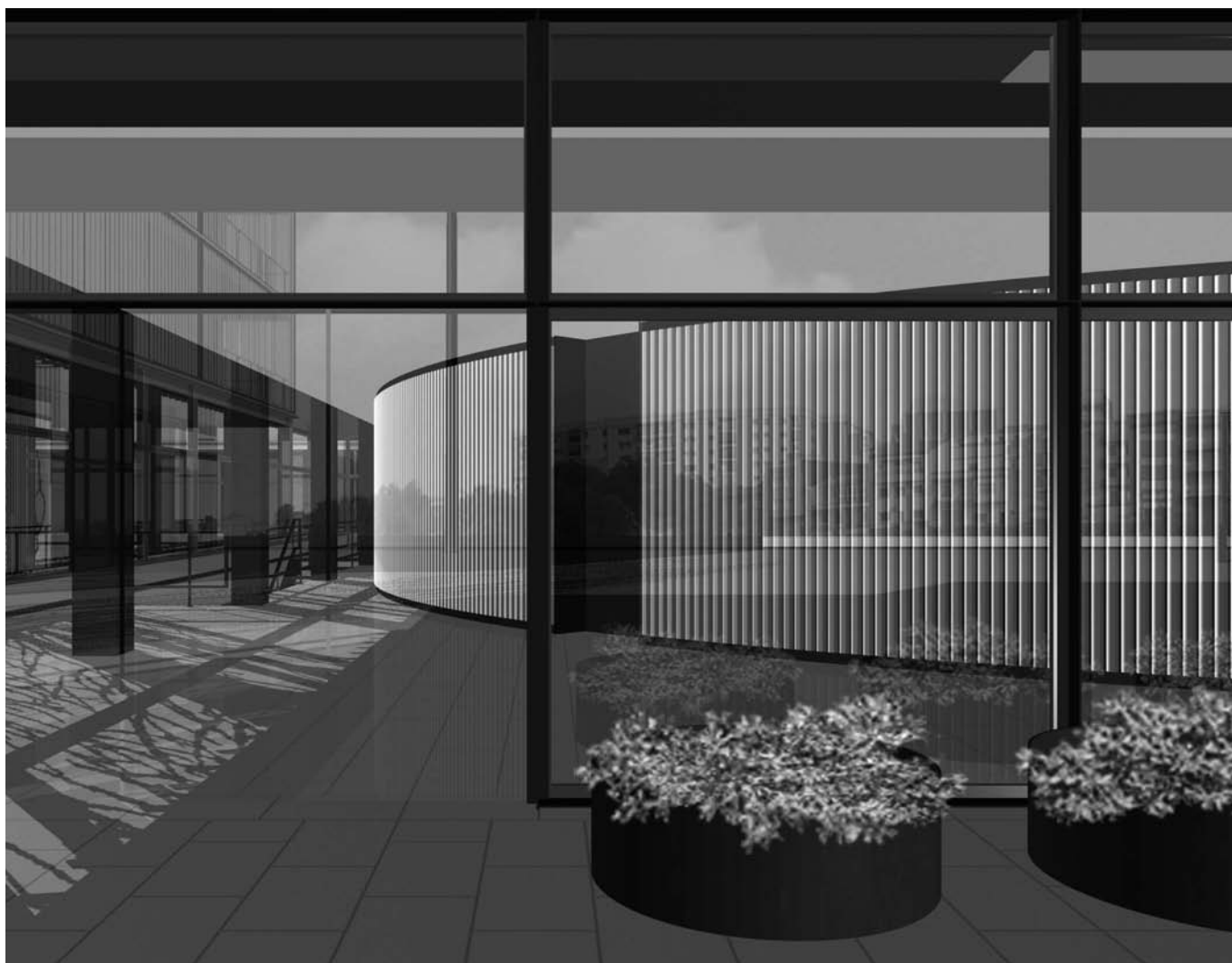
No, no me propongo hacer una exégesis de la audacia de los arquitectos mediáticos: creo que cumplen su cometido, como los socorristas en verano y los agentes de cambio y bolsa el resto del año. Sobre todo porque, si bien las estrellas del papel –o del plasma –no son totalmente ajenas al fenómeno, no colman con su conducta el modo peculiar de afrontar el proyecto que me propongo glosar en estas líneas: aunque a primera vista pueda parecer lo contrario, los mediáticos no proyectan con deseo; yo diría que actúan con un interesado escepticismo, fingiendo ardor en lo que sólo es la reacción inmediata a la presión psicológica de sus dueños. Los mediáticos suelen ser gente insegura, con tendencia al infantilismo y con la autoestima por los suelos.

No, la peculiaridad que comento no es cosa de estrellas: está enquistada en la mayor parte de las conciencias más

vulgares; se aprecia en las escuelas de arquitectura y organizaciones profesionales, en *masters* y negociados de urbanismo: podría definirse como la tendencia a proyectar al dictado del deseo, a tratar de encontrar un rostro a la mera ilusión, sin otro criterio ni disciplina que las limitaciones de la propia personalidad, es decir, del modo en que en cada caso se produce el encuentro entre la biología y la historia.

Visto con una perspectiva de ochenta años, parece fuera de cualquier duda que el abandono del clasicismo fue precipitado o, mejor, que no se advirtió el alcance de la renuncia: la dimensión normativa de los tipos y los órdenes garantizaba cierta estabilidad formal y estilística al objeto pero, a la vez, dejaba al arquitecto un ámbito de juego razonable; quien tenía talento, disponía de una ocasión propicia para demostrarlo; quien no, se amparaba en la inercia de las convenciones para disimular la carencia. La modernidad artística emergió con la clara conciencia, por parte de sus principales protagonistas, de que en adelante sería el artista y no la sociedad el marco de referencia de la obra: era la contrapartida sociológica a la asunción de la subjetividad que –descrita de modo ejemplar por Kant y por los teóricos del arte de tendencia formalista– estuvo en el fundamento estético de las vanguardias artísticas constructivas.

La renuncia a las convenciones formales que incorporaba el tipo arquitectónico clasicista fue la consecuencia lógica de un cambio radical en el modo de concebir la forma a que abocó la modernidad: por una parte, el programa se convierte en un dato esencial del proyecto, susceptible de estimular un orden específico, en cada caso, que dé identidad a la obra; por otra parte, tras el abandono de la simetría y la jerarquía clasicistas, la aparición de nuevos criterios de orden determinados por la capacidad de intelección visual del sujeto refuerza el nuevo cometido del arquitecto.



En adelante, el papel del proyectista no se reduce ya a gestionar, con más o menos competencia, convenciones tipológicas y sistemas de orden, sin apenas margen para el disenso: a partir de ahora, su actividad incurre de lleno en la concepción de edificios según criterios que varían en cada caso. Todo ello, sin contar con reglas previas que garanticen la corrección del producto: el proceso de proyecto se orienta, en todo caso, a encontrar las leyes formales específicas que identificarán la obra; leyes que, si se actúa con talento, aparecerán al final del proceso, de modo que vertebrarán el objeto, en tanto que atributos peculiares de su propia naturaleza.

No obstante, los teóricos de la modernidad no estaban para monsergas: la nueva arquitectura se caracterizaba, a su juicio, por la construcción de edificios transparentes a la función, con lo que estarían dando testimonio de los valores técnicos y sociales de su tiempo. Justo es reconocer que también le atribuían el uso de algunas convenciones figurativas de ciertas vanguardias pictóricas aparecidas en la segunda década del siglo xx, aunque sin que esta circunstancia se considerase, en ningún caso, determinante de su fundamento. Efectivamente, reducido el papel de las vanguardias pictóricas a la mera figuratividad –a lenguaje, según los más cursis–, en ningún caso se reconoció el papel decisivo del modo moderno de construir la forma, en un episodio al que se le dio, sobre todo, una dimensión técnica y social teñida de moral e ideología.

La precariedad de la caracterización sentó las bases que iban a garantizar los malentendidos que siguieron. Por una parte, apenas iniciada la década de los años cuarenta, se empezó a plantear si los quince años transcurridos no requerirían ya cierta actualización simbólica: el organicismo –ligereza teórica, claramente antimoderna– entró en escena,

tratando de tomar el testigo de un racionalismo que, según parece, empezaba a mostrar síntomas de agotamiento.

No voy a reconstruir el agitado proceso de “actualización” que ha soportado la arquitectura moderna hasta hoy porque lo considero sobradamente conocido por el lector atento –cuando menos, lo doy por sobradamente explicado–, pero quiero constatar de qué modo, aun obrando de buena fe, se trata de encerrar en un callejón sin salida un sistema de concepción de la forma que supone la mayor revolución estética habida, no ya desde el Renacimiento, como suelen manifestar los manuales, sino en toda la historia del arte.

En efecto, el cambio que supone la modernidad respecto de las convenciones del clasicismo arquitectónico tardío –y de las doctrinas efímeras que llenaron la transición– es de tal magnitud que plantea serias dificultades a quien se empeña en desvelar su sentido estético: tal es, probablemente, la razón de que los críticos desistieran en el empeño y caracterizaran la nueva arquitectura por la novedad, como atributo esencial de sus productos.

La diferencia entre los criterios de orden del clasicismo y los modernos es de tal magnitud que a menudo se cayó en la tentación de pensar que la arquitectura moderna había renunciado a la forma, a favor de un cometido simbólico que la hiciese reconocible como producto específico de la época. Si, por una parte, lo formal cedía definitivamente ante la relevancia de lo expresivo y, por otra parte, el abandono del sistema tipológico como marco de referencia del proyecto favorecía la proyección personal, ¿qué criterios habría que seguir en la toma de decisiones sobre la que se basa la concepción? ¿Qué estatuto tendría, en adelante, el juicio, en tanto que reconocimiento de una formalidad que los críticos menospreciaban?



Comparto con los cronistas de la arquitectura moderna que no hay reglas previas posibles que determinen las características del proyecto, por la propia naturaleza del nuevo modo de concebir. Mi desacuerdo se centra, sobre todo, en la infravaloración, por parte de la crítica, de la formalidad de lo moderno frente a lo clásico, por una parte, y en el estatuto de “lo personal” –versión visceral de “lo subjetivo”– como criterio de autoridad en la concepción, por otra.

A partir de este punto, trataré de esbozar la genealogía de “la arquitectura del deseo”, cuyo comentario es el objeto de estas notas.

He comprobado, con el tiempo, que un modo habitual de zanjar la cuestión acerca de la naturaleza de algo –que alcanza éxito con facilidad– es proponer entenderlo como “un lenguaje”: no hay quien se resista ante el fulgor de semejante caracterización; la arquitectura moderna también se plantea a menudo por los expertos –no podía ser menos– como un lenguaje. Imagino que, quienes hablan así, tratan, por una parte, de evitar la referencia a la siempre incómoda noción de “estilo”, sin perder un ápice del sentido que la maldita palabra contiene y, por otra parte, de trascenderlo, incorporando esa dimensión comunicativa que, en el fondo, siempre han considerado consubstancial a la arquitectura. Lenguaje del que, por poco que argumenten, acaban reconociendo su naturaleza esencialmente asistemática y su condición escasamente comunicativa: o sea, que se trata de un lenguaje que carece de las dos características que definen a los lenguajes, se mire como se mire. Pero los críticos de arquitectura, generalmente, no están para matices que puedan poner en entredicho su solvencia.

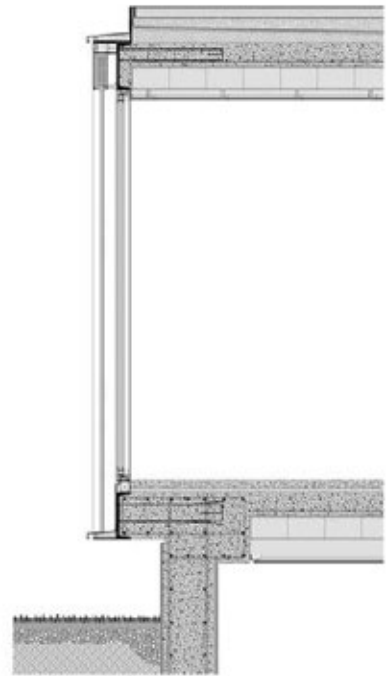
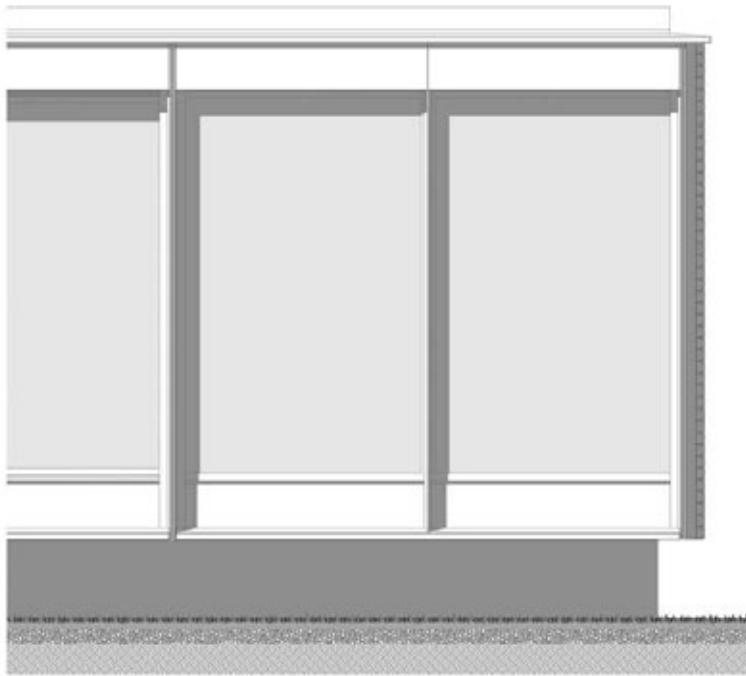
Más razonable parece, aunque sólo fuera en aras del sentido común, referirse al “estilo moderno” como conjunto de rasgos estadísticamente verificados en la arquitectura de

uno u otro período o localización, de modo similar a como Ph. Johnson y H.R. Hitchcock hicieron en su injustamente denostado *The International Style*, en 1932. Todavía se escuchan reticencias a este catálogo razonado, a pesar de que, sin más arsenal teórico que un sentido común que el tiempo ha convertido en lucidez, describieron lo que veían, sin tratar de construir argumentaciones teóricas acerca de una arquitectura cuyo sentido estaban lejos de vislumbrar.

Efectivamente, los críticos creyeron que en el antiestilismo habían identificado el fundamento estético de la arquitectura moderna, tal era el ansia de novedad que atribuían a lo moderno. Al proponer la crítica radical al estilo, anatemanizan todo lo asociado a él: en definitiva se oponen, aun sin proponérselo, a la mejor arquitectura del siglo xx, la construida durante la segunda mitad de los años cincuenta, según los criterios del Estilo Internacional. Pero el propósito de estas líneas no es reivindicar la posibilidad de una noción moderna de estilo, sino criticar la principal patología que el rechazo de tal noción provocó.

A mediados de los años cincuenta –como digo–, el grado de difusión de los criterios de orden de la arquitectura moderna era tal que el profesional, hasta el menos dotado, sabía a qué atenerse: la solvencia de un sistema estético se demuestra no en sus obras excepcionales sino en la capacidad para instituir un modo de proyectar capaz de ser asumido por la mayoría como un acto de “sentido común”.

Un sector de la profesión –suficiente para dejar su huella en las ciudades que crecieron durante esos años– proyectaba, en efecto, a mediados del siglo xx, con criterios modernos, basándose en unos principios, asumidos sistemáticamente como una manera de concebir, capaces de encauzar el proyecto de un modo distinto a como lo hicieran los estilos tradicionales: en esos años, la denominación



estilo internacional adquiere su máximo sentido, superando el uso meramente descriptivo de su primera aparición, a comienzos de los años treinta. Es evidente que un porcentaje considerable de arquitectos tenía claro tanto el cometido ordenador de su actividad como los criterios elementales de orden que les ayudarían a estructurar el proyecto, cualquiera que fuese el talento con el que lo afrontaban.

“Encajar el programa” era una expresión frecuente en la jerga profesional, lo que es ilustrativo de la claridad con que se asumía el propósito: encajar, es decir, relacionar los elementos de la arquitectura –programa y construcción–, de modo que el proyecto asumiese la condición de síntesis que identificaría el objeto, dotándolo de una formalidad precisa y genuina. No se trataba de embutir a cualquier precio –como ha sido habitual desde entonces– los requisitos del programa en un envoltorio arbitrario, constructivamente incompetente y, casi siempre, anacrónico. El proyecto aparece estabilizado tanto formal como visualmente, en la medida en que se actúa en el marco de un sistema de valores y principios, con criterios de acción concretos y verificados: su solvencia dependerá del modo en que el arquitecto logre construir un universo ordenado, dotado de consistencia visual y sentido histórico.

El abandono de los principios de la modernidad, al final de los años cincuenta, deja al arquitecto –como se ha visto– en un estado de orfandad estética: sin saber a qué atenerse, recurre al “concepto” o la “idea” –previos y ajenos a lo proyectado– con la esperanza de que la abstracción que comporta el discurso racional le ayude a mantener el nivel de tensión formal sin depender, en cambio, de las coacciones estilísticas de lo moderno.

No es el momento de argumentar el fundamento aberrante de tal propósito; baste recordar que la eventual “con-

ceptualidad” de la forma moderna es irreducible –por definición– al concepto, como desde Kant debía tener claro cualquier ciudadano con estudios. Del mismo modo que la sistematicidad consustancial de la obra de arte es irreducible a la aplicación inmediata de un sistema, o la finalidad interna –relación de interdependencia entre el todo y las partes, y viceversa– no presupone la existencia de un fin que la trascienda, en tanto que condición de cohesión del objeto. Todo ello ha sido tratado con suficiente extensión en otras secciones de este ensayo: baste con recordar que es precisamente una característica de la obra de arte incorporar atributos propios de prácticas extraartísticas, que, paradójicamente, se alcanzan por procedimientos artísticos: sistematicidad, conceptualidad y finalidad son algunos de ellos.

A partir de los años sesenta, el proyecto se plantea como la propuesta de un deseo al que la acción técnica del arquitecto ha de conferir verosimilitud material: se supone que quien proyecta está dotado de la competencia para poner rostro a los productos de su imaginación; esta hipótesis relativiza tanto la importancia del marco estético en que se actúa como la de la capacidad conformante del autor. Tal confianza en la intención supone ignorar el cometido, no tan sólo del arte moderno, sino del arte de cualquier período de la historia, y, lo que es peor, esa supuesta capacidad de invención se identifica con el fundamento más genuino de la manera moderna de concebir.

En el fondo de tal actitud hay una confusión desafortunada acerca de una de las nociones esenciales de la modernidad –arquitectónica o artística, en general: la que tiende a identificar lo subjetivo con lo personal. En efecto, liberado el proyecto de la coacción del tipo y los órdenes clásicos, la acción del sujeto adquiere la máxima relevancia en el proyecto, sin que eso deba entenderse como la sustitución de



Planta baja



Planta primera



la disciplina por la arbitrariedad relativista, sólo dependiente de las peculiaridades psicológicas del individuo.

La importancia que lo subjetivo adquiere en la concepción moderna debe entenderse como un cambio del modo en que el sujeto participa en la construcción de un universo ordenado con criterios formales consistentes; tales criterios determinarán unos atributos propios del objeto –reconocibles por el resto mediante el juicio– e independientes, pues, tanto del autor como de cualquier sistema o regla exterior a la obra. Tal reconocimiento se producirá en la medida en que el autor haya sido capaz de dotar su obra de ciertos valores universales –o que aspiren a serlo– que los espectadores sean capaces de advertir.

De todos modos, el entendimiento correcto de “lo subjetivo” –su clara diferencia respecto de “lo personal”– es el aspecto básico de la arquitectura moderna que más se desconoce: la conciencia de que en el proyecto moderno se actúa sin reglas previas –lo cual es cierto– hace concluir, a menudo, que el criterio de calidad está en el cumplimiento de la intención de quien proyecta –lo que no lo es.

¿Qué atributos debería tener un proyecto para estar bien, si no hay estilo o sistema previo que establezca los criterios de calidad? Ésta es la cuestión dramática con que se enfrentan los arquitectos y estudiantes de arquitectura desde hace cuarenta años. Si no hay modelos de referencia ni un sistema que prescriba el modo de actuar –como ocurría en el clasicismo–, ¿dónde encontrar criterios, tanto de acción como de verificación del proyecto?

El hacer depender la calidad del proyecto de las intenciones del proyectista es, como se ha visto, una patología extendida, comprensible en quien no dispone de otros criterios de verificación y actúa sin el concurso de un sistema de prescripciones que avale el resultado. No obstante, esa

falsa conciencia de lo que ocurre en la arquitectura –y en el arte, en general– no sería suficiente para explicar la confusión generalizada entre el proyecto y el deseo.

Hay otra patología no menos determinante del devenir de la arquitectura durante la segunda mitad del siglo xx: la creencia de que los criterios de orden son previos al proyecto y no consecuencia del mismo, por lo que llegar a definirlos es precisamente el propósito que justifica el proceso. El proyecto no es, por tanto, una aplicación de criterios de orden previos –estaríamos en una situación tipológica, análoga a la del clasicismo– sino que es un proceso jalonado por decisiones, orientado precisamente a encontrar la formalidad específica del objeto, es decir, el orden que vincula sus elementos y –al darles consistencia– le confiere identidad.

De la conjunción de esas dos falsas asunciones –el proyecto guiado por el deseo y la previsión de las reglas– surge el proyecto como deseo, guiado por una idea o concepto, que convierte el antojo en el parámetro determinante, tanto de la iniciativa del autor como de la experiencia de la obra por parte del espectador. La arquitectura desaparece, en tanto que sistema artístico, y se transforma en una especie de limbo estético en el que todo es posible, siempre que el autor lo desee fervientemente.

En esas condiciones, la valoración de la obra no puede prescindir de la autoridad del artífice, lo que pervierte el sentido auténtico de la experiencia y la convierte en una simple farsa en la que, al parecer, se celebra el acatamiento como forma típica de relación con la obra de arte. El espectador pasa a ser un súbdito estético, cuya identidad se basa en la renuncia a juzgar por su cuenta: una axiología establecida por los medios con más audiencia servirá, en todo caso, para establecer el baremo que guíe a los ciudadanos e impida su desmoralización.



Llevo más de treinta años escuchando a alumnos de Proyectos explicar sus respectivos trabajos según la liturgia siguiente: a) enunciar una sarta interminable de condiciones históricas y administrativas del emplazamiento; b) manifestar sus intenciones, apoyándose en criterios por lo común de naturaleza personal y de índole costumbrista, y c) acometer la más escéptica descripción del “funcionamiento”, tratando así de solemnizar algo que podría advertir hasta el más lego en los códigos del dibujo lineal. Tras este ritual preceptivo, en ocasiones me atrevo a preguntar al ponente: “¿Pero, a usted le parece que el proyecto está bien?” Los rostros se descomponen, ante la presunta improcedencia de la cuestión: ¿Por qué preocuparse por la calidad, si ya se expresaron las intenciones? Además, ¿a qué se referirá este señor, cuando pregunta si “está bien”? ¿No ha oído la explicación? ¿Qué pretende este tipo?

En unos segundos se pone en evidencia, una y otra vez, que la pregunta sobre la calidad —es decir, el atributo que sólo el momento del juicio puede reconocer— se ha sustituido por la comprobación del grado de cumplimiento de los deseos del proyectista: la “idea” —en su doble acepción de propósito del proyecto y, a la vez, contenido conceptual del mismo— será el instrumento intermedio para evitar que el resultado sea un desbarajuste total y que, de algún modo, el artefacto responda a la lógica de un romance oral, con independencia de lo banal que pueda resultar a la mirada.

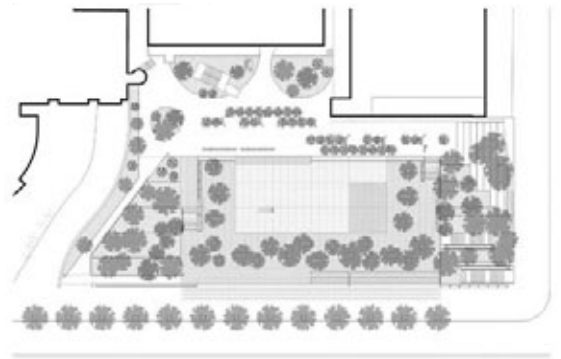
El proyectar con “idea” tiene, entre otras peculiaridades, su carácter resolutivo: obvia el proceso, ya que el objetivo está claro desde el principio; la única precaución que demanda del proyectista es comprobar que cualquier decisión cumpla con lo prescrito por la “idea”, aunque, en realidad, a decir verdad, tampoco quienes lo practican son demasiado escrupulosos en ese extremo: cualquier cosa puede servir

si es capaz de ser descrita fingiendo convicción.

Pero esa forma de actuar no debe causar sorpresa: la irrelevancia del juicio en el modo de proceder que comento es, a la vez, causa y efecto del mismo. La arquitectura del deseo parte de una formulación verbal del objetivo con nula dimensión visual: en realidad —como se ha visto—, la estrategia de la “idea” vino a cubrir el vacío que se produjo tras el abandono de los criterios visuales modernos; no es extraño, pues, que ese modo de afrontar el proyecto encuentre en la mirada casi un estorbo y en el juicio —mediado por la visión— una rémora a extinguir.

La arquitectura del deseo sólo cuenta, en definitiva, con la intervención del autor en el momento de formular la intención: a partir de ahí, cualquier decisión deberá tomarse de manera mecánica, sin atender a estímulos y sugerencias derivados del propio proceso; en efecto, el autor es incapaz de advertirlos y carece de criterios para atenderlos.

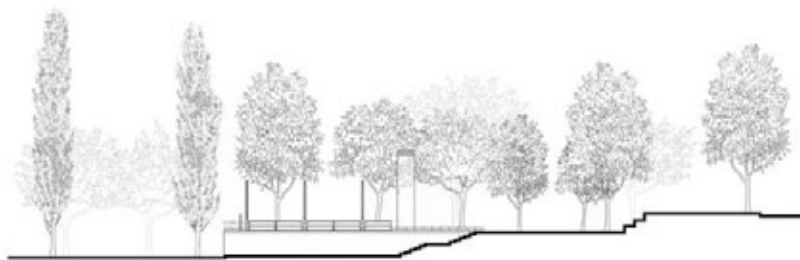
La arquitectura que ilustra tan frecuente modo de proceder se nutre de artefactos sin alma —es decir, sin una estructura de relaciones que les confiera identidad—, generalmente mal proporcionados y contrahechos; con largas ventanas sesgadas que alternan con huecos puntuales de configuración cuadrada, combinando sin otro criterio que la naturaleza de las dependencias que albergan. El programa aparece embutido en tan anónimo contenedor, sin otro sentido que el de dar cumplimiento a un requisito: ni programa ni lugar tuvieron nada que ver con el edificio. La única referencia de esos edificios es una arquitectura banal, anodina y vulgar —que cada vez abunda más en las ciudades y en las revistas de arquitectura— en la que nada parece responder a nada: proyectada con el agua al cuello, sin otro propósito que sobrevivir, por esta vez, en espera de afrontar la próxima prueba, que será otro suplicio para el que proyecta.



Avenida Diagonal



Espacio de encuentro en la avenida Diagonal, Barcelona, 2002 111



Es una arquitectura que casi siempre manifiesta la incultura visual de quien la pergeñó, su ignorancia de la mejor arquitectura del siglo xx; no por la propuesta de planteamientos o rasgos alternativos –se basa en la ortogonalidad, que se lleva ahora, con la misma naturalidad con que hace diez años habría asumido la oblicuidad, que se llevaba entonces– sino por el desinterés por la mirada que fomenta la fidelidad a la inventiva salvaje en que lo adiestraron.

Ni el sistema constructivo –como marco material de la concepción– ni el lugar –como enclave dotado de una formalidad concreta– tienen cabida en este modo de proceder. La estructura soportante se asume como un escollo inevitable, lo que conduce a darle un cometido discreto pero equivocado: la sola presencia de sus elementos verticales suele poner de manifiesto los vicios esenciales de la concepción. El lugar queda reducido a alguna alienación –por lo común, impertinente– que se teoriza como “traza” y se exhibe como tesis esencial de la propuesta. El resultado es vulgar y más bien feote, pero no tiene vuelta de hoja: es la idea la que lo quiso así; se asume como una celebración del fatalismo.

Estos proyectos parecen animados por el mito de la arquitectura “estéticamente correcta”, concebida con razonamientos, sin juicios; incapaz de soportar otra disciplina que los rigores de un deseo sin pasión que –asumido como “concepto”– sirvió para idearla. A este respecto, me interesa señalar la condición transitiva subalterna que llega a alcanzar la arquitectura en los proyectos que comento: se diría que se trata sólo de un trámite neutral que confiere verosimilitud a un relato que es, en realidad, el objetivo del proyecto.

No es el proyecto lo que está en juego, sino la capacidad de convicción, al expresar sus intenciones, de un estudiante cada vez más perplejo de que, por el mero hecho de dejar constancia gráfica de sus deseos, alguien acabe retribuyen-

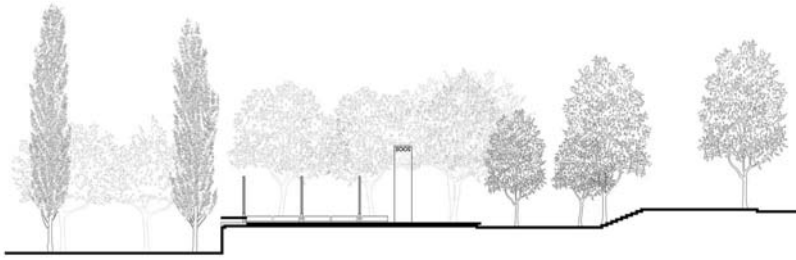
do sus buenas intenciones con un estipendio, aunque sea modesto. Un sentido innato de justicia está, sin duda, en el fondo de su desconfianza, aunque tranquiliza pensar que pronto remitirá su desazón al descubrir que dicha incompetencia, administrada con habilidad, puede llevarle incluso al estrellato; es esa razón –y no otra– la esperanza que anima a los miles de estudiantes que pueblan las escuelas de arquitectura. Ahí se cierra el círculo y la arquitectura se reproduce idéntica a sí misma, sin otras interferencias que las oscilaciones del mercado.

Así las cosas, no es de extrañar que, ante una perspectiva de proyecto tan placentera –por lo inmediata y libre de contratiempos–, en los primeros años sesenta se incorporaran al campo de la arquitectura ciertos espíritus particularmente dotados para convertir deseos en imágenes, si bien –justo es reconocerlo– con pocas condiciones para la arquitectura, es decir, para ordenar conjuntos de actividades con criterios de forma consistente. La notoriedad que, al poco de irrumpir, adquirieron esos traficantes de ilusiones contribuyó a prefigurar el marco de referencia de los arquitectos a partir de entonces: más que manifiestamente posmodernos –el calificativo parece que nació torcido–, se declararon, desde el principio, partícipes de “una nueva sensibilidad”, lo que venía a reconocer ciertos reparos de gusto ante los excesos bizarros de los posmodernos con carné.

La perversión del proyecto, al asumirlo como una estrategia basada en el deseo, sin otra disciplina que la verosimilitud postrera del antojo, no es –como decía al principio– una aportación de las “estrellas”, sino que más bien éstas son producto de una explotación comercial de las condiciones de orfandad estética que se dieron a principios de los años sesenta del siglo xx: para huir del Estilo Internacional, se instauró una metodología casera, trufada de ilusiones y bue-



Espacio de encuentro en la avenida Diagonal, Barcelona, 2002 113



nos propósitos. La decadencia constante de la arquitectura desde entonces no hay que atribuirla sólo a la mediocridad de unos arquitectos a quienes les viene grande el papel de referencias que han decidido desempeñar, ni a la banalidad de las obras de este período que se proponen como ejemplares, sino a la perversión del marco de referencia del proyecto, de modo que a la carencia de instrumentos se ha añadido la confusión de objetivos.

Quien actúa movido por el deseo –sin otra disciplina o competencia que una sólida fe en sus propias intenciones– parece animado por un exceso de confianza cuando, en realidad, es víctima de una falta de convicción: no se olvide que el deseo es –en este caso– un sucedáneo psicológico del interés. Como dice un buen amigo: “Crean un personaje para encubrir su falta de personalidad”; son caprichosos y volubles; están en manos de la coyuntura.

Naturalmente, no hay proyecto sin un propósito –cuando menos, inicial– capaz de desencadenar un proceso, regulado por la acción de juicios subjetivos –tendientes a lo universal–, que persigue un orden sintético que identifique el artefacto. En dicho proceso, la geometría es una simple vía para acentuar la precisión, no un efecto óptico que disimule la coherencia. Tal proceso se desarrolla con las condiciones de un sistema constructivo –escogido por su idoneidad para el caso– y un programa estructurado –no un mero elenco de requisitos–, y se orienta a la consecución de un orden consistente y específico del objeto, sin violencias formales ni abusos del sentido común: orden cuya coherencia formal y adecuación a las condiciones prácticas debe poder ser reconocido por cualquier observador habituado a usar la mirada como instrumento para reconocer universos ordenados.

Recuperar el proyecto como proceso constructivo, en el que el sujeto se manifiesta a través de su sentido de la

forma, no en la banalidad blanda de sus antojos, es la tarea que se requiere, con razón, a cuantos tenemos entre nuestras actividades el compromiso de ejercer una docencia responsable. Baste con recorrer la historia de la arquitectura para advertir que la acción formativa no tiene nada que ver con el empeño en hacer verosímiles las ilusiones, dotándolas de una apariencia amable: formar, construir, no es sino crear un episodio estructurado con criterios de coherencia e identidad. De todos modos –se me dirá–, no es seguro que la arquitectura esté condenada a continuar como actividad artística: todos los indicios auguran que su porvenir está más ligado a otros fenómenos de gestión de masas. Pero tampoco habría que precipitarse y convocar de nuevo a unas exequias que, por lo reiterativo del anuncio, casi nadie se tomaría en serio.

Se trataría, a mi juicio, de poner a la arquitectura en el lugar discreto que la cultura contemporánea le reserva, sabiendo distinguir la arquitectura auténtica de cualquier sucedáneo mediático rebozado de galardones: comprobada la irrelevancia de lo arquitectónico en la configuración de un mundo habitado por una sociedad en descomposición, no cabe otra actitud que intensificar el proyecto, de modo análogo a como el poeta intensifica el lenguaje, sin creer que obrando así llegará a invertir el signo de la involución lingüística generalizada. Cuando un sistema ha alcanzado la máxima disfuncionalidad en el medio en el que habita no hay motivo que le excuse de la excelencia: el proyecto de arquitectura es una de las prácticas que se encuentra actualmente en tal situación.

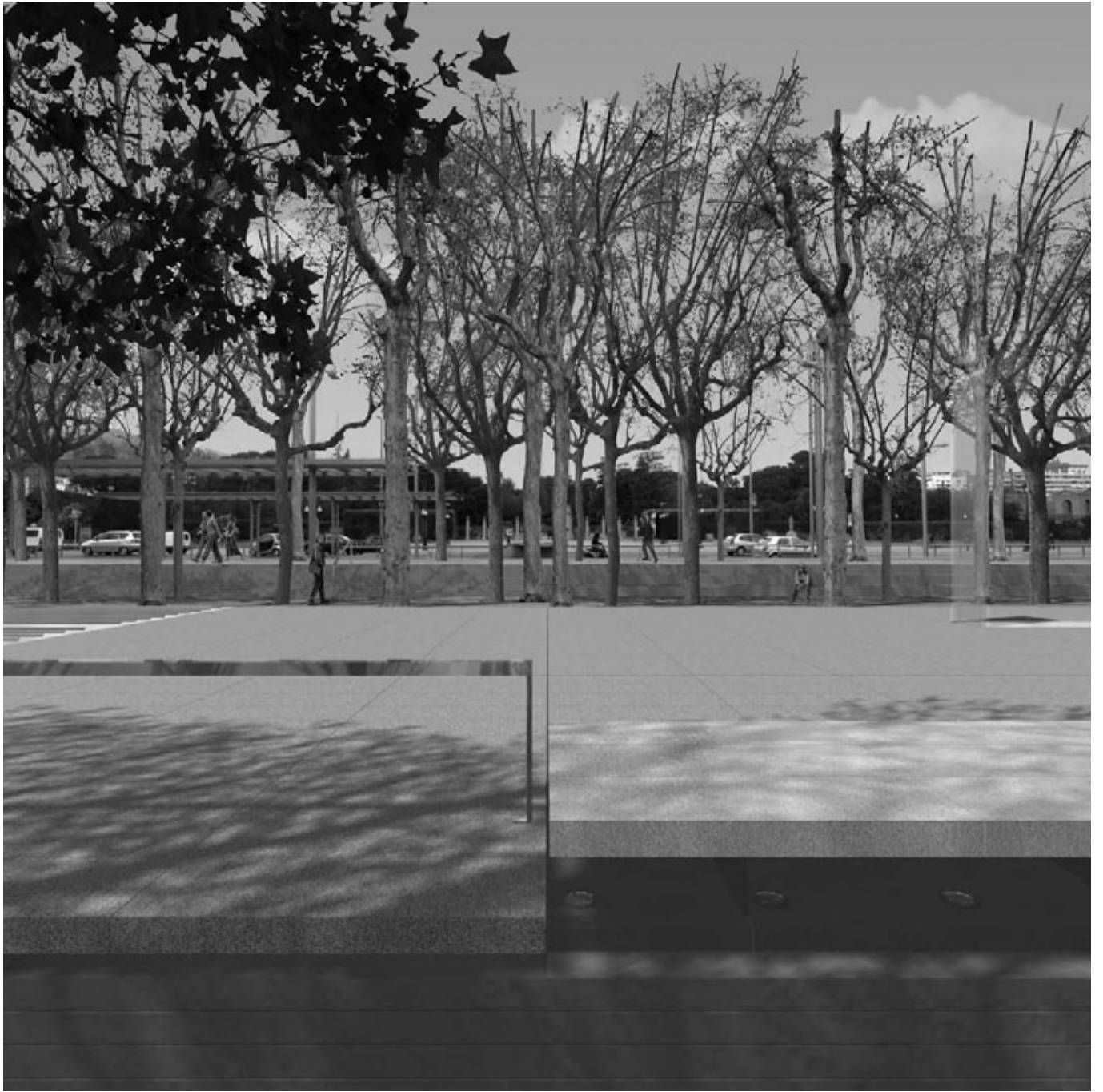
Conviene recordar que el arquitecto, cuando proyecta, es como el tenista cuando se dispone a servir; las condiciones, por adversas que sean, forman parte de lo dado, por lo que no puede decirse que nada ni nadie le presione. Sólo



Espacio de encuentro en la avenida Diagonal, Barcelona, 2002 115

puede afectarle su falta de confianza para darle la vuelta al marcador: ha de saber de qué es capaz y ejecutar el golpe sin complejos.

De todos modos, nadie debería llamarse a engaño: aun con el menos ambicioso de los propósitos, el empeño no es tarea fácil, ya que no basta con proponer arquitecturas sin mácula o reproducir procesos ejemplares: la identificación del proyecto con el deseo es una creencia tan enraizada –tanto en el ámbito de la arquitectura como en el de la sociedad entera– que, para erradicarla y volver a unas condiciones propicias para la concepción, habría que alcanzar un grado de autonomía espiritual e ideológica que, por lo que nos dice la experiencia, sólo están dispuestos a asumir una inmensa minoría de quienes se interesan por estos quehaceres. Circunstancia que, por otra parte, no debe extrañar ni provocar el desánimo de nadie: estoy convencido de que, a lo largo de la historia, siempre ha sido así.



Espacio de encuentro en la avenida Diagonal, Barcelona, 2002 117

4. FORMA Y MATERIA

NO HAY PROYECTO SIN MATERIA

No soy un experto en técnica constructiva ni de cualquier otro tipo, por lo que espero que disculpen mi intromisión en este foro. Hablo sólo desde la perspectiva que me ofrecen treinta años de docencia de proyectos de arquitectura, siempre animado por la convicción de que se trataba de una actividad relacionada con lo material, no instalada en el limbo evanescente de las ideas.

No creo que hoy se enseñe la construcción ni mejor ni peor que el dibujo o el proyecto, por mencionar algunas disciplinas complementarias: el simple hecho de constar en nómina como materias distintas, susceptibles por tanto de enseñanzas paralelas, ya es, de por sí, lo bastante aberrante como para estar preocupado; no sé si tanto como para convocar un congreso, pero sí para no presumir, ni unos ni otros, de plan de estudios.

Al decir hoy, aquí, ante una audiencia nutrida y selecta, lo que seguramente piensa todo el mundo, no trato de cuestionar la solvencia del profesorado de una u otra disciplina; tan sólo intento señalar que no se trata de materias diversas, sino de facetas de una misma actividad: *la concepción y el proyecto de la obra*. Práctica específicamente arquitectónica, que de ningún modo debiera confundirse con el hábito ampliamente extendido de manifestar gráficamente un deseo o expresar con trazos una ilusión; que necesariamente ha de asociarse al empeño en concebir artefactos materiales, habitables por el hombre, dotados de una consistencia formal que, en la medida que la contiene, trasciende la componente utilitaria o, en su caso, mercantil.

Lo que Fiedler decía hace ciento treinta años, a propósito de la mirada y el dibujo –“no son dos actividades distintas, sino dos momentos de una misma actividad”–, puede ha-

cerse extensivo desde hace tiempo al dibujo, la construcción y el proyecto.

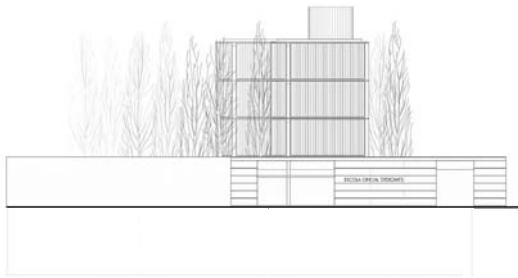
Pero el fenómeno que he denunciado al inicio de mi intervención, si bien parece natural, por la tranquilidad con que se asume, no es en modo alguno congénito, ni en la arquitectura, ni en su enseñanza: el abandono del sistema moderno de concebir, en los últimos años cincuenta, en un momento en que, paradójicamente, estaba dando sus mejores frutos, es el episodio clave para entenderlo. Los críticos, que son quienes decretaron su clausura, sintieron decepción al comprobar que remitía el jolgorio simbólico sobre la realidad que, a su juicio, constituía el destino de la arquitectura moderna: en su lugar, se extendía un modo preciso de concebir la forma que, para colmo de desgracias, se conocía como *Estilo Internacional*.

Se pensó que la arquitectura había llegado a aquel estado de estilismo por un déficit en su fundamentación conceptual. Así que, sobre la primacía del concepto, por un lado, y sobre el ablandamiento de la figuratividad, por otro, se cimentó el posmodernismo que, con diferentes denominaciones, ha hegemonizado la arquitectura internacional hasta hoy. No quiero ser demasiado optimista acerca del aparente interés por la arquitectura moderna que se aprecia desde hace unos años: puede ser sólo un espejismo, provocado por la fatiga que la deconstrucción y el minimalismo han producido en el alma de los arquitectos. De ser así, lo moderno interesaría exclusivamente como estilo a consumir en pocos años, mientras los expertos en gestión de acontecimientos ponen a punto una nueva consigna de más fácil digestión.

La prioridad del concepto a que me refiero trató de amortiguar la orfandad estética provocada por el abandono del sentido del orden que la modernidad había puesto en circulación, y que comenzaban a interiorizar incluso los ar-



Escuela Oficial de Idiomas. Sabadell, Barcelona, 2003 119



quitectos más abúlicos. A falta de criterios respecto a los que tomar decisiones durante el proceso de proyecto, se echó mano de “la idea”: especie de entelequia pseudoliteraria que, en adelante, tenía que regir el proyecto y, a la vez, servir de parámetro de verificación de las sucesivas decisiones que jalonan su proceso.

A partir de entonces, según avanzaba la idealización del proyecto, los perfiles laminados dieron paso a las *metáforas*; las *losas*, a las *metonimias*; los cerramientos pasaron a denominarse *pieles*; las escaleras, *núcleos de comunicación vertical*; las singularidades, *gestos*, y así, en lugar de mirarlos, los edificios se *leían*, *hablaban* de valores metafísicos; cualquier conjunto relativamente limitado de elementos, aun sin el más mínimo atisbo de orden, era considerado un *lenguaje*. De ese modo, se instituyó una jerga cuya pretensión era sólo comparable a la banalidad de sus motivaciones reales: disimular la precariedad con que se abordaba el proyecto, sin otro criterio que una serie de prejuicios, de carácter moral en su mayoría, esto es, determinados por una idea de cómo *debían ser* los edificios, ante el absoluto desconocimiento de lo que *la arquitectura es en realidad*.

La conceptualización de la arquitectura tuvo unos efectos nefastos, tanto para la tectonicidad de los edificios como para el resto de las cualidades que tradicionalmente los habían adornado: al conferirle un estatuto ideal, por creer erróneamente que la abstracción implicaba una renuncia de la visualidad, se vivió por unos años la ilusión de que el proyecto podía ser autónomo, incluso de la propia materialidad de sus productos: la construcción se convirtió, no ya en un *rozamiento* para la forma –como había señalado Riegler cien años antes para discutir el determinismo materialista de Semper– sino en un escollo en ocasiones insalvable para

que la arquitectura pudiera “expresar la idea”, su presunto cometido intrínseco.

En un contexto en el que los principios dieron paso a consignas y los criterios, a la fidelidad –por lo común arbitraria– a una idea, la creación y el desarrollo de los departamentos, como ámbitos caracterizados por una lógica particular –más relacionada con problemas administrativos que arquitectónicos– han conducido a la situación actual.

Me referiré a una experiencia reciente, que ilustra de modo ejemplar la situación a que me refiero: en un intento de armonizar las enseñanzas de proyectos y construcción entre dos cátedras de cada una de estas materias, una alumna obtuvo la máxima puntuación de su grupo proyectando un edificio con aberturas horizontales para el curso de proyectos, tal como sus profesores consideraban más coherente con su *idea*, y verticales para el curso de construcción, porque técnicamente era más *razonable*, a juicio de los profesores correspondientes.

El *concepto* y la *técnica* –la idea y la razón– aparecían, una vez más, en los polos de una oposición irreconciliable: en los extremos, dos criterios perfectamente legítimos, pero arbitrarios, si no se refieren a una misma actividad formativa, sintética: *la concepción*.

El desarrollo autónomo de ambas facetas del proyecto ha llevado a la conclusión aberrante de que el proyecto “idea” universos metafísicos, valiosos por su coherencia conceptual, y luego la construcción restaña las heridas que provoca el encuentro inevitable de esa fantasía inmaterial con la realidad. Procediendo así, se pervierten tanto el cometido del *creativo* –utilizo aposta el calificativo que se otorgan los publicitarios–, como el del *técnico*. Uno y otro pasan a asumir papeles subalternos respecto de un *conceptor supremo* que habita en el imaginario colectivo de las



Escuela Oficial de Idiomas. Sabadell, Barcelona, 2003 121

publicaciones especializadas. Si el *creativo* trata de obtener el favor del mercado administrando con audacia los estilos que los medios distinguen con su unción editorial, el *técnico* se esfuerza en elaborar sistemas constructivos sin más valor que su propia coherencia interna y sin otra esperanza que alcanzar una mínima cuota de mercado.

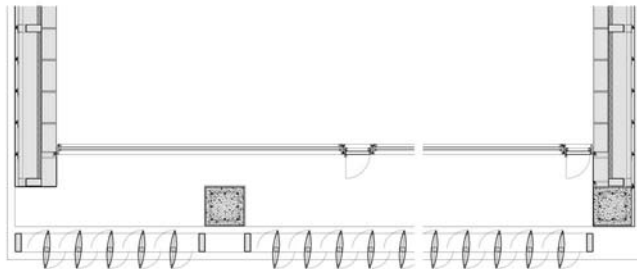
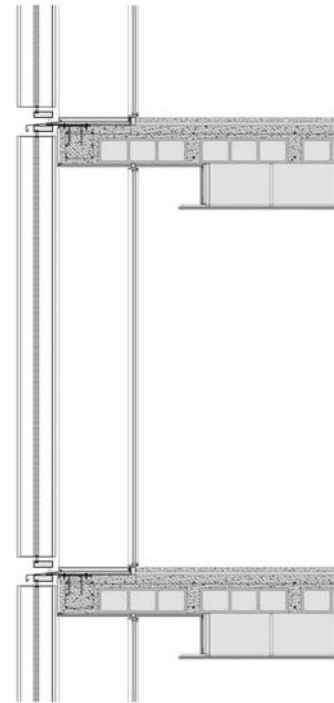
Con motivo de una conferencia que pronuncié en el Departamento de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería de la Edificación de Catania –¡exótica titulación para estos pagos!–, tuve ocasión de visitar Noto, ciudad que tuvo que construirse de nuevo a finales del siglo XVII, como consecuencia de un terremoto. Pues bien, ni en los episodios más desinhibidos y delirantes que el barroco propició se perdía la referencia a la pauta sistemática que proporciona la construcción virtual de un sistema adintelado, según la tradición clasicista. Ha sido preciso que la premonición clásica se hiciera realidad, esto es, que el soporte de la edificación se concentre en elementos resistentes puntuales, para que tal circunstancia haya dejado de actuar como referencia de la obra arquitectónica. Durante trescientos cincuenta años, se ha soñado con una arquitectura realmente porticada y, cuando dicha solución técnica se da, se abandona su histórica contribución al orden, a cambio de unas toscas fantasías de dudoso abolengo. Orden que, en el último siglo, nadie debería haber confundido con la regularidad ni con la jerarquía sino, más bien, con una clasificación de las unidades físicas y funcionales según criterios de correspondencia y equilibrio, como la arquitectura de mediados del siglo XX había puesto en evidencia.

La construcción es un *instrumento para concebir*, no una *técnica para resolver*: no debe determinar solución alguna, sino propiciar decisiones cuyo sentido necesariamente ha de trascenderla; su destino es contribuir decisivamente a la

sistematicidad congénita del edificio. La construcción es la condición de la arquitectura, y la tectonicidad es un valor inequívoco de sus productos: cualquier edificio mejora sustancialmente con sólo atender a los aspectos constructivos que se han previsto para su realización; ello no significa, naturalmente, aplicarle mecánicamente soluciones constructivas elaboradas sin propósito ni objetivo confesables.

No quisiera que nadie dedujera de mis palabras que la construcción es la componente oculta de la arquitectura: bien al contrario, es la disciplina que a menudo vertebra la apariencia, y no estoy refiriéndome, naturalmente, a la mera *expresión de la técnica*, prejuicio sobre el que a finales de los años cincuenta se fundó la moda del *brutalismo* –basada en la ficción de que el simple énfasis expresivo de las vicisitudes de la construcción era capaz de garantizar, a la vez, la consistencia visual y la idoneidad histórica del edificio–, sino a la contribución esencial de la disciplina técnica al orden supremo que distingue los productos de la arquitectura auténtica y establece la distancia que permite distinguir sus obras de los meros productos de la actividad inmobiliaria.

La atención a la construcción no es una panacea capaz de devolver a la arquitectura, por sí sola, la cualidad que tuvo en otros tiempos: es simplemente una condición básica del acto de concebir. Del mismo modo que no se puede pensar sin palabras, no se puede concebir sin la conciencia sistemática que proporciona la construcción, si por concebir se entiende –como decía al principio– formar un objeto genuino que, realizado materialmente o no, esté dotado de sentido histórico y consistencia formal. En pocas palabras, y para concluir, si se desea un futuro con arquitectos hay que recuperar el sentido común y difundir la evidencia de que no hay concepción sin técnica, ni proyecto sin materia.



CONSTRUCTIVISMO Y TECTONICIDAD

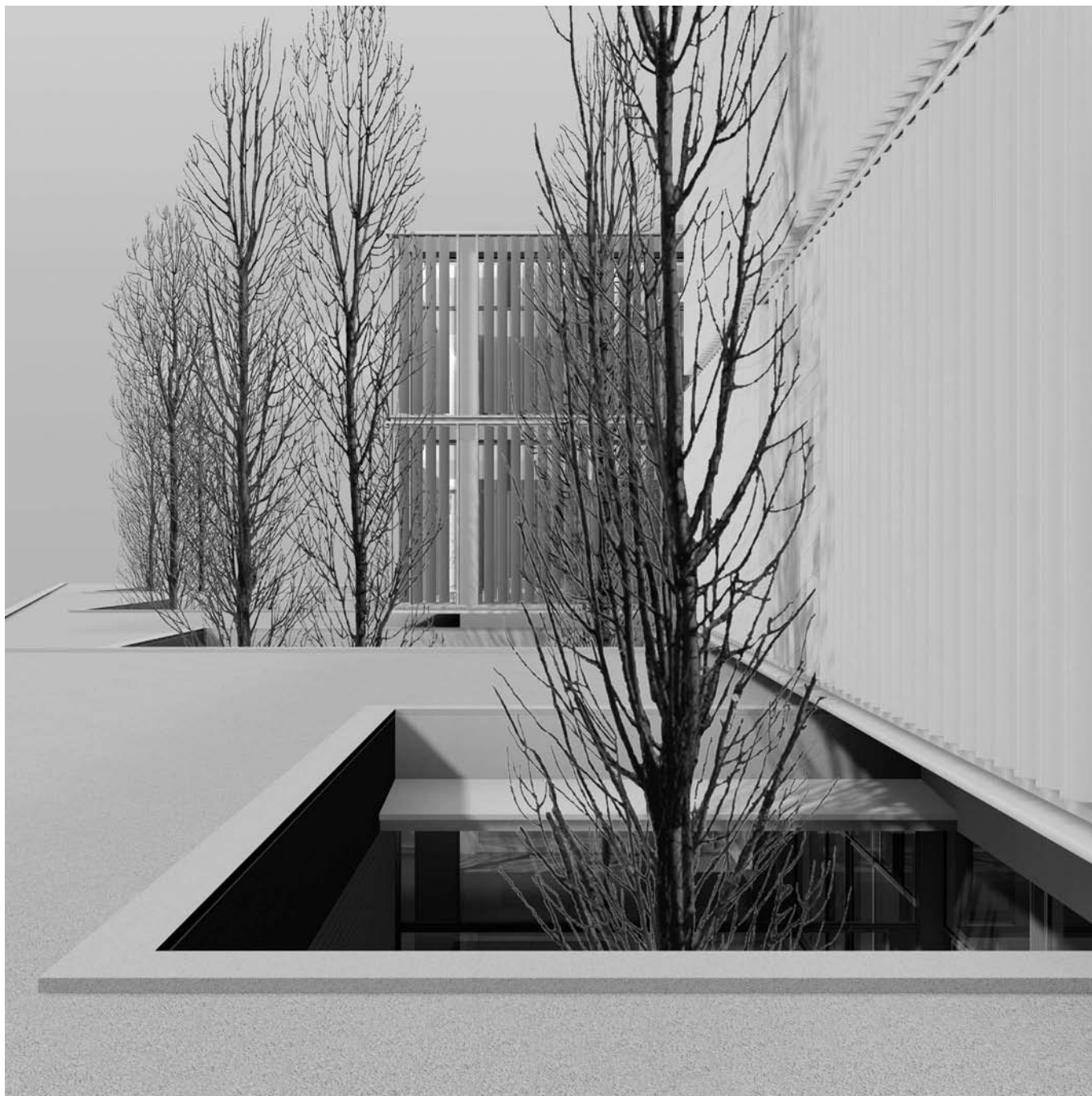
El recurso a la idea se suele asumir como la garantía de que el proyecto tendrá una intención concreta –hasta cierto punto sistemática–; responderá a un concepto global que le evite la arbitrariedad y el relativismo. Hay, en cambio, una sistematicidad intrínseca en la arquitectura que incomprendiblemente no se atiende como parecería lógico: la que comporta actuar con la mediación de sistemas constructivos concretos. En efecto, existe la práctica generalizada –debida más al hábito de actuar así que a la plena conciencia de lo que se hace– de limitar el proyecto al trazado de unas líneas, sin otra disciplina que las “ideas” del autor, que vienen a ser el testimonio gráfico de sus intenciones. Cuando el resultado satisface plenamente las expectativas del dibujante, se trata de “resolver la construcción”, lo que comporta la elaboración de unos complejos planos de detalle, orientados a demostrar –y demostrarse– que, a pesar de las dificultades y sinsentidos del proyecto, es posible construirlo, no sin esfuerzos y despilfarro de medios y dinero.

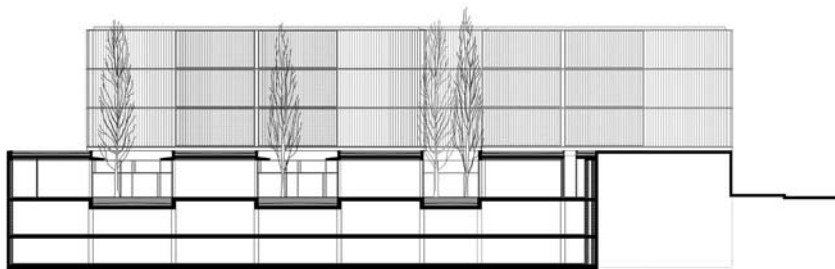
Tal modo de proceder condena a los expertos en técnica constructiva a movilizar su saber para encubrir con más o menos habilidad los vicios sistemáticos sobre los que se han elaborado los proyectos. Es significativo el sentido histórico de tal situación. Si se observan los momentos fundamentales de la historia de la arquitectura, se aprecia que el orden de los edificios siempre se ha basado en un sistema que, aunque de modo virtual, alude a un sistema constructivo: los órdenes arquitectónicos están fundados en un modo de entender la construcción que –con el antecedente de la Grecia clásica y el paréntesis del gótico– ha ocupado prácticamente los últimos veinte siglos de historia de la arquitectura. De hecho, a partir del siglo xv, la arquitectura parece anunciar un

momento en el que construcción y orden convergerán en un sistema constructivo, capaz a la vez de resolver la estructura soportante y disciplinar la estructura formal.

Los arquitectos de la segunda mitad del siglo xx, en un alarde de insensibilidad histórica y visual –justo es reconocerlo–, han elaborado una serie de mitos figurativos, basados en una idea de “originalidad” asociada a la inmediatez y al desorden, con menoscabo de las posibilidades que la técnica ofrece para construir una arquitectura a la altura del tiempo, tanto técnica como visualmente. De hecho, uno de los atributos de los que tal arquitectura se ha hecho acreedora es la ausencia de tectonicidad, es decir, esa condición estructurante de lo constructivo, más allá de su eficacia en la solución de problemas de proyecto concretos. Lo tectónico –etimológicamente, referente a la construcción– se usa en geología para referirse a la estructura de la Tierra; ello invita a considerarlo el aspecto de la construcción que trasciende su cometido básico de producción material para aludir a la dimensión constructiva sobre la que se basa la identidad de los artefactos.

El uso meramente práctico de la construcción –sin advertir en ella un ápice de fundamentación estructural del objeto– ha conducido, en las últimas décadas, a unas construcciones atectónicas, basadas en un uso artesanal de la tecnología –con la contradicción básica que ello comporta–, orientadas a ofrecer una determinada imagen al precio –visual y monetario– que sea. El resultado son unos objetos inverosímiles que expresan con afectación lo que debería constituir su materia prima, en los que la disponibilidad del mercado tecnológico consigue anular los valores sobre los que parecería basarse el progreso de la técnica: el abuso de los acristalamientos sin transparencia es, acaso, el ejemplo más flagrante de la alienación a que conduce repetir deter-





minados clisés, al margen del sentido que parecería asociarse a ellos. En efecto, los sistemas de soporte del vidrio pueden acabar arruinando el propósito de transparencia que parecería determinar la opción de acristalar.

Esa arquitectura no es tectónica –sino “tecnicosa”– por lo mismo que no es visual –sino óptica–, ni formal –sino alegórica–, ni ordenada –sino regular, o irregular, que es lo mismo. En realidad, no es arquitectura, sino una mera gestión de lugares comunes de fácil digestión, a base de subrayar los sinsentidos más notorios con una exhibición de despilfarro –material y económico– que dé cuenta de lo excepcional de la propuesta.

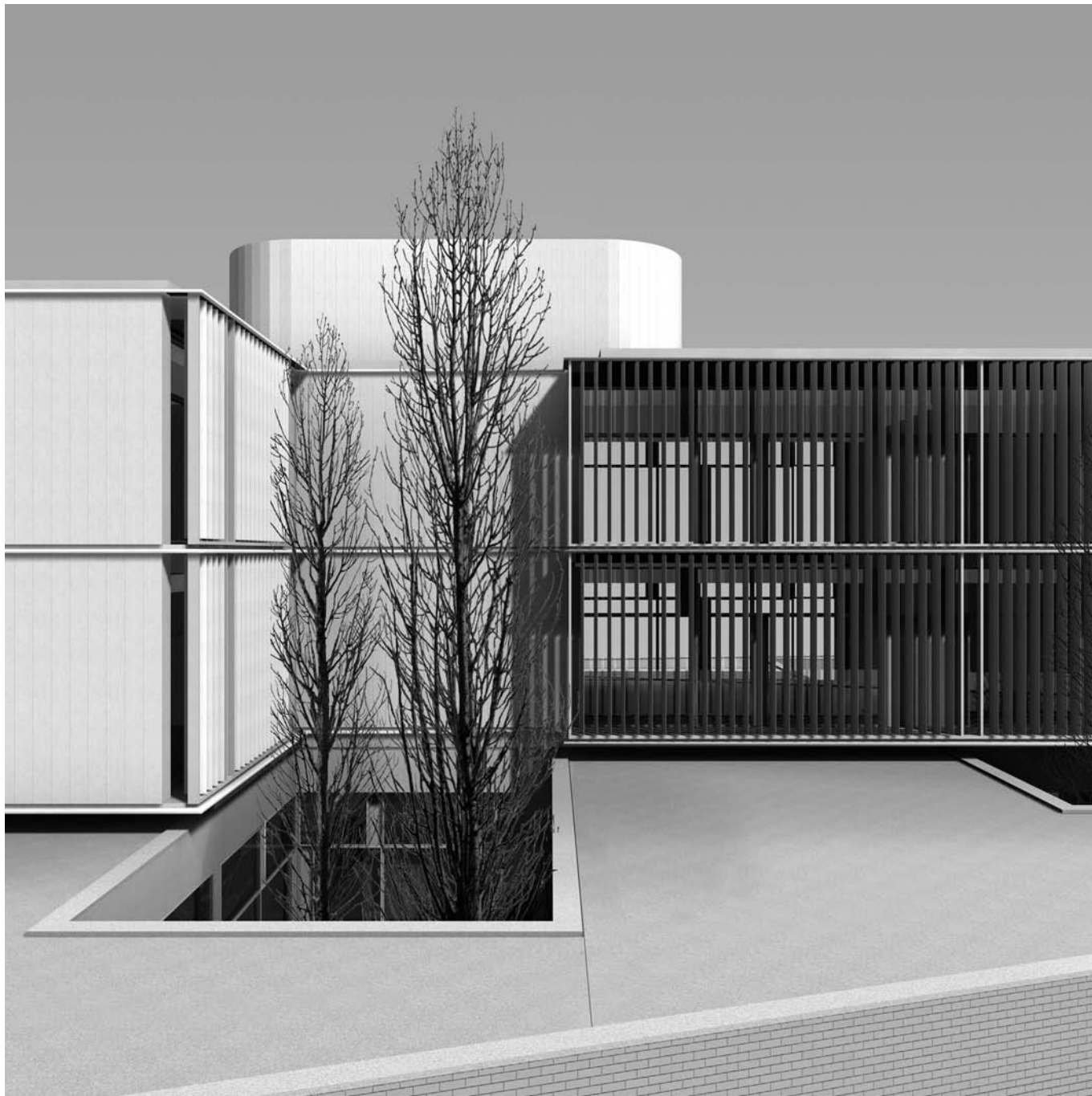
La tectonicidad es la condición estructural de lo constructivo, aquella dimensión de la arquitectura en la que el orden visual y el material confluyen en un mismo criterio de orden, sin llegar jamás a confundirse; por el contrario, avivando la tensión entre forma y construcción: la tectonicidad tiene que ver más con la condición constructiva de lo formado que con la mera sinceridad constructiva, valor, en todo caso, de carácter moral, pero ajeno a la arquitectura. “El arte tiene que ver con la verdad, no con la sinceridad”, repetía Fiedler hace ciento treinta años, aproximadamente.

El ámbito de lo tectónico está constituido por ese sustrato esencial de lo constructivo que tiene que ver con la estructura de las cosas; en el caso de la arquitectura, con la constitución íntima de los edificios, más allá de la manifestación o no de sus vicisitudes constructivas. De modo similar a como la forma se entiende como la manifestación de la estructura organizativa del edificio, la tectonicidad podría considerarse la manifestación de la estructura constructiva, manifestación que ha de apoyarse en criterios de verdad como consistencia interna del objeto, no de sinceridad como adecuación de la referencia a lo referido.

La tectonicidad es una cualidad de la arquitectura, no la expresión de un valor genérico, situado más allá de sus productos; por eso sólo cabe predicarla de caso a caso: no hay una tectonicidad genérica, vinculada a un estilo o modo de concebir, sino que se consigue en cada obra, haciendo intervenir la construcción material en la construcción formal del edificio, es decir, consiguiendo que la obra contenga en su fundamento estructurante la cualidad genuina de lo construido. Como la forma, la tectonicidad es un valor vinculado al juicio subjetivo, relacionado con la concepción del edificio e identificable por la mirada.

Pero en las últimas décadas ha proliferado el recurso a la técnica con un pretexto expresivo, de modo que periódicamente han ido apareciendo “constructivismos” de linaje equívoco, que basan su tosca iconografía en la exhibición inmediata de los pormenores técnicos de los sistemas más aparatosos. Las doctrinas que han basado su propuesta en la reivindicación de la técnica –como el brutalismo y los realismos, más o menos vernáculos– han contribuido al fenómeno que comento: el fundamento moral –o mejor, costumbrista– de tales actitudes ha propiciado un uso pintoresco de los procedimientos técnicos y ha convertido en material narrativo lo que, en realidad, tendría que ser la condición sistemática de la concepción, cuya presencia debería limitarse a su cometido estimulante y disciplinante a la vez.

No se trata, por tanto, de supeditar al sistema constructivo tanto la configuración como la apariencia del edificio, sino de controlar la tensión que relaciona el “cómo se construye” con el “cómo se ve”. En efecto, la construcción material es sólo una de las condiciones de la construcción formal, la cual –como se ha visto– no es sino la manifestación superior de una idea organizativa: la estructura material será, por tanto, la pauta sobre la que la acción del proyectista intenta revelar



Escuela Oficial de Idiomas. Sabadell, Barcelona, 2003 127

una estructura visual, de carácter más general que, conteniéndola, no se reduzca a las determinaciones de su lógica.

La arquitectura de Mies van der Rohe trasciende de manera ejemplar los elementos metálicos industriales de los que se sirve para construir: los perfiles laminados concretos aparecen en sus obras integrados en estructuras visuales más complejas que, sin negarlos, desvanecen su identidad original y los incorporan a universos cuya consistencia trasciende la identidad del material constructivo.

No se puede concebir al margen de un sistema constructivo: el arquitecto ordena materiales concretos, no líneas, que son sólo una simple declaración de intenciones. La idea de proyecto como mera expresión gráfica de un deseo, sin la tensión –positiva– que la construcción material introduce necesariamente a la construcción de la forma, ha propiciado una arquitectura cuya falta de identidad formal queda agravada por una atectonicidad congénita.

La idea misma de “detalle constructivo” adquiere, desde la perspectiva que propongo, un sentido nuevo; pasa de ser la solución técnica de un pormenor a constituir el núcleo sistemático del edificio: en realidad, se trata de la síntesis de un sistema en unas pocas relaciones técnicas y visuales, dotadas de una condición esencial que las capacita para dar cuenta de la totalidad. En esas condiciones, el proyecto actúa sobre la materia, no sobre la ilusión, y la mirada encuentra materia en la que detenerse, no sólo la sombra fugaz y volátil de una intención.

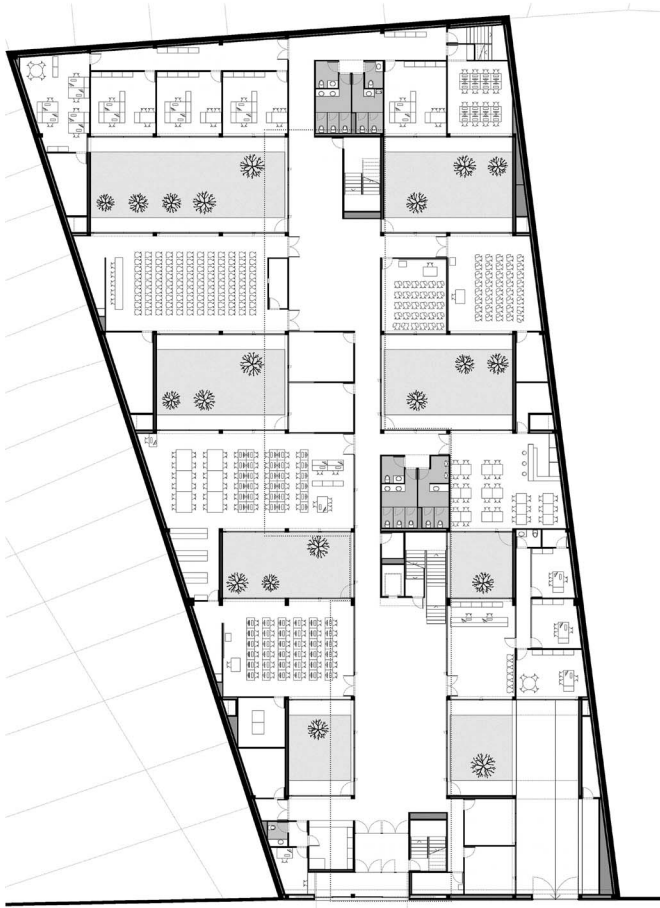
MATERIAL DE CONSTRUCCIÓN Y MATERIAL DE PROYECTO

Al hacer referencia conjunta y correlativa a las nociones de materia y forma, se suele asumir –siquiera implícitamente– el

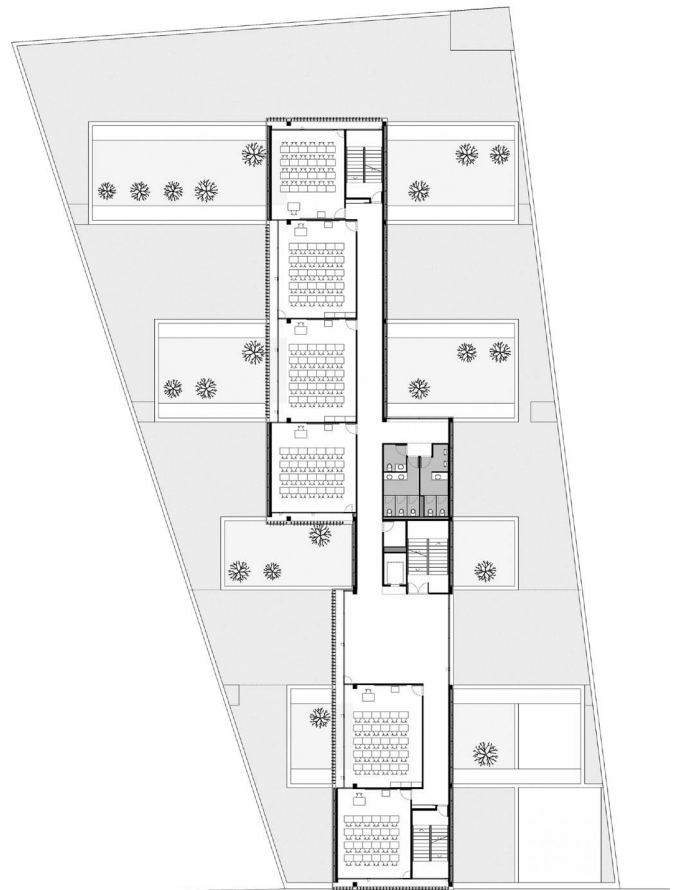
propósito de referirse a la totalidad de las cosas: en efecto, cualquier entidad física está constituida por una materia que adquiere identidad por la acción de una forma específica. La poca importancia que se suele otorgar a la forma –cuando menos en nuestra cultura– propicia que la materia –la sustancia– se considere, a menudo, como el aspecto esencial de las cosas. “Lo substancial” equivale a decir “lo más importante”, en el lenguaje coloquial.

Cuando la polaridad se refiere a la arquitectura, la noción de materia se suele referir a los elementos físicos que intervienen en la construcción de los edificios: así, habitualmente se plantea la relación materia–forma como el estudio de la incidencia de lo material en lo figurativo, esto es, la coacción de la lógica de lo físico sobre aquello que, en tanto que indeterminado, pertenece al ámbito de lo artístico.

Procediendo así, se reduce la obra a sus aspectos físicos y su utilidad, a la explotación material de los espacios y servicios: lo artístico se ve, desde esa perspectiva, como un plus afectivo que ennoblece la materia sobre la que se posa, sin más incidencias en su constitución. No obstante, la arquitectura, aun cuando al adquirir realidad física parece haber concluido el ciclo de su concepción, de modo que a partir de ahora sólo lo material será relevante, contiene –en estado latente, si se quiere– determinados valores que testifican la presencia virtual del proyecto, es decir, de los criterios y principios en los que se basa su condición formal concreta. Dicho de otro modo, la arquitectura incorpora al artefacto en que se materializa una serie de valores que dan sentido histórico y cultural a la técnica constructiva; de este modo, si bien la construcción –como proceso de realización material– cuenta con materiales físicos y técnicas de producción, la obra –en tanto que resultado de una práctica artística– cuenta con materiales arquitectónicos y criterios de formación.



Planta baja



Planta primera



Es tan aberrante la idealización del artefacto, convirtiéndolo en un mero reflejo inmediato del concepto que lo anima, como la cosificación de su naturaleza, tratando de ver en él la pura materialidad de su constitución. Una obra de arquitectura adquiere un sentido, en el marco de los sistemas de convicciones en –o frente a– los que emerge, que no se puede reducir a la mera consistencia material de su constitución.

La noción literal –inmediata, reductiva– de materia se corresponde, pues, con la reducción de la obra a su dimensión física. Pero, por otra parte, no es difícil ver en la acepción banal de materia la huella de una idea primitiva de forma que se usa con frecuencia: en efecto, la forma se confunde, a menudo, con la mera apariencia de las cosas, determinada por la imaginación más o menos caprichosa del proyectista; en todo caso, más allá de la coyuntura anímica del autor, se considera que viene determinada por las condiciones del material con que adquiere consistencia física.

Ambas concepciones de *material* –el de la obra y el del proyecto– han sido vistas, a lo largo del último tercio del siglo xx, como impedimentos a salvar, puesto que comprometen la deseable “originalidad” que caracterizaría a la arquitectura moderna: así se fue construyendo el mito imposible de una arquitectura espontánea, sin otra materia prima que los materiales de construcción y sin otra limitación que la capacidad inventiva del artífice.

En realidad, la arquitectura de las últimas décadas ha renunciado a la noción de material arquitectónico propiamente dicho –es decir, a elementos o soluciones avalados por la historia y la experiencia–, lo que limita su materia prima a lo meramente constructivo. En el mejor de los casos, la idealización del proyecto ha conducido a renunciar a cualquier coacción que afecte a la eficacia en la comunicación inmediata de la idea que anima la obra. En realidad,

en esas arquitecturas que comento no hay proyecto, sino –como se ha visto– mera traducción de la idea en imágenes, proceso para el que, en ocasiones, bastan instrumentos gráficos sin referente alguno, más allá de los conceptos que los dibujos tratan de expresar.

Los sistemas artísticos que se fundamentan en nociones de forma más refinadas, como la música, tienen una idea más matizada de material, lo que les hace contar con él como sustancia a conformar: así, en música, se considera material, además de la sustancia sonora de las notas y la peculiaridad cromática de los timbres, las células temáticas, los temas completos y los eventuales desarrollos parciales de otras obras, propias o ajenas.

Si bien la obra como fenómeno físico de naturaleza sonora está constituida por notas correspondientes a frecuencias determinadas, acompañadas de armónicos específicos en cada caso, la obra como resultado de un acto de construcción, controlado por criterios de orden consistente, se nutre de entidades más complejas. En definitiva, la música cuenta con un *material sonoro* cuya entidad es indiscutible –objetivo y relativamente estable– y con un *material musical* –que aporta la historia de la música– cuyo uso en un momento dado responde al punto de vista desde el que el compositor aprecia la realidad, esto es, la cultura y la historia.

La convicción de que la creación no reside tanto en la invención de nuevas melodías, cuanto el establecimiento de nuevos sistemas que las reelaboren y desarrollen, hizo que desde antiguo los músicos se sirviesen de materiales de la música como materia prima de sus composiciones: difícilmente Bach habría podido cumplir con su compromiso de preparar una cantata semanal mientras fue cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, si no hubiera tomado materiales de Händel, de Vivaldi o de sí mismo, como base para



sus composiciones religiosas. Y si hubiera renunciado a esos préstamos, al centrar todo el esfuerzo en la innovación de los temas, habría provocado, sin duda, una merma en la calidad de su música: asumir su cometido como una práctica circense de mera habilidad le habría desviado del proyecto musical con el que abordó el primer tercio del siglo XVIII.

Mi punto de vista se aproxima al de los músicos, de modo que, a la consideración física del material, añadiría la asunción de la arquitectura propia y la de los demás –de algunos de sus criterios y soluciones– como materia prima de una actividad formadora que, en definitiva, es, a mi juicio, la específica del proyecto. La imposibilidad de separar lo material de lo estético –en arquitectura y en cualquier manifestación artística– me inclina a considerar la obra como un ente complejo, compuesto de materia y proyecto, a la vez, que se nutre de materiales tanto físicos como nocionales. Todo lo anterior, en el marco de una idea de concepción que considera que su cometido se centra más en la construcción de estructuras –esto es, en la propuesta de relaciones– que en la invención de elementos primarios. Con ello me limito a actualizar el principio fundamental de la modernidad arquitectónica y artística, en general.

Mies van der Rohe es, acaso, quien mejor ejemplifica la actitud que comento: prácticamente toda su obra está construida sobre materiales que elaboró en la Glass Room para la Exposición de Stuttgart, en 1927. Digo *materiales*, y no valores, porque ese pequeño espacio representa no sólo la asunción prematura de los valores esenciales de la arquitectura de Mies, sino la concreción material de los mismos en unas propuestas específicas; soluciones que dan cuenta de las distintas situaciones en que se encuentra el habitante de un espacio, respecto de un espacio próximo interior y respecto del infinito exterior. Quien considere que

este caso es demasiado genérico puede comprobar que los edificios de oficinas del Federal Center fueron abordados literalmente con los *materiales* con que acababa de construir el Seagram Building: digo *abordados*, porque la solución definitiva comportó la mediación de docenas de planos y centenares de bocetos y detalles, con el fin de que, más allá de su “parecido” con la del Seagram, fuera una propuesta genuina, esto es, original, auténtica; en eso radica su identidad y la calidad de su arquitectura.

Tal cambio de objetivo en el proyecto –es decir, atemperar el impulso orientado a la producción de materiales para intensificar la concepción de estructuras genuinas que los ordenen– no supone renunciar a nada sino que, por el contrario, significa reivindicar la auténtica dimensión formativa de la creación. Ello, en el marco de un proyecto liberado de la obsesión compulsiva por la falsa novedad –entendida como la gestión costumbrista de las propias obsesiones–, sin otra referencia que las hipotéticas expectativas de un público desconcertado, sin curiosidad ni criterio: entregado de antemano.

Desde hace décadas, se está menospreciando la incidencia de la materia –entendida ahora en su acepción física– en la concepción de la forma: la conceptualización de la arquitectura que siguió al abandono de los criterios formales de la modernidad contribuyó a difundir la ficción de que la arquitectura tenía su existencia real en el mundo de las ideas, de modo que su concreción material era un pálido reflejo de su auténtica esencia.

No es de extrañar, pues, que se abandonase la consideración de la consistencia material como un valor de sus obras: el brutalismo –esto es, la adopción de los pormenores de la construcción como material expresivo– constituyó, paradójicamente, una muestra ejemplar de lo que digo. Los



sistemas constructivos dejaron de interactuar con los programas, al asumir el cometido de responsables del aspecto de las obras: la hipertrofia de los elementos a que llevó la exacerbación de la plasticidad de la construcción constituyó, en definitiva, una perversión de la propia noción del sistema; la construcción se transformó en su caricatura, de modo que, a medida que sus elementos hipertrofiados se hacían presentes en los edificios, se desvanecía la tensión que el sistema constructivo y la estructura formal provocan, tanto en la arquitectura moderna, como en la de los grandes momentos de la historia. La exhibición demagógica de lo constructivo se desarrolló a la vez que se desvanecía progresivamente la consideración de lo formal. Así, se instituyó una tectonicidad de opereta, de efecto inmediato y carácter infantil, que desapareció casi con la misma rapidez con que se había extendido.

En realidad, el brutalismo abrió las puertas a la desconsideración constructiva que la arquitectura ha mostrado durante las últimas décadas: la conceptualización del proyecto que propiciaron las neovanguardias supuso la práctica desaparición de la construcción como elemento formativo fundamental de la arquitectura. Incluso se llegó a considerar razonable el vicio de obviar los elementos estructurales de las plantas “para expresar mejor el concepto”, sin advertir que no hay proyecto sin materia.

De todos modos, la espiritualización de la arquitectura a que condujo su inserción en el dominio de las intenciones –sin otra materia prima que unas narraciones pseudoliterarias, tan pretenciosas como cursis– tuvo consecuencias, más allá de la desconsideración del sistema constructivo: desvaneció, a la vez, la noción de acervo arquitectónico como materia prima que aporta la experiencia y se pone a disposición de quien concibe; la conceptualización progresiva de la arqui-

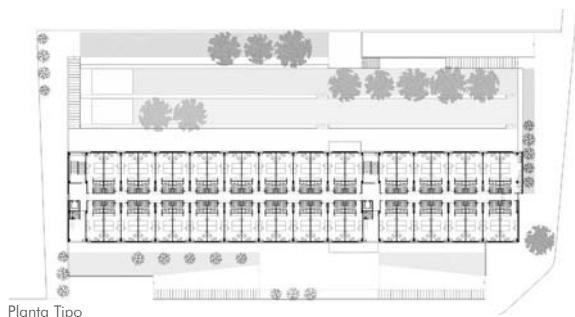
tectura contribuyó a difundir la creencia de que se podía concebir a partir de la nada, tan sólo con buena intención y una impudicia visual, asumida como imaginación. El mito que anima esta actitud es correlativo a la convicción ingenua de que, al hablar, primero se piensa lo que se quiere decir y luego se expresa con palabras.

Aun a riesgo de contribuir a aumentar la confusión que la analogía lingüística ha provocado en la arquitectura –y al arte, en general–, y sin llevar el paralelismo más allá de la mera ejemplificación, se puede considerar que la conceptualización de la arquitectura que se ha producido a lo largo de las tres últimas décadas ha conducido a difundir la ficción de que había que inventarse las letras, las palabras, las frases –así como las reglas que gobiernan sus relaciones mutuas–, a la vez que se construía el discurso.

La confusión entre espontaneísmo y creatividad está en la base de tal convicción: la imaginación –entendida como ausencia de disciplina visual, que conduce al abuso de las figuraciones más banales– adquirió el estatuto de mito postmoderno por excelencia. Así las cosas, la arquitectura se orientó hacia propósitos comunicativos, de modo que la capacidad de sus productos para expresar la idea que está en el origen del proyecto se instituyó como valor supremo. Las consecuencias de tal situación son, por una parte, la pérdida de tectonicidad –condición de lo construido que ha caracterizado la arquitectura desde siempre– y, por otra, la banalización de los valores de la obra, consecuencia de la incapacidad de los arquitectos de ver en la arquitectura algo más que soluciones y efectos que se agotan en la experiencia meramente óptica de las obras.

Desde esta perspectiva, la propia noción de *material* –en sus dos acepciones: constructivo y arquitectónico– desaparece de la conciencia del proyectista, es decir, se asume





como una instancia inconsciente que emerge fuera de cualquier control subjetivo. Los materiales arquitectónicos más insospechados aparecen en configuraciones que les son ajenas como meros recursos operativos, sin otro propósito que el de resolver un problema práctico: en ningún caso, relacionado con la concepción arquitectónica.

Se puede concluir, en definitiva, que, a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, la modernidad se ha identificado, salvo raras excepciones, con un modo de proceder basado en una doble renuncia al saber acumulado: por una parte, se prescinde de la experiencia social con el abandono del tipo, entidad de naturaleza formal que incorpora el sistema de convenciones sobre las que se asienta la cultura de un período, en un entorno determinado; por otro, se rechaza la experiencia personal, en la medida que el proyecto se plantea como un proceso de innovación compulsiva, sin otro criterio que la inconstancia, asumida de forma positiva como sucedáneo psicológico de la creatividad.

Sin embargo, la experiencia de ochenta años de arquitectura moderna pone en evidencia que los niveles más altos de calidad se dan, precisamente, en los casos en los que la constancia y el perfeccionamiento se han asumido como vías de acceso a la autenticidad de la obra: cúmulo de cualidades que —a la vez que la identifican— la incorporan al dominio de lo artístico.

Pero, más allá de la constatación empírica de cómo el desarrollo de la arquitectura moderna desmiente los mitos sobre los que se ha construido una noción banal de sí misma, quisiera finalmente plantear la cuestión de la experiencia desde la perspectiva del sentido común: puesto que el abandono del tipo supone renunciar, como señalaba más arriba, a la experiencia colectiva como soporte convencional de la obra, la experiencia personal —de la propia obra y

de las de los demás— pasa a adquirir un cometido esencial en la concepción. Esto no requiere argumentación alguna: es una conclusión elemental del sentido común. Renunciar totalmente a la experiencia —colectiva y personal— es una actitud suicida no tan sólo en el ámbito de la práctica artística —del que ese talante aleja irremisiblemente—, sino en el de la simple vida en sociedad.

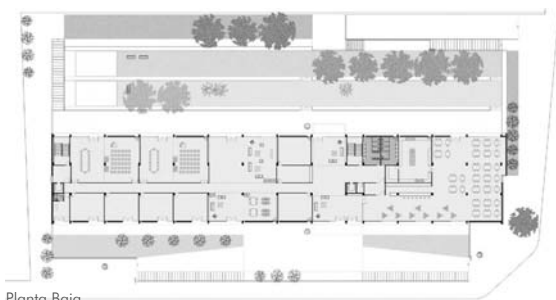
Si se renuncia a la propia experiencia, en aras de la “originalidad” de la propuesta, el arquitecto se queda no tan sólo sin red —protección similar a la que proporciona el uso del tipo—, sino también sin criterio: agotado el recurso al concepto, como legitimación de una clase de decisiones que necesariamente lo trascienden —porque, inevitablemente, implican a los sentidos—, el proyectista se siente tentado por el abuso de antojos perecederos, lo que aumenta su desorientación y desarraigo, tan frecuentes en la arquitectura de las últimas décadas. La arquitectura sale, así, de los dominios de lo artístico y se adentra en el proceloso mundo de la “expresión personal”: eufemismo con el que se quiere atenuar la patología común de quien actúa sin otro criterio que el relativismo insaciable del mercado y las limitaciones de su propio estado de ánimo.

CONCEPCIÓN, REPRESENTACIÓN Y VERIFICACIÓN

A tenor de lo visto hasta aquí, no parece que la mejor estrategia para quien proyecta sea recurrir a la idea —como mero propósito, o bien como “sublimación del deseo”— para afrontar la concepción de la arquitectura: resulta más razonable dar entrada desde el principio a criterios de forma, capaces de propiciar la síntesis por medio del orden. ¿Cuál sería, entonces, el proceso a seguir, si se abandona definiti-



Hotel. Sant Joan Despí, Barcelona, 2004 137



Planta Baja

vamente la costumbre del romance –entre metafísico y cursilón– que las últimas décadas ha actuado como “idea”?

El boceto tiene mucho predicamento entre los arquitectos, por el aroma de genialidad que desprende: en efecto, sólo un espíritu tocado por los dioses es capaz de definir de un trazo enérgico y escueto los rasgos esenciales de una obra de arquitectura; acentúa la vertiente impresionista del edificio y, en el mejor de los casos, sintetiza su corporeidad. Refleja la visión lejana, aquella que –a juicio de Hildebrandt– es propia del artista, puesto que es sintética y totalizadora, pero obvia la constitución específica –el orden interno, no la composición material– que se aprecia con la visión próxima –a juicio de Hildebrandt, analítica, propia del científico–, lo que no impide que sea esencial en arquitectura para definir la identidad del objeto y, con ello, su calidad específica.

No obstante, el cometido del boceto es dar muestra somera del propósito que anima a quien proyecta: de poco sirve si no se refiere a un sistema constructivo concreto y a una estructura organizativa precisa y consistente; el boceto es un documento más descriptivo que conceptual: parece esbozar una realidad que ya existe, más que anunciar los rasgos de una obra por concebir; en realidad, a menudo se suele elaborar con la obra ya construida.

La descripción general del edificio mediante los sistemas convencionales de representación –plantas, secciones y alzados– permite dar cierta idea de la organización del objeto, aunque acentúa el aspecto distributivo, lo que –sin menoscabo de su importancia–, al convertirse en la representación privilegiada de la arquitectura, ha contribuido a un empobrecimiento notorio de la espacialidad posmoderna. La planta –como cualquier otra proyección en dos dimensiones– resulta un documento definitivo cuando se actúa en el marco de un sistema arquitectónico muy institucionalizado

en sus aspectos esenciales: asombraría comprobar la escasa documentación gráfica con que se controló la construcción de edificios ejemplares de la modernidad, durante los últimos años cincuenta y los primeros sesenta. En efecto, la referencia a elementos arquitectónicos convencionales en el interior del sistema permitía garantizar, por una parte, el resultado material con las mínimas indicaciones y, por otra parte, la calidad del edificio, al centrarse el interés en los aspectos realmente esenciales de su constitución; todo ello, debido al uso de materiales –elementos y criterios– convencionales y, por tanto, experimentados constructiva y visualmente.

Por último, los detalles constructivos son instrumentos de definición de los pormenores del objeto, documentos que tienden a controlar la ejecución precisa de situaciones singulares: fruto de la visión cercana, propician la atención al episodio y tratan sobre todo de probar la idoneidad de su enfoque técnico y la posibilidad de su planteamiento visual.

Los tres tipos de documentos cumplen, como se ve, con cometidos particulares dentro de la descripción del proyecto; no obstante, su papel no puede limitarse a la simple descripción: en realidad, son también instrumentos de concepción y, por tanto, de verificación parcial o total del proyecto. En efecto, a medida que el proyecto adquiere madurez –es decir, se basa en criterios visuales de juicio, por lo que puede prescindir de “la idea”–, deja de ser un proceso lineal y unívoco, guiado por el simple propósito de permanecer fiel al “concepto”, para adquirir la condición de proceso dialéctico, en cuyo desarrollo aparecen indefectiblemente estímulos y sugerencias que inciden de manera definitiva en el resultado.

En conclusión, cuando el proyecto asume la condición de proceso, de modo que el propósito del arquitecto interacciona con las posibilidades de la forma, la verificación deja de ser una operación mecánica de comprobación de



Hotel. Sant Joan Despí, Barcelona, 2004 139

la pertenencia o no de la solución a las prescripciones de la "idea". En ese caso, no basta con reducir el edificio a una u otra de sus descripciones convencionales; es necesario manejar, a la vez, cuando menos los dos aspectos esenciales de la arquitectura: ¿Cómo se construye? y ¿cómo se ve? En realidad, se trata de manejar simultáneamente dos realidades que tensan tanto la concepción como la experiencia de la obra: la realidad material y la realidad visual.

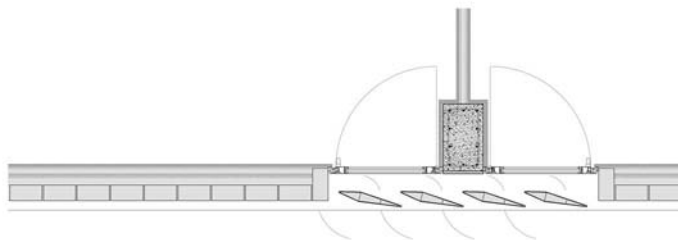
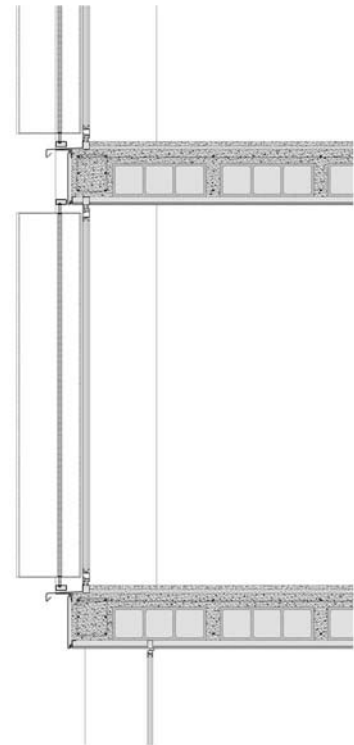
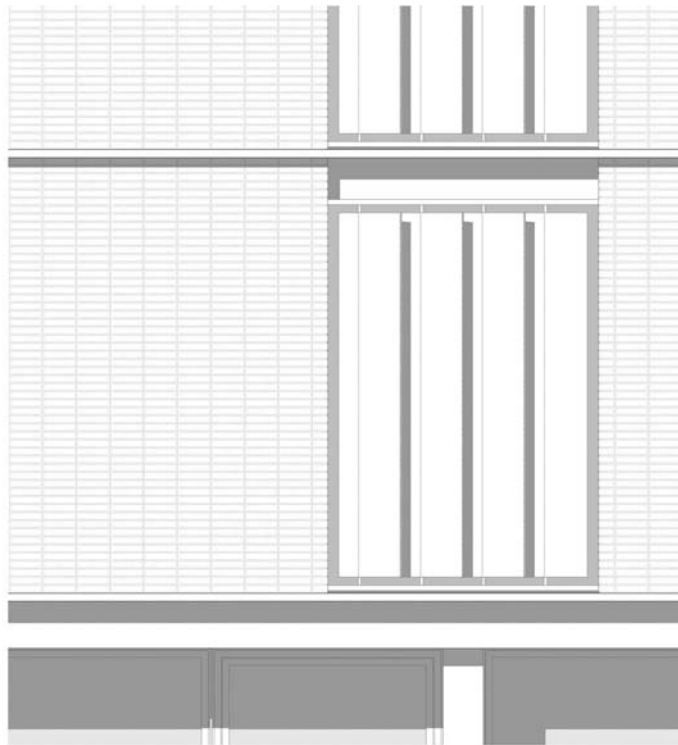
Hasta ahora he tratado de plantear el proyecto en términos muy similares a cómo lo afrontan los arquitectos modernos, antes de generalizarse el cortocircuito de "la idea". Trataré de mostrar, en adelante, de qué modo tanto la perspectiva histórica como los instrumentos que proporciona la tecnología permiten mejorar las condiciones en las que esos arquitectos se enfrentaban a la concepción y al proyecto de la arquitectura.

En la actualidad, la arquitectura no puede reducirse al uso competente del sistema constructivo –material y formal– que dio lugar a la arquitectura que en los últimos años cincuenta culminó los principios de la modernidad, constituyendo un auténtico estilo internacional; no porque los casi cincuenta años que nos separan de aquel episodio hayan contribuido a superarla, sino porque la perspectiva histórica y el progreso tecnológico crean unas condiciones distintas que necesariamente inciden en la síntesis a través de la forma. De modo que –sin que ello suponga cuestionar en absoluto la vigencia de tales arquitecturas– el proyecto se ha vuelto hoy más complejo y el juicio estético, una actividad más sutil y equívoca. El abandono de la práctica del proyecto como comprobación de un prejuicio literario requiere una mayor capacidad de juicio, sin el seguro de un sistema universal y hegemónico: el ordenador, a la vez que ofrece a un incompetente los medios para pervertir definitivamente el

proyecto, proporciona los instrumentos para afrontar la concepción y la verificación del proyecto en unas condiciones inimaginables hasta hace poco.

El uso de la tecnología digital en el proyecto de arquitectura constituye todavía un objeto de controversia: la mitificación que el comercio hace de los nuevos instrumentos crea una reacción instintiva por parte de muchos profesores y profesionales, que canalizan su temor congénito a lo nuevo en una reivindicación afectiva de los procedimientos artesanales, como si se tratase de preservar algo consubstancial a lo arquitectónico. Pero no se trata tanto de criticar esa actitud, cuyo fundamentalismo es típico de la especie humana, cuando considera amenazadas sus creencias más profundas, como de desvelar las bases de la mitificación que la provoca y –hasta cierto punto– la legítima.

Los dos modos más generalizados de aproximarse a la tecnología digital desde el proyecto de arquitectura llevan el estigma del desconocimiento de las posibilidades que ofrecen, precisamente al reducir su aportación a lo estrictamente operativo. Por una parte, la actitud más banal trata de ver en esas tecnologías un ahorro de tiempo y esfuerzo, en la medida que permiten repetir y anular con más eficiencia que los procedimientos de dibujo artesanal: el ordenador actual vendría a facilitar una representación de la arquitectura entendida en términos tradicionales, sólo por el hecho de que la máquina es capaz de clonar y suprimir. Por otra parte, están quienes –con apariencia más creativa, pero con similar superficialidad– tratan de usar la máquina para "producir" imágenes y estructuras sorprendentes, que serían incapaces de imaginar y de representar con la ayuda de los procedimientos tradicionales: son los incondicionales de "la imaginación", aquellos que, cuando se encuentran ante una situación de proyecto, no consiguen atemperar su desasosiego.



Unos y otros infravaloran el instrumento: los primeros, en la medida que lo reducen a una de sus cualidades básicas, sin atisbar siquiera la dimensión real de lo que manejan, ven en el ordenador un milagro para aumentar su siempre insuficiente productividad; los segundos también desprecian la máquina, en tanto que limitan su contribución al abuso óptico de programas elementales de producción automática de estructuras: en su eterna huida hacia delante, ven en la computadora una especie de anfetamina electrónica, capaz de estimular su visión abotargada por la desazón, sin que ello comporte riesgos para la salud.

Ambas actitudes son típicas de temperamentos anclados en una idea convencional de arquitectura que, sin conciencia de otros límites, viven obsesionados por la productividad y la “imaginación”, respectivamente: en efecto, productividad e “imaginación” son valores fundamentales sólo para concepciones comerciales de la arquitectura, para las que la cantidad y la sorpresa constituyen los valores esenciales del producto.

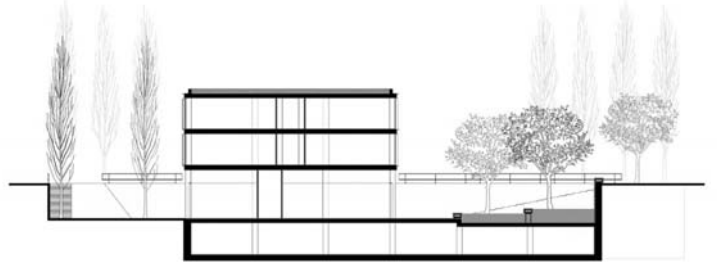
El uso cabal del ordenador abre la posibilidad de proyectar construyendo, es decir, abandonar la línea como instrumento convencional para delimitar materiales, superficies o volúmenes y, en cambio, utilizar los elementos constructivos –ladrillos, carpinterías, vidrios– como auténticos materiales de proyecto: así, las relaciones ya no son conceptuales sino físicas, visuales. Además –y esto es, a mi juicio, lo más importante–, la máquina ofrece la posibilidad de trabajar a todas las escalas a la vez, de modo que, con un leve gesto del corazón –del dedo que tiene ese mismo nombre–, se puede pasar, en un instante, de la escala 1:1.000 –descripción visual, sintética, del objeto– a la 1:1 –que muestra los pormenores de su construcción.

Esta visión prácticamente simultánea de los distintos ni-

veles de realidad del objeto exige de quien proyecta capacidad de juicio suficiente para reconocer el momento del proceso y establecer los criterios que han de servir para la toma de decisiones. No hay duda de que el proyecto se vuelve más difícil, puesto que el compromiso del arquitecto con el resultado aumenta: abandonado el tipo clasicista y abandonada “la idea” posmoderna, se ha de asumir la forma a través de la visión; de ese modo, lo subjetivo y lo universal son los polos que tensan un objeto ordenado con criterios de consistencia, cuya vigencia en el tiempo se relaciona con la capacidad de reverberación histórica de los criterios de orden que controlan su estructura formal.

La construcción de imágenes en tres dimensiones culmina las posibilidades de verificación del proyecto, por cuanto permite realizar las comprobaciones definitivas, de naturaleza constructiva y visual, respectivamente. El suministro de datos para la construcción virtual requiere tener decidido con precisión hasta el último pormenor del objeto: no se trata de una imagen para persuadir –como las que se usan en los negocios inmobiliarios– sino para visualizar el objeto en condiciones similares a las que tendrá la experiencia de la obra; tampoco se trata de construir una maqueta con una tecnología más avanzada; el propósito de la construcción virtual en 3D es, por una parte, hacer posible la experiencia visual del edificio antes de que el daño sea irreparable y, por otra parte, transmitir al constructor una información comprensible, en la que el “cómo se construye” vaya acompañado del “cómo se ve”.

También en este aspecto las ventajas del procedimiento introducen una dificultad mayor: aun suponiendo que la información sea la suficiente, debido a la definición de los pormenores materiales del proyecto, la construcción de las diferentes imágenes exige un ejercicio de visión al que los



Hotel. Sant Joan Despí, Barcelona, 2004 143

arquitectos no están acostumbrados: tanto la elección del punto de vista, como la de las texturas, los cromatismos y los encuadres, son variables que afectan a la consistencia de las imágenes y, por tanto, tienen que ver con la idea del edificio que se transmite a quien se ha de encargar de ponerlo en obra.

El uso del ordenador en el proyecto de arquitectura propicia el ejercicio de la mirada y fomenta la capacidad de juicio, al facilitar la visualización previa de todos los extremos del objeto con diferentes niveles de precisión, a distintas escalas a la vez: obvio la exigencia de precisión que comporta el uso de la máquina porque la considero una cualidad básica de cualquier usuario, aunque, junto con la exigencia visual, son acaso los defectos más fomentados por la mitología posmoderna.

La descripción, en fin, se convierte así en un elemento esencial del proceso de proyecto, por cuanto condiciona de manera definitiva los juicios en que se basan tanto la concepción como su posterior desarrollo. Aunque parezca una paradoja, la máquina exige mucho más de quien proyecta, ya que, al ofrecerle más variables sobre las que actúa el juicio, aumenta su responsabilidad en la calidad del resultado: naturalmente, hay otros modos "más operativos" de usarla pero, como otras tantas perversiones, quedan fuera del interés de esta reflexión.



Hotel. Sant Joan Despí, Barcelona, 2004 145

5. PROYECTO, LUGAR Y TIEMPO

PROYECTO Y LUGAR

Entre las leyendas que han contribuido al desconocimiento de la arquitectura moderna, una de las falsedades que se asumen con más tranquilidad es la que incapacita a sus productos para atender las condiciones del medio urbano en el que a menudo surgen: en efecto, parece una verdad incuestionable la indiferencia de la arquitectura moderna respecto a los alrededores de sus obras o, mejor, la falta de recursos esenciales para atenderlos debidamente. Para argumentarlo, se suele recurrir a episodios en los que no se da necesariamente tal situación, sino que sencillamente son casos en los que la diferencia o el contraste se interpretan como indiferencia o desconsideración.

La idea moderna de forma se basa –como se vio– en las relaciones que constituyen la estructura organizativa del objeto y, por extensión, del episodio espacial en el que surge. Pero el concepto de relación es más amplio que el de coherencia o continuidad –cualidades típicas de la ciudad tradicional–, lo que no supone una merma en los vínculos que estructuran la realidad visual. Por tanto, si, haciendo un alarde de anacronismo, se proyectan sobre la ciudad moderna los atributos de continuidad o coherencia que determinan, en el mejor de los casos, los valores de la ciudad tradicional, se ponen en evidencia, por una parte, el desconocimiento del fundamento formal de la modernidad y, por otra parte, la incapacidad para imaginar una ciudad distinta de los arquetipos históricos más fotogénicos.

El edificio moderno tiene un límite administrativo que no suele coincidir con su confín espacial: en efecto, las relaciones que lo definen sólo se agotan donde ya no alcanza la mirada. Por tanto, el edificio moderno, más que un objeto delimitado y concluso, es un episodio urbano, por defini-

ción: bien porque el edificio se plantea como un universo peculiar que asume el entorno mediante su posición –Le Corbusier–, bien porque la propia arquitectura se plantea como una forma de habitar el mundo, sin otras barreras que las que determinan la protección y el control climático –Mies van der Rohe.

La arquitectura moderna cambia el acento desde el ideal clasicista de coherencia –entendida como armonía–, que induce a la continuidad, al de consistencia formal –que incluye la oposición y el contraste–, que propicia la diferencia. La noción convencional de forma, vinculada a la idea de arquetipo sancionado por la historia, se cambia en la arquitectura moderna por la de estructura implícita que el sujeto tiene que reconocer: no basta, pues, con identificar continuidades sino que es necesario percibir relaciones a través de juicios visuales irreducibles a la mirada común.

La ciudad moderna es necesariamente distinta, no tanto por el aspecto de sus edificios cuanto por la distinta naturaleza de las relaciones que los vinculan para construir espacios urbanos de ámbito superior: el Federal Center, de Mies van der Rohe, es una muestra ejemplar de cómo la cohesión no sólo es compatible con la diferencia, sino que de algún modo la necesita. La identidad del espacio que construyen los tres edificios es tan potente que no sólo no se altera con el paso de South Dearborn St., sino que debe a esa circunstancia parte de su intensidad urbana.

Pero la arquitectura moderna se confunde, a menudo, con un mero estilo, exclusivista y arrogante, que trata de imponerse sin miramientos a cuantos entornos lo acogen; desde esa perspectiva, la presunta inurbanidad esencial de la arquitectura moderna es más una manifestación de insensibilidad que una demostración de incultura: en efecto, no hace falta ser un experto en teoría de la forma para apreciar



Pasarela. Campus universitario de Castelldefels, Barcelona, 2004 147

que la arquitectura concebida con criterios modernos introduce variables en su constitución que impiden reducirla a una mera figuratividad ajena y distante a la ciudad de antes.

De todos modos, la objeción surge de las actitudes historicistas que entienden la modernidad como una mera sistematización del proyecto, con miras a encontrar un “método” capaz de asegurar “el paso de la función a la belleza”: son palabras de E. N. Rogers, teorizador de las “preexistencias ambientales”, doctrina que dio lugar a la estilización y al pastiche como “modo de recuperar la historia”, de la que la modernidad parecía haberse alejado definitivamente. No es necesario insistir en lo que en su posición hay de reducción de la noción de historia a determinadas escenografías y la ligereza de la idea según la cual la historia está constituida por continuidades, no por rupturas: cada uno de los momentos que han configurado la estructura del proceso histórico –del clasicismo al romanticismo– supondrían, desde esa perspectiva, un rechazo de la propia historia, por haber propiciado la ruptura con el pasado en vez de celebrar sus imágenes más tópicas.

Pero, incluso en términos de lo que puede calificarse como atributos plásticos de la arquitectura –materiales, texturas, colores–, la modernidad ha dado muestra de cómo afrontar situaciones en las que la contigüidad puede resolverse sin renuncias ni pastiches: el edificio de Pepsi-Cola (1960), en Nueva York, y la Albright-Knox Art Gallery (1962), en Buffalo, ambos de G. Bunschaff (SOM), son una muestra ejemplar de integración entre lo viejo y lo nuevo en la que la contigüidad intensifica una relación sabia y sensible, que desmiente el falso lugar común del que parte la presente reflexión.

En cualquier caso, la objeción de la inurbanidad de la arquitectura moderna parece un reproche que va de baja:

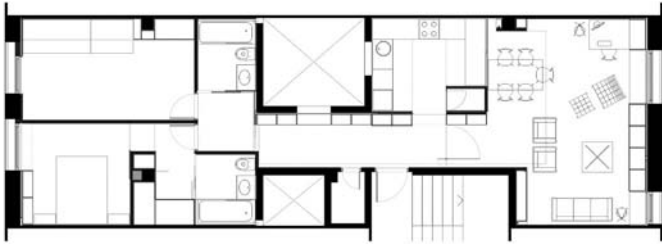
el ámbito ideológico y estilístico del que surgió –hace ahora más de cuarenta años– ha proporcionado el caldo de cultivo en que han crecido y se han desarrollado las doctrinas y conjeturas que celebran con sus extravagancias la manifiesta degradación progresiva del entorno artificial. Del pastiche historicista se ha pasado a la chuchería posmoderna, con sólo cambiar la óptica de la misma mentalidad: la renuncia a la forma como sistema de relaciones que da identidad a la obra de arquitectura sitúa el énfasis del proyecto en la apariencia –identificable sin esfuerzo y sorprendente para el incauto–, lo que aproxima el sentido estético del decorado historicista y de la zarandaja reconstruida; sus diferencias son puramente costumbristas.

Planteado el problema desde la observación de la realidad, la atención al entorno pierde toda dimensión estética para convertirse en un problema de urbanidad –en el sentido genuino del término–, es decir, de buenos modales: gran parte de la arquitectura que en los últimos lustros ha recibido el favor de las publicaciones –y su reflejo en las escuelas de arquitectura más desorientadas– basa su notoriedad, en unos casos, en oblicuidades compulsivas que transgreden cualquier directriz más o menos establecida, sin otro criterio de orden que la asimilación de los recorridos humanos a conductos de fluidos de consistencia dudosa; en otros, en la reproducción de pliegues, erupciones volcánicas y cataclismos, en general. En ambos casos, emociones fuertes para excitar la mirada tosca de espíritus insensibles pero inquietos, sugeridas y legitimadas teóricamente por la lectura precipitada –¡asómbrense!– de un psicólogo francés. La desazón que manifiestan tales fantasías merece una sanción administrativa, no una repulsa teórica, por lo que no insistiré más en ello.

Es en la relación del edificio con su alrededor donde



Pasarela. Campus universitario de Castelldefels, Barcelona, 2004 149



se pone más en evidencia la insuficiencia de estilismos y patrañas invertebradas para afrontar la arquitectura: en el modo de mirar y responder a la ciudad se pone a prueba la dialéctica entre sentido común y sentido de la forma que caracteriza todo proyecto de arquitectura auténtica.

El proyecto moderno no tan sólo atiende a los aledaños del edificio, sino que no puede prescindir de su consideración, si quiere usar sus posibilidades de síntesis a través de la forma: las condiciones del lugar –en tanto que estimulan y a la vez limitan la concepción– son un elemento esencial para la identidad del edificio; la mayoría de proyectos ejemplares de la modernidad no se entienden sin una sutil pero intensa consideración del entorno. Los grandes arquitectos –Mies van der Rohe, a la cabeza– han convertido los alrededores en los grandes protagonistas de sus proyectos: consúltese, a ese respecto, *Mies: el proyecto como revelación del lugar* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Col. Arquithesis, 2005), de Cristina Gastón, para comprobar hasta qué punto –y de qué modo– una arquitectura habitualmente considerada exclusivista y distante incorpora los alrededores como elemento esencial de la constitución de sus edificios.

La cuestión del entorno es, pues, un falso problema: si se actúa con los criterios de forma que la modernidad inauguró, no requiere una atención específica, puesto que está implícitamente contenido en las condiciones de la síntesis. Exige –eso sí– actuar con otra idea de ciudad como marco de referencia del proyecto: una ciudad entendida como escenario activo, basada en la actividad sensitiva del ciudadano, y no ya una ciudad concebida como decorado armonioso, construido a base de remedos y chapuzas, que será vivido irremediamente como un parque temático más, por ciudadanos con el alma disponible, debido a los efectos de un síndrome de turista generalizado.

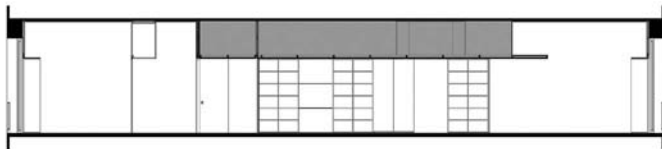
SENTIDO, CONSISTENCIA E HISTORICIDAD

La obra arquitectónica –la obra de arte, en general– tiene dos componentes esenciales: el sentido y la consistencia. El sentido tiene que ver con las relaciones del objeto y su exterior: material, cultural; histórico, en definitiva. El sentido define la posición del arquitecto ante la historia: el modo de interpretar la contemporaneidad con su trabajo. La consistencia tiene que ver, en cambio, con las relaciones interiores a la propia forma: equilibrio, coherencia, intensidad y claridad –por referirme a algunos– son atributos de la consistencia formal, es decir, cualidades características de su capacidad para existir, con independencia de cualquier regulación o sollicitación que venga del exterior. Sin sentido, la forma es mera sintaxis; sin consistencia, el proyecto es mero desahogo psicológico.

La noción de consistencia, básica en un sistema estético como el moderno –en el que la legalidad formal de las obras se ha de conseguir, como se ha visto, en cada caso–, exige que cada obra de arquitectura tenga una estabilidad formal tal que no se pueda modificar ninguna parte del conjunto sin romper el equilibrio en que se basa su propia identidad. La prueba definitiva para verificar la consistencia de la forma es comprobar hasta qué punto el proyecto se altera, si se introduce un cambio en alguno de sus elementos: si la modificación pervierte la constitución del objeto, puede hablarse de una estructura formal consistente.

La idea de consistencia incluye la satisfacción funcional aunque –como se ve– no puede, de ningún modo, reducirse a ella: no hay arquitectura sin forma consistente, y no hay forma consistente si no hay reconocimiento –incorporación en la síntesis– de la estructura de la actividad. No se trata, pues, de atender al elenco indiferenciado de los requisitos





del programa, sino de captar la estructura de la actividad que debe permitir el edificio e introducirla como condición de su configuración espacial.

La obra de arquitectura –de arte, en general– se plantea en un marco histórico determinado que ofrece al autor una serie de instrumentos teóricos, artísticos y materiales, cuya elección incide en el sentido de la obra: la conciencia de la historicidad de la concepción afectará a dicha elección, entre otras causas. La adopción de una u otra actitud ante la técnica y la forma, pero también ante el papel del arquitecto y el éxito –pongamos por caso–, depende de la idea que el autor tenga de sí mismo, del tiempo histórico en el que desarrolla su trabajo y de su cometido en la producción artística de ese período. La historicidad de la arquitectura depende, en definitiva, del modo en que el autor interpreta el sentido de la historia y decide actuar respecto a él.

La historicidad tiene su contrapunto en la vigencia, mientras que encuentra su perversión en la coyuntura: en efecto, el modo en que una obra se vincula a su tiempo es el resultado de las condiciones de su concepción, no el fruto de un propósito comunicativo consciente. El tiempo se manifiesta en el arte de modo similar a como trasluce la personalidad de su autor: sin que haya que hacer un esfuerzo suplementario, que llevaría el proyecto al terreno de una práctica discursiva ajena al dominio de lo artístico.

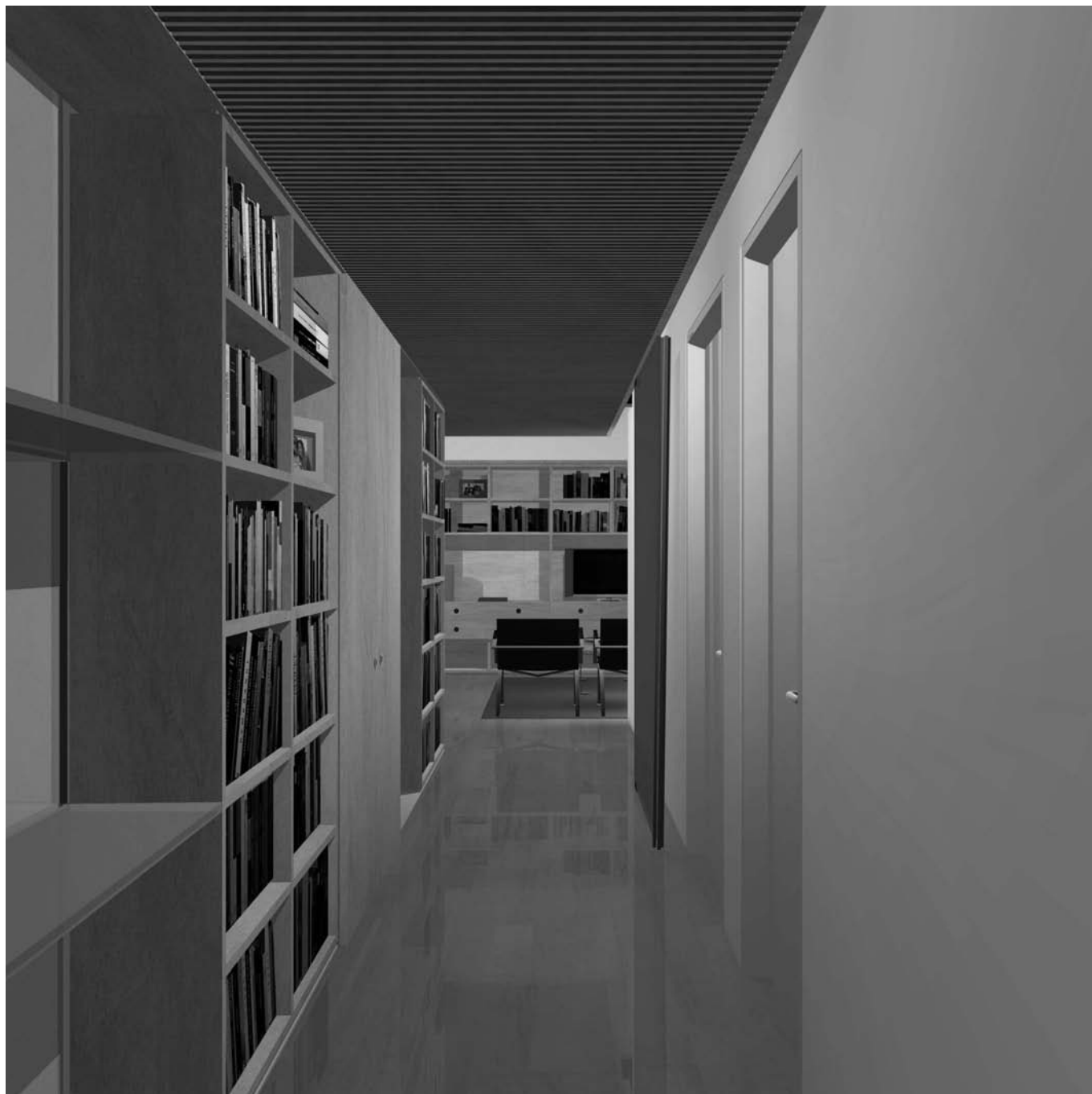
Si el proyecto se aborda con el propósito de “expresar la historia”, se suele incurrir en la coyuntura, antítesis perversa de la historicidad: la arquitectura auténtica asume la historia como asume el programa o el presupuesto; es decir, el tiempo interviene como una condición más de una práctica orientada a la calidad, y la noción de calidad –entendida como conjunto de cualidades que definen la identidad del

edificio–, en tanto que se vincula a criterios de universalidad, propios de la obra de arte, lleva implícito un propósito de vigencia, es decir, de permanencia en el tiempo.

De ese modo, se llega a la conclusión –que alguien considerará paradójica– de que, para que una arquitectura adquiriera vigencia a lo largo del tiempo, ha de asumir su propia historicidad –lo que la vincula a un momento histórico determinado–, puesto que sólo así alcanzará la calidad que caracteriza a las obras de arte. Dicha vigencia, por tanto, no disminuye en modo alguno la relación con los valores de su tiempo sino que, por el contrario, tiene que ver con la capacidad de incorporarlos en una forma sintética y consistente, de modo que la estructura formal sea capaz de resonar en la bóveda del tiempo histórico.

Me he referido a la vigencia como el contrapunto complementario de la historicidad en la arquitectura auténtica; en efecto, nadie debe encontrar paradójico que ambas condiciones se consideren atributos de la obra de arte: el hecho de que el proyecto se apoye en una determinada idea del mundo y del tiempo en que aparece no significa la adquisición de un compromiso con ese momento histórico pudiera limitar su vigencia; al contrario, la asunción de la historicidad es una garantía de autenticidad, lo que propicia precisamente su vigencia.

La vigencia de una obra de arte se relaciona con su calidad, es decir, con el cúmulo de cualidades que la determinan como obra de arte: *El arte de la fuga*, de J.S. Bach –por citar una obra tardía, de síntesis–, ha trascendido el marco temporal de su composición por su calidad, en términos absolutos; calidad que no puede reducirse sólo a las características melódicas, armónicas y estructurales de la composición, sino que incorpora, entre otras cualidades, la lucidez con que el autor recoge en ella las cuestiones vigentes en la



música de su tiempo y las resuelve con la perspectiva de una historia entendida como progreso del espíritu.

La vigencia, por tanto, tiene que ver con la calidad, no con la adecuación dinámica –por otra parte, imposible– a la sustitución constante de principios y valores, característica del proceso histórico. Señalo esta evidencia a propósito de un problema que, a fuerza de plantearlo erróneamente, se ha convertido en una cuestión académica, es decir, retórica e inactual: me refiero a la pregunta sobre si se ha de intervenir –y cómo– en un edificio histórico. Las respuestas más tópicas son: a) mejor no intervenir, sino consolidar; b) si se interviene, con criterios históricos, es decir, reproduciendo el modelo, y c) si se interviene, con criterios actuales.

Como se ve, ninguna de las respuestas plantea el problema correctamente, porque atribuye a los conceptos *edificio histórico* e *intervención* un sentido fijo, lleno de generalizaciones, prejuicios y lugares comunes. Efectivamente, un edificio histórico no es sino una construcción pretérita a la que probablemente se le añade el calificativo *histórico* como sinónimo de “venerable por razón de la edad”. Tal noción banal del término *histórico* se apoya en el valor de lo antiguo por el mero hecho de serlo, es decir, en la demagogia de que el tiempo añade valor a las cosas: argumento comercial, típico de anticuarios y filatélicos.

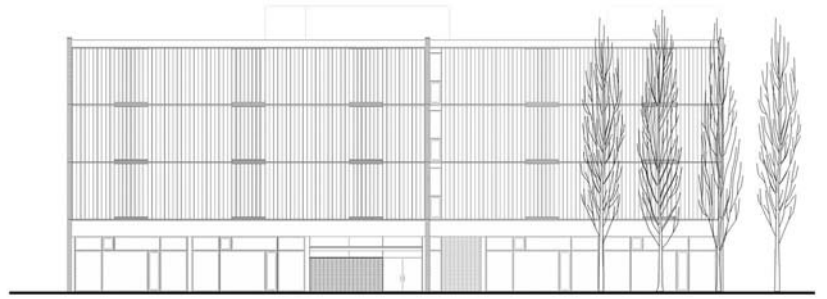
Es difícil tomar una actitud ante las cosas atendiendo sólo a su antigüedad, o mejor, en tal tesitura, no cabe más que el respeto y la reverencia, disposiciones del ánimo siempre aconsejables aunque manifiestamente improductivas a la hora de afrontar el proyecto. Es fundamental valorar el edificio en función de algún atributo relevante, más allá de su vejez, de manera que adquiera evidencia lo sustancial de su arquitectura, aquello que en todo caso debiera conservarse, sea cual sea la intervención que se proyecte.

Es fundamental identificar la idea de orden que le confiere identidad: va a constituir el soporte sistemático de actuaciones con criterios formales distintos aunque, si se elaboran con talento, compatibles, incluso complementarios. No suele haber incompatibilidad entre ideas de orden de épocas diversas –como entre estilos distantes en el tiempo–, sino que la contradicción surge entre un artefacto concebido con criterios de forma y una intervención que los desatiende, a favor de un “concepto radical”, de una mayor “vistosidad” o de aumentar la “capacidad de sorpresa”.

No se trata de un problema técnico, vinculado a una u otra especialidad; la intervención en edificios históricos, en la medida que intensifica los problemas formales que se plantean en la arquitectura común, exige un mayor talento y sensibilidad por parte de quien proyecta: es decir, la dialéctica entre sentido común y sentido de la forma adquiere, en estos casos, una tensión inusitada, muy superior a la que alcanzan los proyectos habituales.

El tiempo de construcción de los grandes edificios religiosos determinó que, en su gran mayoría, debieran concluirse con sistemas constructivos y estilísticos distintos y distantes de aquellos que habían determinado las trazas de su planta y, en muchos casos, su estructura básica. La destreza de los maestros que dirigieron tales obras, el efecto homogeneizador del paso del tiempo y la actual falta de hábito en reconocer los sistemas arquitectónicos históricos hacen que, en muchos casos, sólo se adviertan los cambios con la ayuda de las guías turísticas.

Este hecho podría servir como argumento a favor de la compatibilidad de estilos, si se administran con sensibilidad; pero prefiero referirme a los casos en que la sustitución de criterios ha dejado huella en los edificios: en estos casos en que el sistema no ha bastado para garantizar el acuerdo,



Hotel. Culleredo, A Coruña. Galicia, 2005 155

sino que adquiere más presencia la actividad del proyectista, se plantea un problema más similar al que nos ocupa. En efecto, actuar sobre un edificio antiguo –aunque sea tan sólo de hace un siglo– con los instrumentos técnicos actuales impide confiar en que la intervención pasará inadvertida, por la propia naturaleza de los materiales; habrá que decidir en cada caso el camino a tomar, sin excluir –naturalmente– el pastiche, si la capacidad de quien proyecta no presagia una solución satisfactoria. Pero esta consideración no tiene que ver con la arquitectura sino con los organismos encargados de la gestión del patrimonio: se trata de un problema de política cultural en el que los arquitectos pueden aconsejar, conscientes de que las decisiones pasarán inevitablemente por otras manos.

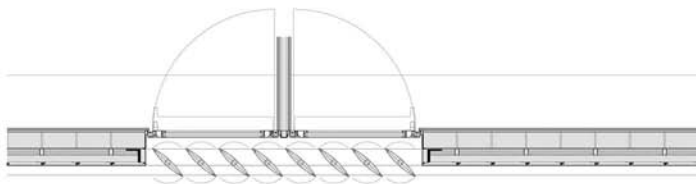
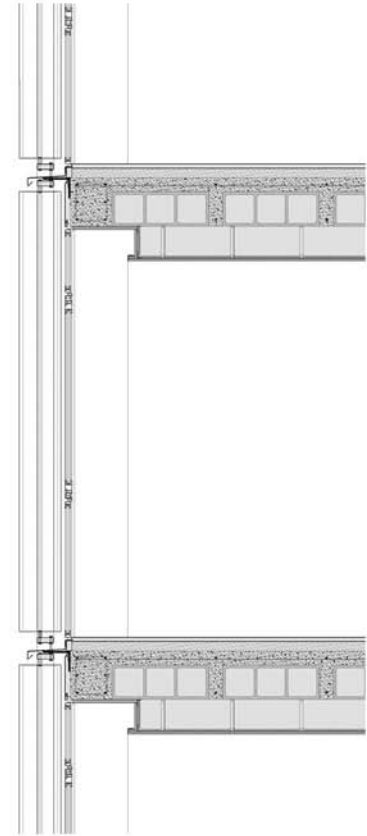
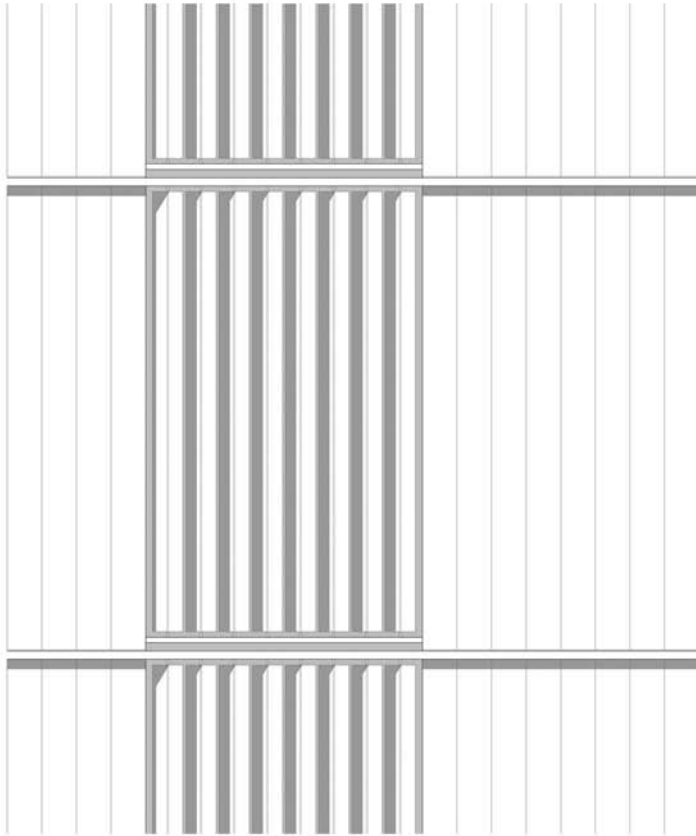
En definitiva, la intervención en un edificio histórico puede presentar situaciones diversas, que conviene analizar, aunque sea brevemente: parece que la más común es actuar en el marco de una obra que responde a una identidad constructiva y tipológicamente concreta, que responde a valores distintos y distantes de los que soportan la intervención: más allá del problema estilístico –por lo común, como se ha visto, un falso problema–, la cuestión más acuciante es la capacidad de reverberación funcional del edificio existente, sin perder la condición formal que caracteriza el orden que estructura sus espacios. La operación está abocada al fracaso si el interventor cree que la forma puede *superponerse* al programa o *deducirse* de él: en ambos casos –similarmemente pragmáticos– se establece la relación sin atender como se debe a la necesaria dialéctica que está en la base del proyecto de arquitectura.

La forma se *aproxima* al programa, tratando de comprobar si existe sintonía entre sus respectivas estructuras, lo que provoca la tensión genuina de la arquitectura auténtica. Si

no se da tal simpatía, deberá aproximarse otra configuración. En el caso que nos ocupa, en el que la estructura es el dato, debería extremarse el cuidado a la hora de proceder por aproximaciones sucesivas: intervenir en el edificio hasta el punto en que perdiera su identidad espacial y ajustar el programa hasta el momento en que dejara de ser conveniente para los objetivos del proyecto. Cualquier planteamiento conceptual pondrá en peligro la solvencia de la solución, por mucho que le confiera una apariencia “radical”; si la sumisión al concepto es una práctica no aconsejable –como se ha visto–, en general, lo es todavía menos cuando se trata de intervenir en un edificio histórico de las características del que comento.

Es frecuente que la intervención no se dé en un solo edificio, sino en varios, a cuyo conjunto se trata de asignar un uso actual: el problema se complica, puesto que no se trata ya de intervenir en una estructura espacial y constructiva, sino en varias a la vez, que, además, no fueron concebidas para formar un conjunto. En este caso, las soluciones suelen ser más aberrantes todavía: el arquitecto suele entrar como un puerco en un sembrado, arrasando cuanto encuentra a su paso, cargado de la razón que le da un *look* moderno, es decir, un muestrario de perfiles metálicos y vidrios laminados, manejado con soltura, es decir, sin contemplaciones.

No cabe duda de que en este caso se acentúan los problemas que plantea la hipótesis anterior: las estructuras diversas de los edificios en juego han de contribuir a la satisfacción de un programa, generalmente establecido de antemano, con mentalidad funcionarial, que suele limitarse a un inventario de dependencias, sin otro criterio que los hábitos y las expectativas de sus futuros moradores. Sin advertir que la arquitectura sugiere el modo de usarla y con la ingenua convicción de que los hábitos de uso serán eternos,





clientes y arquitecto se suelen enzarzar en un frenesí de ocurrencias que no tan sólo suelen acabar con las arquitecturas que intervienen sino que acostumbran a comprometer seriamente la utilidad del conjunto.

El proyecto de un organismo nuevo a partir de varios edificios existentes, concebidos y construidos con criterios distantes, provoca la intensificación de la dialéctica entre la forma y el programa: el sentido de la forma, que debería ser atributo básico de cualquier arquitecto, se convierte aquí en condición esencial, tanto para reconocer la estructura del conjunto –y, a la vez, sus posibilidades de asunción de determinados programas– como para intervenir del modo más discreto posible, con la convicción de que, en este caso, más que la rotundidad de la piqueta hace falta la precisión del escalpelo.

En estos casos, no hay técnicas capaces de atajar el problema: la inexistencia de un proceso de adaptación a los nuevos usos que garantice la acción constructiva de la evolución exige la máxima agudeza visual y capacidad formativa a quien proyecta, que no constituyen precisamente los atributos que distinguen a los arquitectos, desde hace cuarenta años.

Insistir en la reflexión sería abandonar la idea de teoría que preside este ensayo: dejar de entender la reflexión como un modo de abordar los problemas, para considerarla un modo académico de provocarlos. La cantidad de páginas y congresos dedicados a un debate tan “fecundo”, sin haber conseguido superar la mera declaración de intenciones, corrobora mi apreciación. Se trata de un problema que es imposible de abordar en el plano teórico, puesto que no se puede afrontar con criterios de validez general: más allá de lo dicho, requiere ser afrontado con un proyecto concreto, caso a caso.

PROYECTO Y PATRIMONIO

No soy un experto en cuestiones relacionadas con el patrimonio arquitectónico; el lector lo comprobará por poco que persevere en la lectura de estas líneas. Una irrefrenable asociación del término a la noción, no menos enjundiosa, de *matrimonio* prueba, con creces, la falta de costumbre con que me acerco a tan mítico acervo. No sé si por una congénita fijación sacramentalista, por una reverberación mental de las oposiciones de sentido que el estructuralismo inculcó en las mentes de los jóvenes de entonces, o por mera asociación fonética. El hecho es que siempre me ocurre lo que digo.

Aunque, bien mirado, es posible que el deslizamiento terminológico se deba a que tiendo a concebir el patrimonio como un compromiso, más que como simple hecho sucesorio que hay que asumir; en efecto, el *patrimonio*, en términos generales, significa el conjunto de bienes que alguien ha recibido en herencia o transmisión. En nuestro caso, el patrimonio arquitectónico sería el legado cuya preservación garantizaría la conciencia histórica que un conjunto social tiene del ámbito espacial en que se enmarca; en el límite, la capacidad del hombre para ordenar el espacio construido.

Vistas así las cosas, no estoy seguro de que un concepto tan amplio y trascendente pueda circunscribirse dentro de los límites de una perspectiva estrictamente arquitectónica, que es la única faceta que me considero medianamente legitimado a abordar. No comparto la idea extensiva de arquitecto que le lleva a opinar de todo, por mucho que en las últimas décadas la popularidad de unos pocos parece relacionarse con su intrínseca capacidad para divagar. Por el contrario, creo que el relativo descrédito de tan añeja profesión se debe a la disponibilidad con que, por lo común, sus practicantes



Hotel. Culleredo, A Coruña. Galicia, 2005 159



tienden a sentirse en el centro de cualquier fenómeno del que se hable. Estoy convencido de que sólo acotando los márgenes de competencias y atribuciones, los arquitectos conseguirán ser agudos en sus juicios y apreciaciones, y sólo actuando con intensidad lograrán incidir, aunque sea modestamente, en la evolución de las ideas y, eventualmente, de los hechos.

Esos bienes cuya herencia, según el diccionario, constituye el patrimonio tienen, en el caso de la arquitectura, además de un componente económico, un valor estético que trasciende la precisión de cualquier registro o inventario. Haciendo un ejercicio de análisis, sólo justificado por motivos didácticos, se pueden identificar en el patrimonio arquitectónico tres componentes claramente diferenciados, aunque fundidos a menudo en una única entelequia: el económico, que lo refiere al ámbito de lo político-administrativo; el afectivo, que lo relaciona con el universo de lo socio-psicológico, y el artístico, que lo vincula al dominio de la estética. Continuar analizando el fenómeno como si se tratara de una realidad unitaria y homogénea sólo serviría para confundir más las cosas.

En buena lógica, la dimensión estética debería ser prioritaria en unos bienes de esa naturaleza, aunque la experiencia demuestra que los baremos e inventarios en los que se acostumbra enmarcar las joyas patrimoniales se suelen establecer al margen del arte, esto es, con una idea mítica de lo artístico, relacionada con valores absolutos, según un modelo que, como relatan los manuales, puso fin a la emergencia de una artisticidad subjetiva y moderna que el espíritu romántico fomentaba. De todos modos, si en algún dominio florece la noción religiosa de arte, vinculada a sentimientos inexplicables y a emociones íntimas e intransferibles, es en el del patrimonio arquitectónico. La dificultad para encontrar un criterio de valor compartido lleva a con-

siderar la antigüedad como un valor en sí mismo. En efecto, el valor de lo antiguo suele anteponerse, en los catálogos –y, por tanto, en las conciencias–, al valor de la calidad artística: el primero es mítico y conmemorativo, mientras que el segundo es estético y reconocitivo.

Exagerando el peso de la antigüedad en el veredicto de los funcionarios, se consigue cuantificar el juicio, con lo que se momifica el objeto: la obra se sustrae de la historia, lo que instituye una idea tópica de calidad, basada en la cantidad de historia del objeto. Si se adopta el criterio de la calidad, en cambio, se mantiene activo el artefacto, se le incluye en el devenir, se le reconoce en la historia, por cuanto se le valora a través de infinidad de juicios subjetivos que convergen en su común aspiración a ser universales. El mito actúa de modo distinto en cada caso: en el primero, sustituyendo –por tanto, evitando– el juicio; en el segundo, fundando la esperanza en que la tendencia común a la universalidad refuerce la virtualidad de una valoración compartida, sin dejar por ello de ser subjetiva.

Decía antes que la propia noción de patrimonio arquitectónico tiene una dimensión pública que es consustancial a su propia esencia: a no ser que se reduzca a su mero valor económico –en cuyo caso bastaría con una cotización fiable que le diese verosimilitud–, tanto en su aspecto afectivo y simbólico como en el estrictamente estético, el patrimonio requiere una base social que lo aprecie y le confiera así sentido histórico. En ese aspecto, la idea de patrimonio comparte el fundamento interpersonal del arte: tiene que poderse compartir si no se quiere incurrir en un fetichismo acrítico, basado en el acatamiento de una dudosa autoridad. Pero, ¿cómo alcanzar el reconocimiento sin incurrir en imposición, evitando, a la vez, la seducción y la entrega del ánimo como vía para alcanzar el consenso?



La experiencia de lo artístico –que no hace falta calificar de auténtica, puesto que si no es auténtica no es experiencia– requiere el reconocimiento de la formalidad de la obra: ninguna emoción o sentimiento puede sustraerse a este hecho esencial. Huelga señalar que ese tipo de experiencia sólo se da en la minoría de los casos: la propia artísticidad que hoy se fomenta evita cualquier reconocimiento, al no orientarse hacia la forma sino hacia una iconografía desinhibida y banal. Ahora bien, la condición de ese reconocimiento es que la obra haya sido conformada de acuerdo con criterios que, aun siendo estrictamente subjetivos, aspiren a la universalidad: sólo así cabrá esperar que el orden oculto que vertebra la estructura del objeto pueda ser reconocida por quien haya adquirido suficiente competencia para ello. No se trata, pues, de facilitar el reconocimiento, banalizando la armadura, sino simplemente de posibilitarlo, estructurando la realidad visual según criterios que puedan ser identificados por el espectador, más allá de la adhesión mística o el aplauso ritual.

El propio fundamento del juicio estético está en el reconocimiento de la forma, actividad tan distante del registro de un mero placer sensitivo como de una idea más judicial del acto, vinculada sobre todo a la calificación y al veredicto.

Pero quien se disponga a proyectar objetos o episodios urbanos capaces de someterse a un juicio de las características del descrito deberá previamente hacer una elección, que afecta al propio modo de concebir la arquitectura: deberá decidir si opta por una actividad entendida como un modo de sorprender o, por el contrario, se adscribe a la idea más convencional y discreta de la arquitectura, entendida como modo de ordenar.

No parece sensato ni inteligente identificar lo artístico con la sorpresa y relegar lo administrativo al orden, como

vía para justificar la conducta de quien elija la primera opción: en efecto, el arte siempre provoca un efecto sorpresa en el espectador; sorpresa que se da al comprobar que el auténtico fundamento de la formalidad trasciende las circunstancias en las que emerge la obra. De esa tensión entre sentidos, provocada por el ligero desplazamiento de los criterios que derivan de la forma y de la vida, superpuestos en la constitución de la obra, surge esa idea de lo artístico que se asocia a la intensificación de la experiencia visual. Lo imprevisto artístico tiene que ver, pues, con la tensión entre dos lógicas, la racional y la sensitiva, de las que participa un mismo artefacto y que, por separado, no son capaces de determinar su configuración. Dicha tensión no tiene nada que ver con esa extravagancia controlada que, fundada en la mera gestión de la audacia, ha contribuido a crear una imagen popular de un creador cuyo referente ejemplar son los artistas de telenovela.

Plantearse la arquitectura como concepción y realización de espacios dotados de un orden capaz de ser reconocido y valorado, sin que ello suponga incurrir en la simple regularidad o en una organicidad banal, obliga a introducir la noción de lo universal en el marco de referencia de la génesis. La tendencia a lo universal es la condición que disciplina el ejercicio de la subjetividad, intrínseco al quehacer artístico: lo simplemente subjetivo, sin tensión universalista, se convierte en algo estrictamente personal, difícilmente transferible, o sólo comunicable por coacción psicológica. La aspiración a la universalidad que el arte auténtico indefectiblemente incorpora es la relativa garantía de que pueda darse el reconocimiento de la forma, lo que propiciará, pues, una plena experiencia estética.

Mi reflexión se enmarca en una idea extensiva de patrimonio arquitectónico, más relacionada con la calidad



Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005 163

© El autor, 2006; © Edicions UPC, 2006

que con la mera pátina del tiempo, o con la eventual trascendencia afectiva de un edificio singular. Mi posición es crítica, por tanto, con la idea puntual de patrimonio, intrínsecamente demagógica, proclive a utilizar el inventario de obras venerables como coartada que legitime la perversión sistemática de la arquitectura de la ciudad: es frecuente que las administraciones centren su atención al patrimonio en la elaboración de un catálogo, sin otro criterio que una idea mítica de antigüedad, y a rehabilitar de vez en cuando algún que otro palacete italianizante –pongamos por caso– de discutible mérito.

Es difícil hablar de patrimonio colectivo mientras se continúe aplaudiendo una arquitectura que no tan sólo no propicia el juicio sino que lo impide, al presentarse como algo ya interpretado; que no resiste la mirada, sino únicamente la admiración incondicional; que funda su prestigio en unos galardones de dudosa alcurnia, en unos fervores coyunturales liberados por críticos sin mirada. La propia idea de patrimonio arquitectónico presupone hablar de una arquitectura concebida con criterios de consistencia formal, susceptible de ser reconocida por quien ha adquirido la capacidad para ello, haciendo uso de una visualidad inteligente.

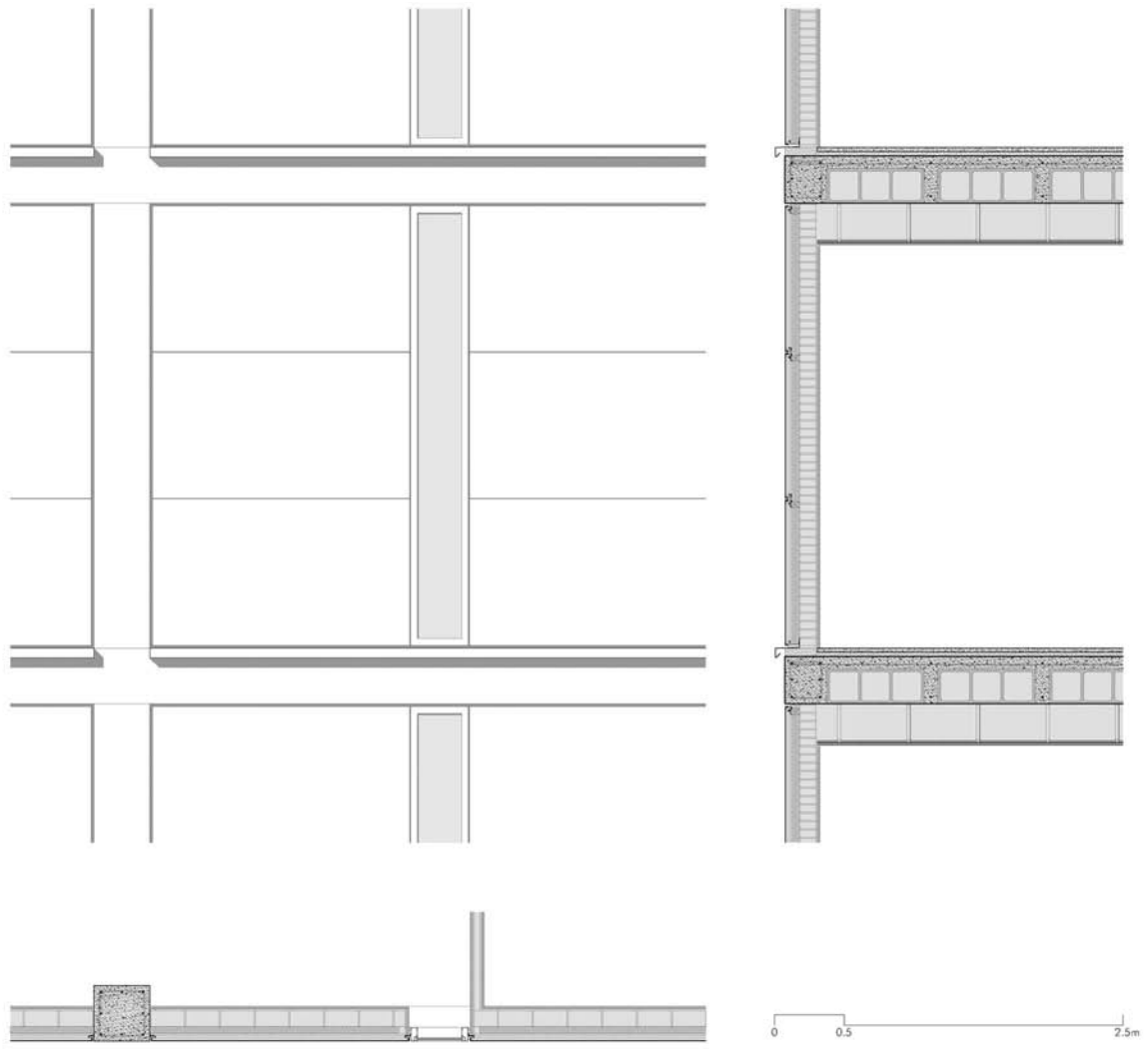
Desde esa perspectiva, la idea de patrimonio no se relacionaría siempre con la obsesión por preservar o reconstruir, como si se tratase de algo irremediablemente relacionado con el pasado. Pero abandonar la idea del pasado como parámetro determinante del “valor” de la arquitectura implica disponer de unos valores suficientemente extendidos para fundar un juicio universalizable; supone, en definitiva, instaurarse en el dominio del arte y abandonar esa atmósfera inquieta y fascinante del espectáculo.

Es una impostura continuar hablando de patrimonio mientras se siga apostando sin sonrojo por esas arquitectu-

ras capaces de “poner la ciudad en el mapa”, aunque ello suponga sacarla de la historia; mientras se siga considerando un objetivo irrenunciable atraer por cualquier medio a un turismo que confunde el viaje con el mero desplazamiento, que se forjó la sensibilidad en Eurodisney, que cede su capacidad de juicio a los medios y, claro está, que interpreta la historia como un proceso afortunadamente imparabile que ha de convertir la Tierra en un continuo parque temático, con áreas destinadas a edificios de oficinas donde reponerse, de vez en cuando, de tanta excitación.

Nadie creerá que el perfil del turista de antes aparezca por generación espontánea: una noción de patrimonio vinculada a una arquitectura orientada a los valores universales de la forma, no a los efectos más estereotipados del espectáculo, obligaría a ser más rigurosos a la hora de repartir galardones, propagar valores y entronizar mitos. La actitud ante el patrimonio se ha convertido hoy en un *test* revelador del sentido histórico de las ideas sobre el mundo: también en este caso, el estatuto que se conceda al mercado será definitivo.

Nada permite esperar que se dé un cambio de tendencia. Mientras tanto, continuar con la demagogia de limitar la idea de patrimonio a la arquitectura histórica, identificando a su vez lo histórico con lo meramente antiguo, sin discernimiento ni juicio, es el mejor modo de lavar la conciencia pública y social ante la destrucción implacable del ambiente, no sólo por el deterioro o la demolición de la herencia, sino por la banalización sistemática de los gananciales.



6. PROYECTO Y SOCIEDAD

LO QUE SE ENSEÑA EN LAS ESCUELAS

No hace falta ser un lince para darse cuenta de que las escuelas no han destacado por su actuación crítica frente a los mitos y las doctrinas que han respaldado el proceso de banalización progresiva de la arquitectura de las últimas décadas. El abandono de los principios de la modernidad –condición probablemente necesaria para la inserción definitiva de lo arquitectónico en el ámbito del “consumo del arte”– se ha seguido en las escuelas con gran naturalidad: se diría que la complicidad con que se han recibido las sucesivas alternativas a lo moderno ha provocado, más que preocupación o incertidumbre, una sensación de alivio.

El organicismo, el realismo, el brutalismo, el historicismo, la *tendencia*, el inclusivismo, el sintacticismo, el posmodernismo, el regionalismo crítico, la deconstrucción y, hace unos años, el minimalismo, son las doctrinas hasta hoy más celebradas entre las que en los últimos años han intentado –por lo que se ve, sin éxito– enterrar para siempre los principios y criterios sobre los que se apoya la noción moderna de orden. Con entusiasmo desigual, pero con idéntica falta de reparo, todos esos fetiches intelectuales se han ido incorporando a la conciencia docente y discente, dando a profesores y alumnos la impresión satisfactoria de que se atiende hasta la menor oscilación del espíritu del tiempo.

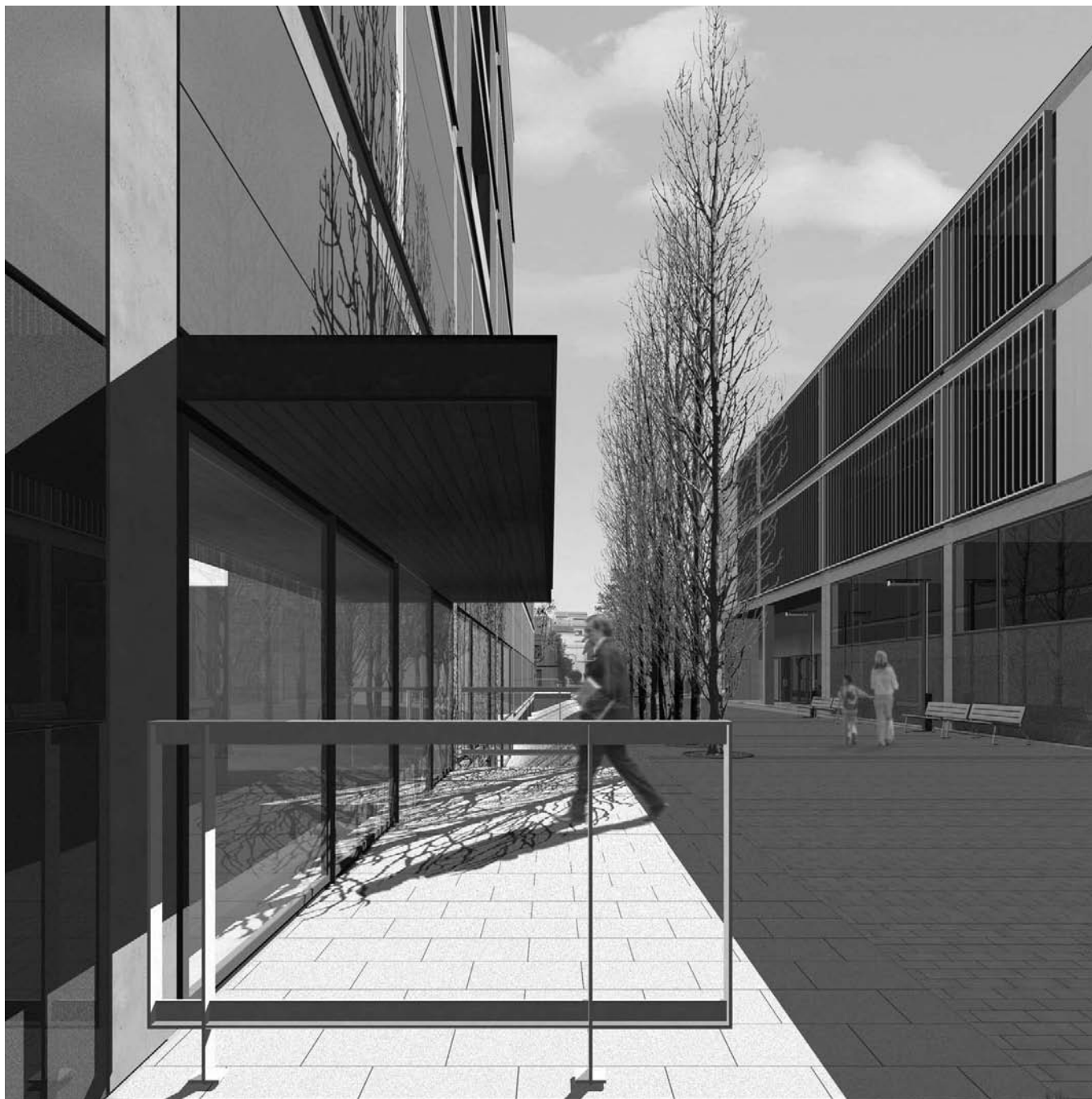
Los proyectos de final de carrera han ido reflejando fielmente los productos de tan azaroso devenir: los profesores hemos asistido, perplejos pero callados, a tan vertiginosa sustitución de mitos, convencidos de que esa vitalidad estética era lo mejor para nuestros alumnos. Los que pertenecemos al Departamento de Proyectos somos, como se sabe, casi todos arquitectos profesionales; a menudo, sin más preparación que la adquirida en los despachos y, más

tarde, depurada en las refriegas de las obras; por tanto, nos sentimos vulnerables: no somos teóricos ni ideólogos –para saber lo que conviene y lo que no–; naturalmente, tampoco somos héroes capaces de oponernos a doctrinas arquitectónicas de tanto relumbrón.

Si lo arquitectónico, como aspecto particular de lo artístico, se relaciona con una mediación subjetiva de quien proyecta, basada en la acción crítica del juicio, y el sentido de esa mediación se confía a la coyuntura, ¿cuál es, entonces, el papel de las escuelas en la formación de los arquitectos?

Treinta años de docencia de proyectos y veinte de miembro de diferentes tribunales de proyecto final de carrera me ofrecen una perspectiva del fenómeno –a mi entender, privilegiada– que me anima a escribir estas notas, sin otra pretensión que la de dar una oportunidad a mi tendencia natural a la reflexión.

A juzgar por los resultados, se diría que, hasta hace unos años, la enseñanza en la ETSAB estaba animada por el propósito inconfesado de formar “geniecillos incompetentes”. En efecto, cualquier proyecto de fin de carrera se resolvía en siete u ocho documentos de tamaño medio, con los que el aspirante trataba de ilustrar su capacidad para elaborar “ideas” que, a su dudosa solvencia literaria –y, a menudo, notable cursilería–, añadían una equívoca consistencia formal y una nula competencia técnica: no se olvide que, a la sazón, había una conciencia generalizada sobre el hecho de que el cometido del proyecto era, sobre todo, conceptual y, por tanto, la documentación gráfica era tan sólo una formalidad transitoria, aunque por desgracia inevitable. ¿Qué mejor vehículo que la palabra para mostrar el producto de la creación? Lo primitivo del resultado trataba de legitimarse por una convicción extendida que hacía las veces de consigna implícita: ¡no hay que incurrir en el profesionalismo; eso sería el fin!



Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005 167

© El autor, 2006; © Edicions UPC, 2006

Las aberraciones constructivas que habitualmente lucían, tanto en la descripción de los sistemas como en la definición de los elementos, eran asumidas por estudiantes y tutores como una anécdota irrelevante, frente al dramatismo o hedonismo –que de todo había–, según el talante o el mero estado de ánimo del artista. Naturalmente, el número de documentos había descendido vertiginosamente; lo que no me parecería un mal síntoma si no fuera que la calidad de lo representado menguaba de modo proporcional a la cantidad de los gráficos representantes: en realidad, los tribunales se veían obligados a hacer juicios sobre intenciones, lo que no resultaba particularmente alarmante para la mayoría de ellos, pues era el tiempo el que así lo quería.

Cuando aparecieron en la ETSAB las primeras chucherías deconstructivas, ya se preveía cierta nostalgia de lo moderno; se intuía la exhumación apresurada que vendría a continuación. En efecto, cansados unos y otros de que las sucesivas y fugaces doctrinas no ofrecieran ni siquiera criterios para “encajar el programa” –esto es, para sintetizarlo en estructuras formales consistentes y ordenarlo–, no era difícil adivinar que se avecinaba un período de cierto interés, aunque fuera instrumental, por la arquitectura moderna. A juzgar por lo visto en las publicaciones más atentas –Phaidon Ed. en cabeza–, se diría que actualmente asistimos perplejos a esa situación.

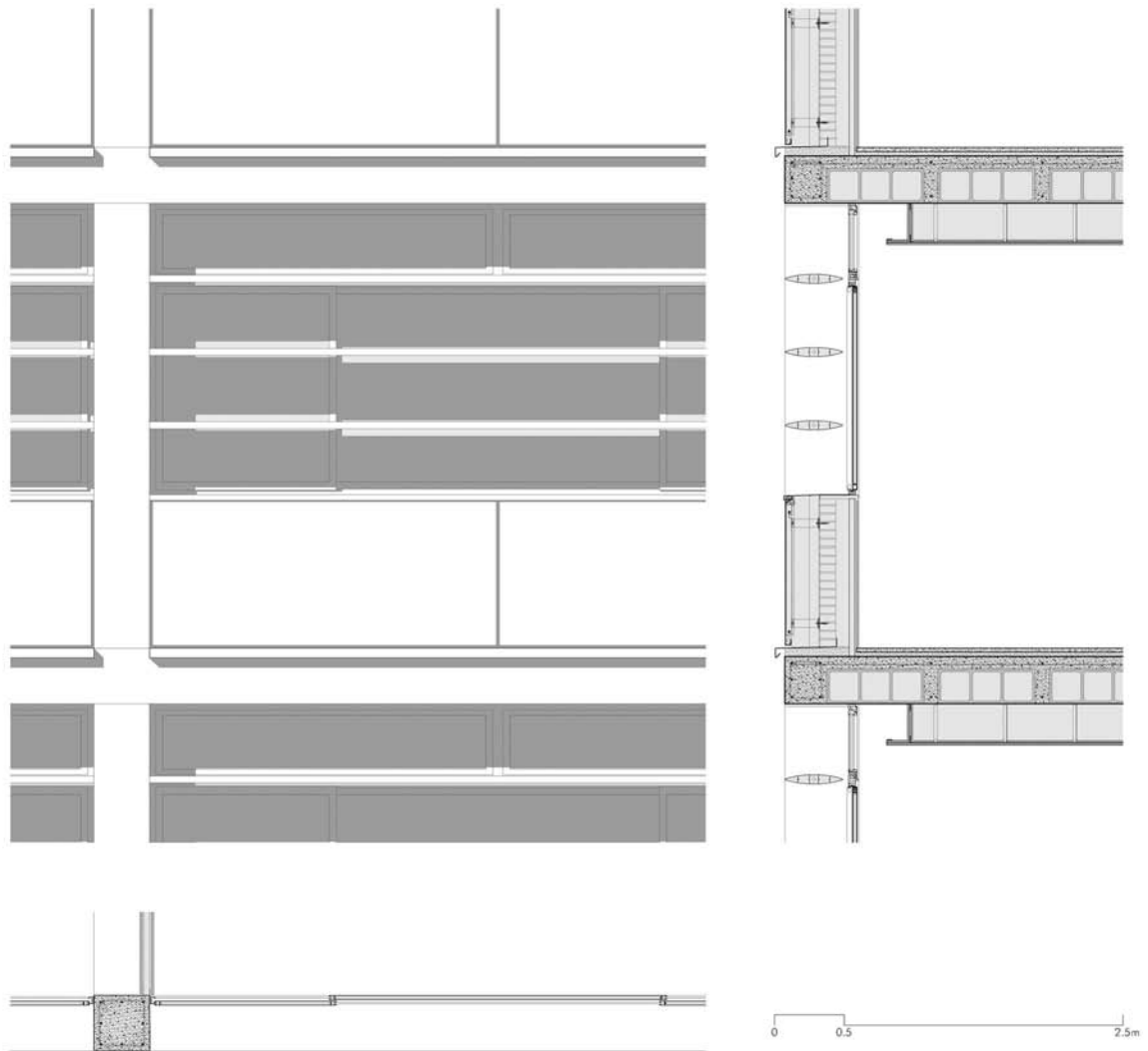
Pero que nadie se engañe: el interés por lo moderno que se observa ahora se orienta más a la mera identificación estilística que a la consistencia del orden, como no podría ser de otro modo, dado el peso de los hábitos adquiridos a lo largo de varias décadas de arquitectura sin forma. En esas condiciones, la modernidad que hoy parece interesar no es sino la adopción de unas preferencias figurativas, con carácter transitorio, en espera de que alguien –“con autoridad

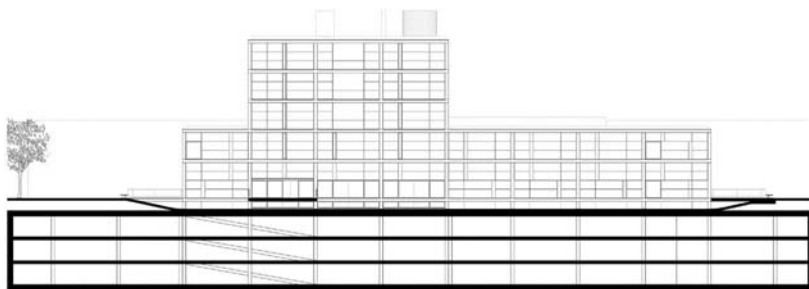
para ello, naturalmente”–, proponga algo mejor.

Con una visualidad bajo mínimos, fruto de cuarenta años de conceptualismo blando, sin otro criterio formal que las limitaciones de la propia fantasía y con un desconocimiento absoluto de la gran arquitectura del siglo XX, lo mínimo –*minimal*, pronuncian algunos, para parecer más profundos– constituye el prejuicio, convertido en categoría estética, con el que se trata de legitimar la obra: el resultado es una arquitectura estándar, que parece salida de una ingeniería, tales son la tosquedad de sus propuestas y la burocracia técnica de sus pormenores.

Se diría que del mito del “geniecillo incompetente” se ha pasado en poco más de dos lustros, casi sin advertirlo, al del “gestor de recursos ajenos”, capaz de emular a los arquitectos más reconocidos, sobre todo en la aproximación pseudotecnológica a la construcción y en el modo impersonal de concebir sus artefactos. Están apareciendo unas promociones lideradas por tecnócratas que han descubierto la gestión de residuos como una actividad que les va a permitir seducir en los concursos: acontecimientos rituales en los que están condenados a desenvolverse. No tratan de hacer arquitectura de calidad, sino de éxito; no aspiran a ser auténticos: a lo sumo, famosos.

Un amigo que colecciona *masters* en inglés –acaso para asegurarse una futura salida profesional en la hostelería– me asegura que en las escuelas norteamericanas de más renombre –debido, en parte, al peso de la tradición, pero sobre todo al fulgor de las estrellas que las visitan de vez en cuando– también ocurre el fenómeno que advierto aquí. Extraña coincidencia con unas escuelas que preparan para la fama escenificando la reflexión pura: en su plantilla de profesores no hay quien haya trazado una línea en los últimos treinta años.





Es muy fácil que, ante el “despliegue gráfico-técnico” que hoy parece inevitable, pasen inadvertidas la anemia constructiva y la sequía visual de una arquitectura hecha a retales de otras arquitecturas que, a su vez, hicieron del *patch work* su modo habitual de proceder. La atectonicidad intrínseca de la mayor parte de la arquitectura que ha alcanzado el éxito en las últimas décadas es hoy moneda corriente: el resultado es un híbrido fascinante, mezcla de abuso de la artesanía y despilfarro tecnológico, que confía su identidad al mero reconocimiento del mito que habitualmente lo ampara. Es frecuente, por ejemplo, encontrarse en los proyectos con dobles –y hasta triples– pieles de vidrio, montadas sobre aparatosas subestructuras metálicas, relucientes, que acaban arruinando el ideal de transparencia que sería razonable suponer en quien decidió el uso del cristal.

El detalle ha dejado de considerarse un modo de precisar el sistema constructivo, condición previa de la concepción, y es asumido como un pormenor, esto es, como una prueba de que hasta las soluciones más peregrinas pueden construirse realmente, si hay un estómago que las digiera –esto es, un ojo distraído que las disculpe– y un presupuesto que las soporte.

Pero, como señalaba anteriormente, esto seguirá ocurriendo hasta que aparezca otra consigna y nos movilice a todos –con las famosas escuelas norteamericanas en cabeza– en la dirección que se fije. Las escuelas están, como digo, nutridas de profesionales que no somos ni teóricos ni héroes; por tanto, celebraremos la novedad como un síntoma de la vitalidad cultural de nuestro tiempo. La imposible pero obligatoria irresponsabilidad ante la historia, esto es, la renuncia al juicio, en favor de expertos en gestión cultural, es la situación a que aboca el aceptar la mitificación del cambio como valor absoluto.

Las escuelas, como tales, poco pueden hacer ante esta situación de dependencia. Otra cosa somos cada uno de sus profesores, seres a los que nos gusta sentirnos singulares: todos ellos distintos, aunque –queramos o no– parecidos como las gotas de agua y con una dotación genética sólo un poco más compleja que la de la mosca del vinagre.

Ante esta situación, los profesores podemos seguir naturalmente como hasta ahora, convencidos de la propia poquedad, haciendo gala de un talante, más que humilde, desvergonzado. Hay otra posibilidad: asumir el cargo de manera responsable e intervenir en la coyuntura de acuerdo con una axiología básica que, a estas alturas, no es tan difícil de construir. Para ello, es necesaria la convicción de que el único modo de contrarrestar el liberalismo relativista que ha invadido las conciencias es plantear una enseñanza basada en la transmisión de determinados valores esenciales de la modernidad. Unos valores claramente vigentes, como lo demuestra su capacidad para sobrevivir a las rectificaciones y a los improperios –de poca enjundia, justo es reconocerlo– a que la han sometido críticos y publicistas en los últimos cincuenta años. Unos valores a los que habría que separar de la costra de adherencias ideológicas que ha ido construyendo, lenta pero eficazmente, una crítica precipitada y corta de vista.

Imagino el impacto del supuesto trasfondo académico –axiomático, si se quiere– de mis palabras en la conciencia temblorosa de muchos, que encuentran en el relativismo liberaloide un bálsamo intelectual para suavizar los efectos del desconcierto en el que se mueven: si bien se sabe que la noción de *certeza* es ajena al universo de lo artístico –puesto que es de valores y no de hechos de lo que trata el arte–, no debería obviarse la *convicción*, que es necesaria para que el proyecto de arquitectura recupere la condición ordenadora



Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005 171

© El autor, 2006; © Edicions UPC, 2006

que tuvo en otros tiempos, de modo que la farsa intermitente en la que vive desde hace décadas no se convierta en una patología asumida como inevitable, una dolencia crónica.

No sé si cincuenta años de desorientación y titubeos son suficientes, o bien habrá que dejar pasar unos cuantos lustros más, para reconocer la sensatez de las palabras con que Colin Rowe concluía el texto en que presentaba aquel efímero espejismo editorial titulado *Five Architects*: “Pero, sobre todo esto, hay un punto de vista compartido que sencillamente es éste: más que confirmar constantemente el mito revolucionario, se debería reconocer, más razonable y modestamente, que en los primeros años del siglo xx se produjeron las grandes revoluciones del pensamiento, que se resolvieron en profundos descubrimientos visuales todavía inexplicables y que, más que asumir un cambio intrínseco, prerrogativa de toda generación, podría ser más eficaz reconocer que ciertos cambios son tan enormes que pueden llegar a imponer una directriz que no puede resolverse en cualquier espacio de vida individual.”

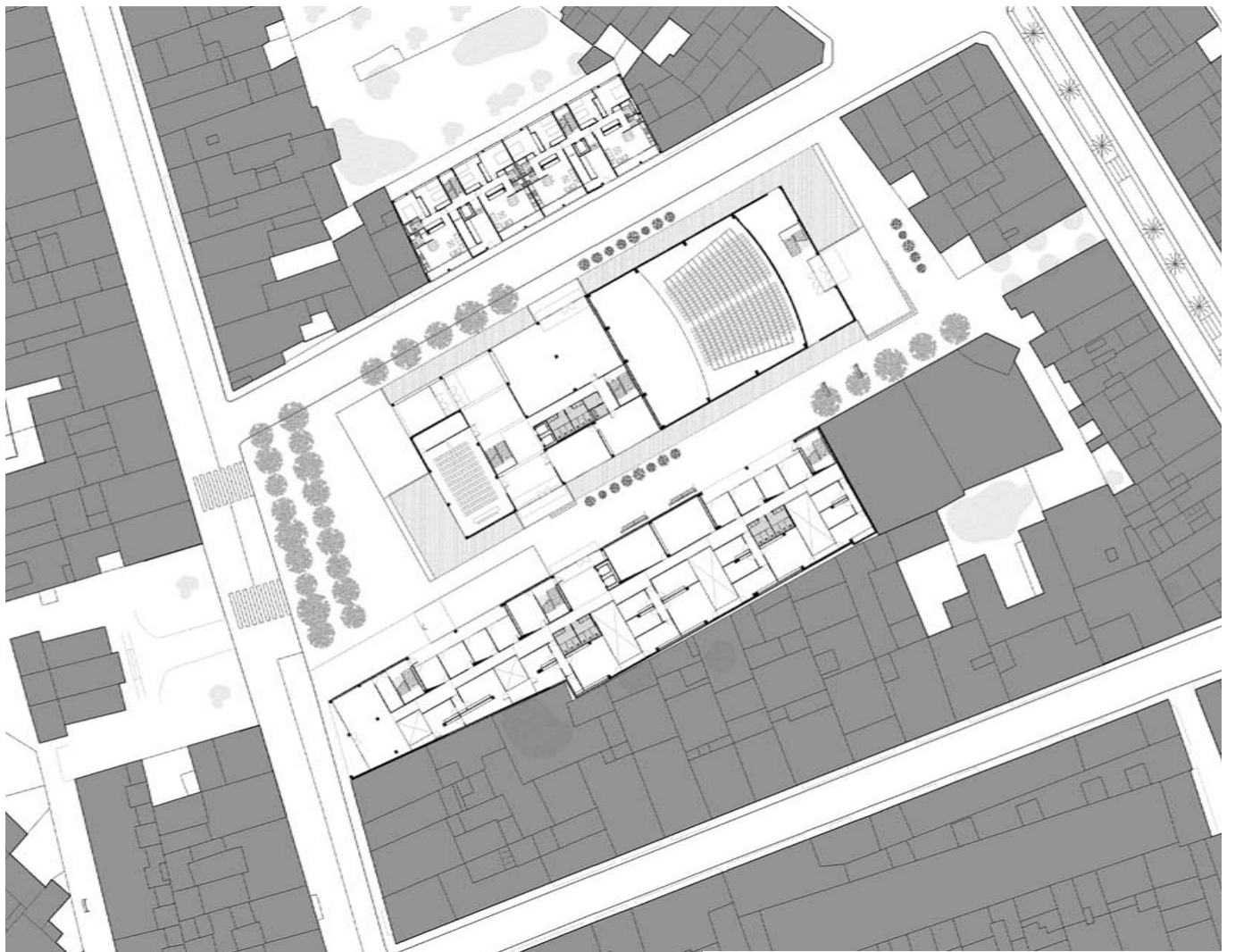
LA ARQUITECTURA Y LA PRÁCTICA PROFESIONAL

Estoy convencido de que más de uno se preguntará qué tienen que ver el discurso sobre la modernidad, la consistencia de la forma o la identidad del artefacto con la realidad profesional a la que la mayoría de los arquitectos están abocados. No voy a negar la incidencia del marco en el que se desarrolla la actividad en el modo de afrontarla; en cambio, sí estaría dispuesto a discutir que las urgencias del ejercicio profesional permitan obviar cuestiones de conciencia arquitectónica, porque aquél se basa en demandas más urgentes y ha de atender a requisitos más precarios.

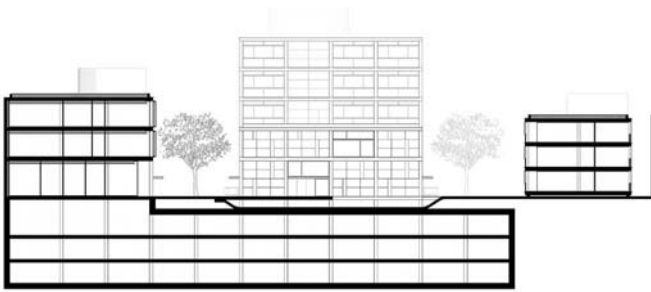
Dije al principio que me referiría a la arquitectura en tanto que práctica artística, aun cuando estoy convencido de que sólo en pocas ocasiones el proyecto roza el universo del arte. La razón es clara: en la medida en que los arquitectos nos solemos atribuir unas prerrogativas respecto al uso de las convenciones que el cuerpo social sólo reconoce a quienes practican el arte, es obligado tratar de establecer los límites de lo artístico para que no acabe utilizándose sólo como legitimación sociológica de la excentricidad y la extravagancia. No tengo ninguna confianza en que plantear un discurso estrictamente técnico tuviese el efecto de moderar la alegría con que los arquitectos gestionan los bienes ajenos.

No voy a abusar de aforismos como “el saber no ocupa lugar” o “cuanto más azúcar más dulce”, para argumentar que con más conocimiento es más fácil afrontar cualquier situación profesional, y no porque no crea que es así, sino porque creo que puedo argüir razones más consistentes. No sé si me he referido hasta ahora a las que considero que son cualidades básicas del arquitecto: tener sentido común y sentido de la forma, pero no como polos de una conducta escindida, sino como términos de una oposición dialéctica de gran fecundidad, tanto en la profesión como en la vida. En efecto, si se entiende así la práctica, será difícil plantear la cuestión de la presunta distancia entre la arquitectura y la realidad. Como ya señalé más arriba, si la arquitectura no atiende a los problemas de la realidad, no es arquitectura: por definición. De modo que de nada sirve argumentar –como a menudo se oye–: “la complejidad del programa impedía hacer arquitectura”. Nada impide hacer arquitectura si quien proyecta es competente.

Pues bien, una argumentación similar podría hacerse a propósito de las condiciones –no siempre favorables– en



Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005 173



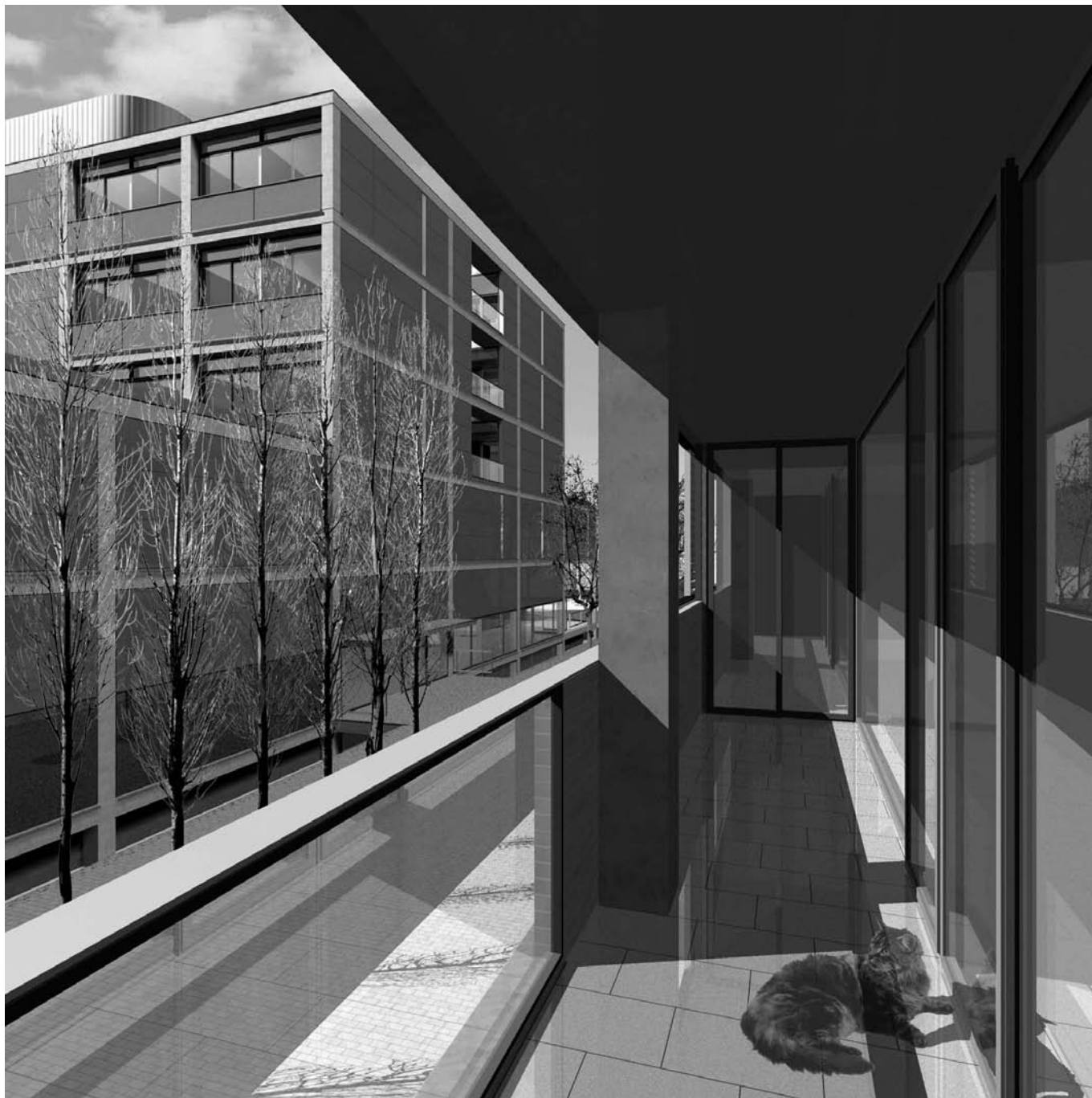
que con frecuencia el arquitecto está llamado a desarrollar la práctica profesional. Ante todo, estoy convencido de que debe afrontarse la cuestión sin un atisbo de autocompasión exculpatoria por la mala calidad de los productos; me temo que con esta excusa combate el insomnio más de un responsable de la “dudosa” arquitectura profesional que prolifera en pueblos y ciudades. El mejor modo de evitar tal escepticismo autodefensivo es plantear los proyectos en el marco de las circunstancias reales en que se producen, lo que no quiere decir renunciar de antemano a la calidad, sino todo lo contrario: analizar las condiciones en que, en cada momento, se proyecta una arquitectura solvente.

Naturalmente, habría que abandonar el síndrome de reformador social que los teóricos del Movimiento Moderno se encargaron de esparcir como instancia de redención de una sociedad preindustrial y, por tanto, descarriada: en realidad, la asunción ideológica del cometido de redentor impidió, por una parte, el entendimiento de la naturaleza del cambio estético que la modernidad suponía y, por otra, ofreció la coartada para desinteresarse de él, con el pretexto de que atendía a cuestiones más trascendentes. Abandonar ese talante obliga a asumir un grado razonable de competencia técnica, si no se quiere incurrir en crisis de identidad, porque, ¿a qué quedaría reducido el papel del arquitecto, si se le niega la acción profética sobre la forma de vida de los demás? Ello conduce a redefinir la idea que se tiene de la arquitectura: es decir, dejar de considerarla un plus estético que “se añade” a la construcción, para entenderla como “un modo específico de afrontar la construcción”. Desde esa perspectiva, se entiende que uno de los problemas –si no el problema esencial– es precisamente recuperar la competencia constructiva como atributo fundamental de

la actividad del arquitecto: sólo el dominio de la técnica permite esperar un eventual acceso a la práctica artística. Ésta es la auténtica cuestión que determina las relaciones entre arquitecto y cliente: no tanto la eventual disparidad entre los gustos respectivos. El arquitecto se ha convertido, en los últimos cuarenta años, en un experto en maquillajes y afeites que –para colmo de males– la Administración impone a quien se propone edificar: en realidad, asume las competencias de un comisario estético, experto en administrar las arbitrariedades de la moda. Es fácil comprender que el cliente no se encuentre en la mejor disposición ante un personaje que las leyes le prescriben para decirle lo que le ha de gustar; porque pocas veces se le reconoce al arquitecto capacidad técnica para afrontar un problema que un constructor local no fuera capaz de resolver.

Justo es reconocer que el arquitecto profesional se encuentra en una situación insostenible: la arquitectura que “le gusta” –la que llevan las revistas– no le ofrece criterios para afrontar los problemas reales de su actividad profesional, y la que le ofrece tales criterios “no le gusta”. Bueno, en realidad no sabe si le gusta o no; diríamos que una aparece en las revistas y la otra no: por algo debe ser –piensa, con sensación de alivio. El arquitecto profesional del que hablo –la mayoría– actúa sin criterio alguno; más allá de satisfacer las exigencias del cliente, como modo de supervivencia económica, porque la arquitectura que ha gozado del favor de los medios en las últimas décadas no le ofrece valores a los que orientar su trabajo ni criterios con los que controlar el proyecto. Emulando a sus ídolos, trata de reemplazar los criterios que no conoce por meros antojos, sustituyendo la técnica por el gusto, la dignidad por la novedad.

¿Cómo puede alguien extrañarse de que el cliente se muestre arbitrario en sus preferencias? ¿Desde qué autori-



Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005 175

© El autor, 2006; © Edicions UPC, 2006

dad pretende el arquitecto hacer prevalecer sus ideas, si ni son ideas ni son suyas?

La competencia técnica tiene siempre un reconocimiento social; la “genialidad incompetente”, no. Expondré un ejemplo de un arquitecto a quien dediqué una amplia monografía hace unos años: Mario Roberto Álvarez. Es conocido en Buenos Aires que las viviendas situadas en algunos de sus edificios se valoran entre un quince y un veinte por ciento más que las otras de características similares; nadie piense que ello se debe a que los ciudadanos aprecian la elegancia de su arquitectura, sino a que constatan que sus viviendas son mejores, es decir, mejor proyectadas y mejor construidas. La calidad es un atributo sintético que hace referencia a la totalidad: no hay calidad constructiva y calidad artística como cualidades separadas; en todo caso, son facetas de una misma condición.

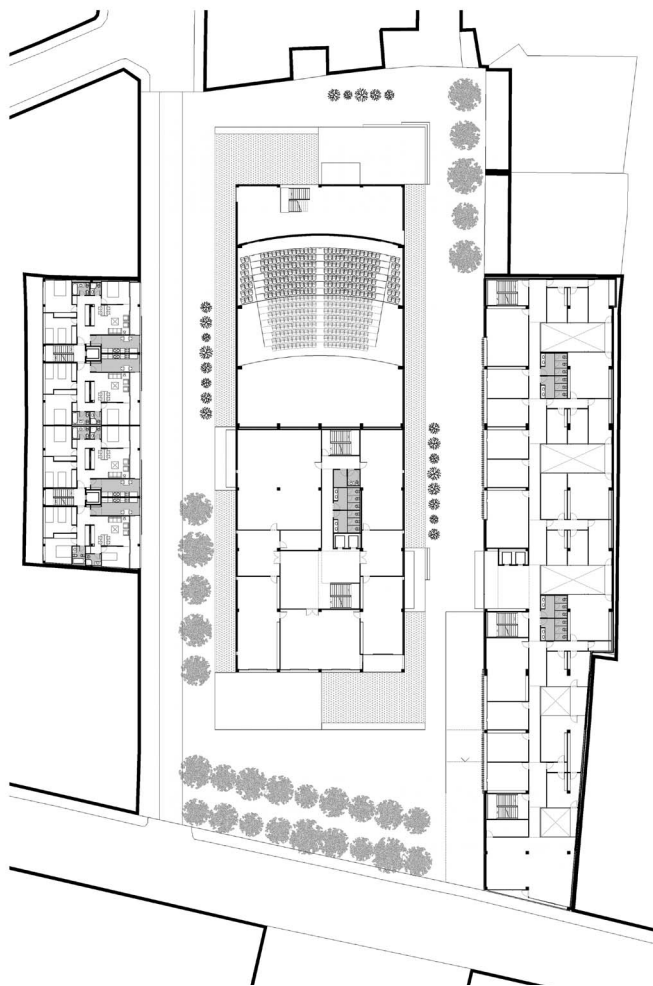
Estoy hablando de un grandísimo arquitecto, que hace unos años había construido 2.600.000 m², pero que se inició en 1937 construyendo edificios de planta y piso en los barrios extremos de la ciudad; que jamás fue profesor de arquitectura y que, en general, no ha conseguido el primer premio en la mayoría de los concursos en que ha participado. Es decir, se trata de un profesional: algo que hace unos años parecía un demérito, sobre todo a los ojos de mentes especulativas que pretendían sentar cátedra en el ámbito de la arquitectura, acaso por su indisposición congénita a afrontar el proyecto.

El único modo de recuperar la confianza del cliente es adquiriendo competencia para resolver los problemas específicos de la arquitectura, que, como se ha visto, no se reducen a cuestiones de gusto añadido. Lo ilustraré con otro gran arquitecto de quien hace días he publicado un libro: Paulo Mendes da Rocha. Cuando presenté la versión

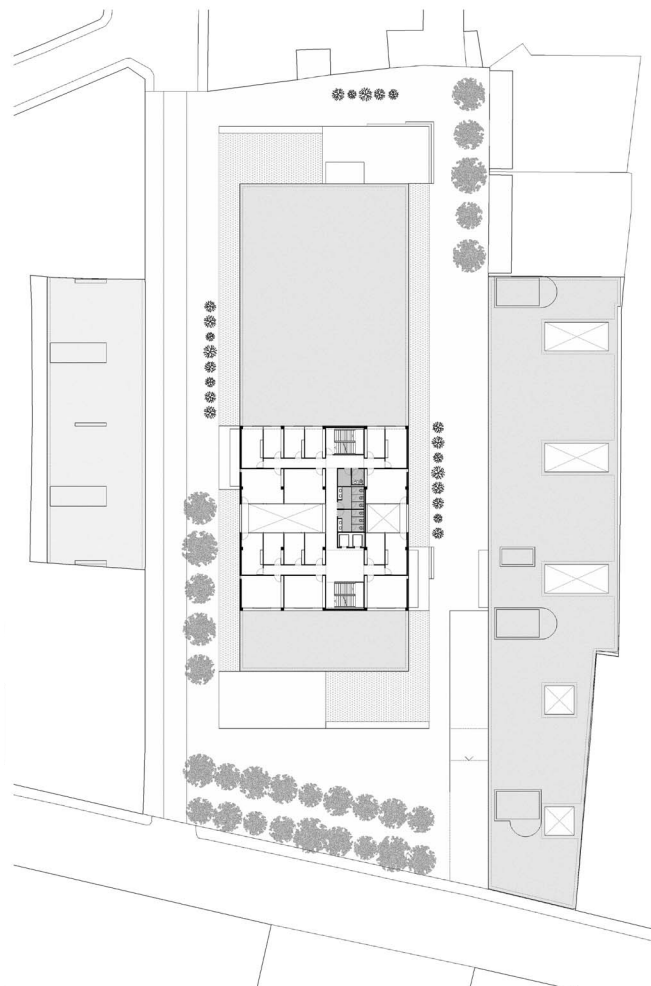
portuguesa, en São Paulo, en agosto de 2002, me explicó que estaba acabando el proyecto de un aparcamiento de un centro comercial en Bahía: la ampliación del programa en unos espacios destinados a oficinas introducía una complejidad al encargo que Paulo apreció y que, sin duda, iba a aprovechar en favor del proyecto. No es difícil imaginar que un arquitecto posmoderno habría proyectado el centro comercial a base de mucho vidrio–espejo y un ápice de salsa rosa. Resulta evidente que el encargo del aparcamiento se debió a la capacidad de Paulo para resolver problemas técnicos –es decir, de concepción–, ya que para “estéticos” contaban ya con un “especialista”.

Jamás me pareció apreciar en Paulo un atisbo de disgusto por haber sido requerido para lavar los trapos sucios del conjunto: en efecto, la arquitectura no tiene que ver ni con el tamaño del encargo ni con la naturaleza del programa, sino con la dignidad y calidad de la solución.

Oigo a menudo quejas acerca del modo perverso en que los usuarios utilizan los edificios, como argumento justificador del escepticismo que induce a ejercer la mediocridad, con la coartada de que “es eso lo que el cliente quiere”. No quisiera pecar de insensible a los problemas de la profesión o de transigente con las manías de los usuarios, pero sí me gustaría recordar que la flexibilidad del proyecto para adaptarse a los eventuales cambios de destino a que lo someterá el propietario es una condición implícita a la universalidad a la que toda buena arquitectura debería aspirar: no sé si me he referido ya a ello en el curso de estas sesiones, pero a los atributos que Jeanneret definió como característicos del arte moderno –economía, precisión, rigor y universalidad– suelo añadir en mis clases el de reversibilidad; es decir, la capacidad de un edificio para aceptar usos y circunstancias distintos a los iniciales.



Planta primera



Planta segunda



En realidad, la arquitectura auténtica debería ser siempre reversible, puesto que su identidad formal es precisamente lo que queda si se prescinde de su destino específico: dicha identidad se funda en el uso pero, a su vez, lo trasciende, en la medida que el edificio está ordenado según una estructura consistente y autónoma. Un ejemplo aclarará la cuestión: la Casa Cook (1926), de Le Corbusier, permite cualquier modificación para adaptarla a otros usos –o a variantes del uso original– porque el fundamento del proyecto está en la situación de la escalera, y eso difícilmente puede modificarse; afecta a la estructura espacial de la casa; la directriz de la tabiquería –circunstancia que a menudo se relaciona con lo más valioso de la casa– es coyuntural: prueba de ello son las vicisitudes por las que pasó, a lo largo del proceso de proyecto.

Otro ejemplo: tanto en las viviendas de la Weissenhoff (1927), en Stuttgart, como en las de Lake Shore Drive (1951), en Chicago, Mies van der Rohe propuso una solución convencional, adaptada al gusto de los promotores, junto a su propuesta genuina, basada en la progresiva intimidad de los usos en un espacio continuo, sin otros elementos de delimitación que algún mueble y su posición en la vivienda. La arquitectura que basa su condición de universo ordenado en la propuesta de una estructura esencial, clara y precisa, tiene más posibilidades de alteración que aquella que confía en recursos estilísticos o figurativos para acreditar su condición de obra de arte.

La arquitectura debería cambiar la expectativa del cliente y del usuario ofreciendo soluciones reales al problema de calidad de la vivienda, no proponiendo formas de vida propias de películas de ciencia ficción, a menudo producto típico de la sociología recreativa; modificando el ámbito en el que se desarrollan sus propuestas: si la problemática de un proyecto remite a una discusión sobre gustos es porque no

se trata de un proyecto, sino de un amasijo de banalidades con una apariencia más o menos actual. El gusto no es sino la socialización de las preferencias, un modo de asumir los mitos fabricados por el mercado para no quedarse sin público: la arquitectura debería plantearse en otros términos, si no se quieren sufrir los rigores de una lógica tan mezquina.

Quisiera, por último, reiterar mi convicción de que el control de la dialéctica entre el sentido común y el sentido de la forma es la mejor manera de gestionar las eventualidades que depara el encuentro de la arquitectura con la realidad: los criterios formales son irreducibles al sentido común, pero no pueden contravenirlo; en el espacio que media entre la asunción de la lógica más compartida y la supeditación del orden arquitectónico a la misma, hay un campo de acción en el que se ha proyectado, se proyecta y se proyectará en el futuro la arquitectura capaz de sobrevivir a los mitos de su tiempo.

No se me escapa que, a pesar de todo, hay situaciones en las que el ejercicio profesional plantea unas condiciones tan extremas en las que la aceptación o no del juego pertenece al ámbito de la moral, no al de la teoría: la arquitectura tiene poco que añadir en estos casos; se trata de usar normas de conducta previas e irreducibles al juicio estético.

CRISIS DE LA AUTORÍA Y “ARQUITECTURA DE AUTOR”

Ignoro la razón por la cual cada vez que oigo hablar de “arquitectura de autor” me viene a la mente el “cine de arte y ensayo”; probablemente, aprecio en ambas sentencias una aclaración innecesaria, debido acaso al empeño en dar relieve a ciertos atributos, ante la duda de que la simple observación de las obras no baste para percatarse de su



Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005 179

© El autor, 2006; © Edicions UPC, 2006

condición de artísticas. Creo, de todos modos, que no sólo es eso: hay algo en la condición artística de la arquitectura y los filmes que comento que seguramente me hace asociarlos; no cabe duda de que ese cine y esa arquitectura constituyen sólo un género singular –por lo pretencioso e irrelevante– dentro del cine y de la arquitectura, en general: aquel que centra su peculiaridad en el subrayado de uno de los aspectos –el artístico, vinculado a la acción del autor– que inciden en la obra.

El “cine de arte y ensayo” surgió con el propósito de poner a la consideración de los espectadores filmes que, por su naturaleza escasamente comercial, tenían poco acceso a las salas de exhibición habituales; ello contribuyó a definir un género de películas particularmente herméticas y afectadas, difíciles de visionar sin la ayuda de la exégesis crítica de algún experto que ofreciera las claves para su interpretación. Era un cine en el que había que entender lo que no se veía, más que apreciar lo que se veía: más orientado a estimular la sospecha del espectador que su mirada. El paso del tiempo ha puesto las cosas en su sitio y esos filmes tienen que competir hoy con los de Ford, Hawks, Hitchcock y otros “artesanos” o “directores de género”, como se les calificaba a la sazón.

La noción de autor se relaciona –en el diccionario y en la realidad– con la causa de alguna cosa: en arquitectura, con el causante de la obra, mediante el control del proyecto. La expresión “arquitectura de autor” es relativamente reciente: que cada obra tiene su causa en el autor es una circunstancia que no necesita glosa ni comentario. Pero, precisamente cuando empieza a cundir la sospecha de si –en determinadas condiciones de proyecto– la autoría de la obra puede atribuirse a quien asume su autoría administrativa, se insiste en que, efectivamente, la arquitectura es cosa suya.

La irrupción de la “arquitectura de autor” se generaliza en el momento en que la arquitectura deja de considerarse obra –es decir, resultado de la acción de un autor– para ser concebida como producto –o sea, la ganancia producida por tal resultado; momento que coincide con el abandono de la arquitectura como objeto de experiencia subjetiva, a través del juicio –lo que supone atribuirle un sentido, además del reconocimiento de su identidad formal–, para entenderla como signo de ciertos valores, determinado por las condiciones de su autoría. En otras palabras, la noción de “arquitectura de autor” aparece cuando la inclusión de la arquitectura entre los productos de consumo generalizado determina el abandono del disfrute mediante el juicio para instituir el consumo a través de la persuasión: “el índice de audiencia” –que influye tanto en la viabilidad de los programas de televisión como en la de los edificios “emblemáticos”– determina una arquitectura basada en la gestión de los tópicos de más fácil digestión.

La desconfianza en un consumo basado en la identificación de los valores de una arquitectura sin identidad se salda con el resurgimiento del principio de autoridad, paradójicamente incompatible con la noción de autoría: en efecto, es curioso que el acento en la autoría coincida, precisamente, con la generalización de una conducta impersonal, prácticamente anónima, en la que el nombre del arquitecto se convierte en una marca que actúa como las franquicias de las hamburgueserías. Cualquier ayuntamiento puede tener un museo como el de Bilbao –por poner un caso–, del mismo modo que un turista se puede tomar el mismo sándwich en Boston y en Pekín. El artífice –ya no el autor– no es dueño de sí: presionado por la demanda –o por la empresa que gestiona la marca de su nombre–, sólo puede hacer lo que hizo antes; son las reglas del juego: la idea de concepción,



Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005 181

vinculada al autor, aparece suplantada por la de producción, asociada al jefe de personal –a lo sumo, relacionada con el gerente.

La crisis en el concepto de autoría que –como se ha visto– acompaña a la generalización de la “arquitectura de autor” no es un fenómeno que sólo afecte a la estrategia comercial de los productos: afecta de modo esencial a su propia naturaleza. La inclusión de la arquitectura en el consumo de masas no es un hecho provocado y aprovechado sobre todo por los magnates del “sector inmobiliario”, como pudiera parecer: ellos especulan con valores suficientemente primarios como para detenerse en lo cualitativo; los “arquitectos mediáticos” descubrieron pronto que su clientela natural eran los políticos: presos del “índice de audiencia”, como los programas de televisión, los políticos –la experiencia confirma que, por una vez, la generalización no es abusiva–, esclavos de un populismo que parecen asumir como consubstancial a su tarea, se han convertido en los principales promotores de la “arquitectura del espectáculo”. Populismo virtual, basado más en lo que ha de valorar el pueblo que en lo que valora realmente: de modo que, en realidad, es una actitud perversa que podría muy bien denominarse “despotipopulismo”. Pocos administradores se resisten a poner su ciudad en el mapa, aun a costa de tropelías culturales que más bien cabría esperar del capital más codicioso e inculto.

La referencia al marco me ahorrará esfuerzos al caracterizar el fenómeno: en efecto, una vez recuperada para la arquitectura una popularidad que probablemente no había alcanzado desde la Contrarreforma, las “primeras firmas” han elaborado su estrategia; visto que no hay ciudad o comunidad que se precie que no quiera tener tres o cuatro armatostes, tan costosos como ridículos, se ha consolidado

la costumbre de construir “edificios emblemáticos” como monumentos a la banalidad y al despilfarro, símbolos de la mediocridad del tiempo. No me corresponde enjuiciar a los promotores –cada cuatro años los valoran los electores y, habitualmente, los confirman: señal que todo va bien–, pero me atrevería a decir que mis colegas de más cartel nos infravaloran a todos: estoy convencido de que los humanos, en general, no nos merecemos esto, y que seríamos capaces de digerir artilugios más sutiles.

El propio término *espectáculo* alude a la actitud del que espera algo del acontecimiento al que asiste, de modo que su valoración del hecho dependerá de hasta qué punto se haya cumplido lo que esperaba contemplar. No es esa, en cambio, la disposición del ciudadano actual ante la arquitectura: más que esperar, confía en lo que le propongan, para saber a qué atenerse. De modo que, en la actualidad, proponer es persuadir: no hay capacidad de juicio –ni criterio para reaccionar– ante un edificio propuesto como “excelente”. De ahí la responsabilidad en que incurren quienes intervienen en esos procesos.

La noción de *espectáculo* tiene una pequeña porción de sentido que puede coincidir con la experiencia del arte: “aquello que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo, infundiéndole deleite...”, pero el diccionario continúa: “...asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles”: afectos más o menos nobles que califican el espectáculo, estableciendo con claridad el límite que lo separa de la obra de arte. Hay otra acepción, referente a “dar un espectáculo”, es decir “producir una acción que causa escándalo o gran extrañeza”. En el campo semántico definido por estas definiciones se inscribe la noción de espectáculo que subyace en la arquitectura “mediática” de la actualidad.



Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005 183

© El autor, 2006; © Edicions UPC, 2006

En definitiva, el jugar con la expectativa de un público entregado por el desconcierto no tiene que ver con la arquitectura, sino con las limitaciones sensitivas y morales de los “arquitectos estrella”; naturalmente, ello no debería ser sufragado con fondos públicos –es cierto– pero, sobre todo, no debería proponerse como la única forma de supervivencia del arte en una época a la que los periódicos ya se refieren como de “la muerte del espíritu”. Se trata sólo de aceptar un matiz: ¡dejen el arte para quien lo trabaje y dedíquense a lo suyo!

No creo que el discurso dé para más: en todo caso, aventuraré una hipótesis que se basa más en la experiencia que en una sospecha: la idealización progresiva de la arquitectura –de su reducción a discurso, desposeyéndola de su condición visual específica–, que siguió al abandono de los criterios formativos y visuales de la modernidad, provocó la irrupción en su ámbito de gran cantidad de personajes que –sin dudar de su talento para otros menesteres– no estaban particularmente dotados para la concepción de espacios ordenados. Esta circunstancia provocó una regresión estética de proporciones inesperadas: la arquitectura se consideró de nuevo como la expresión material de un discurso, en la que lo novedoso sustituyó a lo nuevo; lo sincero, a lo auténtico, y lo vistoso, a lo visual; el fenómeno provocó una desviación de los valores arquitectónicos, que ha alcanzado su cenit en la arquitectura de las últimas décadas. Este hecho, sin duda favorecido por la regresión sensitiva a que –paradójicamente– ha conducido “la cultura de la imagen”, explica no tan sólo la mediocridad de la arquitectura del espectáculo, sino la aparente entereza con que la asumen sus representantes más eximios.

LA CRÍTICA Y LOS CRÍTICOS

Una teoría del proyecto no puede obviar el cometido de la crítica en la configuración del marco de referencia de las decisiones que median entre la concepción y la obra: en circunstancias culturales como las presentes, en las que la desorientación propicia, a menudo, la huida hacia delante o, simplemente, el escepticismo lucrativo, los baremos de la crítica sustituyen los principios de un sistema estético ausente o, mejor, provisionalmente hibernado. En esas condiciones, me parece inexcusable la referencia –aunque sea breve– al papel de la crítica a lo largo del siglo xx, tratando de identificar su cometido en los episodios más sobresalientes del desarrollo –y presunto eclipse– de la modernidad. Para ello, haré una breve mención a la crítica en el siglo xix, antecedente inmediato del argumento básico de estas notas.

Dos factores influyeron de manera decisiva en la aparición de la crítica como institución dentro de los sistemas de producción y uso social del arte: la emergencia de la subjetividad en la producción artística y la generalización de la experiencia de sus obras. La quiebra de las convenciones que supuso la aparición de la idea romántica de autor, por una parte, y la ampliación del público del arte, por otra, demandaban una acción aclaratoria acerca del sentido de la obra que vino a cubrir la crítica.

El cometido genuino de la crítica es desvelar las categorías y los principios sobre los que se establece una u otra forma del arte, con el fin de que el público establezca sus propios juicios. De ese modo, se ayuda a que su respuesta de agrado o desagrado supere la mera reacción visceral, basada en criterios estrictamente sensitivos: la crítica –en sentido estricto– tiene por misión, por tanto, asistir al público sin llegar a suplantarlo; desvelar las categorías de la obra para



Centro de servicios. Benissa, Alicante, 2005 185

facilitar el reconocimiento de su formalidad específica y su sentido histórico.

No cabe duda de que a lo largo del siglo XIX la crítica tuvo un cometido importante: atender a la variedad de doctrinas con que el nascente espíritu romántico trató de superar el neoclasicismo que había acompañado a la consolidación y al prestigio del Estado moderno. A menudo, estuvo desempeñada por teóricos del arte, comprometidos en la explicación de los fundamentos del cambio estilístico: la polémica entre Riegl y Semper, a propósito del origen de la forma en arquitectura, ilustra de manera ejemplar el hecho a que me refiero. En otros casos, los críticos se limitaron a identificar y divulgar los sentidos estéticos de las escuelas y tendencias que menudearon a lo largo de la segunda mitad del siglo, con lo que la pérdida de trascendencia teórica de su labor quedaba compensada por su eventual eficacia como servicio público. La crítica se vio así envuelta en las rencillas entre grupos o escuelas, lo que hizo peligrar más de lo deseable su cometido esclarecedor.

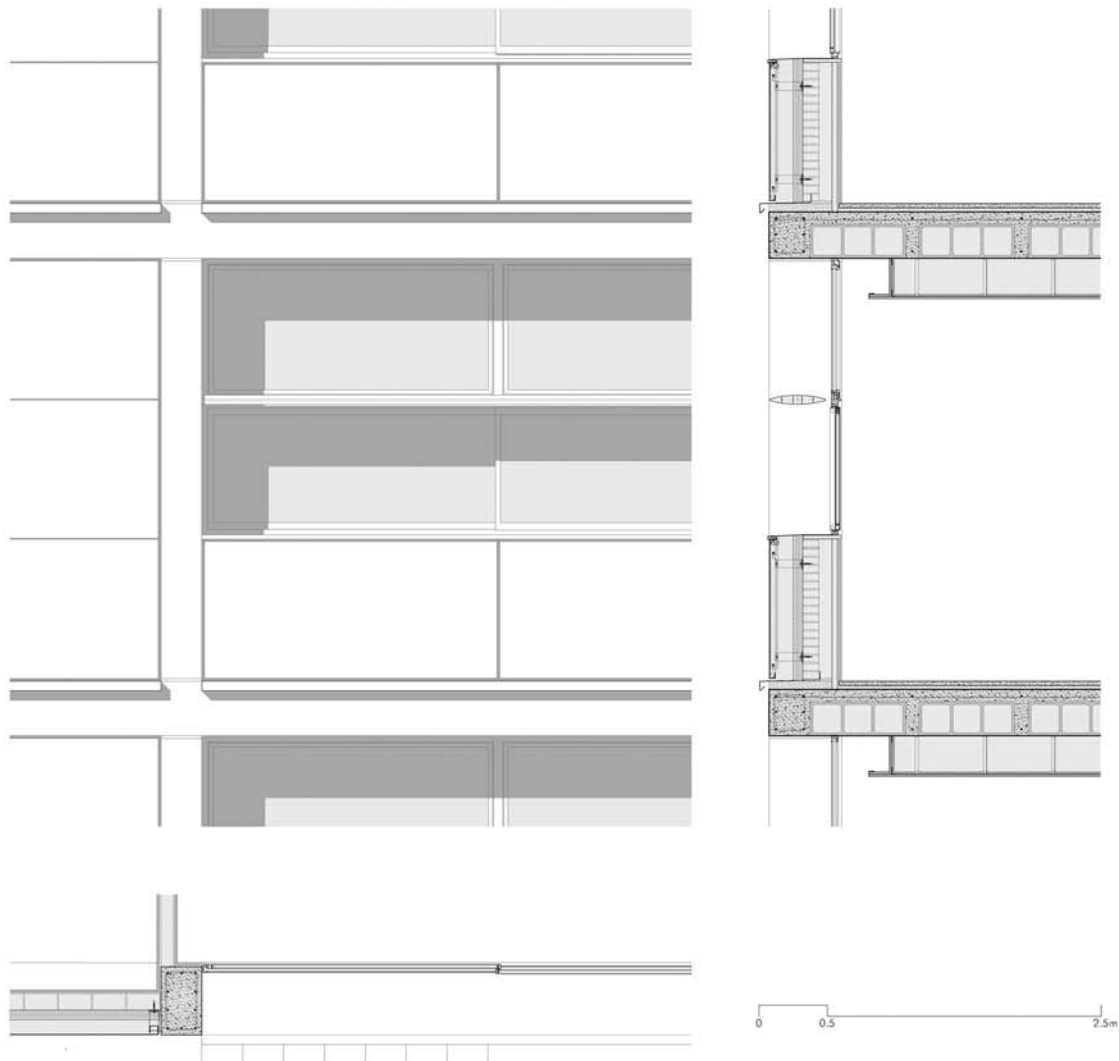
De todos modos, a comienzos del siglo XX la crítica —en tanto que institución mediadora— se enfrenta a una prueba definitiva, con la aparición de las vanguardias pictóricas constructivas: ya no se trata de dar razón de una escuela o doctrina, más o menos disidente respecto de lo establecido, sino de divulgar los principios de un modo distinto de afrontar el arte, con unos principios de orden diferentes y con un planteamiento radicalmente opuesto, tanto de las relaciones entre el arte y la vida, como entre el arte y su uso social.

Efectivamente, la misión del crítico es —como se ha visto— aproximar el arte al público, tratando de darle a conocer las claves de las tendencias u obras concretas, para facilitar su acceso a una auténtica experiencia estética que —por definición— es subjetiva y de carácter personal: en efec-

to, la apreciación del arte se basa en el reconocimiento de la formalidad y el sentido de la obra, lo que no se puede transferir, como la paternidad o el dolor de muelas. Al decir “subjetiva, de carácter personal” quiero decir experimentada por el sujeto, como tal. Y más allá de la previa asunción como sujeto —que lo vincula al resto de sujetos potenciales de la experiencia artística—, la ha de sentir como persona; sin la primera condición no se puede dar la segunda: si no se reconocen los atributos de la obra —en tanto que sujeto que tiende a identificarse con el resto de sujetos de la experiencia artística, en la asunción de valores universales de la obra— no se puede alcanzar el sentimiento de agrado vinculado a tal reconocimiento, estrictamente personal.

El cometido del crítico, por tanto, tiene una vertiente intelectual y otra de funcionario: en efecto, debe conocer el fundamento de lo que glosa para transmitirlo al público y hacer posible así su disfrute de la obra de arte. En su tarea de aproximación, el crítico se ve impelido a “explicar” una u otra doctrina artística, a dar cuenta de tal o cual obra. De todos modos, tal explicación a menudo se mide más con la propia verosimilitud del relato que con su adecuación al referente del discurso: la autonomía de la explicación respecto del entendimiento es una condición congénita del ser humano; el lector conoce de sobras la buena disposición para la docencia que caracteriza a las personas de buena voluntad: “Yo no sé inglés, pero si es para enseñar...”

Los críticos invocan, a menudo, al valor intrínseco del discurso, que —en el mejor de los casos— tiene que ver con su coherencia interna, con su belleza literaria o contundencia fonética, sin obsesionarse demasiado por la adecuación de la explicación a las características de lo explicado. Obligados profesionalmente a dar cuenta de cuanto acontece, no dudan en explicarlo, aunque no lo entiendan, con el fin de



no defraudar a sus lectores. Es la paradoja del periodista: ¡Tener que ganarse la vida hablando de cosas que no acostumbra a entender!

El crítico de arquitectura no ha contado, hasta hace relativamente poco, con una calificación que lo faculte moral e intelectualmente para desempeñar su cometido con garantías de solvencia –hoy se puede conseguir el diploma con sólo asistir con interés y aprovechamiento a *masters* y cursos de posgrado específicos–, de modo que la “cultura general” y los estudios de arquitectura son los ámbitos que han procurado más vocaciones. De todas formas, la condición de crítico tiene que ver, sobre todo, con una mentalidad, con un empeño en poner orden en las conciencias, confusas por la diversidad de manifestaciones del espíritu: al hablar de los críticos, en adelante me referiré a quienes asumen dicha condición, sea cual sea su procedencia intelectual o profesional, sean arquitectos o no.

El crítico habitual, en fin, no tiene como objetivo fundamental la búsqueda de la verdad, ni siquiera el afianzamiento de sus propias convicciones: la urgencia con que afronta su cometido le impide detenerse en menudencias; trata sobre todo de poner orden: no ya con el propósito de esclarecer, sino más bien por el empeño en incidir. Por su estructura psicológica particular, no concibe un mundo configurado sin su concurso. Tiene madera de líder, lo que le aproxima al político profesional y le lleva, a menudo, a confundir la eficacia con el acierto.

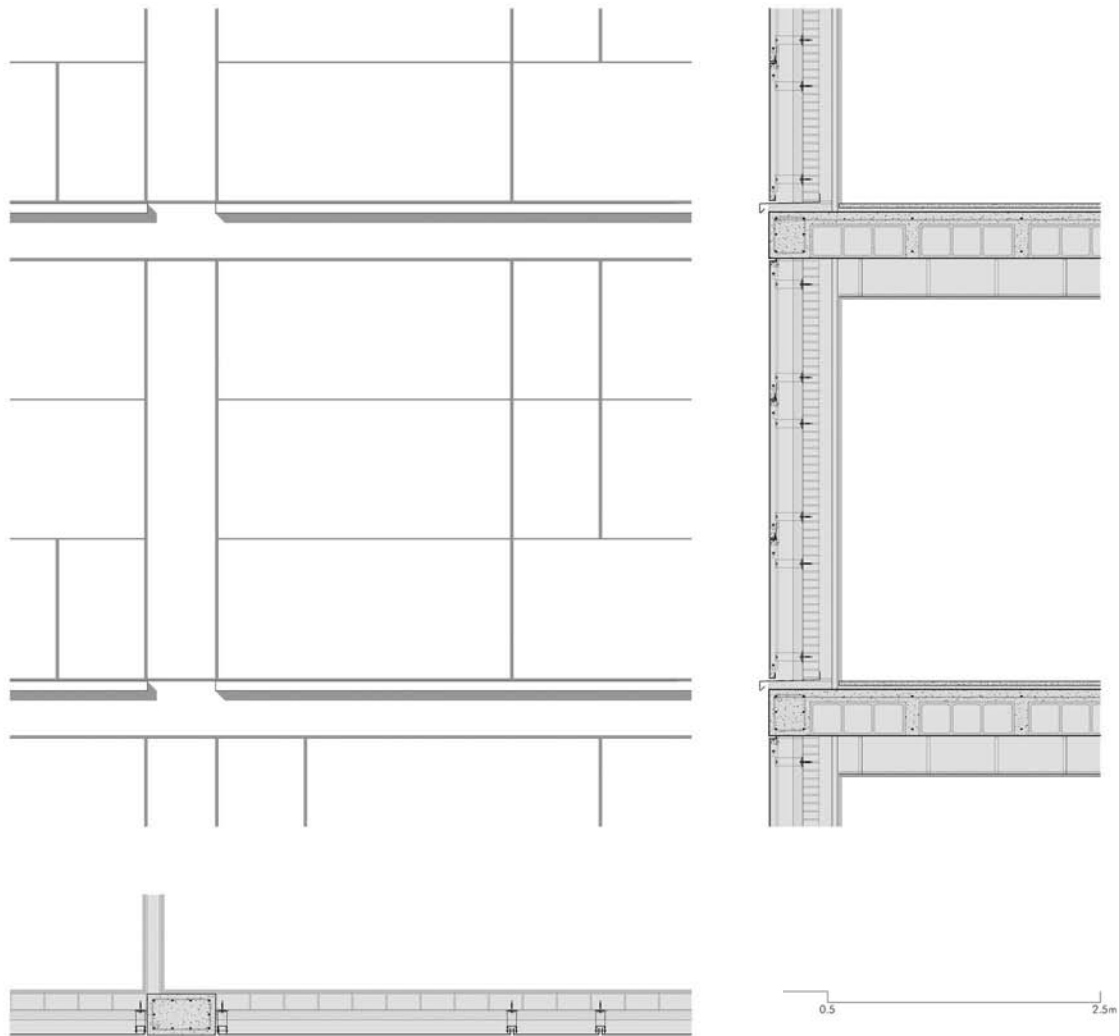
Tómese esta introducción a la cuestión de la crítica como un modo académico de introducir el auténtico propósito de estas notas: señalar las vicisitudes de la crítica de arquitectura a lo largo del siglo xx y explorar de qué modo el propósito de explicar no comporta necesariamente un compromiso por entender aquello que se explica. En realidad, me

propongo glosar –aunque sea brevemente– el devenir de la crítica de la arquitectura moderna, redefiniendo el papel de los críticos como funcionarios, no como intelectuales –como a menudo ellos mismos y los demás tratamos de verlos. Funcionarios de cometido más próximo al del asistente social que al del profesor de filosofía, por citar dos casos.

Las primeras explicaciones totalizadoras de la arquitectura moderna –que datan de la segunda mitad de los años treinta– ya mostraban cierta nostalgia de “lo que pudo haber sido y no fue”: en ocasiones, ya proponían el organicismo como la cara oculta de la modernidad o, mejor, como la modernidad del futuro, tras los excesos abstractos de unos pocos obcecados. En general, proponían entender la nueva arquitectura como una consecuencia lógica del tiempo, tanto en la expresión simbólica de la técnica como en su modo de responder a la función, sin mediaciones ni tapujos; en ocasiones, señalaban ciertas referencias figurativas al cubismo “y otros movimientos de vanguardia”, lo que se consideraba un mero reflejo coyuntural, producto de la moda, irrelevante respecto de la dimensión sociotécnica de esa arquitectura: “expresión del espíritu de una época que se caracterizaba por el uso generalizado de la máquina”.

No; no resultó fácil a unos críticos formados –en el mejor de los casos– en la estética de la expresión, con firmes convicciones acerca de la determinación socioeconómica del arte, entender una arquitectura que venía a materializar unos principios formales antitéticos a los del clasicismo, si bien con idéntico propósito de orden, precisión y coherencia que aquellos.

El problema de la crítica con la arquitectura moderna no fue tanto de imposibilidad de explicarla como de incapacidad para entenderla: Banham llegó a lamentar que “los arquitectos modernos no actuaran al proyectar de acuerdo



con lo que prometían en sus escritos". En efecto, de la lectura de los textos más publicitarios de Le Corbusier –aquellos en los que el arquitecto trataba de demostrar la necesidad histórica de su arquitectura, para acortar la distancia con los clientes, a los que Banham sin duda se refiere–, no se desprende la arquitectura de la Ville Savoye. En todo caso, los críticos perdonaban a “los maestros” –Le Corbusier, Mies van der Rohe y F.Ll. Wright, para aumentar la confusión– la inconsecuencia de la que acusaban a los arquitectos de segunda fila, arremetiendo contra una arquitectura moderna –reiterativa, por lo estilístico, y traicionera, por lo formal– que nunca acabaron de concretar: una idea religiosa del arte obligaba a los críticos a respetar a los ídolos, como si, al invocarlos, sus argumentos adquirieran más solvencia.

De todos modos, el ensañamiento con la modernidad es comprensible: por primera vez, la arquitectura les dejaba sin palabra. No es extraño, por tanto, que los intentos de explicación de la arquitectura moderna fuesen casi siempre acompañados de propuestas doctrinales de urgencia, establecidas precipitadamente para relevarla, argumentando la obsolescencia a que la había sometido el paso del tiempo; todo ello se basaba en la reivindicación implícita de una historicidad de ciclo corto, prolegómeno de la lógica del consumo que se avecinaba.

De la consulta de los manuales y tratados con que los distintos autores explicaron –cada uno a su modo– los orígenes y valores de la modernidad arquitectónica, se desprende que el crítico ya no explica, sino que programa: en efecto, establece las bases de lo que habría de ser una arquitectura moderna que, a su juicio, estuviera libre de las perversiones estilísticas y las desviaciones formales a que había llegado en los años cincuenta. La levedad –y correspondiente disponibilidad– teórica de los arquitectos, su escasa predisposi-

ción a trascender el marco de relaciones profesionales, para tratar de plantear su trabajo en el marco de la cultura y la historia, facilitó la labor de los críticos, que se convirtieron, en adelante, en orientadores de la práctica del proyecto.

Un sector significativo –aunque minoritario– de la profesión había alcanzado, en los últimos años cincuenta, una relativa destreza en el uso de los principios básicos de la modernidad: el Estilo Internacional había adquirido la condición de arquitectura de referencia, aquella que el sentido común consideraba propia de la época: la violencia ejercida por los críticos –que en ocasiones eran, a la vez, líderes de la contrarreforma– explica la renuncia de tantos profesionales con talento a continuar proyectando con criterios modernos; sólo los mejores ignoraron las consignas y perseveraron en sus convicciones.

La mera referencia a –o expresión de– los atributos de la realidad pronto apareció insuficiente a los críticos realistas: advirtieron que había cierta dimensión conceptual en la arquitectura moderna que su doctrina ignoraba. La respuesta sintomática a la construcción, a la técnica o a la evocación de la historia no garantizaba el orden que distingue a la arquitectura de todos los tiempos. Críticos y arquitectos comprometidos con la enmienda pensaron que un modo de alcanzar la tensión conceptual –que, a pesar de todo, reconocían a la arquitectura moderna–, era plantear el objeto como reflejo formal de una idea, de modo que tanto el estímulo como la verificación del objeto dependieran de una instancia conceptual que garantizara la tensión perdida.

La dependencia conceptual de la arquitectura posterior a los realismos no supuso sólo un mero cambio de criterios en la determinación de la forma, sino también una perversión del fundamento visual de la síntesis arquitectónica: el empeño constructivo, formal, del proyecto se vio suplantado



Centro de servicios. Benissa, Alicante, 2005 191

en pocos años por una mentalidad conceptual, analítica, propia del uso de la razón.

En todo caso, la inevitable componente sensitiva de la arquitectura quedó salvada en la crítica realista por una opacidad simple que se orienta a la identificación figurativa: la capacidad narrativa de la arquitectura se consideró, a partir de entonces, un valor absoluto. Así, se instauró la inmediatez de las alusiones –a la técnica, a la construcción, a la historia– y la literalidad de los conceptos –rara vez de carácter formal– que servían para justificar proyectos, sin otra cualidad que la buena intención de su autor.

La crítica se encontró como pez en el agua en esas condiciones: a salvo de la inefabilidad de lo moderno, la arquitectura del concepto obvia el momento del juicio, hace irrelevante cualquier referencia a la calidad, se basa en la mera verificación del proyecto a un concepto establecido arbitrariamente –es decir, sin relación alguna con el programa, con la técnica o con el lugar–, si bien trata de incorporar esas variables, aunque sea como condimento metafísico, en la narración que da cuenta del concepto.

La arquitectura de las neovanguardias que sucedió a la efímera hegemonía de los realismos –apenas una década: los últimos años cincuenta y los primeros sesenta– fue un producto directo de la mentalidad crítica que los realismos instauraron: aunque construidas y difundidas por arquitectos, las neovanguardias responden a la convicción de que para la sustitución histórica de los sistemas estéticos basta con la existencia de un programa teórico coherente. Así como los realismos trataron de suplantar la arquitectura moderna, las doctrinas que comento –cuya denominación trata de recoger su condición de réplica artificial de las vanguardias históricas– intentaron poner orden en un panorama caracterizado por la desorientación de la “década realista”.

Las neovanguardias fueron unas construcciones teóricas que basaban su coherencia en la renuncia a afrontar la arquitectura en su totalidad: se limitaron a abordar alguno de los núcleos conceptuales que la modernidad había planteado y a ejemplificar la doctrina con unos referentes gráficos atractivos por la fidelidad con que traducían sus fundamentos esenciales. La función, la razón y la forma adquirieron así, en la obra teórica y arquitectónica de Venturi, Rossi y Eisenman, la condición de núcleos teóricos que polarizaban la propuesta.

La dependencia y la literalidad de la arquitectura respecto de las conceptualizaciones respectivas hacían aparecer los proyectos como meros ejemplos aclaratorios de unas propuestas que se resolvían sobre todo en su formulación teórica. La coexistencia de tres propuestas alternativas, orientadas todas ellas a acabar con el relativismo a que había conducido la arquitectura del realismo, determinó que la acción crítica se agotase con la mera identificación de la doctrina, a la vista de un proyecto determinado: el problema de la calidad perdía importancia frente al de pertenencia y la crítica doctrinal sustituyó al juicio estético.

Todo ello contribuyó a la proliferación de la acción crítica –por unos momentos, considerada prioritaria respecto al proyecto–, lo que incrementó aún más la tendencia a la conceptualización que los realismos habían iniciado: al disponer ahora de unos referentes gráficos que daban verosimilitud a la correspondiente teoría –algo de lo que los realismos no dispusieron–, la práctica se convirtió en una acción militante, redentora, que sólo salió de su sueño cuando comprobó que, en poco más de una década, sus contornos se confundían y sus propósitos más radicales se disolvían en una atmósfera rosada y dulzona que salió a



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión A) 193

los medios con el nombre de *posmodernismo*. En realidad, con ese término no se hacía otra cosa que asumir la intención histórica de todos los intentos de sustituir la arquitectura moderna, incluso los anteriores a los realismos: la claridad del proyecto que encierra el término le dio popularidad, y el aura de inevitabilidad histórica que se asoció al fenómeno lo convirtió pronto en hegemónico, en muchos ámbitos, desde el arquitectónico hasta el culinario.

Los posmodernismos –considerados en sentido estricto, es decir, entendidos como el conjunto de intentos de suceder a la arquitectura moderna tras la Segunda Guerra Mundial, y no sólo el episodio comercial de finales de los años setenta– incluyen, como se ve, doctrinas construidas por los críticos a la medida de sus posibilidades discursivas. La emergencia de una mentalidad crítica asociada a la programación del porvenir hizo que estudiosos y arquitectos se vieran al fin liberados de sobresaltos similares a los que había producido en sus conciencias la aparición de la arquitectura moderna: sistema de concepción de cuyo auténtico fundamento estético más se alejaban cuanto más esfuerzo hacían para caracterizar.

Con dificultad manifiesta para actuar con cualquier forma de pensamiento que no sea el racional, lo que le lleva a obviar la consideración de la obra como momento esencial de la reflexión, la crítica ha contribuido a teorizar su cometido; es decir, a convertirlo en un discurso autónomo respecto de la arquitectura concreta, con lo que ha propiciado y favorecido la pérdida de la visualidad esencial de la arquitectura. La conceptualización progresiva del discurso –a la que me he referido en varias ocasiones– ha provocado el eclipse de la mirada que caracteriza el arte de hoy y que tanto tiene que ver con la banalidad de la arquitectura más celebrada en la actualidad.

Por tanto, no se puede achacar a la crítica que haya sido cómplice de la perversión de los criterios formales de la modernidad: es la propia crítica la que ha contribuido a sustituirlos por historietas del sentido común. En realidad, la crítica ha creado las condiciones necesarias para la propia supervivencia de la arquitectura como sistema de valores de alcance masivo y consumo acelerado, lo que, en el fondo, afecta a su propia supervivencia como críticos. La contrarreforma –que de manera general ha cubierto la segunda mitad del siglo xx en el universo del arte– ha tenido especial virulencia en el dominio de la arquitectura: el abandono de los ideales de abstracción –de la asunción de una visualidad orientada hacia lo universal– ha determinado la inversión de los valores de la modernidad para incurrir en una narrativa blanda, a la medida de miradas hedonistas y banales.

Se ha perseguido una arquitectura explicable, para facilitar su difusión, infravalorando incluso la capacidad de intelección visual del público, aún sabiendo que la explicabilidad de la arquitectura es mal indicio de su interés artístico: cuando la consistencia de la forma depende de la lógica de su descripción verbal, la arquitectura deja de serlo, para pasar a constituir la traducción gráfica de unos razonamientos que, en el mejor de los casos, son de carácter literario.

La incorporación de la arquitectura del espectáculo –es decir, la práctica irresponsable de un híbrido entre la banalidad estética y el despilfarro económico– a los bienes de consumo de masas ha modificado el papel del crítico: no porque su clientela se haya ampliado más allá del público profesional, sino porque su nivel de incidencia es mayor, dada la capacidad persuasiva de los medios de comunicación. En realidad, siendo menos leídos, influyen más. Los medios no especializados se basan en sus preferencias, lo que aumenta su poder, y, lejos de darles alas



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión A) 195

les atenaza: están obligados a apreciarlo todo por igual, acaso para no pecar de descorteses, probablemente porque todo es lo mismo; han logrado que, por fin, todo sea lo mismo.

En efecto, el relativismo al que el posmodernismo abrió las puertas de la conciencia es, en la actualidad, la mitología hegemónica: correlativo en el dominio del arte del liberalismo económico, vincula la bondad estética de la obra a la consecución de los objetivos para los que se construyó; la mezcla de irracionalidad económica e insensibilidad estética, que está en la base de la cultura occidental, propicia cualquier aberración arquitectónica con tal de “poner la ciudad en el mapa”: ¿Quién dudará de la calidad arquitectónica de un simple cachivache si consigue incrementar el turismo de la ciudad que lo acoge?

Los críticos asisten fascinados a la magia de una situación en la que la arquitectura vuelve a mover masas. Cuando parecía haberse evaporado, en tanto que fenómeno de consideración pública, la arquitectura vuelve a movilizar a los ciudadanos, a estimular viajes colectivos, a colmar los anhelos del turismo de la tercera edad.

Si bien la crítica –como se ha visto– ha contribuido notablemente a este fenómeno, hay que reconocer que su cometido ha quedado notablemente modificado: la arquitectura del espectáculo no necesita mediador; se presenta a sí misma como un evento excepcional, del que sólo un obcecado querría disentir; se trata de un “arte” autointerpretado, que no da pábulo al juicio, tan sólo cuenta con la adhesión incondicional de un público perplejo, inseguro, tan falto de información como de ayuda psicológica.

El crítico asiste a esos espectáculos fingiendo fascinación: es su modo de adherirse; sabe que vive de ellos. Simplemente se ha de mostrar respetuoso con lo que hay: el

simple hecho de mencionarlo sirve para dar fe de que existe; y sólo lo que existe interesa; con ese papel de fedatario, ha cumplido su misión. La arquitectura “mediática” no necesita explicaciones, tan sólo salir en la prensa: la arquitectura que hoy triunfa se explica por sí misma, lo que simplifica notablemente las glosas con que los críticos tratan de acentuar su notoriedad. En todo caso, la explican las propias “estrellas” con metáforas desgastadas y banales: un barco varado, una falla geológica, un trozo de Mediterráneo, cualquier cosa fácil de identificar colma el ansia narrativa de un público desorientado que no trata de adquirir convicciones, sino evidencias que le dejen en paz, aun a costa de la regresión del espíritu.

El papel del crítico en la actualidad es más cínico, si cabe: cuenta con un público entregado –de arquitectos, sobre todo–, que espera adherirse a cualquier propuesta; que no conoce otro juicio que el acatamiento, y así es feliz. La arquitectura actual exige gran disponibilidad por parte de todos: sólo así tiene garantizado un exiguo futuro como espectáculo de masas. Tanto el crítico como el público deben renunciar a juzgar por sí mismos: sólo así tendrán el privilegio de opinar como la mayoría, que jamás se equivoca; la política lo corrobora.

La renuncia a la reflexión por parte del profesional arquitecto fomenta su situación de dependencia respecto de la coyuntura; facilita su dependencia de un discurso plano que, lejos de estimular el proyecto, degrada los atributos de su arquitectura y compromete seriamente su actividad profesional: ¿Cómo explicar, si no, que en un momento de máxima cantidad de información, en el que la perspectiva histórica favorece la comprensión de los antecedentes de la propia práctica, se esté dando la peor arquitectura profesional de los últimos cien años?



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión A) 197

El abandono de los criterios de la arquitectura moderna no supuso tan sólo la sustitución de unos principios por otros de distinta orientación estética: acaso sin ser totalmente consciente de ello, lo que se cuestionó es la propia naturaleza de los valores en los que se basaba el proyecto. Trató de reemplazarse un sistema estético por un simple conjunto de prescripciones de carácter normativo: el sistema estético moderno, constituido por una serie articulada de principios de orden, referidos a determinados valores espaciales con atributos de universalidad, contempla el reconocimiento de la estructura de la obra como una acción subjetiva de intelección visual; las doctrinas realistas tratan de establecer unos conceptos previos cuya identificación en el proyecto sea condición de calidad, de modo que la simple identificación de determinados rasgos figurativos o técnicos sea considerada un indicio de valor estético.

El sistema estético moderno contempla un objeto ordenado según criterios que, por una parte, no son explícitos y, por otra, no se refieren a ningún principio de manera inmediata: los principios se disuelven en el objeto, se constituyen en valores que un sujeto competente –un espectador cultivado– sabrá reconocer. Esa es la diferencia entre la arquitectura moderna y todas las que –con poca fortuna, por lo visto– han tratado de suplantarla en los últimos cuarenta años; la frontera que las separa coincide con los límites del arte: más allá de la naturaleza de los principios de orden que a lo largo de la historia han avalado la formalidad de las obras de arte concretas, lo que las define como tales es la identidad como objetos singulares respecto de las prescripciones del sistema en el que se enmarcan; sólo en ese sentido puede hablarse de creación, con referencia al modo de ser concebidas.

La arquitectura “mediática” no se plantea cuestiones de identidad, sino de apariencia; no asume la sistematicidad

como valor estético, sino que se entrega a la inmediatez de la acción directa de un sistema; no ve en la “conceptualidad” implícita en todo arte auténtico un contrapunto virtual que aporta precisión a la visualidad esencial de la obra –a la vez que la tensa–, sino que plantea el objeto como una traducción directa de un “concepto” literario, a menudo banal y cursilón; no se plantea, en definitiva, el proyecto dentro de los modos de proceder del arte, sino que orienta su acción hacia unos productos que sean captados por un público envilecido por la mediocridad como la expresión misma del “arte”, según una idea provinciana de lo artístico, propia de un mal serial televisivo.

No se me escapa la simplificación que supone hablar de “la crítica” y “los críticos”: es evidente que en tales categorías no caben todos los que practican la reflexión y el comentario sobre arquitectura, si bien puede considerarse una denominación que se ajusta razonablemente a la mayoría de ellos, hecho que permite identificar una tendencia. Quede constancia de mi admiración por la actitud y los trabajos de críticos como Colin Rowe y Alan Colquhoun, a quienes debo aspectos importantes de mi conciencia arquitectónica.

El crítico auténtico no suplanta al espectador: le ayuda a configurar el ámbito y los valores sobre los que ha de basar su juicio. Un trabajo crítico ejemplar es el texto de Ortega y Gasset “La deshumanización del arte”, aparecido en forma de cuatro entregas en el periódico *El Sol*, en 1924, que no deja dudas acerca del público amplio a quien iba dirigido.

Su lectura todavía despierta dudas acerca de lo que opinaba realmente Ortega acerca del arte moderno; circunstancia digna de elogio teniendo en cuenta la extensión que alcanzan las cuatro entregas y la claridad que caracteriza a la prosa orteguiana. No persigue hacer una valoración del



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión A) 199

arte moderno sino construir una teoría del mismo, que sea capaz de dar cuenta de los fundamentos estéticos de sus productos. En realidad, Ortega no trata de dar su opinión sobre el arte moderno, sino de describir el mundo estético en el que se da para facilitar que el lector se acerque a sus obras sabiendo lo que puede encontrar en ellas.

El hecho sociológico de que el público no entiende el arte moderno no es motivo de crítica moral sino que se convierte en la vía por la que el autor descubre el fundamento de la modernidad artística: la disociación de la realidad vivida y la realidad estética, superpuestas –para una mirada incompetente, confundidas– en las obras de arte tradicional. Ortega ilumina al lector acerca de lo que va a encontrar en un arte que ha renunciado a reproducir lo humano, acaso para alcanzar su humanismo esencial: la primacía de la concepción –momento de la práctica que aproxima la tarea del artista a la del creador– conduce al artista moderno a construir universos formales autónomos respecto de cualquier referencia, dotados de consistencia interna que sólo el juicio del sujeto puede reconocer; esto lo debe conocer cualquier espectador que trate de tener una experiencia artística auténtica: Ortega lo explica con la claridad y precisión que le caracteriza.

Ortega satisface, en este escrito, las dos condiciones del crítico auténtico: actúa como intelectual, en la medida en que es capaz de captar el fundamento de la modernidad, en unos años en los que su proyecto estético se podía considerar todavía en ciernes y, a la vez, ejerce de funcionario, en tanto que trata de acercar al espectador el arte nuevo, ofreciendo una explicación sencilla pero lúcida de la realidad estética moderna, que ochenta años después mantiene viva su vigencia: una explicación a la que el paso de tres cuartos de siglo no ha producido ni una arruga.

De todos modos, más allá de la situación a la que el liberalismo estético de la sociedad de masas ha conducido a la arquitectura –y al arte, en general–, nada permite hablar del fin de la arquitectura, lo que convertiría en prescindible la crítica auténtica: en todo caso, puede hablarse de la incapacidad de las instituciones sociales y culturales para atender las condiciones de intelección visual que impone la formalidad moderna, ni siquiera en su vertiente más convencional, tal como llegaron a asumirse en episodios urbanos de todo el mundo, contruidos con los criterios de la arquitectura internacional.

La arquitectura –la crítica, por tanto– tiene un margen de posibilidad en la sociedad actual, sólo si se sitúa en los márgenes de disfuncionalidad que el sistema occidental genera: el uso del arte como sistema funcional en la regulación de las relaciones sociales se ha dado sólo en períodos históricos caracterizados por la acumulación de los poderes en unas pocas voluntades; ello se ha debido, probablemente, a que la misión del arte no es la de lubricar los engranajes sociales, sino que sus efectos sobre la interacción social son más sutiles. Creer que el fin de la modernidad lo decreta la estadística que registra su grado de uso social es incurrir en el mismo error en que se cayó cuando los críticos intentaron explicarla desde consideraciones sociotécnicas, sin tener en cuenta la dimensión autónoma –es decir, las vinculaciones con los procesos de su propia genealogía– de la práctica de la arquitectura.

De nada sirve argumentar que el público no está por ella: en primer lugar, porque no es cierto –ni el más aparatoso de los museos con que los herederos de Mr. Guggenheim se proponen amenizar el planeta es capaz de suscitar la emoción que el Pabellón Barcelona provocó, en mi presencia, a un farmacéutico y al agente de cambio y bolsa que le



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión B) 201

acompañaba–, y, en segundo lugar, porque el monocultivo de la oferta priva de significación a la eventual hegemonía estadística de la mediocridad. La experiencia demuestra que ni la más abotargada de las conciencias permanece insensible ante obras de arquitectura concebidas con criterio de calidad, no de mercado.

La crítica –los críticos auténticos, no los de serial– sigue siendo necesaria, como instrumento de orientación del público que quiera tener una experiencia plena de la arquitectura que se seguirá produciendo: en efecto, no cabe duda de que, aunque sea renunciando al éxito, habrán críticos empeñados en continuar difundiendo criterios de juicio para quienes se resistan a participar en la farsa que les condena a permanecer eternamente expectantes de las consignas de unos medios desorientados por el “índice de audiencia”, medios con tanto empeño por mostrarse útiles que actúan con un grado de banalidad probablemente superior al que la situación del mercado les exige. Estoy convencido de que –como ocurre con los arquitectos–, bajo las formas más variadas y en los lugares más insospechados, tales críticos existen: basta con prestar atención para identificarlos, aunque ello suponga disentir de la mayoría que se comprometió a no juzgar, convencida de que para eso ya estaban los críticos.

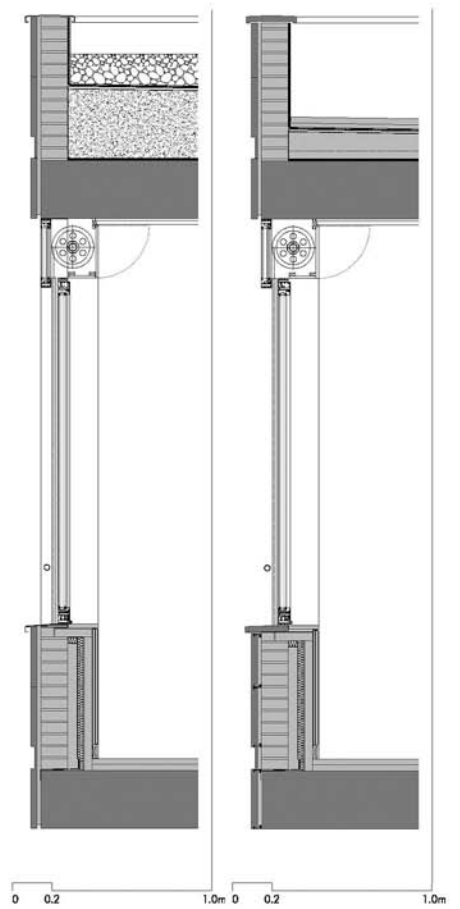
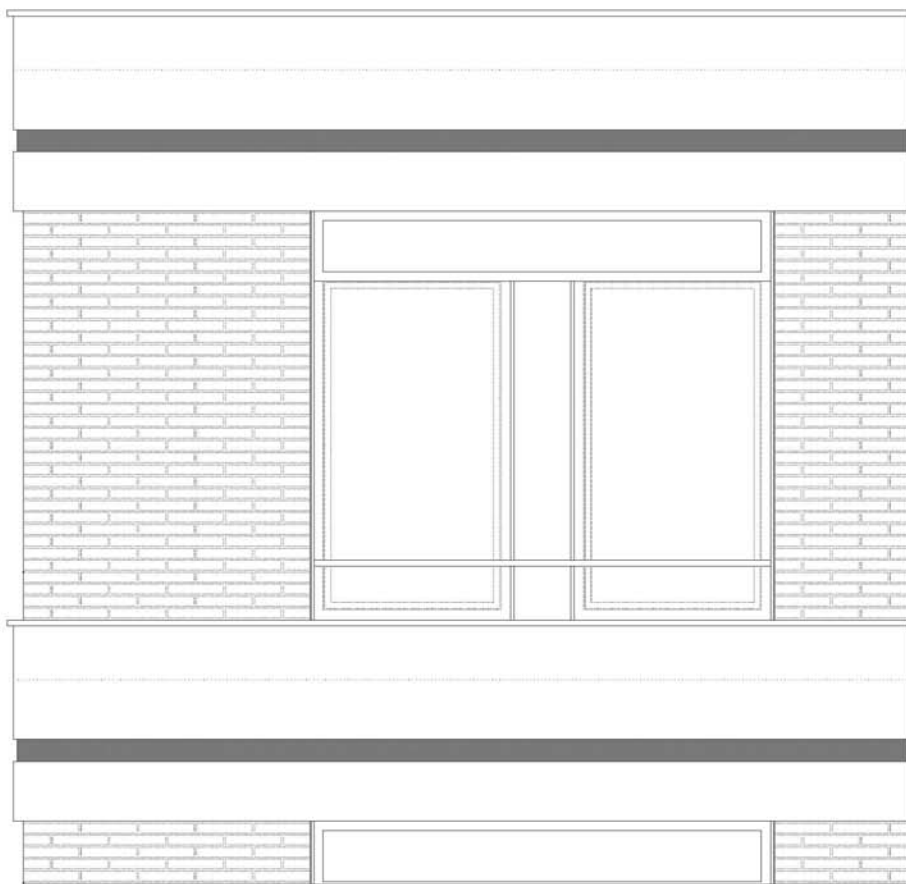
ARQUITECTURA Y MORAL

Sorprende la facilidad con que los valores estéticos y los morales se confunden en los escritos sobre arquitectura, aun en los discursos de quienes, por la solvencia que se les supone, deberían delimitarlos con pulcritud: en el origen del embrollo está, probablemente, la ligereza teórica sobre la que se fundamentan la mayoría de explicaciones de la modernidad

arquitectónica, lo cual permite identificar los motivos del enredo, si bien no autoriza a justificarlo.

La mala conciencia respecto al arte con que los cronistas de la arquitectura moderna afrontaron la nueva arquitectura los llevó a explicarla como reflejo inmediato de la estructura social y productiva, tratando así de moderar lo que de artístico había en el nuevo modo de construir la forma o, mejor, de plantear el cometido del arte como traducción directa de determinados valores relativos a la funcionalidad y la técnica constructiva, propósito encomiable –a juicio de los exégetas– precisamente por su carácter claramente moral.

La renuncia a la forma como sistema de relaciones visuales que adquieren sentido en el marco de la obra, en que se basaron los intentos de rectificación de la arquitectura moderna de los últimos años cincuenta, supuso, en efecto, sobre todo un correctivo moral: se trataba de recuperar la conexión entre la arquitectura y el cuerpo social, tras el distanciamiento que la abstracción había provocado; tal era la mentalidad de los objetores. En nombre de la recuperación de una complicidad con el público que –en un alarde de desprecio de su capacidad de asimilación– se consideró perdida, los realismos renuncian al valor más genuino de la arquitectura moderna, sin advertir la trascendencia de la decisión: en efecto, se abandona la concepción de objetos dotados de una consistencia formal que les da identidad, en un horizonte sistemático, determinado por la aspiración a lo universal, a cambio de una práctica mimética respecto de valores de cariz acusadamente costumbrista. La renuncia a lo esencial de la modernidad –por considerarlo minoritario– está, por tanto, en la base de una rectificación moral que instituye la ficción figurativa como alternativa populista a la estructura formal que identifica cada obra de arquitectura auténtica.



La arquitectura “conceptual” –la arquitectura de la “idea”– a la que condujeron los realismos supone, asimismo, el propósito de instaurar la práctica del proyecto en el ámbito de la moral, es decir, en el del “deber ser”: en efecto, establecer la “idea” como instancia normativa conduce a una forma de proyecto determinada por la idea de verdad como adecuación; así, la forma será adecuada en la medida que traduzca o exprese la idea, independientemente de su consistencia como entidad autónoma. Desde esa perspectiva, la práctica del proyecto está determinada por una instancia exterior, de carácter personal, arbitrario y generalmente costumbrista –la “idea”–, que determina “lo que está bien” con criterios propios de “lo bueno”. La sinceridad en la manifestación de esa idea es la base sobre la que los realismos construyen la noción de valor artístico, con lo que la arquitectura renuncia al ámbito específico del arte, al abandonar la noción de verdad asociada a la coherencia específica de la obra.

Este episodio de la historia reciente abre las puertas a los sucesivos posmodernismos que han menudeado desde entonces: el realismo es, en sentido estricto, por cuanto supone una inequívoca involución estética –y, por tanto, histórica–, el más sutil de los posmodernismos; el hecho de no ser asumido como tal por sus promotores –probablemente, porque no lo consideran una alternativa a la modernidad, sino como un modo de “humanizarla”, en sentido orteguiano– no es óbice para que deba considerarse el episodio que interrumpió de manera definitiva la práctica del proyecto moderno, y, por ello, constituye el germen inequívoco de lo que vino después.

Desde hace cuarenta años, la arquitectura ha tratado de resolverse en dominios más trascendentes que los meramente artísticos: en ese empeño “regenerador” la razón puso el

eslogan –racionalismo–, aunque la moral aportó el criterio: ¿Qué fueron sino las objeciones que, desde ámbitos distintos –pero con un propósito convergente: sacar la arquitectura del dominio del arte para llevarla al de la costumbre–, intentaron reconducir la modernidad al “buen camino”, bien sea de la técnica o de la historia, sino propuestas de rectificación moral?

La realidad es que, a partir de entonces, “lo que está bien” se confunde, a menudo, con “lo bueno”, de modo que el juicio estético –acto de reconocimiento de la forma y, por tanto, identificación de la forma consistente– se resuelve en un juicio moral, en el que la conducta se refiere a la bondad del acto. Bondad que, naturalmente, se mide de acuerdo con la costumbre: así, los criterios de proyecto de quienes –por obligación o por devoción– se ven en el trance de manifestarlos, suelen ser generalmente de índole moral; en ocasiones, se amparan en el uso de la razón, y casi nunca se basan en juicios estéticos. Desde la posición de las dependencias hasta la glosa del tamaño de las mismas, o la relación de la apariencia de un edificio con el procedimiento utilizado para construirlo, suelen justificarse con criterios de costumbre y de “sinceridad”, esto es, criterios claramente inscritos en el ámbito de lo moral, manifiestamente irrelevantes desde la perspectiva del arte.

El eclipse de la mirada, que se consumó –como se ha visto– en torno a 1960, a favor de una arquitectura de conceptos, asumidos como preceptos, supuso el auge de un criterio de bondad basado, bien en la costumbre, bien en su subversión: conductas inequívocamente morales, por cuanto surgen con el ingenuo pero bienintencionado propósito de facilitar la convivencia, aunque para ello haya que renunciar a la experiencia auténtica de lo artístico. La renuncia al juicio estético fundado en la visión situó el proyecto de



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión B) 205

arquitectura en el ámbito de los principios, con lo que la experiencia de la obra se redujo a la verificación de un discurso ajeno y arbitrario, llamado "idea": equívoca entidad que, en adelante, asumiría la condición de valor absoluto, legitimador y legalizador a la vez, de unos artefactos transitorios y, por tanto, dependientes, objetos que actuaban como referentes materiales de conceptos que, con independencia de su equívoca alcurnia, debieron encontrar cauces de expresión menos costosos.

Quisiera recordar, a este respecto, que el juicio moral auténtico determina la conducta por motivos de interés práctico: la moral trata de regular los comportamientos con el fin de garantizar la convivencia de los humanos en la Tierra; otra cosa son los credos morales, de ascendencia más o menos religiosa, que prescriben normas de conducta específicas. El juicio moral, por tanto, no tiene objeto –en el sentido en que lo tiene el uso de la razón: el conocimiento de la naturaleza–, sino que está movido por el interés personal.

Pues bien, el uso de la costumbre en la arquitectura posmoderna no es interesado –por lo menos, en el sentido en que lo es la conducta moral–, sino que es autodefensivo y de renuncia: sencillamente, se propone la costumbre como una forma de nostalgia de la regla, en un momento histórico –que se inicia con el romanticismo– en el que la emergencia de la subjetividad, tanto en el ámbito de la acción artística como en el de la reflexión estética, determina el abandono del canon clasicista. La expresión del material –por ejemplo– es un prejuicio moral que trata de encubrir, mediante una maniobra de distracción, la renuncia a controlar la identidad formal del objeto; la expresión exterior de la organización interna –por hablar de otro tópico– es un eslogan costumbrista que confunde la mera sinceridad –verdad como adecuación– con la condición de verdad como coherencia

formal, atributo esencial del arte de todas las épocas.

El hecho de que el término *moral* se interioriza a menudo como código de conducta prescrito por una u otra doctrina, religiosa o laica, referido a una bondad o malicia intrínsecas a la conciencia de cada individuo, no debería confundir a nadie respecto a la naturaleza del juicio moral, en sentido más amplio: es decir, en tanto que sistema de normas de conducta orientado a la convivencia, cuyo cumplimiento resulta de interés práctico a los humanos. Razón práctica que está en la base de un concepto tan reciente y de tanta resonancia "mediática" como el de *sostenibilidad*: en efecto, este nuevo ídolo de la conciencia posmoderna no es sino la ampliación del concepto moral del ámbito de las relaciones interpersonales al de las relaciones con el medio natural, a la vista de los recursos de importancia vital para la existencia sobre la Tierra.

La moral así entendida establece el vínculo entre la bondad y la inteligencia, en un marco determinado por el interés colectivo. Es difícil argumentar con criterios de bondad el hecho de consumir 50 litros de agua para el aseo diario, o el de proyectar un cerramiento vítreo, orientado a sur o poniente, sin protección solar: se trata de dos actos de irresponsabilidad moral, cuya reprobación adquiere sentido en el marco del uso adecuado de los recursos, eso es, en el de la sostenibilidad, pero también –sobre todo– en el de la inteligencia. De modo que la conducta moral –más allá de la discutible teoría de la bondad o la maldad innatas– tiene que ver con la inteligencia.

Si un arquitecto proyecta un edificio cuyos cielos rasos cuestan una cantidad cinco veces superior a la media de lo habitual en casos similares –por ejemplo–, o prescribe una "piel de vidrio" para cubrir un muro de hormigón perforado, que a su vez estará protegida por una funda de



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión B) 207

cobre –pongamos por caso–, para mejorar la apariencia del armatoste, está cometiendo un acto de despilfarro que afecta a la sociedad entera; se trata de una injusticia social, aunque el edificio sea de promoción privada: no hace falta insistir en los mecanismos por los que el sobrecoste incidirá en la población. La consideración de estos ejemplos hipotéticos puede extenderse a la mayor parte de la arquitectura “mediática”, que parece basar su prestigio en el encarecimiento injustificado que provoca el uso sistemático de la chapuza tecnológica: recuperación nostálgica de una forma solapada de artesanado, contradictoria con la pretendida apariencia posindustrial de los edificios.

Este despilfarro es inmoral porque afecta a la convivencia, no sólo en términos simbólicos, en cuanto significa la exaltación de la injusticia, sino en términos materiales, económicos, puesto que va a incrementar la desigualdad. A la luz de determinados hábitos de juicio que tienden a identificar lo moral con lo estético, la conclusión sería la siguiente: puesto que despilfarrar –lo que es claramente inmoral–, esa es mala arquitectura. Pensando así, la apreciación moral evitaría una vez más el juicio estético, con lo que se propiciaría una percepción equivocada del fenómeno.

Trataré de darle la vuelta a la situación, de modo que –incluso para aquellos a quienes cuesta reconocer la arquitectura, es decir, identificar sus obras genuinas en el marasmo de sucedáneos en que hoy se desarrolla– el cambio de punto de vista ofrezca una mejor visión del problema: es evidente que confundir el juicio ético con el estético es –cuando menos, a partir de Kant– una ligereza teórica imperdonable; otra cosa es dimitir de lo estético por considerar que, con sólo atenerse a la razón y a la moral, se puede vivir feliz, sin sobresaltos, de modo que lo que se pierde en matiz se gana en contundencia. Esta opción –que además de legítima, me

parece sumamente razonable: no en balde tiene tantos practicantes– escapa al interés que motiva este escrito, como el lector habrá adivinado desde el primer momento.

Por poco que uno se detenga a pensarlo, advertirá que el despilfarro de medios en la construcción de un edificio no es causa de la poca calidad de su arquitectura, sino efecto de la incompetencia del proyectista: por tanto, no es mala arquitectura porque sea injusta e insostenible –como pudiera parecer a quien todavía hoy confunde la ética y la estética–, sino que es injusta e insostenible porque es mala arquitectura. Renunciar a la forma como resultado de la síntesis para reemplazar el orden por la mera agrupación de dependencias o materiales, sin otro criterio que la simple satisfacción funcional o figurativa, no es una opción teórica de quien proyecta, sino el resultado directo de sus limitaciones para concebir la arquitectura: el encarecimiento que la mediocridad del proyectista acaba acarreado es imputable, por tanto, a la connivencia entre quien formula el encargo, sin otro criterio que la notoriedad, y quien lo desarrolla, sin otras cualidades que la insensibilidad y la audacia.

Naturalmente, la noción de sostenibilidad se manifiesta en una conciencia moral que tiene una historicidad precisa, es decir, no se trata de un valor absoluto, cuya vigencia se sitúa más allá de la historia. La Casa Farnsworth, por referirme a una obra ampliamente reconocida, no tendría la misma consideración si se hubiera proyectado con la conciencia ecológica que propicia la actualidad: plantear la climatización mediante el uso exclusivo de las tecnologías del frío, renunciando a cualquier protección solar con medios arquitectónicos, suponía en 1945, cuando la casa se proyectó, una confianza en el progreso de la humanidad que se manifestaba en el uso de la técnica como liberación. Probablemente, el sinsentido de cerrar con vidrio sin proteger, como



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión B) 209

máxima expresión del instinto de habitar el mundo sin interferencias visuales, ha propiciado el progreso de la tecnología del vidrio en lo que respecta tanto a su tamaño como a sus cualidades de protección de los rayos infrarrojos.

En todo caso, el criterio de economía de medios es un instinto consubstancial al espíritu humano, que está implícito en las leyes del universo: la gravedad es un caso ejemplar de lógica económica que garantiza la estabilidad en una superficie esférica. El despilfarro –que encuentra su evidencia más flagrante en la economía monetaria, pero supone una aberración en cualquier ámbito de la existencia– provoca la perversión de cualquier proceso de proyecto: la naturaleza, que con tanta frecuencia se ha tomado como modelo para la obra de arte, es un ejemplo de cómo el principio de economía es inherente a las estructuras sometidas a crecimiento, es decir, determinadas por una dinámica temporal. Resulta paradójico que la arquitectura, que en las décadas pasadas ha crecido bajo los auspicios de ese organicismo figurativo que aflora periódicamente, se caracterice, precisamente, por el despilfarro de medios de todo tipo: visuales, materiales y, como consecuencia inevitable, económicos.

No hacen falta argumentos de mucha envidia para desvelar la banalidad de ciertas arquitecturas que identifican sin más la estructura de un ser vivo, que tiene en su crecimiento un determinante decisivo de su forma, con la organización de un edificio, que aparece de una vez y cuyas mutaciones serán –en su caso– motivadas y controladas mediante el proyecto; en todo caso, nunca se deberán a un proceso de crecimiento congénito, como ocurre en los seres orgánicos. Tan sólo trato de señalar de qué modo algunas de las perversiones arquitectónicas que hoy gozan de gran repercusión mediática se amparan en la coartada de lo orgánico como antídoto de la inmoralidad esencial de las ac-

titudes que las propician, inmoralidad en la que nadie debe ver un ápice de maldad: simplemente, una notable falta de inteligencia, quien sabe si acentuada por una pulsión irrefrenable que aboca al atolondramiento.

En este punto, se plantea una inmensa paradoja, al comprobar que una arquitectura –la posmoderna– que aparece como resultado de una rectificación moral de la modernidad arquitectónica –y no es otro el propósito de los realismos, como se ha visto– cierra su ciclo con la arquitectura del espectáculo, cuya vigencia parece indefinida, que se basa en una práctica sistemáticamente inmoral, es decir, torpe y banal en lo arquitectónico, e insostenible en lo económico y social, lo que induciría a pensar que tiene los días contados.

Paradójicamente –una vez más, para concluir–, la práctica del proyecto no tiene en la actualidad otra justificación que la mera inercia de la costumbre: como sistema que propicia el orden del espacio urbano, la arquitectura es totalmente inútil, como se puede observar simplemente asomándose a cualquier ventana de cualquier ciudad; como sistema de calificación del espacio doméstico, su eficacia es más bien escasa, como puede comprobarse con sólo levantar la vista. No hay otra razón que justifique que alguien pueda dedicarse, en la actualidad, al proyecto de arquitectura que la estrictamente moral, es decir, la que se deriva de la capacidad adquirida mediante el hábito. Así pues, quien se sienta impelido a proyectar no tiene motivo alguno para no aspirar a la excelencia; lo he dicho en alguna ocasión: se puede concebir un callista mediocre –su función social compensará su falta de destreza con el escalpelo–, pero un arquitecto incompetente resulta patético; no debe sentirse obligado a manifestar su desgana: sin duda, la historia conseguirá avanzar por su rumbo azaroso, sin el concurso de su indolencia.



Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005 (versión B) 211

7. EPÍLOGO

Decía al principio que una teoría es un sistema de respuestas a las cuestiones que no las encuentran en el sentido común; de modo que una teoría es una explicación de aquellos aspectos de la realidad que no resultan obvios. La teoría se orienta, por tanto, al conocimiento. Pero el objetivo del arte no es conocer sino concebir universos ordenados, dotándolos de un sentido histórico concreto. En el caso de la arquitectura, el proyecto es el instrumento de la acción ordenadora, es decir, de la construcción de la forma.

Una teoría del proyecto es, por tanto, un conjunto coherente de criterios con que abordar los problemas que plantea la concepción y la prefiguración de arquitecturas concretas, es decir, un sistema de actitudes y criterios con los que abordar el proyecto desde una perspectiva estética concreta.

Que nadie crea, por tanto, que la teoría está en las páginas pares y su ejemplificación práctica, en las impares. Por el contrario, me inclino a pensar que la teoría está en los proyectos, y el texto que discurre paralelo a ellos no es sino la expresión lingüística de las posiciones y los principios que enmarcan la toma de decisiones sobre las que se estructuran los procesos de proyecto respectivos. La teoría no tiene, en este caso, el propósito de conocer, sino el de afrontar situaciones funcionales y topológicas diversas mediante un sistema coherente de criterios que, con un propósito claro de universalidad, dé lugar a proyectos a la vez genuinos –fruto de la concepción, no de la mimesis– y específicos –ajustados a las condiciones en que emergen.

Es evidente –por todo lo visto– que proyectar con criterios modernos no es tarea fácil, pero se puede complicar todavía más si se desorienta la actividad, confiando en el efecto normativo de las teorías. Ya advertí al principio que una teoría no es un manual de instrucciones que prescribe las

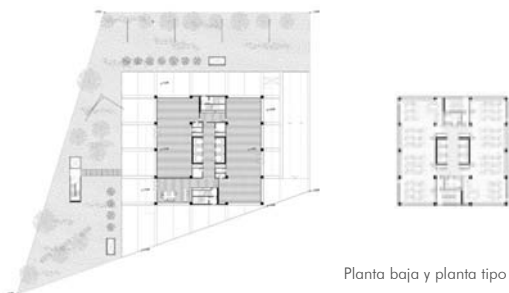
operaciones que, realizadas con orden, permiten activar un ingenio. Se ha comprobado sobradamente la insuficiencia de las reglas para configurar el criterio –es decir, la capacidad de juicio– de quien proyecta. A este respecto, conviene entender la teoría como una tentativa que tiene, entre otros objetivos, el de encontrar la identidad del sistema estético en el marco en que se actúa: es decir, la actividad teórica debería ayudar a reconocer los valores sobre los que se funda el juicio, momento inevitable del proyecto.

La dificultad que encierra una práctica basada en el recurso sistemático al juicio, en el marco de un sistema estético preciso pero virtual –irreducible a sistemas y reglas de validez universal–, explica la urgencia con que, recién acabada la Segunda Guerra Mundial, fueron apareciendo doctrinas y conjeturas dispuestas a relevar el modo moderno de concebir. La dificultad que supone la implicación de la subjetividad en el proyecto moderno de arquitectura debió considerarse un escollo insalvable, lo que probablemente hizo suponer a los críticos implicados en la contrarreforma que estaba fuera del alcance de la mayoría de los arquitectos. La experiencia mostró lo precipitado de su decisión: en efecto, entre los años 1956 y 1960 se produjo una generalización de la arquitectura moderna –el Estilo Internacional–, impensable un par de décadas antes, y se alcanzaron, a su vez, las mayores cotas de calidad, debido a la maduración de un modo de afrontar el proyecto con tan sólo veinticinco años de experiencia.

Se infravaloró tanto a los arquitectos como al propio sistema de criterios del proyecto moderno: sólo los grandes sistemas estéticos de la historia han sido capaces de articularse en estilos consistentes y relativamente extendidos, por mucho que la propia noción de estilo cambie sustancialmente, según el momento histórico en que se sitúe.



Torre de viviendas. L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 2005 213



Planta baja y planta tipo

Para concluir, quisiera advertir que la arquitectura que he ido mostrando a lo largo del curso ha sido elaborada en el Laboratorio de Arquitectura ETSAB UPC, en unas condiciones de elaboración atípicas, fruto de un modo de proceder determinado por una asunción personal. Me referiré brevemente a ellas, con el fin de aclarar algunos aspectos que pudieran inducir a confusión. En efecto, un laboratorio no es una fábrica de analgésicos, lo cual no significa que no le preocupe el dolor de los humanos: el cometido con que lo inicié es –continuando con la analogía– sintetizar el mejor analgésico que seamos capaces de producir sus integrantes; después, una estructura industrial planificada con ese fin, contribuirá a su difusión.

Fundé con Nicanor García el Laboratorio de Arquitectura ETSAB UPC en el año 2000, en el marco de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, con el propósito de que fuera el ámbito en el que yo iba a desarrollar la actividad de proyecto en el futuro: consta en mi currículo que “es el lugar en el que desarrollo la actividad profesional e investigadora”, lo que en pocas palabras me parece correcto, pero procuro aclarar el sentido de la expresión siempre que tengo ocasión de hacerlo.

Efectivamente, es el marco de mi actividad profesional, si bien hay que aclarar las condiciones en que ésta se desarrolla: comparte con un estudio profesional el hecho de atender encargos de particulares e instituciones, mediante la vía del convenio con la universidad, según contemplan los estatutos de la UPC. Por coherencia con su propia naturaleza –pero, sobre todo, por un propósito irrenunciable de sus integrantes–, se proyecta con criterios de calidad, no de mercado: es decir, un proyecto tiene un plazo de elaboración en función de lo pactado con quien lo encarga, pero no se concluye hasta que no se considera que los problemas que plantea

han encontrado satisfacción en el marco de la arquitectura. La ejecución de la obra no supone necesariamente la interrupción de los trabajos de proyecto, ya que la construcción es sólo uno de sus destinos: la profundización en problemas genéricos –que trascienden la obra concreta– y la docencia son objetivos que justifican insistir en él.

En las condiciones que señalo, no debe extrañar que el Laboratorio no asuma la dirección de las obras: entendemos la construcción material como una actividad específica con identidad propia, que exige una dedicación que arruinaría la propia actividad del Laboratorio como ámbito de concepción y proyecto de arquitectura. No necesito advertir que ello no es debido a una falta de interés por los problemas técnicos: por el contrario, como se ha visto, considero que la asunción de un sistema constructivo es la primera operación de cualquier proceso de concepción. Es precisamente el énfasis que nuestra arquitectura hace en el fundamento técnico de las obras –junto con los medios visuales de transmisión de información– lo que nos permite confiar en equipos externos –calificados y comprometidos con la calidad– para controlar la realización material de las mismas.

Por tanto, es evidente que no nos desentendemos del objeto construido: por el contrario, ofrecemos todo el asesoramiento posible y suministramos material gráfico en las mejores condiciones para controlar el proceso constructivo y tratar de que la obra llegue a buen fin. Proponemos a las personas, entidades o instituciones que formulan el encargo, profesionales o equipos –tanto de nuestra confianza como de la suya– para que asuman el control de la puesta en obra.

El hecho de contar con colaboradores cofinanciados mediante becas y ayudas a la investigación permite atender los trabajos de un modo –y con una dedicación– esencial-



Torre de viviendas. L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 2005 215

mente distinto de lo que sería lógico en un estudio profesional: el producto de nuestro trabajo tiene varios destinos a la vez; por una parte, satisface la demanda de quien encarga el proyecto; por otra, es material docente que puede mostrarse a la vez que se está elaborando, e incidir en ámbitos amplios y diversos mediante su publicación.

La noción de investigación, que a menudo se identifica con la de descubrimiento de un producto o técnica nuevos, adquiere en el Laboratorio el carácter de profundización en el proyecto; en sus valores, criterios y formas. En estas condiciones, desde el modo de afrontar la concepción hasta los medios de representación de la arquitectura adquieren un carácter distinto: espero que lo dicho avale la verosimilitud del concepto “investigación” aplicado a nuestro trabajo.

A este respecto –y como ejemplo de lo que digo–, es ilustrativo el uso sistemático de las imágenes digitales en tres dimensiones como instrumento tanto de definición como de verificación de la arquitectura: el hecho de hacer hincapié en la dimensión visual de la arquitectura, frente a planteamientos más confiados en la razón, nos hace insistir en la dimensión sensitiva de lo que concebimos. Decididamente, optamos por el conocimiento intuitivo frente al discursivo.

En realidad, la descripción visual de nuestros proyectos es el objetivo esencial de nuestro trabajo: tales descripciones no se plantean como una imagen de otra realidad exterior, sino que son concebidas como una realidad visual en sí mismas; realidad construida pacientemente, con criterios tanto materiales como visuales, que servirá de modelo a quien se encargará de darle consistencia material.

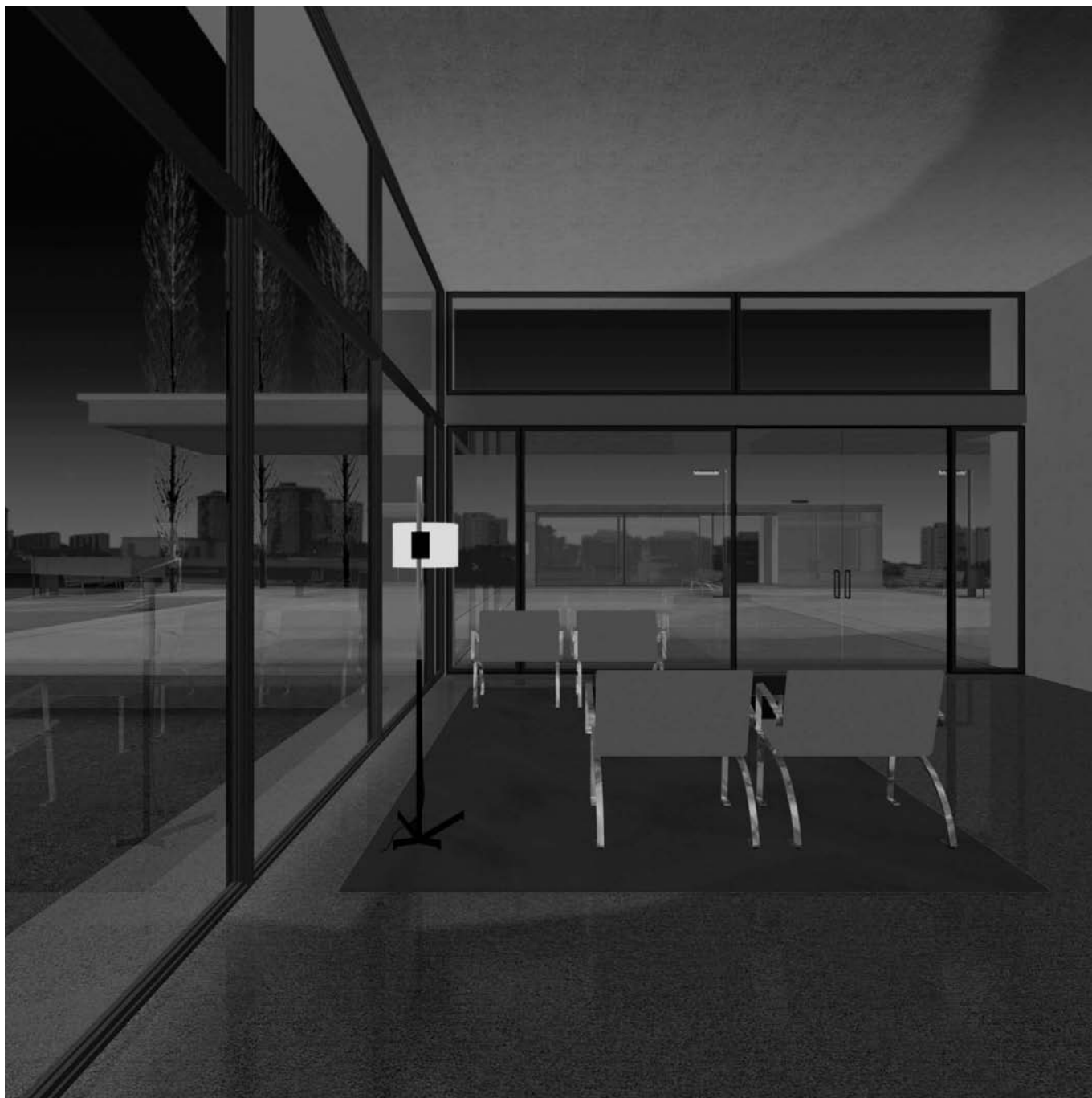
Las imágenes no son, por tanto, fruto de la reproducción de una realidad previa que no existe, sino una construcción con entidad propia, generada por un proceso de proyecto que, en cambio –consecuentemente con nuestra idea de la

arquitectura–, parte de la disciplina constructiva de la realidad existente. No hay virtualidad, por tanto, en esos documentos, puesto que no se refieren a otra realidad material, sino que la prefiguran: son perfectamente reales en su naturaleza visual y precisos en sus determinaciones técnicas.

La construcción de esas imágenes –todavía sin otro referente que los retazos de nuestras conciencias visuales– moviliza todos los aspectos de la arquitectura: desde la concepción hasta la experiencia de la obra; los puntos de vista, los encuadres, la elección de materiales y texturas, las luces y los colores son valores específicos de la arquitectura que la imagen tridimensional permite controlar desde el proyecto.

El Laboratorio, en fin, más allá de la condición superflua que la arquitectura ha alcanzado en la actualidad, da a nuestra actividad como arquitectos un sentido de necesidad histórica –en la medida que se articula tanto con la demanda social como con la investigación y la docencia– dimensión que difícilmente tendría una práctica, planteada desde objetivos similares, en el ámbito de la arquitectura de mercado: en efecto, aun cuando fuera viable –para lo que haría falta un milagro–, no pasaría de constituir una heroicidad marginal y pintoresca. En definitiva, estoy convencido de que se trata de una institución muy útil, que se basa en una posición razonable y realista: atendemos a la sociedad, sin dejar por ello de atender a la propia arquitectura.

HELIO PIÑÓN
20 de diciembre de 2003



8. ÍNDICE DE PROYECTOS

Pág.	Obras y proyectos arquitectónicos
13	Casa LB. Onda, Castellón, 1998
17	Fachada de edificio de viviendas. Onda, Castellón, 1999
23	Mobiliario urbano, 2000
27	Ordenación de las plazas del Almudín, la Iglesia y la Sinagoga. Onda, Castellón, 2001
33	Edificio de viviendas. Onda, Castellón, 2001
39	IES. Instituto de Enseñanza Secundaria. Morella, Castellón, 2001
53	Torre Barcelona, 2001
61	Casa PL, 2002
69	Edificio de viviendas y locales comerciales. Cunit, Tarragona, 2002
83	Complejo urbano. Rubí, Barcelona, 2002
103	Casa MC. Onda, Castellón, 2002
111	Espacio de encuentro en la avenida Diagonal. Barcelona, 2002
119	Escuela Oficial de Idiomas. Sabadell, Barcelona, 2003
137	Hotel. Sant Joan Despí, Barcelona, 2004
147	Pasarela. Campus universitario de Castelldefels, Barcelona, 2004
151	Reforma interior de vivienda entre medianeras. Valencia, 2004
155	Hotel. Culleredo, A Coruña, Galicia, 2005
163	Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas. Benissa, Alicante, 2005
185	Centro de servicios. Benissa, Alicante, 2005
193	Complejo residencial y comercial. Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2005
213	Torre de viviendas. L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 2005

9. CRÉDITOS

HELIO PIÑÓN, NICANOR GARCÍA

Laboratorio de Arquitectura. ETSAB. UPC

Colaboradores: Carolina Ruiz, arquitecta
Mihai Brencea, estudiante de arquitectura

Colaboradores externos:

Joaquín Sanjuán, arquitecto
Pablo Márquez, arquitecto
Cristóbal Vicente, arquitecto
Àngel Albert, arquitecto
Lucas Castellet (GAD Arquitectura)
Luis Moya, Antoni Orti, Nacho Costales (BOMA, SL)
Gustau Ballester, Carles Lumeras (DEBID, SL)
Rosa Sabarich, Lourdes Calvet (GRAO, SL)

Colaboradores desde 2001:

Bruno Beltramino, becario (2004)
Pablo Frontini, arquitecto becario (2001-2005)
Augusta Hermida, arquitecta (2001-2002)
Diego López de Haro, arquitecto becario (2001-2005)
Guillermo Posik, arquitecto (2002-2003)
Mássimo Sodini, becario (2003)