



Una arquitectura de la humildad

Juhani Pallasmaa

Una arquitectura de la humildad

colección la cimbra 8

Una arquitectura de la humildad

Juhani Pallasmaa

Traducción de Albert Fuentes



fundación caja de arquitectos

Una arquitectura de la humildad

Juhani Pallasmaa

Colección la cimbra, núm. 8

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Luis Martínez Santa-María

TRADUCCIÓN

Albert Fuentes

EDICIÓN

Fundación Caja de Arquitectos

Arcs, 1, 08002 Barcelona

www.arquia.es/fundacion

COORDINACIÓN

Jaime J. Ferrer Forés

DISEÑO GRÁFICO

gráfica futura

IMPRESIÓN

Elece

FOTOMECÁNICA

Cromotex

D.L.: M-44746-2010

ISBN: 978-84-937857-2-7

© de esta edición,

Fundación Caja de Arquitectos, 2010

© de los textos, su autor

© de las reproducciones autorizadas,

VEGAP 2010

© de las fotos, sus autores

Portada

Jiří Kolář. *The two stars*, 1974.

PATRONATO FUNDACIÓN

CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE

Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE PRIMERO

Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE SEGUNDO

Alberto Alonso Saezmiera

SECRETARIO

Antonio Ortiz Leyba

PATRONOS

Carlos Gómez Agustí

Covadonga Alonso Landeta

Marta Cervelló Casanova

José Argudín González

Sol Candela Alcover

Montserrat Nogués Teixidor

Emilio Tuñón Álvarez

Francisco Javier Cabrera Cabrera

Fernando Díaz-Pinés Mateo

Manuel Ramírez Navarro

Antonio Ferrer Vega

DIRECTOR

Gerardo García-Ventosa López

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación obtenida del Fondo de Educación y Promoción de la Caja de Arquitectos.

Índice

- 7 **Prefacio**
- 11 **De la utopía al monumento**
El Centro Pompidou y el futuro de la modernidad
- 31 **La arquitectura y las obsesiones de nuestro tiempo**
Una mirada sobre el nihilismo de construir
- 51 **La arquitectura y la realidad de la cultura**
La viabilidad de la arquitectura en una sociedad posmoderna
- 71 **De una arquitectura tectónica a una pictórica**
Collage y juego en la arquitectura de Alvar Aalto
- 87 **La lógica de la imagen**
Las estrategias de diseño de Alvar Aalto
- 101 **Por una arquitectura de la humildad**
La tarea de la arquitectura en la edad del consumismo
- 111 **Paisajes de la arquitectura**
La arquitectura y la influencia de otros campos de investigación
- 135 **Materia, tactilidad y tiempo**
Imaginación material y el lenguaje de la materia
- 151 **Espacio, memoria e imaginación**
La dimensión temporal del espacio existencial
- 171 **Erotismo y espacio**
Arquitectura, *eros* y *philia*
- 180 **Origen de los textos**
- 183 **Nota biográfica**
- 184 **Créditos de las ilustraciones**

Prefacio

Mi profesor y maestro Aulis Blomstedt (1906-1979), quien fue uno de los críticos de arquitectura más valorados de su tiempo en Finlandia, no solía recibir de buen grado que le presentaran como un teórico de la disciplina. Siempre subrayaba el hecho de que era un arquitecto en ejercicio y no un teórico e intelectual. También solía recordar al interlocutor que el sentido original de la voz griega *theorein* es «observar» algo. La etimología del concepto no implicaba, pues, la idea de especulación intelectual, idea que a menudo caracteriza el ejercicio teórico de la arquitectura.

He adoptado la actitud de mi profesor; no creo que me haya comprometido en una empresa teórica con mis escritos o, en otras palabras, no me propongo desarrollar ni una teoría prescriptiva ni una doctrina de la arquitectura. Me limito a observar los fenómenos arquitectónicos y artísticos desde el punto de vista de quien ejerce la profesión. Sin embargo, nunca me he considerado un profesional en el sentido convencional de la palabra. No he limitado mi actividad como proyectista a un único terreno o categoría; la posición que he adoptado ante el diseño la he llamado «minimalismo sensual» y siempre he preferido considerarme un *amateur*, un amante de mi oficio, más que reclamar para mí la autoridad del experto. Mi inclinación por el diseño y el arte de las imágenes y su sentido nació del interés por el enigma del mundo y de la vida. Toda obra artística de calado parece tener su origen en el terreno autobiográfico de los recuerdos, las experiencias y las luchas personales. Existe una afinidad inherente entre el mundo y el yo, el pensamiento y la forma, las imágenes y las palabras. Wittgenstein lo reconoció con estas palabras: «El trabajo filosófico –como en muchos aspectos sucede en la arquitectura– consiste, fundamentalmente, en trabajar sobre uno mismo. En la propia comprensión. En la manera de ver las cosas. [...]».¹ Además, una «mirada pura» sobre las cosas

1. Ludwig Wittgenstein: *Aforismos. Cultura y valor*, núm. 84, pág. 54.

o «ver su esencia», sin prejuicios teóricos, es el enfoque básico de la filosofía fenomenológica según Edmund Husserl, uno de los fundadores de esta línea particular de pensamiento.

Escribí mi primer artículo en 1966 y desde ese día mis escritos han ido ganando en intensidad y volumen. Escribir se ha convertido en mi segunda ocupación, en paralelo a mi trabajo como arquitecto y diseñador en distintos ámbitos (diseño industrial, gráfico y de exposiciones). No veo ninguna diferencia fundamental entre mis dos ocupaciones. Ambos, diseño y escritura, son formas de «observar» la arquitectura y de conocer el mundo y conocerse a uno mismo. Al mismo tiempo, quisiera expresar de un modo sincero, aunque tal vez algo paradójico, que, aun a pesar de que considero paralelos mi ejercicio como arquitecto y la escritura, no veo que entre ambos se den apenas relaciones, por esporádicas que sean. En consecuencia, mi interés siempre renovado por la investigación de los fenómenos arquitectónicos a través de los conceptos y las palabras no me ha ayudado en mi trabajo de proyectista. Me atrevería a decir que dedicarme a la escritura ha supuesto que mi tarea como arquitecto sea cada vez más difícil, ya que ahora soy más consciente que antes de las implicaciones del diseño y este conocimiento parece querer interrumpir el fluir semiautónomo e inconsciente de mi trabajo como arquitecto.

He publicado unos treinta libros y casi trescientos artículos e impartido numerosas conferencias sobre varios aspectos de la arquitectura y las artes. La selección de diez artículos realizada por Luis Martínez Santa-María abarca treinta y tres años de escritura, y mis distintas miradas sobre la arquitectura, el arte, la cultura y la vida han cambiado, qué duda cabe, con el correr de los años.

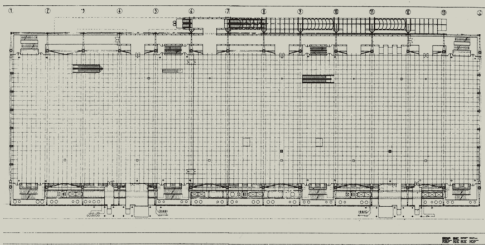
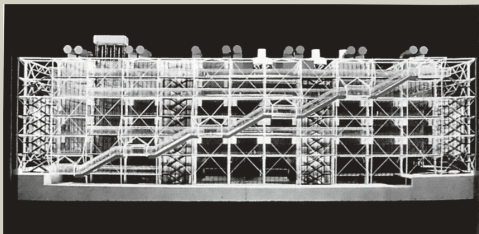
Como los artículos fueron escritos en su momento para publicaciones o conferencias que no guardaban relación entre sí, el lector verá que los textos reincidenten a veces en algunas ideas. Al elaborar esta edición de los textos se acordó no eliminar dichas repeticiones, ya que la continuidad y la integridad de los artículos se hubiesen resentido de haberse obviado algunos pasajes.

Cuando me veo obligado a releer mis primeros artículos, casi siempre en la preparación de antologías como ésta que el lector tiene ahora entre sus manos, los leo como si su autor fuera alguien desconocido para mí. Al releerlos, se suceden el interés y el enfado, ya que las décadas no pasan en balde y uno termina por trastocar completamente sus opiniones y pensamiento con el tiempo. En el primer artículo de esta antología, por ejemplo, vierto ciertas opiniones bastante críticas acerca del Centro Pompidou, pese a que ya hace tiempo que considero a uno de sus autores, Renzo Piano, como uno de los arquitectos más significativos de nuestro tiempo. Mis opiniones y la arquitectura de Piano quizá hayan cambiado desde el día en que se inauguró este icónico edificio parisino.

Creo que mi pensamiento ha mudado desde un enfoque intelectual y analítico hasta adquirir un marcado cariz emocional, vivencial y existencial: mi mirada ya no es tan estética cuanto ética. Es más, la sensación de seguridad que experimentaba siendo joven ha dado paso a una experiencia creciente entre la inseguridad y la duda. «La poesía constituye una tremenda escuela de inseguridad e incertidumbre. [...] la poesía (tanto escribirla como leerla) nos enseña humildad, y de forma muy rápida. Sobre todo si somos escritores y lectores a la vez»,² reconoce Joseph Brodsky, uno de mis escritores preferidos. La arquitectura también te enseña a ser humilde, especialmente si la practicas y escribes sobre ella.

Juhani Pallasmaa
Hotel Morgan, Nueva York, 19 de enero de 2010

2. Joseph Brodsky: «En memoria de Stephen Spender», págs. 453 y 455.



Dos iconos de la arquitectura racionalista e industrializada.

Joseph Paxton. Crystal Palace, Londres, 1851.

Renzo Piano y Richard Rogers. Centro Pompidou, París, 1971-1978.

Planta y maqueta de la fachada occidental.

De la utopía al monumento

El Centro Pompidou y el futuro de la modernidad

Antes incluso de que se completaran las obras, el Centro Georges Pompidou de París había suscitado más atención que cualquier otro edificio del siglo xx. Desde el mismo momento en que se convocó el concurso, el proyecto se convirtió en la niña bonita de las publicaciones sobre arquitectura internacionales, pues se veía en él el cumplimiento de la utopía tecnoromántica de Archigram, proclamada en los años sesenta. Después de la generación pionera del Movimiento Moderno, la arquitectura se había quedado huérfana de ideales y de héroes; el proyecto del Plateau Beaubourg entrañaba, sin embargo, la promesa de un nuevo ejemplo que seguir, de una nueva fuente de inspiración. El diseño prometía el cumplimiento total de todas las aspiraciones estilísticas de la arquitectura moderna: expresión estructural y tecnológica, transparencia, flexibilidad funcional, temporalidad y aleatoriedad, una técnica basada en la construcción industrial y la explotación de las tecnologías de comunicaciones electrónicas. Lo que se estaba gestando era el símbolo arquitectónico del siglo xx, el heredero de la Torre Eiffel, el Crystal Palace y la Galerie des Machines: el heraldo de la cultura del siglo xxi.

El complejo francés de gran potencia

El proyecto del Plateau Beaubourg constituía una demostración suprema de poder, voluntad y habilidad, tanto en el ámbito de la política y la cultura como en el diseño y la tecnología. Última manifestación en el *tour de force* francés que se inaugura con el paquebote Francia, la ciudad de oficinas de la Défense, el supersónico Concorde, la meca cultural, el Centro Pompidou supuso un enorme esfuerzo para devolver a París su condición de centro artístico mundial, una posición que había perdido en beneficio de Nueva York y Londres en la década de 1960.

No se trataba en modo alguno de una empresa menor en el ámbito de la cultura. El edificio tiene una superficie de cien mil metros cuadrados, en los

que conviven una plantilla compuesta por novecientas personas y los veinte mil visitantes que recibe a diario por término medio. Costó doscientos ochenta millones de francos y devora un diez por ciento del presupuesto anual que el Gobierno francés destina a la cultura.

El Centro Pompidou ya se había convertido en un monumento histórico cuando se terminaron las obras. Era el símbolo más reciente de la ciudad y atraía el turismo: tanto es así que durante las siete semanas posteriores a la inauguración recibió a más de un millón de visitantes. Mientras duraron los fastos de la inauguración, se colgó un tapiz en uno de los coros de la vecina iglesia de Sainte Marie en el que se mostraba el centro recién estrenado como un icono de los setenta.

Sintomáticamente, los franceses exhiben al mismo tiempo esos rasgos contradictorios, que oscilan entre la conservación de la tradición y su destrucción, entre un conservadurismo atrincherado y un vanguardismo exacerbado, entre un nacionalismo intolerante y el más cordial universalismo. En el Centro Pompidou, el conservadurismo contra el que luchó Le Corbusier durante toda su vida fue combatido por primera vez desde el Estado.

Se dio muestras de una flexibilidad sin precedentes en la libertad excepcional que se concedió a los arquitectos extranjeros en la creación de esta restauración de la hegemonía cultural francesa. Incluso se contrató a un extranjero (el sueco Puntus Hultén) como director del Museo de Arte Moderno, por lo que puede afirmarse que se recurrió a las fuerzas internacionales para crear la nueva identidad cultural de Francia.

¿Per ardua ad astra?

Cuando se cerró el plazo de admisión en julio de 1971, el número de proyectos inscritos en el concurso ascendía a seiscientos ochenta y uno. Los arquitectos que resultaron ganadores (los británicos Su y Richard Rogers y los italianos Renzo Piano y Gianfranco Franchini) explicaron que su idea aspiraba a distinguirse netamente de todos los demás proyectos en liza. El método característico para alcanzar el éxito en los concursos de arquitectura es «apuntar por encima del objetivo». Quien tenga en cuenta

los innumerables requisitos de un problema arquitectónico, en condiciones normales no tendrá la menor oportunidad de presentar una solución sorprendente y brillante. El impacto de una solución ganadora se logra, sobre todo, mediante la simplificación, la exageración y la indiferencia.

La audacia de los franceses y la urgencia con la que reclamaron la implementación del proyecto sin desviarse ni un ápice de las bases del proyecto ganador sorprendieron a los galardonados. Para la realización del proyecto fue necesario redactar un acuerdo y la formación de una comisión —hecho sin precedentes en Francia— e incluso la aprobación de una serie de leyes especiales. También se intentó parar el proyecto por cauces legales. El grupo Geste Architecturale, por ejemplo, montó en cólera ante el carácter antimonumental de la arquitectura del proyecto, impulsó varias acciones contra la empresa promotora y logró detener las obras durante un breve lapso de tiempo en julio de 1974. El presidente de la República, Giscard d'Estaing, también se planteó la posibilidad de parar el proyecto, pero al final sólo consiguió cambiar el color (el azul por el blanco) de los conductos de ventilación que dan a la Rue du Renard.

Mito y críticas

Desde la inauguración del Centro a finales de enero de 1977, el edificio ha sido objeto de varios números especiales en revistas profesionales, lo que le ha valido ingresar rápidamente en los anales de la arquitectura moderna.

Sin embargo, la recepción del edificio fue contradictoria incluso en los círculos profesionales y cundió la opinión general de que era decepcionante. En lugar de ver en él una prefiguración de la «arquitectura del mañana», se extendió la sensación de que era la última expresión de una de las tendencias principales en la arquitectura moderna. Ahora el Centro ha dejado de ser el símbolo arquitectónico de la edad electrónica y despierta una nostalgia tardía por la cultura de la máquina de vapor del siglo XIX. Las modas arquitectónicas posteriores a la Segunda Guerra Mundial han sido trágicamente efímeras; apenas una década después de su puesta de largo, una utopía de finales de los sesenta ya se ha convertido en un documento del pasado.

El Centro Pompidou es un descendiente de la construcción en hierro fundido del siglo XIX, del constructivismo ruso y del neoconstructivismo de los sesenta. Con todo, y aun a pesar de su estilo algo anticuado, el Pompidou hace gala de un radicalismo a ultranza. El edificio, sin embargo, carece de la obvia seguridad de sus ilustres predecesores; el lenguaje del constructivismo ha degenerado hasta convertirse en un estilo, *l'art pour l'art*. Incluso la grandiosidad tecnológica del edificio resulta decepcionante si la comparamos con las grandes construcciones del siglo XIX. Por ejemplo, el Crystal Palace, con casi la misma superficie, diseñado en apenas siete días y levantado en veintiocho semanas ciento veinticinco años antes, representa sin duda una hazaña que eclipsa los logros del Centro Pompidou.

Pese a que la arquitectura del Centro resucita el espíritu heroico de la generación que abrió el camino, su empeño se ha convertido a fecha de hoy en una lucha quijotesca *en beneficio* de los molinos. Y, sin embargo, la tecnología ya no requiere estas demostraciones de fuerza porque se ha convertido en el déspota.

Las reseñas publicadas hasta la fecha en las revistas profesionales (*Architectural Design*, el número 2 de 1977, por ejemplo) han analizado el edificio desde el punto de vista de la cultura, la ingeniería, la función y la estética.

Esta evaluación aspira a elucidar el trasfondo espiritual del edificio con el objetivo de descubrir su contenido simbólico y los efectos psicológicos de su lenguaje arquitectónico.

El principal caballo de batalla de la crítica arquitectónica con respecto al edificio no ha sido otro que su incapacidad para adaptarse al entorno, ya que se ha anclado en el Plateau de Beaubourg como un acorazado. En relación con la escala de París y su estratificación histórica, el impacto de los contrastes dimensionales, estructurales y cromáticos del edificio resulta, pese a todo, comprensible y aceptable. En su indiferencia brutal, la composición resulta, en realidad, auténticamente apasionante y, de hecho, no es ajena a la tradición parisina de las construcciones grandiosas.

Al mismo tiempo, el proyecto del edificio supuso importantes mejoras para su entorno. Entre ellas, se cuentan la apertura del recinto peatonal más extenso de París, la renovación de numerosos edificios ruinosos en las proximidades así como revitalizar significativamente las actividades urbanas, los servicios y las calles.

La ambigüedad de la arquitectura del Centro deriva de la naturaleza contradictoria de la superficialidad, que parece dejarse llevar por la moda, así como de sus cimientos ideológicos y arquitectónicos y de la negativa influencia psicológica que ejerce el edificio. La historia premia la fuerza de voluntad y la determinación. Por otra parte, la historia se muestra algo olvidadiza cuando debe lidiar con orígenes sociales distorsionados, fundamentos económicos, fracasos tecnológicos o limitaciones artísticas, pero castiga la falta de carácter hundiéndola en las profundidades abismales de lo carente de significado.

Es obvio que el Centro Pompidou se convirtió en historia antes de ser construido: el futuro lo verá como un ejercicio heroico de voluntad de poder y audacia. Sin duda se le considerará como uno de los monumentos centrales del posindustrialismo, pero asimismo resulta improbable que la historia olvide su manifiesta violación de las leyes básicas de la arquitectura.

Actualmente, la arquitectura se halla sumida en el caos en todo el mundo, de modo que este monumento precoz nos brinda una estupenda oportunidad para diagnosticar la arquitectura de nuestro tiempo.

Centralismo francés

Los estudios sobre la antropología del espacio realizados por el antropólogo Edward T. Hall demuestran que la estructura básica de la cultura conforma la urdimbre en la que se tejen todas las manifestaciones culturales, desde el comportamiento inconsciente del individuo en su vida cotidiana hasta las manifestaciones ceremoniales y conscientes de una cultura particular. Hall propone, entre otras cosas, que la geometría mental del pensamiento francés es central, mientras que el pensamiento estadounidense, por ejemplo, se carac-

teriza por una estructura reticular. La red nacional de carreteras en Francia, el sistema escolar e institucional, así como los modelos céntricos de uso espontáneo del espacio que siguen los individuos, así lo demuestran, a juicio de Hall.³ El conglomerado cultural del Centro Pompidou apoya incontestablemente sus tesis. La concentración de servicios culturales se halla en flagrante contradicción con las actuales demandas de regionalismo democrático, una contradicción sobre la que Michel Guy, sucesor de André Malraux, llamó la atención al describir el Pompidou como «el centro de la descentralización».⁴

En principio, la concentración de servicios culturales —su producción y distribución— en una fábrica de dimensiones tan colosales resulta discutible. ¿Acaso la cultura artística y espiritual no está, por su propia naturaleza, más cerca de la guerra de guerrillas individualista en las fronteras del conocimiento humano que de una exposición de masas apelotonadas en el punto central de una nación? ¿Acaso el arte no lucha por extender el círculo del conocimiento al difundirlo e integrarlo en la realidad? Un acuario gigantesco situado en el mismo centro de la metrópoli es, en consecuencia, un símbolo cultural alienado. La cultura se ha materializado, se ha desprendido de sus raíces, para exponerse a la mirada del pueblo. De una cultura entendida como mirada diversificada sobre la realidad y parte inseparable de nuestras vidas, se ha pasado a una cultura convertida en artículo de consumo producido en masa.

El Centro Pompidou es un gran almacén cultural, un supermercado de las artes, donde podemos recrearnos en hipócritas compras impulsivas de vida espiritual. La programación y la arquitectura del centro identifican información y cultura. De modo parecido, en el curso de los últimos años, la frontera entre el contenido espiritual e informativo, entre la calidad y la cantidad, entre lo extraordinario y lo ordinario, se ha vuelto cada vez más borrosa.

El grupo diseñador del edificio veía el Plateau Beaubourg como un centro de información vivo, que debía ser «una combinación controlada por

3. Edward T. Hall: *La dimensión oculta*, págs. 179-181.

4. Citado en Andrew Rabeneck: «Beaubourg: Process & Purposes», pág. 104.

ordenador de Times Square y el Museo Británico». ⁵ Resulta significativo que los diseñadores del nuevo símbolo cultural de Francia se sirvan de una metáfora angloamericana; dicho de otro modo: nunca se molestaron en penetrar la naturaleza y la esencia de la cultura francesa.

En una entrevista, los diseñadores no tuvieron inconveniente en manifestar su descontento por las numerosas pequeñas galerías de arte y otros «fenómenos pseudoculturales» que han aparecido en las inmediaciones del edificio. Andrew Rabeneck comentó cínicamente: «Con toda seguridad encontraréis más información, más productos creativos y más rastros de la cultura gala en un mercadillo de París de lo que jamás podréis esperar encontrar en el Centro Pompidou». ⁶

La naturaleza y la identidad de la institución

Louis Kahn a menudo se refería a la naturaleza de las instituciones relacionándola con la arquitectura. En sus proyectos, siempre quiso regresar a la forma básica, arcaica, de cada institución para comprender e interiorizar la naturaleza de la tarea de proyectar. Resulta obvio que la planificación y el diseño del Centro Pompidou no reflejan una comprensión de la naturaleza de la cultura artística y espiritual, ya que en él la cultura es una expresión más de la producción masiva de bienes y servicios. Sin embargo, el arte debe ser una alternativa a la materialización, la fragmentación, la normalización y la alienante producción en masa.

Los museos de arte enormes suelen producir un entumecimiento sensorial en el que la absorción de la obra de arte se ve reemplazada por el registro superficial de la misma en nuestras retinas. El Centro Pompidou tiene un tamaño tan colosal, es tan rico en lo que respecta a sus efectos y es tan diverso en sus contenidos que los acontecimientos y objetos que en él se muestran pierden su identidad. El visitante se protege de manera automática ante lo excesivo elevando el umbral de percepción de los estímulos. Lo pequeño, lo delicado, se pierde en la cacofonía general; el ojo no logra

5. Citado en Dennis Crompton: «Centre Pompidou: A Live Centre of Information», pág. 110.

6. *Ibidem*.

retener ningún objeto que sea más pequeño que un coche. La insensibilidad sensorial encuentra su culminación en la arquitectura intrusiva y exhibicionista del edificio.

No es de extrañar que dicha centralización de los acontecimientos artísticos en el Centro termine resultando en una competición por la atención del público de las inmediaciones mediante el empleo de efectos cuantitativos y sensacionalistas. Encontramos un inquietante presagio de ello en la colosal vagina revestida de chocolate y sostenida por una estructura de acero, obra de Jean Tinguely, que se está construyendo al final del edificio.

El lenguaje simbólico de la arquitectura

El lenguaje plástico y artístico de la arquitectura es al mismo tiempo un lenguaje simbólico en la medida en que da forma a los significados culturales y los comunica. El vocabulario de la arquitectura, como ocurre con cualquier otro lenguaje, ha sido moldeado por significados específicos y éstos no pueden ignorarse arbitrariamente sin correr el riesgo de que el contenido pierda su significado. El Centro Pompidou se sirve del lenguaje de la arquitectura anárquicamente, en contradicción con los significados arraigados en la conciencia humana. La exposición de la parafernalia técnica del edificio se asocia indefectiblemente al paisaje antihumanista de la industria, un paisaje que la arquitectura no ha logrado humanizar. Mediante un empleo realmente arbitrario de los símbolos, el lenguaje de las formas industriales se transforma en el símbolo de una institución cultural y, en general, de toda empresa humana. Este salto mortal, simbólico y lingüístico, es tanto más sorprendente precisamente porque se produce en un tiempo en el que la totalidad de la cultura tecnológica se halla en una situación de *impasse*.

¿Asesta el Centro Pompidou un golpe propagandístico inconsciente en beneficio de la cultura tecnológica? ¿Representa un intento inconsciente de convencer a la gente de que abandone su oposición, rinda las armas y acepte un tecnofuturismo excesivo como única alternativa válida? ¿El lenguaje arquitectónico del edificio comunica el proyecto inconsciente de cercenar los lazos que ligan el arte a la naturaleza, la biología y el patrimonio cultural de la humanidad?

En la arquitectura de posguerra, las instalaciones y el equipamiento técnico tuvieron una aceptación creciente como elementos de la composición estética de un edificio junto a sus estructuras. Los orígenes de semejante exageración del equipamiento técnico debemos buscarlos sin duda en la exacerbación de los temas básicos del Movimiento Moderno. Los diseñadores buscan neologismos para su lenguaje expresivo que todavía susciten en el público una impresión de novedad, pero así se pone en peligro la jerarquía básica de la arquitectura. La eterna aspiración de la arquitectura es estructurar y comunicar la relación del hombre con la realidad. Por ello, la arquitectura está obligada a articular las necesidades impuestas casi permanentemente por los significados biopsíquicos. En palabras de Louis Kahn: «Un pintor puede concebir cuadradas las ruedas de un cañón para expresar la futilidad de la guerra. Un escultor puede también moldearlas cuadradas. Pero un arquitecto debe hacerlas redondas».⁷ La parodia y el absurdo no son propios del género arquitectónico.

El lenguaje de la arquitectura y el espacio

En cuanto a su apariencia, el Centro Pompidou puede aparecer como uno de los ejemplos más ricos de la arquitectura moderna. La imagen del edificio, sin embargo, no resulta tan apasionante como cabría suponer. Bien al contrario, después de recuperarnos del primer *shock*, la abundancia de motivos termina resultando monótona y la cantidad niega la calidad. El fallo arquitectónico del edificio no reside en los métodos empleados, sino en la acumulación de temas —*additio ad absurdum*— y en un harakiri arquitectónico que no busca sino despertar el interés del público.

La reciente apertura de la exposición de Aulis Blomstedt (arquitecto, teórico y profesor finés 1906-1979) *Pensée et forme: études harmoniques*, en la Maison La Roche de Le Corbusier, me brindó la oportunidad de comparar dos edificios que no admiten comparación en lo cuantitativo.⁸ La Maison La Roche, una de las primeras casas funcionalistas de Le Corbusier, sorprende por su poesía arquitectónica, con una economía de medios precisa y

7. Louis Kahn: «Forma y diseño», pág. 17.

8. Aulis Blomstedt: *Pensée et forme: études harmoniques*.

llena de significado. En la práctica, el edificio contiene en miniatura cuanto puede expresarse en lenguaje arquitectónico. El Centro Pompidou es groseramente logorreico, pero su cascada de motivos no parece que contenga un mensaje espiritual de entidad. El edificio te deja con una curiosa sensación de vacío. En la Maison La Roche, los rasgos estilísticos y el lenguaje de la arquitectura moderna son más fructíferos, sensibles y expresivos. En el Pompidou, el lenguaje del arquitecto se ha alienado hasta convertirse en una declaración ruidosa pero carente de todo significado.

La exposición de Aulis Blomstedt también puede considerarse como una crítica directa de la arquitectura del Centro. A juicio de Blomstedt, la arquitectura es el arte de la moderación, la reserva y una noble modestia: «El estilo es el resultado de una postura ética y de una elección», ha escrito. «La elegancia sólo puede alcanzarse a través del ascetismo.»⁹

En la composición arquitectónica —al igual, de hecho, que en cualquier estructura artística—, el elemento esencial es la hipotaxis de los motivos de fondo pasivos con respecto a los temas activos que llevan la voz solista. La arquitectura del Centro Pompidou carece del sentido de la jerarquía y el contrapunto, y la brillantez del desarrollo de la multitud de temas produce una uniformidad visual. Le falta, en general, ritmo y profundidad plásticas. La superficie básica del edificio y su masa no están articuladas, al contrario de lo que hubiera ocurrido si los motivos formales hubiesen estado en frente o detrás, como salientes o nichos, grandes o pequeños. Dado que la superficie básica no está perfilada, las fachadas y las vistas interiores se muestran como una red de gráficos secuenciales cuya posición en el espacio resulta indefinible a nuestros ojos. El ir y venir infinito de nuestros ojos por las líneas del edificio causa vértigo.

El Centro Pompidou es un ejemplo concreto, aunque invertido, de la importancia primordial de la articulación y las relaciones espaciales. En ausencia de un lenguaje espacial, hasta el efecto arquitectónico se desvanece.

9. Aulis Blomstedt, architect: *Pensée et forme: études harmoniques*, pág. 15.

La creación de ámbitos ha sido evitada a conciencia. El edificio se compone de cinco espacios superpuestos, cada uno de los cuales con una superficie equivalente a dos campos de fútbol. Dichos espacios pueden dividirse en espacios secundarios y son de naturaleza flexible. El edificio tiene espacio, pero no espacios.

La articulación arquitectónica permite que un espacio adquiera un significado psíquico. Cuando define el espacio, el hombre se adueña del mismo y lo interpreta según su experiencia de la realidad. Las grandiosas composiciones urbanas de París, que ofrecen distancias kilométricas a los diversos significados de la proyección de la voluntad humana, nos brindan una experiencia cuyo asombro y novedad no se marchita con el paso del tiempo.

Inflexible flexibilidad

La aspiración de la arquitectura moderna de ampliar la flexibilidad es la consecuencia del pensamiento racional acerca de la eficiencia, pero al mismo tiempo este objetivo ha debilitado la expresión de la arquitectura. La tarea psíquica de la arquitectura consiste en visualizar específicamente la experiencia de la realidad, devolver al hombre a su entorno y tiempo, sin dejar de indicar sus creencias. Para cumplir con esta fundamental tarea psíquica, la arquitectura debe atreverse a tomar decisiones e imponer limitaciones. Una flexibilidad completa, un juego sin reglas, no es arquitectura. Es un medio en aras de la eficiencia, pero no la expresión de una estructura psíquica.

Louis Kahn no aceptaba una excesiva flexibilidad como punto de partida para su arquitectura (en realidad, habría preferido poder rediseñar el espacio sin divisiones de la galería de arte de la Universidad de Yale basándose en estancias fijas). En su opinión, los arquitectos siempre deberían atreverse a expresar algo definitivo. La riqueza de un entorno reside en su estratificación histórica, en lo que cada época se atrevió a finalizar, y no en lo que decidió posponer para otro momento.

Indiscutiblemente, el trasfondo del exagerado afán de eficiencia, flexibilidad estética y aleatoriedad que caracteriza al funcionalismo reside en las ideas básicas que se plantean en la obra de Erich Fromm *El miedo a la*

libertad.¹⁰ Cuando la realidad caótica de la desesperación no nos proporciona formas artísticas satisfactorias, huimos de la libertad creativa y la sustituimos por argumentos racionales tendenciosos, o bien dejamos la frustrante toma de decisiones en manos del azar.

Alan Colquhoun ha señalado que la completa flexibilidad del Centro Pompidou ha deparado una total inflexibilidad en lo que concierne a la decoración de sus interiores y las exposiciones.¹¹ En cambio, la inflexibilidad artística formal de la arquitectura de Le Corbusier y Alvar Aalto ofrece la máxima flexibilidad en el empleo que se dé al espacio. No nos faltan motivos para añadir a esta paradoja del lenguaje arquitectónico otra contradicción igualmente relevante: las ideas racionales y la riqueza en arquitectura parecen representar valores opuestos; cuanto más clara y poderosa sea la idea del edificio tanto más empobrecedora y cerrada será su influencia en el entorno. La idea dominante en un edificio rico en experiencias será difícil de definir como consecuencia de una lógica localmente articulada y discontinua. En consecuencia, la flexibilidad total no conduce a la libertad psíquica, sino a una identidad en proceso de deterioro y al fortalecimiento del desarrollo, pese a todo destructivo, de nuestra cultura industrializada.

El lenguaje y la lógica de las estructuras

El Centro Pompidou es el logro del sueño constructivista en la completa articulación y expresión de la construcción. Su construcción se basa en el método constructivo de puentes desarrollado por el alemán Heinrich Gerber a mediados del siglo XIX, en el que las cerchas principales se sitúan entre las ménsulas cortas para minimizar la flexión. El ejemplo más célebre de este principio lo encontramos en Escocia, en el puente ferroviario sobre el fiordo de Forth (1882-1889). Por otra parte, las escaleras mecánicas de la fachada que da a la plaza están suspendidas del extremo de unas ménsulas denominados *gerberettes*. La estabilidad horizontal a lo largo del edificio se ha logrado mediante la unión de los extremos de las cerchas con tirantes diagonales.

10. Erich Fromm: *El miedo a la libertad*.

11. Alan Colquhoun: «Critique», *Architectural Design*, pág. 100.

En realidad, el Centro, como construcción, resulta demasiado complejo visualmente. El espectador no comprende de modo inconsciente e inmediato el principio operativo del edificio y se queda con una impresión de incertidumbre y arbitrariedad. De hecho, la facultad perceptiva de una persona tiene sus propios límites. El acontecimiento estructural debería articularse de una forma simple e intuitiva para que pueda comprenderse. «¿Hay algo más sólido y seguro que un tronco en equilibrio sobre dos piedras?», escribió Aulis Blomstedt en su diario. En muchos de sus aforismos, Blomstedt señaló que la arquitectura, esencialmente, está relacionada con las percepciones primitivas más simples y los fenómenos semánticos: «La arquitectura está hecha de tierra firme y tranquila»¹² y «la arquitectura es geometría adaptada a la gravedad».¹³ Blomstedt no se oponía, pese a todo, al uso de tecnología avanzada en la arquitectura, pero siempre destacó que el entorno construido debería juzgarse en relación con nuestro complejo sensorial, que está estructurado y afinado biológicamente.

Desde el punto de vista funcional, la gigantesca luz de cuarenta y ocho metros empleada en toda la extensión del Centro Pompidou no tiene sentido. Sólo tiene sentido en el vestíbulo de la planta baja. En el resto del edificio, la división de la luz habría permitido reducir unas estructuras que se asemejan a un esqueleto de ballena, lo que habría redundado a su vez en una articulación primaria del espacio en las demás plantas que habría facilitado la lectura de la escala.

En su artículo «The Triumph of Technology: “Can” Implies “Ought”», Hassan Özbekhan afirma que el hombre industrial justifica sus actos recurriendo a imperativos que están fuera de su alcance a medida que sus motivaciones internas se difuminan: «Así, la viabilidad, que se ha convertido en un concepto estratégico de primer orden, se eleva hasta una posición normativa y, en consecuencia, se entiende que tenemos la obligación de realizar todo cuanto pueda realizar la tecnología».¹⁴

12. Blomstedt, op. cit., pág. 12.

13. Ibídem, pág. 19.

14. Hassan Özbekhan: «The Triumph of Technology: “Can” Implies “Ought”».

Las luces excesivas del Centro Pompidou, al igual que los alunizajes o los vuelos supersónicos, son la expresión de este imperativo tecnológico. La tecnología ya no es un medio para alcanzar los objetivos del hombre, sino que se ha convertido en un objetivo en sí misma.

La lógica de la operación y sus detalles

Al proyectar un museo de arte o una biblioteca, el diseño de la iluminación es uno de los principales puntos que debe considerarse. «Una persona con un libro se va hacia la luz. Una biblioteca comienza de este modo», escribió Louis Kahn.¹⁵ Alvar Aalto entendía que, en un museo de arte, la luz es un elemento del diseño tan importante como lo es la acústica en una sala de conciertos.

En el abigarrado lenguaje arquitectónico del Centro Pompidou, las ventanas también han perdido el sentido original y ya no actúan como aperturas que permiten la entrada de luz ofreciendo asimismo un punto de vista sobre el exterior. En vez de ello, las superficies acristaladas sólo ofrecen la posibilidad de mirar adentro, lo que convierte las actividades del edificio en espectáculos para la mirada de los habitantes de la ciudad.

Cuando la biblioteca y el museo de arte fueron enclaustrados en espacios privados de luz solar, también perdieron la oportunidad de destacarse en el paisaje urbano como símbolos únicos y meridianos de las estructuras comunitarias. En el Beaubourg, lo particular ha mutado hasta convertirse en lo general, y lo original ha quedado subsumido en una solución estándar.

Las estructuras resultan demasiado activas en un edificio diseñado para la realización de exposiciones. La presentación de las colecciones en las salas del Museo de Arte Moderno se ha resuelto de la única manera posible, a saber: exponiéndolas en miradores neutros mediante un sistema de tabiques y techos bajos. Esta disposición encierra, por supuesto, una crítica directa al diseño del edificio.

15. Louis I. Kahn: «El orden de los espacios y la arquitectura», pág. 86.

En la azotea, donde no ha sido posible ocultar la absurdidad de las innecesarias vigas en celosía, no es nada fácil contemplar las esculturas. Las estructuras relucientes, escultóricas, acaparan toda la atención. La máquina *Meta-Matic* de Tinguely, con las desquiciadas series repetitivas de movimientos y las juntas herrumbrosas gritando agónicamente, era la única obra de arte de la azotea que se percibía claramente en medio de la cacofonía de formas del edificio. Al visitante no le sorprendería que la estructura maquina del edificio empezara a soltar soplos y a silbar como una locomotora.

Detalles constructivos como, por ejemplo, las *gerberettes* o las articulaciones de los pilares causan el efecto (¡pero sólo es un efecto!) de que nos hallamos ante estructuras móviles donde los forjados pueden subir y bajar hidráulicamente, lo que refuerza a la vez la sensación de que las estructuras son inestables, inseguras.

Las rejillas de acero situadas en las zonas peatonales adyacentes, así como el carácter provisional de las escaleras y las barandillas, entre otros detalles, contribuyen a acrecentar la sensación de miedo. Las barandillas de la azotea y de los balcones son bajas y frágiles, lo que se traduce en un efecto vertiginoso que impide en gran medida disfrutar de las vistas de París. En general, la solución de los detalles en las escaleras y las barandillas resulta descuidada y no guarda relación con la plasticidad de las estructuras.

El objetivo aparente del proyecto consistía en dar la impresión de un andamio sometido a un proceso de cambios constantes. El resultado no es otro que una irritante confusión: el visitante es incapaz de distinguir qué es edificio, qué son obras de reparación, qué exposición se está preparando, desmantelando o ya está lista. La exposición principal para la inauguración del edificio, *Arqueología urbana*, del grupo neoyorquino Hans Rucker, cuyo coste ascendió a ochocientos mil francos, parecía tan inacabada que entre la muchedumbre que hormigueaba por el museo fueron muy pocos los que se dieron cuenta de que aquello era una exposición.

Hay algo que resulta muy dudoso en este edificio, que es como un calcetín del revés. La magnificada superficie exterior y su frágil equipamiento han

sido expuestos a las inclemencias del polvo, el óxido y la polución. La exposición con la que se inauguró incluía, de hecho, un portentoso dibujo a tinta en el que la fachada del Centro Pompidou aparecía cubierta con la arquitectura de Étienne-Louis Boullée.

El psicoanálisis de la arquitectura moderna

La arquitectura y el entorno construido reflejan las esperanzas y los temores inconscientes de una cultura particular no menos que sus intenciones conscientes. A finales de la década de los años treinta, el arquitecto estadounidense George Nelson infirió la inminente catástrofe de Alemania a partir de las expresiones inconscientes que había descubierto bajo el barniz de la pomposa arquitectura de Hitler y Speer. En un tiempo en el que el mundo estaba padeciendo el ascenso de la Alemania nazi, Nelson interpretó la fuerza aparente de su arquitectura en piedra como una defensa inconsciente contra la inevitable autodestrucción.¹⁶

El constructivismo del Centro Pompidou, que parece más bien fruto de un intelectualismo especulativo, su lenguaje simbólico carente de sentido, su libertad transformada ahora en uniformidad, la flexibilidad que ha sumido su identidad en la parálisis, y su cultura, que se ha materializado, son, sin excepción, metáforas de la esquizofrenia del hombre industrial. El edificio señala la divergencia entre inteligencia y sentimiento, sentido y pensamiento, el individuo y la comunidad, el hombre y el entorno, el yo y el mundo.

Una arquitectura que aspire a la identidad, la variedad y la individualidad a través de medios formales superficiales expresa la desesperación del hombre psíquicamente alienado en su intento de aferrarse a una realidad que le ha sido arrebatada. La interacción entre el hombre y su entorno ha sido cercenada, y el entorno se convierte en una cosa, en producto industrial, en lugar de ser una parte más de la personalidad y de la cultura humana, una parte de la psique colectiva.

16. Carta de George Nelson al autor del 31 de agosto de 1982.

Los nuevos suburbios de París no han tardado en reflejar la destrucción completa operada por la tecnocultura. Los que se están construyendo hoy día parecen levantarse entre las ruinas de un desastre nuclear o ecológico. En sus formas histéricas, no es difícil vislumbrar la alienación inconsciente, la angustia y los temores del hombre industrial que se ocultan bajo la superficie de estas edificaciones contemporáneas.

El arte y la arquitectura constituyen una fuerza que debe contrarrestar dicha alienación. El arte reúne los distintos reinos de la mente y fortalece la imagen que el yo tiene de sí mismo. El arte conecta al hombre con la realidad: el arte integra. La arquitectura, por su parte, conecta al individuo con la comunidad, las estructuras culturales y el entorno.

El Centro Pompidou plantea, una vez más, la cuestión relativa a la relación entre arquitectura, tecnología y racionalidad, ya que este edificio nace de la fusión de las tres. El arte y la tecnología son opuestos por naturaleza. El arte puede servirse de la técnica o emplearla como tema, pero sus naturalezas son fundamentalmente distintas; la tecnología usa la realidad (leyes materiales y naturales), pero el arte refleja la esencia mental de la realidad.

El arte y la lógica racionalista son asimismo antitéticos. Incluso en la arquitectura racionalista, la racionalidad no se convierte en arquitectura. De hecho, la racionalidad, si se lleva hasta las últimas consecuencias, deja de ser arquitectura y se convierte en tecnología. La dimensión artística de la arquitectura no deriva de la racionalidad en sí misma, sino de un estadio irracional en el que se dirime, precisamente, el mensaje no logístico del arte.

En tiempos recientes, es costumbre cargar las tintas contra el carácter racional de la arquitectura, al que se achaca la sombría tristeza de nuestro entorno actual. El racionalismo, sin embargo, es uno de los cimientos del pensamiento arquitectónico: ni ha perdido un ápice de su importancia ni se ha convertido en la razón de la pobreza de nuestro entorno. La razón de la atrofia de la arquitectura en nuestra cultura industrial reside en que el pensamiento racional ha sido cercenado del ámbito de las artes. La arquitectura racional deja de ser arquitectura cuando abandona su función

como intérprete de la esencia espiritual e inconsciente de la cultura. O, quizá, en este sentido la arquitectura racional refleja fielmente el antihumanismo de nuestra cultura.

El lenguaje estandarizado de la arquitectura moderna ha perdido incuestionablemente su capacidad expresiva. La capacidad comunicativa del lenguaje no mejora con la invención de nuevas palabras o el reciclaje de los arcaísmos, sino mediante la especificación del contenido del lenguaje y la clarificación de la historia de su desarrollo. Con independencia de la escisión que caracteriza a la arquitectura actual, nos debemos a lo permanente y deberíamos remontarnos a las fuentes originales, al lugar donde se bifurcó la senda estilística de la arquitectura moderna. No es necesario que busquemos refugio en el pasado, ya sea en el barroco o en el Renacimiento, como han hecho Tafuri, Culot y Krier, pues la arquitectura moderna de los años veinte nos ofrece unas bases sólidas. La frescura y el optimismo que emanan de reexaminar las primeras obras de Le Corbusier son la mejor prueba de que los cimientos de la arquitectura moderna son firmes y sanos. Nuestra tarea consiste en arrancar de estos cimientos cualquier elemento ajeno o espiritualmente desarraigado y redescubrir el legado del Movimiento Moderno.

1977

La arquitectura y las obsesiones de nuestro tiempo

Una mirada sobre el nihilismo de construir

La condena del Movimiento Moderno

La arquitectura contemporánea ha recibido la condena tanto del público como de aquellos arquitectos que han perdido la fe en el Movimiento Moderno. Las dos muestras de escritura confesional más destacadas por parte de estos colegas conversos son *Form Follows Fiasco* de Peter Blake, el biógrafo de los grandes maestros del Movimiento Moderno, y *Farväl till funktionalismen* (*Adiós al funcionalismo*) de Hans Asplund, hijo de Erik Gunnar Asplund, el pionero de la arquitectura moderna en los países nórdicos.¹⁷ Muchos se han hecho eco de tales acusaciones, entre los que cabe destacar a Leon Krier y David Watkins. Sus manifestaciones suelen abundar en afirmaciones y generalizaciones excesivas: Hans Asplund, por ejemplo, afirma que Hitler y Stalin son las dos personas que más han reforzado la posición de poder de la arquitectura moderna.¹⁸

En estos textos recriminatorios, se señala a los pioneros del Movimiento Moderno y los conceptos que introdujeron en el mundo del diseño como responsables de la erosión medioambiental del mundo industrializado. El fracaso de la arquitectura moderna se achaca a sus bases teóricas falsas y a sus limitaciones formales.

Este pensamiento delata la presunción tácita de que la arquitectura, como lenguaje, estaría separada de todas las demás manifestaciones culturales. Pero ¿no es cierto que la idea de que un único estilo arquitectónico sea responsable del miserable estado del entorno del hombre es el reverso de la visión utópica de la generación pionera, según la cual una arquitectura «correcta» podía transformar moralmente a la humanidad? («Architecture ou

17. Peter Blake: *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*; Hans Asplund: *Farväl till Funktionalismen!*, Estocolmo: Atlantis, 1980.

18. Hans Asplund, op. cit., pág. 16.

révolution», de acuerdo con el programa de Le Corbusier).¹⁹ El Movimiento Moderno creía en la arquitectura moderna como salvadora de nuestra cultura. Hoy, sus detractores la presentan como el chivo expiatorio del deterioro medioambiental.

En *Aforismos. Cultura y valor*, de Ludwig Wittgenstein, puede leerse una frase reveladora que concierne a la arquitectura: «La arquitectura eterniza y sublima algo. Por eso no puede haber arquitectura cuando no hay qué sublimar».²⁰ El gran interés de Wittgenstein por la arquitectura, así como su estrecha amistad con Adolf Loos, acreditan sus palabras.

El pensamiento del filósofo alude al hecho de que el contenido manifiesto en la arquitectura deriva fundamentalmente de un ámbito exterior a la forma de arte en sí misma. Wittgenstein nos obliga a confesar que la vacuidad espiritual que experimentamos en la arquitectura típica actual refleja, a fin de cuentas, la vacuidad de nuestro espíritu colectivo.

La arquitectura, al igual que cualquier otra actividad humana, manifiesta necesariamente lo esencial de su contexto cultural. Las estructuras culturales afectan a todas las manifestaciones materiales e intelectuales de una época dada, y sólo «los poetas y los criminales son capaces de liberarse de las convenciones de la cultura», tal como afirma Marshall McLuhan.²¹

En consecuencia, achacar a un credo que se publicó hace más de medio siglo la obviedad de que el medio ambiente actual es nocivo carece, simplemente, de todo fundamento. Atribuir a un puñado de arquitectos muertos la incapacidad de la que hace gala nuestra generación cuando trata de construir ciudades más amables resulta igualmente ingenuo.

El significado de construir

Desde luego, la deriva que está experimentando el arte constructivo hacia un estilo mecánico e inhóspito no se debe exclusivamente a una cuestión de

19. Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*, págs. 225-243.

20. Ludwig Wittgenstein: *Aforismos. Cultura y valor*, núm. 396, pág. 129.

21. Marshall McLuhan: «The Emperor's Old Clothes».

estilo, sino que intervienen factores colectivos relativos al significado que la forma constructiva manifiesta e incorpora. Las razones reales que explican la inhumanidad de nuestro entorno deberíamos buscarlas entre las distorsiones de nuestra imaginación, pensamiento y valores. Tal y como he señalado en otro contexto, antes de que aparecieran en las periferias de nuestras ciudades las cajas de hormigón que sirven de viviendas, éstas existieron previamente en nuestras cabezas. Las mismas distorsiones mentales que se ocultan detrás de estos objetivos, medios de control y métodos de organización y producción, son también las responsables de que nuestras vidas se hayan alejado de los valores humanos.

Estas distorsiones suelen manifestarse por lo general de manera inconsciente y a veces incluso se enfrentan a nuestros esfuerzos conscientes. Cada una de las partes implicadas en la construcción, por ejemplo, ponen todo su empeño en convencer a la sociedad de que actúan en beneficio de los objetivos de la humanidad, pero el resultado final de sus tentativas rara vez revela humanidad.

En psiquiatría, se emplea un término llamado «intención paradójica» para indicar una conducta en la que la acción pretendida se convierte en su opuesto al verse sometida a un motivo reprimido de la conciencia. La arquitectura de nuestros días presenta varios elementos marcados por esta tendencia paradójica y compulsiva. Esta deriva inconsciente y, en apariencia, predestinada hacia lo inhumano plantea la necesidad de llamar por su nombre a los agentes responsables de dicha tendencia.

Las obsesiones de nuestro tiempo

Erich Fromm y Herbert Marcuse, entre otros, examinaron en sus célebres obras las distorsiones paradójicas presentes en el pensamiento y los actos del hombre industrializado. Las obras literarias de dichos psiquiatras sociales pueden ser una fuente de inspiración para los arquitectos.²²

22. Los libros siguientes tratan aspectos relacionados con la arquitectura: Erich Fromm: *El miedo a la libertad*, *Del tener al ser: Caminos y extravíos de la conciencia*, *La revolución de la esperanza: Hacia una tecnología humanizada*. De Herbert Marcuse: *El hombre unidimensional*.

Tal y como sugiere el título, la obra *El hombre unidimensional* de Marcuse analiza la desaparición de las cualidades multidimensionales y plásticas en el pensamiento y la conciencia. No es difícil ver una conexión inmediata y nítida entre las ideas de Marcuse y los problemas a los que se enfrenta la arquitectura. A fin de cuentas, el acto de construir, por su franqueza y necesidad existenciales, manifiesta ostensiblemente las características de nuestra mente. El hombre unidimensional construye para sí mismo una arquitectura unidimensional.

¿Qué distorsiones mentales explican el fatídico incremento de lo inhumano en la arquitectura de nuestros días? He elegido los conceptos de neurosis compulsiva y obsesiva como factores explicativos.²³ Una neurosis compulsiva puede manifestarse como compulsión por una variedad amplísima de conductas o pensamientos. Por ejemplo, muchas personas padecen la compulsión de lavarse las manos sin parar o comprobar una y otra vez que la puerta de casa está cerrada. Otras personas, cuando andan por la calle, se ven obligadas por su neurosis a pisar las líneas que separan los adoquines o a evitarlas. Las fobias también son una forma de conducta compulsiva, causadas por áreas de la psique que han sido reprimidas involuntariamente. Quien las padece puede ser perfectamente consciente de los problemas o perjuicios reales que la fobia le causa, pero no por ello será más capaz de darle solución.

Algunas reacciones que muestran un cariz compulsivo se presentan en nuestra cultura colectivamente y manifiestan todo su potencial dañino en la arquitectura estandarizada. De hecho, esta manera de construir, que se considera «racional» e impera hoy día en todo el mundo, presenta aspectos compulsivos fácilmente discernibles. Pese a su supuesta racionalidad, la arquitectura contemporánea parece guiada por fuerzas extremadamente irracionales y negativas. La inveterada continuación de un estilo arquitectónico inflexible, incluso después de que se haya reparado en su potencial dañino, también refleja una compulsión inconsciente en lo cultural.

23. Una introducción concisa a la noción de neurosis podemos encontrarla en *Otovan suuri ensyklopedia*. Estudios más profundos sobre la neurosis realizados por autores finlandeses: «Neuroosit», de P. Tienari; y *Psykiatria*, de K. Achté, Y. O. Alanen y P. Tienari.

Dicha compulsividad se manifiesta en algunas de nuestras tendencias psicológicas relacionadas con la arquitectura: nuestra relación obsesiva con el tiempo y la tradición, nuestros sueños de libertad autorreferenciales, nuestra pasión por la manipulación y nuestra inclinación a evitar las jerarquías, enfatizar las separaciones y caer en un sinsentido.

Aquí examinamos el Movimiento Moderno como un estilo estándar de la industria cultural y no como un conjunto de obras maestras del arte de nuestro tiempo. El Movimiento Moderno es responsable de numerosas obras que, por su enérgica fuerza de expresión artística, pueden competir con los monumentos arquitectónicos de otras épocas. Pero después de haberse transformado, en un lapso de cincuenta años, en la práctica constructiva del mundo industrializado, el Movimiento ha perdido tanto la fuerza visual como el contenido espiritual. Precisamente porque carece de la calidad innata típica de las tradiciones históricas, ya sean populares o elitistas, el Movimiento Moderno siempre reclama una contribución innovadora e individual. De hecho, el peor defecto del Movimiento Moderno estriba en su incapacidad de transformarse en una tradición local positiva.

Así las cosas, pese a su demostrada capacidad para la expresión artística, el Movimiento Moderno contenía desde el principio las semillas potenciales de su propia desaparición: aquellos elementos que delataban un proceso de empobrecimiento y pérdida de humanidad, y que el desarrollo de nuestra sociedad de consumo industrial ha elevado a cotas trágicas.

La obsesión del tiempo

Uno de los motivos mentales esenciales de la expresión artística es el temor inconsciente a la muerte. Cuando transferimos nuestra experiencia y visión del mundo a una forma material, creemos que podemos dar continuidad a nuestra existencia limitada. En arquitectura, esta aspiración a inmortalizar la vida del hombre es particularmente clara. «La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad», escribe Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, obra tan enigmática como influyente.²⁴

24. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, pág. 48.

Un joven Alvar Aalto dio buena prueba de compartir esta idea al escribir en uno de sus primeros diarios: «La forma no es más que el deseo concentrado de una vida que quisiera perdurar eternamente en la tierra».²⁵

El tiempo es una dimensión psíquica esencial del arte también en otro sentido. Una obra de arte condensa tanto la historia individual como la colectiva en el momento de la experiencia artística. De ahí que la experiencia del arte sea, a su vez, una experiencia multidimensional del tiempo.

El hombre industrial mantiene una relación con el tiempo marcada por la frustración. Ello tiene su origen en una actitud reprimida con respecto al envejecimiento y la muerte. El cambio de una concepción cíclica del tiempo a una lineal, provista de un principio y un final absolutos, trajo consigo la frustración de saber que nuestra experiencia del tiempo es irreversible. El hombre industrial trata de detener el tiempo en el presente del verbo para vivir así una juventud intemporal. El tiempo se materializa en mercancía. El natural e inevitable envejecimiento de la gente, de los edificios y los objetos, se reprime. En la sociedad del bienestar, los ancianos son trasladados a la periferia de la conciencia, apenas se tienen en cuenta el envejecimiento y el deterioro como factores de diseño, y los objetos de uso son absolutamente desechables. La exigencia de modernidad en las artes refleja la misma compulsión irracional en nuestra relación con el elemento temporal.

En palabras del psicoterapeuta estadounidense Gotthard Booth, «la satisfacción connatural a la vida surge de una participación vigorosa en la vida que se extiende más allá de la vida del individuo».²⁶ Una forma de vida que supera los límites de lo individual equivale a participar en el progreso de la tradición. La modernidad ha convertido el intento de interrumpir esta progresión en programa. Después de orillar la tradición y, con ello, la posibilidad de participar en la urdimbre supraindividual de la vida, el

25. Alvar Aalto: «Undated Draft for a Speech», pág. 192.

26. Gotthard Booth: *The Shadow of the Conquest of Nature*, Nueva York y Toronto: The Edwin Hellen Press, 1974.

hombre moderno se ha visto obligado a buscar su experiencia de la continuidad, que es esencial desde un punto de vista psíquico, en la dimensión espacial, en el espacio, en vez de en el tiempo. En lugar de obras que aspiren a la eternidad, ampliando su alcance temporal, el hombre industrial trata de ampliar su vida mediante la ampliación de sus actos en el espacio, hoy día, incluso, poniendo sus miras en el espacio exterior. La participación en la urdimbre de la tradición ha sido reemplazada por un deseo compulsivo de universalidad.

El afán de universalidad se ha traducido en una pérdida de respuestas situacionales y en la emergencia de un intelectualismo alienado, una especie de neutralidad universal y una falta de contexto. En la medida en que una ideología materialista convierte las ideas en artículos de consumo, la naturaleza de la verdadera calidad artística se ve oscurecida. El rechazo a la tradición hace de la novedad y la unicidad un valor inherente, e implica una privatización gradual de la cultura. El arte moderno, por tanto, termina por identificarse con la noción de novedad.

Igor Stravinsky reflexiona en *Poética musical* sobre la privatización del lenguaje artístico y la consiguiente pérdida de capacidad comunicativa:

El capricho individual y la anarquía intelectual que tienden a dominar en el mundo en que vivimos aíslan al artista de sus semejantes y lo condenan a aparecer a los ojos del público en calidad de monstruo: monstruo de la originalidad, inventor de su lenguaje, de su vocabulario y del aparejo de su arte. El uso de los materiales ya experimentados y de las formas establecidas le está comúnmente prohibido. Acaba entonces por hablar un idioma sin relación con el mundo que le escucha. Su arte se vuelve verdaderamente único, en el sentido de su falta de comunicatividad y porque se ve cerrado por todas partes.²⁷

Stravinsky entiende que el concepto es un ingrediente tan central del arte que concluye: «[...] todo lo que no es tradición es plagio».²⁸ Al rechazar la tradición, la arquitectura deriva hacia una funesta uniformidad, por un

27. Igor Stravinsky: *Poética musical*, págs. 72-73.

28. Ibídem, pág. 59. La frase, en realidad, se la debemos al escritor y filósofo catalán Eugenio D'Ors. Luis Buñuel también la cita en su libro de memorias *Mi último suspiro*.

lado, y hacia una desarraigada anarquía expresiva, por el otro. La arquitectura, como el arte o el lenguaje en general, sólo puede progresar con sentido cuando se enmarca en una tradición acumulativa, una tradición que encuentre un equilibrio entre los elementos reformadores y conservadores propios de la expresión.

La libertad ilusiva

El pensamiento moderno, los ideales sociales y el arte aspiran a la libertad, entendida ésta como una independencia incontestada con respecto a la naturaleza, la tradición, las convenciones establecidas y las limitaciones de la materia. Este deseo de libertad también se ha desarrollado hasta convertirse en un valor inherente.

La eterna pregunta a la que se ha enfrentado la filosofía estriba en si existe una posibilidad final de libertad, sin embargo el hombre industrial se da por satisfecho con una simple ilusión de libertad. En efecto, puede que hayan desaparecido las limitaciones a la libertad (ya sean supersticiones, creencias religiosas o tiranías terrenales), pero las fuerzas invisibles que guían el materialismo industrial ponen coto a nuestra libertad de una forma aún más incondicional. Resulta trágico que la ilusión de que somos libres y disponemos de libertad de elección se haya convertido en la estrategia básica de nuestra sociedad de consumo.

Es más, puede que la libertad sea también una ilusión. Marcuse observa: «Por debajo de su dinámica aparente, esta sociedad es un sistema de vida completamente estático: se autoimpulsa en su productividad opresiva y su coordinación provechosa».²⁹ El pensamiento de Marcuse puede vincularse fácilmente a la contradicción que entraña el diseño contemporáneo: con independencia de nuestros neuróticos elogios de la individualidad, producimos entornos sin individualidad.

Al mismo tiempo que el hombre industrial ansía compulsivamente la libertad, Erich Fromm demuestra que también le atenaza el temor a la liber-

29. Marcuse, op. cit., pág. 47.

tad.³⁰ En arquitectura, por ejemplo, ello se refleja en la discrepancia entre nuestro asombro ante las posibilidades ilimitadas que nos ofrece la tecnología y el temor con el que nos aferramos a las convenciones.

La teoría psicoanalítica contempla la noción de los mecanismos de defensa.³¹ Nuestra conciencia se sirve de los mecanismos de defensa para reprimir un asunto indeseado y transformarlo o desplazarlo de modo que su aspecto sea más aceptable. Llamamos racionalización a uno de los mecanismos de defensa. Como concepto psicoanalítico, la racionalización refiere el trabajo inconsciente para explicar nuestros actos, o sus motivaciones, como algo distinto de lo que realmente son.

Las racionalizaciones características de nuestra sociedad reflejan una evidente conducta defensiva ante cualquier posibilidad de enfrentarse a la realidad de manera abierta y desprejuiciada. Hoy día gozan de gran predicamento los intentos de explicar el arte constructivo recurriendo a *constructos* lógicos, medidas y números, pero dichos intentos no se corresponden solamente con una búsqueda positiva de la claridad, sino también, y quizá de manera más significativa, con un intento defensivo de contener la materia inconsciente del arte. Esta actitud defensiva se manifiesta con frecuencia en la agresiva negación de la expresión y el valor artístico, que suele darse entre los tecnócratas.

El encomio neurótico de la libertad se refleja en la valoración de la unicidad, que transforma el arte en un espacio sometido al imperio de la moda. La tarea del arte debería consistir en profundizar sobre nuestra experiencia de la realidad; los rápidos desplazamientos de la expresión artística al dictado de las modas sucesivas lo convierten en un medio de extrañamiento y alienación.

Los grandes artistas no suelen situar la libertad entre las coordenadas de su trabajo. Subrayan el papel de las restricciones y ataduras en la formación

30. Erich Fromm: *El miedo a la libertad*.

31. Puede leerse una introducción general a la teoría psicoanalítica (incluyendo la noción de defensas) en Charles Brenner: *An Elementary Textbook of Psychoanalysis*.

de su personalidad y estilo. Pero más que hablar del afán de libertad, los grandes artistas plantean el carácter disciplinado y ligado a la tradición de su proceso creativo.

Leonardo da Vinci consideraba que la resistencia desempeñaba un papel más importante para el artista que la libertad: «La fuerza [...] nace por obra de la retención y muere por la libertad».³² En sus memorias *Mi vida y mi cine*, el director Jean Renoir escribe acerca de la «resistencia de la técnica»;³³ mientras que Stravinsky afirma que en «arte, como en todas las cosas, no se edifica si no es sobre un cimiento resistente».³⁴ Stravinsky menosprecia cualquier ansia de libertad:

La insumisión [contra la tradición] se vanagloria de lo contrario y suprime toda restricción, con la esperanza siempre engañosa de hallar en la libertad el principio de la fuerza. En realidad no encuentra sino lo arbitrario de los caprichos y los desórdenes de la fantasía. Pierde así toda especie de control, se desorienta.³⁵

Los manifiestos y las historias de la arquitectura moderna suelen referirse a la necesidad de «liberar» la arquitectura. Los célebres e influyentes «Cinco puntos de una nueva arquitectura» que Le Corbusier publicó en 1926 atestiguan esta tendencia a considerar la historia de la arquitectura como una «liberación». Louis Kahn fue el primero en referirse al antagonista de la libertad en el pensamiento arquitectónico contemporáneo, a saber: los temas eternos de la construcción. Kahn quería saber «en qué quieren convertirse el ladrillo y la bóveda».³⁶ Sin embargo, la obsesión por la libertad con el propósito de liberar la expresión artística llevó la arquitectura al desafortunado rechazo de sus normas inmemoriales y de su estructura disciplinaria. La «liberación» de la expresión en arquitectura ha supuesto casi siempre la negación y el rechazo de sus medios emocionales más arraigados.

32. Leonardo Da Vinci según se cita en Stravinski, op. cit., pág. 75.

33. Jean Renoir: *Mi vida y mi cine*, Madrid: Akal, 1993.

34. Stravinski, op. cit., pág. 66

35. Ibídem, pág. 75.

36. «Y si preguntamos al ladrillo qué es lo que quiere, dirá: “Pues me gustan los arcos”», en Louis I. Kahn: «Me encantan los comienzos», pág. 300.

Durante la última década, se han prodigado las peticiones de liberar la arquitectura del camino sin salida del funcionalismo, por un lado, o de la «camisa de fuerza del racionalismo» y de «las cadenas de la estética purista», por el otro. En nuestra era de máxima confusión, ¿la arquitectura no debería volverse a conectar con su sustancia tectónica y mítica, con las tradiciones eternas de la construcción?

La *hubris* de la manipulación

En la Antigüedad, el peor pecado era el de *hubris*, la sensación injustificada de omnipotencia por la que un hombre se decidía a competir con los dioses. En su omnipotencia, el hombre industrializado no parece necesitar ya las facultades más elevadas o la sabiduría de las generaciones anteriores.

Nuestros deseos de libertad traen consigo la manipulación compulsiva, que es característica de nuestra cultura científica y tecnológica. Ya no vivimos formando parte de la tradición o la naturaleza. La realidad se ha convertido en un objeto exterior a nuestras vidas, una mercancía que moldeamos para que se adapte a nuestras necesidades y pasiones. El mundo no forma parte de nuestra experiencia vital, sino que se ha convertido en un recurso exterior a nuestras vidas. Son objeto de dicha manipulación la naturaleza y los recursos naturales, así como los pensamientos y las relaciones humanas, entre otros. La conducta manipuladora se manifiesta asimismo en la pedagogía y en la medicina, así como en el condicionamiento subliminal que es característico de la ideología de consumo. Sin embargo, la libertad obtenida a través de la manipulación siempre se convierte en violencia.

El hombre industrial ha renegado de la sabiduría que atesoran las tradiciones arquitectónicas, desarrollando a su vez un método constructivo universal basado en la técnica industrial. Con todo, esta universalidad se ha alcanzado merced al olvido de las condiciones y recursos locales, por no hablar del olvido de la cultura.

El enfoque manipulador se caracteriza por el dominio del pensamiento operacional en todas las áreas de la vida, incluida un área de las ciencias humanas como la psicología. El operacionalismo prefiere emplear solamente

aquellos conceptos que pueden reducirse a ciertas funciones operables. Los conceptos inoportunos, es decir, aquellos que no pueden probarse con dichas operaciones, son eliminados. Marcuse llama a este desplazamiento del pensamiento «la ofensiva empirista radical».³⁷ La construcción actual está dominada por esta clase de pensamiento reduccionista. La arquitectura posmoderna de hoy día extiende dicha manipulación a la historia y sus contenidos. La llamada arquitectura «vanguardista» a menudo se nos antoja algo cínica precisamente porque, a diferencia del arte genuino, su carácter no nace de los recursos internos de la tradición cultural y de la responsabilidad artística, sino de la especulación comercial y de las apariencias manipuladoras.

El temor a la jerarquía

La principal jerarquía arcaica es la división entre lo divino y lo mundano. Al eliminar las capas de realidad santificadas, míticas y rituales, el hombre moderno elimina también el sentido de la jerarquía.

Marcuse observa que el pensamiento se vuelve unidimensional en cuanto desaparecen la «*otra dimensión* de la realidad» y la tensión entre el mundo ideal y la realidad cotidiana.³⁸ Cree que nuestra cultura ha identificado los ideales con la realidad cotidiana y así ha abolido el papel del arte como mediador entre ambos mundos. En nuestra cultura profana y materialista, al arte se le ha reservado la tarea de crear alternativas a la vida cotidiana, en lugar de despertar la conciencia ante las dimensiones metafísicas que están más allá de nuestras vidas diarias. La construcción se ha convertido simple y llanamente en una técnica más y ya no nos proporciona una conexión con el mundo espiritual a través de los símbolos arquitectónicos.

El nuevo aspecto actual es la disminución del antagonismo entre la cultura y la realidad social, mediante la extinción de los elementos de oposición, ajenos y trascendentes de la alta cultura, por medio de los cuales constituía *otra dimensión* de la realidad. Esta liquidación de la cultura *bidimensional* no se produce mediante la negación y el rechazo de los «valores culturales», sino a través de su incorporación total al orden establecido, mediante su reproducción y distribución en una escala masiva.³⁹

37. Marcuse, op. cit., pág. 43.

38. Ibidem, pág. 87. La cursiva es del autor.

El pensamiento de Marcuse nos sirve aquí para explicar por qué los poderosos principios y formas de las primeras obras modernas parecen haber perdido todo contenido cuando medio siglo después seguimos aferrándonos a ellos en nuestras prácticas constructivas cotidianas. La sintaxis de la arquitectura moderna se ha convertido en una costumbre carente de mensaje. Los paradigmas estilísticos no sirven para transmitir contenido espiritual: éste debe crearse de nuevo con cada obra de arte.

Cada dirección espacial —arriba, abajo, delante, detrás, derecha, izquierda— entraña un significado específico. Lo vertical posee un significado fundamentalmente distinto de lo horizontal. «Incluso los que ya hace tiempo que han dejado de creer en el cielo y el infierno no pueden intercambiar las palabras “arriba” y “abajo”», escribe Erhart Kästner.⁴⁰ El psicoanalista Fred Fischer ha sugerido que el significado inconsciente de las distintas direcciones espaciales ya está impreso en la psique humana en la fase embrionaria.⁴¹

El hombre moderno ha racionalizado el espacio al homogeneizar y equiparar las dimensiones espaciales. La trama modular de la construcción industrializada extiende la uniformidad y la carencia de sentido en todas direcciones. Sin embargo, tal y como señala Gaston Bachelard: «La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico».⁴²

Bachelard señaló la total desaparición de la verticalidad en las formas actuales de habitar la ciudad y su transformación en pura horizontalidad. Nos hemos convertido en el hombre «de un solo piso que tiene el sótano en el desván» del que habla Joë Bousquet.⁴³ La desaparición de la composición jerárquica y la estandarización del espacio también han promovido la desaparición de la experiencia del lugar.

39. Marcuse, op. cit., pág. 87.

40. Erhart Kästner: *Ölberge, Weinberge. Ein Griechenlandbuch*, según se cita en Christian Norberg-Schulz: *Existence, Space and Architecture*, pág. 21.

41. Fred Fischer: *Der Wohnraum*.

42. Bachelard, op. cit., pág. 79.

43. Joë Bousquet, según se cita en Bachelard, op. cit., pág. 57.

La importante diferencia de significado entre la parte más alta de un edificio y su planta baja ha desaparecido. La forma del tejado, que indicaba el final de un edificio y su direccionalidad hacia arriba, o la articulación más general de tales perfiles han desaparecido, y los perfiles verticales y horizontales de los edificios se han vuelto idénticos. Esta homogeneización encierra la noción por la cual los elementos constructivos se extienden en una estructura indiferenciada y se amontonan unos al lado y encima de otros.

La diferencia intrínseca entre las direcciones vertical y horizontal también ha desaparecido en las estructuras contemporáneas. Todos los elementos estructurales —sean de carga o no— tienen perfiles de sección rectangular parecidos. El origen, el final y las juntas de los elementos estructurales se dejan sin articular. Estructuras, edificios y paisajes urbanos se han convertido en mercancías de producción masiva disponibles al metro lineal.

Las exigencias exageradas de flexibilidad también delatan la obsesión por evitar la jerarquía. La flexibilidad no es solamente una aspiración consciente de carácter operativo; también es un medio inconsciente para evitar cualquier forma de diferenciación jerárquica. Según parece, ya no somos capaces de crear estancias fijas, en vez de ello hacemos «posibilidades» opcionales. Sin embargo, una disposición espacial permanente es la base necesaria sobre la que se asienta el lenguaje de la arquitectura. Edificios y ciudades organizan el mundo y cosifican las instituciones culturales. En su lucha fanática por la flexibilidad, muchos de los edificios más ambiciosos de hoy día, como el Centro Pompidou de París, se han convertido en simples muestras de una técnica arquitectónica que no evoca una experiencia de la arquitectura.⁴⁴

Enfatizar los límites

El pensamiento y la percepción contemporáneos han destacado tanto la noción de límite que hoy nos resultan insoportables las experiencias simultáneas de fenómenos que no guardan relación entre sí. Nuestra aproximación

44. Véase Juhanni Pallasmaa: «De la utopía al monumento», págs. 11-28 de la presente edición.

a la polisemia está cargada de ansiedad. Somos objeto de una evidente compulsión por separar y clasificar cuyo resultado es una simplificación y objetivación de nuestras imágenes mentales. Nuestro contacto sensorial con el mundo se *enfría* en la misma medida en que la lejanía visual impone su dominio sobre la intimidad y la experiencia del tacto. Cuando el hombre se aparta de su reciprocidad inconsciente, emocional y osmótica con el mundo, la manipulación y el moldeado consciente y premeditado de esta relación aparecen en su lugar.

Demetri Porphyrios distingue entre dos modos distintos de pensamiento: la homotopía, que se basa en la semejanza, y la heterotopía, que se basa en la desemejanza. La primera tiene una capacidad limitada para tolerar el desorden y la confusión, mientras que la segunda es capaz de soportar la simultaneidad. Según Porphyrios, es evidente que la mayor parte de la arquitectura del siglo xx es el resultado de un pensamiento homotópico. En cambio, considera la arquitectura de Alvar Aalto como un ejemplo de pensamiento heterotópico.⁴⁵

Las columnas antropomórficas del Erechteum, el entrelazado de elementos arquitectónicos y escultóricos en las catedrales góticas o la paulatina transformación de los temas arquitectónicos en ilusiones pictóricas en los interiores barrocos dan fe de una polisemia, de un oscurecimiento de las fronteras, que entra en contradicción con el hombre moderno. En nuestra época, la escultura ha sido arrancada de los elementos arquitectónicos para aislarla en su solitario pedestal, y la pintura se ha convertido en una serie de imágenes cuyos perfiles se agotan en marcos, ajenas en cualquier caso a su entorno. Somos capaces de disfrutar del arte sin segregar de épocas pasadas porque como observadores reaccionamos en el plano inconsciente y sensorial; actualmente, como consecuencia de nuestras defensas, la creación de una experiencia artística completa sin fronteras distintivas es una tarea prácticamente imposible.

45. Demetri Porphyrios: *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, págs. 2-3. El autor extrae las nociones de Michel Foucault.

El espacio barroco y los entornos urbanos tradicionales, en la medida en que participan de varias jerarquías a la vez, atesoran múltiples significados. En cambio, el principio organizativo unidimensional contemporáneo ha producido una arquitectura «unisituada», en la que el espacio sólo tiene un significado. La corriente dominante del arte y la arquitectura modernos se caracteriza por la simplificación de los temas y la desaparición de toda plasticidad y profundidad. El reduccionismo estilístico ha alcanzado una posición de dominio en el arte actual. La simplicidad ha devenido un manierismo superficial carente de cualquier voluntad de objetivo artístico. Por otra parte, la forma arquitectónica plástica se ha visto desplazada en la construcción comercial por el énfasis en la imagen directa del edificio. El edificio se ha transformado en un anuncio.

La incapacidad del hombre moderno para tolerar lo indefinible y polisémico ha tenido un efecto particularmente destructivo en la planificación urbanística, donde la ortodoxa separación de funciones urbanas en áreas monofuncionales ha empobrecido la vida de las ciudades. Cuando se encasilla a la gente con sus pensiones de jubilación en habitaciones estandarizadas, unas encima de otras en suburbios hipodámicos colmados de edificios altos, nos hallamos ante el triunfo de este sistema unidimensional de organización.

La vacuidad de sentido como ideal

La compulsión del hombre moderno por la claridad erradica los significados secundarios tanto de las imágenes como de los conceptos. Al emplear conceptos e imágenes «puras», el hombre industrializado aspira a la vacuidad de sentido. Suele acusarse al arte y la arquitectura actuales de ser demasiado abstractos. El argumento es falso, ya que lo abstracto no implica vacuidad de sentido, sino todo lo contrario, una concentración del mismo.

Cada parte y motivo de un edificio tiene su propia ontogénesis, su propia historia evolutiva. La puerta representaba originalmente la abertura dramática entre dos mundos y también simbolizaba la boca y los genitales; las ventanas son los ojos de la casa. Un aspecto importante de las aberturas de una casa es que se puedan cerrar. Los medios simbólicos empleados para proteger puertas y ventanas ilustran esta necesidad. Los griegos aplicaban brea

a los marcos de las puertas y ventanas para protegerse de los malos espíritus y de los demonios; los chinos empleaban sortilegios o imágenes propiciatorias de una deidad de umbral y los habitantes de la meseta de Ozark clavan una herradura en la puertas de sus casas o emplean tres clavos dispuestos en forma de triángulo que representan al padre, el hijo y el espíritu santo. Es más, muchas culturas han considerado necesario proteger las aberturas del cuerpo humano recurriendo a rituales simbólicos parecidos.⁴⁶

En la construcción contemporánea, tanto la puerta como la ventana han sido reducidas a simples aberturas en la pared vacías de significado. Hemos «racionalizado» las partes de la casa y las hemos purificado eliminando cualquier rastro de su significado mítico heredado. La arquitectura de nuestro tiempo se resuelve mediante composiciones visuales vacías desde un punto de vista psicológico que no pretenden desencadenar ninguna asociación, recuerdo o sentimiento en nuestras conciencias.

El tópico estilístico de la arquitectura moderna, la pared de cristal —abierta y cerrada a la vez—, refleja hasta qué punto la construcción contemporánea se ha alejado de su naturaleza arcaica intrínseca y se limita hoy día, con todas sus contradicciones, a hacer las veces de un agente psicológicamente opresivo.

En su análisis de la fenomenología de la casa, Bachelard afirma que la casa actúa como analogía de la memoria humana al mismo tiempo que como extensión de la misma. En su opinión, una morada debería contener, además de dos niveles habitados, un sótano y un desván, ya que ambos representan el inconsciente de la psique humana: el desván se equipara a los recuerdos agradables y el sótano a los recuerdos que es mejor dejar en la oscuridad.⁴⁷ ¿Los arquitectos actuales son incapaces de tolerar el desván y el sótano porque estos conceptos representan un inconsciente indiferenciado que no logran racionalizar?

46. Yi-Fu Tuan: *Landscapes of fear*.

47. Bachelard, op. cit., págs. 56-57.

La estructura de este ensayo no permite agotar el análisis de todos los aspectos compulsivos de la arquitectura. Otras inhibiciones psicológicas de nuestra arquitectura se manifiestan en la desaparición de la plasticidad y la sensualidad, en la necesidad de evitar la simetría y la axialidad, así como en el abandono del recurso a la ilusión, el ornamento o el marco. Sin embargo, incluso este examen a vuela pluma de nuestra psique colectiva debe servir para señalar varios aspectos problemáticos de las prácticas y resultados arquitectónicos corrientes en nuestra sociedad del bienestar.

Con todo, cuando nos proponemos elucidar la naturaleza contradictoria y negativa de la arquitectura actual, este punto de vista mental y psicoanalítico puede dar mejores resultados que la denuncia, tan popular hoy día, de las aspiraciones artísticas del Movimiento Moderno.

1982

La arquitectura y la realidad de la cultura

La viabilidad de la arquitectura en una sociedad posmoderna

Prólogo: arquitectura y filosofía

En un diálogo ficticio entre Siegfried Giedion y Aalto (al que Sócrates también contribuye con un comentario) publicado en *Arkkitehti: The Finnish Architectural Review* en 1958, Alvar Aalto canonizó la actitud pragmática antiteórica dominante entre los arquitectos finlandeses con las siguientes palabras: «El Señor creó el papel para los dibujos arquitectónicos; todo lo demás —al menos para mí— es malgastarlo. *Torheit* [la necedad o locura], diría Zaratustra».⁴⁸

Aún hoy escuchamos y leemos en la profesión estos argumentos hostiles a la teoría y al pensamiento especulativo. Por fortuna, Aalto no siempre predicó con el ejemplo en sus últimos años (no es extraño que una persona creativa viva oscilando entre dos personalidades que se excluyen mutuamente), ya que escribió varios textos de excepcional valor sobre lo que podríamos definir como filosofía de la arquitectura. No quisiera afirmar aquí que la creación de arquitectura o la garantía de su calidad dependan de la existencia de un marco teórico-filosófico creado conscientemente. De hecho, entiendo que la disección conceptual y la acción creativa son diametralmente opuestas.

Cualquier análisis exige cierta distancia psicológica con respecto al objeto que se analiza, mientras que la eliminación de dicha distancia, es decir, la identificación con el objeto, resulta de vital importancia para la síntesis artística. Un arquitecto que quiera proyectar y, al mismo tiempo, escribir sobre el proyecto no tiene más remedio que desarrollar una suerte de doble personalidad de sí mismo. Sin este dualismo, la percepción intelectual no tardará en obstaculizar el vulnerable proceso creativo, que nace de las emociones. Pese a que la creación, en consecuencia, no emana explícitamente de la filosofía,

48. Alvar Aalto: «A modo de artículo», pág. 369.

todo cuanto se ha dicho y escrito constituye los cimientos de la conciencia a partir de los cuales surge la conceptualización creativa. Por ejemplo, mi concepción de la planificación urbana cambió para siempre el día que escuché el siguiente aforismo de los labios de Sverre Fehn durante un simposio en Venecia: «Un planificador urbano también debería tener en cuenta los zapatos de mujer que esperan a que alguien los compre en el escaparate de una zapatería».⁴⁹ Esta imagen sorprendente de un objeto personificado revitalizó y alteró por completo mi visión de la ciudad.

Henry Moore, uno de los más grandes escultores de este siglo, aconsejaba al artista que no hablara demasiado de su arte, ya que ello disipa las tensiones que son vitales para su trabajo. Sin embargo, Moore añadió una apostilla significativa, que también cristaliza el valor del escrutinio filosófico en la arquitectura: «El trabajo del artista se caracteriza por una concentración total de su personalidad, y la parte consciente de la misma resuelve los conflictos, organiza los recuerdos y le impide que trate de caminar en dos direcciones al mismo tiempo».⁵⁰

En el diálogo ficticio al que nos hemos referido, Aalto presenta una prognosis de la arquitectura tal y como preveía su desarrollo en los años cincuenta: «El horóscopo para la arquitectura de hoy no es bueno —y eso no es divertido—».⁵¹ Yo también quiero estudiar el horóscopo de la arquitectura de finales del siglo xx desde mi propio punto de vista cultural y filosófico. Puede que la imagen que presento de nuestro tiempo no sea del agrado de todos, pero coincide con las afirmaciones de muchos filósofos de la cultura; así pues, no estoy solo en las arenas movedizas de la especulación. Para aquellos lectores que quizá reconozcan en este artículo algunos de los temas tratados por haberlos leído en artículos anteriores, les diré a modo de excusa que la mayoría de nosotros sólo tenemos una cosa que decir en nuestras vidas; siempre estamos construyendo una casa a imagen y semejanza de nosotros mismos.

49. Cita oral de una conferencia del profesor Sverre Fehn en el simposio *La tradizione moderna*, celebrado en Venecia entre el 23 y el 25 de septiembre de 1982.

50. Henry Moore: *Henry Moore on Sculpture*, pág. 62.

51. Alvar Aalto: «A modo de artículo», pág. 369.

Una ruptura en la cultura, un cambio en la conciencia

Estas últimas décadas no han sido las mejores para las concepciones habituales de la arquitectura moderna. El optimismo tecnológico del Movimiento Moderno hace poco se ha transmutado en una indiferencia hacia las tecnologías constructivas o incluso en posiciones resueltamente antitecnológicas. Mientras que el Movimiento Moderno evitaba de manera obsesiva la simetría, el ornamento, los motivos clásicos y, en general, cualquier referencia alusiva, todos estos aspectos han regresado a las páginas de las revistas de arquitectura actuales. El continuo espacial y fluido de la arquitectura moderna se ha detenido y ramificado una vez más en distintos compartimentos estancos. La *stasis* sustituye al movimiento; la gravedad y el suelo, a la ingravidez.

¿A qué obedece este brusco giro que se ha producido en los últimos quince años?

El cisma actual nos habla, sobre todo, del ocaso de la utopía industrial y de la transformación del inocente idealismo de la arquitectura en duda desilusionada o en resuelto cinismo. Después de representar de manera halagüeña la utopía del hombre industrial durante un siglo entero, la tecnología se ha transformado de repente en una manifestación de todos los aspectos negativos del desarrollo cultural. La tecnología ya no es redentora, sino heraldo de un holocausto inminente. Para muchos, la edificación industrial no es sino el reflejo de la frustración espiritual, la traición y la hostilidad.

Pero el cambio es aún más profundo: en apenas veinte años hemos adquirido una nueva conciencia que ha cambiado nuestros valores de manera imperceptible pero drástica. Este cambio de conciencia también está alterando nuestros conceptos del tiempo y de la historia, nuestras ideas acerca del conocimiento y de la moral, además de cambiar profundamente la imagen que tenemos de nosotros mismos. El nuevo arte y la nueva arquitectura son las expresiones más diáfanas de dichos cambios.

La cultura posmoderna

Se han puesto muchas etiquetas a la nueva fase cultural que preside nuestras vidas: sociedad de consumo, sociedad de los medios, sociedad

de la información, sociedad posindustrial o *high-tech* y sociedad de la abundancia, entre otros. En el debate arquitectónico se ha hablado del posmodernismo hasta la saciedad. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es señalar que muchos filósofos de la cultura —como Habermas, Jameson, Eco y Skolimowski, por citar sólo unos pocos— han formulado sus conclusiones después de examinar los cambios acaecidos en el ámbito de la arquitectura. Todas las etiquetas que acabo de mencionar describen algún rasgo de esta época, pero ninguna de ellas es global. El término posmoderno me parece molesto y tendencioso, como si la propia palabra deseara influir en el curso de la historia, y además el concepto es cuestionable. Habermas, por ejemplo, habla del «proyecto inconcluso de la modernidad».

Así pues, aunque nuestra nueva época aún carece de nombre, ya podemos distinguir algunas de sus características. La fase en la que acabamos de adentrarnos se distingue por una nueva conciencia que está desplazando de modo imperceptible la visión del mundo y, con ella, la manera que teníamos de experimentar las cosas. Esta nueva conciencia, esta nueva realidad de la vida, se caracteriza por la desilusión y la falta de ídolos, por la atomización y la fragmentación, por trastocar valores y principios éticos; está vacía de historia y de coherencia estilística, y es, en general, un *collage* azaroso de conciencias y horizontes vitales. Fredric Jameson nos brinda las siguientes definiciones de nuestra época: populismo político y estético, materialismo y fetichismo de la mercancía, hundimiento de la temporalidad y colonización del presente, ocaso de los afectos, fragmentación del sujeto y el final de los estilos considerados personales y únicos.⁵² Jean-François Lyotard emplea el concepto de «lasitud» cuando se refiere al momento presente,⁵³ y Jürgen Habermas habla de «la nueva innitidez» (*die neue Unübersichtlichkeit*, una desaparición del horizonte).⁵⁴

Jameson divide el desarrollo de la historia reciente en tres períodos: realismo, modernidad y posmodernidad. Benjamin y Adorno, por ejemplo, identifican

52. Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

53. Jussi Kotkavirta y Esa Sironen: *Moderni, Postmoderni*, pág. 27.

54. Jürgen Habermas: *Die Neue Unübersichtlichkeit*.

los primeros albores de la modernidad en Baudelaire, pero Habermas, al igual que muchos historiadores de la arquitectura moderna como Joseph Rykwert, sitúa los comienzos del «proyecto de la modernidad» un siglo antes.⁵⁵ Se considera que el desplazamiento de la modernidad hacia una nueva fase empezó a manifestarse a finales de la década de 1950. Para Jameson, los tres períodos de la cultura se corresponden con los tres períodos del capitalismo tal como los describió Ernest Mandel en su libro *Capitalismo tardío: capitalismo de mercado y capital multinacional*. Muchos ven en la posición dominante del capital multinacional la razón principal de los fenómenos de nuestra época.⁵⁶

La fase posmoderna es una suerte de «imperialismo de un estilo de vida» que se abre camino por todas partes.⁵⁷ En consecuencia, es inútil que los arquitectos sigamos rechazando los productos de la posmodernidad y será mejor que nos dediquemos al análisis más productivo de las razones que se ocultan tras estos fenómenos. El arte —y aquí se incluye la arquitectura— está ligado inseparablemente a su trasfondo cultural y, nos guste o no, nos ha tocado en suerte vivir en esta realidad cultural posmoderna, sea cual sea el nombre que queramos darle. Este siglo se ha encargado de demostrar que el credo moderno según el cual la arquitectura podía separarse de su contexto cultural y resucitar como salvadora de la sociedad no era más que un ejercicio de idealismo infundado.

El testimonio de un par de zapatos

En *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Fredric Jameson nos muestra las diferencias entre la conciencia cultural moderna y la posmoderna mediante la yuxtaposición de dos cuadros.⁵⁸

Como ya he empleado una metáfora sobre unos zapatos en un ensayo anterior, quizá me permitan que abunde sobre el tema sirviéndome de la comparación de Jameson. Emplea un cuadro de Vincent van Gogh en el que

55. Joseph Rykwert: *Los primeros modernos: Los arquitectos del siglo XVIII*.

56. Ernest Mandel: *Capitalismo tardío: capitalismo de mercado y capital multinacional*.

57. Entrevista a Fredric Jameson en el *Helsinging Sanomat* (17.11.1986).

58. Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, págs. 23-35.

se ve un par de viejos zapatos de labriego como ejemplo de la conciencia moderna, mientras que la posmoderna es representada por el cuadro de Andy Warhol *Diamond Dust Shoes* (*Zapatos de polvo de diamante*). Por regla general, una obra de arte moderna representa algo más grande, más amplio y más idealista que la propia obra de arte. El realismo exigía que el tema ocupase todo el lienzo, pero en el arte moderno incluso el fragmento, la parte o el montaje se juzgan aptos para contar toda la historia.

El par de zapatos de Van Gogh se convierte, ante nuestra misma mirada, en todo un relato épico, la leyenda del labriego holandés. Este calzado insignificante representa toda una forma de vida, que está reflejada en el deterioro de los zapatos. En su ensayo *El origen de la obra de arte*, Martin Heidegger nos ofrece un análisis excelente del efecto que surte la pintura de Van Gogh. Con elocuencia y emoción, Heidegger escribe:

En la oscura boca del desgastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento caminar a través de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del sendero cuando cae la tarde. En el zapato vibra la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de esta herramienta pasa todo el resignado temor por asegurarse el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte.⁵⁹

Cuando volvemos nuestra mirada a los zapatos posmodernos de Andy Warhol, nos sobresalta ver que la imagen no es más que una imagen plana, un fetiche. La imagen ya no contiene un mensaje; ya no representa una asociación de experiencias. Ha perdido profundidad y resonancia, el mensaje humano. La imagen se ha hundido hasta hacerse plana y convertirse en un artículo a la venta en el mercado del arte. Sin embargo, todo el interés del arte posmoderno de Warhol reside precisamente en el materialismo y el fetichismo de los productos. En sus cuadros, hasta las personas

59. Martin Heidegger: «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, pág. 27.

se han convertido en bienes, transformadas en sus propias imágenes, en sus propias marcas registradas. Ya no podemos vislumbrar el interior del signo y del símbolo; no podemos sentir el aliento vivo de la imagen.

Si la imagen moderna emanaba una gran capacidad para la empatía y el gusto por compartir, la imagen posmoderna transmite la impresión de un egotismo narcisista y la muerte de toda empatía.

Quisiera añadir un tercer par de zapatos a la metáfora. Los zapatos modernos tardíos del artista checo Jiří Kolář, recubiertos de jirones de viejos billetes, constituyen una imagen auténticamente poética, una referencia nostálgica y melancólica a un mundo perdido. Mientras que los zapatos de Van Gogh, que son de una modernidad temprana, vivifican el presente, los de Kolář suscitan emociones del pasado que son a un tiempo agradables y conmovedoras. Este tercer par de zapatos opera con la memoria cultural y carga con toda la profundidad espiritual de la herencia cultural centroeuropea. Vibra con sus sutiles fluctuaciones emocionales y su delicada sensualidad; en cambio los zapatos de Warhol están congelados, rígidos como un cadáver, desconectados de la realidad. Estos zapatos existen en el mismo centro del cambio cultural del que somos testigos. También podría decir que, en mi opinión, estos últimos zapatos representan una oportunidad positiva para el arte en nuestra época posmoderna. Pero pasaré ahora de los zapatos a la arquitectura.

La muerte de la arquitectura

Victor Hugo añadió un párrafo enigmático a la octava edición de *Nuestra Señora de París* titulado «Esto matará a aquello», en el que se dicta la sentencia de muerte de la arquitectura: «En el siglo xv todo cambia. El pensamiento humano descubre un medio de perpetuarse no sólo más duradero y más resistente que la arquitectura, sino también más fácil y más sencillo. La arquitectura queda destronada. A las letras de piedra de Orfeo van a suceder las letras de plomo de Gutenberg».⁶⁰

60. Victor Hugo, citado en Pekka Suhonen: *Talot ja kirjat*, Teekkari, 1959, págs. 20-21. Aquí se cita por Victor Hugo: *Nuestra Señora de París*, pág. 231.

Hugo insiste en esta idea, que había puesto en los labios del archidiácono de Notre Dame: «Era el presentimiento de que el pensamiento humano, al cambiar de forma, cambiaría también en la expresión, que las ideas capitales de cada generación no iban a tratarse ya del mismo modo ni a escribirse de la misma manera; que el libro de piedra, tan duro y perdurable, iba a ceder la plaza al libro de papel, más sólido y más perdurable aún».⁶¹

Pese a que la profecía de Hugo se ha citado reiteradamente, creo que su significado en relación con el curso de la historia no se ha interpretado de manera correcta. Es incuestionable que la predicción de Hugo de que la arquitectura perdería la condición de transmisor cultural más importante en beneficio de otros nuevos medios ha resultado ser cierta. Pero los nuevos medios no han desplazado a la arquitectura por ser más fuertes o perdurables, como dijo Hugo, sino precisamente por las razones opuestas: porque son rápidos, efímeros y desechables. En un tiempo en que incluso el estilo se ha convertido en un artículo de consumo en una sociedad de consumidores, la arquitectura deviene irremediamente un medio engorroso entre los medios de comunicación disponibles. El sentido fundamental de la arquitectura no es otro que la integración y la estabilidad, y estas cualidades se hallan en conflicto con la ideología de consumo; la estrategia del consumismo exige el don de lo efímero, la enajenación y la fragmentación de la conciencia. Una visión coherente del mundo revelaría la sinrazón del consumo obsesivo.

En todos los ámbitos de la comunicación y la expresión artística, nuestra cultura fomenta lo rápido, lo poderoso, lo abrumador, más que la comunicación lenta y de baja eficiencia que es propia de la arquitectura. En todas las formas de la expresión artística, los matices y las sutilezas se han visto arrumbados por la creciente fuerza de los efectos. Hasta en el ámbito de la arquitectura, el efecto comercial de las imágenes, una suerte de *shock*, se ha popularizado en la carrera por captar la atención de los ciudadanos de *Plentyville*. La arquitectura de hoy es cada vez más el producto de un

61. Victor Hugo: *Nuestra Señora de París*, pág. 224.

empeño consciente que se asocia al mercantilismo, el sensacionalismo y la creación de imágenes: «la tendencia a permitir que la imagen determine la forma y no al revés».⁶² En nuestra cultura publicitaria, la arquitectura está asumiendo de manera imperceptible la función de los anuncios. Pero cuando el efectismo de la imagen desbanca la calidad artística y el simbolismo cultural, cualquier cosa que posea valor puede emplearse como imagen. Las imágenes de decadencia y declive gozan hoy día de una evidente popularidad... Los trabajos que más se encargan a los alumnos en las escuelas de arquitectura son crematorios y cementerios. Este interés delata el debilitamiento de nuestra afectividad, pero también la fascinación por la muerte que caracteriza nuestra cultura.

Hasta ahora, la arquitectura había sido una forma de arte exenta de humor. Hay, de hecho, un conflicto evidente entre la permanencia de la arquitectura y el carácter pasajero y contextual del humor. Que ahora se reclame a la arquitectura que sea divertida y humorística pone de manifiesto las perversas concepciones imperantes de la realidad y la vida. Por supuesto que jamás se nos pasaría por la cabeza criticar, por ejemplo, la arquitectura de Miguel Ángel por carecer de sentido del humor. La forma en que la posmodernidad explota de manera calculada los valores de la moda y ciertos estilos antaño prácticamente desconocidos en el mundo de la arquitectura como el humor, la parodia, la ironía y la sátira, debe interpretarse como un intento por parte de la arquitectura de dramatizar su lenguaje expresivo para recuperar la posición de privilegio en la conciencia pública.

No debe de faltar mucho para que la arquitectura vanguardista de *Plentyville* inaugure construcciones en las que se haya renegado de la función principal de un edificio —a saber, proteger al hombre y sus instituciones— para convertirse, en cambio, en instrumentos de tortura, amedrentamiento e inmolación. Puede que nuestra cultura sensacionalista produzca incluso edificios diseñados para hundirse y derrumbarse. En la crueldad ritualizada de los cómics y de los vídeos musicales vemos una premonición de esta posibilidad.

62. Juan Pablo Bonta: «À propos de The Tribute Projects 1», pág. 96.

Realidad y sueño: la imagen vacía

En una sociedad dedicada a la manipulación masiva de la mente humana, la realidad y el sueño son ya intercambiables. Tal como asumió Eco, la hiperrealidad que hemos creado, con sus falsificaciones del tiempo y de la historia, se convertirá en el nuevo estándar de realidad.⁶³ En consecuencia, la mente creativa tiene que reconquistar el mundo real, auténtico, y la tarea creativa del artista experimenta una extraña inversión: de ampliar el reino de la imaginación y las distintas posibilidades que tienen las personas de ser humanas, pasa a definir y confirmar nuestra posición en la realidad. Aquí veo la tarea ética crucial del arte y la arquitectura en la fase cultural en la que nos hallamos: el arte debe ser una fortaleza donde se refugien la unicidad y la autenticidad de las experiencias individuales, en una cultura que se está convirtiendo a pasos agigantados en un espectáculo mundial de figuras de cera.

La realidad artificial característica de nuestra cultura es, según la definición de Platón, un simulacro: una copia auténtica de un original que nunca ha existido. En lugar de generar tensión —es decir, diálogo— entre el pasado y el presente, el pasado es pasto de nuestro presente. Hemos perdido la capacidad de «hablar con los muertos», una capacidad que T. S. Eliot considera nuclear de una tradición viva.⁶⁴ Nuestro entorno está convirtiéndose en un retrato ahistórico de sí mismo y se asemeja, en este sentido precisamente, a los zapatos de Warhol. La nueva hiperrealidad es sintomática de nuestra incapacidad de soñar.

La arquitectura moderna, a la que se ha recurrido hasta el abuso, puede que no haya perdido del todo su capacidad comunicativa, aunque es posible que seamos nosotros los que nos hayamos vuelto incapaces de proyectar significados en ella. Un mundo a lo Disneylandia: he aquí el refugio de una cultura que ha perdido la capacidad de soñar e imaginar espontáneamente. En la aparente ilusión perfecta de la hiperrealidad ha desaparecido, de hecho, la plasticidad, profundidad y tridimensionalidad. El hiperrealismo es el espejo de una cultura que ha abandonado el sentido de la profundidad.

63. Umberto Eco: «Viaje a la hiperrealidad».

64. T. S. Eliot: «La tradición y el talento individual».

En un ensayo hilarante, «¿Qué hacéis después de la orgía?», Jean Baudrillard describe una exposición hiperrealista en el Centro Pompidou en los siguientes términos:

Había estatuas aquí, es decir, no eran esculturas exactamente, más bien eran maniqués, realistas de la cabeza a los pies, de color carne, totalmente desnudos, en posiciones que no eran ni provocativas ni pornográficas: eran inequívocas, absolutamente banales [...] Las reacciones de la gente fueron interesantes: se inclinaban hacia delante para poder ver algo, los poros de la piel, el vello púbico, cualquier cosa, pero no había nada que ver. Hasta había gente que quería tocar los cuerpos, comprobar su realidad, pero de nada les servía intentarlo, desde luego, porque todo lo que podía haber estaba ahí desde el principio. Ni siquiera era un trampantojo. Cuando el ojo cae en la trampa, solemos divertirnos tratando de averiguar cómo nos ha engañado la vista. Es más, incluso si no media engaño, el placer estético y táctil que nos procuran las formas siempre entraña una especie de juego de conjeturas. Se agachaban para comprobar un fenómeno pasmoso: una imagen en la que no había nada que ver. Ahí reside la obscenidad: en que no hay nada que ver.⁶⁵

A menudo me he encontrado en la misma situación de desconcierto ante los productos de la arquitectura hiperrealista (centros comerciales, vestíbulos de hotel, decoraciones de restaurantes) y he llegado a la misma conclusión: su obscenidad reside en que no hay nada que ver. ¿Habéis intentado concentraros en la música que suena en los ascensores? Causa inquietud porque no hay nada que escuchar.

En el mismo ensayo, Baudrillard menciona otra característica de la cultura de las imágenes. En una muestra de sagacidad, observa que hoy día preferimos mirar el detalle de una fotografía de un cuadro más que ver el cuadro en sí mismo. De modo parecido, seguro que preferimos mirar la fotografía del detalle de un edificio al propio edificio. La imagen se ha convertido en un fetiche. Asimismo, cualquiera puede encontrarse en el extranjero contemplando vistas o paisajes arquitectónicos como imágenes que han perdido toda su plasticidad y unicidad, como si estuvieran impresas en las páginas de una revista de moda o aparecieran en un documental de viajes televisivo. A nuestra realidad le falta muy poco para estar sellada herméticamente y alinearse de forma precisa con las imágenes reproducidas.

65. Jean Baudrillard: «What are you doing after the orgy?», *Traverses*, núm. 20 (1984).

La aparente riqueza de ideas e innovaciones en la arquitectura comercial no debería llevarnos a engaño: en lugar de estimular imágenes independientes y espontáneas, esta arquitectura nos brinda un sucedáneo condicionado y superficial. Los módulos y protuberancias, arcos y contornos, cornisas y esquinas de la arquitectura actual ya no delinean el mundo: no son más que imágenes autónomas pegadas en el mismo lugar y acompañadas de floridas explicaciones cosmológicas en las que se ensalza la inteligencia de las apropiaciones.

La emergencia de una arquitectura de usar y tirar en las decoraciones de restaurantes y tiendas constituye una manifestación más de la acelerada consunción de la arquitectura. La arquitectura desechable explota las modas. Basada en la idea de una satisfacción inmediata y una no menos inmediata eliminación, esta arquitectura permite un salto rápido al siguiente ciclo de consumo de imágenes. Así pues, la obsolescencia incorporada ha pasado a ser una característica de los estilos arquitectónicos actuales. La cultura de consumo convertirá la arquitectura en un hilo musical tan inofensivo como la música de ascensor y fomentará la consunción de la existencia humana en un ambiente despreocupado y de ensueño.

El secuestro de la *funcionalidad*

En una ciudad de penurias *Necessityville*, la expresión artística de los edificios y las cosas solía derivar de la utilidad del artefacto, pero en una ciudad de la abundancia *Plentyville*, la arquitectura y los artefactos son independientes de sus funciones y se transforman en signos, fetiches sociales autónomos, cuya utilidad real es la de servir de divisa cultural imaginaria. «Todos los valores se convierten en signos-valores y, en consecuencia, devienen intercambiables de manera indiferente», afirma Baudrillard.⁶⁶

Una cultura obsesionada con la producción tiene que trasladar dicha producción al ámbito de lo alegórico e imaginario cuando el mercado de las necesidades o la escasez reales está saturado. Éstas son precisamente las bases de la estética del capitalismo en su última fase. La producción estética de la posmodernidad coincide exactamente con la producción de bienes, como

66. Tiina Arppe: «Presentation of Jean Baudrillard».

dice Jameson. La transformación de la ropa, que ha dejado de cumplir la función de proteger a quien la lleva para convertirse en un puro *object d'art* sin que conserve ninguna de sus funciones originales, o la mayor parte del diseño contemporáneo, que renuncia en gran medida a las exigencias ergonómicas del objeto diseñado, son ejemplos de esta erosión de la funcionalidad. De hecho, el valor de la imagen en los objetos de diseño actuales con frecuencia se asienta en el cuestionamiento o la parodia de la funcionalidad. De ahí que pueda afirmarse que la cultura posmoderna esté socavando deliberadamente la ideología funcionalista.

Quisiera señalar que no menosprecio el valor artístico del nuevo arte textil, por ejemplo. Tampoco presento aquí juicios de valor sobre la obra de Warhol, sino sobre la visión del mundo en que ésta se ampara. Trato de ilustrar con estos ejemplos el paso del valor funcional a un valor en el orden del símbolo o del signo que es absolutamente crucial para el desarrollo de la sociedad de consumo y que, en consecuencia, este mismo desarrollo se está produciendo también, y de manera irrevocable, en el mundo de la arquitectura.

La segunda realidad desaparece

Nuestra cultura ha devenido «unidimensional», tal y como predijeron con asombrosa exactitud Herbert Marcuse y Erich Fromm. La ciudad policía, *Guardianville*, intenta barrer cualquier conflicto o tensión y, al hacerlo, allana nuestra existencia hasta convertirla en un ejercicio consumista inofensivo: nos convertimos en consumidores de nuestras propias vidas.

Herbert Marcuse ha sugerido que la mente de una persona industrial deviene unidimensional cuando la «segunda realidad» y la tensión entre el mundo ideal y el mundo real y cotidiano desaparece.⁶⁷ Nuestra cultura opera una identificación entre el mundo de los ideales y el de la cotidianidad, y así reduce a cero la función del arte como mediador entre ambos mundos. En esta cultura materialista y secular, el arte se ve forzado a producir realidades seculares alternativas, en lugar de despertar las conciencias y

67. Herbert Marcuse: *El hombre unidimensional*.

enfrentarlas a una dimensión metafísica que desbanque la vida cotidiana. En *El hombre unidimensional*, Marcuse escribe:

El nuevo aspecto actual es la disminución del antagonismo entre la cultura y la realidad social, mediante la extinción de los elementos de oposición, ajenos y trascendentes de la alta cultura, por medio de los cuales constituía *otra dimensión* de la realidad. Esta liquidación de la cultura *bidimensional* no tiene lugar a través de la negación y el rechazo de los «valores culturales», sino a través de su incorporación total al orden establecido, mediante su reproducción y distribución en una escala masiva.⁶⁸

Esta desaparición de la jerarquía, la igualación de todas las cosas (lo sagrado y lo profano, el aquí y el más allá y la igualdad e intercambiabilidad de lo espiritual y lo material), priva a la arquitectura de su mensaje. La arquitectura se convierte en un alarde de ingenio visual, pero ello no oculta su vacío espiritual o existencial. Nuestros edificios padecerán el mismo destino que las cláusulas lógicas enunciadas por Wittgenstein: todos dirán lo mismo, es decir, nada. Ahora que Dios ha muerto, tenemos que reconstruir el mundo a nuestra imagen y semejanza, como ha dicho el ecofilósofo polaco-estadounidense Henryk Skolimowski.⁶⁹ Ésta es la cuestión: ¿cuál será la imagen del hombre en el próximo milenio?

La desaparición de los ideales

Los primeros edificios modernos nos afectan porque surgen de un ideal, de una utopía. La esperanza es el santo patrón de los arquitectos. Pero hemos perdido el ingenuo optimismo y los ideales de aquellos pioneros. Nuestros edificios pueden ser asombrosos o virtuosos, ingeniosos o dramáticos, mas rara vez tocan el alma porque carecen de la dimensión ideal.

Unas pocas comparaciones para continuar mi diálogo sobre los zapatos. El dibujo que Le Corbusier hizo para su proyecto de *jardin suspendue* nos conmueve porque nos habla de una nueva forma de vida, de unos nuevos ideales y relaciones humanas. Esta arquitectura posee plasticidad y empatía; es una arquitectura pensada para la vida.

68. Herbert Marcuse: *El hombre unidimensional*, pág. 87. El subrayado es de Marcuse.

69. Henryk Skolimowski: *Eco-Philosophy*, Boston: M. Boyars, 1981.

La Douglas House (1971-1973) de Richard Meyer, en Harbor Springs (Michigan), sigue la senda estilística de Le Corbusier, pero nos sorprende precisamente porque carece de vida. No me refiero a que la fotografía nos la muestre deshabitada, sino a que la arquitectura es tan exquisita que logra que el viejo Corbu nos parezca un simple aficionado, pero aun así el diseño carece de contenido.⁷⁰ Aquí la arquitectura se ha convertido en un signo cultural, una imagen exquisita pero vacía.

En mi segunda comparación, la torre Leningradskaya Pravda de los hermanos Vesnin respira optimismo y fe en el futuro; nos presenta la tecnología como la promesa de un porvenir mejor, pero también como un objeto con el que podemos maravillarnos como niños, siempre sujeta en cualquier caso a la poesía de la arquitectura.

El Shanghai Bank en Hong Kong, de Norman Foster, y el edificio de la Lloyd's en Londres, de Richard Rogers, representan triunfos de la arquitectura *high-tech*. Aquí, sin embargo, la tecnología se excede y se convierte en puro malabarismo narcisista y la utilidad artística y estructural ha perdido todo contacto con la vida. Utopía y fe, inocencia e idealismo, se han perdido; estos edificios se yerguen en el gélido «ahora» unidimensional.

El mensaje espiritual de la arquitectura y la calidad arquitectónica no surgen de un dominio perfecto de los requisitos funcionales, técnicos y económicos que plantea el contratista. Nacida de la misma dimensión espiritual que surca la vida cotidiana, a semejanza de la poesía, la música, la pintura o el teatro, la arquitectura siempre es algo más que el edificio tangible. La tarea del arquitecto no consiste en embellecer o «humanizar» el mundo de los hechos cotidianos, sino en abrir una ventana con vistas a la segunda dimensión de nuestras conciencias, la realidad de los sueños, las imágenes y los recuerdos.

La falta de ideales también aborta cualquier radicalismo. Si no hay ninguna utopía social visible o imaginable, la revolución se queda sin suelo. El

70. Puede leerse una comparación de las casas de Le Corbusier y Meyer —aunque con una intención distinta— en William Hubbard: *Complexity and Conviction - Steps Toward an Architecture of Convention*.

descontento sin objeto, la angustia, nos llevan a cometer actos absurdos y nihilistas: aquí debemos hallar sin duda una de las causas del terrorismo.

«En la época actual, cualquier cosa parece incorporar su propio opuesto [...] se diría que las victorias del arte las compramos a expensas de una pérdida de carácter», escribió Karl Marx en 1856.⁷¹ En su momento, esta afirmación delataba una visión conservadora de las artes, pero parece que su punto de vista ha sido reivindicado ciento treinta años más tarde.

La eutrofización de la cultura

En *Plentiville*, el problema central no es otro que la demasia: se produce demasiado de todo, tanto en lo material como en lo cultural. Cuando todo se vuelve sexual, político y social, cuando las categorías son objeto de un crecimiento tumoral y hacen metástasis por todas partes, también pierden su significado.

El resultado es un lapso en la inactividad, la indecisión, la insensatez, si es de creer la lúgubre profecía de Baudrillard.⁷² En opinión de Jameson, «la cultura cala en toda la realidad social y en última instancia todo se convierte en cultura».⁷³ Este crecimiento cancerígeno, esta eutrofización de la cultura y esta sobreproducción traerán consigo una suerte de anoxia espiritual, un Mar de los Sargazos cultural.

La ampliación del campo cultural *ad absurdum* conlleva un nuevo conjunto de valores morales para el arte. En una sociedad superproductiva, el arte no debería empeñarse en hacer más sino en hacer menos. Después de la bacanal posmoderna, una vez más es el tiempo del neominimalismo, el neoascetismo, la neoabnegación y la sublime pobreza. La calidad, la dimensión de la profundidad espiritual, debe ser reinstaurada como único criterio del arte.

No hay duda de que la desaparición de la calidad espiritual de la arquitectura en nuestro entorno se debe a la desaparición de ese «suelo» intelectual

71. Karl Marx: «Speech at Anniversary of *The People's Papers*», citado en *Moderni/Postmoderni*, pág. 18.

72. Baudrillard en *Moderni/Postmoderni*, pág. 185.

73. Jameson, op. cit.

colectivo del que surgen los productos de la arquitectura. En consecuencia, la sociedad del bienestar, la abundancia y la vigilancia se convierten en patrones de la arquitectura muy sospechosos.

El crecimiento de la sociedad de consumo —que apenas si puede seguir ocultando su carácter seudodemocrático— plantea graves cuestiones acerca de la función de la arquitectura, la validez de las convenciones sociales como metas para el diseño y, en última instancia, la supervivencia de la arquitectura en la sociedad venidera.

¿Qué aspecto tendrá la arquitectura de la sociedad de consumo? La respuesta es inevitable: no habrá arquitectura. Cuando la arquitectura se disocia de sus fundamentos metafísicos y existenciales, se convierte en entretenimiento, un pasatiempo, una arquitectónica música de ascensor. La arquitectura que dio voz en nuestras conciencias a las cuestiones existenciales de la vida será reemplazada por una forma de construir que, siendo contraria a su propia naturaleza, sepultará toda cuestión significativa en aras de la comodidad y el placer. Esta forma de cultura construirá una residencia de ancianos universal.

Se aprecian síntomas de fractura en nuestra profesión: por un lado, hay un diseño que ejecuta las convenciones y órdenes del consumidor sin rechistar; por otro, hay una arquitectura seria cuya función, siguiendo la esencia del arte, no es otra que ahondar en la esencia fundamental de nuestra existencia. La fractura que recorre el mundo del arte entre un bando que se dedica al entretenimiento y que atiende servicialmente las necesidades del consumo cultural, y otro que trata de ofrecer arte serio, ya se ha producido en la música, la literatura y el cine.

No son pocos los arquitectos jóvenes que han sacado sus propias conclusiones: en una sociedad de consumo, la arquitectura sólo puede existir si renuncia a su decálogo social y busca amparo en el mundo del arte autónomo y la anarquía cultural. La arquitectura seria se aproxima a la anarquía cultural en la sociedad de consumo y actúa contra las normas sociales en lugar de reforzarlas.

Los elocuentes edificios de Frank Gehry, por ejemplo, tienen una generosa ración de anarquía: arremeten contra el romo materialismo de las normas del lujo y contra la dictadura del dinero. Si la pintura de Warhol dobla la rodilla ante el dinero, la casa de Gehry arruga la nariz o, mejor dicho, le muestra el trasero al dios financiero de nuestro tiempo.

En una sociedad consagrada a la eficiencia y que carece de la dimensión espiritual de la vida, la arquitectura auténtica es arrancada de sus fundamentos utilitarios. Para preservar su dimensión espiritual, la arquitectura debe entrar en conflicto con su propia esencia, que está ligada a la realidad social. Por tanto, para garantizar su supervivencia, la arquitectura debe negarse a sí misma.

La principal cuestión estética hoy día no es «¿Qué es bello?» sino «¿Qué es arte?», como ha apuntado tan oportunamente Thierry de Duve.⁷⁴ El desarrollo de nuestra cultura ha vuelto a poner en el centro de todas las miradas la cuestión del contenido ético del arte. En este sentido, el reputado filósofo finlandés Georg Henrik von Wright ha adoptado una posición anarquista. Citando a Nietzsche, Von Wright afirma que cuando los valores básicos de la cultura flaquean y se vuelven falsos, la tarea del filósofo consiste en «filosofar con un martillo». «Un filósofo debe predicar una especie de anarquía como requisito previo para una sociedad sana», dice Von Wright.⁷⁵

Epílogo

Quizá les parezca una visión muy pesimista del futuro. La cantidad de pesimismo, sin embargo, es directamente proporcional a las expectativas de cada uno. Espero que los arquitectos lleguen a percibir nuestra realidad cultural tan nítidamente como sea posible para que así podamos definir el territorio y las bases éticas de nuestro arte. El sueño de un mundo mejor que nos legaron los fervientes albores del Movimiento Moderno debe ser sustituido hoy por una visión más realista. Llamo a esta visión «la estrategia

74. Thierry de Duve, citado en Jean François Lyotard: «Answer to the question: What is Postmodernism?», pág. 149.

75. *Suomen Kuvalehti* (Helsinki), núm. 23 (1986), pág. 3.

de la resistencia cultural». La tarea de la cultura creativa sigue consistiendo en luchar contra las convenciones del pensamiento imperante, ya que, de lo contrario, no sería creativa en absoluto: cuando sepamos ver de qué lado sopla el viento descubriremos también cómo ha de orientarse la arquitectura. Habida cuenta de las opiniones aquí vertidas, una orientación lógica y ética consistiría en seguir explorando «el proyecto inconcluso de la modernidad».

Para terminar, me gustaría recuperar libremente una cita de Frank Gehry procedente de una entrevista que concedió a la revista *Arkkitehti* en mayo de 1986: «Recuerdo que cuando era joven», dijo Gehry en tono pensativo, «también era optimista [...] Cuando te haces mayor a veces te vuelves muy cínico [...] pero los jóvenes te dicen: “No te preocupes, papá. Déjalo en nuestras manos”». ⁷⁶

1987

76. Entrevista a Frank Gehry, «Collisions between spaces in built sketches», pág. 33.



Pintura, *collage* y arquitectura.

Alvar Aalto. Casa experimental en Muuratsalo, 1952. Un *collage* arquitectónico que evoca una experiencia del tiempo y sugiere que la estructura es el resultado de la acumulación de restos de una era anterior.

Alvar Aalto. Óleo, 32 x 40 cm, 1945.

De una arquitectura tectónica a una pictórica

Collage y juego en la arquitectura de Alvar Aalto

Los períodos estilísticos de Aalto

Alvar Aalto, al igual que muchos artistas y arquitectos, pasó por varias fases estilísticas durante su carrera profesional, que abarcó más de medio siglo, y a veces reaccionó de manera violenta contra sus aspiraciones anteriores.

Después de obtener el diploma de arquitecto en 1921, Aalto empezó su carrera proyectando en el lenguaje clásico utilizado en aquel tiempo por los arquitectos escandinavos; los historiadores de la arquitectura han coincidido en identificar este conjunto de obras de manera general como clasicismo nórdico. En años posteriores, Aalto restó importancia a sus primeras obras neoclasicistas, y los historiadores apenas les prestaron atención mientras vivió. Sólo con la revalorización del Movimiento Moderno, que se inició a finales de la década de los setenta, y el renovado interés por la historia, las primeras obras de Aalto empezaron a popularizarse. En su primera etapa clasicista, Aalto se inspiró abiertamente en varias fuentes para sus diseños: su mobiliario de la década de 1920, por ejemplo, refleja una ecléctica multitud de fuentes europeas y americanas de los siglos XVIII y XIX.⁷⁷

La permisividad con la que Aalto, en esta primera etapa, buscaba inspiración en la historia, está fuera de toda duda: «Viendo cómo nuestros antepasados fueron capaces de ser internacionales y carentes de prejuicios, manteniendo fidelidad a lo propio, estamos ahora en condiciones de recibir influencias, con los ojos bien abiertos, de la vieja Italia, España y de la nueva América. Aun así, nuestros ancestros continúan siendo nuestros maestros».⁷⁸

77. Para la actitud ecléctica de Alvar Aalto, véase Igor Herler: «Early furniture and interior designs», págs. 14-59.

78. Alvar Aalto: «Motivos de tiempos pasados», pág. 51.

Sin embargo, después de participar en el segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, celebrado en Francfort en 1929, donde entabló amistad con los principales nombres del nuevo movimiento arquitectónico —en particular, con Walter Gropius y László Moholy-Nagy— y siguió muy de cerca los preparativos para la exposición de Estocolmo de 1930, Aalto se convirtió en un declarado partidario del funcionalismo. A su regreso de Estocolmo en el verano de 1930, se prodigó en textos apasionados sobre las nuevas ideas: «Las lanchas motoras, los vagones de tren, frigoríficos y gramófonos han reemplazado a lo que antes considerábamos objetos de alto nivel y que recibían el nombre de “fino interiorismo”. [...] Para mí, es una tendencia positiva de desarrollo que el artista se niegue en cierta forma a sí mismo, superando su campo tradicional de operaciones, democratizando sus propios productos sacándolos de sus reducidos ámbitos para entregarlos al disfrute del gran público».⁷⁹

Con todo, el compromiso de Aalto con la ortodoxia de los principios del funcionalismo continental no duró mucho. Apenas pasados cinco años, presentó una crítica minuciosamente argumentada del racionalismo en una conferencia intitulada «El racionalismo y el hombre»: «[...] hemos reconocido, y todavía estamos de acuerdo, en que los objetos, legítimamente llamados racionalistas, adolecen a menudo de una considerable falta de humanidad [...] En nuestro tiempo, inmerso de lleno en el principio de la producción estandarizada, vemos que el puro formalismo es, en gran medida, deshumanizador».⁸⁰

Cinco años después, en «La humanización de la arquitectura», Aalto abundó en este punto de vista:

No es la racionalización en sí lo que en la primera y ahora pasada fase de la arquitectura moderna estuvo equivocado. El fallo reside en que la racionalización no ha profundizado lo suficiente. El actual período de la arquitectura moderna es, sin lugar a dudas, nuevo, y tiene especial interés en resolver los problemas en los campos humano y

79. Alvar Aalto: «La exposición de Estocolmo de 1930», pág. 100.

80. Ídem: «El racionalismo y el hombre», págs. 127 y 131.

psicológico. Este nuevo período, de cualquier forma, no está en contradicción con el primero, de racionalización técnica. [...] El funcionalismo técnico es correcto solamente si se amplía hasta alcanzar incluso el campo psicológico. Ésta es la única forma de humanizar la arquitectura.⁸¹

Después de la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento de Aalto —y su arquitectura— experimentó una nueva transformación. Los problemas técnicos inherentes a los edificios modernos pintados de blanco, de superficies enlucidas y techos planos llevaron a Aalto a plantearse el uso de materiales y construcciones más resistentes. Fue durante la década de los cuarenta cuando empezó a fraguarse el regionalismo finlandés de Aalto. Aquí, el ladrillo rojo, la madera y el cobre eran los materiales principales y se perseguía el efecto mediante el uso de imágenes emotivas y vagas referencias históricas combinadas con un lenguaje, por el contrario, moderno. Las dimensiones históricas de los edificios de Aalto se ocultan y se ovillan en asociaciones inconscientes de manera tan sutil que podría afirmarse que en ellos se asiste a la presencia de la experiencia del tiempo para distinguirlos del uso posmoderno de las referencias históricas.

A finales de la década de los cincuenta, los edificios de Aalto empezaron a presentar aspectos monumentales y manieristas, caracterizados por el uso del mármol y de motivos formales y texturales a menudo de una riqueza barroca. Por aquella misma época, Aalto abandonó la escritura crítica o especulativa acerca de su propio pensamiento arquitectónico. «El Señor creó el papel para los dibujos arquitectónicos; todo lo demás —al menos para mí— es malgastarlo. *Torheit* [la necedad o locura], diría Zaratustra», escribe en 1958.⁸² Esta creencia fomentó el descrédito generalizado del análisis teórico de los conceptos arquitectónicos entre sus colegas finlandeses, descrédito que se prolongó durante más de una década. El abandono deliberado de las discusiones ideológicas en el último decenio de su carrera también le distanció de los ideales incipientes de las generaciones más jóvenes de arquitectos finlandeses, que tenían un enfoque más social.

81. Alvar Aalto: «La humanización de la arquitectura», págs. 141-142, 145.

82. Ídem: «A modo de artículo», pág. 369.

Aunque Aalto había sido uno de los escritores más prolíficos de los maestros modernos, sus contribuciones no fueron rescatadas del olvido hasta la publicación de sus artículos, ensayos y conferencias en el libro *Alvar Aalto: Sketches*, de cuya edición se ocupó su amigo Göran Schildt.

Los ingredientes del mundo de Aalto

A lo largo de toda su carrera, Aalto incluyó en su arquitectura características inusuales y heterodoxas. Con todo, ciertos temas reaparecen una y otra vez con independencia de los aspectos estilísticos exteriores. Así, los edificios de su período neoclasicista evocan imágenes en las que se recurre a la rusticidad pero también a las tradiciones rurales del Mediterráneo y las edades de oro de la historia de la arquitectura. El joven Aalto quedó igualmente impresionado tanto por Brunelleschi como por la arquitectura rural de madera de Karelia. Incluso los diseños en los que se percibe una mayor sintonía con el funcionalismo continental, como, por ejemplo, el bloque de viviendas (1929) y las oficinas del periódico *Turun Sanomat* en Turku (1928), traslucen un tacto más suave y un perfil más sensual que los edificios de los colegas continentales; sus trabajos posteriores, más individuales y funcionalistas, contienen una gama de motivos ajenos a la corriente dominante y que en todos los casos apuntan en direcciones que ampliaría más adelante.

El sanatorio de Paimio (1928-1932) y la biblioteca de Viipuri (1929-1935) son indudablemente las principales obras del período funcionalista de Aalto. A pesar de su vigorosa técnica creativa, ambos diseños presentaban las huellas de un enfoque más personal y rico, con una relación más intensa con la tradición. Estos elementos continuaron desarrollándose en la casa del arquitecto en Helsinki (1935), en los pabellones de las exposiciones de París y Nueva York (1937 y 1939), y encontraron su expresión más convincente en una obra maestra de la arquitectura: la villa Mairea (1938-1939). Las obras más compactas del período de posguerra, como el ayuntamiento de Säynätsalo (1950-1952) y la iglesia de Vuoksenniska (1958), le alejaron más si cabe del declarado neoclasicismo y los ideales funcionalistas de su juventud, para encaminarle a una síntesis completamente independiente que parece incorporar algo de la esencia de la tradición finlandesa, aunque este último extremo no sea fácil de analizar o expresar.

Entre las principales características del diseño de Aalto destacan los conjuntos de formas no ortogonales, la forma en abanico, el uso de formas libres y de la madera como material, con detalles diseñados de manera ergonómica y sensual, y un ambiente relajado, liberado, exento de cualquier elemento doctrinario, con ocasionales referencias a motivos vernáculos. El diseño y la arquitectura de Aalto se caracterizan por cierta tolerancia estética, que permite cambios y divergencias posteriores con respecto al concepto original sin que se produzca ningún conflicto visual perceptible. Su método de trabajo también contemplaba la improvisación en los detalles hasta las últimas fases de la construcción.

Una arquitectura de asociaciones

El impacto emocional de la arquitectura de Aalto surge en gran medida a partir de las inconscientes asociaciones sensuales que evoca. Los funcionalistas estrictos pretendían alcanzar la expresión «pura», libre de asociaciones, sirviéndose de composiciones abstractas. Por tanto, el arte abstracto adquiere su significado con independencia del conocimiento que conforma la tradición y la memoria, y eso es precisamente lo que ocurre con la arquitectura y el diseño funcionalistas. El uso de imágenes asociativas que caracteriza la obra de Aalto era, sin embargo, un proceso consciente; de hecho, ya en sus textos de mediados de la década de los años veinte se refería a imágenes mentales tanto pictóricas como inconscientes.

Aalto empezó su carrera artística como pintor y continuó pintando hasta los últimos años de su vida. Göran Schildt, biógrafo de Aalto, nos ofrece un análisis convincente de la influencia del concepto de espacio pictórico, original de Cézanne, en las ideas de Aalto acerca del espacio arquitectónico.⁸³ La pintura era más que una afición para Aalto; parece que le fascinaba especialmente la manera en que el pintor compone y combina asociaciones, creando un impacto emocional durante el proceso creativo.

En un artículo de 1926, «De los escalones de entrada al cuarto de estar», Aalto analiza el contenido fenomenológico de la *Anunciación* de Fray Angélico,

83. Por ejemplo, Göran Schildt: «Alvar Aalto as Artist», págs. 3-20.

comparando la pintura con la terraza del pabellón de *L'Esprit nouveau*, de Le Corbusier (1925).⁸⁴ Aalto considera que la pintura de Fray Angélico es un ejemplo insuperable del gesto de *entrar* en una casa. La idea clave del artículo es la paradójica relación entre espacio cerrado y espacio abierto y viceversa: el vestíbulo «es el símbolo del espacio exterior bajo el propio techo de la casa [...] Este matiz, correctamente entendido, es un trozo de la piedra filosofal», escribe.⁸⁵ El efecto de aire libre en un interior aparece a menudo en las obras de Aalto, aunque quizá donde se observa con mayor claridad es en el vestíbulo del Club de Obreros de Jyväskylä (1924) y en la escalinata del vestíbulo de la Universidad de Jyväskylä (1952-1954). A la inversa, el contraste entre el patio de ladrillos rojos de la casa de verano del propio Aalto con su exterior blanco y enlucido crea la poderosa impresión de un vestíbulo interior a cielo abierto.

En el mismo artículo, Aalto se refiere a la naturaleza simbólica de la arquitectura al citar las «dos caras» de la casa finlandesa. La primera cara representa el contacto directo con el mundo exterior, lo que aludiría a una tradición más meridional; la otra, la «faz invernal», se refleja en el diseño del interior de la casa, que «enfatisa la calidez».

La arquitectura de la pintura

En otro artículo de 1926, Aalto analiza el fresco de Andrea Mantegna *Cristo en el viñedo*, en Padua.⁸⁶ Ensalza esta obra como un espléndido análisis del paisaje y lo denomina «paisaje arquitectónico» y «paisaje sintético». «“La ciudad ascendente” ha llegado a significar para mí algo parecido a una religión, una enfermedad o una locura, llámalo como quieras», confiesa Aalto.

Es evidente que Aalto se inspira constantemente en esta noción del paisaje sintético. Ello es claro en la forma del ayuntamiento de Säynätsalo, un diseño que se presenta como una síntesis de las imágenes en miniatura de las ciudades de los cuadros medievales o renacentistas, como, por ejemplo, el

84. Alvar Aalto: «De los escalones de entrada al cuarto de estar», págs. 69-74.

85. *Ibidem*, pág. 72.

86. Fragmento de un manuscrito de Aalto que probablemente redactó como prefacio a un libro que estaba preparando. Göran Schildt: *Alvar Aalto: The Decisive Years*, págs. 11-13.

cuadro de Giotto *La expulsión de los diablos de Arezzo*, o la ciudad en lo alto de la colina del citado fresco de Mantegna —una especie de *collage* imaginario—. El impacto emocional y la riqueza sensual de este pequeño edificio administrativo son excepcionales. Dicha experiencia se la debemos a las asociaciones que establece Aalto con las culturas urbanas de hace siglos: la imagen de un edificio se convierte en la imagen de una ciudad, que sugiere un mundo en sí misma.

Un recurso pictórico del que Aalto se sirvió a menudo es el uso de motivos que aluden a estratificaciones temporales y ruinas. Por ejemplo, para ilustrar su artículo de 1926 sobre la relación paradójica entre el espacio interior y el espacio exterior, Aalto escogió una imagen de una casa en ruinas de Pompeya. Estos motivos reaparecen en la solución de los detalles —en el *collage* de ladrillos del patio de su casa de veraneo, en las superficies de ladrillo de sus edificios, en los fragmentos de mármol dispuestos aparentemente de forma arbitraria—, pero también, y en la misma medida, en la impresión de que las estructuras particulares de sus grandes complejos de edificios son obra de arquitectos distintos o quizá, incluso, que proceden de períodos arquitectónicos distintos. Desde luego, el uso casi obsesivo del anfiteatro en su arquitectura está directamente asociado con los monumentos en ruinas de la Antigüedad y las instituciones del primer Estado democrático. Muchos de sus edificios han adquirido mayor interés con el paso del tiempo, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de los edificios contemporáneos, en los que el envejecimiento suele venir acompañado del impacto negativo de la decadencia. Los edificios sólo muestran su auténtica calidad cuando han pasado cincuenta años, decía a menudo Aalto.

La pintura asociativa de villa Mairea

En el conjunto de la obra de Aalto, el más virtuoso ejercicio de la técnica del *collage* pictórico en el diseño arquitectónico lo encontramos en la villa Mairea, proyectada entre 1938 y 1939, es decir, en el breve lapso de tiempo entre los dos pabellones para las exposiciones universales. Los proyectos para las exposiciones, que se inspiraban en distintos aspectos de las tradiciones, artesanías e industrias finlandesas, tuvieron, como no podía ser de

otro modo, un profundo impacto en el asombroso *tour de force* que el arquitecto logró en la villa, tanto en la composición arquitectónica como en la invención formal, la improvisación y el tratamiento de los materiales. En palabras de Aalto: la villa Mairea fue su «opus con amore».

La «pintura» asociativa e intuitiva de la villa Mairea parece estar más cerca del modo en que Giotto, Böcklin o Cézanne, por ejemplo, «representaron» una escena arquitectónica, que de los convencionales principios tectónicos de la arquitectura. Asimismo, la manera en que las imágenes mentales están asociadas en la villa debe más a la técnica cubista del *collage* que a la lógica estructural tradicional de la arquitectura.

En un texto en el que se abordan los principios arquitectónicos de villa Mairea, Aalto se refiere directamente a la semejanza existente entre su propio enfoque arquitectónico y la pintura: «En este edificio se ha intentado aplicar un concepto especial de forma arquitectónica en conexión con la pintura moderna. [...] En las artes plásticas modernas tal vez esté emergiendo un mundo de formas ligadas a la arquitectura, lleno de emociones personales, que sustituye a la antigua ornamentación histórica al servicio de la representación social».⁸⁷

La abundancia de motivos, ritmos, texturas y materiales de la que hace gala el edificio resulta abrumadora. Aalto acumula en una sucesión de capas varios motivos y texturas de la misma manera que un pintor añade puntos de color, luz y sombra en el lienzo. El edificio carece de un único concepto arquitectónico dominante que le dé unidad. Bien al contrario, el conglomerado de ideas, impresiones y asociaciones parece cohesionarse a través de una atmósfera sensual, al igual que los elementos dispares de una pintura se cohesionan gracias a un tipo específico de luz que los mantiene unidos.

La técnica del *collage*

La composición arquitectónica de la villa Mairea es un *collage* que amalgama imágenes de los emblemas de la arquitectura moderna internacional,

87. Alvar Aalto: «Villa Mairea. The home of a rich art collector», págs. 315-316.

varias invenciones personales y algunas referencias a las anónimas tradiciones rurales. En lugar de adorar el «espíritu de los tiempos», la villa Mairea refleja al mismo tiempo el futuro moderno utópico y las tradiciones del legado cultural vernáculo. Con estas asociaciones duales, el edificio se inserta en el *continuum* de la cultura de manera convincente y provechosa.

Tanto para el arquitecto como para sus clientes, la villa era un experimento sobre las posibilidades que entrañaba la visión de una utopía social y el potencial de la tecnología industrial. Consideraban que aquella lujosa casa de campo debía ser el prototipo con el que contribuir a la construcción de la sociedad sin clases del futuro. El edificio aunaba suntuosidad, modestia rústica y simplicidad.

La técnica del *collage* que empleó Aalto permitió la combinación desinhibida de elementos contradictorios: imágenes de modernidad y pasado campesino, vanguardia continental y primitivismo prehistórico, simplicidad hogareña y extrema sofisticación, tradiciones artesanas y métodos propios de la producción industrial.

La técnica del *collage* resulta evidente en los contrastes deliberados. La primera imagen que se tiene del edificio a través del filtro vertical del bosque nos muestra un edificio moderno rectangular, de un blanco deslumbrante, con una convencional escalera en espiral blanca que conduce a la terraza superior. Visto de cerca, la marquesina rústica de la entrada domina la imagen. El perfil asimétrico de la marquesina, que se apoya en una serie de columnas de troncos de abeto joven sin descortezar, le da el aspecto de una estructura primitiva provisional. En la parte izquierda, la imagen del edificio como unidad empieza a desintegrarse a través de la yuxtaposición de las superficies blancas de los muros, superficies de madera, protuberantes fragmentos de vigas de hormigón y celosías de madera.

En la parte del patio, un paño acristalado corredero, como elemento moderno, se enfrenta a una combinación primitiva construida en piedra que reúne un hogar abierto y unas escaleras que conducen a la cubierta. El techo plano de grava del edificio principal —otra característica moderna— se



Alvar Aalto. Mecanismo de madera para el cierre de la verja en la Villa Mairea.

contrapone a la cubierta de turba del ala que corresponde a la sauna; la barandilla blanca de acero en la terraza superior, que recuerda a las de los transatlánticos, contrasta con la barandilla irregular de la terraza inferior, compuesta de troncos de árboles y que evoca una cerca de granja. El grosor exagerado de la pared de piedra que protege la terraza de la sauna nos recuerda los muros que rodean las casas de labranza y los viejos cementerios de las iglesias. Pese a que el resto del patio está protegido de manera harto simbólica por terraplenes y vegetación, el peso y la fuerza primitiva del muro de piedra proyecta una sensación de protección en todas direcciones. Detrás de la piscina, el jardín termina en un montículo artificial que nos trae a la memoria el «paisaje sintético» del cuadro de Mantegna. Pero al mismo tiempo el paisaje en miniatura nos recuerda a los jardines japoneses, como los que ilustró Tetsuro Yoshida en una de sus obras más influyentes, *Das Japanische Wohnhaus* (1935), libro que, según se sabe, Aalto consultó durante el tiempo que dedicó al diseño de la villa Mairea. El detalle más divertido de este *collage* arquitectónico se halla junto a la esquina de la sauna: se trata de una verja *ready-made* que se abre al bosque desde el jardín e incorpora un mecanismo de madera para el cierre que Aalto tomó prestado del libro de bocetos del padre arquitecto de su ayudante suizo (Paul Bernoulli).

Algunos materiales y texturas superficiales sólo aparecen una vez en el edificio, como las pinceladas o los recortes de periódico, una trenza de cestería o algún *object trouvé*, en una composición cubista. Los azulejos azules de la esquina exterior del comedor de la villa (el color lo eligió la señora Gulichsen) se hacen eco de la superficie de la piscina y brindan un frío y preciso contraste abstracto con el hogar y la escalera del exterior, ambos contruidos en piedra y de aspecto romántico. El suelo de ladrillo del comedor le proporciona un acabado cálido y hogareño. Asimismo, el diseño inspirado en el tejido de una esterilla que adorna la mitad de la puerta de la sauna evoca las cestas que empleaban los campesinos finlandeses para llevar las tablillas de madera con las que cubrían los tejados de sus casas. Hay más detalles sorprendentes completamente fuera de contexto, como el tejado de pizarra del ala de la casa que alberga el estudio y los ladrillos de vidrio empleados para rellenar de las paredes en las dependencias del servicio.

El interior también abunda en detalles que recuerdan la técnica del *collage*: las columnas de acero revestidas de ratán, el revestimiento con un tejido basto de la escalera del estudio, la solitaria columna de hormigón de la biblioteca, el acabado en piedra suelta del hogar y la diversidad de materiales en los suelos. La «piedra filosofal» que Aalto presentó en su artículo de 1926, es decir, la inversión de los espacios exterior e interior, aquí corresponde a la transformación del interior en un bosque metafórico señalado por columnas y postes de madera, mientras que el jardín, un claro en el bosque, posee una atmósfera muy protegida.

Un aspecto especial del principio que gobierna el *collage* reside en las múltiples alusiones a la arquitectura tradicional japonesa, como la yuxtaposición de ritmos regulares e irregulares, la puerta de cristal dividida según el modelo japonés que comunica el salón con el jardín de invierno, las estanterías que cuelgan de la cubierta del jardín de invierno, numerosos motivos en mimbre y la elegancia oriental de muchos detalles. Incluso la azotea fue concebida como una especie de jardín japonés, con losas de piedra dispersadas que señalan un sendero irregular entre la cubierta de gravilla.

Un drama arquitectónico

Mientras que la arquitectura moderna aspiraba en general al desarrollo coherente de un *leitmotiv* único y fijo a lo largo del proceso de diseño, Aalto cultivó deliberadamente la modulación y un cambio constante del ritmo, el tempo y la tonalidad. Enfrentaba elementos opuestos: romántico y racionalista, moderno y popular, nuevo y tradicional, producto de la naturaleza o de la mano del hombre, formas libres y geometría. Aalto subordinó las exigencias de la lógica y de la coherencia estructural ortodoxa con el objetivo de generar una expectativa poética, una sensación de descubrimiento, de aventura y de intimidad en el secreto. La villa Mairea se divide en entidades temáticas separadas de la misma manera que una obra de teatro se divide en actos o una sinfonía en movimientos.

Aalto parecía cuestionar las tesis estilísticas básicas del Movimiento Moderno —claridad formal, rechazo de la ambigüedad y la lógica del desarrollo temático— suscitando colisiones «impuras» y reuniendo motivos que pertenecen

a categorías intelectuales distintas (por ejemplo, el hogar-escalera). Al apartarse del horizonte de las expectativas y de las normas estilísticas habituales, renegaba de las soluciones, experiencias e interpretaciones de rigor.

«Hemos intentado evitar un ritmo arquitectónico artificial»,⁸⁸ escribió Aalto. Lo más probable es que Aalto entendiera por artificial todo aquello que en arquitectura fuese mecánico y presentase una lógica lineal.

La casa y la guitarra. La mentalidad del juego

La piscina de forma irregular de la villa Mairea suele interpretarse como metáfora de los estanques de los bosques finlandeses. No se puede negar que la forma de la piscina evoca esta imagen, y no es menos cierto que Aalto daba importancia a los ingredientes de lo finés. Al mismo tiempo, la forma ondulante de la piscina retoma los vasos de cristal de Aalto, que había diseñado un par de años antes. Pero la piscina también evoca el símbolo secreto de lo femenino que aparece en los *collages* cubistas: la caja de resonancia del violín, de la guitarra o de la mandolina. En los cuadros cubistas vemos a menudo un instrumento de cuerda; es más, en fases concretas de las obras de Picasso, Braque y Gris resulta casi imposible encontrar un bodegón en la que no aparezca el motivo. Un detalle particularmente llamativo de estos instrumentos es la representación de las cuerdas.

La planta general de la villa Mairea recuerda las guitarras de los cuadros y los *collages* cubistas: aquí, el complejo de la sauna formaría el diapasón, y la piscina, la caja de resonancia. En la esquina del ala que aloja la cocina en el edificio principal, cruzando la parte inferior del techo que cubre la terraza de la sauna, hay cuatro vigas redondas, moldeadas laboriosamente en hormigón, que no parecen tener ninguna justificación estructural o técnica. Cuando le preguntaron por su significado, Paul Bernoulli, el arquitecto ayudante de Aalto y encargado de esta obra, respondió entre risas: «Son parte del juego de Alvar».⁸⁹ Creo que es verosímil tomar las vigas por las cuerdas de la guitarra en el *collage* de Aalto e imaginar que ello forma parte del juego que

88. Alvar Aalto: «Villa Mairea. The home of a rich art collector», pág. 315.

89. Paul Bernoulli, entrevista personal concedida a Juhanni Pallasmaa el 21 de mayo de 1989.

Aalto compartió con sus amigos cubistas de París: Georges Braque y Fernand Léger. Algunos detalles de la villa Mairea revelan la afinidad de Aalto con determinadas obras artísticas de la época: el tirador de bronce esculpido de la puerta principal presenta similitudes con esculturas contemporáneas de Max Ernst, y las muescas redondeadas del hogar parecen el molde invertido de una escultura de Jean Arp. Con todo, uno de los primeros bocetos de la villa nos permite respaldar la supuesta metáfora de la guitarra: en el boceto, el techo de la sauna aparece suspendido por cuatro cables de acero que nacen del mismo rincón del ala de la cocina; estas cuerdas de acero estructurales se convirtieron en las barras de hormigón metafóricas bajo el techo de la terraza.

Mi interpretación de la villa Mairea como un *collage* cubista es, desde luego, puramente especulativa, y su propósito principal no es otro que hacer hincapié en la manera en que la obra de Aalto asume el legado del arte moderno expresando al mismo tiempo su propio pasado cultural finlandés. En un artículo posterior, Aalto se refirió a «la mentalidad lúdica» como un ingrediente importante del diseño «en nuestra época utilitaria y calculadora», concluyendo lo siguiente: «Sólo cuando los componentes constructivos de un edificio, las formas que de ellos se deducen lógicamente y el saber empírico se colorean con lo que podríamos llamar el arte del juego, estamos en el camino correcto. La técnica y la economía tienen que estar siempre en conexión con el encanto enriquecedor de la vida».⁹⁰

1992

90. Alvar Aalto: «Casa experimental en Muuratsalo», pág. 332.

La lógica de la imagen

Las estrategias de diseño de Alvar Aalto

El centenario del nacimiento de Alvar Aalto ha originado una serie de exposiciones, publicaciones y seminarios, tanto en Finlandia como en el extranjero.¹ En su país natal, la adoración al arquitecto ha alcanzado cotas sorprendentes. Si ya en 1986 se había puesto en circulación un billete de cincuenta marcos finlandeses con la efigie de Aalto en un lado y un dibujo del Palacio Finlandia en el otro, este año se ha acuñado una moneda conmemorativa de plata de cien marcos. También se ha estrenado una obra de teatro en la que se describe el tiempo en el que Aalto, un joven y audaz rebelde durante la década de 1930, estuvo trabajando en el Sanatorio de Paimio.² Esta veneración también se ha traducido en productos más populares, como, por ejemplo, el embotellado y etiquetado de los vinos de Orvieto que más gustaban a Aalto en las tiendas de vino estatales o la publicación de un cómic que relata la animada juventud de Aalto en la provinciana ciudad de Jyväskylä, en el centro de Finlandia. Todo ello implica, sin duda, un cambio inseparable en la conciencia nacional respecto a un radical de las artes que, mediada su carrera, puso a su lancha motora el nombre de *Nemo Propheta in Patria*.

1. Son muchas las exposiciones itinerantes que se han dedicado a varios aspectos de la carrera de Aalto, como la planificación urbanística, la arquitectura, el diseño o la pintura. Destacamos las siguientes: *Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism*, Museo de Arte Moderno, Nueva York; *Alvar Aalto in Seven Buildings*, Museo de Arquitectura Finlandesa, Helsinki; *Alvar Aalto: Urban Visions*, Museo de Arquitectura Finlandesa, Helsinki; *Alvar Aalto-Points of Contact*, Museo Alvar Aalto, Jyväskylä; *Alvar Aalto and Red Brick-Space, Form, Texture*, Museo Alvar Aalto, Jyväskylä; *Alvar Aalto-the Artist*, Museo Amos Anderson y la Fundación Alvar Aalto, Helsinki. Entre las numerosas publicaciones recientes sobre Aalto, destacamos: Peter Reed (ed.): *Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism*; Timo Tuomi, Kristiina Paatero y Eija Rauske (eds.): *Alvar Aalto in Seven Buildings*; Maija Holma y Markku Lahti: *Alvar Aalto: A Gentler Structure for Life*; Louna Lahti, *Alvar Aalto, Ex Intimo-aikalaisten silmin (Alvar Aalto, Ex intimo-visto por sus contemporáneos)*; Göran Schildt (ed.): *Alvar Aalto in His Own Words*.

2. Con las obras del sanatorio ya en curso, la Asociación de Arquitectos finlandeses llegó incluso a convocar reuniones oficiosas en las que se estudió la manera de pararle los pies a este temerario antes de que causara un daño irreparable a la reputación de su digna profesión.

Justo cuando se propone la idea de una «Lex Aalto» a fin de proteger su inmensa *oeuvre*, el icónico Auditorio y Palacio de Congresos Finlandia ha perdido el mármol de Carrara que cubría sus fachadas para revelar el embarazoso color amarillo de una capa de lana de roca. Esta triste imagen del edificio continuará siendo durante todo un año la prueba más evidente del error técnico del profeta, actuando asimismo como reverso de la adoración de la que es objeto. Las láminas de mármol de Aalto —extraídas de la «cantera de Miguel Ángel», como solía presumir— no pudieron resistir las inclemencias del clima nórdico y en apenas un par de decenios se alabearon, revelando una imagen tan inquietante como preocupante en un sentido estructural.³ Después de absurdas polémicas interminables y decisiones contradictorias por parte de las distintas autoridades municipales y de patrimonio implicadas, a la postre se tomó la decisión de reparar las fachadas con unas placas de mármol exactamente idénticas, aun a sabiendas de que el mismo desastre se abatiría sobre el edificio en un plazo de apenas quince años.

Pese a que la decisión de destinar al edificio sesenta millones de marcos finlandeses cada quince o veinte años para conservar su translúcida blancura natural es una expresión de un particular respeto público por un arquitecto y su obra, el Palacio Finlandia se convertirá de manera inevitable en un argumento político de peso contra la arquitectura contemporánea. Con su excepcional actitud pragmática y su talento para modificar e improvisar, Aalto no hubiese dudado en sustituir el mármol italiano por un material más resistente. Pero ninguna de las numerosas autoridades y expertos implicados tuvo el valor de tomar esta decisión. ¿Es posible que la admiración por Alvar Aalto haya llegado hasta tal punto que se vuelva en contra de su propia causa?

Otra consecuencia de este fervor incondicional: no se hace distinción entre un gran edificio de Aalto y otro menor. La distinción de las obras en

3. Es de justicia reconocer, en defensa de Aalto, que en primera instancia éste especificó unas láminas de mármol del doble de grosor de las que, a la postre, eligió el Ayuntamiento para reducir los costes de construcción. Es más, varios edificios de todo el mundo contemporáneos del Palacio Finlandia han padecido los mismos problemas.

maestras y convencionales es más importante para una sana cultura artística que la ciega adoración. Si tenemos en cuenta la inmensa obra de Aalto (en cincuenta y cinco años de carrera profesional, se estima que diseñó y ejecutó alrededor de quinientos edificios y proyectos urbanísticos, y el Archivo Alvar Aalto contiene cerca de doscientos mil dibujos y veinte mil cartas), resulta a todas luces evidente que sus decenas de obras maestras deben enfrentarse a centenares de proyectos que no despiertan la misma emoción. Éste es el lado humano de cualquier genio.

La arquitectura sintética e inclusiva de Aalto invita y a la vez se resiste a la interpretación. El empleo de referencias históricas, tipologías características y geometrías complejas, la abundancia de temas formales, soluciones para la iluminación, elaboración de los detalles, improvisaciones y fantasías, además de la interacción entre contexto, emplazamiento y naturaleza, proporciona terreno de sobra para el análisis y la interpretación. Pero incluso después de toda la investigación desarrollada, sus obras maestras mantienen sus secretos y su frescura poética. Desde luego, las grandes obras de arte se caracterizan por prestarse a la interpretación y, al mismo tiempo, acumular inagotables grados de contenido y significado. Podría decirse que, en virtud del proceso creativo, la abundancia de temas y asociaciones en la arquitectura de Aalto se ha sintetizado en compuestos químicos que no nos dejan averiguar los auténticos orígenes. A primera vista, los mejores edificios parecen relajados y no revelan esfuerzo, a veces incluso parecen elementales, pero lentamente nos insinúan grados de significados y misterios. Los edificios de Aalto no revelan sus sutilezas vistos a través de la fotografía; tenemos que experimentarlos en persona, enfrentarlos a nuestros cuerpos en la realidad comprobable de su contexto, escala, materialidad y luz específica. Con independencia del número de visitantes que reciben o del empeño con el que son estudiados, sus edificios nos parecen nuevos e intactos. De todas las obras de los maestros reconocidos de la arquitectura moderna y contemporánea, las de Aalto siguen siendo, sin lugar a dudas, las más enigmáticas. Debido al misterio y la fusión de temas, la obra de Aalto promete ser un desafío y una fuente de inspiración para generaciones venideras de arquitectos, diseñadores e investigadores hasta bien entrado el siglo xxi.

Dentro de los críticos y admiradores, no han faltado quienes se han dejado confundir por la naturaleza enigmática e idiosincrásica de la arquitectura de Aalto hasta considerarla subjetiva e irracional. Aalto empezó su carrera como un racionalista y, si recuperamos sus palabras, nunca dejó de ampliar el funcionalismo técnico «hasta alcanzar incluso el campo psicológico».⁴ Por su sutil inteligencia y comprensión intuitiva del papel de las imágenes en nuestra experiencia de la arquitectura, las obras de Aalto pueden brindarnos las lecciones más importantes para el momento presente.

La arquitectura de Alvar Aalto es un producto de la tierra; sus edificios se hacen eco del suelo y del terreno. El filósofo Gaston Bachelard divide las formas en dos categorías: las que son producto de la «imaginación formal» y las que lo son de la «imaginación material».⁵ Las formas de Aalto son imágenes de la materia, más que construcciones visuales o ensamblajes de geometría. Ya en 1924, cuando apenas contaba veintiséis años, Aalto reveló su credo artístico en un artículo que escribió inmediatamente después de su luna de miel en Italia. En él, ensalza el fresco de Andrea Mantegna *Cristo en el viñedo*, que se encuentra en el baptisterio de Santa María de los Ermitaños, en Padua:

Destaca en este fresco algo que podríamos llamar paisaje sintético; sería la visión que tendría del paisaje un arquitecto. [...] es un espléndido análisis de la superficie terrestre [...] La «ciudad ascendente» ha llegado a significar para mí algo parecido a una religión, una enfermedad o una locura. La ciudad de las colinas, con sus vivas líneas onduladas que siguen impredecibles trayectorias, desconocidas hasta para los matemáticos, es para mí la encarnación de la diferencia entre la mecanización brutal de la vida —cuya plasmación en el mundo es la fealdad imperante— y la belleza religiosa.⁶

A lo largo de toda su vida, Aalto siempre quiso crear un paisaje sintético: un microcosmos artificial siguiendo el ejemplo de la pintura de Mantegna.

4. Alvar Aalto: «La humanización de la arquitectura», pág. 145.

5. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*.

6. Alvar Aalto: «Una ciudad en la colina», págs. 67-68. El manuscrito seguramente formaba parte de un libro sobre el arte de las ciudades que planeaba escribir.

Sus edificios y conjuntos urbanos son bodegones arquitectónicos, imágenes completas del mundo. A propósito de esta idea de la arquitectura como imagen del mundo, como Paraíso, un Aalto ya maduro afirmó en 1957:

También la arquitectura tiene una segunda intención que siempre permanece latente: la idea de crear un paraíso. Es el único significado de nuestras casas. Si no llevásemos continuamente este ideal a cuestras, todos los edificios serían más simples, triviales y la vida sería..., bueno, entonces no sería vida. Cada edificio, cada producto de la arquitectura, es un símbolo de ésta y pretende demostrar que deseamos construir un paraíso terrenal para los hombres.⁷

En su arquitectura, Aalto fusiona el terreno y el edificio sirviéndose de múltiples recursos: mediando entre las terrazas y las zonas de vegetación (la Maison Carré); haciendo que el perfil del edificio se haga eco de la topografía del emplazamiento (el paisaje de cubiertas de la iglesia de Riola, que repite el contorno de las montañas vecinas); creando la imagen de una montaña o de una gigantesca formación rocosa (la Casa de la Cultura en Helsinki, la iglesia de las Tres Cruces en Vuoksenniska, la Ópera de Essen); mediante un estrato horizontal en la base (el volumen-meseta del Palacio Finlandia en relación con el volumen que corona el edificio y la proyectada hilera de edificios «venecianos» a orillas de la bahía); o proyectando un contraste con el paisaje existente (la torre de la iglesia de Seinäjoki, el edificio de apartamentos de Neue Vahr en Bremen, el patio pompeyano de su casa de verano en el paisaje deshabitado de los lagos finlandeses). Aspira a crear una «ciudad de las colinas» aunque sea en tierra llana, con un patio elevado artificialmente y unos bancales en el Ayuntamiento de Säynätsalo o en el patio elevado de la iglesia de Seinäjoki. Incluso en emplazamientos urbanos de alta densidad, Aalto crea la imagen de un terreno elevado, como en el edificio Rautatalo de Helsinki, con el patio cubierto iluminado por lucernarios, o en la azotea del Centro Cultural de Wolfsburgo. Estos recursos aportan una agradable variedad en un paisaje completamente llano y brindan asimismo la poderosa experiencia de un aproximarse ascendiendo, con un movimiento hacia lo alto de la colina.

7. Alvar Aalto: «El “paraíso” de los arquitectos» (conferencia dictada en la Sociedad de Maestros de Obras del Sur de Suecia; Mälmo, 1957), pág. 299.

La villa Mairea es, quizá, la miniatura arquitectónica más rica y lograda de Aalto, un proyecto doméstico que fusiona el *staccato* vertical de los pinos, el claro abierto en el bosque con su paisajismo miniaturizado y la casa propiamente dicha, transformándolos en una imagen singular del Paraíso.⁸ La casa es un *collage* de imágenes arquitectónicas seleccionadas de fuentes modernas, vernaculares y de la tradición japonesa.⁹

Los edificios del maestro no se acomodan a las categorías convencionales de la tipología arquitectónica; Aalto creó su propio repertorio de tipologías características (biblioteca, sala de conciertos, teatros, edificios de oficinas urbanos, plantas industriales, edificación residencial), si bien todas ellas retoman el acervo de imágenes acumuladas a lo largo de la historia de la arquitectura. Algunos temas formales, como el motivo del abanico, la oposición entre «cabeza y cola», el patio hundido y los lucernarios, recorren todas las categorías tipológicas de su obra. De hecho, a lo largo de una carrera profesional que se dilató hasta más de medio siglo, Aalto nunca dejó de ampliar su elenco de estrategias, respuestas, soluciones, formas, materiales, detalles e incluso nuevas combinaciones de colores, que aplicó en variaciones inagotables con la colaboración de sus devotos ayudantes, a veces en lo que semejaba una tediosa rutina de oficina, pero siempre con su sello propio y reconocible.

Las superficies de Aalto a menudo nos parecen tejidas en lugar de ensambladas o apiladas, por lo que su aspecto resulta más coherente. La idea de una superficie tejida implica, a su vez, estratificación, profundidad y respuesta al tacto. Este efecto de la coherencia interna se ve reforzado por el característico empleo de un esquema de distintos contornos, perfiles y límites que facilitan la lectura de una *Gestalt* singular, en lugar de una superficie repetitiva.

8. Para una descripción completa de la villa Mairea, véase: Juhani Pallasmaa (ed.): *Alvar Aalto: Villa Mairea*.

9. Además de los influyentes de Tetsuro Yosida y Bruno Taut, la fuente primaria de la que Aalto extrajo sus motivos japoneses fue, sin lugar a dudas, la Zui-Ki-Tei, un salón de té construido en el jardín del Museo Etnográfico de Estocolmo en 1935. El profesor Fred Thompson me llamó la atención sobre esta relación.

La técnica del *collage* facilita la combinación de elementos e imágenes dispares en las obras más característicamente pictóricas de Aalto. Esta lectura del tiempo por capas, la experiencia de la intimidad y el tacto se acentúa por la ausencia de cualquier sistema específico de coordenadas o referencias que pudiera relacionar las partes en un único sistema u orden. Sus diseños, ritmos superficiales y texturas a menudo tienen el objetivo de sugerir un orden modular sistemático, pero cualquier lectura que siga el curso de una causalidad o lógica lineal simple se ve interrumpida y confundida de manera irremediable. La realidad de las imágenes se enfrenta a cualquier consideración racional de la función o estructura.

Frecuentemente pensamos que los escenarios de la arquitectura moderna han surgido en un momento concreto del tiempo y que, en consecuencia, evocan una imagen de temporalidad plana. De hecho, la arquitectura moderna aspiraba a la expresión de un presente intemporal y de una juventud eterna. Debido a esta exclusión del elemento temporal, la venganza del tiempo ha golpeado a menudo en los edificios modernos con consecuencias desastrosas. En cambio, la arquitectura madura de Alvar Aalto, después de su ferviente y breve compromiso con el funcionalismo, refleja la presencia, profundidad y densidad del tiempo. Además de los ecos de la historia de la arquitectura que resuenan en algunos de sus edificios, las asociaciones geológicas y biomórficas de sus diseños evocan experiencias de la duración y la continuidad. Los edificios de Aalto se integran de manera confortable en el *continuum* de la cultura. El Centro Cívico de Seinäjoki, por ejemplo, parece estar compuesto de edificios independientes diseñados por arquitectos de distintas épocas y credos estilísticos. Los elementos que componen sus acumulaciones de imágenes sugieren orígenes e historias distintos, mientras que los materiales y los detalles presentan una invitación al tacto y una experiencia de la intimidad, al mismo tiempo que nos hablan del trabajo de unas manos delicadas y expertas.

La experiencia de la profundidad temporal se refuerza con una serie de elecciones de diseño como la variación en las tipologías arquitectónicas, los materiales, las formas, la textura y el color. El recurso más característico de Aalto para capturar el sentido del tiempo no es otro que el uso repetido

de la imagen de la ruina.¹⁰ Utiliza imágenes de ruinas para evocar la experiencia melancólica del pasado y para sugerir que la erosión y la decadencia son inevitables. Las imágenes de ruinas van desde el recurso a la imaginaria explícita de los anfiteatros de la Antigüedad hasta el revoque de esquinas «erosionadas» de celosías y rejas, y el uso de ocasionales extensiones de mármol o yeso en superficies construidas de ladrillo. El *collage* de ladrillos de las superficies del patio de su casa de verano en Muuratsalo sugiere que toda la estructura se ha construido sobre las ruinas de una civilización desaparecida. El motivo de la ruina era, por supuesto, una de las imágenes predilectas de los románticos del siglo XVIII y su reaparición en nuestro tiempo no es sino la respuesta a la pérdida de la experiencia temporal en los ámbitos tecnológicos contemporáneos.

Las entidades arquitectónicas empleadas por Aalto son resultado de la interacción de numerosos procesos físicos interrelacionados, más que de un pensamiento abstracto. Aalto combina elementos que derivan tanto de procesos industriales como del mundo de la artesanía; fusiona así dos modos de producción históricos. Aunque no emplea la lógica tectónica o la sintaxis convencional de la arquitectura, sus obras evocan el trabajo y la maestría necesarios en cualquier proceso productivo. El ambiente general de su arquitectura resulta relajado y espontáneo; no nos sentimos avasallados ni por la voluntad de poder ni por el control formal del arquitecto. Bien al contrario, disfrutamos con la sensación de asistir a un espacio que no tiene fin, sumidos en una sensualidad optimista en la que podemos dejarnos llevar por la experiencia del descubrimiento azaroso. Esta carencia de fin fomenta asimismo la sensación de tolerancia estética, que favorece las alteraciones, añadidos y la incorporación de objetos cuyo credo visual sea distinto. Los muebles de Aalto y otros objetos que diseñó constituyen un inusual ejemplo de estética moderna que también es del agrado del gusto popular.

Las fachadas de Aalto no se nos muestran como un conjunto de planos verticales, sino que se adhieren a los volúmenes como si fueran su piel (de

10. Uno de los primeros críticos en comentar el uso del motivo de la ruina en la obra de Aalto fue George Baird, en *Alvar Aalto*, págs. 11-14.

hecho, muchos de sus edificios poseen una única fachada continua que envuelve todo el volumen), de este modo realzan su cohesión orgánica y suscitan una sensación animista. Los edificios de su etapa de madurez son siempre una especie de «creatura arquitectónica» y no composiciones abstractas. La idea de una creatura arquitectónica proporciona un medio organizador y ordenador, que permite el empleo de imágenes completamente distintas de aquellas prescritas por la geometría euclidiana. La imagen-creatura elimina la idea de simetría al implicar diferencias esenciales entre la espalda y la barriga, izquierda y derecha, dentro y fuera. Con estas bases, se facilita también el empleo de imágenes que remiten a la fisonomía, la mirada, la insinuación, la protección y el movimiento. Las creaturas arquitectónicas de Aalto con frecuencia se transforman en la imagen de un instrumento o mecanismo, como ocurre en las innumerables variaciones de los lucernarios (la sección de Museo de Arte de Jutlandia del Norte, por ejemplo).

Los edificios de Aalto suelen poseer un sistema estructural racional, pero en lugar de un sistema modular repetitivo, su estructura es localmente articulada y variada, semejante al esqueleto y la estructura ósea de un animal. La independencia entre la configuración espacial, la realidad estructural y el tratamiento de las superficies le aporta una gran libertad cuando se trata de moldear los espacios con arreglo a la configuración funcional o efecto vivencial que aspira conseguir, lo que le libera de tener que seguir una noción abstracta de orden. La arquitectura de Aalto representa un realismo sensorial por oposición a un idealismo conceptual. Tal y como señala Demetri Porphyrios en su muy influyente estudio, Aalto explota las diferencias más que las semejanzas.¹¹ La aceptación de la diferencia conduce a configuraciones diferentes más que al afán de unidad a través de la semejanza (el abanico en *crescendo* de los auditorios del Centro Cultural de Wolfsburg es un ejemplo obvio de ello).

Hay otra estrategia organizativa reveladora que distingue a Aalto de las líneas principales del Movimiento Moderno y es la manera en que compone un

11. Demetri Porphyrios: *Sources of Modern Eclecticism. Studies on Alvar Aalto*.

edificio a través de episodios, escenas o actos independientes: entre estas estrategias, podemos destacar la presentación del edificio por medio de su silueta, el gesto acogedor de un patio o de una vista del interior desde la entrada, el espacio de un vestíbulo con un ambiente de bienvenida y hospitalidad, el énfasis y la expectación por medio de la escalera principal, y la memorable imagen de culminación que se alcanza en los espacios principales. Sus edificios se componen de partes bien diferenciadas, de la misma manera que una pieza musical se compone de movimientos o una obra de teatro de actos. En todos sus edificios, casi podemos identificar las vistas o secuencias en las que Aalto estaba más interesado y que, en consecuencia, realizó hasta el último detalle personalmente, a diferencia de la mayor parte del edificio elaborado por sus ayudantes basándose en otros proyectos del estudio. Muchos de sus edificios revelan las articulaciones de estos episodios estructurales, así como las partes traseras donde se ocultan todos los aspectos que quedaron sin resolver (la fachada posterior de la Casa de la Cultura es un ejemplo revelador de este lado oculto e irresuelto).

La arquitectura moderna aspira a la claridad, la transparencia y la ingravidez. Los accesos a los edificios de Aalto siempre se hallan en un segundo plano, casi ocultos. En sus edificios dominan las superficies sólidas y los volúmenes cerrados, más que los planos transparentes, y sus estructuras y los detalles a menudo sorprenden por su corpulencia (equilibrada, sin embargo, con elegantes trazos dispuestos con maestría).

La conciencia moderna y el equilibrio de nuestro aparato sensorial han ido evolucionando poco a poco hacia un predominio del sentido de la visión. Esta tendencia, que es todo menos obvia, ha sido observada y analizada por varios filósofos recientemente.¹² Como consecuencia de la hegemonía del ojo sobre los demás reinos sensoriales, la arquitectura se ha convertido en una forma artística de una imagen visual instantánea. La experiencia de

12. Véase, por ejemplo, David Michael Levin (ed.): *Modernity and the Hegemony of Vision*; y Martin Jay, *Downcast Eyes-The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*.

la fría distancia de la visión se ve reforzada por una tendencia general a la uniformidad (en las cotas de los pisos, los materiales, las texturas y la iluminación) que provoca una suerte de indiferencia sensorial. Los edificios han perdido opacidad y profundidad, el peso y la autoridad, el misterio y la sombra. Curiosamente, los edificios más avanzados tecnológicamente de nuestro tiempo, como hospitales, aeropuertos y hoteles internacionales, así como otras estructuras de transición, se cuentan entre los más rigurosamente visuales, ofreciendo al mismo tiempo los entornos más pobres en un sentido sensorial.

Sin embargo, en paralelo a esta imperante arquitectura retiniana, se está manifestando la necesidad de una arquitectura háptica. La obra de Alvar Aalto representa uno de los precursores de esta orientación háptica enfrentada, una vez más, a la línea principal del Movimiento Moderno. La cultura de la velocidad y el rápido intercambio favorece una arquitectura del ojo, mientras que la arquitectura háptica se inclina por la lentitud. Esta última se aprecia y comprende de manera gradual, detalle tras detalle, como si fuera la imagen del cuerpo y de la piel. La sensibilidad táctil pone fin al dominio de la imagen visual al realzar la plasticidad, el tacto, la intimidad. De hecho, incluso el sentido de la vista encierra, de manera inevitable, un elemento inconsciente relacionado con el tacto: cuando miramos, el ojo toca el objeto. Esta experiencia táctil oculta determina las cualidades sensoriales del objeto y nos transmite mensajes de proximidad o rechazo, de intimidad u hostilidad.

La arquitectura de Aalto es un ejemplo convincente y estimulante de una arquitectura táctil: el uso de los materiales, formas y texturas evoca una grata experiencia háptica. Sus diseños asumen que nos enfrentamos a la arquitectura con toda la carga sensorial de nuestros cuerpos y no solamente a través del juicio del ojo; su arquitectura no rechaza el Eros. Incluso en la manera que tiene de dar forma a la luz, Aalto evoca experiencias relativas a lo material y el tacto: la luz acaricia las superficies reflectantes y curvas de su arquitectura y rebota en las superficies texturadas. En sus críticas a la estrecha visión de la racionalidad propia del Movimiento Moderno, Aalto analizó las desagradables características sensoriales de los muebles tubulares de acero e insistió en la importancia de los sentidos del oído y el tacto:

Un objeto de uso doméstico cotidiano no debe tener reflejos de luz demasiado brillantes, como tampoco debe transmitir sonidos desagradables, etcétera. Además, un objeto que ha de estar en contacto directo con el cuerpo humano no tiene que estar hecho de un material de alta conductividad térmica.¹³

El interés por las cualidades táctiles está acompañado de una preocupación por las cualidades acústicas, mientras que la simple visión suele despertar propiedades acústicas agresivas. La experiencia acústica no es sino otra forma más de encuentro táctil, y los interiores de Aalto participan de una sensibilidad parecida.

Frente a la inclinación moderna por la pureza y lo absoluto, la arquitectura de Aalto a menudo proyecta imágenes de lo incompleto. Su arquitectura episódica suprime el predominio de una imagen visual única. Su arquitectura no viene dictada por una única idea conceptual llevada a cabo hasta el último detalle, sino que se desarrolla a través de escenas, episodios e invenciones arquitectónicas independientes. La cohesión del diseño depende de la constancia de una atmósfera emocional, una clave arquitectónica, por así decir, en lugar de un concepto intelectualizado.

La arquitectura de Alvar Aalto se sitúa en los dominios de la interacción sensorial real, más que en los de la idealización o la expresión conceptual. Transformó su profunda comprensión de la sensibilidad humana y del mundo natural en un mundo construido de arquitectura y paisaje. Su arquitectura difumina las categorías de primer plano y segundo plano, de objeto y contexto, y evoca una sensación libre de duración natural. Al hacerlo, la obra de Aalto aspira a cumplir la tarea de reconciliación entre el arte y la arquitectura.

1998

13. Alvar Aalto: «El racionalismo y el hombre», pág. 127. Aalto leyó esta conferencia durante las jornadas anuales de la Asociación de Artesanos suecos, en Estocolmo, el 9 de mayo de 1935.

Por una arquitectura de la humildad

La tarea de la arquitectura en la edad del consumismo

Tanto en el contexto social como en los valores fundamentales de la cultura arquitectónica ha habido cambios significativos en el último medio siglo. Cuando empecé mis estudios en Helsinki a finales de la década de 1950, la misión heroica de la arquitectura moderna todavía daba forma a las ambiciones colectivas de los arquitectos. La arquitectura gozaba de una elevada posición social y tenía connotaciones simbólicas positivas: se veía en los arquitectos a los constructores de nuestra identidad nacional. Entonces, a principios de la década de los sesenta, los ideales de posguerra de la plasticidad y la *gravitas* del último Le Corbusier dieron paso a la claridad estructural y modular, a la prefabricación, la transparencia y la simplicidad visual. El clasicismo estructural de Mies y las construcciones tradicionales japonesas fueron las fuentes de inspiración de una arquitectura de la reducción y de un anonimato deliberado, una arquitectura que trataba de convertirse en el espejo de la industrialización.

Durante la década que siguió a la primavera parisina de 1968, la arquitectura cambió de nuevo para politizarse: el arte de construir fue tildado de práctica elitista al servicio del poder y las aspiraciones estéticas fueron condenadas. La década de los ochenta vio un cuestionamiento radical de la ideología moderna y un renovado interés por el formalismo. Dicha década fue testigo de los esfuerzos por reconstruir la identidad del arquitecto, así como la autoestima y el papel social de la disciplina; se aspiraba nada menos que a un nuevo paradigma.

Hoy, los arquitectos de Finlandia han logrado en gran medida restablecer la identidad y la misión de su profesión. Con todo, aún se acusan los cambios tumultuosos de las últimas décadas, ya que la profesión de arquitecto ha perdido gran parte del prestigio, así como el reconocimiento de su posición entre los forjadores de la cultura nacional. En efecto, la relevancia social

del arte de la arquitectura se desvanece por momentos, lo cual no deja de ser peligroso. La competencia salarial, unas nuevas prácticas seudorracionales, los imperativos dictados por los costes y la velocidad, así como —y es esto lo más insidioso— la obsesión por la imagen, todo ello está erosionando el suelo antaño fértil de la arquitectura.

Este breve relato de los valores y las fortunas cambiantes de los arquitectos, en este rincón escandinavo del mundo donde la arquitectura moderna ha desempeñado un papel social incuestionable, describe el terreno sobre el que descansan mis opiniones críticas acerca de la evolución reciente de la situación. No puede decirse, sin embargo, que las tendencias apuntadas se limiten a Escandinavia; pese a que cambian de un lugar a otro, parece ser que son universales. Siendo consciente de los peligros que entraña cualquier generalización, estoy convencido de que aún es necesario tratar de identificar las corrientes de fondo que influyen en la arquitectura de manera inevitable. Debería reconocer que muchos arquitectos y críticos contemporáneos, revistas profesionales e instituciones educativas están trabajando para oponer resistencia a las influencias de nuestro tiempo. La arquitectura sigue dándonos obras poéticas en esta época de materialismo obsesivo. Y en cierto sentido los fenómenos culturales negativos refuerzan, en realidad, la misión humanista de la arquitectura: la resistencia a la decadencia de los valores espirituales y culturales es hoy la tarea que comparten arquitectos y artistas.

El rechazo generalizado a la doctrina ortodoxa del Movimiento Moderno y a la importancia que éste concedía a la moral social ha inspirado una diversidad estética impresionante, pero este mismo rechazo también se ha traducido en un clima general de arrogancia, incoherencia cultural y narcisismo. En la misma medida en que la consideración de la arquitectura entendida como arte *social* se ha debilitado, la idea de la arquitectura como forma artística se ha intensificado: las obras contemporáneas de la «neovanguardia» se presentan hoy como los productos del genio individual. Sin embargo, paradójicamente, la autenticidad y la autonomía artísticas aplicadas a la arquitectura se ven socavadas hoy día por tres tendencias culturales: la mercantilización de los edificios, la contraproducente búsqueda de lo novedoso y la hegemonía de aquellas imágenes que pueden

comercializarse. Estas tendencias culturales están respaldadas por el periodismo comercial sobre arquitectura y las voraces industrias globales del entretenimiento y el turismo.

¿Es posible que la arquitectura esté renunciando a su capacidad de incorporar valores colectivos idealistas y ambiciosos en el terreno de la cultura? ¿Acaso está colaborando en la vacuidad ideológica y la explotación comercial en lugar de apoyar una comprensión cultural e histórica compartidas? La actual insistencia en las construcciones efímeras ¿acaso no está transformando la arquitectura en un escenario de usar y tirar?

Pese a que los medios y la crítica prestan hoy día la máxima atención a los diseñadores famosos, la arquitectura sigue siendo el arte con los anclajes más irrefutables e ineludibles en la vida social. Además de evaluar la relevancia estética de cada proyecto, la teoría de la arquitectura, la crítica y el mundo académico deberían explorar un terreno cultural ahora abandonado: las *precondiciones* del arte de la arquitectura. Tanto la enseñanza como la práctica, se beneficiarían de un análisis cultural riguroso de la situación general de la disciplina. Por ejemplo, ¿cuál es el trasfondo mental colectivo del que ha surgido el preocupante conservadurismo —el seudoclasicismo nostálgico— de la arquitectura estadounidense, tanto la que se practica en las universidades como la comercial? ¿Se trata de inseguridad cultural o de algo más grave como la represión de la idea (y la esperanza) de progreso? Y, por último, ¿qué clase de defensas mentales actúan en la creación de una arquitectura doméstica cada vez más enferma y regresiva?

Imágenes visuales

Las revistas de arquitectura, la crítica e incluso la enseñanza ponen hoy toda su atención en la tentadora imagen visual. La aspiración a una imagen singular y memorable subordina otros aspectos de los edificios y reduce la arquitectura a una visión incorpórea. A medida que los edificios se conciben y construyen cada vez más a través de la visión y no con todo el cuerpo, a medida que la cámara se convierte en el testigo definitivo y mediador de la arquitectura, se desatiende la experiencia real de los edificios, de sus espacios y materiales. Al reforzar la manipulación visual y la producción gráfica, la creación de

imágenes por ordenador desarraiga cada vez más la arquitectura de su esencia multisensorial; empleados como herramientas de diseño, los ordenadores fomentan la más obvia manipulación visual y nos hacen olvidar el poder de la empatía y la imaginación. Nos convertimos en *voyeurs* obsesionados con la visualidad, ciegos no sólo ante la realidad social de la arquitectura, sino también ante sus realidades funcionales, económicas y tecnológicas, precisamente aquellas que determinan de modo ineludible el diseño de edificios y ciudades. Nuestro desarraigo con respecto a la realidad vivencial y sensorial nos pone en manos de los reinos teóricos, intelectuales y conceptuales.

Experiencias hápticas

Últimamente se han producido cambios espectaculares en la cualidad temporal de la experiencia. La arquitectura se ha visto afectada por dichos cambios y ahora debe competir por la inmediatez del impacto con las frenéticas formas actuales de expresión y comunicación: la moda, la publicidad y la cultura web. Pero en tanto que la imagen visual tiene un impacto inmediato, otras dimensiones de la experiencia arquitectónica precisan de la empatía y la interpretación, una comprensión de los contextos culturales y sociales, además de la capacidad de prever la resistencia temporal de los edificios más allá de las efímeras modas. Para apreciar las cualidades sensoriales de la arquitectura son precisas la lentitud y la paciencia (ello vale tanto para el proceso de diseño como para la experiencia y el juicio del edificio acabado). El impacto del tiempo, los efectos del uso y del deterioro, y los procesos de envejecimiento apenas si se tienen en cuenta en el diseño o por la crítica contemporáneos. Alvar Aalto creía que el valor de un edificio sólo puede juzgarse realmente cincuenta años después de terminado. La perspectiva de que muy pocos de los edificios actuales llegarán siquiera a cumplir el medio siglo no invalida la importancia del tiempo y la duración en la percepción de la arquitectura.

Las composiciones arquitectónicas auténticas —es decir, entidades microcósmicas completamente logradas— refuerzan nuestro sentido de la realidad; así pues, el deseo de una arquitectura táctil se está manifestando claramente como respuesta a la óculo-centralidad. La sensibilidad táctil permite saborear la plasticidad, la materialidad, la experiencia del tacto y la de la intimidad. A menudo nos brinda la sensación de cercanía y afecto en lugar de

distancia y control. Mientras que las imágenes de la arquitectura pueden consumirse velozmente, la arquitectura táctil se aprecia y comprende gradualmente, detalle a detalle. Mientras que el ojo agitado de la cámara captura situaciones momentáneas, un aspecto fugaz de la luz o un fragmento aislado y cuidadosamente encuadrado (la imágenes fotográficas son una especie de *Gestalt* enfocada), la experiencia de la realidad arquitectónica depende esencialmente de nuestra visión periférica, que se anticipa a los acontecimientos. El reino perceptivo que sentimos más allá de la esfera de la visión enfocada —el acontecimiento que prevemos a la vuelta de la esquina, detrás de una pared o bajo una superficie— es tan importante como la imagen congelada de la cámara. Ello explicaría que una de las razones por las que los lugares contemporáneos nos enajenan con tanta frecuencia —si los comparamos con los medios históricos y naturales, que suscitan un compromiso emocional potentísimo— esté relacionada con la pobreza de nuestra visión periférica. La visión enfocada nos convierte en simples espectadores; la percepción periférica transforma las imágenes retinales en una experiencia espacial y corporal que alienta nuestra participación.

Responsabilidades sociales

El sesgo ocular y hedonista de la arquitectura contemporánea se agrava por la pérdida de la misión social y la empatía que habían asumido los arquitectos modernos. Los aspectos relativos al planeamiento, la vivienda social, la producción masiva y la industrialización —fundamentales para la primera arquitectura moderna— apenas se consideran en las publicaciones o programas académicos. El Movimiento Moderno intentaba dar respuesta a las condiciones típicas y normales de la vida; la elitista arquitectura contemporánea se inclina por lo único y excepcional. El lenguaje arquitectónico, al apartarse del terreno de la experiencia común, ha deparado una suerte de autismo arquitectónico. Compárense, por ejemplo, los proyectos fantásticos que se han encargado tan a menudo a los estudios durante la última década con los problemas de diseño de las décadas de 1950 y 1960, cuyos objetivos eran eminentemente sociales.

El diseño arquitectónico, no menos que la escritura y la crítica de arquitectura, debería asumir la necesidad de una responsabilidad cívica. La

arquitectura debería fortalecer la confianza y aumentar las posibilidades de comprender el mundo. En este sentido, la arquitectura es, en lo esencial, un arte conservador; materializa y conserva las bases míticas y poéticas que entraña el hecho de construir y habitar un espacio, enmarcando, de este modo, la existencia del hombre y sus acciones. Al establecer un horizonte de comprensión existencial, la arquitectura nos alienta, precisamente, a que no prestemos atención a sus construcciones: la auténtica arquitectura sugiere imágenes de una vida ideal.

El dominio de la estructura y los materiales, así como la presencia de una artesanía experta, forman parte esencial de la buena arquitectura. El debilitamiento general de nuestra percepción de la realidad tectónica —un debilitamiento que está íntimamente relacionado con la insistencia en las superficies y las apariencias— se debe, en parte, al papel cada vez menor de la artesanía en las labores de construcción, pero, sobre todo, al poder creciente de los contratistas y a la importancia, también en aumento, de los intereses financieros, que van en detrimento del valor arquitectónico. Demasiadas veces se considera que la arquitectura no es más que una mercancía especulativa de corta vida, en lugar de una manifestación cultural y metafísica que da forma a nuestra comprensión y valores colectivos. Pese a que hoy día son aplaudidos los proyectos que cuestionan o ridiculizan esta importante función social —tanto los proyectos de vanguardia como los comerciales desprenden a menudo el fétido hedor de una necrofilia arquitectónica—, la arquitectura no puede obviar sus fundamentos, que están en la experiencia real, existencial. En una época de experiencias simuladas y realidad virtual, aún abrigamos el deseo de tener un hogar auténtico y tangible. El lenguaje intrínseco de la arquitectura nos habla de la permanencia, de la perdurabilidad, de la fe y el cuidado humano.

Una vitalidad sin interrupción

Pese a la deriva general hacia la vacuidad de sentido, algunas obras recientes nos permiten vislumbrar la vitalidad sin interrupción de la arquitectura. Buena parte de las construcciones contemporáneas emplean la tecnología simplemente como una forma de imagen visual; en cambio, en las estructuras ejemplares de los proyectos de Renzo Piano, la inventiva tecnológica no

impide que se manifieste una preocupación por el contexto que se acompaña de un sentido moral ecológico. Sus obras inciden en que la arquitectura auténticamente ecológica exige inventiva y refinamiento, y no una regresión técnica o estética. Los deliciosos edificios de Glenn Murcutt constituyen elegantes mezclas de razón y modestia, sentido común y poesía, sofisticación tecnológica y sutileza ecológica; son edificios únicos —que responden a un paisaje particular— con validez universal. La arquitectura de Álvaro Siza funde una complejidad formal y espacial contemporánea con un alentador sentido de la tradición y de la continuidad cultural. Sverre Fehn explora las bases míticas y poéticas del hecho de construir. Steven Holl resensualiza el espacio, los materiales y la luz. Los proyectos recientes de Peter Zumthor reconcilian opuestos de manera convincente: fortaleza conceptual y sutileza sensual, pensamiento y emoción, claridad y misterio, gravedad y ligereza.

La cultura industrial de Occidente valora el poder y el dominio. Gianni Vattimo ha introducido las ideas de «ontología débil» y «pensamiento débil» en un modo de filosofar que no trata de empaquetar la multitud de discursos humanos en un sistema único.¹ Me atrevería a decir que podemos identificar una arquitectura «frágil» o «débil», o, mejor dicho, una arquitectura de la «imagen frágil», por oposición a la arquitectura prevalente, constituida por imágenes fuertes. Mientras que ésta pone todo su empeño en impresionar y manipular, la arquitectura de la imagen frágil es contextual, multisensorial y sensible, y tiene en cuenta las interacciones vivenciales e intenta acoger de manera sensual. Esta arquitectura crece gradualmente, de escena en escena, pues renuncia a manifestar un concepto simple y autoritario.

Podemos distinguir entre una arquitectura que nos ofrece menos de lo que sus imágenes prometían cuando la encontramos en su realidad material, y otra arquitectura que abre nuevas capas de experiencia y significado cuando la comparamos con su realidad plena, contextual, construida. Cualquier encuentro con un edificio de Alvar Aalto, por ejemplo, depara una experiencia más rica que contemplar su imagen. Sus edificios son

1. Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1987.

obras maestras de una arquitectura episódica, una arquitectura que aspira a lograr un ambiente específico más que a ejercer una autoridad formal. Los senderos pavimentados diseñados por Dimitris Pikionis que conducen a la Acrópolis de Atenas, la Ira's Fountain de Lawrence Halprin en Portland (Oregón) y las escenas arquitectónicas meticulosamente trabajadas de Carlo Scarpa son otros ejemplos de una arquitectura cuya plena potencia no descansa en la imagen retinal. La obra de Pikionis constituye una densa conversación entre el tiempo y la historia; los proyectos de Halprin exploran el umbral entre arquitectura y naturaleza; la arquitectura de Scarpa crea un diálogo entre el concepto y su plasmación, entre visualidad y tactilidad, entre invención artística y tradición. Esta arquitectura difumina las categorías de primer y segundo plano, objeto y contexto; evoca una experiencia liberada de la duración natural. Es una arquitectura de la cortesía y la atención; nos pide que seamos unos observadores humildes, receptivos y pacientes.

Centrada en la imagen visual, ajena a toda consideración social y contextual, buena parte de la arquitectura de nuestro tiempo —y la publicidad que trata de convencernos de su genialidad— desprende un aire de autosatisfacción y omnipotencia. Estos edificios intentan conquistar el primer plano en lugar de crear un segundo plano que fomente la acción y la percepción. Nuestra época parece haber perdido la virtud de la neutralidad arquitectónica, de la moderación y de la modestia. Las auténticas obras de arte, sin embargo, permanecen suspendidas entre la certidumbre y la incertidumbre, la fe y la duda. En el umbral del nuevo milenio, la cultura arquitectónica haría bien en alimentar tensiones productivas: realismo cultural e idealismo artístico, determinación y discreción, ambición y humildad.

La idea más valiosa que recibí durante toda mi educación arquitectónica estaba encerrada en una única frase de mi profesor Aulis Blomstedt:² «Para un arquitecto, más que la habilidad de imaginar espacios, lo importante es la capacidad de imaginar la vida».

1998

2. Arquitecto, escritor y profesor finlandés (1906-1979).

Paisajes de la arquitectura

La arquitectura y la influencia de otros campos de investigación

Pensar es más interesante que saber, pero menos interesante que ver.¹

J. W. Goethe

Los pensamientos son las sombras de nuestras sensaciones, siempre más oscuros, vacíos, simples que éstas.²

Friedrich Nietzsche

Un arquitecto tiene hoy ante sí un inmenso paisaje: el arte de la construcción con sus complejos contextos culturales y disciplinares, su profunda historia y el afán de invención, sus interrelaciones e interacciones con muchos otros ámbitos, así como sus fronteras y contradicciones internas. A menos que uno prepare un mapa conceptual del territorio que pretende atravesar, la confusión y la desorientación tomarán las riendas del viaje.

Durante mis casi cuarenta años de escritura sobre arquitectura, he explorado a menudo las esencias y fronteras de la disciplina; aquí, me propongo presentar una suerte de sinopsis de mis opiniones. Pretendo explorar el modo en que nuestra forma de arte específica se sitúa en los campos del conocimiento y la expresión, así como señalar los paralelos y las diferencias, las interdependencias y las oposiciones, que jalonan las relaciones de la arquitectura con otros campos. Esta indagación condensa temas reconocibles de mis textos anteriores y, con toda franqueza, quisiera señalar que todos somos personas de una única idea, una idea que reformulamos sin cesar a lo largo de nuestras vidas. Nunca dejamos de construir un único edificio a semejanza de nuestra imagen.

1. Fuente de la cita sin identificar. Steven Holl la compartió con el autor a principios de la década de 1990.

2. Friedrich Nietzsche: *La ciencia jovial*, libro tercero, número 179, pág. 241.

La arquitectura: una disciplina impura

La complejidad del fenómeno arquitectónico deriva de su esencia conceptual «impura» como campo de progreso de la humanidad. La arquitectura es un acto práctico y metafísico, y es también utilitario y poético, tecnológico y artístico, económico y existencial, manifestación colectiva e individual, todo al mismo tiempo. De hecho, no puedo imaginarme una empresa o disciplina humana cuyos fundamentos esenciales sean más complejos o más conflictivos. La arquitectura es una respuesta a las demandas y deseos existentes, pero al mismo tiempo crea su propia realidad y criterios. Reúne el pasado, el presente y el futuro. Es el medio y el fin. Además, al aspirar al ideal, la arquitectura auténtica siempre sobrepasa cualquier objetivo que se haya planteado conscientemente y, en consecuencia, siempre es un regalo.

Multiplicidad de enfoques teóricos

Durante estas últimas décadas, se han aplicado al análisis de la arquitectura numerosos marcos teóricos surgidos de distintos campos de la investigación científica: psicología perceptiva y *Gestalt*, estructuralismo antropológico y literario, teoría sociológica y lingüística, filosofía analítica, existencial, fenomenológica, hermenéutica o deconstructiva, y, en tiempos recientes, ciencia cognitiva y neurociencia, por mencionar solamente algunas de las áreas de la curiosidad científica que han inspirado formas teóricas de contemplar la arquitectura. Desde luego, no deja de sorprender que nuestra disciplina no posea una teoría propia; de hecho, seguimos explicando la arquitectura recurriendo a teorías que han surgido más allá de sus dominios.

En el siglo I a. de C., en el tratado más influyente en toda la historia de la arquitectura, Vitruvio reconoció la amplitud de la tarea del arquitecto y sus interacciones con numerosas artes y áreas del conocimiento: «Conviene que [el arquitecto] sea instruido, hábil en el dibujo, competente en geometría, lector atento de los filósofos, entendido en el arte de la música, documentado en medicina, ilustrado en jurisprudencia y perito en astrología y en los movimientos del cosmos».³ Vitruvio justifica con meditadas razones por qué el arquitecto tiene que dominar cada uno de los campos

3. Vitruvio: *Los diez libros de Arquitectura*, pág. 59.

de conocimiento señalados. La filosofía, por ejemplo, «perfecciona al arquitecto, otorgándole un alma generosa, con el fin de no ser arrogante, sino más bien condescendiente, justo; en efecto, resulta imposible levantar una obra sin honradez y sin honestidad»;⁴ aún hoy, éste es el consejo más útil que se le puede dar a un arquitecto.

La furia teórica

A menudo, las explicaciones verbales y teóricas de los edificios nos parecen hoy día más importantes que el diseño concreto y realizado, y los conceptos intelectuales más importantes que la vivencia del encuentro material y sensual con las obras construidas. Aun así, el empleo acrítico de varias teorías científicas en el campo de la arquitectura ha deparado más confusión, a mi modo de ver, que comprensión genuina de su esencia específica. El enfoque intelectual a ultranza ha apartado el discurso arquitectónico de su suelo vivencial, intrínseco y emotivo; la intelectualización ha desplazado el sentido común. La interpretación de la arquitectura como, por ejemplo, un sistema de lenguaje explícito con reglas operativas y significados dados fue la base de la herejía arquitectónica posmoderna. El hecho de que se considere la teoría arquitectónica un prerrequisito prescriptivo o instrumental para el diseño debería despertar nuestras sospechas. Yo, por mi parte, busco y apoyo una tensión dialéctica entre la teoría y la práctica, en lugar de una interdependencia causal.

La ingente cantidad de verbosidad teórica —la histeria teórica de las últimas décadas— exige una explicación. Karsten Harries, uno de los filósofos actuales más destacados con un profundo interés por la arquitectura, da una explicación al gusto reciente e hiperactivo por teorizar y filosofar: «Si hay algo que se desprenda del interés general por la filosofía, que se ha extendido hasta formar parte esencial de la escena arquitectónica posmoderna, es que la arquitectura no tiene claro qué camino debe seguir. Ninguna disciplina que esté segura de sí misma se complicará demasiado con la filosofía».⁵

4. Vitruvio: *Los diez libros de Arquitectura*, pág. 62.

5. Karsten Harries: «Philosophy and Architectural Education», manuscrito de una conferencia en la Universidad Técnica de Helsinki, fechado el 24 de octubre de 1993, pág. 1.

Filosofía natural de la arquitectura

No he olvidado en absoluto la inocente emoción no teórica, pragmática y segura de sí misma de finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, si la comparamos con el ambiente actual, presidido por la incertidumbre, la frustración y el intelectualismo. En aquel tiempo, se entendía que la arquitectura era una vocación más que una profesión; sabemos que Le Corbusier consideraba la arquitectura como una forma de vida y no una profesión u oficio. Creíamos entonces —y aún lo creo— que existe una tácita «filosofía natural de la arquitectura», que no necesita ser formulada o refinada con palabras (porque quizá ello no sea posible). La arquitectura se desarrolla autónomamente dentro de un dominio precisado tanto por sus aspiraciones pragmáticas como por sus aspiraciones idealistas. La arquitectura articula creencias y supuestos teóricos tácitos no expresables con palabras.

Los planteamientos formales y formalistas en el análisis y la enseñanza de la arquitectura predominaron hasta la década de 1980. Se consideraba entonces que el diseño arquitectónico constituía, ante todo, un compromiso racional con la función y la técnica, así como un ejercicio visual de geometría y proporción. Se enseñaba mediante un elementalismo visual que derivaba, sobre todo, de la pedagogía de la Bauhaus. Se cuestionaba el valor de la tradición y se destacaba el papel del individuo y sus invenciones artísticas únicas. Sin embargo, durante las dos últimas décadas, dicho enfoque formalista ha sido presa de una aproximación vivencial fundada por lo general en la filosofía fenomenológica; cada vez más, se considera que la arquitectura es un acto mental, integral y existencial. Desafortunadamente, sin embargo, este interés vivencial por la arquitectura ha dado origen a un uso seudopoético del lenguaje y a asociaciones y metáforas infundadas. Tal y como nos advierte el geógrafo fenomenológico David Seamon: «El método fenomenológico exige sinceridad. Ocurre a menudo que leemos demasiado en una imagen o vemos en ella demasiado poco».⁶ En la historia de la arquitectura, nunca antes se habían valorado tanto, y a la vez, el individualismo y la novedad.

6. David Seamon: «A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behaviour Research», pág. 172.

La enorme complejidad de cualquier tarea arquitectónica reclama un planteamiento integral del trabajo y una introspección total –por emplear una noción psicoanalítica– de la tarea. En el trabajo creativo, tanto el artista como el arquitecto están directamente comprometidos con sus cuerpos y sus experiencias existenciales en lugar de centrarse en un problema externo y objetivado. Un gran músico toca más para sí mismo que pensando en el instrumento, y un gran futbolista interioriza el juego, los demás jugadores y el terreno de juego, en lugar de limitarse a dar patadas al balón. «El jugador comprende dónde está la portería de una manera más vivida que comprendida. La mente no habita el terreno de juego, pero el terreno de juego está habitado por un “cuerpo sapiente”», escribe Richard Lang al comentar las ideas de Merleau-Ponty sobre la habilidad del futbolista.⁷

Creo que el arquitecto sabio trabaja a través de toda su personalidad, en lugar de manejar piezas de un saber preexistente o racionalizaciones verbales. Las tareas arquitectónicas o artísticas, más que resolverlas, tenemos que abordarlas. De hecho, en el trabajo creativo genuino, deben olvidarse el conocimiento y la experiencia previa: «Cuando empiezo a trabajar no me sirve de nada todo lo que haya hecho antes», me dijo en una conversación el gran escultor vasco Eduardo Chillida (un artista que escribió un libro en colaboración con Martin Heidegger).⁸ Joseph Brodsky, el poeta galardonado con el premio Nobel, es de la misma opinión que el escultor: «En realidad, en el campo artístico y, según creo, también en el científico, su experiencia y la consiguiente pericia son los peores enemigos del creador».⁹

En el trabajo creativo, el olvido es tan importante como el recuerdo, no saber es tan importante como saber, las percepciones nebulosas son tan valiosas como la mirada perfectamente nítida. Todo ello está implícito en el aforismo de Goethe con el que he abierto este texto.

7. Richard Lang: «The dwelling door: Towards a phenomenology of transition», pág. 202.

8. Conversación de sobremesa entre el escultor y el autor en Helsinki, 1998.

9. Joseph Brodsky: «El maullido de un gato», pág. 294.

La arquitectura como racionalidad pura

La tendencia actual a la excesiva intelectualización refleja el colapso de la función social de la arquitectura, la mercantilización de los edificios y el rampante aumento de las complejidades y frustraciones en las prácticas de diseño. También se inscribe en la tendencia generalizada de las artes a enredarse y, de hecho, identificarse cada vez más con sus propias teorías. Según Arthur C. Danto, el arte se identificó con su propia filosofía en el mismo instante en que Andy Warhol mostró al público sus *Brillo Boxes* en 1964.¹⁰ La encrucijada de las últimas décadas se resume en la pregunta: «¿Qué es arte?». También la tarea de la arquitectura se ha convertido en fuente de preocupación, en primer lugar como consecuencia de la crítica de izquierdas de finales de la década de 1960, que ante todo entendía que la arquitectura constituía un empleo injusto del poder, una ilícita redistribución de recursos y un ejercicio de manipulación social. Las incertidumbres actuales conciernen al papel social y humano de la arquitectura, a su viabilidad como una clase de arte auténtico e independiente, así como a sus confines artísticos.

De estas observaciones se desprende una dualidad: la arquitectura como una proyección inconsciente y directa de la personalidad del arquitecto, por un lado, y como aplicación de un saber disciplinario, por el otro. Este dualismo también es intrínseco a la enseñanza de la arquitectura.

La idea de convertir la arquitectura —un arte subjetivo— en una ciencia objetiva, es decir, una práctica racional según unas reglas, ha sido una de las principales aspiraciones de la disciplina desde la aparición del sistema de elementos arquitectónicos de Jacques-Nicolas-Louis Durand, a principios del siglo XIX, hasta el *Pattern Language* de Christopher Alexander y la *Visual Syntax* de Peter Eisenman.¹¹ A fin de sumir en la ambigüedad las nociones de racionalidad y racionalización, me gustaría recordar que la «racionalización», de hecho, se emplea habitualmente como mecanismo de defensa contra algunos contenidos psíquicos indeseados y reprimidos. La

10. Arthur C. Danto: *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, pág. 333.

11. Véase Juhani Pallasmaa: «The Two Languages of Architecture - Elements of a Bio-cultural Approach to Architecture», págs. 58-91.

seudoracionalidad de los tecnócratas de la construcción estuvo a punto de terminar con la arquitectura durante las décadas de 1970 y 1980 en los mundos capitalista y socialista.

Ciencia y arte

Llegados aquí, me parece indicado hablar sobre la relación entre el conocimiento artístico y el científico, o entre el conocimiento instrumental y el existencial. Toda la obra académica y literaria del filósofo francés Gaston Bachelard, a quien conocen los arquitectos desde la aparición de su influyente libro *La poética del espacio*, cuya primera edición se publicó en francés en 1958, media entre los mundos del pensamiento científico y artístico. Empezó su carrera como filósofo de la ciencia, pero a la mitad del camino de su vida se volcó en la investigación fenomenológica de las imágenes poéticas. Escribió agudos estudios filosóficos sobre los antiguos elementos —tierra, fuego, agua, aire—, así como sobre los sueños, los ensueños y la imaginación. Sugiere que la imaginación poética o «química poética», en sus propias palabras, está íntimamente relacionada con el pensamiento precientífico y una comprensión animista del mundo. En su libro *La filosofía del no: ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*, escrito en 1940,¹² durante el tiempo en que su interés se estaba desplazando de los fenómenos científicos a las imágenes poéticas (el *Psicoanálisis del fuego* se publicó dos años antes), Bachelard describe el desarrollo del pensamiento científico como una transición desde el animismo a través del realismo, el positivismo, el racionalismo y el racionalismo complejo hasta llegar al racionalismo dialéctico. «[...] la evolución filosófica de un conocimiento científico particular es un movimiento que atraviesa todas esas doctrinas en el orden que hemos indicado», asevera.¹³

Imágenes animadas

Es significativo que el pensamiento artístico proceda en sentido opuesto. Regresa desde una actitud racional y realista hacia una comprensión mítica y animista del mundo. La ciencia y el arte, por tanto, parece que se

12. Gaston Bachelard: *La filosofía del no: ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*.

13. *Ibidem*, pág. 19.

hubieran cruzado al deslizarse en sentidos opuestos. Mientras que el pensamiento científico progresa y se diferencia, el pensamiento artístico aspira a regresar a un mundo desdiferenciado y singular en sus vivencias, polarizado por el animismo. La arquitectura no es una excepción en este sentido; incluso el arte de construir edificios persigue su propio eco ontológico. A los edificios se les da vida; se mueven y comunican, gesticulan y sugieren, acogen y rechazan. «Los tejados de París, recostados sobre sus espaldas, con las patitas levantadas al aire»,¹⁴ escribe el autor francés Raymond Queneau, dando a los edificios de siempre una vida propia. «La puerta me olfatea, vacila», observa otro poeta, el francés Jean Pellerin.¹⁵ La arquitectura se produce en este mundo animado.

Además de animar el mundo, la imaginación artística aspira a crear una imagen que sea capaz de expresar toda la complejidad de la experiencia existencial humana a través de imágenes sintéticas singulares. Esta tarea paradójica se logra por medio de imágenes poetizadas que, más que comprenderlas, se experimentan y viven. Los minúsculos bodegones de Giorgio Morandi son un ejemplo asombroso del poder que algunas imágenes ínfimas y humildes tienen de plasmar el mundo entero y convertirse en declaraciones metafísicas que lo abarcan todo. Andrei Tarkovski escribió: «Todo un mundo que se refleja en una gota de agua».¹⁶

Una obra artística o arquitectónica no es un símbolo que represente o retrate de manera indirecta algo que le es exterior; es el objeto de una auténtica imagen mental, que se sitúa directamente en nuestra experiencia y conciencia existenciales.

Pese a que aquí subrayo la diferencia entre la investigación científica y la artística, no creo que la ciencia y el arte sean antitéticos u hostiles entre sí. Simplemente, miran el mundo y la vida humana con ojos y objetivos

14. Raymond Queneau, según se cita en Georges Perec: *Especies de espacios*, pág. 97.

15. Jean Pellerin: *Le Romance du retour*, NRF, 1921, pág. 18, citado en Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, pág. 262.

16. Andrei Tarkovski: *Esculpir en el tiempo*, pág. 135.

distintos. Existen algunos puntos de vista estimulantes sobre las semejanzas entre la imaginación científica y la poética, así como sobre la importancia del placer estético en ambas prácticas. Sin embargo, según Jean-Paul Sartre, la elección del enfoque está muy definida y es, en efecto, decisiva: «Hay inconmensurabilidad entre las esencias y los hechos, y quien empiece su indagación por los hechos no logrará nunca hallar las esencias. [...] la comprensión no es una cualidad que le llegue desde fuera a la realidad humana; es su propia manera de existir».¹⁷

La potencia de la lógica poética

Quiero decir, llegados a este punto, que la esencia de la arquitectura, por tener ésta encomendada una tarea tan imposible como la de integrar opuestos irreconciliables, tiene que inscribirse por fuerza en la mediación y la reconciliación. La arquitectura negocia entre distintas categorías y oposiciones. No obstante, sólo puede realizar esta tarea contradictoria si la consideramos una manifestación poética; la imaginería poética puede superar las contradicciones lógicas a través de sus imágenes polivalentes, sintéticas e inconscientes. Tal y como escribió Alvar Aalto: «Casi cualquier cometido referente a las formas tiene a menudo decenas, cientos e incluso miles de distintos elementos contradictorios, que solamente por la voluntad del hombre serán forzados a cobrar armonía. Esta armonía no puede crearse con otros medios que no sean los del arte».¹⁸ Cabría hablar, pues, de una racionalidad y lógica poéticas, o de una «química poética», como sugiere Bachelard.¹⁹

La arquitectura en otras formas de arte

En los últimos años, he escrito bastante acerca de la arquitectura en la pintura y el cine, y también he estudiado cómo se expresan las escenas y situaciones arquitectónicas en la literatura, ya sea poesía o ficción. Hay un libro bastante reciente de Marilyn Chandler, *Dwelling in Text*, donde se presenta un buen estudio de la imaginería arquitectónica en las obras de ficción

17. Jean-Paul Sartre: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, págs. 19, 23-24.

18. Alvar Aalto: «Arte y técnica», pág. 243. Discurso en la Academia de Finlandia, el 3 de octubre de 1955.

19. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, pág. 75.

estadounidenses. Chandler explora «las formas en que [...] los autores se han apropiado de las casas como metáforas estructurales, psicológicas, metafísicas y literarias, elaborando analogías complejas entre casa y psique, casa y estructura familiar, casa y entorno social, casa y texto [...] Con frecuencia, los escritores estadounidenses han descrito las estructuras que habita un individuo como si guardaran una relación directa o un parecido con la estructura de su psique y vida interior, y como si constituyeran una manifestación concreta de valores específicos».²⁰

Mucho se ha escrito también sobre la esencia arquitectónica de la música y viceversa, por no hablar de las inspiraciones cruzadas entre ambas artes. La armonía pitagórica, de hecho la más antigua tradición científica occidental, aspira a reunir la esencia espiritual de la música y la de la arquitectura. Puedo confesar ahora que el responsable de mi conversión al pitagorismo fue mi profesor y mentor Aulis Blomstedt a principios de la década de 1960.²¹

Todas las formas de arte exploran la esencia existencial de la cultura, la vida y la conciencia humanas, y todas ellas están abocadas a obedecer estrategias y aspiraciones parecidas. Todas las artes aspiran a representar la condición humana y el enigma existencial fundamental. Además, toda expresión artística es filtrada a través de los sentidos, la memoria y la imaginación. «Los poetas y los pintores son fenomenólogos natos», afirma el fenomenólogo holandés J. H. van den Berg,²² y lo mismo podemos decir de todos los demás artistas y arquitectos que se dedican en cuerpo y alma a su obra. Esta mirada a través del estudio de otras formas artísticas nos abre una inagotable fuente de inspiración y visión. Como consecuencia de las severas complejidades logísticas y de los requisitos de orden práctico, la arquitectura suele perder de vista su significado existencial fundamental y convertirse en pura racionalidad o simple estética. El encuentro con las demás artes refuerza, sin lugar a dudas, la sensibilidad del arquitecto ante la esencia artística de su propia forma de arte.

20. Marilyn R. Chandler: *Dwelling in the Text: Houses in American Fiction*.

21. Véase Juhani Pallasmaa: «Man, Measure and Proportion: Aulis Blomstedt and the Tradition of Pythagorean Harmonics», págs. 6-31.

22. Según se cita en Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, pág. 20.

Arquitectura de la pintura

Refiriéndose a la evolución de la arquitectura moderna, Alvar Aalto dijo: «Pero todo empezó con la pintura». En 1947, escribió: «[...] las formas de arte abstractas han traído impulsos a la arquitectura de nuestro tiempo, si bien de forma indirecta, pero este hecho no puede negarse. Por otra parte, la arquitectura ha proporcionado fuentes al arte abstracto. Ambas formas de arte se han influenciado entre sí alternativamente. Y aquí estamos: ambas poseen unas raíces comunes incluso en nuestro tiempo [...]».²³

La pintura está cerca de los dominios de la arquitectura, especialmente porque las cuestiones arquitectónicas suelen formar parte —o debería añadir de manera inevitable— del tema de la pintura, con independencia de si nos enfrentamos a un cuadro figurativo o abstracto. De hecho, esta categorización resulta cuestionable a todas luces, ya que cualquier arte de calado está abocado a ser figurativo en un sentido existencial; si una obra de arte no evoca un encuentro existencial, simplemente es un sinsentido.

Las pinturas medievales y las del primer Renacimiento resultan especialmente estimulantes para los arquitectos porque la arquitectura tiene una presencia constante en ellas. No puedo pensar en una lección de arquitectura que inspire e ilumine más que las pinturas del primer Renacimiento. Si algún día pudiera diseñar un edificio con la ternura de las casas de Giotto, de Fray Angélico o de Piero della Francesca, habría logrado alcanzar la meta de mi vida. El interés de los pintores por la arquitectura parece estar relacionado con el proceso de diferenciación del mundo y la conciencia individual, el nacimiento del pronombre de primera persona «yo». En estas pinturas, los edificios se nos presentan prácticamente como figuras humanas. El más insignificante de los detalles sirve para crear la experiencia del espacio arquitectónico; una abertura enmarcada o el simple borde de una muralla valen para proporcionarnos un emplazamiento arquitectónico. La inocencia y humanidad de la arquitectura pictórica, la equiparación de las figuras humanas y arquitectónicas, no puede ser más balsámica, conmovedora y estimulante; es ésta una arquitectura verdaderamente terapéutica.

23. Kirmo Mikkola: *Aalto*, págs. 42-45. No se identifica la procedencia de la cita.

Las mejores lecciones sobre la domesticidad y la esencia del hogar las encontramos en la pintura holandesa del siglo XVII; sus interiores de casas reflejan un feliz estilo de vida burgués.

Las interacciones entre el arte y la arquitectura modernos son bien conocidas y acreditadas, pero aún no he visto ninguna arquitectura que se haya inspirado en el mundo pictórico de J. M. W. Turner, Claude Monet o Mark Rothko, por ejemplo. Estos espacios cromáticos, acogedores y envolventes proyectan una radiante visión del espacio, mientras que los cuadros que Pierre Bonnard pintó de su mujer en la bañera expresan una delicada sensualidad y tactilidad que sin duda puede servir de lección a los arquitectos. Soy de la opinión que la pintura y otras formas artísticas han indagado en dimensiones de las emociones y el espíritu humanos que los arquitectos desconocen, pues su arte suele obedecer a una normalidad racionalizada y es unidimensional en lo que respecta a sus miras existenciales. La obra de numerosos artistas de nuestro tiempo está estrechamente relacionada con aspectos esenciales de la arquitectura. Entre dichos artistas, cabe destacar a Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Michael Heizer, Walter de Maria, Donald Judd, Robert Irwin, Jannis Kounellis, Wolfgang Leib, Ann Hamilton, James Thurell o James Carpenter, por mencionar sólo unos pocos de los casos más evidentes. La obra de todos ellos ha servido y seguirá sirviendo de inspiración a los arquitectos.

También podemos estudiar los principios del pensamiento y proceder artísticos en los magníficos textos de artistas de nuestro tiempo como Henry Moore, Richard Serra, Donald Judd, James Thurell y Agnes Martin, quienes han escrito agudos textos sobre su propia obra. Me veo obligado a afirmar que los artistas suelen escribir sobre sus obras de un modo más directo y sincero que los arquitectos, quienes con frecuencia cubren sus textos con una intelectualizada cortina de humo.

La arquitectura en el cine

Jean Nouvel, Bernard Tchumi, Rem Koolhaas o Hani Rashid, entre otros arquitectos notables de nuestro tiempo, han reconocido la importancia del mundo cinematográfico en su obra. Esto es lo que Jean Nouvel tiene que

decir sobre la interacción entre arquitectura y cine: «La arquitectura existe, como el cine, en las dimensiones del tiempo y del movimiento. Concebimos y leemos los edificios desde el punto de vista de las secuencias. Erigir un edificio equivale a predecir y perseguir el efecto de contraste y articulación a través del que uno pasa [...] En el plano secuencia continuo que es un edificio, el arquitecto trabaja aplicando cortes, editando, encuadrando, abriendo el plano».²⁴

Históricamente, se ha considerado que la música, por ser intrínsecamente abstracta, es la forma de arte más próxima a la arquitectura. En mi opinión, sin embargo, el cine está todavía más cerca de la arquitectura que la música, no sólo por su estructura espacial y temporal, sino, sobre todo, porque tanto la arquitectura como el cine articulan el espacio vivido. Ambas artes crean y ofrecen imágenes exhaustivas de la vida. Al igual que los edificios y las ciudades crean y conservan imágenes de la cultura y de estilos particulares de vida, el cine proyecta la arqueología tanto del tiempo en el que se creó como del tiempo que representa. Ambas artes definen dimensiones y esencias del espacio existencial; ambas crean escenas vivenciales a partir de las situaciones de la vida.

Los directores de cine crean una arquitectura poética pura, que surge directamente de nuestras imágenes compartidas de la morada y la domesticidad, así como del erotismo y la ansiedad que suscita el espacio. Directores como Andrei Tarkovski y Michelangelo Antonioni han creado una emocionante arquitectura de la memoria, la nostalgia y la melancolía que nos permite confiar en que la faceta artística de la arquitectura también sea capaz de abordar la íntegra gama emocional humana, desde el dolor al éxtasis.

L'Atalante de Jean Vigo, *La regla del juego* de Jean Renoir, *Ciudadano Kane* de Orson Welles, y tantos otros clásicos del cine deberían ser materias obligatorias en la enseñanza de la arquitectura.

24. Kester Tauttenbury: «Echo and Narcissus», pág. 35.

La sabiduría de los libros

De joven, cuando me preparaba para ser arquitecto, ordenaba mis libros según dos categorías: libros de arquitectura y otros libros. Más tarde, me di cuenta de que cualquier libro bueno trata de arquitectura en el sentido de que dichos libros describen la interacción de los individuos con el entorno, con sus propias historias vitales, con las instituciones y las costumbres, así como con los demás individuos, y es éste, precisamente, el mundo en el que surge la arquitectura. Caí en la cuenta de que la esencia de la arquitectura no se halla en los edificios, entendidos como objetos físicos, sino en su papel como estructuras a través de las cuales se ve el mundo, como horizontes que nos permiten experimentar y comprender la condición humana. Los edificios son instrumentos mentales y no simples refugios decorados. La esencia de la arquitectura está, esencialmente, fuera de la arquitectura. «¿Qué pasa detrás de un muro cualquiera?», se pregunta el poeta francés Jean Tardieu;²⁵ pero nosotros, como arquitectos, rara vez nos molestamos en imaginar qué ocurre detrás de los muros y de las paredes que hemos levantado. Aun así, imaginar la vida es más importante que concebir espacios, como me enseñó mi mentor Aulis Blomstedt hace cuarenta años.

Al cabo de un tiempo, me di cuenta de otra cosa: los libros que había categorizado como de no-arquitectura revelaban aspectos más importantes del valor humano de la arquitectura que los escritos específicamente sobre el arte de construir y los arquitectos. Hay una razón evidente para ello: los libros de arquitectura abordan el asunto como si se tratara de una disciplina cerrada, formalizada y, a menudo, convencional, mientras que la poesía, las novelas y las obras de teatro se inscriben en el preciso terreno mental del que surge la arquitectura. Esta observación vale también para las demás formas de arte: pintura, escultura, teatro, danza, música y cine. Todas ellas revelan la esencia de las aspiraciones y expresiones artísticas, y dan valor a la condición existencial que se halla detrás de la expresión artística. Todas las artes son expresiones del eterno enigma de la existencia humana y a ello se debe, precisamente, que el arte egipcio, por ejemplo, recupere la voz con

25. Según se cita en Georges Perec: *Especies de espacios*, pág. 68.

que se acerca a nosotros y tenga todavía un impacto tan poderoso a pesar del abismo de cuatro milenios y medio que nos separa de su tiempo.

Lecciones literarias sobre arquitectura

Detallo a continuación las mejores lecciones de arquitectura que he leído. La correspondencia de Anton Chejov, que graba a fuego en la conciencia del lector la esencia del carácter humano así como los aspectos trágicos y cómicos de la vida, no sin enseñarnos las supremas virtudes de la brevedad y la simplicidad en la expresión artística. La poesía de Rainer Maria Rilke y su novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, así como su correspondencia, revelan la naturaleza de la sensibilidad poética y la interacción osmótica entre el espacio exterior del mundo y el espacio interior de la mente. Rilke nos enseña el valor insustituible de la soledad y el silencio como condiciones sine qua non de la labor creativa. Los ensayos de Joseph Brodsky, en los que analiza hasta el menor detalle la poesía de Robert Frost, Ana Ajmatova y Osip Mandelstam, por ejemplo, revelan la asombrosa arqueología de las imágenes poéticas. También nos enseña que lo trágico, lo vulgar y los lugares comunes se ennoblecen a medida que se condensan en la imaginería espiritual de la poesía. Además, persuade al lector de la importancia de la incertidumbre y la inseguridad para la mentalidad creativa: «La poesía constituye una tremenda escuela de inseguridad e incertidumbre. [...] la poesía (tanto escribirla como leerla) nos enseña humildad, y de forma muy rápida. Sobre todo si somos escritores y lectores a la vez».²⁶ Esta observación del poeta también vale para la arquitectura; sin duda, te enseña a ser humilde, especialmente si la practicas y teorizas sobre ella. En mi caso, los dominios de la incertidumbre crecen de día en día, y con el tiempo he desarrollado una acusada desconfianza frente a aquellos individuos que se muestran seguros de sí mismos y de sus palabras. En mi opinión, un arquitecto arrogante y seguro de sí mismo no ha comprendido la profundidad de su cometido y ni siquiera de su propia persona.

Mi lista personal de los libros más importantes sobre arquitectura no estaría completa sin las novelas de Franz Kafka, Fyodor Dostoyevski, Thomas

26. Joseph Brodsky: «En memoria de Stephen Spencer», págs. 453 y 455.

Mann, Herman Hesse e Italo Calvino. *Las ciudades invisibles* de Calvino son, sin duda, arquitectura en forma literaria de arriba abajo, arquitectura escrita, por así decir. También lo son los relatos de Jorge Luis Borges y las divertidísimas *Especies de espacios* de Georges Perec. Me gustaría decir aquí que toda literatura de calidad trata sobre la condición de la arquitectura.

Hace algún tiempo leí un libro de Borges titulado *On Writing*²⁷ en el que se da cuenta de los orígenes y el significado de su imagen literaria para el argumento de un cuento espeluznante, «El otro duelo». Dos gauchos, que se habían odiado durante años, son apresados en el curso de una guerra civil. Esa misma tarde, les obligaron a representar su justa definitiva en una carrera a pie después de degollarles. Borges invierte nuestra comprensión heredada de las relaciones entre realidad y ficción. «La realidad no siempre es probable o verosímil. Pero si escribes un cuento, tienes que hacerlo lo más plausible que puedas, porque, de lo contrario, la imaginación del lector lo rechazará».²⁸ También en arquitectura, lo que se necesita no es la fantasía de los espacios y las formas, sino una comprensión genuina de la conducta, la experiencia y la imaginación humana. Borges nos advierte sabiamente contra la obsesión por la contemporaneidad: «Ningún escritor de verdad intentó jamás ser contemporáneo».²⁹ El afán explícito de ser novedoso y contemporáneo resulta igualmente desastroso en nuestro ramo. Sólo de la aspiración a ser sincero y auténtico puede surgir una novedad valiosa.

Me he referido extensamente al valor de la literatura en nuestra comprensión de la arquitectura. Permítanme ahora que añada una obsesión más. Cuando leemos un poema, lo interiorizamos y nos convertimos en el poema. Cuando termino de leer un libro y lo devuelvo a su estantería, el libro, de hecho, se queda conmigo; si es un gran libro, ya forma parte de mi alma y de mi cuerpo para siempre. El autor checo Bohumil Hrabal nos regala una vívida descripción del acto de leer: «[...] cuando leo, de hecho no leo, sino que tomo una frase bella entre los labios y la chupo como un

27. Jorge Luis Borges: *Borges: On Writing*.

28. *Ibidem*, pág. 45.

29. *Ibidem*, pág. 53.

caramelo, la sorbo como una copita de licor, la saboreo hasta que, como el alcohol, se disuelve en mí, la saboreo durante tanto tiempo que acaba no sólo penetrando mi cerebro y mi corazón, sino que circula por mis venas hasta las raíces mismas de los vasos sanguíneos».³⁰ De igual modo, los cuadros, las películas y los edificios se vuelven parte de nosotros mismos. Las obras artísticas tienen su origen en el cuerpo del creador y regresan al cuerpo humano a medida que alguien las experimenta.

La esencia dualista de la arquitectura

He señalado los lazos intrínsecos que relacionan la arquitectura con varias artes. Sin embargo, es preciso identificar las diferencias. Durante las últimas dos décadas y media, la arquitectura y su enseñanza han buscado inspiración en las bellas artes y se han empleado obras de arte para inspirar o generar estructuras arquitectónicas. En efecto, la arquitectura se ha presentado con frecuencia como una forma de arte, pero ello ha erosionado el fundamento de la disciplina con unos efectos tan devastadores como los ejercicios teóricos pretenciosos o la aplicación insensible de teorías científicas.

No tengo dudas cuando se trata de dar respuesta a la cuestión de si la arquitectura es una forma de arte o no: la arquitectura es una expresión artística y no es un arte, ambas cosas al mismo tiempo. La arquitectura es un arte en su esencia por ser una metáfora espacial y material de la existencia humana, pero no es una forma de arte por su segunda naturaleza, que es la de un artefacto instrumental en el que priman la utilidad y la racionalidad. En este dualismo reside la esencia exacta del arte arquitectónico. Dicha existencia dual se sitúa en dos niveles independientes de la conciencia, o de las aspiraciones, del mismo modo que cualquier obra artística tiene una existencia que se sitúa simultáneamente en el plano de las ejecuciones materiales y concretas propias de una disciplina y en el plano de una imaginiería espiritual que se concibe y percibe de manera inconsciente y que nos lleva al mundo de los sueños, del deseo y del temor. La arquitectura sólo puede comprenderse a través de este dualismo. En palabras de Louis Kahn: «Un pintor puede concebir cuadradas las ruedas de un

30. Bohumil Hrabal: *Una soledad demasiado ruidosa*, pág. 8.

cañón para expresar la futilidad de la guerra. Un escultor puede también moldearlas cuadradas. Pero un arquitecto debe hacerlas redondas».³¹

Fundamentos ontológicos

En *El ABC de la lectura*,³² el legendario poeta moderno Ezra Pound escribe: «La música comienza a atrofiarse cuando se aleja en demasía de la danza y [...] la poesía comienza a atrofiarse cuando se aleja en demasía de la música».³³ Joseph Brodsky define los orígenes de la poesía de modo parecido: «La literatura comenzó con la poesía, con la canción del hombre nómada, que antecede a los garabatos del hombre sedentario».³⁴ Las razones de estos dos maestros de la poesía se centran en dos temas simultáneos: las conexiones primordiales entre formas de arte, por un lado, y la importancia de que cada forma de arte tenga su propio fundamento ontológico específico, por el otro. Cada forma de arte tiene su propio principio, es decir, surge de un acto o manifestación humana particular y de un conjunto de experiencias, y si el arte de que se trate pierde la conexión, el cordón umbilical, que le entronca con su propio principio originario, entonces perderá también su fuerza e impacto vital.

La forma de arte que es la arquitectura nace de la voluntad intencionada de enfrentarse al espacio y ocuparlo. La arquitectura empieza con los actos de nombrar lo innominado y de percibir en el espacio sin forma una figura y un lugar definidos. Quisiera recalcar aquí el adjetivo «intencionado»; la intención utilitaria es una de las condiciones constitutivas de la arquitectura. La tarea de la arquitectura, sin embargo, reside tanto en la necesidad de manifestar un fundamento metafísico como en proporcionar un refugio contra una tormenta embravecida.

La tendencia de la arquitectura a convertirse en un simple estilo, en una mercancía estetizada, debe compensarse con una búsqueda constante de sus orígenes, tal y como Louis Kahn, quien nació en la isla de Saarenmaa en Estonia, nunca dejó de recordarnos.

31. Louis Kahn: «Forma y diseño», pág. 17.

32. Ezra Pound: *El ABC de la lectura*.

33. *Ibidem*, pág. 14.

34. Joseph Brodsky: «Cómo leer un poema», pág. 106.

La arquitectura como colaboración

Igual que ocurre con cualquier obra artística, la arquitectura es esencialmente un producto de la colaboración. No se trata solamente de colaboración en el sentido práctico y obvio de la palabra, es decir, como colaboración con numerosos profesionales, obreros y artesanos, sino que se trata de una colaboración con otros artistas y arquitectos; una colaboración que no se limita a aquellos que son contemporáneos y están vivos, sino que incluye también a los predecesores que murieron hace décadas o siglos. Quizá el maestro de arquitectura más importante para un arquitecto lleve muerto más de medio milenio. Cualquier obra auténtica se inscribe en una tradición inmemorial de obras artísticas, y la obra sólo adquiere sentido y valor si se presenta humildemente ante su tradición y pasa a formar parte de aquel *continuum*. Innumerables obras arquitectónicas realizadas en la actualidad resultan demasiado ignorantes, irrespetuosas y arrogantes como para que sean aceptadas en la preciada institución de la tradición.

Fue T. S. Eliot quien destacó el papel de los muertos en el conjunto de la obra creativa en un ensayo de 1919 que tuvo una enorme influencia y que debería ser, junto a muchas otras obras, de lectura obligatoria en las aulas de las escuelas de arquitectura: se trata, desde luego, de «La tradición y el talento individual».³⁵ Pero en lugar de retomar este ensayo, que ha sido muy citado, reproduciré las palabras que Jean Genet dedica al papel de los muertos en el trabajo creativo en equipo, en su ensayo sobre Alberto Giacometti: «Ante el deseo de adquirir un significado real, cada obra de arte debe bajar por la escalera de los milenios con paciencia y extremando la cautela, y llegar siempre que sea posible a la noche inmemorial de los muertos, para que los muertos puedan reconocerse en la obra».³⁶

Sabiduría de la arquitectura

La tradición artística, sin embargo, no es un almacén del que uno pueda apropiarse, citar o rapiñar sin permiso. Se trata de una preciada comunidad por derecho propio, una comunidad de la conversación, el intercambio, el juicio y

35. T. S. Eliot: «La tradición y el talento individual».

36. Jean Genet: *Atelier d'Alberto Giacometti*.

el respeto mutuos. No sólo utilizamos la sabiduría acumulada de la arquitectura —Milan Kundera habla de la «sabiduría de la novela» y sostiene que un gran escritor siempre consultará esta sabiduría—,³⁷ también alteramos la lectura de obras anteriores. Este proceso invertido de las influencias históricas se olvida a menudo, pero reclama una especial sensibilidad y responsabilidad. A Aldo van Eyck, uno de los arquitectos más influyentes de la segunda mitad del siglo xx, quien nos enseñó el sentido humano de la geometría, le pidieron en cierta ocasión que diera una conferencia sobre la influencia de Giotto en la pintura de Cézanne.³⁸ Sin embargo, en lugar del tema que le habían propuesto, Van Eyck decidió dar una conferencia sobre la influencia de Cézanne en Giotto. Demostró que el pensamiento y la pintura de Paul Cézanne nos obligaban a ver la obra de Giotto en un contexto completamente nuevo. Menciono esta interacción invertida para subrayar el carácter multidireccional y multidimensional de las obras creativas. Estas obras se sirven de todas las direcciones posibles al mismo tiempo que avanzan en todas direcciones. Las obras nuevas alteran y revisan sin descanso las lecturas que hacemos de la historia; la historia no se escribe como un proyecto lineal progresivo, sino como un proceso cíclico que se repite.

Estetización

La modernidad llegó en su momento a las fronteras de la arquitectura como consecuencia de una estetificación, es decir: la arquitectura empezó a considerarse como un arte puro. Tanto De Stijl como el constructivismo ruso llevaron la arquitectura hasta la frontera que limita con las bellas artes. Sin embargo, en nuestro tiempo, especialmente, dicho proceso de estetificación ha deparado proyectos y edificios que se han salido por entero del territorio de la arquitectura para convertirse en objetos artísticos (frecuentemente, arte malo). La enseñanza de la arquitectura también ha tenido que lidiar con esta trampa.

El discurso filosófico actual ha recuperado la dialéctica de la belleza y la ética; los textos de Elaine Scarry, como su breve libro *On Beauty and Being*

37. Milan Kundera: *El arte de la novela*, pág. 174.

38. Aldo van Eyck me informó acerca de este hecho en una conversación que mantuvimos a principios de la década de 1980.

Just, dan fe de este renovado interés por la ética.³⁹ No puedo estar más de acuerdo con Scarry cuando sostiene la primacía del juicio estético, una idea que Joseph Brodsky resumió en términos tan poderosos como los que siguen: «la estética es la madre de la ética»⁴⁰ y «un ser humano es una criatura estética antes que ética».⁴¹

Al mismo tiempo que vemos el valor constitutivo de las aspiraciones y el juicio estéticos, deberíamos ser críticos con la dudosa práctica de la estetificación. En la sociedad de consumo, la estetificación se ha convertido en la estrategia de manipulación más astuta; la violencia, el sufrimiento humano y la desigualdad se estetizan hoy día lo mismo que la política y la guerra. En efecto, nuestras propias vidas se están convirtiendo en productos estetificados que consumimos despreocupados como los productos materiales a la última moda.

La belleza es una parte inseparable de la noción de arte, pero posee una naturaleza compleja. Brodsky incluso se atreve a criticar a Ezra Pound por su tendencia a perseguir directamente la belleza: «Los *Cantos*, además, me dejaban frío; su principal error, uno muy antiguo: la búsqueda de la belleza. Resultaba extraño [...] que [Pound] no se hubiera dado cuenta de que la belleza nunca puede ser un objetivo, de que siempre es un subproducto de otra clase de empeño, a menudo de naturaleza muy modesta».⁴²

Por desgracia, la belleza seductora y el atractivo estético se han convertido en metas conscientes y explícitas de nuestro oficio. Al mismo tiempo, la arquitectura ha perdido de vista sus aspiraciones sociales, las nociones de igualdad y emancipación que habían inspirado la primera modernidad. En lugar de aspirar a un futuro mejor y más humano, la arquitectura contemporánea parece que se ha dejado cegar por la fama y la atención del momento.

39. Elaine Scarry: *On Beauty and Being Just*.

40. Joseph Brodsky: «Inusual semblante», pág. 57.

41. Ibídem, pág. 58.

42. Ídem: *Marca de agua*, pág. 52.

La idea del paraíso

Igual que ocurre en la poesía, la arquitectura logra una belleza que deleita y conmueve cuando sus preocupaciones son otras, como el deseo de precisión, la veracidad, la simplicidad y, por encima de todo, la experiencia de la vida y de ser humano entre otros seres humanos. Todo edificio valioso abre una ventana a la esencia de la condición humana y, sobre todo, a un mundo mejor e idealizado. Éste era el mensaje de Alvar Aalto en su discurso a los arquitectos suecos de 1957:

También la arquitectura tiene una segunda intención [...] la idea de crear un paraíso. Es el único significado de nuestras casas. [...] deseamos construir un paraíso terrenal para los hombres.⁴³

2003

43. Alvar Aalto: «El “paraíso” de los arquitectos» (conferencia pronunciada en la Sociedad de Maestros de Obras del Sur de Suecia; Malmö, 1957), pág. 299.

Materia, tactilidad y tiempo

Imaginación material y el lenguaje de la materia

Imaginación material

Gaston Bachelard, el filósofo francés cuyos libros sobre las imágenes poéticas, la imaginación y la materia han servido de inspiración al pensamiento arquitectónico durante medio siglo, dedicó un libro a cada uno de los cuatro elementos presocráticos —tierra, agua, aire y fuego—,¹ en los que sostiene que las imágenes poéticas de todas las artes deben hacerse eco por fuerza de dichas sustancias básicas. Bachelard cree incluso que «es posible fijar, en el reino de la imaginación, una *ley de los cuatro elementos* que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra».²

En su indagación fenomenológica de la imagen poética, Bachelard establece una distinción estimulante entre la «imaginación formal» y la «imaginación material».³ En su opinión, las imágenes que surgen de la materia proyectan experiencias, recuerdos, asociaciones y emociones más profundas y penetrantes que las evocadas por la forma. Hasta tiempos recientes, la modernidad en general se ha ocupado, sobre todo, de la forma y no tanto de las sugerencias mentales y emocionales de la materia. La apasionada definición que Le Corbusier dio del reino específico del arte de la arquitectura da fe de esta orientación eminentemente visual y formal: «La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz».⁴ Con todo, no hay que olvidar que en sus últimas obras Le Corbusier reveló el poder expresivo de la materia.

El compromiso con la imaginación material parece haber caracterizado «la otra tradición» de la modernidad, por emplear el título del influyente

1. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*.

2. *Ibidem*, pág. 10.

3. *Ibidem*, «Introducción», págs. 7-35.

4. Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*, pág. 178.

libro de Colin St. John Wilson.⁵ Tal vez, deberíamos entender que todo arquitecto pasa por dos fases distintas, pues las mentes jóvenes y radicales suelen dar más peso a la abstracción y la forma, mientras que con la edad los arquitectos se inclinan por una expresión más situacional, material y emotiva. ¿Por qué se produce este cambio? Se trata, sin duda, de una pregunta interesante, pero supera el alcance del tema que nos ocupa ahora.

Creo que no me equivoco en pensar que, en las últimas tres décadas, el arte y la arquitectura en general se han inclinado del lado de las imágenes de la materia, o de la poética de la imaginación material, es decir, la «química poética»,⁶ por emplear la expresión de Bachelard. Asimismo, la arquitectura ha empezado a desarrollar un interés por la profundidad, la opacidad, el peso, la pátina y el envejecimiento de los materiales.

Materia y tiempo

«La arquitectura no se limita a domesticar el espacio», escribe Karsten Harries, profesor de filosofía en la Universidad de Yale. «Es también una profunda defensa contra el terror que nos inspira el tiempo. El lenguaje de la belleza es, esencialmente, el lenguaje de la realidad inmemorial».⁷ Cualquier arquitecto reconocerá que la tarea de la arquitectura consiste en proporcionarnos una vivienda en el espacio, pero su segunda tarea, que no es otra que mediar en nuestra relación con la dimensión temporal, que es terriblemente efímera, misteriosa y pasajera, rara vez se toma en consideración. Aun así, la tarea de la arquitectura es hacernos habitar tanto en el espacio como en el tiempo. A tal efecto, la arquitectura debe estructurar y articular ambas dimensiones físicas naturales para que se correspondan con nuestra medida humana, otorgándoles, además, un valor cultural y humano, pues las dos dimensiones carecen de un significado propio.

En la búsqueda del artefacto autónomo y perfectamente articulado, la línea principal de la arquitectura moderna prefirió aquellos materiales y

5. Colin St. John Wilson: *The Other Tradition of Modern Architecture: The Uncompleted Project*.

6. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, pág. 75.

7. Karsten Harries: «Building and the Terror of Time», págs. 59-69.

superficies que se caracterizaban por la tersura, la pureza geométrica, la abstracción inmaterial y una blancura intemporal. En palabras de Le Corbusier, la blancura sirve al «ojo de la verdad»,⁸ de ahí que ésta transmita valores morales y objetivos. Las implicaciones morales de la blancura se expresan de manera algo sorprendente en la siguiente declaración: «El blanqueo de las paredes es extremadamente moral. Imaginen un decreto por el que se obliga a blanquear todas las habitaciones de París con una lechada de cal. Afirmo que se trataría de una medida policial de gran alcance, así como una expresión de elevada moralidad, signo de un gran pueblo».⁹ Además de la blancura, la sensibilidad moderna se ha caracterizado cada vez más por la búsqueda de la inmaterialidad, la transparencia y la ingravidez. «Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, todo lo sólido se desvanece en el aire»,¹⁰ escribe Marshall Berman en su influyente libro sobre la experiencia de la modernidad, que lleva por título esta cita de Marx. La lucha por la inmaterialidad también se ha considerado como una virtud moral. «Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria por excelencia. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho»,¹¹ escribe Walter Benjamin. Una frase de André Breton demuestra esta moderna obsesión por la inmaterialidad del cristal: «[...] he de continuar viviendo en mi morada de cristal, en la que en cualquier momento uno puede ver quién viene a visitarle, donde todo lo que cuelga del techo y de las paredes se sostiene como por encanto, donde por las noches descanso en un lecho de cristal con sábanas de cristal, donde *quién soy yo* me será revelado más pronto o más tarde grabado por un diamante».¹²

La superficie moderna en la pintura, la escultura y la arquitectura suele tratarse como el límite abstracto del volumen y posee una esencia conceptual

8. En Mohsen Mostafavi y David Leatherbarrow: *On Weathering: the life of buildings in time*, pág. 76.

9. Le Corbusier: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, pág. 193.

10. Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, pág. 1.

11. Walter Benjamin: «El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea», pág. 47.

12. André Breton: *Nadja*, según se cita en Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny*, pág. 218. [Aquí se cita de André Breton: *Nadja* (trad. José Ignacio Velázquez), Barcelona: Círculo de Lectores, 2001, pág. 28.]

y formal, más que sensorial. De hecho, las superficies suelen quedarse mudas, pues se concede prioridad a la forma y el volumen; la forma habla, mientras que la materia se queda en silencio o aparece como ausente. Dicha preferencia incesante por la geometría y una estética reduccionista debilita aún más la presencia de la materia, del mismo modo que la visión de una figura de silueta marcada disminuye la interacción cromática entre la figura y el suelo en el arte pictórico. Los auténticos coloristas de la pintura, como los impresionistas, o Joseph Albers y Mark Rothko, emplean una *Gestalt* débil a fin de maximizar la interacción cromática a través de los límites.

Perfección y error

Como consecuencia de unos ideales eminentemente formales y conceptuales, la arquitectura de nuestro tiempo suele crear emplazamientos para la vista que parecen surgir en un instante único del tiempo y evocan una experiencia continua de la temporalidad. Visión e inmaterialidad refuerzan la experiencia del tiempo presente, mientras que las experiencias táctiles convocan la conciencia de la profundidad temporal y del *continuum* del tiempo. Los inevitables procesos de envejecimiento, deterioro y desgaste no se consideran normalmente elementos conscientes y positivos en el diseño, ya que se entiende que el artefacto arquitectónico existe en un espacio intemporal, en una situación artificial ajena a la realidad vivencial del tiempo. Mohsen Mostafavi y David Leatherbarrow han articulado bien estas ideas en su libro *On Weathering: the life of buildings in time*.

La arquitectura de la época moderna aspiraba a convocar la idea de un presente perpetuo, sin edad. Los ideales de perfección y plenitud alejan aún más el objeto arquitectónico de la realidad del tiempo y de las huellas que en él deja el uso. Pero esta idea de una perfección intemporal ha sido la causa de que los edificios sean hoy vulnerables a los efectos negativos del tiempo, a la venganza del tiempo. En vez de imprimir las cualidades positivas de lo añejo y la autoridad, el tiempo y el uso atacan los edificios con resultados negativos y destructivos. Además, durante las últimas décadas, la novedad se ha convertido en una obsesión, en un valor artístico independiente.

La búsqueda de la abstracción y de la perfección desvía nuestra atención del mundo de las ideas inmateriales, mientras que la materia, el desgaste y la decadencia fortalecen la experiencia de la causalidad, el tiempo y la realidad. Existe una diferencia decisiva entre la existencia humana idealizada y nuestra condición existencial real. La vida real siempre es «impura» y «complicada», y la arquitectura profunda debe proporcionar sabiamente un ámbito para la impureza que es propia de la vida.

John Ruskin creía que la «imperfección es en cierto modo esencial en todo lo que sabemos acerca de la vida. Es una señal de vida en un cuerpo mortal, es decir, la señal de un estado de progreso y de cambio. Ningún ser vivo es, o puede llegar a ser, absolutamente perfecto. Algunas de sus partes se corrompen, otras empiezan a emerger. [...] Y en todas las cosas vivas aparecen ciertas irregularidades y deficiencias que no solamente son señales de vida, sino también fuentes de belleza».¹³

Alvar Aalto desarrolló la idea de Ruskin al referirse al «error humano» y criticar la búsqueda de la verdad y la perfección absolutas: «Puede decirse que el factor humano ha sido siempre parte de la arquitectura y que, en un sentido más profundo, ha sido incluso indispensable, pues sin su contribución no se podría expresar la riqueza de la vida y sus cualidades positivas».¹⁴

Las ruinas necesarias

Un ejemplo particularmente interesante de la necesidad humana de experimentar y leer el tiempo a través de la arquitectura es la tradición del diseño y la construcción de ruinas, una moda que casi devino en locura en la Inglaterra y la Alemania de los siglos XVIII y XIX. Mientras estaba ocupado en la construcción de su casa, en la calle Lincoln's Inn Fields de Londres —en la que incorporó numerosas imágenes de ruinas—, Sir John Soane concibió su estructura como una ruina auténtica y elaboró un ficticio estudio de su propio edificio escrito por un futuro anticuario imaginario.¹⁵

13. John Ruskin: *Las piedras de Venecia*, pág. 238.

14. Alvar Aalto: «El factor humano», pág. 395.

15. Sir John Soane: «Crude Hints».

Tal y como ya han observado muchos estudiosos, también Alvar Aalto empleó imágenes inconscientes de ruinas y erosión, así como estructuras de la Antigüedad, para suscitar la sensación reconfortante de la estratificación temporal y cultural, y proporcionar una expresión concreta y material al concepto de «duración» de Bergson.

La arquitectura de Sigurd Lewerentz, por poner un ejemplo de la fase de transformación de la modernidad, nos conecta con el tiempo profundo. Sus obras extraen su fuerza emotiva única a partir de imágenes de la materia que nos hablan de misterios y profundidades opacas, de oscuridades y sombras, de enigmas metafísicos y de muerte. La muerte se convierte en una imagen especular insoslayable de la vida; Lewerentz nos da la ocasión de vernos muertos sin aprensión, situados en un continuo de la duración intemporal, en el «vientre del tiempo», por emplear la expresión de Shakespeare en *Otelo*. Las iglesias de Lewerentz son los sueños de los ladrillos de barro cocido, del mismo modo que las esculturas y edificios de Miguel Ángel son los sueños del mármol; el visitante es conducido de la mano, con dulzura, a la inconsciencia de la piedra.

Sin embargo, en nuestro tiempo también hay arquitectos que invocan la benéfica experiencia necesaria del tiempo. A fin de cuentas, hay en el mundo muchos arquitectos de talento, reflexivos y con una penetrante sensibilidad que están al margen de la sensación de superficialidad generalizada que alimentan los medios de comunicación actuales, con su apetito insaciable de novedades e imágenes, medios que acostumbran a presentar la arquitectura como una moda global monolítica, sin tener en cuenta la multiplicidad de arquitecturas locales e individuales.

Las dos existencias de la obra de arte

Una obra artística existe en dos realidades simultáneamente: la realidad física de su esencia y producción material, por un lado, y la realidad imaginaria de su imagen artística y estructura expresiva, por el otro. Una pintura es pigmento sobre el lienzo y, a la vez, una representación imaginaria del mundo. Del mismo modo, una escultura es un trozo de piedra y una imagen; y un edificio es un objeto utilitario, material y estructural, así como

una metáfora imaginaria, espacio-temporal y existencial. Como estamos experimentando un mundo artístico, nuestra conciencia queda suspendida entre estas dos realidades, y la tensión que se produce entre ambas carga de una fuerza hipnótica a la obra.

Si la realidad de la imagen abruma, la obra nos parece sentimental y *kitsch*, pero cuando la esencia material impera, la obra suele parecernos cruda, primitiva e inarticulada. La *Piedad* de Miguel Ángel que podemos ver en el Vaticano, pese a ser uno de sus primeros trabajos, nos impresiona por el gran virtuosismo de un genio joven, mientras que la *Piedad* de Rondanini, en la que Miguel Ángel no dejó de trabajar hasta escasos días antes de su muerte, nos conmueve hasta hacernos llorar por la extraordinaria crudeza de su fuerza. En el primer caso, caemos fácilmente en la ilusión de que el mármol es piel, mientras que en el segundo nos enfrentamos a una conmovedora imagen del dolor y, al mismo tiempo, a un trozo de piedra enigmática y trágicamente inacabado, que incorpora incluso un brazo humano exento como resto de una fase anterior del trabajo escultórico sobre la piedra.

El lenguaje de la piedra

Los materiales y las superficies poseen un lenguaje propio. La piedra nos habla de sus remotos orígenes geológicos, de su resistencia y permanencia intrínsecas. El ladrillo nos obliga a pensar sobre la tierra y el fuego, la gravedad y las inmemoriales tradiciones de la construcción. El bronce evoca el calor extremo necesario para su producción, así como las antiguas labores de fundición y el paso del tiempo medido en su pátina. La madera nos habla de sus dos experiencias y escalas temporales: su primera vida como árbol en crecimiento y su segunda vida como artefacto humano labrado por la mano cuidadosa del carpintero o ebanista. Todos estos materiales y superficies nos muestran con placer la estratificación temporal por oposición a los materiales industriales de hoy, que suelen ser planos, privados de edad y de voz.

En respuesta a la pérdida de la materialidad y la experiencia temporal de nuestros lugares, el arte y la arquitectura parecen haber desarrollado una sensibilidad para los mensajes de la materia, así como para las escenas del

deterioro y de la decadencia. Al mismo tiempo, otros modos sensoriales al margen de la vista se están convirtiendo cada vez más en canales de expresión artística. Tal y como escribe Michel Serres, «si tiene que llegar una revuelta, ésta nos la traerán los cinco sentidos».¹⁶ El antropólogo Ashley Montagu expresa su preocupación en el mismo tono: «En el mundo occidental, estamos empezando a descubrir nuestros descuidados sentidos. Esta conciencia creciente representa una especie de insurrección atrasada contra la dolorosa privación de experiencia sensorial que hemos sufrido en nuestro mundo excesivamente tecnológico».¹⁷

Materialidad, erosión y destrucción han sido los temas predilectos del arte contemporáneo desde el *arte povera* y Gordon Matta-Clark hasta Anselm Kiefer, las películas de Andrei Tarkovski y las actuales e incontables obras basadas en imágenes de la materia. «Destrucción y construcción son iguales», afirma Paul Valéry, y las imágenes de destrucción y decadencia gozan de una gran popularidad en el arte de hoy. Las instalaciones de Jannis Kounellis prestan voz a sueños y recuerdos de acero oxidado, carbón y arpillera, mientras que los imponentes volúmenes de hierro forjado y laminado de Richard Serra y Eduardo Chillida despiertan experiencias corporales de peso y gravedad. Estas obras se dirigen directamente a nuestro sistema óseo y muscular; a través de ellas los músculos del escultor se comunican con los del espectador. Los trabajos en cera de abeja, polen y leche, obra de Wolfgang Leib, convocan imágenes de espiritualidad e intereses rituales y ecológicos, mientras que Andy Goldsworthy y Nils Udo fusionan la naturaleza y el arte mediante el uso de materiales, elementos y contextos naturales en sus obras de arte «biofilicas».

El erotismo de la materia

Es evidente que el arte y la arquitectura contemporáneos reconocen de nuevo la sensualidad y el erotismo de la materia. La popularidad de la tierra como tema y medio de expresión artística revela otra dimensión más de este interés creciente por las imágenes de la materia. El resurgimiento de la

16. Michel Serres: *Angels: A Modern Myth*, pág. 71.

17. Ashley Montagu: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, pág. 17.

imagen relativa a la Madre Tierra indica que, después del viaje utópico rumbo a la autonomía, la inmaterialidad, la ingravidez y la abstracción, el arte y la arquitectura regresan hoy a las imágenes primordiales femeninas de la interioridad, la intimidad y la pertenencia. La modernidad ha estado obsesionada con las imágenes de la partida y el viaje, pero parece que las imágenes del regreso al hogar están ganando terreno. Según el célebre consejo de Aldo van Eyck: «La arquitectura no debe hacer más, ni en ningún caso menos, que ayudar al hombre a regresar a casa».¹⁸

El *collage* y el ensamblaje combinan materialidad y tiempo estratificado; estas técnicas permiten una densidad arqueológica de la imagen y un relato no lineal a través de la yuxtaposición de imágenes fragmentadas que proceden de orígenes irreconciliables. El *collage* estimula las experiencias del tacto, el relato y el tiempo. Las formas expresivas más características de la modernidad son el *collage* y el montaje; estas modalidades de imagen han penetrado en todas las formas de arte, incluida la arquitectura.

Una arquitectura de la materia

Al alejarse en su evolución del rumbo retiniano, propio del Movimiento Moderno, y aproximarse a un compromiso multisensorial, Alvar Aalto dio pasos decididos hacia las «imágenes de la materia» a mediados de la década de 1930. Asimismo, rechazó los ideales universales de la modernidad en beneficio de unas aspiraciones regionalistas, orgánicas, historicistas y románticas. En su arquitectura episódica, a menudo basada en la técnica del *collage* o el ensamblaje, Aalto reprime el dominio de las imágenes visuales independientes o de cualquier sistema lógico. Ésta es una arquitectura que no viene dictada por una idea conceptual dominante hasta el último detalle; al contrario, esta arquitectura crece mediante escenas, episodios y la elaboración de los detalles arquitectónicos, como una pieza de música sinfónica, una obra de teatro o una novela que constan de varias partes desarrolladas según distintos movimientos o actos emotivos. En lugar de un concepto intelectual arrollador, el conjunto conserva su integridad gracias a una atmósfera emocional, una clave arquitectónica, por así decir.

18. Hermann Hertzberger, Addie van Roijen-Wortmann y Francis Strauven (eds.): *Aldo van Eyck*, pág. 65.

Erik Gunnar Asplund, amigo y mentor de Aalto, motivó este cambio de ideales en una conferencia dictada en 1936: «La opinión de que sólo aquello que ha sido creado para ser percibido por la vista tiene que ver con el arte es un punto de vista muy limitado. No, también aquello que se percibe por los otros sentidos, a través de toda nuestra conciencia humana y que tiene capacidad de transmitir sensaciones de deseo, bienestar y afecto, puede tener que ver con el arte».¹⁹

Esta transición implica el abandono de la inclinación predominantemente visual de la arquitectura moderna para regresar a la materialidad y la sensibilidad táctiles. El control externo y el efecto visual son reemplazados por una sensación realzada de interioridad e intimidad táctiles. La materialidad sensual y el sentido de la tradición logran que la experiencia de la duración natural y el continuo temporal sea provechosa. Como afirmé antes, no sólo moramos en el espacio, también moramos en el *continuum* de la cultura, el tiempo y la memoria. Mientras que la arquitectura visual de la geometría trata de detener el paso del tiempo, la arquitectura táctil y multisensorial de la materia permite que la experiencia del tiempo sea reconfortante, curativa y placentera. Esta arquitectura no lucha contra el tiempo, sino que concreta su curso y hace que sus huellas y marcas nos resulten agradables y aceptables. Intenta acomodar, más que impresionar; evocar las sensaciones íntimas de la domesticidad y el confort, en lugar de inspirar admiración externa y temor.

Agua y tiempo

El poeta Joseph Brodsky da un significado sorprendente al tiempo: «Siempre he compartido la idea de que Dios es tiempo, o, al menos, que Su espíritu lo es».²⁰ Asimismo, establece otras asociaciones enigmáticas entre el tiempo y el agua: «Sencillamente, creo que el agua es la imagen del tiempo»;²¹ y: «el agua es igual al tiempo y proporciona un doble a la belleza».²² Según la imaginación del poeta, Dios, el tiempo, el agua y la belleza se conectan

19. Erik Gunnar Asplund: «Arte y tecnología», pág. 210.

20. Joseph Brodsky: *Marca de agua*, pág. 35.

21. *Ibidem*, pág. 35.

22. *Ibidem*, pág. 91.

para crear un círculo misterioso. Sin embargo, Brodsky no es el único que ha trazado estas asociaciones; Gaston Bachelard y Adrian Stokes, por ejemplo, plantean ideas similares. El agua es también una imagen frecuente en varias formas de arte. Considérese la fusión de imágenes de agua y la extraordinaria percepción del tiempo, la espiritualidad y la melancolía en las películas de Andrei Tarkovski, o la suave e hipnótica lentitud de las pinturas acuáticas de Claude Monet, o la arquitectura de agua de Sigurd Lewerentz, Carlo Scarpa y Luis Barragán. Bachelard habla con justicia de los «poetas del agua».²³ El agua que gotea desde una gigantesca concha marina en la oscura herida abierta en el suelo de ladrillos de la iglesia de Klippan, obra de Lewerentz, la arquitectura subacuática de la capilla de la Tumba Brion, obra de Scarpa, y las superficies acuáticas de reflejos melancólicos, que acompañan las imágenes espectaculares de torrentes de agua en los edificios de Luis Barragán, evocan sin excepción una experiencia sensibilizada y realzada de la duración. El agua también subraya las experiencias tanto del silencio como del sonido. La superficie brillante del agua esconde su profundidad, del mismo modo que el presente oculta el pasado y el futuro. La imagen del agua, que es imagen de la sustancia que alimenta la vida, también contiene las imágenes mortales del diluvio y la sequía. Sumidos en las imágenes del agua, nos hallamos suspendidos entre opuestos, entre el nacimiento y la muerte, entre la feminidad y la masculinidad, entre la belleza y la amenaza.

Las imágenes de agua se convierten en un medio para plasmar el *fluir* y la persistencia del tiempo. El diálogo entre la arquitectura y el agua es en verdad erótico. Cualquier ciudad que dialogue con el agua, como Venecia, ejerce una especial fascinación. Tal y como comenta Stokes: «La vacilación del agua revela la inmovilidad de la arquitectura».²⁴ La arquitectura desea entrar en diálogo con la tierra, el agua, el aire y el fuego, como se desprende de los textos de Bachelard. El sonido del agua en la casa de la Cascada, de Frank Lloyd Wright, depara una tupida urdimbre sensual —como si se tratase, prácticamente, de un tejido de elementos visuales y audibles— y la fusión

23. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, pág. 14.

24. Adrian Stokes: «Prologue: at Venice», pág. 88.

de la arquitectura con el bosque que la envuelve; en esta casa uno puede morar cómodamente en la duración natural sintiendo, justo al lado, el latido del corazón de la realidad.

La esencia multisensorial de la experiencia

Aunque la arquitectura fue considerada, y sigue siéndolo, como una disciplina principalmente visual, cuando nos encontramos con espacios, lugares y edificios, las experiencias que tenemos son multisensoriales. En lugar de ver el edificio como una simple imagen retiniana, nos enfrentamos a él con todos los sentidos a la vez y lo vivimos como una parte más de nuestro mundo existencial, y no como un objeto de contemplación que es exterior a nosotros. Merleau-Ponty señala la integración esencial de los reinos sensoriales: «Mi percepción no es, pues, una suma de datos, visuales, táctiles, auditivos; yo percibo de una manera indivisa con todo mi ser, me apodero de una estructura única del objeto, de una única manera de existir que habla a la vez a todos mis sentidos».²⁵ Gaston Bachelard llama «polifonía de los sentidos» a dicha experiencia perceptiva.²⁶ Nuestros edificios ocupan la misma «carne del mundo» que nosotros mismos. Todo edificio tiene sus cualidades auditivas, táctiles, olfativas e incluso gustativas, que proporcionan a la visión espiritual la vida y la plenitud que le son propias, del mismo modo que una obra maestra de la pintura proyecta la sensación de una vida plena y sensual. No hay más que evocar las sensaciones de calidez, humedad, brisa, sonidos alegres y olores que transmiten las plantas y algas que Matisse representó mágicamente en la pintura de una ventana abierta en Niza.

Bernard Berenson, desarrollando el concepto acuñado por Goethe de que las obras de arte deben «realzar la vida», apuntó que cuando experimentamos una obra artística nos imaginamos un encuentro físico genuino a través de «sensaciones ideadas». Entre dichas sensaciones, Berenson llamó «valores táctiles» a las más importantes. En su opinión, la obra de arte auténtica estimula nuestras sensaciones ideadas del tacto y dicha estimulación realza la

25. Maurice Merleau-Ponty: «El cine y la nueva psicología», pág. 91.

26. Gaston Bachelard: *La poética de la ensoñación*, pág. 17.

vida.²⁷ En mi opinión, las obras arquitectónicas genuinas también evocan parecidas sensaciones multisensoriales que realzan la experiencia que tenemos del mundo y de nosotros mismos. Pese a que ahora creo que las sensaciones táctiles, la temperatura, el peso, la humedad, el olor y el movimiento en las imágenes visuales son tan reales como la propia percepción visual, entiendo que la esencia multisensorial de la experiencia artística propuesta por Berenson es absolutamente esencial, aunque a menudo los análisis teóricos de las obras de arte y la enseñanza artística no la tengan en cuenta.

Tactilidad y materialidad de la luz

El artista de la luz James Turrell se refiere a «la cosidad de la luz»: «Básicamente hago espacios que capturan la luz y la guardan para que puedas sentirla físicamente [...] Hay que darse cuenta de que los ojos tocan y sienten. Y cuando los ojos están abiertos y admities esta sensación, el tacto sale de los ojos como si estuvieras tocando».²⁸ En su opinión, los niveles de iluminación habituales hoy día son tan altos que la pupila se contrae: «Obviamente, no estamos hechos para tanta luz, estamos hechos para el crepúsculo. Lo que quiero decir es que nuestra pupila sólo se dilata cuando se alcanzan unas intensidades muy bajas de luz. Cuando por fin se dilata, empezamos a sentir la luz realmente, casi como si la tocáramos».²⁹

James Carpenter, otro artista de la luz, hace una afirmación del mismo tenor acerca de la materialidad y tactilidad vivencial de la luz: «Hay en lo inmaterial una tactilidad que encuentro realmente extraordinaria. Cuando trabajas con la luz, lo haces con una longitud de onda puramente electromagnética que entra a través de la retina, pero aun así es tátil. Pero no se trata de una tactilidad que consista fundamentalmente en algo que puedas coger o sujetar [...] Tu ojo se acostumbra a interpretar la luz y a identificarla con cierta clase de sustancia, aunque, en realidad, no haya ahí sustancia alguna».³⁰

27. Bernard Berenson, según se cita en Montagu, op. cit., págs. 340-341.

28. James Turrell: *The Thingness of Light*, págs. 1 y 2.

29. *Ibidem*, pág. 2.

30. *Interview with James Carpenter*, pág. 5.

La luz suele estar ausente tanto en lo vivencial como en lo emocional hasta que es contenida por el espacio, plasmada por la materia que ella misma ilumina, o convertida en una sustancia o en aire coloreado a través de una materia mediadora, como la niebla, la bruma, el humo, la lluvia, la nieve o la escarcha. «El sol nunca sabe lo grande que es hasta que cae sobre el flanco de un edificio o brilla dentro de una habitación», Louis Kahn observa poéticamente.³¹

El impacto emotivo de la luz se intensifica en gran medida cuando ésta es percibida como una sustancia imaginaria. En el diseño de iluminaciones de Alvar Aalto, la luz se refleja a menudo en superficies blancas y curvas, y el claroscuro de las superficies redondeadas proporciona a la luz una plasticidad vivencial, una materialidad y una presencia realzadas. Las lámparas de Poul Henningsen o Alvar Aalto, que proyectan una claridad atenuada y agradable, articulan y moldean la luz, como si frenaran su velocidad y la detuvieran para que nuestros ojos y el tacto de nuestra piel puedan disfrutar de ella. Las hendiduras en las cubiertas de los edificios de Tadao Ando y Peter Zumthor convierten la luz en delgadas capas direccionales que contrastan con los espacios relativamente oscuros en los que éstas se adentran. En algunos edificios de Luis Barragán, como, por ejemplo, la capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias, la luz se convierte en un cálido líquido coloreado que evoca, incluso, cualidades sonoras que casi pueden escucharse como un zumbido imaginario —el propio arquitecto escribe sobre «el plácido murmullo del silencio»—.³² Los vitrales de la capilla del Rosario de Vence, obra de Henri Matisse, y muchas de las obras sobre luz de James Turrell transforman la luz en aire coloreado, que convoca delicadas sensaciones propias del contacto cutáneo y propicia la sensación de estar sumergido en una sustancia transparente.

Vivimos en un mundo espiritual de ideas e intenciones humanas, pero también existimos en un mundo de materia, sometidos a las condiciones

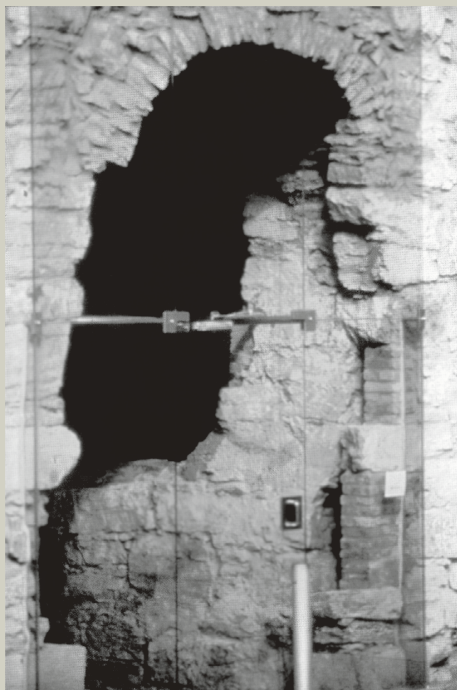
31. Louis Kahn, parafraseando a Wallace Stevens, en «La armonía entre el hombre y la arquitectura», pág. 361.

32. Luis Barragán: «Discurso de aceptación del premio», pág. 59.

cuantitativas y cualitativas que dicta el mundo físico. Tenemos dos moradas; ahí reside nuestra singularidad existencial. Una morada la tenemos en la historicidad del pensamiento y los fenómenos humanos; la otra, en el mundo de la materia y los fenómenos físicos. La tarea fundamental de las artes y, entre ellas, de la arquitectura consiste en articular y expresar «de qué manera nos toca [el mundo]»,³³ por emplear las palabras con que Merleau-Ponty describió los cuadros de Cézanne, y, a la inversa, cómo tocamos nosotros el mundo.

2007

33. Maurice Merleau-Ponty: «La duda de Cézanne», pág. 47.



La arquitectura, además de estimularlos, permite la extensión de nuestros recuerdos personales y colectivos.

Carlo Scarpa. Entrada a la facultad de arquitectura de la Universidad de Venecia, Venecia, 1985. Una imagen nostálgica del tiempo, la duración y la pérdida.

Sverre Fehn. Museo de la catedral de Hedmark, Hamar, Noruega, 1967-1979, detalle. Lo antiguo y lo nuevo se hallan en un intenso diálogo que revitaliza ambas dimensiones temporales.

Espacio, memoria e imaginación

La dimensión temporal del espacio existencial

La perspectiva del tiempo en la arquitectura

Suele considerarse la arquitectura en términos futuristas; se entiende que los edificios novedosos deben investigar y proyectar una realidad imprevista, y la calidad arquitectónica se valora directamente en función del grado de novedad o singularidad. Este sesgo futurista ha dominado en gran medida la modernidad. Sin embargo, nunca antes se había valorado de manera tan obsesiva la novedad como en el culto actual a la imagen arquitectónica espectacular. En nuestro mundo globalizado, la novedad no es sólo un valor estético y artístico, es también una necesidad estratégica de la cultura de consumo y, en consecuencia, se ha convertido en un ingrediente inseparable de nuestra cultura, que es materialista hasta extremos surrealistas.

Sin embargo, las construcciones humanas también tienen el deber de preservar el pasado y darnos la posibilidad de experimentar y vislumbrar el continuo de la cultura y la tradición. No existimos solamente en una realidad material y espacial, también habitamos realidades culturales, mentales y temporales. La arquitectura es esencialmente una forma de arte de la reconciliación y la mediación, y, además de situarnos en el espacio y en un lugar, los paisajes y los edificios articulan nuestras experiencias de la duración y del tiempo entre los polos del pasado y del futuro. De hecho, junto a todo el legado literario y artístico, los paisajes y los edificios constituyen las exteriorizaciones de la memoria humana más importantes. Comprendemos y recordamos quienes somos a través de nuestras construcciones, sean éstas materiales o mentales. También juzgamos las culturas ajenas o pasadas por medio de las pruebas que nos proporcionan las estructuras arquitectónicas que estas mismas culturas han producido. Los edificios proyectan relatos épicos.

Además de la utilidad práctica, las estructuras arquitectónicas tienen una valiosa tarea existencial y mental; domesticar el espacio para que pueda

darse una ocupación humana mediante la transformación del espacio anónimo, uniforme e ilimitado en un lugar definido según valores humanos, pero además —y ello es igualmente importante— hacen que el tiempo infinito sea tolerable al proporcionar a la duración su medida humana. Tal y como el filósofo Karsten Harries sostiene: «La arquitectura ayuda a reemplazar una realidad carente de sentido por una realidad transformada teatralmente o, mejor dicho, arquitectónicamente, una realidad que nos atrae a su interior y que, a medida que nos subyuga, nos proporciona una ilusión de sentido [...] No podemos vivir en el caos. Debemos transformar el caos en cosmos [...]».¹ Y en otro texto afirma: «La arquitectura no se limita a domesticar el espacio. Es también una profunda defensa contra el terror que nos inspira el tiempo».²

En realidad, entornos y edificios no sólo cumplen funciones de orden práctico y utilitario, también estructuran nuestra comprensión del mundo. «[La casa] es un instrumento para afrontar el cosmos», en palabras de Gaston Bachelard.³ La noción de cosmos, abstracta e indefinible, siempre está presente y representada en nuestro paisaje inmediato. Cada paisaje y cada edificio son un mundo concentrado, una representación microcósmica.

Arquitectura y memoria

Todos conocemos el modo en que los oradores de la Antigüedad empleaban las imágenes arquitectónicas como recursos mnemotécnicos. Las estructuras arquitectónicas visibles, además de servir como meras imágenes y metáforas arquitectónicas recordadas, también constituyen valiosos recursos memorísticos de tres maneras distintas: primero, materializan y conservan el curso del tiempo y lo hacen visible; segundo, concretan la memoria al contener y proyectar los recuerdos; y tercero, nos estimulan e inspiran a rememorar e imaginar. Memoria y fantasía, recuerdos e imaginación, están relacionados y siempre poseen un contenido situacional y específico. Quien

1. Karsten Harries: «Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture», pág. 47.

2. Ídem: «Building and the Terror of Time», *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, (Cambridge: The MIT Press), núm. 19 (1982). Según se cita en David Harvey: *The Condition of Postmodernity*, Cambridge: Blackwell, 1992, pág. 206.

3. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, pág. 78.

no pueda recordar, difícilmente podrá imaginar, porque la memoria es el terreno donde crece la imaginación. Además, la memoria es también el terreno del que surge la propia identidad; somos lo que recordamos.

Los edificios son almacenes y museos del tiempo y del silencio. Las estructuras arquitectónicas poseen la facultad de transformar, acelerar, frenar y detener el tiempo. También pueden crear y proteger el silencio haciéndose eco del llamamiento de Soren Kierkegaard: «¡Cread el silencio!». ⁴ En opinión de Max Picard, el filósofo del silencio: «Nada ha cambiado más la naturaleza del hombre que la pérdida del silencio». ⁵ «El silencio ya no existe como un *mundo*, sino solamente como fragmentos, como si fueran las ruinas de un mundo». ⁶ Cuando entramos en un monasterio románico, aún podemos experimentar el benevolente silencio del universo. La arquitectura tiene que preservar la memoria del mundo del silencio y proteger los fragmentos existentes de este fundamental estado ontológico.

Existen, desde luego, tipos particulares de edificios, como son los memoriales, tumbas y museos, concebidos y contruidos con el objetivo expreso de preservar y evocar recuerdos y emociones específicas; los edificios pueden albergar sentimientos de dolor y éxtasis, melancolía y alegría, así como miedo y esperanza. Todos los edificios sostienen nuestra percepción de la duración y la profundidad del tiempo, y aluden a relatos culturales y humanos. No podemos concebir o recordar el tiempo simplemente como una dimensión física; sólo podemos captar el tiempo mediante sus manifestaciones, es decir, las huellas, los lugares y los acontecimientos donde el tiempo se ha expresado. Joseph Brodsky señala otro defecto de la memoria humana cuando escribe acerca de las imágenes compuestas de las ciudades que guarda la memoria humana y descubre que estas ciudades siempre están vacías: «[La ciudad de la memoria está vacía] porque a la imaginación le es más fácil hacer aparecer [la arquitectura] que seres humanos». ⁷ ¿Es ésta la razón intrínseca de que los arquitectos suelen pensar la arquitectura en

4. Citado en Max Picard: *The World of Silence*, pág. 231.

5. Ibídem, pág. 221.

6. Ibídem, pág. 212.

7. Joseph Brodsky: «Un lugar como cualquier otro», pág. 52.

cuanto a su existencia material más que respecto a la vida y las situaciones humanas que se darán en los espacios que han diseñado?

Las estructuras arquitectónicas favorecen la memoria; nuestra comprensión de la profundidad del tiempo sería decisivamente más débil si no guardáramos, por ejemplo, la imagen de las pirámides en nuestra memoria. La mera imagen de una pirámide marca y plasma el tiempo. También recordamos nuestra propia infancia en gran medida a través de las casas y los lugares en los que hemos vivido. Hemos proyectado y escondido partes de nuestra vida en los paisajes y las casas que hemos habitado, exactamente de la misma manera que los oradores situaban los temas de sus discursos en el contexto de edificios imaginarios. El recuerdo de los lugares y las estancias genera a su vez el recuerdo de situaciones y gentes. «Era hijo de aquella casa y me sentía colmado por el recuerdo de sus olores, repleto del frescor de sus vestíbulos, de las voces que la animaban. Podía incluso oír el croar de las ranas del estanque», rememora Antoine de Saint-Exupéry, el legendario aviador y escritor, después de haber estrellado su avión en las arenas del desierto norteafricano.⁸

La potencia mental del fragmento

En la novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Rainer Maria Rilke nos ofrece un relato igualmente emocionante de los recuerdos lejanos del hogar y de sí mismo que surgen de los fragmentos de la casa del abuelo que el protagonista guarda en la memoria: «Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio; está toda ella rota y reparada en mí; aquí una pieza, allá una pieza, y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento. Así es como todo está desparramado en mí; [...] todo esto está aún en mí y nunca dejará de estarlo. Es como si la imagen de esta casa hubiese caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo».⁹ La imagen recordada surge poco a poco, trozo a trozo, a partir de fragmentos de memoria, al igual que una imagen cubista surge a partir de motivos visuales independientes.

8. Antoine de Saint-Exupéry: *Tierra de los hombres*, pág. 76.

9. Rainer Maria Rilke: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, pág. 44.

He escrito sobre los recuerdos que guardo de la humilde granja de mi abuelo señalando que la memoria de la casa de mi primera infancia es un *collage* de fragmentos, olores, estados de luz, sensaciones específicas de recogimiento e intimidad, que sólo de vez en cuando incluyen recuerdos visuales completos y precisos.¹⁰ Mis ojos han olvidado lo que vieron en otro tiempo, pero mi cuerpo sigue recordándolo. Interiorizamos nuestras experiencias como imágenes vividas, situacionales y multisensoriales que se funden con nuestra experiencia corporal. La memoria humana está incorporada, es esencialmente esquelética y muscular, y no sólo cerebral.

Los edificios y sus restos nos cuentan historias sobre el destino de los hombres, sean éstas reales o imaginarias. Las ruinas nos incitan a pensar en vidas que ya han desaparecido y a imaginar los destinos de sus inquilinos fallecidos. Las ruinas y los lugares erosionados poseen una especial fuerza evocadora y emocional; nos obligan a recordar e imaginar. Lo incompleto y la fragmentación también poseen esta misma fuerza. En las ilustraciones medievales y en las pinturas renacentistas, los escenarios arquitectónicos suelen aparecer justo encima del borde de una muralla o en la abertura de una ventana, pero un fragmento aislado basta para convocar la experiencia de un entorno construido completo. Aquí reside el secreto del arte del *collage*, aunque también algunos arquitectos, como, por ejemplo, John Soane o Alvar Aalto, han sacado partido de la fuerza emocional del fragmento arquitectónico. La casa de John Soane en el número trece de Lincoln's Inn Fields en Londres (1792-1824) es una colección de fragmentos arquitectónicos y ruinas construidas, mientras que la estrategia de diseño de la obra de madurez de Alvar Aalto a menudo se basa en la idea de un *collage* episódico de acontecimientos, imágenes y fragmentos arquitectónicos. La descripción rilkeana de las imágenes de las vidas vividas en una casa demolida, cuyo recuerdo desencadena los restos y las manchas de la pared medianera de una casa vecina, constituye un documento asombroso de los usos de la memoria humana: «Pero lo más inolvidable eran los muros mismos. La vida tenaz de este cuarto no había podido ser completamente triturada. Allí estaba todavía; se agarraba a los clavos que habían olvidado quitar; se apoyaba en

10. Juhani Pallasmaa: «The Geometry of Feeling: The Phenomenology of Architecture», págs. 86-97.

un estrecho trozo de suelo; se había acurrucado en los rincones donde quedaba aún un poquito de intimidad. Se la percibía en los colores, que lentamente, año tras año, había transformado: el azul en verde mohoso, el verde en gris, y el amarillo en un blanco fatigado y rancio».¹¹

Espacialidad y situacionalidad de la memoria

Nuestra memoria se compone de recuerdos situacionales y espaciales, es decir, de recuerdos que están ligados a lugares y acontecimientos. Resulta difícil recordar, por ejemplo, una fotografía familiar o emblemática como una imagen bidimensional impresa en papel fotográfico; acostumbramos a recordar el objeto, la persona o el acontecimiento representado en su realidad espacial completa. Es obvio que nuestro espacio existencial no es en modo alguno un espacio bidimensional gráfico, sino un espacio vivido y multisensorial saturado de recuerdos e intenciones que son, precisamente, los que le proporcionan una estructura. Nunca dejamos de imprimir sentido y valor a todo lo que nos encontramos. Pocas veces he discrepado de las opiniones de Joseph Brodsky, uno de mis dioses domésticos, pero cuando sostiene que, después de haber visto edificios turísticos como la Abadía de Westminster, la Torre Eiffel, la Catedral de San Basilio, el Taj Mahal o la Acrópolis, «no retenemos su imagen tridimensional sino su versión impresa» y concluye que «propiamente, nuestro recuerdo no es de un lugar sino de una postal»,¹² no puedo estar de acuerdo con el poeta. No recordamos la postal sino el lugar real representado en ella. Una imagen recordada siempre es más que la propia imagen que vimos en una ocasión. En mi opinión, Brodsky presenta aquí un argumento precipitado, quizá después de haber malinterpretado las innovadoras ideas de Susan Sontag acerca del poder de la imagen fotográfica en su libro *Sobre la fotografía*.¹³

Fotografías, objetos, fragmentos, cosas insignificantes, todo sirve como centro de condensación de nuestros recuerdos. El poeta finés Jarkko Laine escribe acerca del papel de los objetos en su memoria: «Me gusta mirar estas

11. Rainer Maria Rilke, op. cit., págs. 62-63.

12. Joseph Brodsky: «Un lugar como cualquier otro», pág. 47.

13. Susan Sontag: *Sobre la fotografía*.

cosas. No busco en ellas un placer estético [...], tampoco recuerdo sus orígenes: ello no tiene ninguna importancia. Pero aun así todos estos objetos reavivan recuerdos, ya sean reales o imaginarios. Un poema es algo que despierta recuerdos de hechos reales o imaginarios [...]. Las cosas en la ventana actúan como un poema. Son imágenes que no reflejan nada [...]. Canto sobre las cosas de la ventana».¹⁴

El significado de los objetos en nuestros procesos memorísticos es la razón principal de que nos guste rodearnos de objetos familiares o peculiares, ya que éstos expanden y refuerzan los dominios de la memoria y, en suma, la experiencia que tenemos de nosotros mismos. De todos los objetos que poseemos, son muy pocos los que necesitamos para una finalidad exclusivamente utilitaria, pues su función es, sobre todo, social y mental. «Soy lo que me rodea», sostiene Wallace Stevens; mientras que Noël Arnaud, otro poeta, afirma: «Soy el espacio donde estoy».¹⁵ Estas expresiones concentradas de dos poetas inciden en la interrelación del mundo y el yo, así como el fundamento externo de la memoria y la identidad.

También podemos individualizar una habitación y apoderarnos de ella si la convertimos en el lugar de nuestros sueños; los actos de la memoria y del sueño están interrelacionados. En palabras de Bachelard: «La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz».¹⁶ La facultad de evocar y contener una sensación de seguridad, familiaridad y estar-en-casa es una cualidad fundamental del paisaje, el hogar y la habitación; también lo es la capacidad de estimular fantasías. Fuera de casa, en la naturaleza, no somos capaces de sumirnos en la imaginación profunda. La intimidad concentrada de una habitación es una condición indispensable para sumirnos en esta imaginación. Para mí, la medida real de la calidad de una ciudad estriba en si puedo imaginarme enamorándome en ella.

14. Jarkko Laine: «Tikusta asiaa», págs. 323-324.

15. Wallace Stevens: «Teoría», en *Las auroras de otoño y otros poemas*, págs. 80-81; y Noël Arnaud, según se cita en Bachelard, *La poética del espacio*, pág. 172.

16. Gaston Bachelard, op. cit., pág. 36.

El mundo vivido

No vivimos en un mundo objetivo de materia y hechos, como suele asumir el realismo ingenuo que es hoy moneda corriente. El modo de existencia característicamente humano transcurre en los mundos de las posibilidades, forjados por las facultades humanas del recuerdo, la fantasía y la imaginación. Vivimos en mundos mentales en los que el recuerdo y la imaginación de lo que hemos vivido, sea espiritual o material, se fusionan sin cesar hasta confundirse. En consecuencia, la realidad vivida no obedece a las reglas del espacio y el tiempo según se definen y miden en la ciencia de la física. Quisiera afirmar que el mundo vivido es fundamentalmente «acientífico», si lo medimos con los criterios de la ciencia empírica occidental. De hecho, el mundo vivido está más cerca de la realidad del sueño que de cualquier descripción científica. A fin de distinguir el espacio vivido del espacio físico y geométrico, podemos llamarlo «espacio existencial». El espacio existencial vivido se estructura por medio de los sentidos, las intenciones y los valores que un individuo refleja en él, sea consciente o inconscientemente; el espacio existencial es una cualidad única que sólo puede interpretarse a través de la memoria y la experiencia del individuo. Toda experiencia vivida sucede como interfase entre el recuerdo y la intención, entre la percepción y la fantasía, la memoria y el deseo. T. S. Eliot presenta el importante par de opuestos al final de su cuarto cuarteto, «Little Gidding»: «Lo que llamamos principio es con frecuencia el fin / y llegar a un fin es llegar a un principio / [...] No cesaremos en la exploración / y el fin de todo nuestro explorar / será llegar a donde empezamos / y conocer el lugar por vez primera».¹⁷

Por otro lado, los grupos colectivos o incluso las naciones comparten ciertas experiencias del espacio existencial que conforman las identidades colectivas y la sensación de concordia. Puede que nos unan más los recuerdos compartidos que el sentido innato de la solidaridad. Quiero recordar aquí el estudio sociológico de Maurice Halbwachs en el que demostró que la comunicación mutua entre los viejos parisinos que vivían en un barrio concreto de la ciudad era fácil y efectiva precisamente porque se fundaba en su tesoro compartido de recuerdos colectivos.

17. T. S. Eliot: «Little Gidding», versos 216-218, 241-244, en *Cuatro cuartetos*.

El espacio vivido es asimismo el objeto y el contexto de la producción de arquitectura, así como de la experiencia que tenemos de ella. El arte proyecta una realidad vivida y no una mera representación simbólica de la realidad. También la tarea de la arquitectura consiste en «hacer ver de qué manera nos toca [el mundo]», como escribió Merleau-Ponty a propósito de los cuadros de Cézanne.¹⁸ Vivimos en «la carne del mundo», por emplear una expresión del filósofo, y los paisajes y la arquitectura estructuran y articulan esta carne existencial al proporcionarle horizontes y significados específicos.

La experiencia como intercambio

Recordar no es sólo un suceso mental; también es un acto de encarnación y proyección. Los recuerdos no solamente se ocultan en los procesos electroquímicos del cerebro; también los almacenamos en nuestros esqueletos, músculos y piel. Pensamos y recordamos con todos los sentidos y órganos de nuestro cuerpo.

La experiencia que tenemos de un lugar o del espacio siempre supone un peculiar intercambio; en cuanto me instalo en el espacio, el espacio se instala en mí. Vivo en una ciudad y la ciudad mora en mí. Estamos sumidos en un intercambio incesante con nuestros entornos; interiorizamos el entorno y, al mismo tiempo, proyectamos nuestros propios cuerpos, o aspectos de nuestros esquemas corporales, en el entorno de que se trate. Memoria y realidad presente, percepción y sueño, se fusionan. Entrelazamiento e identificación secretas, tanto mentales como físicas, que también se dan en toda experiencia artística. Según Joseph Brodsky, todo poema dice al lector: «Sé como yo».¹⁹ Aquí reside la fuerza ética de toda obra de arte auténtica; la interiorizamos e integramos en nuestra propia experiencia del yo. Una buena pieza musical, un buen poema o una buena obra arquitectónica pasan a formar parte de mi yo moral y físico. El escritor checo Bohumil Hrabal describe gráficamente esta asociación corporal para el acto de leer: «[...] cuando leo, de hecho no leo, sino que tomo una frase bella entre los

18. Maurice Merleau-Ponty: «La duda de Cézanne», pág. 47.

19. Joseph Brodsky: «Una proposición inmodesta», pág. 206.

labios y la chupo como un caramelo, la sorbo como una copita de licor, la saboreo hasta que, como el alcohol, se disuelve en mí, la saboreo durante tanto tiempo que acaba no sólo penetrando mi cerebro y mi corazón, sino que circula por mis venas hasta las raíces mismas de los vasos sanguíneos».²⁰

La memoria encarnada

Puedo recordar los centenares de habitaciones de hoteles de todo el mundo en las que he vivido temporalmente durante mis cinco décadas de viajes, con todos los muebles, el diseño cromático y la iluminación, porque he ofrendado y dejado partes de mi cuerpo y de mi mente en esas habitaciones anónimas e insignificantes. El protagonista de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust reconstruye de modo parecido su identidad y posición sirviéndose de la memoria encarnada en él:

Mi cuerpo, demasiado torpe para moverse, intentaba, según fuera la forma de su cansancio, determinar la posición de sus miembros para de ahí inducir la dirección de la pared y el sitio de cada mueble, para reconstruir y dar nombre a la morada que le abrigaba. Su memoria, memoria de los costados, de las rodillas, de los hombros, le ofrecía sucesivamente las imágenes de las varias alcobas en que durmiera, mientras que, alrededor suyo, las paredes, invisibles, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, giraban en las tinieblas. [...] el otro, mi cuerpo, se iba acordando para cada sitio de cómo era la cama, de dónde estaban las puertas, de adónde daban las ventanas, de si había un pasillo, y, además, de los pensamientos que al dormirme allí me preocupaban y que al despertarme volvía a encontrar.²¹

Nos topamos una vez más con una experiencia que nos recuerda la imagen de una composición cubista de fragmentos. Nos enseñan a pensar que la memoria es una facultad cerebral, pero los actos de la memoria implican a todo nuestro cuerpo.

«La memoria corporal es [...] el centro natural de cualquier descripción sensata del acto de recordar», sostiene el filósofo Edward S. Casey en su influyente obra *Memorizing: A Phenomenological Study*, antes de concluir: «No

20. Bohumil Hrabal: *Una soledad demasiado ruidosa*, pág. 8.

21. Marcel Proust: «Por el camino de Swann», *En busca del tiempo perdido*, pág. 15.

hay memoria sin memoria corporal». ²² En mi opinión, podríamos ir más lejos y afirmar que el cuerpo no es solamente el *locus* de la rememoración sino también el sitio y el medio de toda obra creativa, incluyendo la obra del arquitecto.

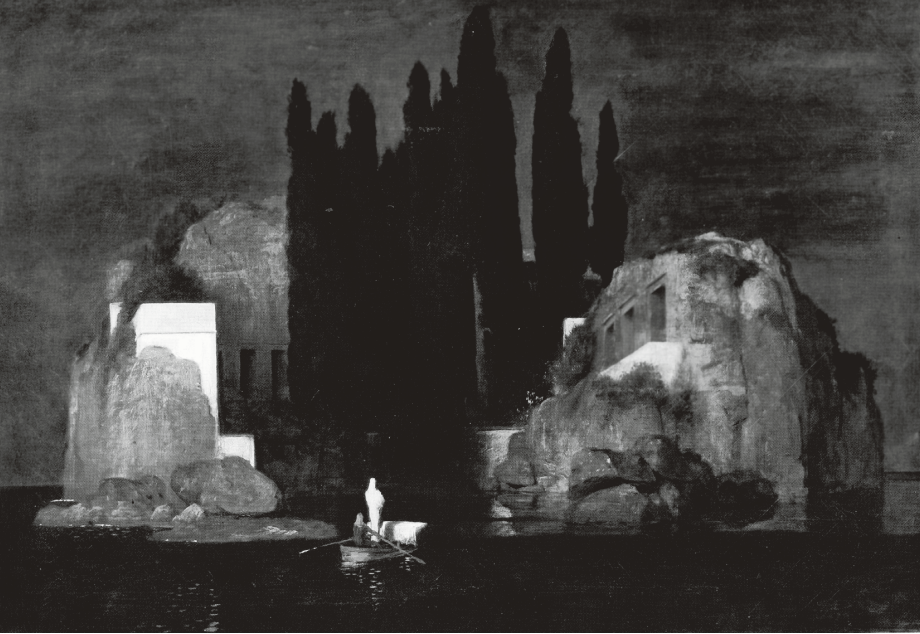
Memoria y emoción

Además de operar como recursos memorísticos, los paisajes y los edificios también son amplificadores de las emociones porque refuerzan las sensaciones de pertenencia o extrañamiento, de acogimiento o rechazo, de tranquilidad o desesperación. Un paisaje o una obra de arquitectura no pueden, sin embargo, crear sentimientos. A través de su autoridad y aura, evocan y fortalecen nuestras propias emociones y las proyectan de vuelta a nuestra persona como si estos sentimientos nuestros tuvieran un origen exterior. En la Biblioteca Laurenciana de Florencia me enfrento a mi propia sensación de melancolía metafísica, que ha despertado en mí y me ha devuelto la arquitectura de Miguel Ángel. La extraña posición y proporción de las columnas y las ménsulas transmite la experiencia arquitectónica alucinatoria de estar bajo el agua, despertando así un estado alterado de conciencia. El optimismo que uno experimenta cuando se acerca al Sanatorio de Paimio se corresponde con la sensación de esperanza que evoca y refuerza la arquitectura optimista de Alvar Aalto. La blanca pureza y vitalidad del lenguaje arquitectónico proyecta una sensación de optimismo y curación. La arboleda en la colina del Cementerio del Bosque de Estocolmo (Skogskyrkogården), por ejemplo, abre un espacio de meditación, ya que provoca un estado de añoranza y esperanza por medio de una imagen que es invitación y promesa. A semejanza de la imagen compuesta del cuadro de Arnold Böcklin *La isla de los muertos*, esta imagen arquitectónica del paisaje evoca simultáneamente la reminiscencia y la imaginación. Toda imagen poética es una condensación de imágenes de la memoria y una representación microcósmica del mundo.

«La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma», propone Bachelard. ²³ En efecto, escritores, directores de cine, poetas y pintores no se limitan a

22. Edvard S. Casey: *Memorizing: A Phenomenological Study*, págs. 148 y 172.

23. Gaston Bachelard, op. cit., pág. 104.



Arnold Böcklin. La isla de los muertos, 1880.

representar paisajes y casas como emplazamientos geográficos y físicos inevitables de los episodios de sus historias, sino que aspiran a expresar, evocar y amplificar las emociones, los estados mentales y los recuerdos del hombre a través de la meditada descripción de dichos lugares, sean éstos naturales o artificiales. «¿Qué pasa detrás de un muro cualquiera?», se pregunta el poeta francés Jean Tardieu,²⁴ pero nosotros, como arquitectos, rara vez nos molestamos en imaginar qué ocurre detrás de los muros y de las paredes que hemos levantado. Las paredes que conciben los arquitectos suelen ser meras construcciones estéticas; en realidad, ejercemos nuestro oficio sin plantearnos provocar percepciones, sentimientos y fantasías.

Los artistas parecen comprender mucho mejor que nosotros, los arquitectos, el hecho de que los lugares y la mente humana, la memoria y el deseo, están entrelazados. A ello se debe que estas otras formas artísticas puedan proporcionar tanta inspiración y estímulo a nuestro trabajo y a la enseñanza de la arquitectura. No existe mejor lección sobre la extraordinaria capacidad que entraña la condensación de imágenes artísticas cuando se trata de evocar imágenes microcósmicas del mundo que los cuentos breves de Chejov y Jorge Luis Borges, por ejemplo, o los minúsculos bodegones de Giorgio Morandi, que se componen de apenas unas pocas botellas y tazas sobre un tablero.

Lentitud y recuerdo – velocidad y olvido

«Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido. [...] el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido», sugiere Milan Kundera.²⁵ Con la vertiginosa aceleración de la velocidad del tiempo y la constante aceleración de nuestra realidad existencial, se cierne sobre nosotros la grave amenaza de una amnesia cultural general. En la actual vida acelerada, al final sólo podremos percibir y será imposible recordar. En la sociedad del espectáculo, sólo podemos maravillarnos de la presencia del presente del verbo, pero no

24. Según se cita en Georges Perec: *Especies de espacios*, pág. 68.

25. Milan Kundera: *La lentitud*, págs. 47, 48.

somos capaces de recordar. Puede que, durante el curso de nuestras vidas cotidianas, no reparemos en este aplastamiento de la memoria, pero ello resulta evidente si comparamos la densidad de observaciones en los clásicos de la literatura del siglo XIX y de principios del XX con las narraciones literarias típicas de hoy día: «Los personajes más planos posibles, en los paisajes más planos posibles, expresados en las voces más planas posibles», según la descripción que Charles Newman hace de la nueva novela estadounidense.²⁶ Velocidad y transparencia, pese a debilitar la memoria, han sido objeto de una fascinación fundamental por parte de la modernidad desde la proclamación de Filippo Tommaso Marinetti, en el Manifiesto Futurista, hace casi un siglo entero: «El esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad»,²⁷ y la profecía de Karl Marx: «Todo lo sólido se desvanece en el aire».²⁸

Hoy día, incluso la arquitectura persigue la sensación de velocidad, la seducción y la gratificación instantáneas, convirtiéndose, de este modo, en un ejercicio autista. La confesión arquitectónica de Coop Himmelbaur ilustra este deseo de acción y velocidad en arquitectura: «La estética de una arquitectura de la muerte envuelta en su sudario blanco. De la muerte en habitaciones de hospital de azulejos blancos. La arquitectura de una muerte súbita en el asfalto. La arquitectura de la muerte causada por una columna de dirección que revienta una caja torácica; la arquitectura de la trayectoria de una bala que atraviesa la cabeza de un comerciante en la calle 42. La estética de la arquitectura [...] del sexo de *peep-show* en cabinas lavables de plástico, de las lenguas rotas y los ojos apagados».²⁹

26. Charles Newman: *New York Times* (17.07.1987), según se cita en David Harvey: *The Condition of Postmodernity*, pág. 58.

27. Citado en Thom Mayne: «Statement», pág. 4.

28. «Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas, las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas.» Karl Marx: *El manifiesto comunista* (1848), según se cita en Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, pág. 7.

29. Coop Himmelblau: «Die Faszination der Stadt», según se cita en Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny*, pág. 76.

En mi opinión, sin embargo, la arquitectura es intrínsecamente lenta y tranquila, una forma de arte de baja energía en sus emociones si la comparamos con las artes efectistas que buscan un impacto emocional súbito. Su función no consiste en crear figuras o sentimientos fuertes que ocupen el primer plano, sino en establecer cuadros de percepción y horizontes de comprensión. La tarea de la arquitectura no reside en hacernos reír o llorar, sino en sensibilizarnos a fin de que podamos ingresar en cualquier estado emocional. Necesitamos que la arquitectura nos proporcione un sustento y una pantalla de proyección para nuestros recuerdos y emociones.

Creo en una arquitectura que ralentice y enfoque las experiencias humanas en lugar de acelerarlas o difuminarlas. En mi opinión, la arquitectura debe salvaguardar los recuerdos y proteger la autenticidad y la independencia de la experiencia humana. La arquitectura es en esencia una forma artística de la emancipación, y nos debe permitir comprender y recordar quiénes somos.

Amnesia arquitectónica

Existen varios tipos de arquitectura en relación con la memoria: una que no puede recordar o mencionar siquiera el pasado y otra que evoca sensaciones de profundidad y continuidad. También hay una arquitectura que aspira a una memoria literal, como la que hallamos en las obras arquitectónicas de la posmodernidad, y otra que alude a la profundidad del tiempo y crea una sensación de continuidad épica sin precisar ninguna referencia formal directa, como en las obras de Alvar Aalto, Dimitris Pikionis y Carlo Scarpa. Esta última arquitectura convoca una percepción primordial e indefinida del pasado y de la duración temporal, así como de la estratificación del tiempo. Su potencial emotivo y asociativo reside en la fusión completa de los ingredientes en una entidad indivisible. Sus obras son productos de una «química poética», por emplear una evocadora idea de Bachelard.³⁰ Cualquier obra que sea importante y auténtica se embarca en un diálogo respetuoso con el pasado, tanto el remoto como el inmediato. Al mismo tiempo que la obra se defiende como un microcosmos único y completo, debe revivir

30. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, pág. 75.

y revitalizar el pasado. Toda obra de arte auténtica ocupa un grueso y estratificado sedimento temporal, en lugar de la mera contemporaneidad.

La memoria arquitectónica posee aún una dimensión más. Las imágenes o experiencias arquitectónicas tienen su propia historicidad y ontología. La arquitectura empieza con la creación de un plano horizontal; en consecuencia, el suelo es el más «antiguo» y poderoso elemento arquitectónico. La pared es más arcaica que la puerta o la ventana, de ahí que proyecte un significado más profundo. La modernidad sufrió otro tipo de amnesia cuando los elementos e imágenes arquitectónicos se abstrajeron y separaron de sus orígenes y esencias ontológicas. El estudio de la arquitectura desde un punto de vista vivencial y fenomenológico aspira a recuperar y «rememorizar» la esencia ontológica de las experiencias arquitectónicas fundamentales y primarias, como la *floorness*, el suelo, la «tectonicidad» de la cubierta y las esencias mentales de la puerta y la ventana. El suelo, por ejemplo, ha olvidado su origen de tierra nivelada para convertirse en una sucesión de planos horizontales contruidos. De hecho, tal y como propone Bachelard, las construcciones humanas de la edad tecnológica han olvidado por completo la verticalidad para convertirse en simple horizontalidad. Los rascacielos convencionales de hoy no son más que horizontalidad apilada y han perdido el sentido de la verticalidad, la fundamental diferencia ontológica entre abajo y arriba, Infierno y Cielo. Aún podemos experimentar la altura y el vértigo, pero el sentido metafísico y la emoción vivencial del ascenso vertical, que suscitaban las torres y catedrales de la historia, se ha perdido. El suelo y el techo se han convertido en planos horizontales idénticos. La ventana y la puerta a menudo no son más que aberturas en una pared. No dispongo aquí del espacio suficiente para desarrollar este tema de la historicidad de las imágenes arquitectónicas y la actual amnesia de la arquitectura como consecuencia de la pérdida de la historicidad de las experiencias; simplemente, quisiera apuntar el significado mental de esta dimensión.

Los tiempos del arte

Me permito sugerir aquí que, por su misma esencia, la obra artística mira al pasado más que al futuro. Brodsky parece ser de la misma opinión cuando afirma: «[...] hay algo claramente atávico en el propio proceso del

recuerdo, aunque sólo sea porque dicho proceso nunca es lineal. Además, tal vez cuanto más recordamos, más cerca estemos de la muerte».³¹

En toda experiencia importante, los niveles temporales interactúan; lo que se percibe interactúa con lo que se recuerda; lo nuevo provoca un cortocircuito en lo arcaico. Las experiencias artísticas siempre despiertan al niño olvidado dentro de nuestra persona adulta.

Hay en la arquitectura y el arte de hoy imágenes fabricadas que son planas y carecen de cualquier eco emocional; pero también hay imágenes nuevas que repercuten en el recuerdo. Estas últimas son al mismo tiempo misteriosas y familiares, oscuras y claras. Nos conducen a través de aquellos recuerdos y asociaciones, emociones y empatía, que despiertan en nosotros. La novedad artística nos conmueve siempre y cuando nos afecte en algo que ya poseíamos de antemano en nuestro propio ser. Sin duda, toda obra de arte profunda surge de la memoria y no de una desarraigada inventiva intelectual. Las obras de arte aspiran a devolvernos al mundo oceánico, indiviso e indiferenciado. Éste y no otro es el *Omega* sobre el que escribe Teilhard de Chardin: «el punto desde el cual el mundo se nos muestra como algo completo y correcto».³²

En general, tendemos a pensar que artistas y arquitectos deberían dirigirse a los lectores, espectadores o usuarios futuros de sus productos. No hay duda de que Joseph Brodsky tiene una postura muy firme a propósito de la perspectiva temporal del poeta: «cuando uno escribe poesía, su más inmediato público no son sus contemporáneos, ni por supuesto la posteridad, sino sus predecesores».³³ «Ningún escritor de verdad quiso ser jamás contemporáneo», sostiene Jorge Luis Borges en la misma dirección.³⁴ Esta mirada abre otra perspectiva esencial sobre el valor y el papel del recuerdo; toda obra creativa surge de la colaboración con el pasado y con la sabiduría de la tradición. «Todos los auténticos novelistas están a la escucha de esa sabiduría

31. Joseph Brodsky: «Menos que uno», pág. 35.

32. Según se cita en Timo Valjakka (ed.): *Juhana Blomstedt: muodon arvo*.

33. Joseph Brodsky: «Carta a Horacio», pág. 420.

34. Jorge Luis Borges: *Borges: On Writing*, pág. 53.

suprapersonal [la sabiduría de la novela], lo cual explica que las grandes novelas sean siempre un poco más inteligentes que sus autores. Los novelistas que son más inteligentes que sus obras deberían cambiar de oficio», sostiene Milan Kundera.³⁵ La misma observación es válida también para la arquitectura; los grandes edificios son fruto de la sabiduría de la arquitectura; son producto de una colaboración, a menudo inconsciente, con nuestros grandes predecesores, en no menor medida que la obra de sus creadores concretos. Sólo aquellas obras que se hallan en un diálogo vital y respetuoso con su pasado poseen la capacidad mental de sobrevivir al paso del tiempo y estimular a sus espectadores, oyentes, lectores y habitantes del futuro.

2008

35. Milan Kundera: *El arte de la novela*, pág. 174.

Erotismo y espacio

Arquitectura, *eros* y *philia*

La dimensión erótica de la arquitectura ha sido objeto de estudios literarios y académicos desde la publicación, en 1499, de *Hypnerotomachia Poliphili* (*Sueño de Polifilo*), una amalgama ilustrada a medio camino entre un poema amoroso casi onírico y un tratado acerca de los secretos de la arquitectura antigua, atribuida al fraile franciscano Francesco Colonna (1423-1527). La *Hypnerotomachia* es una historia de amor disfrazada de tratado de arquitectura donde la arquitectura y sus elementos desempeñan el papel del cuerpo deseado de la amada. De hecho, la precisión profesional de las descripciones arquitectónicas del libro ha alimentado la especulación de que su autor fuese, en realidad, nada menos que Leon Battista Alberti, uno de los genios del Renacimiento.

En la Francia de mediados del siglo XVIII, las *petites maisons*, *residences secondaires* y los jardines y pabellones eran los lugares preferidos para los lances de amor secreto. La breve novela *La petite maison* (1758), de Jean-François de Bastide), desarrolla la idea de que la arquitectura puede ser un vehículo diseñado a propósito para la excitación erótica y la seducción sexual.¹ Este libro encantador es una fusión de novela erótica libertina y de tratado de arquitectura. Al igual que la *Hypnerotomachia*, se cree que *La petite maison* es fruto de la colaboración entre un escritor y un estudioso de la arquitectura. El experto en arquitectura del que se sospecha que colaboró con Bastide es Jean-François Blondel, el célebre teórico de la arquitectura de aquel momento.

Anthony Vidler describe la interacción entre el espacio y la experiencia erótica en la literatura libertina del siglo XVIII con estas palabras: «el espacio desempeña un papel crucial. En primer lugar, opera para poner fronteras, trazar límites y resistir a la usurpación; el espacio suspende el momento supremo de la intimidad, protegiendo el acto amoroso, siempre demasiado

1. Jean-François de Bastide: *The Little House*.

fugaz, contra el paso del tiempo, la rutina cotidiana y, desde luego, contra el inevitable proceso de envejecimiento. El espacio ofrece un lugar en el que escapar de la historia».²

Polyphilo or The Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture, de Alberto Pérez-Gómez, es una adaptación contemporánea de la *Hypneromachia* donde las escenas en el bosque encantado de la historia renacentista se transforman en las escenas definitivamente tecnificadas de los aeropuertos internacionales.³ El estudio más reciente de Pérez-Gómez, *Built Upon Love: Architectural Longings after Ethics and Aesthetics* (2006), indaga en los orígenes mitológicos e históricos de *eros* y *philia*, el amor erótico y el amor de la amistad respectivamente, tanto en la creación de arquitectura como en la experiencia que se tiene de ella.⁴ Pérez-Gómez demuestra de manera convincente y poética que la utilidad y la razón, la viabilidad y la técnica, no son las fuentes de la arquitectura, sino que dichas fuentes residen en el deseo de sensualizar y poetizar la condición humana. Su relato erudito y poético nos ayuda a comprender la esencia del placer arquitectónico y sus orígenes, que deben buscarse en el afán de belleza.

La historia de la arquitectura presenta obras arquitectónicas de un erotismo explícito, desde las fachadas eróticas de los templos jainistas e hindúes en la India (alrededor del año 1000 d. de C.) hasta la *Casa del Placer* (1779), de Claude-Nicolas Ledoux, de planta fálica. Sin embargo, las alusiones visuales al sexo suelen inquietarnos, ya que nos parecen demasiado gráficas y vulgares si las comparamos con la sensualidad táctil y el erotismo oculto del espacio, los materiales y los detalles, los colores y la luz, que nos brindan experiencias más placenteras y seductoras. Las arquitecturas de Frank Lloyd Wright, Erik Gunnar Asplund, Alvar Aalto o Carlo Scarpa, por ejemplo, a menudo presentan una atmósfera táctil y suavemente erótica. Es inquietante pensar que incluso la arquitectura vernacular y los objetos de los *Shakers*⁵ suelen proyectar

2. Anthony Vidler: «Preface», en *The Little House*, págs. 11-12.

3. Alberto Pérez-Gómez: *Polyphilo or the Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture*.

4. Ídem: *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*.

5. Indian Shaker Church, lit. Iglesia India de los Sacudidos. Corriente religiosa fundada en 1881 por John Slocum en Washington. Es una mezcla de creencias indias nativas, católicas, y protestantes. (N. del T.)

una sutil sensualidad, pese a que su doctrina religiosa prohibía explícitamente este tipo de alusiones. Estas observaciones preliminares nos llevan a indagar en la relación entre el espacio arquitectónico y el ambiente erótico desde un punto de vista más filosófico.

En su estudio de los cuadros de Paul Cézanne, Maurice Merleau-Ponty afirma poéticamente que el pintor quería «hacer ver de qué manera nos toca [el mundo]» a través de su arte.⁶ En otro contexto, el filósofo se pregunta: «¿Acaso es posible que el pintor o el poeta expresen algo que no sea su propio encuentro con el mundo?».⁷

Al igual que la pintura y la poesía, el arte de la arquitectura articula el límite entre el individuo que percibe y responde a estímulos y el mundo. Asimismo, la arquitectura expresa nuestro encuentro con el mundo y articula la forma en que el mundo nos toca. Los edificios no se limitan a proporcionar un refugio para nuestros cuerpos, también alojan nuestras mentes, recuerdos y sueños. «Mezclando memoria y deseo»,⁸ la arquitectura nos permite morar con placer y dignidad en «la carne del mundo»⁹ y comprendernos como seres completos.

En lugar de centrar la atención sobre sí misma, la arquitectura profunda redirige nuestra conciencia de vuelta al mundo y a nuestra propia posición vital. Yendo más allá de la estética visual y de sus cualidades compositivas, esta arquitectura evoca nuestra historicidad como seres biológicos, sensibles y eróticos. Vivimos en espacios físicos, pero también ocupamos

6. Maurice Merleau-Ponty: «La duda de Cézanne», pág. 47.

7. Según se cita en Richard Kearney: «Maurice Merleau-Ponty», pág. 82.

8. T. S. Eliot: «The Waste Land», en *The Waste Land and other poems*, pág. 23.

9. Merleau-Ponty describe la noción de «carne del mundo» en el ensayo «El entrelazo - El quiasmo», en *Lo visible y lo invisible*: «Mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo [...] además el mundo participa de la carne de mi cuerpo» (pág. 299); y «La carne (la del mundo o la mía) [es la] textura que se vuelve hacia sí misma y se conviene a sí misma.» (págs. 181-182). La idea se origina del principio dialéctico entrelazado del mundo con el yo. También se refiere a la «ontología de la carne» como la conclusión definitiva de la fenomenología de la percepción. Dicha ontología implica que el sentido está dentro y fuera, es subjetivo y objetivo, espiritual y material, siempre a la vez. Véase Richard Kearney: «Maurice Merleau-Ponty», págs. 73-90.

estructuras e imágenes mentales. Además de cumplir con sus finalidades prácticas e instrumentales, las obras arquitectónicas constituyen microcosmos completos creados por el hombre, representaciones poéticas de un mundo de vidas humanas. Son metáforas existenciales vivas que guían y articulan la percepción, la conciencia y la emoción humanas. Un gran edificio nos hace ver la majestuosidad de la montaña, la interacción de la luz y la sombra, y la sonrisa en el rostro del otro. La arquitectura profunda agudiza, concentra e integra nuestros sentidos y nos permite ver el olor de la primavera, escuchar la tranquilidad de la materia, sentir la tactilidad de la luz y el sabor ácido de la piedra. Una de las tareas principales de un edificio consiste en salvaguardar el beneficioso silencio del mundo. Es más, los espacios arquitectónicos serenos nos permiten experimentar el placer de la soledad sin que los sentimientos negativos del aislamiento y el abandono hagan mella en nosotros.

La imagen poética de la arquitectura nos emancipa e inspira con todas estas experiencias mágicas. Al mismo tiempo que estimulan nuestros sueños, las imágenes artísticas también fortalecen la experiencia que tenemos de la realidad y de nosotros mismos. «Una imagen es lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo. Sólo esta imagen, sólo esta poesía, puede darnos aquella sensación de repentina liberación, aquella sensación de libertad con respecto a los límites que dictan el tiempo y el espacio; aquella sensación de crecimiento repentino que experimentamos en presencia de las mejores obras de arte», escribe Ezra Pound.¹⁰

Como los edificios no se aprecian exclusivamente con la vista, las experiencias arquitectónicas fundamentales se componen de distintos actos o acontecimientos. Son encuentros y enfrentamientos activos, más que objetos materiales u observaciones pasivas. Los espacios y las estructuras terminan por formar parte de nosotros mismos cuando nos fusionamos con ellos. La experiencia arquitectónica de una ventana, por ejemplo, no la suscita en primer término la calidad estética del objeto material en sí mismo; el hecho de mirar por la ventana y apreciar la vista exterior, seleccionada y

10. Según se cita en: J. D. McClatchky: «Introduction», págs. 187-188.

enmarcada por la abertura, es un auténtico encuentro arquitectónico. De modo parecido, con independencia de sus cualidades estéticas, la placa de la puerta de una casa no es arquitectura pero, el acto de transponer el umbral, cruzar la frontera entre los dominios distintos del dentro y el fuera, del espacio privado y el espacio público, se convierte en un genuino acto de arquitectura.

Un espacio o situación arquitectónica siempre equivale a una invitación y una promesa. Por su esencia próxima a lo verbal y el enfrentamiento corporal que encierra, la arquitectura proyecta un carácter fundamentalmente sensual y erótico. Abrazamos un espacio y el espacio nos abraza. El espacio vuelve a encantar, mitificar y erotizar el mundo y otorga a nuestros edificios su esencia ontológica, panteísta y animista. A medida que la instrumentalización, racionalización y estética contemporáneas privan a las estructuras construidas de su valor metafísico, la tarea de la arquitectura no puede ser otra que volver a cargar de significado los lugares de nuestras vidas y realzar nuestra relación carnal y sensual con el mundo.

El poeta Charles Tomlinson se refiere al fundamento corporal que subyace bajo el ejercicio de la pintura y de la poesía: «Pintar despierta la mano, convoca tu coordinación muscular, la experiencia que tenemos de nuestro cuerpo. La poesía, mientras avanza sobre acentos, mientras se desliza hacia el final del verso o se detiene en las pausas... La poesía también obliga a que nos impliquemos por completo, con toda la experiencia que tenemos de nuestro cuerpo».¹¹ Merleau-Ponty extiende incluso los procesos intelectuales al cuerpo entero: «El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valéry. Y, en efecto, no se ve cómo un espíritu podría pintar».¹² También resulta impensable que un espíritu incorpóreo pueda concebir arquitectura, pues los edificios reproducen nuestro ser corporal y nuestros actos encarnados del mismo modo que un nido nace de los movimientos corporales de un pájaro.

11. Charles Tomlinson: «The Poet as Painter», pág. 280.

12. Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, pág. 15.

La labor creativa se produce en un estado mental sensible y vulnerable. El artista, o el arquitecto, se funde con la obra, y él mismo se convierte en el lugar exacto de su esfuerzo creativo y, por ende, de la obra en sí misma. «La literatura se crea en la frontera entre el yo y el mundo», escribe Salman Rushdie, «y es precisamente en el acto de creación cuando esta frontera se ablanda, se vuelve permeable, permite que el mundo se infiltre en el artista y que el artista se infiltre en el mundo.»¹³ Cuando se experimenta una entidad arquitectónica, se siente una fusión y una identificación parecidas. Cuando entras en un espacio arquitectónico, el espacio entra en ti y habita tu cuerpo y tu espíritu.

En efecto, las experiencias arquitectónicas constituyen intercambios mágicos; proyectamos nuestras emociones y asociaciones en el edificio y, a cambio, el edificio nos las devuelve proyectadas en nosotros. Cuando experimentamos sensaciones como la dicha o la inquietud, el éxtasis o el dolor, en un espacio, lo que ocurre en realidad es que nos encontramos con nuestras propias emociones según las evocan la autoridad y el aura de la obra, y según se reflejan de regreso a nuestra conciencia. Se trata de una interdependencia e intercambio sutiles, que se asemejan a las relaciones humanas de afecto. En una relación amorosa, la frontera entre el yo y el mundo se sensibiliza de un modo parecido.

«Esmeros guardaba parejos para todos los puntos sensibles del edificio. Hubiérase dicho que de su mismo cuerpo se tratase. [...] Pero todas esas delicadezas que miraban a la duración del edificio, poco eran en parangón con las discernidas para elaborar las emociones y vibraciones del alma del contemplador futuro de su obra», así describe Fedro el celo que Eupalinos ponía en toda su obra de diseño en el diálogo de Paul Valéry *Eupalinos o el arquitecto*.¹⁴ «Es menester, decía ese varón de Megara [Eupalinos], que mueva mi templo a los hombres como el objeto amado les mueve.»¹⁵ Al igual que una relación humana afectuosa, un espacio arquitectónico significativo estimula y fortalece nuestras facultades más sutiles y humanas.

13. Salman Rushdie: «Is Nothing Sacred?», pág. 427.

14. Paul Valéry: *Eupalinos o el arquitecto*, págs. 22 y 23.

15. *Ibidem*, pág. 23.

Las cualidades sensuales y eróticas de las grandes obras de la arquitectura y el arte surgen de una identificación corporal inconsciente y de sutiles experiencias táctiles. «La piel ve [...] tiembla, habla, respira, oye, ve, ama y es amada, recibe, rechaza, se estremece de miedo, la cubren cortes, manchas, heridas del alma [...]»¹⁶; con estas palabras apasionadas describe Michel Serres la multiplicidad de sensaciones táctiles.

Los espacios positivos y vigorizantes estimulan el aparato muscular y el sentido del tacto. Mientras que las imágenes retinianas fomentan la distancia y la separación, dichas experiencias táctiles dan lugar a las sensaciones de proximidad, intimidad y asentimiento. Cuando la luz acaricia una superficie y revela su forma y textura, así como el tacto de la materia y sus detalles, cuyo trabajo tiene como destinatario el cuerpo y la mano, respira un aire erotizado que nos acoge. El espacio de la casa es, a fin de cuentas, una extensión de la piel de su morador, y las experiencias más profundas del regreso al hogar son, precisamente, experiencias de íntima calidez y piel desnuda. La unión del morador con la casa es una especie de matrimonio, una relación en la que la casa acaricia a quien la habita y éste encuentra un placer máximo en el acto de morar.

La tarea fundamental de la arquitectura estriba en sostener y celebrar la vida, además de proporcionarle un sentido de dignidad. Un espacio arquitectónico generoso y atento sensibiliza toda nuestra relación con el mundo; afina nuestros sentidos y alimenta nuestra receptividad ante las más sutiles y frágiles de las sensaciones. Un espacio arquitectónico benevolente nos acaricia y calma, nos da energía y consuelo.

«La arquitectura eterniza y sublima algo. Por eso no puede haber arquitectura cuando no hay qué sublimar»,¹⁷ afirma Ludwig Wittgenstein. Por tener una esencia que realza la vida, el arte de construir sólo puede nacer del optimismo y de la atención, de la compasión y del afecto. El santo patrón de la arquitectura no es otro que la Esperanza, y no tengo la menor duda de que

16. Michel Serres: *Le Cinq Sens*, págs. 338 y 348. Según se cita en Pierre von Meiss: *Elements of Architecture*, pág. 19.

17. Ludwig Wittgenstein: *Aforismos. Cultura y valor*, núm. 396, pág. 129.

el cinismo es la condición mental que erosiona y elimina el suelo bajo los pies de la arquitectura. Al igual que en una relación amorosa humana, el objetivo de la arquitectura consiste en emancipar al otro y defender su autonomía e individualidad.

Por otra parte, puede ocurrir, y en efecto ha ocurrido, que la arquitectura sea pervertida en beneficio de la represión y el control, el adoctrinamiento y el terror. Herbert Marcuse asume, incluso, que la sexualidad vulgar y la violencia sexual de nuestros días son consecuencia, al menos en parte, de la pérdida de la dimensión erótica en nuestros entornos tecnificados.¹⁸ En tanto que los entornos instrumentalizados de hoy someten y reprimen la fantasía erótica, los espacios históricos, los entornos naturales y los paisajes urbanos estimulan y amparan el sensual ensueño diurno.

Aunque la arquitectura profunda nace de las realidades existentes de la cultura y de la vida, no por ello deja en ningún momento de proyectar ideales. No se limita a reflejar las condiciones y los objetivos dados; aspira a una forma de vida mejor, más sutil y culta. De hecho, la buena arquitectura siempre trasciende las condiciones dadas y las intenciones conscientes para lograr mucho más de lo que se hubiera podido prever o programar racionalmente. Como el amor, la arquitectura siempre es un don, un don que nace de la creatividad humana y de la compasión por el otro.

El idealismo, el optimismo, la justicia y la esperanza son siempre emociones y experiencias que están ligadas al deseo y la pasión por la belleza. De ahí que la belleza y la imaginación coexistan. Una civilización tiene esperanza y futuro sólo en la medida en que desea la belleza y puede distinguir entre lo bello y lo feo. Hasta el juicio ético nace del deseo estético. Según sostiene Joseph Brodsky: «La estética es la madre de la ética».¹⁹

18. Herbert Marcuse: *El hombre unidimensional*, pág. 103: «[...] ha sido deserotizada toda una dimensión de la actividad y la pasividad humanas. El ambiente del que el individuo podía obtener placer —que podía percibir como gratificante, casi una extensión de su cuerpo— ha sido rígidamente reducido. Como consecuencia, el “universo” de catexia libidinal se reduce del mismo modo. El resultado es una localización y contracción de la libido, la reducción de lo erótico a la experiencia y la satisfacción sexual».

19. Joseph Brodsky: «Inusual semblante», pág. 57.

Alvar Aalto se refirió a «la idea del paraíso según el arquitecto» para proponer que la arquitectura siempre debería luchar por un mundo ideal. «También la arquitectura tiene una segunda intención [...] la idea de crear un paraíso. Es el único significado de nuestras casas. [...] Cada edificio, cada producto de la arquitectura, es un símbolo de ésta y pretende demostrar que deseamos construir un paraíso terrenal para los hombres».²⁰ Este paraíso terrenal es también el domicilio de *eros* y de *philia*, las dos formas del amor.

2008

20. Alvar Aalto: «El “paraíso” de los arquitectos» (conferencia dictada en la Sociedad de Maestros de Obras del Sur de Suecia, Malmö, 1957), pág. 299.

Origen de los textos

De la utopía al monumento

El Centro Pompidou y el futuro de la modernidad

Publicado en *Arkkitehti, The Finnish Architectural Review*, núm. 3 (1977). Traducción de Michael Wynne-Ellis.

La arquitectura y las obsesiones de nuestro tiempo

Una mirada sobre el nihilismo de construir

El texto corresponde a la conferencia que pronunció Juhani Pallasmaa en la Sección de la Asociación finlandesa de arquitectos, YAPA-SAFA, en Helsinki, Septiembre de 1982. Publicado en *Arkkitehti, The Finnish Architectural Review*, núm. 5-6 (1983). Traducción de Harald Arnkil and Juhani Pallasmaa.

La arquitectura y la realidad de la cultura

La viabilidad de la arquitectura en una sociedad posmoderna

El texto corresponde a la conferencia que pronunció Juhani Pallasmaa en la Asociación finlandesa de arquitectos, SAFA en Helsinki, 1986. Publicado por primera vez en *Arkkitehti, The Finnish Architectural Review* (1987).

De una arquitectura tectónica a una pictórica

Collage y juego en la arquitectura de Alvar Aalto

Texto redactado para el catálogo de la exposición *Alvar Aalto: Points of Contact*, celebrada en el Museo Alvar Aalto en Jyväskylä, 1994.

La lógica de la imagen

Las estrategias de diseño de Alvar Aalto

Publicado en *The Journal of Architecture*, vol. 3, invierno 1998.

Por una arquitectura de la humildad

La tarea de la arquitectura en la edad del consumismo

Publicado en *Harvard Design Magazine*, invierno/primavera 1999, Harvard University, Graduate School of Design.

Paisajes de la arquitectura

La arquitectura y la influencia de otros campos de investigación

El texto corresponde a la conferencia que pronunció Juhani Pallasmaa en la conferencia internacional de la Asociación de escuelas colegiadas de arquitectura (ACSA) en Helsinki, agosto de 2003. Publicado en *Juhani Pallasmaa, Encounters – Architectural Essays* (ed. Peter MacKeith), Helsinki: Building Information, 2005.

Espacio, memoria e imaginación

La dimensión temporal del espacio existencial

El texto corresponde a la conferencia que pronunció Juhani Pallasmaa en la Universidad de California, Berkeley en la conferencia «Spatial Recall: The Place of Memory in Architecture and Landscape», en marzo de 2007. Publicado por primera vez en *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape* (ed. Marc Treib), Nueva York: Routledge, 2009.

Materia, tactilidad y tiempo

Imaginación material y el lenguaje de la materia

El texto corresponde a la conferencia que pronunció Juhani Pallasmaa en el I Congreso Internacional de Arquitectura de la Fundación Miguel Fisac en Almagro, octubre de 2007.

Erotismo y espacio

Arquitectura, *eros* y *philia*

Publicado en *OZ Journal*, Kansas State University, Lawrence, Kansas, 2008.



Juhani Pallasmaa. Fotografía de Knut Thyberg.

Nota biográfica

Juhani Pallasmaa, nacido en 1936, arquitecto perteneciente a la SAFA (Asociación Finlandesa de Arquitectos), miembro honorífico de la AIA (Instituto Americano de Arquitectos), miembro distinguido del RIBA (Real Instituto de Arquitectos Británicos) y profesor en Helsinki ha ejercido la arquitectura desde principios de la década de 1960 y en 1983 fundó Pallasmaa Architects. Además de su trabajo como arquitecto, su actividad profesional se ha desarrollado en los ámbitos de la planificación urbanística y del diseño gráfico, de exposiciones y de productos. Ha enseñado arquitectura en varias universidades europeas, norteamericanas y suramericanas, y ha dado conferencias por todo el mundo. Pallasmaa ha publicado cerca de treinta libros y numerosos artículos sobre las filosofías de la arquitectura y del arte en más de treinta idiomas. Entre otros cargos, Pallasmaa ha sido profesor y decano de la Universidad Politécnica de Helsinki (1991-1997), director del Museo de Arquitectura Finlandesa (1978-1983) y rector del Instituto de Artes Industriales de Helsinki (1970-1971). Ha sido profesor invitado en varias universidades estadounidenses.

Ha escrito entre otras obras: *Conversaciones con Alvar Aalto* (Barcelona, 2010); *The Thinking Hand: Embodied and Existential Wisdom in Architecture* (Londres, 2009); *Encounters: Architectural Essays* (Helsinki, 2005); *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema* (Helsinki, 2001); *Los Ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (Barcelona, 2006); y *Animales arquitectos* (Lanzarote, 2001).

Créditos de las ilustraciones

Cubierta

Jiří Kolář (1914-2002). Janus, *Jiří Kolář*. Gruppo Editoriale Fabbri, Milán, 1981.

1. De la utopía al monumento

George Kohlmaier y Barna von Sartory: *Houses of Glass*, Cambridge, Massachusetts, Londres: The MIT Press, 1981.

Renzo Piano: *Mein Architektur-Logbuch*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997.

2. La arquitectura y las obsesiones de nuestro tiempo

Le Corbusier et Pierre Jeanneret: *Oeuvre complète de 1910-1929*, Zürich: Éditions Dr. H. Girsberger, 1937.

Juhani Pallasmaa, ed.: *Louis Kahn 1901-1974*, Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1977.
Catálogo de la exposición.

3. La arquitectura y la realidad de la cultura

Raeburn and Wilson, ed.: *Le Corbusier Architect of the century*, Londres: Arts Council of Great Britain, London, 1987.

Gössel y Leuhäuser: *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

4. De una arquitectura tectónica a una pictórica

Pirkko Tuukkanen-Beckers, ed.: *Alvar Aalto: Points of Contact*, Jyväskylä: Alvar Aalto Museum, 1994.

Peter Reed, ed.: *Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1998. Fotografía de Rauno Träskelin.

Juhani Pallasmaa, ed. *Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39*, Helsinki: Alvar Aalto Foundation, Mairea Foundation, 1998.

Ibidem.

William Rubin: *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1989.

Juhani Pallasmaa, ed. *Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39*, Helsinki: Alvar Aalto Foundation, Mairea Foundation, 1998.

5. La lógica de la imagen

Fotografía de Markku Komonen.

Peter Reed, ed.: *Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1998.

6. Por una arquitectura de la humildad

The Pritzker Architecture Prize 1998: Renzo Piano, Los Angeles, California: The Hyatt Foundation, Jensen & Walker Inc., 1998.

Haig Beck y Jackie Cooper: *Glenn Murcutt, A singular architectural practice*, Victoria, Australia: Images Publishing Group, 2002.

7. Paisajes de la arquitectura

Zsa-Zsa Eyck, ed.: *Sigurdur Gudmundsson*, Malmö: Malmö Konsthall, 1991.

Graig Adcock: *James Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Ángeles, Oxford: University of California Press, 1990.

8. Materia, tactilidad y tiempo

Claes Dymling ed.: *Architect Sigurd Lewerentz*, Estocolmo: Bygghörlaget, 1997. Fotografía de Fabio Galli.

Peter Zumthor, *Therme Vals*, Zurich: Scheidegger & Spiess AG, 2007. Fotografía de Hélène Binet.

Arnold Böcklin, *The Island of the Dead*, 1880. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

David Sylvester: *Magritte*, Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1992.

9. Espacio, memoria e imaginación

Sergio Los y Klaus Frahm: *Carlo Scarpa*, Köln, Londres, Madrid, Nueva York, París, Tokio: Benedikt Taschen, 1999.

The Pritzker Architecture Prize 1997: Sverre Fehn, Los Ángeles, California: The Hyatt Foundation, Jensen & Walker, Inc., 1997.

10. Erotismo y espacio

Ignasi de Solà-Morales: *Gaudí*, Nueva York, Rizzoli International Publications, Inc., 1984.

Juhani Pallasmaa, ed. *Alvar Aalto: Villa Mairea 1938-39*, Helsinki: Alvar Aalto Foundation, Mairea Foundation, 1998. Fotografía de Rauno Träskelin.

La editorial ha puesto todo su empeño en contactar con aquellas personas que poseen los derechos de autor de las imágenes publicadas en este volumen. En algunos casos, su localización no ha sido posible y, por esta razón, sugerimos a los propietarios de tales derechos que se pongan en contacto con la editorial.



Jiří Kolář. *The two stars*, 1974.

Mi inclinación por el diseño y el arte de las imágenes y su sentido nació del interés por el enigma del mundo y de la vida. Toda obra artística de calado parece tener su origen en el terreno autobiográfico de los recuerdos, las experiencias y las luchas personales. Existe una afinidad inherente entre el mundo y el yo, el pensamiento y la forma, las imágenes y las palabras. Wittgenstein lo reconoció con estas palabras: «El trabajo filosófico –como en muchos aspectos sucede en la arquitectura– consiste, fundamentalmente, en trabajar sobre uno mismo. En la propia comprensión. En la manera de ver las cosas. [...]». Juhani Pallasmaa.

