

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



# ELOGIO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

LECCIÓN INAUGURAL DEL CURSO ACADÉMICO 2004-2005

**JUAN CARLOS ARNUNCIO**  
CATEDRÁTICO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

R. A. 40.006

1.1002007

1.1002007

# ELOGIO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

1.1002007

LECCIÓN INAUGURAL DEL CURSO ACADÉMICO 2004-2005

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

**ELOGIO  
DE LA ARQUITECTURA MODERNA**

LECCIÓN INAUGURAL DEL CURSO ACADÉMICO 2004-2005

**JUAN CARLOS ARNUNCIO**

CATEDRÁTICO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

**VALLADOLID  
2004**

Diseño cubierta: J. M. Báez Mezquita y Santiago Bellido Blanco

Imprime: Gráf. A. Martín, S. L.  
Paraíso, 8. Valladolid

Depósito Legal: VA. 467.-2004



Magnífico y Excelentísimo Señor Rector.  
Excelentísimas e Ilustrísimas autoridades.  
Señoras y señores.  
Compañeros y amigos:

En un artículo de prensa, Régis Debray planteaba que en el ámbito de las cosas cabe reconocer dos universos: el universo de lo científico-técnico y el universo de lo político-simbólico. Los tiempos de cada uno serían diferentes. El del primero, lineal, acumulativo y progresivo; nadie renuncia a los logros de la técnica. Nadie, decía, renuncia al coche o al avión para volver al carro. El del segundo, el del universo político-simbólico, no es lineal, ni acumulativo y, con frecuencia, es regresivo. Todos somos conscientes de que de una democracia evolucionada puede volverse a una dictadura y no hace falta subrayar la condición cíclica o, al menos, el recorrido sinuoso de la experiencia artística para compartir este extremo.

Todas las disciplinas comparten elementos de ambos universos. Y cabe reconocer espacios ambiguos entre ambos. Así, la dependencia técnica de muchas manifestaciones artísticas condiciona la propia esencia de aquellas; pero si alguna forma parte de ambos universos, esta es la arquitectura. La arquitectura se explica desde su conformación técnica. No puede obviarla. Forma parte de su propia naturaleza y como tal, sus tiempos son lineales y acumulativos. Ninguno de nosotros renunciaría a las cotas actuales de confort, ni a las condiciones de seguridad etc. que el desarrollo tecnológico va propiciando. Pero además, en cuanto manifestación artística, interpreta la realidad y forma parte del universo político-simbólico de modo que sufre de las convulsiones de cualquier actividad creativa.

Permítanme un juego. Traten de imaginar conmigo cómo sería la representación geométrica de ambas líneas. La primera, la del universo científico-técnico, quizá acordásemos que, en un sistema de coordenadas en el que en el eje de abscisas dispusiésemos el tiempo y en el de ordenadas el nivel de desarrollo, podría ser una parábola cuya asíntota se perdiese en el eje horizontal y que progresivamente iría despegándose de aquél hacia un nivel de desarrollo científico-técnico cada vez más imprevisible en su propia magnitud.

Para la segunda tal vez tuviésemos más dificultad en convenir un acuerdo. Quizá intuyésemos algo parecido a una senoide o un género de curva más difícil de precisar en la que reconociésemos idas y venidas del pensamiento simbólico.

Si en este juego superponemos ambas, encontraríamos que una y otra línea vendrían a sortearse y entretenerse y sólo de vez en cuando acabarían por coincidir. Creo que podemos imaginar que las tangentes a ambas curvas en el punto correspondiente a los primeros compases del siglo XX eran la misma. La fe en el progreso, en la técnica, en la máquina, constituían un mismo ideal tanto en un universo como en el otro. La característica de las vanguardias de postular ideológicamente cada opción artística, puso de manifiesto cuanto de deuda y de fe tenían éstas hacia los diversos avances tecnológicos, científicos, etc.

Pues bien, quería en esta lección inaugural del curso que me cabe el honor de impartir, detenerme en la sintonía de las dos tangentes referidas, en determinadas características de la arquitectura que propició aquel estado de cosas, tratando de indagar más en los fundamentos de la arquitectura moderna que en el intento de explicar sus causas, sin dejar de preguntarme por la situación de ambas líneas en el momento presente y sin renunciar, por qué negarlo, a reconocer en la arquitectura moderna unas bases tan necesarias como vigentes en la cultura arquitectónica actual.

Admitiendo la polisemia del término «moderno» y reconociendo de antemano cierta, y por otra parte necesaria, simplificación, me referiré a cuatro cuestiones: La primera, sobre la naturaleza de la arquitectura moderna, su necesidad y su fundamento. La segunda a alguna característica del espacio moderno. La tercera, sobre algunos lugares donde la arquitectura moderna detuvo su mirada y por último sobre presente y arquitectura moderna.

## 1. Necesidad y naturaleza de la Arquitectura Moderna

El término «moderno» es, paradójicamente, muy antiguo. Con él se ha aludido, en cada momento, a la ruptura con lo que era tradición; a la novedad. Bajo el concepto de moderno cada época reconocía aquellos elementos capaces de sustituir a los, hasta ese momento, establecidos. Toda propuesta que hubiese roto alguna tradición era moderna. A veces el término va asociado a una voluntad laudatoria; a veces peyorativa. Pero en uno y otro caso, bajo esta acepción, lo moderno sería un concepto inmutable; casi como un sinónimo de nuevo. Sin embargo algunos episodios vendrían a poner de manifiesto que la palabra moderno es pródiga en acepciones, unas más claras que acabarían por cristalizar en significados precisos y otras menos. Lo moderno tendría tantos significados como antónimos le reconocemos: antiguo, tradicional, histórico, clásico<sup>1</sup>. Por ello creo necesario precisar a qué quiero referirme.

Cuando se utilizó para bautizar a determinadas posiciones artísticas a finales del siglo XIX el término moderno no tenía mayor alcance que el que había tenido en otros momentos, pero finalmente la palabra «modernismo» acabó por referirse a un determinado movimiento y no a ningún otro. *Liberty, o modernisme o modernismo* vendrían a matizar geográficamente el movimiento, pero su significado está ya vinculado a las características de una serie de episodios pictóricos, escultóricos y arquitectónicos que, con muy pocas reservas, reconocemos bajo el término *modernista*<sup>2</sup>.

Algo aparentemente similar sucedió con el posterior Movimiento Moderno. Cuando a partir de las vanguardias se configura una respuesta arquitectónica que compartía ideales, que venía a plantear la solución a una serie de problemas de muy diferente índole y que se articulaba en torno a unos principios formales manifiestamente diferentes a los que habían sobrevivido durante tanto tiempo, el término Moderno prendió con claridad y se adhirió posteriormente a unas arquitecturas con

<sup>1</sup> Ver CORTÉS, Juan Antonio: «Modernidad y arquitectura». Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003.

<sup>2</sup> A excepción hecha de los países hispanoamericanos en los que el término «*modernista*» se refiere a nuestro movimiento Moderno.

muchos rasgos comunes y con una serie de principios formales enunciados de un modo explícito por el propio Le Corbusier a través de una serie de escritos e incluso con concreciones tan definidas y nítidas como *los cinco puntos de arquitectura*. Lo moderno, aquí, transcendía la coyuntura de unos años y venía a consolidarse como el término con el que referirse a determinadas arquitecturas levantadas en un espacio preciso de tiempo, el comprendido entre los años veinte y cincuenta pero también a una actitud que, con diferentes niveles de éxito social en unos y otros momentos, pervivió a lo largo del siglo hasta llegar a nosotros. Se trataba de una actitud nueva que venía fundamentándose desde algún tiempo atrás en diversos frentes.

Entendida de este modo, la arquitectura moderna no es un estilo. Aun cuando la reiteración de algunos elementos propicie la simplificación, y haya quién entienda aquellos como códigos formales, la esencia de la arquitectura moderna es de otra naturaleza. A ello me referiré a continuación.

\* \* \*

Definir la naturaleza de la arquitectura moderna, sus características, su fundamento, es complejo; tratar de hacerlo en el ámbito de una lección, sería una osadía.

Permítanme, por lo tanto, establecer una estrategia con la que, sino definir, sí iluminar al menos alguna de las pautas de la modernidad a la que quiero referirme.

Decía Alejandro de la Sota, tal vez el mejor arquitecto español del último siglo, que:

*«La arquitectura, o es popular, o es un hecho intelectual; lo demás es negocio»*. Pues bien, tomemos la arquitectura popular al objeto de plantear algunas consideraciones.

¿Por qué nos fascina? ¿Qué encontramos en la arquitectura popular que concilie tanta unanimidad en su análisis? Más allá de las valoraciones de carácter «amable-ambiental» y del regusto hacia cierto tipismo que linda con lo kitsch cuando no traspasa la frontera de cierta sensiblería perversa, quiero referirme al hecho de que la arquitectura popular es, en esencia, la decantación por la experiencia de una serie de soluciones a problemas concretos e inmutables.

La arquitectura popular puede entenderse como el resultado de un proyecto colectivo en el cual, generación tras generación, aquilataba y mejoraba las soluciones posibles con los medios de que disponía a cada problema local. Se establecía de este modo una suerte de relación biunívoca entre el problema (enunciado en términos de adversidad climatológica, seguridad y medios disponibles) y su solución, esto es, la arquitectura popular de cada lugar.

Así, la barraca valenciana es la única respuesta posible al problema de cubrir con los juncos de la Albufera un espacio habitable. Su pendiente característica venía dada por el equilibrio entre su estabilidad y su eficacia frente a la lluvia.

O el Bagdad de «Las mil y una noches»; estaba salpicado de cúpulas blancas que no eran sino el magnífico resultado de descubrir, ante la carencia de madera, un sistema constructivo que permitiese, en cada hilada de su construcción, ser autoportante y conformase la base de la siguiente hasta cerrar una cúpula que, a su vez, teñida de blanco vendría a paliar el rigor del sol del desierto.

O cualquier arquitectura de las que conformaban, y a veces conforman aún, nuestro paisaje más cercano. Todas ellas establecían un equilibrio inteligente entre la naturaleza del problema en un lugar y los medios disponibles en aquel lugar. Equilibrio conseguido a través de generaciones aquilatando y perfeccionando hasta apurar al límite cada posibilidad de mejorar la arquitectura. Y en todos ellos era la solución a un problema absolutamente preciso la causa de su envidiada diversidad y homogeneidad simultáneas, de las magníficas relaciones entre arquitectura y territorio y, por último, de la herencia antropológica que llegó hasta nosotros.

¿Hasta cuando? Hasta que los procesos de industrialización, hasta que las condiciones socioeconómicas fueron dibujando una situación radicalmente diferente. Al ciudadano actual de la Albufera como al de cualquier otro lugar le resulta más barato, más fácil y más comfortable utilizar cualquiera de los elementos constructivos importados de algún lugar que continuar con los que fueron la esencia misma de su ciudad; pero a cambio, donde antes había criterio y muy pocas variables donde elegir y por lo tanto posibilidades de equivocarse, hay ahora abanicos ingentes de soluciones casi imposibles de asumir y, a la vez, una enorme falta de criterio. No es preciso subrayar aquí la banalidad ni el vacío conceptual que rige la arquitectura de casi todos nuestros pueblos. Pero la arquitectura popular ya no es posible. Y los intentos de armonizar desde lo epidérmico las arquitecturas nuevas en el ámbito de las pretéritas están, sencillamente, fuera de lugar. Son, paradójicamente, la actitud más opuesta a la inteligencia colectiva de la que hizo gala aquella arquitectura popular.

Se establece de este modo una fractura evidente entre los modos de configurarse el marco escénico de la cotidianeidad. Y podría pensarse que esta fractura se limitaba a ese marco escénico y no a la otra arquitectura; a la emblemática, a la simbólica, a la «cultura».

Detengámonos brevemente en ello.

Si tuviésemos que definir en un rasgo el atributo más específico de la arquitectura clásica –y entendamos aquí clásica en su acepción más extensa–, quizá fuese el hecho, por otra parte verificable, de que ésta se mide siempre con relación a sí misma. Lo clásico es en esencia una estrategia, por lo demás inteligente, para el control de la forma. Lo clásico establece relaciones precisas entre el todo y las partes en esa voluntad de construir una perfección. Establece jerarquías. En la arquitectura clásica la relación entre la altura de una columna y el diámetro de su sección es objeto de las controversias que desembocan, finalmente, en la definición de los órdenes que no son sino el intento de congelar esa perfección, por otra parte siempre por conseguir.

Así, el hecho de que ese anhelo de lo perfecto se plantee en un sistema interno de relaciones es lo que hace posible que una misma forma arquitectónica –un frontón sobre un entablamento y unas columnas bien proporcionados, como cualquier templo de la antigüedad– tenga validez universal independientemente del tamaño y de la materia. Esa misma forma podemos imaginarla de diferentes tamaños sin pérdida de su eficacia como elemento compositivo. Si pequeño, estaríamos hablando de un sagrario, o de una custodia, o de un bargueño. Si mayor, de una ermita, o de un templo, o de un palacio. La misma forma resulta eficaz para unas y otras. Insistir sobre ello es ocioso. Bastaría con verificar el tamaño real de alguna balastrada de cualquier gran edificio clásico.

Pues bien, ¿Qué sucede cuando el desarrollo de las acontecimientos generaliza nuevos sistemas y materiales constructivos? Aparte de los encantadores intentos por mantener la vigencia de lo clásico a través de órdenes corintios en columnas de hierro esbeltas hasta lo inverosímil, sucede eso precisamente: la ruptura de aquél sistema de relaciones capaz de explicarse desde el número de diámetros de sus columnas. No cabe hablar de intercolumnios; el sistema de proporción se disloca. El orden ya no lo es y, en consecuencia, lo clásico como sistema formal, desaparece.

Nos encontramos pues en una situación nueva. No se trata de que las condiciones sociales y culturales dibujen nuevas sensibilidades y modos nuevos de interpretar la realidad, ni de que los artistas propongan nuevos problemas en lo que constituye su propia razón de ser. Se trata de que de pronto hay que reinventar espacios vacíos. Los viejos sistemas formales se tornan inoperantes cuando no imposibles. Incluso lo que antes no constituía un problema de índole cultural como el medio residencial, tanto en el ámbito rural como en el urbano, adquiere de pronto una magnitud insólita multiplicada, además, por los problemas migratorios derivados de la revolución industrial. No se trata de un desajuste más intergeneracional en el que el hijo debe de matar al padre sino de la necesidad de crear nuevas pautas, nuevos sistemas de referencia que sustituyan al vacío generado por una situación, en muchos aspectos, nueva.

Pero el hecho de que fuese necesaria la aparición de nuevos sistemas no desemboca en la cualidad ni en la calidad de éstos. La justificación de la arquitectura moderna no está en su necesidad, por otra parte manifiesta. Ni tampoco en juicios de índole moral en los que priva el sentido común en identificaciones simplistas de éste con la idea de funcionalidad. La justificación de la arquitectura moderna hay que buscarla más en la naturaleza de su estructura formal. En que establece líneas de pensamiento artístico operativas y en que propone una suerte de reglas de juego que, paradójicamente y a diferencia del pasado, son nuevas cada vez.



1. Mies van der Rohe. Pabellón Alemán Exposición Universal Barcelona 1929.

Imaginemos, en términos análogos a lo planteado para lo clásico, que tratamos de alterar el tamaño de algún edificio paradigmático de la modernidad; pongamos por caso el Pabellón Alemán de la Exposición Universal de Barcelona de 1929 de Mies van der Rohe. Enseguida verificaríamos la inconsistencia de tal pretensión. A diferencia del templo que imaginábamos antes, el pabellón fracasaría como forma tanto si lo suponemos mayor como si lo concebimos menor al existente. En un caso resultaría inoperante por su inútil exceso, por su aparatosa gratuidad; en el otro perdería su esencia para convertirse en una suerte de representación de sí mismo, como si de una maqueta se tratase. ¿Cuál es la razón profunda de esta diferencia? ¿Por qué la primera arquitectura admite esa especulación y no la segunda?

Porque frente a la condición de los sistemas clásicos de medirse con relación a sí mismos, la arquitectura moderna vendría a medirse con relación al hombre. El pabellón de Mies van der Rohe se explica fundamentalmente porque su medida está referida a nuestra presencia en él. Las relaciones visuales que se proponen en su recorrido sólo se explican desde su tamaño. Por lo tanto, variarlo significaría romper aquellas y, en consecuencia, romper su propia estructura formal. Es de tal importancia este extremo y tan fácil su identificación, que no sé de ninguna fotografía eficaz del pabellón que no esté hecha desde la cota de una persona de pie.



2. Mies van der Rohe.  
Pabellón Barcelona.

Lo clásico se inscribe en torno a unas reglas de juego de validez universal, basadas en el establecimiento de jerarquías precisas capaces de articular las partes en el todo. De organizarse en juegos de simetrías verticales que encuentran en el cuerpo humano su máxima referencia y su última expresión. Lo moderno retoma la ruptura de esas reglas y así, por primera vez, escapa tanto de lo vertical como de la simetría y de la condición jerárquica de aquellas. Frente a simetría, equilibrio; frente a jerarquía, clasificación; frente a figuratividad, abstracción.

Pero quizá el rasgo más específico de la Arquitectura Moderna sea el hecho

de que trata de cobrar legitimidad a partir de los caracteres específicos de cada obra que, a su vez, querría universalizarse<sup>3</sup>. Lo moderno, a diferencia de lo clásico, no está referido a unas leyes previas genéricas sino que en cada obra enuncia unas nuevas. Utiliza elementos de la propia arquitectura con la voluntad de establecer, en cada caso, su lógica formal específica<sup>4</sup>. Cada obra, de este modo, se formula en torno a criterios que, a su vez, se hacen explícitos en la propia obra. Porque en ella se encierran no sólo los problemas de su propia contingencia sino otros de naturaleza diferente de condición subjetiva y es en la pertinencia e inteligencia en la formulación de estos problemas donde reside en última instancia la calidad de esa obra de arquitectura.

Así, conceptos como lo funcional o la propia técnica no son sólo la necesidad de resolver un determinado problema de uso o de estructura; no se agotan ni en el sentido común ni en las condiciones de estabilidad del edificio sino que pueden elevarse a la categoría de materias primas con las cuales poder alcanzar un nivel poético propio. En el templo genérico al que me refería antes no importaba la naturaleza de sus materiales; o mejor, éstos no formaban parte de su esencia como arquitectura. Así, el sagrario podía ser de oro o de plata; la ermita o la iglesia de estuco, de piedra; nadie exige cuentas a Palladio por que sus villas, la Malcontenta o la Rotonda, sean de ladrillo. Pero si volvemos a referirnos al pabellón de Mies van der Rohe, sólo cabe imaginarlo tal y como es. El papel específico que juega el mármol verde, el ónice, el agua o los exiguos pilares de acero brillante que parecen desaparecer entre sus propios reflejos ponen de relieve hasta qué punto la naturaleza construida de la arquitectura puede elevarse a categoría formal.

Pero tomemos ahora otro edificio del arquitecto alemán: la Galería Nacional de Berlín (1962-1968). Este edificio es de cristal y también de acero. En cualquier libro de Historia del Arte aparece entre los edificios de la modernidad. Sus materiales y la audacia de su estructura son créditos suficientes para ello. ¿Lo son? Retomemos el juego que les proponía y tratemos de imaginarlo más grande; o más pequeño. A poco rigurosos que seamos en nuestro juicio convendremos en que efectivamente, al igual que a nuestro templo clásico, podemos soñarlo casi del tamaño que queramos. Y los materiales ¿son tan fundamentales e insustituibles en su expresión formal como lo eran en el pabellón de 1929 o por el contrario podríamos especular con la posibilidad de variarlo sin alterar su sustancia? Pues bien, el gran vestíbulo que conforma la imagen principal del edificio era idéntico al proyecto para la fábrica de ron Bacardí que el arquitecto hubiera levantado en la Habana de no cruzarse de por medio la revolución castrista, pero en este caso de hormigón. Nos encontramos ante un edificio paradójico. Se trata, se ha dicho muchas veces, de un templo clásico en la modernidad. Lo que plantea alguna cuestión de interés y que

<sup>3</sup> «...el juicio de gusto, junto con la conciencia de hallarse apartado de todo interés, tiene que implicar una pretensión a tener validez para todos, aunque no una universalidad basada en objetos, es decir: que necesita llevar asociada a él una pretensión a universalidad subjetiva». KANT, E.: «Kritik der Urteils kraft». Versión castellana: «Crítica del juicio» Losada. Buenos Aires, 1968, p. 51.

<sup>4</sup> «la concepción moderna es una acción formativa genuina, que convierte la obra en el ámbito de su propia legalidad formal. Legalidad que tiene que ver con los criterios de juicio que conforman la obra, no con eventuales principios generales, capaces de determinar o legitimar su estructura». PIÑÓN, Helio: «Miradas Intensivas». Ediciones UPC, Barcelona 1999, p. 8. Ver, así mismo PIÑÓN, Helio: «El sentido de la arquitectura moderna». Ediciones UPC, Barcelona, 1997.

tendría que ver con la multiplicidad de acepciones de la palabra moderno. Si entendemos lo moderno como antónimo de clásico, la Galería Nacional de Berlín, no es moderna. Si lo entendemos como antónimo de tradicional, sí lo es.



### 3. Mies van der Rohe. Galería Nacional Berlín. 1962-1968.

Este ejemplo viene a ilustrar la complejidad del término pero creo también que ayuda a entrever algunas de las características de la arquitectura moderna. Si analizamos el edificio berlinés en el contexto de la trayectoria de la obra de Mies van der Rohe, es decir, como el último eslabón de su particular cadena de propuestas de la que dio en llamarse su etapa americana, podemos percibir cómo detrás de la arquitectura del M.I.T., del Crown Hall o del palacio de Convenciones de Chicago, está la voluntad de construir un espacio de características propias. Mies en esta trayectoria particular va proponiendo un mundo en donde la relación entre interior y exterior, la definición del límite del espacio, la cualidad de éste en su mani-fiesto y marcado sentido horizontal y el papel de la estructura como elemento capaz, no ya evidentemente de soportar el edificio, sino de introducir conceptos como lo liviano o de llevar al límite la ausencia de cualquier afectación formal, está dibujando otro de los rasgos esenciales de la arquitectura moderna: el aceptar el espacio arquitectónico como objeto específico de estudio.

## 2. Acerca del espacio moderno

Aunque resulte difícil de asumir, el concepto de espacio como elemento esencial de la arquitectura no aparece como tal, en la tratadística arquitectónica, hasta el siglo XIX. Ningún tratado de arquitectura anterior empleó esa palabra y, cuando lo hizo, sólo a partir de mediados del siglo XVIII, se utilizó como el término con el que referirse al «campo» donde ubicar otros elementos, nunca en el sentido tridimensional que se generaliza en el siglo XIX y que llegó hasta nosotros<sup>5</sup>. Siempre se refieren aquellos –los tratados– a la organización estructural y a sus relaciones aritméticas que podían aplicarse al cerramiento, es decir al «cascarón», o a objetos sólidos como pedestales, obeliscos, etc., pero nunca a la cualidad del espacio como objeto de reflexión y especulación arquitectónica.

Este extremo no quiere decir, evidentemente, que la arquitectura hasta entonces fuese ajena a lo que de hecho constituye su razón de ser, sino que se entendía más, el espacio, como una consecuencia derivada de su propia naturaleza construida en la que debería residir toda su cualidad, (proporción, armonía, etc.), que como el elemento primario que es de la arquitectura y, por lo tanto, susceptible de estudio. Así, cabe pensar que el entendimiento del espacio arquitectónico debió sufrir un cambio sustancial a lo largo del siglo XIX, propiciado por el que en el ámbito de la estética, sobre todo alemana, se vino produciendo mientras se sentaban las bases de la modernidad.

Peter Collins atribuye a Hegel el ser uno de los primeros que, en su Filosofía del Arte, se refiere reiteradas veces al término *espacio* cuando habla de los edificios *limitando y cercando un espacio definido*<sup>6</sup>. Aunque debemos convenir que el cambio de pensamiento profundo, lo que propició realmente un modo diferente de entender la naturaleza del arte viniese determinado por «La crítica del juicio» de Kant.

<sup>5</sup> Repara en ello Peter Collins en su ensayo «Los ideales de la arquitectura moderna». Atribuye las primeras anotaciones relativas al espacio a los alemanes de mediados del siglo XIX y ello tanto por su «sensibilidad innata» como por la identificación lingüística que se establece entre las palabras «habitación» y «espacio» en la lengua alemana: *der Wohnraum*.

Ver COLLINS, Peter: «Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950». GG. Barcelona 1973, p. 293.

<sup>6</sup> COLLINS, P.: Op. cit. p. 294.

Worringer certifica el cambio operado cuando afirma:

*«...La estética moderna, (...) ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla.»<sup>7</sup>*

Aunque no formulado como tal, el espacio sin embargo venía definido desde el Renacimiento a partir del descubrimiento de la perspectiva. Ello comportaba, además de un mecanismo inteligente de representación, un modo específico de entenderlo que se basaba en el hecho de concebir al espectador como el centro y el eje de percepción de las cosas. De este modo éstas vendrían a contemplarse frontalmente y a establecer una relación precisa entre ellas y el espectador; las pinturas renacentistas desde Urbino, siempre proponen un horizonte natural, arquitectónico, o soñado como alguna representación del cielo, sólo explicable desde nuestra presencia en el centro de ese espacio. Los atributos de ese espacio podían ser objetivos. Su contemplación real, frontal y directa formulaba con precisión la cualidad de aquel espacio o de aquel objeto *en un instante dado y desde un punto de vista dado*. Pero la formulación de una estética que, en los términos que señala Worringer, se plantease desde el comportamiento del sujeto que contempla el objeto estético en vez de hacerlo desde la forma de éste, deriva en la necesidad de ampliar los modos de mirar aquel objeto estético. Así, frente a la representación de un objeto en un momento y lugar precisos se introduce primero, un nuevo parámetro: el tiempo. Y después, y derivado de ello, la multiplicidad simultánea de puntos de vista que derivará en conceptos como la fragmentación y la autonomía de los elementos de construcción del objeto artístico y finalmente en la formulación de lo abstracto<sup>8</sup>.

El barroco había supuesto ya la intuición de la introducción del tiempo en la arquitectura. Al menos cabe formular de éste modo muchos de los episodios tanto pictóricos como arquitectónicos del siglo XVIII. El recorrido que Baltasar Neumann concibió como acceso al salón del trono en el Palacio Episcopal de Wuzburg sólo se explica desde su percepción en movimiento, como la intuición de un «travelling» cinematográfico donde la disposición de los elementos y el paso de una contenida penumbra a la representación explícita del cielo inundado de luz conforman toda una escenografía sólo comprensible en su recorrido total.

Pero quizá uno de los extremos donde la idea de modernidad en los términos a los que me vengo refiriendo se haga más clara, sea en el de la geometría.

La perspectiva renacentista había propiciado el cubo como quintaesencia del objeto artístico. Las construcciones auxiliares de cualquier pintura llevaban implícito su trazado. Y no es difícil asociar esta figura geométrica a cualquier palacio del renacimiento. El cubo como caja capaz de contener y de representar un espacio en los términos antes señalados; el cubo como elemento opaco, macizo y solo suscep-

<sup>7</sup> WORRINGER, Wilhelm: «Abstraktion und Einfühlung» 1908. Versión castellana: «Abstracción y naturaleza». Fondo de Cultura Económica. México, 1966, p. 18.

<sup>8</sup> «...Color, plano, ritmo, línea: inquirir en ellos sus capacidades de expresión autónoma; recibir sólo de ellos la ley y el sentido de la creación formal y de la expresión artística: he aquí la necesidad más íntima de este arte des-generado. Llevado a sus consecuencias últimas, convirtiéndose así en un arte formal, puramente abstracto y absoluto». WORRINGER, W.: Op. Cit., p. 17.

tible de ser atravesado eventualmente por nuestra visión en enfiladas visuales como las que conforman el fondo de «Los desposorios de la Virgen» del Perugino o de Rafael. Y el cubo como representación primera de lo tridimensional. Por eso, cuando se trata de superar ese modo de entender las relaciones entre el sujeto (espectador) y el objeto artístico, la destrucción de lo cúbico como paradigma se convierte en uno de los ejes de la modernidad.

Adolf von Hildebrand en «El poema de la Forma» lo manifiesta con claridad:

*«Pues la tarea plástica no es dejar seguir al espectador con ese malestar que le causa su visión inconclusa frente a lo tridimensional o cúbico de la impresión natural y que le obliga a hacer un gran esfuerzo por formarse él mismo una clara representación visual; su tarea consiste más bien en proporcionarle esta representación visual y con esto quitar a lo cúbico lo torturante. Mientras una figura plástica impresiona en primer lugar como un algo cúbico, está todavía en la etapa inicial de su creación artística; sólo cuando a pesar de ser cúbica da la impresión de ser algo plano, ha logrado una forma artística»<sup>9</sup>.*

Y rastrear ese proceso de re-definición de la geometría perceptiva a través de las vicisitudes de la figura cúbica en los primeros compases del siglo XX resulta esclarecedor.



4. Malevich. Dibujo para el decorado de «Victoria sobre el sol» 1913.



5. Teo Van Doesburg. Axonométrica.

Uno de los lugares donde esta cuestión se hace más evidente es en el ámbito de la escenografía teatral. La libertad y facilidad de construcción que propiciaban los escenarios, convertían aquella en un lugar idóneo para la experimentación espa-

<sup>9</sup> Citado por Worringer en Op. Cit., p. 37. Ver así mismo HILDEBRAND, Adolf von: «El problema de la forma en la obra de arte». Visor, Madrid, 1989.

cial, particularmente en el teatro ruso de vanguardia de las tres primeras décadas del siglo. Así, los decorados que Malevich dibujó para la obra «Victoria sobre el sol» en 1913<sup>10</sup>, constituyen una declaración explícita del modo de entender las cosas que venía a sumarse al grito que seis años antes Picasso había elevado con «Las señoritas de Avignon» y que se generalizó en el cubismo.

En unos y otros el espacio se ha fracturado para propiciar visiones simultáneas. Ya no se trata de definir la visión unilateral de un objeto en un instante dado, sino de proporcionar una visión multilateral y compleja de aquel objeto. No se trata de una visión frontal, sino de varias simultáneas y cruzadas para cuya percepción debemos recorrer el lienzo o el escenario. No hay una jerarquía compositiva con una figura principal que ordene el conjunto. Hay por el contrario una exhibición de fragmentos cuya contemplación alude a una experiencia espacio temporal<sup>11</sup>.

En arquitectura esta ruptura de lo cúbico se produce en muchos frentes: el suprematismo ruso, el Die Stijl holandés, el neoplasticismo etc., comparten esa voluntad de fragmentación que se hace manifiesta en muchas edificaciones y que acaba por formular un nuevo modo de entender el espacio.

La casa Robie en 1907 de Frank Lloyd Wright con el magnífico alero desmaterializaba el límite del espacio proponiendo una relación nueva entre interior y exterior que culminaría con la casa Kaufmann (de la Cascada) en 1935.

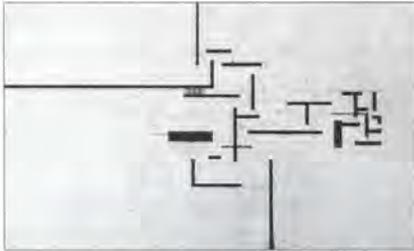


6. Frank Lloyd Wright Casa Robie. 1907.

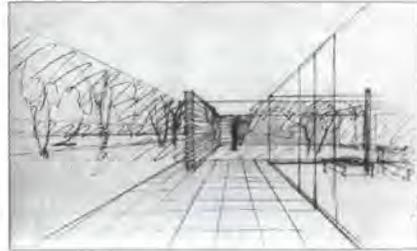
<sup>10</sup> Ver RUIZ ÍÑIGO, Miriam: «La desmaterialización del cubo escénico. Tres ejemplos en el teatro ruso de vanguardia». Trabajo de investigación dirigido por Josefina González Cubero. Dpto de Teoría de la arquitectura y proyectos arquitectónicos. UVA, 2003.

<sup>11</sup> Sigfried Giedion en «Space, time and architecture» hipervalora, a nuestro juicio, el concepto de *espacio temporal*. En ese afán por explicarlo todo desde el conocimiento científico de cada tiempo, establece relaciones entre la arquitectura y la teoría de la relatividad de Einstein. Nos conformamos aquí con entender el tiempo, «la cuarta dimensión» en arquitectura, como la medida del desplazamiento. Así entendido, el tiempo sería un atributo del sujeto.

La casa de ladrillo de Mies van der Rohe de 1923 propone un espacio continuo elaborado con planos de ladrillo que toman la forma en T y en L con acristalamiento de suelo a techo y en donde se propicia la multiplicidad de visuales generando una concatenación horizontal de espacios tanto interiores como exteriores y, al contrario que en el espacio ortodoxo renacentista, negando la definición precisa de sus límites (de las fachadas) a cambio de la cualificación espacial de un modo análogo al citado pabellón de Barcelona y negando, igualmente, la percepción frontal que venía a ser substituida por una «diagonalización» del espacio.



7. Mies van der Rohe. Casa de ladrillo  
Planta. 1923.



8. Mies van der Rohe. Croquis.



9. Mies van der Rohe. Monumento a  
Rosa de Luxemburgo. 1926.



10. Rietveld. Casa Schröder. Utrech.  
1924.

Cuando en 1926 levanta en Berlín el monumento a Karl Liebknecht y a Rosa de Luxemburgo, aunque se trata de un elemento prismático macizo, se fractura en volúmenes horizontales en una evidente voluntad de dislocar la figura cúbica.

En 1924 Rietveld levanta la casa Schröder en Utrecht. Se trata de la expresión programática del movimiento De Stijl y, de hecho, viene a sumarse a la relación de ejemplos en los que la definición precisa del espacio es sustituida por la fragmentación de la figura cúbica y la fluidez de aquél.

El largo recorrido de la obra de Le Corbusier constituye en sí mismo todo un compendio en el que la cualidad del espacio arquitectónico se convierte en el eje de

un discurso, finalmente, universal y en el que, como si de un planteamiento científico se tratase, se van desgranando diversas posibilidades de definición espacial.

Por otra parte, aquella concepción cúbica y maciza del objeto arquitectónico llevaba implícita la idea de opacidad rota únicamente a través de perforaciones como en las representaciones arquitectónicas citadas de la pintura renacentista que, evidentemente, en la arquitectura construida se traducían en enfiladas que atravesaban el edificio. Transgredir aquella propiedad venía a derivar en la búsqueda de la condición de transparencia. De «violentar» su naturaleza ciega y proponer espacios con características manifiestamente diferentes. La pared transparente se convierte, así, en uno de los elementos propios de la modernidad. Es cierto que ello viene también determinado por la posibilidad técnica de hacerlo, pero no es menos cierto que la cuestión de la transparencia venía siendo objeto de estudio y reivindicación desde diversos frentes. El expresionismo en aquella alusión explícita a los arquetipos como la cueva o la montaña, o más aún a la catedral de cristal, en aquella búsqueda de lo sublime en la que parecerían confluir el Walhala y la música de Wagner, hace de lo transparente casi un código de conducta y gran parte de su producción creativa tiene que ver con esa condición. Las propuestas de Mies van der Rohe para los rascacielos de la Alexanderplatz no pueden obviar su relación con aquel universo fantástico.

En un artículo, ya clásico, de Colin Rowe, «Transparencia literal y fenomenal»<sup>12</sup> se ponen de relieve dos modos de entender la transparencia en arquitectura: una,



11. **Mies van der Rohe.**  
**Rascacielos de cristal.**

<sup>12</sup> ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert: «Transparenz». Perspecta, 1963. En castellano «Transparencia: literal y fenomenal» en «Manierismo arquitectura moderna y otros ensayos». GG. Barcelona, 1978.

la transparencia derivada de la condición del material, *como una cualidad inherente a la substancia*. Otra, derivada de la disposición espacial, *inherente a la organización*.

La primera alude fundamentalmente al vidrio y, en consecuencia, a toda la trayectoria de construcciones en la que este material constituye el elemento con el que perfilar un determinado tipo de relaciones entre interior y exterior. Pero me parece necesario subrayar aquí la segunda por cuanto deriva en una concepción mucho más compleja del espacio que la formulada hasta entonces. Porque se trata de mecanismos compositivos en los que la transparencia surge de la virtualidad en la disposición de algunos elementos. Colin Rowe en la citada publicación analiza la organización formal de la casa Stein en Garches (1927) de Le Corbusier en la que pone de relieve esa nueva concepción del espacio que, en última instancia, dibuja una de las características más atractivas de cuantas son atribuibles al espacio arquitectónico moderno<sup>13</sup>.



12 y 13. Le Corbusier. Casa en Garches. 1927.

<sup>13</sup> No suficientemente estudiada aún, desde este punto de vista, la obra de Giuseppe Terragni aborda esta cuestión de un modo explícito sobre todo en las relaciones entre interior y exterior.

### 3. Miradas de la modernidad

*«...Cuando el ojo ve claramente, el espíritu decide firmemente...»*

Es éste un pensamiento de Le Corbusier que alude a uno de los aspectos claves de la modernidad: la mirada.

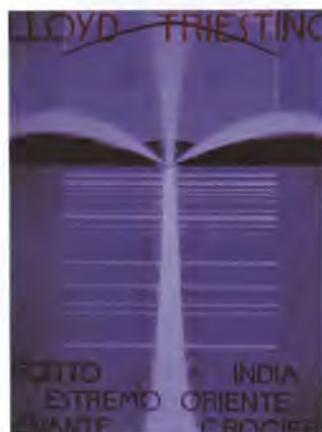
La mirada es la capacidad de individualizar aspectos de lo que tenemos alrededor. Para Konrad Fiedler la diferencia entre el que sabe ver y el que no sabe ver no es que el primero vea más, sino que ve algo distinto. La mirada es selectiva, supone un acto crítico, un juicio, una elección. Por eso la calidad de un dibujo no reside en lo que tenga de habilidad manual sino en la intensidad de la mirada. En el proceso selectivo que se opera. Hay dibujos magníficos con mano temblona del mismo modo que los hay banales detrás de ejercicios de virtuosismo gráfico. Una mirada inteligente permite extraer de nuestro entorno materias primas con las que construir un pensamiento estético. El Movimiento Moderno lo sabía. Frente a la ausencia de reglas previas, de sistemas genéricos y ante la necesidad de encontrar en cada obra un sistema propio, se veía en la necesidad de mirar a su alrededor, de encontrar en cualquier lugar las reglas de juego precisas para formular cada apuesta estética. El objeto de la mirada puede ser, de este modo, cualquier cosa. Cada experiencia de la modernidad propone su propio universo formal. Mies van der Rohe para el citado pabellón de Barcelona había detenido su mirada, quizá, en la luz contenida en los muros de la arquitectura Bizantina reinterpretados en la magnífica profundidad de los «caleidoscopios» de mármol verde y, evidentemente, en la autonomía del plano como elemento capaz de definir un espacio con características propias al desvincularlo de la estructura.

Pero también es cierto que había cuestiones en aquellas primeras décadas del siglo XX que suscitaban el interés de más de un arquitecto. Cuestiones de muy diversa naturaleza pero que parecían formar parte del espíritu de su tiempo. A veces se las ha considerado como los rasgos identificativos de la modernidad; como caracteres esenciales e inherentes a su naturaleza. Creo, sin embargo, que son prescindibles. Que sólo eran pretextos para la construcción del pensamiento moderno, aun cuando su reiteración diese pie a entenderlos a veces como las categorías formales de un estilo.

Lo que propongo a continuación es reparar en algunas de esas cuestiones en las que la modernidad detuvo su mirada. No pretende en modo alguno constituirse en ningún tipo de clasificación. Cualquiera podría añadir, sin duda, muchas más. Sólo querrían acercarse a explicar la naturaleza de esa mirada.

### La mirada a la técnica

Lo moderno se constituía en la década de los años veinte como la vía con la que acceder al progreso. Y el progreso no era sino la utopía de una generación entera. Peter Behrens ya había sentado en Berlín las bases de esa fe en la técnica. Si la utopía era la idea de progreso, el mito era la técnica, o más aún, la máquina. Si las utopías son grandes conceptos, los mitos vendrían a ser cosas de nuestro mundo que acaban por elevarse por encima de nosotros. Si la utopía es la belleza, el mito



14, 15, 16 y 17. Publicidad compañías navieras años veinte y treinta.

es la Gioconda; o mejor, su sonrisa. Los transatlánticos se convertían en los iconos de una civilización elevados a la categoría de mitos. Son artefactos que fascinaban a una sociedad entera por su tamaño, por su potencia y porque establecen relaciones con mundos exóticos y desconocidos. También por su inaccesibilidad<sup>14</sup> a pesar de su cercanía. Toda la iconografía publicitaria de los transatlánticos de la época alude a esas cuestiones. No al confort, ni a la comodidad, sino sobre todo a la velocidad, a la potencia y a su magnitud, es decir, a los atributos de la época. También la arquitectura sucumbe al imaginario de aquellas magníficas máquinas<sup>15</sup>. Los dibujos del propio Le Corbusier y muchas de sus propuestas evidencian a los transatlánticos como fuentes de referencias formales cuya claridad de lectura propiciará, sin embargo, ciertas simplificaciones a la hora de establecer juicios sobre aquellas.

Porque el valor que la sociedad concedía a la idea de progreso y, consecuentemente, a lo moderno era tal que bastaba esa condición para elevar en su consideración a determinadas arquitecturas sin que mediase juicio alguno sobre ellas. De este modo, y como señala el profesor Helio Piñón, *la modernidad no se atribuya, pues, a las cosas, como atributo de mera identificación, sino que se postulaba como muestra de su inequívoco valor*<sup>16</sup>. Esta ausencia de juicio queda patentemente puesta de manifiesto en el desequilibrio de los estudios y publicaciones referidos a la arquitectura moderna por cuanto proliferan teorías sobre su contextualización histórica, sus raíces sociopolíticas, su pertinencia o su justificación, frente a los que tratan de estudiar su naturaleza como sistema estético, su análisis específicamente arquitectónico o, en última instancia, sus fundamentos teóricos.

Por eso, cuando la idea de progreso cedió espacio a otros asuntos, cuando dejó de erigirse como el norte de una sociedad entera, lo moderno derivó su significado hacia lo peyorativo. Y la arquitectura moderna se dio por finalizada. De este modo aquella habría sido un episodio más en la concatenación de acontecimientos artísticos; otro estilo. El *International Style*; propiciado además por la percepción de rasgos comunes en su arquitectura fácilmente identificables. Bien era cierto que muchas de las arquitecturas acogidas bajo el título de modernas habían alterado,

<sup>14</sup> Sólo una parte muy pequeña de la población accedía a ellos. Pero gran parte de ella los veía atracados en los puertos.

<sup>15</sup> Relacionado directamente con esta cuestión Peter Collins establece en su libro «Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950» en la parte referida al funcionalismo cuatro analogías: La analogía biológica, la analogía mecánica, la analogía gastronómica y la analogía lingüística. Cuando se refiere a la segunda, a la analogía mecánica, niega la posibilidad de extraer conclusiones positivas y concluye que *ésta nunca dio soluciones coherentes al problema de crear un nuevo y racional vocabulario de formas arquitectónicas, hecho por máquinas que armonizaran con su entorno y con ellas mismas, así como con los tiempos modernos*. Creo que esta interpretación sólo es cierta si entendemos las relaciones entre mecánica y arquitectura como una suerte de repertorio formal; desde este punto de vista la eficacia de la analogía mecánica, efectivamente se agotaría en sí misma. Pero no puede ignorarse el papel evocador de la máquina ni en la arquitectura ni en otros ámbitos del conocimiento en las primeras décadas del siglo XX. Gran parte del Constructivismo ruso, La Nueva Objetividad alemana, y numerosos ejemplos del Racionalismo más ortodoxo, fijan su mirada en la mecánica como expresión última de la máquina y, finalmente, de los ideales de progreso.

Ver COLLINS, Peter: «Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950». GG. Barcelona, 1970, pp. 161 a 169.

<sup>16</sup> PIÑÓN, Helio: Op. Cit., p. 7.

cuando no destruido, memorias del pasado. Como también lo eran las degeneraciones especulativas que al abrigo de la idea de modernidad propiciaron una sistemática perversa en la ciudad de la que aún somos víctimas. Pero señalar como responsable de tal género de cosas a la arquitectura moderna no es sino desconocer la naturaleza de ésta o, peor aún, utilizar tal argumento con el fin de legitimar la interminable lista de acontecimientos postmodernos, que no son sino la cara más consumista y banal de la arquitectura actual. Aunque a esto nos referiremos luego.

El progreso se hacía explícito en la técnica. La técnica era el elemento que podría hacer viable la utopía. La técnica permitía que cualquier mujer y no sólo una reina pudiese llevar medias de seda. Del mismo modo que el proceso de construcción de una ventana podía racionalizarse de tal modo que en el tiempo invertido tradicionalmente por fabricar una se podían, ahora, fabricar cien. Este aspecto se retoma no sólo en su vertiente pragmática sino que acaba por legitimar desarrollos en los que la estandarización y la repetición se consolidan como parámetros formales. Incluso antes de que realmente la estandarización supusiese de hecho un abaratamiento real de los costes. Se ha recordado hasta la saciedad –con tan mala intención como poco éxito– que las carpinterías de la fábrica Fagus de Walter Gropius conformadas con perfilería de acero, costaron más que si se hubieran hecho por el método artesanal de forja habitual entonces. En todo caso, ésta vendría a poner de manifiesto la capacidad premonitoria del Movimiento Moderno pero además, compartimos el pensamiento de Alan Colquhoun cuando dice que:

*«...nuestra admiración ante los edificios que creó –el Movimiento Moderno– se debe más a su éxito como representaciones simbólicas que a la medida en que resolvía problemas técnicos.»<sup>17</sup>*

Pensamiento que viene a poner de manifiesto hasta qué punto la mirada sobre la técnica era capaz de articular nuevos campos de experimentación formal<sup>18</sup>.

La terraza jardín de la Unidad de Habitación de Marsella de Le Corbusier, el repertorio formal de muchas viviendas de los años treinta, en sus barandillas, ventanas, elementos aterrizados, etc. por no citar el club Náutico de Aizpurúa en San Sebastián son los ejemplos más obvios de aquella mirada sobre los transatlánticos como fuentes de referencias formales.

Y las propuestas urbanas de Hilberseimer, las «siedlungen» alemanas etc., se explican desde la legitimación de los conceptos de estandarización y repetición propiciados por aquella mirada a los valores de la técnica.

<sup>17</sup> COLQUHOUN, Alan: «Aspectos simbólicos y literales de la tecnología» de «Arquitectura moderna y cambio histórico». GG. Barcelona, 1978.

<sup>18</sup> Quiero referirme a la utilización de conceptos como «la técnica» como elementos con los que especular y de donde extraer materia de lo que podríamos llamar experimentación formal, pero no reconocer en la técnica la razón de la modernidad. En términos análogos a los que se refiere Wölfflin en Renacimiento y Barroco: «Naturalmente, estoy lejos de negar un origen técnico de las diferentes formas. Nunca dejarán de ejercer influencia la naturaleza del material, el modo en que este está labrado, la construcción. Pero lo que sostengo es que la técnica no crea jamás un estilo sino que donde se trate de arte, lo primario es, siempre, un determinado sentimiento de forma. WÖLFFLIN, Heinrich: «Renacimiento y barroco».

Ver sobre este tema WORRINGER, Wilhelm: «Abstracción y naturaleza». Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 23 y 24 y FOCILLON, Henri: «La vida de las formas».

## La mirada a lo doméstico y Adolf Loos.

Permítanme establecer una comparación entre dos edificios residenciales de los primeros compases del siglo XX. Dos edificios que tienen en común, además de su uso de vivienda unifamiliar, el hecho de que ambos pertenecen a miembros de la alta burguesía, albergaban en su interior numerosos objetos de valor, ambos contaban con un alto presupuesto y cada uno fue levantado en los años 1905 y 1906 por un arquitecto vienes: Joseph Hoffmann, el palacio Stoclet en Bruselas y Adolf Loos, la ampliación de Villa Karma en Montreaux. Empezaré por reconocer que si he elegido estos dos edificios es porque la naturaleza de ambos encargos permite suponer que, uno y otro, tratan de reflejar lo mejor de la arquitectura del momento y lo más avanzado.

El primero, el palacio Stoclet, siempre ha generado en la crítica ciertos desacuerdos. Mientras para unos se trata de uno de los primeros ejemplos de la



18, 19, 20 y 21. J. Hoffmann. Palacio Stoclet. Bruselas. 1906. Vestíbulo, sala de música, comedor y baño.

modernidad, para otros constituye un magnífico ejemplo de la pasada arquitectura burguesa hasta el límite de lo decadente; del cenit de la arquitectura «*Secesión*». Lo cierto es que su complejidad justifica ambas posiciones pero no quiero detenerme en un análisis pormenorizado de su arquitectura sino referirme únicamente a algunas cuestiones relativas al modo de habitar que propicia el edificio.

Empezaré por decir que todo el proyecto es un ejercicio exquisito llevado a cabo por Hoffmann el cual se preocupó de la importación de cada uno de los materiales que conforman el interior así como del diseño de lámparas, muebles, carpinterías, etc. Me referiré a tres espacios: el vestíbulo de acceso, la sala de música y el comedor. El primero presenta una doble altura conformada por unos pilares de mármol italiano en el que cada detalle está estudiado hasta la provocación. Todo en él es magnífico. Pero sin por ello establecer un juicio de valor, creo que tiene, en su conformación espacial, en su carácter, algo de público, como el patio de operaciones de un banco. La sala de música, evidentemente sólo comprensible desde la presencia de un servicio a la medida de aquella burguesía, no es sino la representación de un teatro, de una sala de conciertos, pero en casa. Y, por último, el comedor; profusamente decorado con cuadros de Gustav Klimt establece una atmósfera exquisita y voluptuosa en la que reconocemos lo más decantado del espíritu vienés de finales del siglo XIX. Se establece una suerte de relación biunívoca entre los cuadros y la sala. Todo pertenece al mismo universo; tanto, que nuestra eventual presencia en él sólo sería explicable dentro de aquella relación. Por decirlo de otro modo, es como si únicamente concibiésemos nuestra presencia allí en atuendo de fiesta; con *smoking*. Cualquier otra vestimenta parecería violentar ese espacio. Del mismo modo que nos resulta difícil imaginar en él otras pinturas que no fuesen las del pintor austriaco. La razón apunta a la naturaleza del encargo. En él está la voluntad implícita de recrear en el ámbito de lo doméstico todo el universo de una sociedad ya en decadencia. La apertura de la Ringstrasse en Viena –no olvidemos que aunque en Bruselas, el edificio es esencialmente vienés– había supuesto la manifestación de los cambios de valores que se estaban produciendo en las convulsiones sociales que se venían, y continuarían, sucediendo en la Europa del cambio de siglo. Así, las catedrales, iglesias y palacios que conformaban toda la iconografía de la Viena de la primera mitad del siglo XIX, cedieron su papel iconográfico a los museos, las universidades y la ópera como máximos representantes de los valores de una nueva sociedad. Una sociedad liberal y culta. Son éstos los valores que reconocemos en el ideario del palacio Stoclet. Es ese universo el que tiñe la atmósfera del edificio, el que configura la propia naturaleza de su espacio<sup>19</sup>.

Detengámonos, ahora, brevemente en el otro edificio anunciado. En Villa Karma. Y, particularmente, en su vestíbulo y en su estancia principal: la biblioteca. Aquí también hay un manifiesto cuidado por la utilización de los materiales. Todo está igualmente pensado hasta el último detalle. También hay maderas y mármoles de calidad. Pero hay una diferencia manifiesta entre la atmósfera de esta vivienda y la comentada de Bruselas.

<sup>19</sup> Ver SCHORSCKE, C. E.: «Viena fin-de- siècle». GG. Barcelona, 1981.



22, 23, 24 y 25. Adolf Loos. Villa Karma. 1906. Vestíbulos, biblioteca y baño.

Desde que franqueamos la entrada y el vestíbulo de acceso, nos reconocemos en ella. El rincón de la biblioteca es el rincón de cualquier casa. Su calidad no se impone sobre nosotros; por el contrario, nos sentimos dueños del lugar. El cuadro que lo preside no establece relaciones determinantes con el espacio. A diferencia de el del comedor del palacio Stoclet, podríamos imaginar otro diferente. Esa biblioteca no es la expresión de una biblioteca pública. No forma parte del ideario de una determinada sociedad. Al contrario, esa biblioteca es la expresión de un ámbito familiar y cotidiano. Y por lo tanto, de cualquier hombre. Por decirlo claramente: en ese lugar resulta fácil imaginarnos a nosotros mismos en atuendo de casa, en bata y en zapatillas.

Hay un extremo que creo merece ser puesto de relieve y que, de hecho, vendría a destruir esta argumentación, como si sus autores quisiesen quitarme la razón. Se trata del modo en que una y otra casa resuelven sus respectivos cuartos de baño. Mientras en la de Hoffmann se construye según los principios más claros de la modernidad, con los tubos del agua vistos, sin ninguna voluntad ornamental como si del camarote de un barco se tratase, en la de Loos este recinto está, en su planteamiento formal, sacralizado. Se trata de un espacio simétrico presidido por dos órdenes dóricos de mármol negro en cuyo frente se dispone una escalinata que nos lleva hasta el lavabo. Es como si se hubiesen cambiado los baños de ambas edificaciones.

Ignoro las razones de esta, curiosa, anomalía. Podría tratarse de un deseo del propietario; o de dudas del propio Loos. En cualquier caso no resta valor a lo que trato de exponer que no es sino la expresión, por primera vez consciente, de lo cotidiano como valor; como otro elemento capaz de proponerse como referencia formal explícita. Este aspecto no es trivial. La suma de esta exaltación de lo cotidiano y la asunción de la estandarización y la repetición como valor formal, constituye una de las razones de la legitimación arquitectónica de los estudios ulteriores de la modernidad sobre vivienda mínima, vivienda colectiva, etc.

### «Le nombre d'or»

En una conferencia pronunciada por Alvar Aalto<sup>20</sup>, hablaba éste sobre la proporción que deben de guardar las dimensiones de los escalones: *«Debido –decía– a que el movimiento del ser humano requiere una forma rítmica específica. No puede construirse un escalón arbitrariamente; debe tener una proporción especial. Hablé sobre este tema en la universidad de Gothenburg. –Continuaba.– El rector dijo: Deténgase un momento, tengo que ir a la biblioteca. Bajó a la biblioteca y volvió con un libro –La Divina Comedia de Dante. Lo abrió por la página en la que dice que lo peor del infierno son las erróneas proporciones de las escaleras.–Y concluye– Con esas cosas pequeñas podríamos construir un mundo armónico para la gente.»*

Creo que esta anécdota refleja dos cuestiones claves del Movimiento Moderno. Por un lado la importancia que se concedió al rigor de las proporciones; a la geometría. Y, por otro, el hecho de que ésta se refiere fundamentalmente al hombre. La geometría como el vínculo con el que medir la arquitectura referida ahora, al hombre.

En los años posteriores a la primera guerra mundial recorrió por toda Europa aquel sentimiento de desánimo e indefensión derivado del altísimo coste en vidas humanas que supuso la contienda. Para muchos este es el origen de que el arte detuviese su mirada en el valor de lo geométrico como una tabla de salvación ante la falta repentina y absoluta de certezas. La geometría venía a paliar ese vacío y podría sancionar, por su naturaleza rigurosa y cierta, más de un episodio artístico de la modernidad, y no son pocos los artistas que la utilizan con un sentido u otro en su quehacer como tales. A veces se propone como la urdimbre sobre la que hilvanar

<sup>20</sup> AALTO, Alvar: de la Conferencia anual del R.I.B.A pronunciada en Londres en 1957. tomado de AALTO, Alvar: «La humanización de la arquitectura». Cuadernos Ínfimos, Barcelona, 1978, pp. 61 a 75.

una determinada obra. Otras, se utiliza como un mecanismo activo con el que poder fragmentar el espacio de un modo eficaz; y, por último, también se extraen de ella leyes complejas que ayuden a solventar problemas de organización y crecimiento de edificios.

Si hay un personaje en el que poder verificar estas cuestiones es, sin duda, Le Corbusier. En sus pinturas de los años veinte y treinta encontramos, repetido casi hasta lo obsesivo, relaciones geométricas diversas: la sección áurea, el modulator, etc. Así en pinturas como *Naturaleza muerta con una pera* 1929, *El leñador* 1931, *Dos músicos*, 1936, *Adieu von* 1932, etc podemos encontrar la presencia explícita de rectángulos medidos con aquellas relaciones.



26. Le Corbusier. «Adieu Von».



27. Le Corbusier. «Dos músicos».

Las fachadas de muchas de sus casas están ordenadas según leyes geométricas precisas: Ya en la villa Schwob en 1916 aparecen trazados de proporciones auxiliares constituyendo el primer ejemplo de una larga cadena en la que sistemáticamente las fachadas se componen según leyes perfectamente definidas.

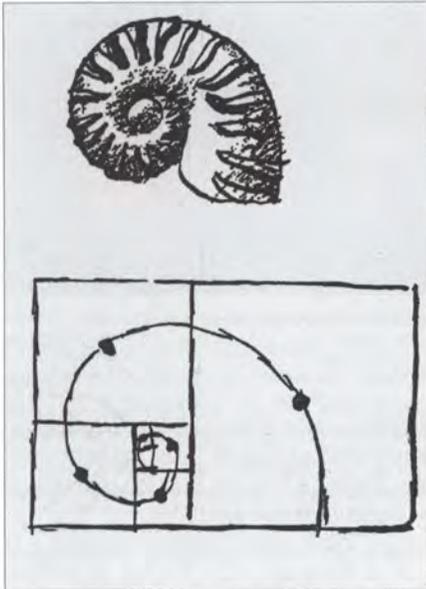
Encontramos también plantas de edificios cuya distribución se somete a la disciplina áurea como el propio monasterio de la Tourette 1957. En fin, la geometría podía sancionar toda la obra. El sometimiento a unas leyes rigurosas se utilizaba con la voluntad de dar carta de legalidad a todo un proceso formal abstracto, como si pudiésemos objetivar en alguna medida el propio razonamiento subjetivo. Bien entendido que, más allá de todo ello, es al artista al que correspondería su utilización con un sentido u otro. Así en el n.º 15 de L'Esprit Nouveau se dice:

*«...Hagamos de la geometría un culto del espíritu, corrector de las desviaciones de la sensibilidad excesiva, pero no sustituyamos el misticismo de la sensibilidad por el de la sección áurea o del triángulo.»<sup>21</sup>*

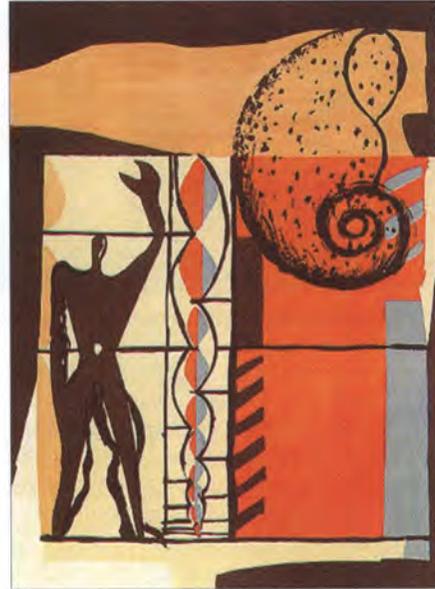
<sup>21</sup> De FAYET, (Ozenfant y Jeanneret): «les livres d'esthétique». L'Esprit Nouveau, n.º 15. p. 1.749. Citado por ROVIRA, Teresa: «Problemas de forma Schoenberg y Le Corbusier». UPC, Barcelona, 1999.

Pero por encima de todo ello querría fijar la atención en dos aspectos. Primero en que la fe depositada en la geometría no era una fe ciega basada únicamente en el universo puro de lo matemático, sino que se trataba de extraer de la propia naturaleza la legitimación de aquellas relaciones matemáticas<sup>22</sup>; «Le nombre d'or» es el título de la publicación que en 1931 publica C. Ghyka Matila<sup>23</sup> y que se detiene en investigar estas relaciones matemáticas. No hace falta subrayar la presencia que tuvo en el ámbito del arte.

La espiral del crecimiento de un caracol podía ser, en su perfección y en su reiteración infinita, casi un símbolo de algunos de los aspectos de la modernidad. La espiral alude a lo infinitamente grande y, también, a lo infinitamente pequeño. Se trata pues de una ley de la máxima eficacia en su formulación. De este modo Le Corbusier la adopta cuando proyecta el Museo de Crecimiento Ilimitado o en el Mundaneum.



28. Le Corbusier. Dibujo sección áurea.



29. Le Corbusier. Modulor.

<sup>22</sup> En el libro referido de Peter Collins, «Los ideales de...» en las analogías citadas, y, particularmente en la primera, en la «analogía biológica» pone de manifiesto la influencia que desde 1750 vinieron teniendo en las doctrinas arquitectónicas, las publicaciones de carácter científico biológico. Pero estas relaciones no mueren en lo que podríamos denominar analogías formales, sino que constituyen una de las vías de acercamiento al pensamiento moderno; en ellas podemos encontrar los orígenes de muchas líneas de la modernidad como la arquitectura orgánica etc.. Ver COLLINS, Peter: Op. Cit., pp. 151 a 160.

<sup>23</sup> GHYKA MATILA, C. «Le nombre d'or». Librairie Gallimard, Paris, 1931.

Pero sobre todo está en el origen del propio Modulor. En realidad este no era más que un sistema de relaciones de dimensiones referidas al hombre en el que poder hilvanar, tanto las características de un objeto trivial de uso cotidiano como una cuchara, hasta el trazado de una ciudad. Pero el Modulor no era únicamente una herramienta de utilidad a la hora de dimensionar cualquier obra; era, también y sobretodo, la manifestación de un pensamiento que entendía que las cosas referidas al arte podían generarse a través de principios formales diferentes a los que habían regido las cosas en los últimos siglos.

## La gravedad

Prácticamente todas las manifestaciones artísticas que, anteriores a la modernidad, han especulado sobre el «intento de elevar» la arquitectura, de hacerla más alta, han respetado la condición vertical; han reconocido la evidencia de que el suelo está abajo y el techo encima. Sólo la aparición de lo abstracto propició la posibilidad de renunciar al eje vertical. La vinculación antropomórfica de lo vertical dejó de ser una cualidad inexcusable cuando las vanguardias desvincularon la figura humana de la idea de orden compositivo<sup>24</sup>. Fruto de ello y en busca de la libertad de la forma, las vanguardias en general y el Constructivismo Ruso en particular abordaron de un modo explícito la voluntad de establecer lo que podríamos llamar un «jugueteo» con la ley de la gravedad; porque si por un lado se trata de elevarse hasta lo inverosímil, o desplazarse de la vertical en lo que sin duda eran osados juegos de equilibrio, por otro, aun propiciado por la evidente necesidad, se puso un énfasis formal manifiesto en las condiciones que vendrían a hacer posible tales alardes. De hecho el propio nombre «Constructivismo» alude a esa evidencia. No se trataba de fingir ingravidez, sino de hacer de las propias condiciones de sustentación una categoría formal. Hay propuestas del Constructivismo que manifiestan su peso con una más que notable evidencia. El «rascacielos horizontal» de El Lissitzky, en esencia, pesa. Es obvio que la pintura se escapaba de esta contingencia y, así, podríamos entender «La historia de dos cuadrados» (1920) del propio El Lissitzky como una declaración de intenciones. Los cuadrados sí volaban, y los elementos dispuestos diagonalmente venían a proclamar con manifiesta claridad su libertad. La posibilidad de salirse de la vertical sin ninguna objeción. Cuando este planteamiento se lleva a la arquitectura, su mera necesidad de viabilidad hace que las condiciones de equilibrio pasen a un primer plano y con una evidencia mayor que en la arquitectura tradicional (querría entenderse este término en su acepción más amplia). Así, en el proyecto de la tribuna de Lenin (1920) puede «verse» el peso del cubo. La manifestación explícita de las condiciones de sustentación para que la forma generada resulte verosímil, hace que aquellas adquieran un papel preponderante. A pesar de lo que se podría pensar, el Constructivismo no utiliza nunca – o casi nunca – el artificio, la trampa. Por el contrario, la forma potencia las condiciones de sustentación. Son ellas las que establecen una poética específica.

<sup>24</sup> Ver CORTÉS, Juan Antonio: «La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea». Universidad de Valladolid, Valladolid, 1991.



30. El Lissitzky Tribuna de Lenin. 1920.



31. Tatlin. Monumento a la III Internacional.

De entre todos los ejemplos a los que cabe referirse, hay uno que no por citar podemos obviar: El monumento a la III Internacional de Tatlin.

Alude, a la torre de Babel; y por tanto manifiesta su voluntad de elevarse sin ocultar su dependencia de la tierra. Pero presenta la diferencia característica de inclinarse. De salirse de la vertical de un modo análogo a las propuestas de Olbrich. El resultado constituye un magnífico equilibrio entre la idea de estabilidad que está presente en los términos a los que veníamos refiriéndonos y la forma curva, liviana que alude a la voluntad de volar; de despegarse definitivamente del suelo. Las figuras geométricas del interior, el cubo, la pirámide y el cilindro aparentemente suspendidas como en un móvil de Calder contribuyen a la ficción de que la hélice vuela y que, como si de un tornado se tratase, arrastra en su interior, elevándolos, los volúmenes citados. Hay una explícita sensación de movimiento<sup>25</sup>; de velocidad e incluso de vértigo.

Pero cuando nos referimos a estos conceptos, a la manifestación del peso; a la potenciación de las condiciones estáticas como parámetros formales; a la ambigüedad entre lo estático y lo dinámico, etc., en realidad no estamos sino planteando la idea de equilibrio como componente esencial en aquellas arquitecturas que tienen por objeto manifestar su «levedad».

Si disponemos un cubo sobre un tablero apoyado en una de sus caras no hablamos de equilibrio. Si se trata de un cono apoyado por la base, tampoco. Pero

<sup>25</sup> Además del movimiento real de los volúmenes que en la concepción de Tatlin deberían desplazarse y girar.

si el cubo lo apoyamos sobre una arista o, más aún, sobre un vértice y hacemos lo propio con el cono, sí hablamos de equilibrio; también cuando vemos nivelarse el fiel de una balanza.

Para que se de la idea de equilibrio ha de estar presente como posibilidad verosímil el fracaso de esa posición; deben de enfrentarse cuestiones que «luchen» entre ellas. Que sea estático pero que quepa la evidencia de que pueda dejar de serlo. De otro modo habría indiferencia.

Al utilizar la palabra equilibrio en el ámbito del arte cabe el riesgo de referirla a dos aspectos de naturaleza diferente. Podemos afirmar que dos cuadrados de Malevich forman una composición equilibrada. Que el rojo del cuadrado menor y el negro del mayor se disponen en el cuadro de modo que podamos hablar de «equilibrio» de masas y de color aunque ambos cuadrados «naveguen» por el espacio. Tenemos conciencia de que al aumentar el tamaño de alguno de los dos o al variar su color podría implicar el «desequilibrio» del conjunto.

Pero también cabe referirse a las condiciones estáticas de equilibrio. Más aún si de lo que hablamos es de arquitectura. La citada tribuna de Lenin de El Lissitzky está en equilibrio. Podría darse (se da de hecho con frecuencia) la paradoja de arquitecturas en condiciones de equilibrio estático evidentes, que por el contrario presentasen desequilibrios notables en su composición. Y en la pintura se da con frecuencia el caso inverso.

En el ámbito del Constructivismo ruso se pueden apreciar las dos acepciones de equilibrio a las que venimos refiriéndonos y creo que constituye un campo de investigación de interés al confluir con frecuencia parámetros de figuratividad y abstracción en una misma realidad.

Pero más allá de estos episodios de las vanguardias europeas, el hecho que querría subrayar es la idea de equilibrio como parámetro característico de la modernidad.

#### 4. Presente y arquitectura moderna

**D**e conceder algún crédito al planteamiento que entiende la arquitectura moderna como un estilo que ocupó alguna década de la primera mitad del siglo XX y, consecuentemente, ya habría finalizado hace tiempo, este apartado no tendría ningún sentido. Si se formula, es por el convencimiento de que la naturaleza de lo moderno en arquitectura sigue vigente. Entendido de este modo ¿debemos reconocer como modernas a todas las construcciones con que la actualidad nos sorprende cada día? Y si no es así, a ¿cuáles cabría inscribir bajo el término moderno? ¿Dónde residen sus signos de identidad?

Me he referido al hecho de que lo moderno establece en cada obra sus propias reglas de juego; su propio «ámbito de legalidad». Este extremo plantea una de las características de la modernidad: su relación con *lo nuevo*.

Al conformarse una obra a partir de su singularidad, la novedad aparece en seguida como consecuencia; como una realidad vinculada al hecho de que el sistema formal se genera en, y para, ese objeto, aunque tienda a universalizarse. Es decir, la novedad como consecuencia. Pero no como fundamento. Ni como objetivo.

La inversión de estos términos, es decir el anteponer la originalidad como valor esencial frente a lo auténtico o frente a los principios de economía formal que sí son atribuibles a la esencia de la modernidad, genera una alteración de los valores de la arquitectura que acaban por corromper y minar su propia naturaleza.

Hay una explicación bienintencionada de esta confusión. Carlos Martí Arís<sup>26</sup> repara en el error que supone la tendencia a identificar el arte moderno con las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Así, determinadas actitudes encaminadas a provocar y despertar la conciencia de una sociedad sumergida en visiones del arte exclusivamente académicas, eran tan legítimas como explicables y eficaces. Las vanguardias, término robado del léxico castrense, eran eso, avanzadillas en terreno enemigo cuya misión finalizaba en el mismo momento en que llegaban a la posición el resto de los efectivos. Y ese carácter provocador justificado por la necesidad de mostrar un nuevo modo de mirar e interpretar la realidad, llevaba implícito lo *original*, lo nunca visto.

<sup>26</sup> MARTÍ ARÍS, Carlos: «Silencios elocuentes». UPC. Barcelona, 1999.

De este modo aquella necesidad de sorprender y provocar, inherente a los primeros episodios de la modernidad, comenzó a perder sentido en el mismo momento en que lo moderno se instauraba como tradición; dejaba de ser moderno en la primera acepción de la palabra, pero era esencialmente moderno si aceptamos este término en todo su fundamento. El problema es que esa presencia de lo original en las primeras andaduras, se ha tenido como valor intrínseco e inseparable de la condición moderna y se ha antepuesto a su verdadera naturaleza, a su condición de autenticidad, y a su necesaria voluntad emotiva, entendiendo en este término no una cuestión exclusiva del mundo de lo sensible, sino en su raíz etimológica de «motivar», de mover los resortes del raciocinio desde el conocimiento.

Pero lo cierto, es que los resultados de esta confusión, la inversión de los términos referida, aun cuando estemos de acuerdo con el profesor Martí Arís en el origen de ella, son de tal magnitud en la actualidad que creo merece la pena detenerse en ello.

Resulta, cuando menos paradójico, que gran número de los que se tienen a sí mismos por artistas en el panorama actual, cifren su éxito en la capacidad de sorpresa que genere su obra, en un escenario como el actual en el que los límites de la provocación parecen haber sucumbido víctimas de la insultante banalización y miseria conceptual de algunos ámbitos de lo cotidiano como la televisión. La «cultura», quizá el término más gratuita y alegremente utilizado en los últimos años, se convierte en el marchamo con el que legitimar cualquier actividad. Y aquí se produce la gran paradoja:

Si por un lado admitimos que la propia naturaleza del arte lleva implícito un tipo de disfrute de matriz intelectual, es decir, derivado del conocimiento y de la posibilidad de establecer juicios de razón acerca de la obra de arte, por otro vemos con cierta pasividad cómo hay quien no parece sino esconderse tras visiones sincréticas del arte y, atribuyendo a lo original el máximo valor, situarse en el papel del rey desnudo cuyos vestidos nadie veía pero todo el mundo silenciaba.

La sociedad actual parece jugar ese papel. Ante la manifiesta ausencia de crítica, al menos en el ámbito de lo arquitectónico, se han institucionalizado dos vías de legitimación: una, la sorpresa; todo vale; no lo entiendo, luego debe de ser bueno. Fomentado, además por muchos de los medios de comunicación arquitectónicos. La otra, y derivada directamente de la anterior, el aceptar la fama como valor intrínseco. Como una vía con la que paliar la falta de criterio. En el universo de la cultura arquitectónica la fama se convierte con frecuencia en el signo de identificación de una obra. No su análisis. Ni su resultado. Ni su capacidad de resolver problemas concretos. Ni su capacidad de evocación. Ni su eficacia. Ni su belleza. Así, se llegan a establecer juicios sobre determinadas obras, antes incluso de conocerse.

Como en tantas otras cosas de la actualidad, (la arquitectura no iba a ser una excepción), hay una marcada diferencia entre el valor intrínseco de una obra y el valor de mercado. Pero reconocer el primero implica un ejercicio intelectual. Un esfuerzo. Una disposición análoga a la requerida para el discernimiento y disfrute de cualquier actividad artística. El valor de mercado es, por el contrario, fácilmente reconocible. Está en el aire.

Esta diferencia se hace mayor si reparamos, además, en cierta confusión generalizada entre conceptos como el valor y el mérito. Mientras el primero debería

de ser el parámetro con el que juzgar una obra, con frecuencia prima el segundo, de suerte que produzcan cierto deslumbramiento obras cuya dificultad de ejecución sea explícita, independientemente de su calidad, en una actitud que vendría a recordar la benevolencia con la que juzgamos las comedias infantiles o las reproducciones de monumentos elaboradas con palillos o huesos de aceituna.

Así, lo moderno, cuyos atributos más específicos tienen que ver con principios de economía formal<sup>27</sup>, con la ausencia de lo retórico como valor y con lo auténtico como condición, con la estructura de un pensamiento abstracto construido desde su formulación perceptiva, encuentra cierta dificultad en su desarrollo en una sociedad más proclive a dejarse seducir por expresiones retóricas, en la que el Arte o la Historia son sustituidos por su representación más simple, y la naturaleza del pensamiento artístico por significados banales; una sociedad, en fin, que parece haber encontrado en fórmulas como los «Parques Temáticos» la solución perfecta a sus anhelos por cuanto en ellos concilia el ocio con el peaje cultural necesario que permita lavar su conciencia intelectual.

Pero el que la arquitectura moderna encuentre en este medio hostil una evidente dificultad en su desarrollo, no deslegitima su naturaleza; por el contrario es quizá en un ámbito como el de la actualidad donde encuentra su máxima justificación.

Si retomamos el discurso anterior referido a las características de las tangentes a las líneas con las que comenzaba ésta clase, cabría preguntarnos ahora, qué sucedió de aquella utopía del progreso que pareció condicionar el pensamiento artístico de aquellas décadas.

En la ciencia ficción de la actualidad ya no reconocemos el camino con el que soñar ciudades ni acontecimientos del futuro. Por el contrario detiene aquella su mirada en la recuperación de un pasado jurásico o recreando mitologías atávicas como el universo de Tolkien. Y si nos resulta inconcebible, ahora, un grito similar al del gerente del Titanic no es, evidentemente, porque estemos en una sociedad más teísta sino, porque a diferencia de entonces, somos conscientes de nuestra fragilidad. Hemos construido la utopía que se soñaba al principio del siglo XX pero al hacerlo, hemos descubierto nuestra propia debilidad.

La técnica, como reflejo del progreso no es ahora, en consecuencia, el lugar donde descansar nuestra mirada. No está como tal en las manifestaciones artísticas en general ni en las arquitectónicas en particular. Pero ¿anula ello la posibilidad de mantener la vigencia de lo moderno? Sí, si hubiésemos encontrado en la mirada a la técnica de la modernidad una cuestión esencial; si la entendiésemos como un estilo cuya matriz formal estuviese fundamentada exclusivamente por el vidrio y el

<sup>27</sup> Me he referido varias veces a este concepto de «economía formal» quiero con él aludir al hecho de que cuando la forma no se ajusta a este principio puede derivar en un acto de *obscuridad* en el sentido literal de «delante de escena» obvio, explícito y, en consecuencia, «objetivamente» feo; Bastaría con recordar algunas de las arquitecturas de la «*beautiful people*» ampliamente divulgadas por cierta prensa. Adolf Loos lo expresa muy bien cuando dice «*Puedo alegrarme de las absurdas y ridículas decoraciones montadas con motivo del baile de disfraces de los artistas, porque se que lo han montado en pocos días y que lo derribarán en un momento. Pero tirar monedas de oro en vez de guijarros, encender un cigarrillo con un billete de banco, pulverizar y beberse una perla es algo antiestético*» Loos, Adolf «Ornamento y delito» 1908 Tomado de «Ornamento y delito y otros escritos». GG. Barcelona, 1972, p. 49.

acero o las barandillas de tubo, las ventanas horizontales, etc.; si estos elementos constituyesen un código previo análogo, en su papel, a los sistemas clásicos de la antigüedad. Pero la esencia de lo moderno conveníamos en que no hay que buscarla en el lugar donde detiene su mirada sino en la naturaleza de ésta. No en un sistema previo de organización formal, sino en el establecimiento de reglas específicas en cada obra. Así, los elementos formales de la modernidad no se agotan en los repertorios cuya facilidad de identificación con frecuencia banalizan su interpretación, sino que pueden extenderse al convertir en objeto de su mirada a todo aquello que nos rodea. Pero tampoco cabe engañarse; porque por la misma razón, el hecho de que todo pueda ser objeto de su mirada no deriva en la licitud de todo. Cada propuesta –ya lo hemos repetido– debe de enunciar sus propias reglas de juego. Y su razón de ser nace de la inteligente formulación de éstas; de su claridad; de su capacidad de evocación y de universalización y, sobre todo, de su belleza.

Conveníamos al principio en el error de tratar de recuperar la arquitectura popular desde la literalidad formal; pero podemos reconocer a cambio, en su profunda autenticidad, lugares donde detener nuestra mirada. De hecho esta actitud no es nueva. Forma parte, por decirlo de algún modo, de lo que podríamos llamar la tradición moderna. Está en la matriz constructiva de alguna villa de Le Corbusier como la casa fin de semana de la Celle-Saint-Cloud en 1935, en el intimismo de la obra de Luis Barragán, y muy recientemente en episodios como *la casa en la península Victoria* (Australia) 2003 de Sean Godsell que parece establecer una poética específica a partir de referencias a la arquitectura oriental.

Caracteres del espacio, aquí señalados, como la transparencia siguen siendo objeto de investigación; no se agotaron en Mies van der Rohe. De hecho constituyen uno de los parámetros que, con mejor o peor fortuna, parecen conformar una constante en la arquitectura de los últimos años. Rem Koolhaas, Jean Nouvel o los Herzog y De Meuron hacen de este aspecto una cuestión de principio.



32 y 33. Sean Godsell. Casa de la Península. Victoria Australia 2003.

Esta condición de transparencia deriva en propiedades del espacio arquitectónico nuevas. Temas como la fluidez espacial o la «luz sólida» constituyen ámbitos de experimentación arquitectónica. El japonés Toyo Ito habla del medio acuoso como referencia espacial; como una metáfora para definir un ámbito fluido en el que la estructura pareciese mecerse por el movimiento del agua. El espacio que imaginó en Barcelona como lugar para la exposición de su obra en el año 2002 lo pone de manifiesto.



34. Toyo Ito. Exposición de su obra. Barcelona 2003.

El también arquitecto japonés Shigeru Ban ha levantado recientemente en Izu, Japón (2003) una vivienda que, utilizando una expresión de Toyo Ito, es como *si el líquido se hubiera transformado en sólido*. Pero no trato de establecer aquí –no es éste el momento ni el lugar– un resumen de la actualidad arquitectónica.

Me bastaría con poner de manifiesto el hecho de que estos ejemplos proponen en cada obra su propio ámbito de legalidad; sus propias reglas de juego y su vocación de universalizarse; es decir, son modernos. Al igual que hace un siglo, detienen su mirada en aspectos que acaban por atañernos a todos. Había algo más que complicidad, en los años veinte, entre artistas como Schoenberg, Picasso, Léger, Duchamp, Malevich y Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius o Behrens. Como ahora sucede entre los Sol Lewitt, Michel Heizer, Robert Smithson y los arquitectos citados.

«La materia prima de la investigación arquitectónica es el arte de nuestros contemporáneos» como le gusta decir a Juan Navarro Baldeweg. La arquitectura no



35 y 36. Shigeru Ban. Picture Window House. Izu, Japón 2003.

puede sustraerse a lo que constituye su esencia, su pertenencia a los dos universos con los que iniciaba esta lección.

Llegados aquí, alguien podría argumentar que nunca como hasta ahora han estado tan separadas la idea de una arquitectura con voluntad de trascender, de lo que únicamente cabría definir como la industria de la construcción. ¿Dónde encontrar, entre lo cotidiano, esa serie de conceptos a los que me he referido? Analizado así habría, quizá, que concluir en la inutilidad de este arte. Pero no es en su efímero brillo ni en su sospechosa divulgación donde debemos reconocerlo, sino en su capacidad de transformar la sociedad y elevarla. Tal vez porque como decía Ortega, «sólo lo inútil es necesario» o porque hoy por hoy a lo moderno seguimos reconociéndole su capacidad de generar una arquitectura esencialmente bella, hoy he hablado en defensa de la arquitectura moderna.

1. Necesidad y naturaleza de la arquitectura moderna .....	9
2. Acerca del espacio moderno .....	17
3. Miradas de la modernidad .....	25
– La mirada a la técnica .....	26
– La mirada a lo doméstico .....	29
– <i>Le nombre d'or</i> .....	32
– La gravedad .....	35
4. Presente y arquitectura moderna .....	39

<sup>1</sup> Ver CORTES, Juan Antonio: «Modernidad y arquitectura» Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003.

<sup>2</sup> A excepción hecha de los países hispanoamericanos en los que el término «modernista» se refiere a nuestro movimiento Moderno.

<sup>3</sup> «...el juicio de gusto, junto con la conciencia de hallarse apartado de todo interés, tiene que implicar una pretensión a tener validez para todos, aunque no una universalidad basada en objetos, es decir: que necesita llevar asociada a él una pretensión a universalidad subjetiva». KANT, E.: «Kritik der Urteilskraft». Versión castellana: «Crítica del juicio» Losada. Buenos Aires, 1968, p. 51.

<sup>4</sup> «la concepción moderna es una acción formativa genuina, que convierte la obra en el ámbito de su propia legalidad formal. Legalidad que tiene que ver con los criterios de juicio que conforman la obra, no con eventuales principios generales, capaces de determinar o legitimar su estructura». PIÑÓN, Helio: «Miradas Intensivas» Ediciones UPC, Barcelona 1999, p. 8. Ver, así mismo PIÑÓN, Helio: «El sentido de la arquitectura moderna» Ediciones UPC, Barcelona, 1997.

<sup>5</sup> Repara en ello Peter Collins en su ensayo «Los ideales de la arquitectura moderna». Atribuye las primeras anotaciones relativas al espacio a los alemanes de mediados del siglo XIX y ello tanto por su «sensibilidad innata» como por la identificación lingüística que se establece entre las palabras «habitación» y «espacio» en la lengua alemana: *der Wohnraum*.

Ver COLLINS, Peter: «Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950» GG. Barcelona 1973, p. 293.

<sup>6</sup> COLLINS, P.: Op. cit. p. 294.

<sup>7</sup> WORRINGER, Wilhelm: « Abstraktion und Einfühlung» 1908. Versión castellana: «Abstracción y naturaleza» Fondo de Cultura Económica. México, 1966, p. 18.

<sup>8</sup> «...Color, plano, ritmo, línea: inquirir en ellos sus capacidades de expresión autónoma; recibir sólo de ellos la ley y el sentido de la creación formal y de la expresión artística: he aquí la necesidad más íntima de este arte des-generado. Llevado a sus consecuencias últimas, convirtiéndose así en un arte formal, puramente abstracto y absoluto». WORRINGER W.: Op. Cit., p. 17.

<sup>9</sup> Citado por Worringer en Op. Cit., p. 37. Ver así mismo HILDEBRAND, Adolf von: «El problema de la forma en la obra de arte». Visor, Madrid, 1989.

<sup>10</sup> Ver RUIZ IÑIGO, Miriam: «La desmaterialización del cubo escénico. Tres ejemplos en el teatro ruso de vanguardia». Trabajo de investigación dirigido por Josefina González Cubero. Dpto de Teoría de la arquitectura y proyectos arquitectónicos. UVA, 2003.

<sup>11</sup> Sigfried Giedion en «Space, time and architecture» hipervalora, a nuestro juicio, el concepto de *espacio temporal*. En ese afán por explicarlo todo desde el conocimiento científico de cada tiempo, establece relaciones entre la arquitectura y la teoría de la relatividad de Einstein. Nos conformamos aquí con entender el tiempo, «la cuarta dimensión» en arquitectura, como la medida del desplazamiento. Así entendido, el tiempo sería un atributo del sujeto.

<sup>12</sup> ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert: «Transparenz» Perspecta, 1963. En castellano «Transparencia: literal y fenomenal» en «Manierismo arquitectura moderna y otros ensayos» GG. Barcelona, 1978.

<sup>13</sup> No suficientemente estudiada aún, desde este punto de vista, la obra de Giuseppe Terragni aborda esta cuestión de un modo explícito sobre todo en las relaciones entre interior y exterior.

<sup>14</sup> Sólo una parte muy pequeña de la población accedía a ellos. Pero gran parte de ella los veía atracados en los puertos.

<sup>15</sup> Relacionado directamente con esta cuestión Peter Collins establece en su libro «Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1750-1950» en la parte referida al funcionalismo cuatro analogías: La analogía biológica, la analogía mecánica, la analogía gastronómica y la analogía lingüística. Cuando se refiere a la segunda, a la analogía mecánica, niega la posibilidad de extraer conclusiones positivas y concluye que ésta *nunca dio soluciones coherentes al problema de crear un nuevo y racional vocabulario de formas arquitectónicas, hecho por máquinas que armonizaran con su entorno y con ellas mismas, así como con los tiempos modernos*. Creo que esta interpretación sólo es cierta si entendemos las relaciones entre mecánica y arquitectura como una suerte de repertorio formal; desde este punto de vista la eficacia de la analogía mecánica, efectivamente se agotaría en sí misma. Pero no puede ignorarse el papel evocador de la máquina ni en la arquitectura ni en otros ámbitos del conocimiento en las primeras décadas del siglo XX. Gran parte del Constructivismo ruso, La Nueva Objetividad alemana, y numerosos ejemplos del Racionalismo más ortodoxo, fijan su mirada en la mecánica como expresión última de la máquina y, finalmente, de los ideales de progreso.

Ver COLLINS, Peter : «Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. 1759-1950» GG.

Barcelona, 1970, pp. 161 a 169.

<sup>16</sup> PIÑÓN, Helio: Op. Cit., p. 7.

<sup>17</sup> COLQUHOUN, Alan: «Aspectos simbólicos y literales de la tecnología» De «Arquitectura moderna y cambio histórico». GG. Barcelona, 1978.

<sup>18</sup> Quiero referirme a la utilización de conceptos como «la técnica» como elementos con los que especular y de donde extraer materia de lo que podríamos llamar experimentación formal, pero no reconocer en la técnica la razón de la modernidad. En términos análogos a los que se refiere Wölfflin en Renacimiento y Barroco: «Naturalmente, estoy lejos de negar un origen técnico de las diferentes formas. Nunca dejarán de ejercer influencia la naturaleza del material, el modo en que este está labrado, la construcción. Pero lo que sostengo es que la técnica no crea jamás un estilo sino que donde se trate de arte, lo primario es, siempre, un determinado sentimiento de forma. WÖLFFLIN Heinrich: «Renacimiento y barroco».

Ver sobre este tema WORRINGER, Wilhelm: «Abstracción y naturaleza» Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 23 y 24 y FOCILLON, Henri: «La vida de las formas».

<sup>19</sup> Ver SCHORSCKE, C. E.: «Viena fin-de- siècle» GG. Barcelona, 1981.

<sup>20</sup> AALTO, Alvar: de la Conferencia anual del R.I.B.A pronunciada en Londres en 1957. tomado de AALTO, Alvar: «La humanización de la arquitectura» Cuadernos Ínfimos, Barcelona, 1978, pp. 61 a 75.

<sup>21</sup> De FAYET (Ozenfant y Jeanneret): «les livres d'esthetique» L'Esprit Nouveau, n.º 15. p. 1.749. Citado por ROVIRA Teresa: «Problemas de forma Schoenberg y Le Corbusier» UPC, Barcelona, 1999.

<sup>22</sup> En el libro referido de Peter Collins, «Los ideales de...» en las analogías citadas, y, particularmente en la primera, en la «analogía biológica» pone de manifiesto la influencia que desde 1750 vinieron teniendo en las doctrinas arquitectónicas, las publicaciones de carácter científico biológico. Pero estas relaciones no mueren en lo que podríamos denominar analogías formales, sino que constituyen una de las vías de acercamiento al pensamiento moderno; en ellas podemos encontrar los orígenes de muchas líneas de la modernidad como la arquitectura orgánica etc.. Ver COLLINS, Peter: Op. Cit., pp. 151 a 160.

<sup>23</sup> GHYKA MATILA, C. «Le nombre d'or» Libraire Gallimard, Paris, 1931.

<sup>24</sup> Ver CORTÉS, Juan Antonio: «La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea» Universidad de Valladolid, Valladolid, 1991.

<sup>25</sup> Además del movimiento real de los volúmenes que en la concepción de Tatlin deberían desplazarse y girar.

<sup>26</sup> MARTÍ ARÍS, Carlos: «Silencios elocuentes». UPC. Barcelona, 1999.

<sup>27</sup> Me he referido varias veces a este concepto de «economía formal» quiero con él aludir al hecho de que cuando la forma no se ajusta a este principio puede derivar en un acto de *obscenidad* en el sentido literal de «fuera de escena» fuera de lugar y, en consecuencia, «objetivamente» feo; Bastaría con recordar algunas de las arquitecturas de la «*beautiful people*» ampliamente divulgadas por cierta prensa. Adolf Loos lo expresa muy bien cuando dice «*Puedo alegrarme de las absurdas y ridículas decoraciones montadas con motivo del baile de disfraces de los artistas, porque se que lo han montado en pocos días y que lo derribarán en un momento. Pero tirar monedas de oro en vez de guijarros, encender un cigarrillo con un billete de banco, pulverizar y beberse una perla es algo antiestético*» LOOS, Adolf «Ornamento y delito» 1908 Tomado de «Ornamento y delito y otros escritos» GG. Barcelona, 1972, p. 49.