

VERDAD, ARBITRARIEDAD Y TRADICIÓN

Luis Polito

Área Diseño, Subárea Teoría de la Arquitectura, Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva, FAU.UCV.

lparsnova@hotmail.com

RESUMEN

Verdad, arbitrariedad y tradición, tres propuestas que orientan el proyecto. La primera: desde mediados del siglo XVIII, los arquitectos a la hora de proyectar y de explicar lo que hacen han querido dar a sus respuestas un cariz racional. El proyecto debe ser producto de la más rigurosa argumentación. Un momento culminante de esta aproximación lo conforma la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad). Arquitectura y proyecto como resultado de verdades tangibles. La segunda: en una charla de 2005, Rafael Moneo sostiene que la arquitectura está preñada de arbitrariedad. Desde la casualidad del origen del orden corintio hasta las arquitecturas de Peter Eisenman, el trabajo del arquitecto se revela como el fruto de caprichos. Luego, las formas arbitrarias se vuelven norma. Moneo analiza el contraste entre arbitrariedad y verdad normativa. La tercera: la tradición, abandonada y cuestionada como recurso teórico y práctico a partir del siglo XVIII, vuelve a asomar su presencia en la medida en que los dogmas teóricos pierden fuerza y capacidad de influencia. Es nuestra modesta propuesta.

Palabras clave: *Neue Sachlichkeit*, arbitrariedad, verdad, tradición, teoría.

INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de teoría de la arquitectura, se suelen incluir propuestas de diversa naturaleza, que no siempre comparten ni métodos ni objetivos comunes.¹

Hacemos esta primera advertencia porque las tres propuestas que analizaremos –verdad, arbitrariedad y tradición– no son, de ninguna manera, propuestas teóricas equivalentes que podemos comparar en abstracto. Y esto significa que esta incipiente investigación se inserta en pleno en las dificultades de la disciplina que tratamos.

La teoría carece tanto de un fundamento sólido compartido como de métodos propios de indagación. Aunque cuando hablamos de teoría nos remontamos al tratado de Vitruvio, y por lo tanto a la Antigüedad, no nos debemos llamar a engaño. Es una disciplina todavía incipiente. Los tratados corresponden a una atmósfera cultural que ya no existe. De esta forma, solo nos proponemos trazar un pequeño camino en forma de hipótesis de trabajo. Y lo hacemos desde dos frentes.

En primer lugar, esta investigación se propone poner en contraste tres propuestas distintas: verdad, arbitrariedad y tradición.² La comparación de ideas se convierte en un frente de trabajo fundamental, que creemos no se ha desarrollado como merece. Una excepción a esto la ofrece Rafael Moneo. Por esto, es una permanente referencia en el texto que sigue a continuación.

En segundo lugar, cabe hacer una aclaratoria de método. Introducimos este asunto a partir de una pregunta inicial: ¿Cuáles y de qué tipo son los datos primarios con que trabaja la teoría de la arquitectura? Esta disciplina no es ciencia experimental. No estudia fenómenos naturales, sino obras creadas y pensadas y discursos diversos sobre esas obras.

Indagaremos en planteamientos diversos. En algunos casos, podemos contrastar lo que se dice con lo que se hace. Pero no siempre. El campo de la teoría es el de las ideas. La expresan muchas veces los arquitectos, pero también los propios teóricos, críticos e historiadores.

Para concluir la introducción, diremos que aunque la tradición intenta un desenlace, la investigación permite reconocer que las tres propuestas estudiadas hacen parte del debate de nuestro tiempo.

Valga una última aclaratoria. Esta investigación es incipiente y mientras elaboramos este texto nos encontramos muchas veces en la necesidad de comprimir y condensar asuntos problemáticos que esperamos continuar desarrollando en el futuro con mayor profundidad.

¹ En su texto *Arquitectura y forma* (2005), João Rodolfo Stroeter dedica un capítulo a la teoría de la arquitectura. Allí separa tres interpretaciones distintas de esta disciplina: 1. teoría como pensar sobre el hacer (pensar sobre la arquitectura), 2. teoría como gramática y corpus de conocimiento (aquí entran los tratados) y 3. teoría como sinónimo de hipótesis (aquí se pretende que la teoría de la arquitectura tenga una estructura comparable a la de la teoría científica). (Stroeter, 2005, pp. 38-43).

² Unas palabras sobre la tradición por parte de William Curtis nos ayudan a contextualizar nuestro empleo del tercer término: “Desde la pérdida de autoridad de las normas clásicas en el siglo XVIII, los arquitectos han carecido de un vocabulario que pareciese gozar de una aprobación universal. Esta sigue siendo la situación actual. Pero mientras que los arquitectos de comienzos del siglo XX tenían que batallar para formular un nuevo estilo, los arquitectos del presente cuentan con la cadena intermedia de la tradición moderna para apoyarse en ella. Parece sensato incorporar la sabiduría encarnada en las obras de calidad de esta tradición (...)”. (Curtis, 2006, p. 688). En otro comentario, Curtis señala que la tradición reúne “ideas, formas y edificios reales” (p. 686).

1. ARQUITECTURA ARBITRARIA

A finales del siglo XVII, los teóricos de la arquitectura comienzan a cuestionar los excesos del Barroco y a proponerse una arquitectura fundamentada en la razón.

Se genera así una discusión entre aquellos que defienden la tradición y los modernos que promulgan la razón. La Académie Royale d' Architecture, fundada en 1671 (Kruft, 1985, p. 167), es una institución que se dedica "a la concepción de una estética arquitectónica de carácter normativo" (p. 168). En su seno se generan charlas, discusiones y textos. Un debate famoso, parte de los procesos formativos de la arquitectura moderna, es la polémica entre François Blondel (1617-1686) y Claude Perrault (1613-1688).

Lo que ambos discuten es un tema de importancia en el siglo XVII y lo es hoy en el siglo XXI: ¿Cómo se determina la forma arquitectónica?

Se ocupan de las proporciones y de las bases que le sirven de sustento. Este es un asunto crucial en la arquitectura clásica. Mientras Blondel apela a la autoridad que deriva de la antigua tradición, Perrault sostiene que las normas solo obedecen a las costumbres y, por lo tanto, carecen de fundamento sólido. Habla de dos tipos de fundamentos:

Toda la arquitectura tiene como fundamento dos principios, de los cuales uno es positivo y el otro arbitrario. El fundamento positivo es el uso y la finalidad útil y necesaria para lo cual ha sido construido un edificio, tales son la solidez, la salubridad y la comodidad. El fundamento que yo llamo arbitrario es la belleza que depende de la autoridad y de la costumbre (...). (Kruft, 1990, p. 175).

El comentario de Perrault aparece en su versión del tratado de Vitruvio. Los patrones entonces aceptados para determinar proporciones y órdenes –fundamentos de la arquitectura clásica– son objetados. Las medidas normadas por la tradición son arbitrarias y solo responden a la costumbre.³

Lo que se pone en juego de una vez y para siempre es el cuestionamiento de la tradición y la búsqueda de unos nuevos valores que puedan darle soporte teórico a la arquitectura y los proyectos.

La búsqueda de verdad surge como crítica a la arquitectura que solo se fundamentaba en la tradición. Verdad y tradición pasan a ser valores enfrentados.

La arbitrariedad como fundamento de la arquitectura es vuelta a considerar en tiempos recientes, esta vez por Rafael Moneo.⁴

En 2005, en la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, Moneo dicta la charla "Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura" (Moneo, 2005). La charla comienza describiendo el origen del capitel corintio. Según Vitruvio, esta forma aparece por fruto del azar; por unas hojas de acanto que trepan alrededor de un cestillo. Luego, el escultor Calímaco pasa por el lugar y advierte la delicadeza de formas que se manifiestan en el accidente. Así nace el capitel corintio (imagen 1). De esta anécdota, Moneo destaca algunos aspectos. En primer lugar, el papel del azar en la configuración de un elemento de tanta

³ Antes de dedicarse a la arquitectura, Perrault se había dedicado a diversas ramas de la medicina (Kruft, 1990, p. 175). Su espíritu científico puede explicar su empeño por encontrar unos fundamentos sólidos y positivos para la arquitectura. Los encuentra en la función y en la construcción, y no en la forma.

⁴ Rafael Moneo revela en sus textos interesantes inquietudes acerca de la arquitectura y la reflexión teórica, sumadas a un rigor de análisis lógico y un profundo respeto por nuestra lengua.

trascendencia como lo es el capitel corintio. Luego, el hecho de que “cualquier forma puede convertirse en arquitectura” (Moneo, 2005). Para Moneo, los arquitectos han buscado la forma de zafarse de este dudoso origen. Así:

Buena parte de la historia de la arquitectura puede ser entendida como el denodado esfuerzo que los arquitectos hacen para que se olvide aquel pecado original que la arbitrariedad implica. La arbitrariedad introducida en el pasado reclama el olvido y toda teoría de la arquitectura pretende justificar, desde la racionalidad, la forma (Moneo, 2005).

Arbitrariedad y razón son dos polos a los que se enfrenta la teoría de la arquitectura.

Moneo continúa su indagación y comparte lo que llama un dato arqueológico: el primer empleo que se conoce del capitel corintio. Se encuentra en el templo de Bassae (alrededor del 430 a.C.), (Moneo, 2015). Allí se manifiesta un momento de invención que luego se transformará con el paso del tiempo. El capitel se repite en otros templos griegos y finalmente se convierte en norma y convención. La canonización del orden corintio es un proceso mediante el cual la historia de la arquitectura se encarga de “hacernos creer que lo arbitrario no lo era” (Moneo, 2005).

Luego Moneo se detiene en Claude Perrault, del que ya hablamos.

Perrault se propone encontrar valores positivos, sólidos y racionales. Como ya señalamos, los encuentra en la funcionalidad y la solidez, pero también en el empleo de proporciones simples y exactas entre las partes que conforman un edificio. Para Moneo, “la arquitectura, como toda disciplina tras la Ilustración, tiende a convertirse en ciencia positiva” (Moneo, 2005).

A partir de este quiebre histórico y conceptual, el tratado de arquitectura se transforma. Ya no obedecerá a la tradición de los órdenes clásicos tradicionales. La teoría se transforma fundamentalmente en argumentación (ver punto siguiente) y, en muchos casos, en expresión de pseudociencia.⁵

Para Moneo, arquitectos como Antonio Gaudí (imagen 2), Le Corbusier o Mies son todos arquitectos que quieren eludir la arbitrariedad. Continúan la tradición que Perrault inició. La arquitectura moderna permanentemente busca fundamentos positivos, aspirando a ofrecer un lenguaje universal sólido que permita el deslinde definitivo del lenguaje clásico.

A partir del último cuarto del siglo XX la situación cambia. La arbitrariedad reaparece y lo hace sin pudor. Un grupo de arquitectos proponen formas con absoluto desparpajo. Es el caso de James Stirling (imagen 3), Frank Gehry (imagen 4) y Peter Eisenman (imagen 5). Estos arquitectos evaden lo que durante mucho tiempo fue un fundamento positivo: “...la pretensión funcionalista de asociar usos y programas con la forma no tiene sentido; programas y usos pueden admitir cualquier forma” (Moneo, 2015).

Para terminar su charla, Moneo concluye que la arbitrariedad llega a finales del siglo XX para quedarse. Esta forma de entender la arquitectura se opone a los planteamientos positivos de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX; esa arquitectura de raíz aristotélica que pretendió hacer de las causas su motivo central.

Moneo se ha ocupado con ahínco a analizar los razonamientos y preceptos de sus contemporáneos. Lo ha hecho en la charla que comentamos y lo ha hecho también en su texto *Inquietud teórica y estrategia proyectual* (2004). Allí analiza la obra y el pensamiento de

⁵ El tema de las pseudociencias lo tratamos con cierta amplitud en nuestra tesis doctoral. A partir del siglo XVIII los arquitectos y teóricos han encontrado diversas formas para intentar erigir a la arquitectura como ciencia.

ocho arquitectos contemporáneos y para hacerlo se ve obligado a indagar, caso por caso, las ideas que dan origen a la forma arquitectónica.

La arbitrariedad imperante en el presente lleva a Moneo a introducir el concepto de *formatividad*, un planteamiento que se debe a Luigi Pareyson. Cuando impera la arbitrariedad, las formas resultantes obedecen a un “hacerse” a una “interioridad” (Moneo, 2005). En la arquitectura contemporánea ya no cabe ninguna “teoría sistemática” (p. 2). Lo que tenemos actualmente oscila entre “inquietud teórica”⁶ y “discusión”.

Es el último y único recurso teórico que nos propone Moneo ante el reino de la arbitrariedad.

En el siglo XVII, Perrault advierte que la tradición se ha vuelto arbitraria y busca fundamentos positivos para orientar la arquitectura. De forma distinta, algunos arquitectos contemporáneos se zafan de las normas que se autoimpone la arquitectura moderna, para dar paso a arquitecturas arbitrarias.

Ambos intentos comparten una consecuencia. Una vez que se instalan nuevas formas y logran algún prestigio, lo que originalmente es arbitrario tiende a transformarse en norma por medio de la divulgación y repetición.

Fundamento verdadero y arbitrariedad son dos fuerzas excluyentes, pero al mismo tiempo enlazadas. Cuando la norma cede, aflora lo arbitrario. Cuando lo arbitrario se repite, se instaure como norma.

2. BAJO EL MANDATO DE LA VERDAD

La cuestión que plantea Perrault continuará su desarrollo. A partir de allí, la búsqueda de fundamentos racionales será una incesante búsqueda teórica.

Hablemos ahora de Carlo Lodoli (1690-1761), Marc Antoine Laugier (1713-69) y Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834). Al igual que Perrault, no cambian las formas de la arquitectura pero sí sus fundamentos teóricos.⁷ Su importancia radica en sus argumentaciones; una forma de pensamiento que perdura hasta el siglo XX y, en alguna medida, hasta el siglo presente.

La constante es la búsqueda de un sustento verdadero y positivo.

Las ideas de Carlo Lodoli llegan a nosotros a través de los comentarios que hace su discípulo Francesco Algarotti (1712-1764). En primer lugar, su propuesta constituye un pilar ideológico del determinismo formal. Así se expresa Lodoli:

¿Quién no se burlaría del que mantuviese en Venecia a corceles ingleses, o en tierra firme a gondoleros de regata? No se debería dar forma, insiste, a nada que no tenga también una auténtica función. Daremos con toda propiedad la denominación de abuso a cuanto se aleje, sin importar en qué medida, de ese principio, verdadero fundamento y piedra angular sobre el que ha de reposar el arte de la arquitectura (Algarotti, en Hereu et al., 1994, p. 19).

Esta contundente idea devendrá en el soporte teórico del funcionalismo. Por una parte se exige que la arquitectura no dependa de decisiones caprichosas; por otra parte, instituye una

⁶ Es el término que le permite dar título al texto citado, en el que analiza la obra de ocho contemporáneos; ocho casos de formas de entender la arquitectura totalmente independientes entre sí.

⁷ Hereu, Montaner y Oliveras entienden a los primeros tres como reformuladores del clasicismo (Hereu et al., 1994).

forma de proyecto causal y así mismo jerárquica. Primero se identifica la auténtica función y de acuerdo a esta se determina la forma.

Una segunda muestra de determinismo la constituye otra exigencia. Veamos:

(...) Debemos condenar, no parcialmente sino de manera global, a todos los edificios, tanto antiguos como modernos, y en especial a los que más se envanecen de su belleza y se han decantado como ejemplos del arte. Fueron fabricados de piedra y muestran ser de madera (...) ¿Por qué razón la piedra no representa la piedra, la madera a la madera y cualquier material a sí mismo y no a otro? (...) Eso no es enmascarar, sino más bien un continuo mentir (...). (Algarotti, en Hereu et al., 1994, p. 20).

En este caso se aspira una arquitectura de la verdad, que no se preste a engaños. La ornamentación no puede determinarse en forma autónoma; depende de la correspondencia al material en que se realiza.

La verdad se expresa ahora en dos formas de determinismo: funcional y material.

Es importante detenerse en los comentarios que hace Algarotti sobre Lodoli. La teoría de la arquitectura ya no obedece a la autoridad de los edificios y tratados antiguos. Se instaura un régimen discursivo y analítico:

El espíritu filosófico, que tan grandes progresos ha hecho en nuestra época y que ha penetrado en todos los ámbitos del saber, se ha convertido en cierto modo en censor de las bellas artes y, en especial, de la arquitectura (Hereu et al., 1994, p. 18).

Ahora el filósofo orienta las acciones del arquitecto. Hay un llamado al orden racional, a una arquitectura que debe siempre razonarse. Sin embargo, al finalizar el texto Algarotti deja escapar una advertencia: “Si con ello los arquitectos mienten, tal como proclama el filósofo, no tendremos más remedio que decir: *Más bella que la verdad es la mentira*” (p. 20).

Profunda ironía. La prioridad puede ser la verdad o puede ser la belleza. A pesar de algunas pretensiones, verdad y belleza no siempre coinciden. Esto es lo que advierte Algarotti.

Veamos ahora qué nos dice otro abad: Laugier. Al igual que Lodoli, apela a la filosofía y al saber del filósofo. Este –con su método– es el que puede develar el conocimiento necesario para proyectar. Escuchemos a Laugier:

Los libros de arquitectura (...) exponen y detallan las proporciones usadas. No dan de ellas razón alguna capaz de satisfacer a un espíritu sensato. El uso es la sola ley que sus autores han seguido (...) El uso tiene un dominio innegable en las cosas convencionales y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y razonamiento (...) Los filósofos son quienes han de llevar la antorcha de la razón (...) La ejecución es propia del artista, pero la legislación corresponde al filósofo. Yo quisiera prestar a los arquitectos un servicio que nadie les ha prestado todavía. Voy a descorder un poco la cortina que les esconde la ciencia de las proporciones. Si he comprendido bien, ellos sacarán provecho de ello. Si he comprendido mal, ellos me reemplazarán (...) y la verdad se abrirá paso (Laugier, en Tafuri, 1977, p. 183).

El saber que Laugier propone incluye una simplificación de la arquitectura hasta sus elementos fundamentales. El modelo es el de la cabaña primitiva, antecedente esencial del templo griego (imagen 6). Todo lo que viene después –incluyendo los excesos del Barroco– son transformaciones caprichosas. La arquitectura se hace de elementos esenciales: columnas, entablamentos, frontones, paredes, puertas y ventanas.

Va un paso más allá de Lodoli. No le basta que el ornamento dependa de la construcción; pretende eliminarlo del todo. Solo deben existir elementos esenciales, razonablemente combinados.

Este determinismo se hará plausible y evidente en el siglo XX, en las propuestas de arquitectos como Mies o Le Corbusier, que siempre se proponen que su arquitectura sea el resultado de consideraciones irrefutables.

El caso de Durand es un poco distinto. Es un profesor y su propuesta es más concreta.⁸

En su tratado destaca la presencia de diversos proyectos para nuevos usos, una serie de edificios que se entienden como combinaciones de elementos constructivos esenciales, siempre dispuestos simétricamente dentro de una limpia retícula (imagen 7).

Continúa en la línea de Lodoli y Laugier, cuestionando los vestigios de la tradición. Este es su veredicto acerca de los órdenes clásicos:

Estos ordenes (los clásicos) no forman nunca la esencia de la arquitectura...el placer que se espera de ellos y de la decoración resultante es nulo (...) una quimera, y el gasto que ocasiona, una locura (...) es evidente que el agradar no ha podido ser nunca el objetivo de la arquitectura ni la decoración arquitectónica ser su objeto. Estamos lejos de pensar que la arquitectura no puede agradar; al contrario decimos que es imposible que no guste cuando es tratada según sus verdaderos principios (...). (Durand, en Patetta, 1984, p. 209).

En este punto hemos comentado tres propuestas que se realizan entre los siglos XVII y XIX. Guardan en común su rechazo a la tradición y una aproximación a la arquitectura, fundamentada en la búsqueda de una verdad debidamente razonada.

Ya la tradición de la arquitectura no ofrece asideros. Los que teorizan buscarán en otras fuentes. Una de ellas será la filosofía, no aquella que a partir de Kant reconoce que la obra de arte tiene su propio ámbito (la estética), sino filosofía en sus aspectos puramente racionales.

La belleza, uno de los fundamentos de la tríada vitruviana, desaparece de los discursos. Para Durand, la búsqueda de la belleza solo acarrea aumentos en los costos. Basta que la arquitectura sea cómoda y salubre (Hereu et al., 1994, p. 25).

Las tres propuestas constituyen claras expresiones de la idea de arquitectura y proyecto fundamentados en la verdad. Este planteamiento recorre los siglos venideros hasta el presente. La arquitectura de la verdad intenta imponerse y en buena medida lo hace, pero queda el señalamiento de Algarotti. A veces, la mentira puede ser más bella que la verdad. Aunque los racionalistas como Durand sostienen que la verdad es fuente de bien y de placer, la cuestión queda abierta. Hasta el presente.

3. *NEUE SACHLICHKEIT*. LA ARQUITECTURA YA NO ES TAL

La búsqueda de objetividad y verdad adquirirá con el tiempo una connotación moral.

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) y William Morris (1834-1896) apelan a las razones prácticas y objetivas del diseño y de la arquitectura y lo hacen desde posturas morales. En la literatura de estos autores aparecen referencias a la honradez, la verdad, la excelencia. Se vislumbran ideales nacionales o de liberación social.

⁸ Durand enseñaba en la *École Polytechnique*. La obra que sintetiza su planteamiento es el "*Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*", publicado entre 1802 y 1805. (Hereu et al., 1994, p. 23).

Para William Curtis, algunas propuestas de arquitectura pretenden dar paso a la “regeneración moral”. Tienen “propiedades redentoras” (Curtis, 2006, p. 184).

Ya en el siglo XX la escena histórica está servida para que las ideas de una arquitectura verdadera adquieran renovada fuerza.

Es en este contexto en donde cabe hablar de la *Neue sachlichkeit* (Nueva objetividad). Según José Manuel García Roig, este es su planteamiento esencial:

El reconocimiento y aceptación de las condiciones sobre las que debe descansar el proceso de proyecto, la elección apropiada de los materiales y su correcta puesta en obra, la adecuada satisfacción de los fines prácticos y de uso, constituyen entonces cuestiones esenciales para entender la condición *sachlich* de una obra artística (García Roig, 2017, p. 7).

La verdad, en este contexto, adquiere imagen física; una que puede brindar los nuevos materiales modernos. Así, lo verdadero ahora es sinceridad y pureza estructural pero también transparencia.

Uno de los arquitectos que trabaja en esta línea es Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Según William Curtis:

En 1923, Mies se convirtió en miembro fundador del grupo G en Berlín, que declaró su oposición al “formalismo” y su apoyo teórico a las formas estrechamente relacionadas con el carácter práctico y con la construcción bajo la bandera de una “Nueva objetividad” (*Neue Sachlichkeit*). Así escribía Mies sobre su edificio de oficinas de hormigón: (...) Un edificio de trabajo, de claridad, de economía, salas de trabajo amplias y luminosas, abiertas, sin divisiones, excepto en la medida en que esté dividido el organismo de la empresa. El máximo resultado con el mínimo dispendio de medios. Los materiales son hormigón, hierro y vidrio (Curtis, 2007, p. 190). (Imagen 8).

Reconocemos el mismo afán determinista que ya vimos en Perrault, Lodoli y Durand. El proyecto no es la consideración conjunta de variables; al contrario, unas de mayor jerarquía determinan a otras que solo son consecuencia. Así:

Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo. Rechazamos reconocer problemas de forma, reconocemos sólo problemas de construcción. La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo el resultado. Por sí misma, la forma no existe. La forma como objetivo es formalismo; y lo rechazamos (Mies van der Rohe, en Curtis, 2007, p. 197).

El espíritu de objetividad que se instaura a comienzos del siglo XX se manifiesta en propuestas concretas de proyecto. A efectos de nuestra investigación, se abre aquí una nueva discusión; aquella que tiene que ver con las relaciones entre lo que se dice y lo que se hace.

Otro de los cultores de la *Neue Sachlichkeit* es el arquitecto suizo Hannes Meyer (1889-1954), uno de los directores de la Bauhaus. Una breve propuesta basta para entender qué propone Meyer: “La arquitectura ya no es arquitectura. Construir es hoy día una ciencia. La arquitectura es la ciencia de la construcción. Construir no es un problema de sentimiento, sino de conocimiento” (Meyer, 1971, p. 46).

Más allá de esta contundente propuesta que pretende poner fin a siglos de tradición en arquitectura, es interesante conocer cómo Meyer explica un proyecto suyo. Así describe su propuesta para el concurso de la Sociedad de Naciones en Ginebra (1927):

Si las intenciones de la Sociedad de las Naciones son sinceras, no puede embutir una organización social tan novedosa en el corsé de la arquitectura tradicional. No más salas de columnas para monarcas aburridos, sino salas de trabajo higiénicas para los laboriosos representantes de sus pueblos. No más pasillos ocultos para la diplomacia secreta, sino salas abiertas y acristaladas para las negociaciones públicas de los hombres honrados (Meyer, en Curtis, 2007, p. 197). (Imagen 9).

Para Meyer, la arquitectura moderna es redentora. La nueva sede de una institución democrática debe ofrecer una imagen cónsona a sus propósitos. La transparencia de la institución es la misma de aquella que la arquitectura ofrece. La columna, elemento tradicional, queda asociada al pasado y al aburrimiento.

La arquitectura se ha transformado radicalmente en ciencia; la de la construcción. No existen aquí problemas de forma o belleza alguna.

Si vinculamos lo que aquí se discute en un contexto más amplio, cabe destacar que son las ciencias las que aspiran a encontrar fundamentos verdaderos, considerando hechos tangibles y nunca apreciaciones estéticas. De allí que tanto Mies como Meyer apunten a la construcción como el ámbito natural en donde se podrá realizar esta nueva arquitectura; verdadera y, por lo tanto, científica.

Sin embargo, cabe contrastar lo que Meyer expresa en ambos textos. En el primero que citamos se apela a la ciencia y se cuestiona todo lo que tenga que ver con las convenciones de la arquitectura. Lo fundamental es la acción concreta de construir. En forma diferente, cuando Meyer se ve obligado a explicar un proyecto en concreto, recurre a asociaciones y analogías. Así, la transparencia conceptual se traduce en el empleo del vidrio.

Se puede decir que el primer texto es ambicioso y radical, mientras que el segundo no se aleja de la forma como cualquier arquitecto de principios del siglo XX o de la actualidad explica su proyecto. Y no está de más decir que tanto Meyer como tantos de los que propugnan que la arquitectura es una ciencia en el sentido más estricto, no son capaces de aventurar no se diga teorías científicas acerca de la arquitectura, sino siquiera algunas hipótesis.

A pesar de su radicalismo militante, la corriente de la *Neue Sachlichkeit* se acerca más a una pseudociencia, la misma que Durand quería imponer con sus plantas reguladas y regulares a comienzos del siglo XIX.

Lo que sí deja tras de sí esta nueva búsqueda de una arquitectura verdadera es su pretensión racionalista, el abundante empleo del vidrio y, entre otras ideas, aquella de que el edificio debe expresar sinceramente tanto lo que contiene (la función) como de qué está hecho (la estructura y los materiales).

Ahondaremos en estos temas.

4. ORNAMENTO Y DELITO. HACIA UNA ARQUITECTURA PURITANA

A estas alturas ya ha quedado claro que muchas veces la búsqueda de verdad no siempre cuenta con razonamientos sólidos y que muchas veces el arquitecto emplea asociaciones libres y analogías.

El funcionalismo, una de las teorías de la arquitectura moderna y por mucho tiempo un auténtico mito cultural, se construyó en buena medida a partir de analogías y no a partir del interés por resolver los problemas de la función. Esto lo explica Edward De Zurko en su libro *La teoría del funcionalismo en arquitectura* (1970). Este autor nos dice que las teorías

funcionalistas se nutren de tres analogías: la mecánica, la orgánica y la moral. Así, respectivamente, la arquitectura es funcional y válida porque se asemeja a la eficiencia de las máquinas (Le Corbusier), porque respeta las verdades de la naturaleza (Morris, Sullivan y Wright) o finalmente porque refleja valores humanos como la sinceridad y la verdad (Loos y de nuevo Le Corbusier). (De Zurko, 1970, pp. 20-21).

El empleo de la analogía traspasa una línea invisible, aquella por la cual de ella se pretende desprender una verdad absoluta. Así:

El principal valor de una analogía consiste en transmitir una idea, no en demostrarla. Una analogía puede ser válida en un caso y falsa en otro; por lo tanto, debemos usarla con cuidado. En rigor, la analogía es una especie de descripción abreviada de una cosa. Nos ayuda a concebir ciertas relaciones de otro modo oscuras; la analogía es una herramienta, no una regla; por eso es ilógico utilizar la analogía como criterio para juzgar (De Zurko, 1970, p. 221).

La analogía constituye un válido recurso explicativo e imaginativo. Y tiene la virtud teórica de la síntesis. Es capaz de permitirnos visualizar una idea no contradictoria en forma rápida y convincente. Sin embargo, debemos librarnos de un engaño: aquel por el cual de la eficiencia de la analogía se desprende una verdad.

El empleo de la analogía ha servido para plantear soluciones de arquitectura y ha servido también para eliminar y censurar ciertos aspectos de la arquitectura. En este sentido, los arquitectos modernos establecen un veto en relación con algunos temas típicos de la tradición. Sobre esto llama la atención John Summerson, quien en 1941 escribió un ensayo titulado “La analogía dañina”. Esto es lo que dice:

La arquitectura moderna intencionalmente ha evitado la decoración. Adolf Loos, en 1913, insistía en que el ornamento era un derroche criminal de dinero y un síntoma de degeneración. En los últimos treinta años, a esta tesis, han adherido con celo puritano todos aquellos arquitectos que sostenían que realizaban un tributo al progreso de la arquitectura. El temor al ornamento es un componente protestante en la arquitectura moderna, porque parte de la convicción de que se debe evitar un mal insidioso. Loos tocó la tecla justa cuando asoció *ornamento y delito* (Summerson, 1989, p. 28). (Imagen 10).

La analogía funciona en dos sentidos. En primer lugar, traslada cualidades de un ámbito a otro. Este es el mecanismo mediante el cual una casa adquiriría valor en la medida que funcionase como una máquina. Pero también la analogía funciona cuestionando. Tal es el caso de la censura que hace Loos del ornamento, tratándolo nada más y nada menos que de delito. Aspirando a la verdad se llega al más franco puritanismo.

Summerson explica que tradicionalmente el ornamento ha funcionado de dos maneras distintas. En primer lugar, ha sido un mecanismo para aplicar lo que él llama arquitectura en conjuntivo. Es el empleo de elementos ornamentales que expresan las cualidades de un material distinto. Entramos aquí de lleno en el terreno de la falsedad. En otro sentido, el ornamento tiene que ver con el manejo de las superficies. Aquí, necesariamente, el arquitecto debe vérselas con modulaciones, detalles y acabados. Ambos problemas han sido considerados como manifestaciones de ornamento, aunque son dos cosas distintas. Sobre el empleo del ornamento en conjuntivo, Summerson expresa que “es algo de lo que la arquitectura se ha liberado con beneficios indudables (Summerson, 1984, p. 28). En cambio, el tratamiento de la superficie es “un problema engorroso que no puede ser resuelto olvidándolo” (p. 28).

Para clarificar lo que Summerson expresa basta recordar la aclamada Ville Savoye de Le Corbusier (1929), manifiesto de los cinco puntos de la arquitectura. Es una obra sin ningún

detalle que recuerde a la arquitectura tradicional: no hay aleros, ni cornisas. Solo vemos una superficie blanca que nos recuerda más la imagen de un buque que cualquier forma convencional de construcción (imagen 11).

Los afanes sucesivos por la creación de una nueva arquitectura ha tenido crecimiento continuo. Se comienza con descartar la tradición y se instaura un empeño para que la arquitectura tenga un fundamento racional. Luego se establecen censuras como las de Durand, cuando sostiene que cualquier preocupación formal significa solo aumento de los costos. Se pasa luego a la pretensión de una arquitectura prístina y científica; construcción pura (*Neue Sachlichkeit*). Y todo esto se combina con un rechazo casi religioso que elude toda referencia a la arquitectura del pasado.

Summerson concluye su ensayo diciendo que el arquitecto moderno entendió el espacio como geometría, dirigiendo sus esfuerzos a utilizarlo. Con esto, olvidó la necesidad de jugar con él (p. 28).

La pretensión de la arquitectura fundamentada en la verdad condujo históricamente al intento de instauración de un nuevo profesional, una mezcla de científico-social y organizador de la construcción totalmente alejado de referencias a la tradición. Ese es el sueño de Hannes Meyer, aunque es un callejón sin salida; tal y como lo advierte Summerson. Su alerta permite reconducir la arquitectura y evitar analogías sesgadas y manifestaciones de moralismo (Loos).

En el caso del rechazo al manejo de la superficie, Summerson nos dice que el afán en la búsqueda de verdad finalmente traiciona un aspecto que en toda obra de arquitectura debe considerarse. Se pasa de búsqueda de la verdad a arbitrariedad. Es este el esquema que desarrolla Moneo: la historia de la arquitectura se mueve en vaivén. Se parte de lo arbitrario, se consolidan normas y se vuelve de nuevo al inicio.

Summerson rompe el esquema y le recuerda a los seguidores ciegos de la doctrina moderna que hay ciertos aspectos de la tradición que son ineludibles.

En el último punto intentaremos vislumbrar el posible rol de la tradición.

5. LA VOZ PRUDENTE. LA TRADICIÓN

En el análisis del ornamento que hace Summerson, este condena su empleo en conjuntivo (una estructura de acero recubierta *como si* fuese un muro de piedra) pero critica el puritanismo moderno que se niega a tratar el problema de la superficie.

Ya vimos como la *Ville Savoye* representa un esfuerzo consciente por anular el tratamiento de la superficie para que el resultado final sea solo la imagen de un volumen blanco. En forma contraria, podemos recordar el desenfadado empleo que hace Villanueva del mosaico vitrificado en la Ciudad Universitaria de Caracas, empleando diversos colores e incorporando murales de artistas todos hechos con este soporte industrial (imagen 12).

Esta comparación revela lo interesante que puede revelarse la veta que Summerson solo planteaba desde la teoría.

Comparemos ahora cómo Le Corbusier aborda el problema de la estructura y de los acabados en dos momentos de su trayectoria. Hay una primera fase en la que aun empleando el concreto armado, este nunca resulta visible en el acabado final, dando preferencia a la expresión de superficies blancas. Esto se puede observar en el proyecto del sistema *Dom-ino* (1914), (Boesiger, 1984, p. 20) y en su propuesta de los cinco puntos para una nueva arquitectura (pp. 125-126). A pesar de que en los textos explicativos Le Corbusier se refiere al concreto armado, sus intereses se concentran en las posibilidades de

organización de la planta y los dispositivos formales de proyecto. Nada nos dice del tratamiento de las superficies. En forma diferente, en la última etapa de su carrera, sus obras se vuelven experiencias particulares en las que explora incansablemente la apariencia y los acabados finales que emplea. En esta etapa resalta los valores de las construcciones tradicionales y los de la geografía. Realiza obras como las *Maisons Joul* (1951-54), (imagen 13) y la *Villa Sarabhai* en India (1951-55), (Curtis, 2007, p. 425), empleando muros de ladrillo a la vista, pero es también la fase de obras como la Unidad de Habitación de Marsella (1946) y el Convento de La Tourette (1953-57), (imagen 14), que asumen a plenitud la expresión del concreto armado. Así, el tratamiento de las superficies se convierte en un aspecto determinante, contrariando la analogía y condena moral al ornamento que enarbola Loos o los seguidores de la *Neue Sachlichkeit*.

Se abren así nuevos caminos para el desarrollo de la arquitectura moderna.

Las dos últimas obras citadas son también ocasión para establecer claros vínculos con la tradición. Si bien el compromiso de Le Corbusier con la modernidad no cesa, estamos ahora en una fase más compleja y elaborada, más libre y madura. En esta etapa de su carrera se muestra más prudente con ciertos dogmas modernos y es capaz de incorporar en sus proyectos ideas y formas provenientes de la tradición y de la arquitectura popular. Así, para apreciar tanto a Marsella como La Tourette es oportuno recordar la visita que realizó Le Corbusier a un monasterio medieval: la cartuja de Ema en Toscana, en 1907, cuando contaba veinte años de edad (Curtis, 2007, p. 423). Esta edificación tradicional se convierte en motivo de reflexión para abordar las relaciones entre espacios de la comunidad y espacios privados, uno de esos temas que hacen parte de la tradición del construir y que por lo tanto pueden permitir traslaciones y reúsos en el tiempo.

Para concluir este punto, cabe recordar también a Louis Kahn (1901-1974). En el desarrollo de la arquitectura del siglo XX, la obra de Kahn es una bisagra y significa un aporte al desgastado lenguaje que se instaura en esa época. El espíritu *Neue Sachlichkeit* y el racionalismo científicista habían puesto de lado los valores monumentales y simbólicos de la arquitectura. En 1943 José Luis Sert y Sigfried Giedion escriben un texto titulado “Nueve puntos sobre la monumentalidad”, un llamado a recordar patrones olvidados y a hacer del centro de las ciudades mejores lugares que los que propulsa la modernidad radical. Así, no es casualidad que el capítulo que Curtis le dedica a Kahn en su *Historia de la arquitectura moderna* se titule “De monumentos y monumentalidad: Louis I. Kahn” (Curtis, 2007, pp. 513-527).

Kahn no se interesa en el monumento como valor en sí mismo. Lo que a Kahn le interesa es rescatar un sentido de la arquitectura que la modernidad y sus afanes habían perdido. En ocasión del proyecto del Centro de Artes Escénicas de Fort Wayne, Indiana (1959-73), habla del empleo del ladrillo:

He utilizado arcos de ladrillo, el mismo viejo material de siempre, porque es absolutamente magnífico ¿Por qué no habría de utilizar... ese viejo material? Lo que utilizo aquí es tan sólo un orden, un orden completamente claro. No es falso, y cuesta menos (Kahn, 2006, p. 69). (Imagen 15).

En el momento de realización de este proyecto, el empleo del ladrillo es casi una rareza, ese *viejo material*. Tanto que Kahn se siente obligado a explicar su presencia. En el mismo edificio que comentamos, combina estructuras de concreto con otras de ladrillo: el concreto armado queda reservado al interior, mientras que en el exterior se muestran los arcos de ladrillo combinados con soportes en concreto armado.

Kahn afirma que el ladrillo implica orden y autenticidad. Aquí se revela como seguidor de Loos y de los mandatos racionalistas típicos de la modernidad. Kahn, al igual que Le

Corbusier, no quiere ser arbitrario. A diferencia de él, encuentra una nueva veta de ideas: los fundamentos positivos también pueden encontrarse en la tradición. Ese es su legado.

La idea de establecer fundamentos positivos –aunados al afán científico– implica la configuración de una tendencia monolítica. A partir de la segunda mitad del siglo XX, esto ya no es posible.

Nos queda entonces aquella modesta lección que ofrecen las tradiciones; no solo la antigua, sino la que deriva de la propia arquitectura moderna con el paso del tiempo. Para Curtis, la arquitectura moderna no puede encapsularse en términos de estilo. Al respecto, concluye su historia de arquitectura moderna con una cita de Le Corbusier: “La arquitectura no tiene nada que ver con los estilos” (Le Corbusier, en Curtis, 2007, p. 689).

Agregaremos: la arquitectura tampoco tiene que ver con férreas verdades ni con teorías científicas, y tampoco con arbitrariedades. Encuentra su lugar cuando entendemos que es una tradición viva, no un bloque monolítico ni estático; tradición viva y cambiante, enraizada en el proyecto moderno y también en tradiciones más antiguas, tal como lo entendieron Louis Kahn, Rogelio Salmona (imagen 16) y Le Corbusier y Villanueva en su madurez.

CONCLUSIONES

La arbitrariedad, punto de partida que le permite a Perrault renovar la teoría de la arquitectura, es retomada por Moneo en 2005. A diferencia del caso de Perrault, los arquitectos contemporáneos que trabajan desde la arbitrariedad son conscientes de esto e incluso alardean de ello. En su afán por estudiarlos, Moneo se ve obligado a enumerarlos y a analizarlos caso por caso, como estrellas solitarias sin conexión alguna (En el caso de *Inquietud teórica y estrategias proyectual*, 2004) o a proponer el principio de *formatividad*, una arquitectura que se hace desde su propio interior (*Sobre el concepto de arbitrariedad*, 2005).

Según Moneo, la identificación de normas y referencias teóricas para el proyecto ha sido producto del voluntarismo por transformar lo arbitrario en regla.

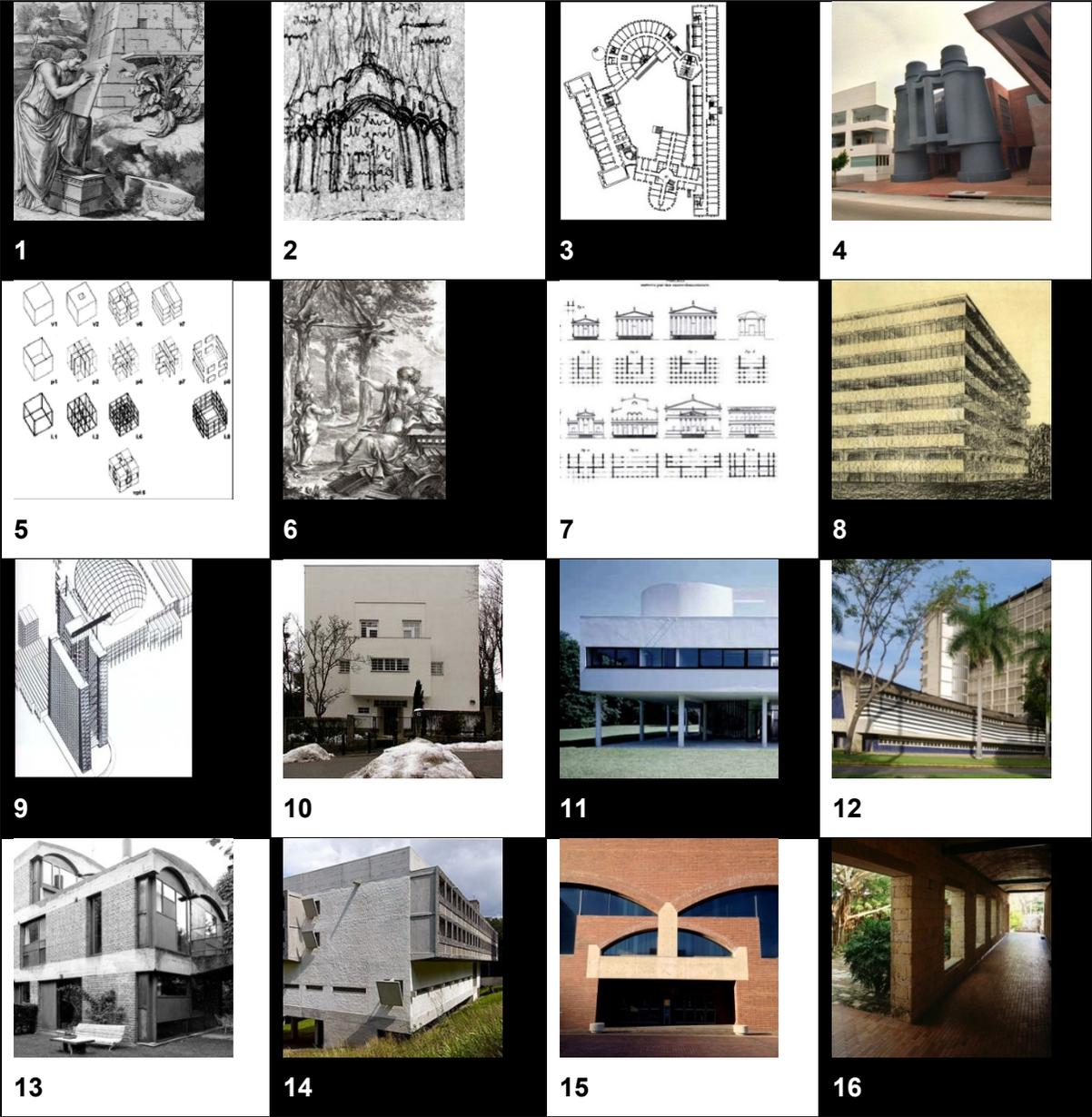
Los fundamentos positivos –aquellos que como Perrault, Durand, Meyer, Loos y el propio Le Corbusier han intentado formular– no son más que arbitrariedades convertidas en pseudociencia. Aquí, las teorías son producto de asociaciones y analogías carentes de sustento. Sin embargo, permiten a sus seguidores hacer arquitectura y así mismo razonarla y propulsarla. Como bien explica De Zurko, la analogía tiene eficacia. Aunque es producto de la libertad de asociación e imaginación, se convierte en un argumento teórico eficaz que ha tenido fuerza desde el siglo XVIII hasta el presente.

Ambos caminos –arbitrariedad y verdad pseudocientífica– dejan a la arquitectura sin asideros. Esta es la crisis del pensamiento teórico del presente. Ante este panorama, se puede volver a mirar a la tradición, aquella referencia que nos brinda las posibilidades para seguir pensando y haciendo arquitectura dentro de un marco reconocido y familiar, que libremente se puede transformar y aun descartar, pero que también se puede volver a emplear. En este contexto, la teoría solo aspira a ser pensamiento sobre la arquitectura. La otra cara de la compleja situación de la teoría en el presente es que la elaboración teórica se distancia de la obra. Ese es también un problema que genera el racionalismo cuando llega a reivindicar la verdad por encima de los valores formales. Si se piensa bien, estos últimos son objeto de toda arquitectura.

La conclusión que deja esta indagación preliminar es que la pretensión de una teoría fundamentada en la verdad no es un instrumento infalible, aunque algunos proclaman lo contrario. En cambio, una aproximación desde la perspectiva de la reflexión y del pensar

sobre la tradición puede conformar un marco que creemos conveniente considerar. Podemos mencionar algunos casos de interés: Le Corbusier, Kahn y, más recientes, Salmons y Moneo.

IMÁGENES



REFERENCIAS CONSULTADAS

- Boesiger, Willy (Ed.), (1930). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Ouvre complete*. Zürich: Edition Girsberger (8 tomos). 1984.
- Curtis, William (1986). *La arquitectura moderna desde 1900*. London, Phaidon Press, 2006.
- De Zurko, Edward (1958). *La teoría del funcionalismo en arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1970.
- García Roig, José Manuel (2012). *Sachlichkeit y proyecto de arquitectura*. Extraído el 25-02-2017 de: www.polired.upm.es/index.php/textos
- Giedion, Sigfried (1941). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat. 1978.
- Hereu, Pere et al. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea.
- Kahn, Louis (1998). *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Kruft, Hanno-Walter (1985). *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Meyer, Hannes (1971). *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Moneo, Rafael (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual*. Barcelona: Actar, 2004.
- Moneo, Rafael (2005). Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura. Extraído el 11-02-2008 de goo.gl/n3LGgc
- Patetta, Luciano (Ed.), (1984). *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Hermann Blume.
- Summerson, John (1941). L'analogía dannosa. *Domus*, n° 702, febbraio 1989, pp. 17-28, Milano.
- Stroeter, Joao R. (2005). *Arquitectura y forma*. México, D.F.: Trillas.
- Tafuri, Manfredo (1970). *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Laia, 1977.

REFERENCIAS IMÁGENES

1. Freart de Chambray. "Parallele de l'architecture antique et de la moderne", 1650. Calímaco dibujando el orden corintio. Extraído el 12-03-2017 de <https://goo.gl/fW2BiD>
2. Antoni Gaudí. Bocetos de la Sagrada Familia (1883-1926). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/bA3bZV
3. James Stirling. Wissenschaftszentrum (1979-88). Planta. Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/J3oMpW
4. Frank Ghery. Chiat-day building (2001). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/AXgDeZ
5. Peter Eisenman. Diagramas transformación House IV (1971). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/h8udaR
6. Marc Antoine Laugier. Cabaña primitiva. *Essai sur l'architecture* (1752). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/fLzY2Z
7. Jean Nicolas Louis Durand. Précis des leçons d'architecture (1802). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/Pqktvc

8. Mies van der Rohe. Edificio en concreto armado (1923). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/NVky8
9. Hannes Meyer. Concurso Palacio de las Naciones en Ginebra, 1927. (Curtis, 2007, p. 263).
10. Adolf Loos. Casa Moller (1927). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/KEbX8h
11. Le Corbusier. Ville Savoye (1929). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/FnYWEG
12. Carlos R. Villanueva. Facultad de Arquitectura (1957). Foto Luis Polito.
13. Le Corbusier. Maison Joul (1954-56). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/axiAaW
14. Le Corbusier. Convento La Tourette (1956-60). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/AJ2nKy
15. Louis Kahn. Centro Artes Escénicas Fort Wayne-Indiana (1959-73) Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/2Ed2N3
16. Rogelio Salmona. Casa Huéspedes Ilustres de Cartagena (1978-81). Extraído el 12-03-2017 de goo.gl/4DTsoZ