

HISTORIA Y ESTÉTICA EN ARQUITECTURA: EL MODERNISMO O LA AUSENCIA DE PARADIGMAS

Ángel Medina

“Historia y Estética en Arquitectura” intenta señalar la insuficiencia de los métodos de “descripción de obra hecha” cuando se mezclan con el estudio comparativo de rasgos formales, típico del historiador (arte o arquitectura), y con la atribución directa del origen de una obra a motivos o contenidos ideológicos, sociales o económicos, tan común en la crítica Postmodernista. En la literatura y la enseñanza de la arquitectura, esa mezcla substituye con demasiada frecuencia a un necesario y profundo compromiso con la teoría y la estética propiamente dichas. El arquitecto que construye o enseña recurre más fácilmente a sus conocimientos de la historia o del presente que a la teoría, o cuando incorpora conceptos filosóficos en su tarea, acepta a menudo, o bien conceptos tradicionales ingenuos o bien ideologías de moda en su momento. El sólido cuerpo de la estética moderna está aún mayormente por explorar en las escuelas técnicas; éstas ignoran pues, la síntesis entre lo perceptivo, lo emotivo y lo configurativo o poético que aquél propone, y en el que no se puede arbitrariamente separar el entendimiento de las formas, como signos, como imágenes, y como contenidos de una forma de ser comunitaria e histórica, del estudio y la crítica de los aspectos prácticos del oficio de construir. La estética moderna está teórica y prácticamente ligada al arte y arquitectura modernos, y los frecuentes malentendidos respecto a los últimos crean prejuicios insoslayables para el estudio y la crítica de las obras tanto históricas como recientes y actuales. En este ensayo, que responde a las observaciones históricas de Juan Miguel Otxotorena sobre arquitectura, moralidad, historicismo y modernidad (Ra, 3), se explican, conceptualmente y con ejemplos arquitectónicos concretos, las relaciones entre la estética moderna y la fenomenología de los signos, la ontología de las imágenes y la hermenéutica de la construcción y de lo construido.

... la teoría del arte es mucho más de lo que parece; es, en efecto, el medio esencial que tiene el poeta de emanciparse de la servidumbre con respecto a la antigüedad.

Hans-Georg Gadamer.

FUNDAMENTALISMO Y ANTIFUNDAMENTALISMO EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Existe hoy en día una urgente necesidad de que la estética participe, al nivel que justamente le corresponde, en la investigación, la enseñanza y las publicaciones sobre la arquitectura; pero para que tal participación sea adecuada hay ante todo que comprender la estética de acuerdo con los criterios de una fenomenología, una ontología y una hermenéutica que perciban sin prejuicios el estado actual de las artes. En aquellos periodos de la historia del arte, tales como el Renacimiento o el Romanticismo, que prestaron intensa atención a la estética en cada una de las artes particulares, los métodos que guiaron tal interés fueron controlados por la creencia en la función rectora de la filosofía vigente en el momento, y también por las llamadas reglas del decorum auxiliadas por la iconología y la iconografía; éstas últimas controlaban la adaptación de la forma a la poética y al contenido imagístico, conceptual y cultural de las obras de arte y de arquitectura. Como es sabido, tal sometimiento a las categorías filosóficas reinantes y a las normas del decorum dieron paso a finales del siglo XIX a juicios y comparaciones más empíricos y técnicos basados en la comprensión histórica del estilo, y esta comprensión ha dominado y aún domina, a mi entender, lo que se entiende por estética en las escuelas de arquitectura.

Se reconoce a veces, pero más a menudo se ignora cuando se aplica rutinariamente una lectura histórica a las corrientes teóricas y prácticas de la arquitectura de nuestro tiempo, que la transformación efectuada por el Movimiento Moderno puso en cuestión la función rectora de la historia del estilo y llevó de nuevo al primer plano los problemas teóricos fundamentales a la creación artística y a las obras mismas. Desde tal momento, los estudios sobre el arte comenzaron a realzar, más allá de sus detalles estilísticos formales y temáticos, los fundamentos materiales, psicológicos, existenciales, morales y sociales de formas y contenidos en su relación con los aspectos perceptivos de la obra hecha. Los principios creativos propios de medios

Nota del autor: En la elección de las ilustraciones han colaborado Joyce Medina, asesora de arte y Trayce de Poalo, asesora gráfica.



1

Fig. 1. Edificio de la Virgen Negra. Parte de él hoy contiene la colección correspondiente al periodo cubista, del Museo de Artes Decorativas de Praga. Tanto aquí como en la Zacherl Haus es la forma de la escalera principal la que determina la fuerza expansiva del núcleo.

Fig. 2. Zacherl Haus.



2

recién descubiertos, entre ellos la fotografía y el cinema, empezaron también desde entonces a proporcionar criterios de diseño e interpretación en todo el espectro de las artes; asimismo, los fundamentos de las artes se han ido extendiendo a otros valores culturales, lo que ha contribuido a una expansión y profundización de las llamadas ciencias del espíritu; y, por último, los conceptos fundamentales de las artes han empezado incluso a servir de instrumento para la comprensión ontológica del mundo humano. Una estética que englobe todas esas dimensiones de la comprensión del arte y la arquitectura supone o requiere una rigurosa radicalización y racionalización de las normas tradicionales del decorum y de los métodos de interpretación histórica.

En su ensayo "Arquitectura y Moralidad. Moralidad Frente a Moralismo: Historicismo y Modernidad"¹ (Ra 3), Juan Miguel Otxotorena da un buen paso hacia la clarificación de la insuficiencia de los intentos de enfocar las cuestiones fundamentales de la arquitectura por parte de los teorizantes y arquitectos de nuestro tiempo. Se desarrolla ese ensayo hilvanando dos hilos de una posible dialéctica subyacente a la arquitectura reciente y contemporánea. Encontramos en primer lugar, dentro de esa dialéctica, un ataque contra los llamados fundamentos éticos del Modernismo por parte de críticos como Gombrich y Watkin, por un lado, y Christopher Alexander, por otro. Gombrich y Watkin² se oponen a la "ética del Modernismo", es decir, a una supuesta adhesión modernista a la pureza de las formas, función y materiales, cuyo fundamento sería a su vez la creencia en el *Zeitgeist*, o espíritu de la época. Opinan ambos autores que la noción de *Zeitgeist*, animada como está por la admisión de unos valores comunes a todas las esferas de la cultura, es un prejuicio de la Escuela Historicista alemana que pretendía basar la continuidad entre el futuro, el presente y el pasado de la cultura y el arte sobre leyes de permanencia y reemplazo de tales valores comunes. Para Gombrich y Watkin la creación e invención artísticas no tienen, sin embargo, como fundamento valores e imperativos generales de cada época sino que obedecen a operaciones psicológicas (esquema imaginativo y corrección) de individuos concretos. A su entender también, la relación entre aspectos formales y temas expresados en las obras, aunque se pueda descifrar y comprender como cualquier otro diseño re-iterable dentro de sus propios contextos, es siempre una conexión incidental o arbitraria. Por su parte, Alexander³ tiene un sentido puramente pragmatista del diseño cuyo término inconsciente debe ser para él una respuesta, sin mediación de la reflexión especulativa, a intereses y proble-

1. OTXOTORENA, J. M., "Arquitectura y Moralidad. Moralidad frente a Moralismo: Historicismo y Modernidad", *Ra (Revista de Arquitectura)* n. 3, nov. 1999, pp. 75-83.

2. E. H. Gombrich, siguiendo a Karl Popper, en *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1960; y David Watkin, siguiendo a Gombrich, en *Morality and Architecture, The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1984.

3. Cfr. ALEXANDER, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1986.

mas que jamás se formulan previamente a la creación. Aplicando criterios que él cree se derivan del arte popular y la arquitectura vernácula, este influyente teorizador mantiene que el arte y la arquitectura deben separarse por completo de principios y fines teóricos y deben por tanto ser experimentales en sus apariencias y resultados.

Si Gombrich y Watkin atacan a las afinidades entre las restauraciones francesas, alemanas e inglesas de la arquitectura Gótica, Clásica o Barroca y al mismo tiempo al “alto Modernismo”, en tanto que estos movimientos tienen a su parecer como fundamento un común respeto a la noción de *Zeitgeist*, cabría, para perfilar claramente la otra línea de la dialéctica que traza Otxotorena, apuntar a una cierta afinidad entre el psicologismo-pragmatismo (Gombrich, Watkin, Alexander) y el más radical rechazo de todo fundamento por parte de los teóricos post-modernistas. Gombrich, Watkin, Alexander y los post-modernistas reducen, en efecto, la razón, tanto pura como práctica, a actividades cuyas reglas (estructuralismo), o “reglas de juego” (Wittgenstein), o principios antinómicos de deconstrucción (Derrida) deben reemplazar al sujeto trascendental, ilusorio según ellos, que en las teorías y escuelas artísticas del Modernismo reúne los valores comunes y preside la correlación entre actos creativos e ideas-objetos creados. Tal afinidad entre post-modernos y pragmatistas está implícita en la bien informada caracterización que hace Otxotorena del Post-modernismo:

El pensamiento formalmente acogido al prefijo ‘post’ se presenta, en último extremo, bajo la bandera de un anarquismo epistemológico que se pretende contra todo ‘metodologismo’; o con base en las ideas de ‘unmaking’, deconstrucción, descentramiento, desaparición, diseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión... y autonomía del signo, del lenguaje y del texto. Dice identificarse con el rechazo ontológico del sujeto y hasta del cogito cartesiano, y aparece en la forma de una obsesión epistemológica por los fragmentos y las fracturas, correlativa de una definitiva renuncia al sentido⁴.

Sacando pues conclusiones de esa contundente caracterización, se infiere que si bien es verdad que, en cuanto previenen actitudes doctrinarias o didácticas en el quehacer creador, el Psicologismo, el Pragmatismo y el Post-modernismo, imponen una saludable distancia entre teoría y práctica en arquitectura, el “antifundamentalismo” de los tres acaba siendo tan nocivo como la pretendida pureza moral de la forma, la función y los materiales que, según se ha apuntado, ellos consideran como el fundamento abstracto en que se basarían las creaciones modernistas en general. Desde las perspectivas de una tal dialéctica que, como historiador, Otxotorena esboza y propone, la historia del arte y la arquitectura recientes queda reducida a una oposición entre “fundamentalismo” y “antifundamentalismo”, es decir, entre el supuesto “fundamentalismo” artístico modernista (tan gobernado por principios abstractos como lo fueran en su momento el Barroco alemán, el Neo-clasicismo francés, o el “Gothic Revival” inglés) y el “antifundamentalismo” de aquéllos que se oponen a todo principio que no sea psicológico o práctico.

El avance que representa tal narrativa histórico-dialéctica de Otxotorena yace en su apuntar, en ambos miembros de la disyuntiva, a un problema de relaciones defectuosas entre la teoría y la práctica. Y la reconciliación de la disyuntiva no se hace esperar, al apelar el autor al final de su ensayo a una “racionalidad práctica” de corte aristotélico donde, en primer lugar, “la teoría, abstracta y general, enseña que la praxis es de suyo prudencial, tentativa, particular y creativa”; y en segundo lugar, “la determinación de las especificaciones configuradoras de la respuesta genérica al proyecto, así como de la solución al diseño individual, no puede establecerse como de pasada en el marco de un dinamismo discursivo terso ‘de combate’ ” sino que se hallará “en el proceso de ‘ensayo y error’ que, sobre el fondo de la relación global entre sus objetivos, constituye estrictamente todo hacer”⁵. Tal conclusión de Otxotorena soslaya a fin de cuentas la teoría y se sitúa claramente en la perspectiva de la enseñanza práctica del oficio de construir, mientras que, dentro de una perspectiva histórica, apela sin embargo, como se supone que lo harían los modernistas, a una relación teórica entre arquitectura y principios morales, esta vez basada en el ‘sistema clásico,’ evocado según Otxotorena por Lyotard. En ese sistema, según el compromiso del autor, los principios, morales, conceptuales e ideológicos no serían inmediatamente aplicados al diseño tal como, coincidiendo con Gombrich, Watkin, Alexander y los post-modernistas, afirma Otxotorena que se aplicaron “como consecuencia específica... de la mentalidad moderna en arquitectura en cuanto correlativa de las actitudes culturales de las que depende y que suscita en el plano de la toma de conciencia histórica”⁶.

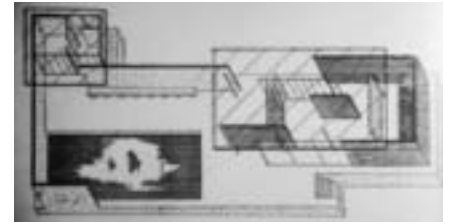


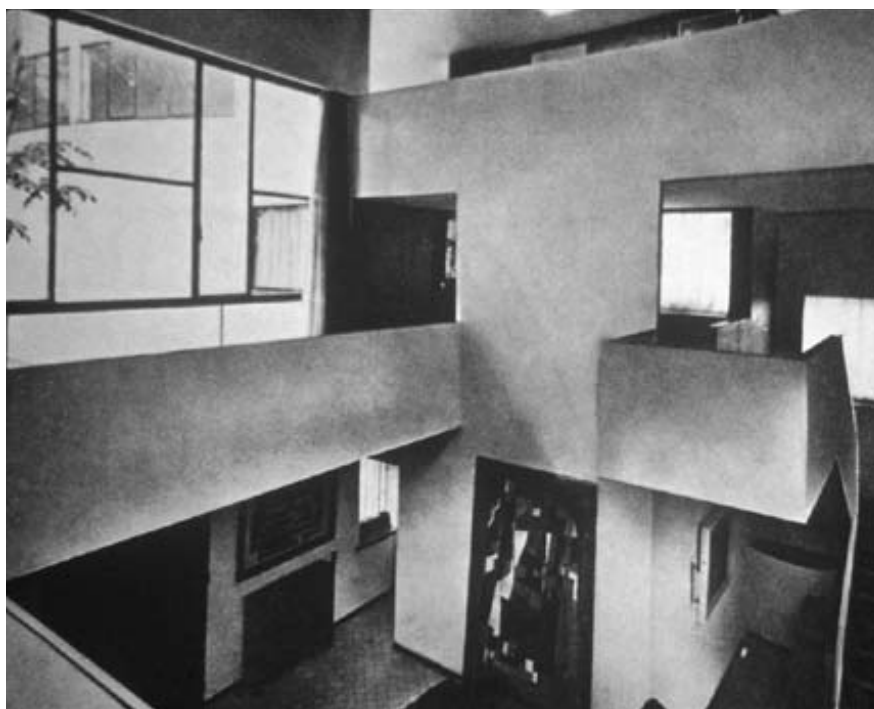
Fig. 3. Pabellón alemán de la Exposición de Barcelona. Ejemplo primerizo de la de-composición del cubo. La luz se origina en un vacío central y hace invisibles a las paredes.

4. OTXOTORENA, J. M., op. cit., p. 82.

5. Ibidem, p. 81.

6. Ibidem, p. 83.

Fig. 4. *Villa La Roche*. La fractura del plano de proyección ortogonal, originada en la pintura cubista, da paso aquí a la fractura de un espacio cúbico interior.



4

Todo este raciocinio, más complicado aún de lo que aparenta, adopta en su desarrollo y defensa opiniones tan difundidas en los varios campos de la teoría y la crítica actuales que podrían casi ser aceptadas como obvias. Me parece oportuno sin embargo, como indiqué al principio, traer a colación ciertas consideraciones aportadas por la estética como fenomenología, como ontología y como hermenéutica que pueden precisar y corregir, con precedencia a la disyunción entre teoría y práctica, la comprensión del presente arquitectónico y de sus relaciones con el pasado. Debe advertirse también que la ausencia de un sentido principalmente estético del presente es, más que ningún otro factor, lo que conduce a actitudes programáticas en exceso progresistas o en exceso restauracionistas entre los arquitectos, cuya comprensión de los supuestos teóricos del Movimiento Moderno es, como se verá, algo tenue. Antes de pasar al examen de las consideraciones estéticas anteriormente sugeridas, vale la pena pues que hagamos una digresión preliminar sobre las diferencias en la caracterización del Modernismo desde el punto de vista de la historia y desde el punto de vista de la estética.

Si miramos con atención a los inicios del Modernismo, es fácil percatarse de que tuvo desde el principio, y los sigue teniendo, esos dos tipos de caracterización y justificación. El primero de ellos establece, al nivel de lo que cabría denominar “factores descriptivos de superficie”, relaciones entre motivos temáticos sociales, morales o ideológicos y aspectos o cualidades aparentes de los objetos artísticos correspondientes; el segundo se origina, como propongo en este estudio, en el sentido fenomenológico de la obra como signo, en el sentido ontológico de la obra como imagen y en el sentido pre-ontológico de la obra como creación. En general, la caracterización histórica nos da o describe objetos estereotípicos propios del estilo llamado genéricamente modernista; el ente artístico es en ella, como siempre lo fue, una cosa natural con funciones representativas de realidades materiales o inmateriales, y puede tener, además, conexiones rituales o esotéricas con sus referentes. En la caracterización estética, el ente artístico es a la vez cosa y símbolo; las conexiones entre su forma perceptible y su fondo o contenido son en este caso más complicadas, como se explicará más adelante.

En cuanto a referencias concretas, el modo histórico de caracterización del Modernismo nos recuerda la actitud de los “pintores cubistas”, entre ellos Metzinger, Delaunay, y Le Fauconnier, quienes se preocupaban, sin entender a fondo las innovaciones de Picasso y Braque, por una estilización geométrica de las formas, una concentración lúdica en los valores decorativos, y un contenido social burgués o proletario⁷. Por su parte, la caracterización estética nos referi-

7. Cfr. TROY, Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991.



5

ría a actitudes creadoras como las de Cézanne o Matisse, cuando declaraba el primero, por ejemplo: “El paisaje se hace reflejo, humano, se piensa a sí mismo, en mí... yo me hago la conciencia subjetiva *del* paisaje, mi cuadro se hace su conciencia objetiva”; y el segundo: “Tengo que inventar signos que se compenetren con la cualidad de lo que estoy creando. Estos serán *signos plásticos nuevos* que a su vez se incorporarán a cualquier medio comunicativo si lo que yo he dicho (por medio de mis signos) alcanza a tener valor para los demás... La importancia de un artista se mide por el número *de* signos nuevos que haya introducido en el lenguaje del arte”⁸.

Sin tratar de ofrecer una lista adecuada, la caracterización histórica del Modernismo estaría ejemplificada inicialmente en arquitectura por la Maison Cubiste de Raymond Duchamp-Villon, Salon d’Automne, París (1912), con sus preocupaciones geométricas y decorativas. A este ejemplo se pueden añadir: el Edificio-taller de Walter Gropius en la Bauhaus, Dessau (1925-26), que resalta la llamada “transparencia literal” de la masa; el Edificio Chrysler de William Van Alen, Nueva York (1928-30), con la estridente superficialidad metafórica de su decoración; la Seagram House de Ludwig Mies van der Rohe y Philip Johnson, Nueva York (1954-58), que, a pesar de su monumentalidad y la pureza de sus materiales y líneas, es minimalista, o más bien pobre, en su contenido; la “brutalista” Escuela de ingeniería, Universidad de Leicester (1959-63), de James Sterling; y, dentro de un tardío Modernismo, el Habitat de Moshe Safdie, Montreal (1967), aunque la aceptación de este último ejemplo requeriría una cierta explicación⁹.

Como ejemplos de una caracterización estética del Modernismo en arquitectura se podrían, a mi entender, mencionar: la Zacherl Haus de Jozef Plécnik, Viena (1905, fig. 1), por la dinámica intensidad de sus materiales y su masa, y por la correspondencia de su forma exterior a la interior; la Casa de la Virgen Negra de Josef Goár, Praga (1911-12, fig. 2), por el movimiento de sus planos que, al modo Cubista, atraen a la superficie la fuerza expansiva del núcleo; el Pabellón alemán de Mies van der Rohe, Barcelona (1929, fig. 3), que nos da con toda claridad una idea de la apertura virtual del espacio construido y del valor artístico de su asonancia; Villa La Roche de Le Corbusier, París (1923, fig. 4), cuya cualidad plástica reside en la promenade arquitecturale de sus ejes a distintas alturas, la cual libera al volumen de todo significado de clausura y cobertura y, como ya lo intentara Adolf Loos con su planificación espacial, lo demarca principalmente por medio de la acción y el movimiento. Entre estos ejemplos habría que colo-



6

Fig. 5. Museo Guggenheim. Nueva York.

Fig. 6. Lever House. Nueva York.

8. Cfr. DORAN, P. M., (ed.) *Conversations avec Cézanne*. Paris, Collection Macula, 1981, p. 110. Cfr. ‘Conversations with Aragon [on signs]’, en *Matisse on Art*, Ed. Jack D. Flam, Dutton, N.Y., 1978, p. 95 (ambas traducciones al español y subrayados son del autor).

9. Por razones de espacio, tal explicación se limita aquí a una mera referencia al ensayo de Alan Colquhoun, “The Superblock” en *Essays in Architectural Criticism, Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge, MIT Press, 1991, véase especialmente p. 85.



7

Fig. 7. Iglesia de Sainte Marie du Haut, Ronchamp. La dispersión de la luz interna de-materializa las paredes.

Fig. 8. Iglesia de Sainte Marie du Haut, Ronchamp. Tectónica que se integra en el paisaje.



8

car también al Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright, Nueva York (1943-59, fig. 6), que convierte la promenade en un helicoides; a la Lever House de Gordon Bunshaft, Nueva York (1950-52, fig. 5), el único edificio funcional, técnicamente moderno que reconcilia juiciosamente la elevación con la base; a la Chapelle de Sainte Marie du Haut de Le Corbusier, Ronchamp (1950-55), que con su juego de volúmenes exteriores y luces interiores integra simbólicamente la naturaleza y el espíritu, figs. 7 y 8); y al Edificio Municipal de Alvar Aalto, Säynätsalo (1950, fig. 9), que usa esquinas escalonadas, acentuadas inclinaciones, y orientaciones diagonales para integrar, en un collage simbólico, la vecindad y convergencia en movimiento de las personas. La misma intención es evocada por el Museo de Arte Moderno de Rogelio Salmona, Bogotá (1976-88), que complementa a las Casas del parque de este arquitecto, Bogotá (1965-70, figs. 10 y 11), haciendo heroicamente posible un “espíritu de lugar” frente al desbarajuste de crecimiento, típico del centro de una ciudad contemporánea¹⁰. El carácter magistral de la síntesis de las reformas espaciales corbusianas con las tradiciones constructivas hispánicas en Salmona ha quedado definitivamente demostrado en su Casa de huéspedes ilustres de Colombia, Cartagena (1980, figs. 12 y 13).

Se introducen pues, en las precedentes citas de Cézanne y Matisse y en la consiguiente selección de ilustraciones de un entendimiento estético del Modernismo, (1) un sentido fenomenológico de la obra modernista como signo simbólico natural, (2) un sentido ontológico de la obra modernista como imagen plástica, contemplativa o visionaria, y (3) un sentido hermenéutico de las transformaciones creativas del Modernismo concretadas directamente en la experiencia originaria del movimiento y la acción humanos siempre en función de comunidad y, en tal respecto, actualizadas en una vivencia del espacio artístico o construido, el cual pasa de ser visto y entendido como clausura y cobertura a ser vivido y realizado dentro de modos o proyectos de existencia o, usando términos de Heidegger, pasa de ser espacio objetivamente dado (*vorhanden*) a ser espacio existencial o corpóreamente interactivo (*zuhanden*). Esos tres sentidos integran la caracterización estética del Modernismo que se va a explicar lo más breve pero detalladamente posible en las secciones subsiguientes.

FENOMENOLOGÍA: MODERNISMO Y SIGNO

A mi entender, el Modernismo como modo de conciencia quedó constituido cuando profundas transformaciones de la percepción, la imaginación y la intuición que iban aflorando en varias zonas o provincias de la cultura occidental, alcanzaron, en la primera década del siglo XX, su madurez como modos de percibir y hacer específicamente propios del arte. Esa estre-

10. Cfr. “El Museo de Arte Moderno de Rogelio Salmona”, en: GARCIA MORENO, Beatriz; MEDINA, Ángel, *Arte Internacional*, Bogotá, octubre-diciembre, 1994.



9

cha identificación entre un nuevo modo de conciencia y la novedad de sus formas y contenidos artísticos vino a descansar en un incipiente reconocimiento del arte como el más importante terreno de la constante interpenetración de la evolución creadora de las energías naturales con la “voluntad artística” de ciertos actos humanos. Tal interpenetración de energías e intenciones, denominada por críticos y artistas del momento “la cuarta dimensión”, o “la temporalidad”, sería pronto definida por Schopenhauer y Bergson, no como algo material o mental, sino como “voluntad”, según el primero, y como élan o “espíritu”, según el segundo. A mi juicio, para entender fenomenológicamente al Modernismo, hay que tener presente un presupuesto implícitamente reconocido por sus más legítimos fundadores: al tomar cuerpo en una obra de arte, la peculiar mezcla de materia imagística y actos configurantes que la constituye adquiere una intensa presencia que, dentro de la creatividad o devenir del Ser, se significa a sí misma no como idealidad sino como la propia realidad de sus contenidos. Ese identificarse con la más viva actualización de lo real es precisamente, según creo, lo que convierte a las obras magistrales del Modernismo en signos de la máxima importancia, y lo que confiere al arte de ese especial momento un rango más elevado que el del “deleitar aprovechando” de los signos representativos y convencionales de la preceptiva estética clásica.

En la tradición Occidental, la obra de arte mantuvo siempre relaciones especiales con su contenido, gobernadas como se ha dicho por las reglas alegóricas del decorum, por las que la fantasía ajustaba las formas sensibles a lo que de distintas maneras se significaba en ellas. La consideración de las relaciones entre forma y contenido, y de sus cambios en la historia universal del arte, debe servir de base para profundizar en la noción general de signo, y para definir el sentido fenomenológicamente preciso que las nociones de signo y significado obtuvieron durante el desarrollo del Movimiento Moderno. Aunque dada su tendencia al psicologismo no se aprovechara plenamente de ello, ha sido Ernst Gombrich quien nos ha proporcionado la más clara delimitación de las tres relaciones básicas entre forma y contenido en el arte¹¹. Una forma artística puede representar, es decir, tomar el puesto de una cosa o cosas, o bien puede expresar una cualidad afectiva, o bien simbolizar una realidad inmaterial, una cualidad moral, o una idea. Esas tres relaciones significativas básicas son las que convierten a las formas plásticas o verbales en signos que apuntan a algo más allá de su apariencia perceptible. Aquello que es señalado más allá de la apariencia, bien sea una cosa tras de ella, una emoción “invertida” en ella, o una entidad inmaterial, moral o conceptual que la sobrepasa, es precisamente lo que conocemos como contenido o sentido de la obra al que se refieren una o varias de las relaciones significantes.



10

Fig. 9. Complejo municipal de Säynätsalo, Finlandia. La diversidad de fines y su coordinación democrática se plasma en la múltiple orientación de los componentes. Alvar Aalto.

Fig. 10. *Las Casas del parque*, pagodas estilizadas que abrazan al fondo andino en una de sus proyecciones, Bogotá. Rogelio Salmons.

11. *Symbolic Images*. New York, Dutton, 1972, p. 172. Por desgracia, a pesar de habernos dado una estupenda lección sobre las relaciones entre signo y significado, Gombrich, un tanto cínicamente, considera los signos y símbolos artísticos siempre arbitrarios y con un número ilimitado de significados. *Ibidem*, p. 7.

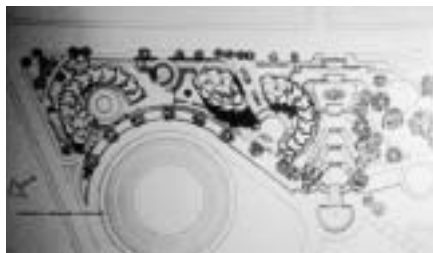


Fig. 11. Orden circular y descendente ante el caos urbano de Bogotá. *Las Casas del parque*. Rogelio Salmons.

Cuando se presenta como obvia y sin complicaciones, la mera relación de representación entre forma artística y cosa del mundo ordinario es generalmente entendida como conexión afín a la que existe entre original y copia manufacturada (el retrato, en cierto modo, sustituye a una persona), o entre una causa y sus consecuencias (donde hay fuego, hay humo); la simple conexión representativa sin trascendencia de significado origina los llamados “signos naturales”, en la acepción vulgar del vocablo “natural”. Existe de hecho una cierta trivialidad y “prosaísmo” en el “representacionalismo” artístico, emparentado de este modo con la artesanía y sus productos. Pero no por ser “naturales” han de ser las relaciones entre forma y contenido obvias y simples; en efecto, la relación de simbolización entre una forma y su referente, sea éste mental o espiritual, es forzosamente de una gran trascendencia, como lo es también la relación de expresión entre formas y emociones, especialmente porque las emociones “invertidas” en obras de arte no son las experiencias comunes del amor, zozobra, asombro, alegría o triunfo, por ejemplo; hay que insistir más bien en que las emociones evocadas en el arte son complejos afectivos específicamente estéticos y, en el arte más profundo, son siempre nuevas o reinventadas para evitar el “sentimentalismo” de las pasiones comunes.

Puesto que las relaciones de simbolización y expresión no se basan en, ni soportan, simples semejanzas o continuidades entre las formas y sus contenidos, muchos han mantenido que la forma artística y sus elementos, e. g. color, líneas, profundidad, contornos, fisionomía y movimiento (en música: ritmo, timbre, intensidad, o efectos cromáticos o emotivos), especialmente cuando funcionan como instrumentos expresivos y simbólicos, no son signos “naturales” sino “artificiales” o convencionales que, tal como los signos lingüísticos, están conectados arbitrariamente con sus significados. Siguiendo a Lessing¹², importantes expertos en estética han considerado sin embargo a toda forma artística y sus elementos como “signo poético” natural, es decir, como artefacto originalmente descubierto o diseñado al efecto de abrir nuevas y profundas relaciones naturales en el mundo, así como experiencias del mundo realizadas tanto en el creador como en el espectador.

Lo más peculiar del Modernismo ha sido precisamente su enigmática aproximación a-representativa a la significación de las formas artísticas, es decir, su abrumadora preferencia por significaciones expresivas o simbólicas. En efecto, las tres variedades principales del Modernismo -Cubismo, Expresionismo y Surrealismo- desecharon toda significación obviamente representativa que no fuera poética, y se interesaron en las significaciones expresivas de afectos y en la simbolización de “motivos” cósmicos y existenciales. Es así como el Modernismo se convirtió en uno de los más ávidos y prolíficos esfuerzos en la historia de la cultura humana encaminados a crear “formas significativas” o “signos poéticos”, es decir, signos de la integración de una experiencia activa en el mundo y de la creatividad en la que ambos colaboran. Ese exclusivo interés en la invención de signos expresivos y simbólicos ha de ser tenido siempre en cuenta cuando se estudia la práctica artística de un Cézanne, Matisse, Giacometti, Bartók, o Le Corbusier, cuyas obras se podrían considerar ingenuamente como extrañas distorsiones o “abstracciones icónicas” de objetos de la experiencia ordinaria. Hay que evitar la tentación de percibir las obras de esos artistas como representaciones, porque la representación “realista” es siempre, por extraño que ello parezca, una ficción, mientras que ellos entendieron su intensificación y elevación de materiales físicos y psíquicos como una apertura en el Ser (el término es de Rilke en su *Octava Elegía del Duino*), es decir, como un renovado esfuerzo de recuperación de lo que tiende a durar, o lo que es lo mismo a ser, frente a la necesidad y a la contingencia que lo cierran y lo abrumen.

Han de señalarse aquí varias consecuencias de la fenomenología del Arte Moderno como símbolo que acabo de esbozar. En primer lugar, el fenómeno quizás más típico de ese arte es una migración de signos de un arte a otra que alcanza mucho más allá del antiguo principio *ut pictura poesis*; de la tendencia a sintetizar todas las artes, desde el gobierno a la arquitectura, en las fiestas o mascaradas que sustentaron al espíritu nacional en las cortes del Barroco; del principio simbolista de *Pater* de que todas las artes aspiran a la condición de la música; y de las pretensiones de fines del siglo XIX a erigir *Gesamtkunstwerke*, obras totales de arte, para perpetuar la identidad de un pueblo contra el empuje de la sociedad de masas.

Se podría decir que, dada la función prevaleciente del signo expresivo y simbólico en ellas, todas las artes, y en particular la arquitectura, se convierten en híbridas en el arte Moderno¹³. En segundo lugar, la diferenciación de tendencias dentro del Modernismo ha de atribuirse en gran parte a distintos modos de ordenar el énfasis entre los elementos constituyentes de la estructu-

12. “En contra de las opiniones de Burke sobre la *mimesis* artística, Lessing se propuso reformular la teoría de los signos con el objeto de circunvenir a la rígida distinción semiótica según la cual el poeta se halla limitado al uso de signos arbitrarios... A diferencia de otros escritores del siglo XVIII en estética... Lessing arguyó que el poeta tiene a su alcance medios compositivos (tales como la entonación, el vocabulario, el hipérbaton, la medida de las sílabas, y las figuras, tropos y símiles) que le permiten transformar los signos arbitrarios del discurso verbal en signos naturales asociados con la experiencia sensible. Más aun, a menos que las palabras funcionen como signos naturales, el poeta no podrá elevar de manera apropiada al lenguaje de la prosa a la poesía”. RUDOWSKY, Victor Anthony, “The Theory of Signs in the Eighteenth Century”, *Journal of the History of Ideas*, oct-dic 1974, p. 688. (Traducción del autor). Cfr. también, T. Todorov, citando a Lessing en *Theories of the Symbol*. Ithaca, Cornell University Press, 1977, capítulo 5, esp. p. 144: “La poesía y la pintura pueden ser naturales o arbitrarias; por consiguiente cada una debe tener su doble, o al menos cada una tiene una forma superior y otra inferior”. Ambas citas proceden de una carta a Nicolai del 26 de mayo de 1769 (Traducción del autor).

13. Cfr. las provocativas ideas de Rosalind Krauss a este respecto: “Sculpture in an Expanded Field”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985.



Fig. 12. *Casa de huéspedes ilustres de Colombia*, Cartagena. Rogelio Salmona. En el marco de un mesón del Quijote, Salmona dialoga con Borges y García Márquez.

ra del signo: la sintaxis, la semántica y la pragmática. Como fenómeno bien entendido, el Cubismo y las otras formas del Arte Abstracto son antes que nada una subordinación de la semántica y la pragmática a la sintaxis de la forma del signo, mientras que el Expresionismo subordina la sintaxis de la forma a una semántica-pragmática afectivas, y el Surrealismo, el Arte Social y otras tendencias afines lo subordinan todo a la pragmática, convirtiendo así en puros “medios” tanto a las formas como a su mensaje.

Por último, se ha de explicar ahora que la cuestión del signo es en gran parte el terreno donde se despliegan las diferencias entre Modernismo y Post-modernismo. Antes de pasar a esa explicación, hay que insistir en que el Modernismo “espiritual” no pereció en los catastróficos conflictos militares y políticos de mediados del siglo XX, y no ha sido infructuoso desde entonces. En años recientes, ese Modernismo ha dado lugar, dentro de la Neo-abstracción y el Neo-expresionismo en pintura, escultura y otras artes mixtas, a frutos afines a sus raíces, y, en arquitectura, a profundas obras en las que el amor a la construcción por, y para, una acción contemplativa predomina sobre el hoy más generalizado diseño puramente fantasioso y con miras a edificaciones de efímera durabilidad estilística o práctica¹⁴. Los primeros brotes del Post-modernismo, dentro del Surrealismo y del Dada, ocurrieron en la segunda década del siglo XX como reacción contra las ontologías racionalistas y materialistas de la Modernidad, desde el Renacimiento en adelante, y al mismo tiempo contra el “espiritualismo” artístico del momento. No hay pues consecutividad sino coexistencia entre Modernismo y Post-modernismo.

14. Esas dos perjudiciales tendencias, una al diseño por el diseño y la otra a construir sin diseños de permanencia de lo construido, fueron señaladas como los dos mayores peligros para la arquitectura actual por Rafael Moneo en su discurso inaugural como Director del Programa de Arquitectura, Universidad de Harvard, 1985, en *Web Architectural Magazine*, n. 3.

Fig. 13. Interior de la *Casa de huéspedes*. Las bóvedas catalanas de ladrillo, que Salmons había diseñado para las *casas Jaoul* en el taller de Le Corbusier, modelan también el interior de este palacio para siglos futuros.



La reacción post-modernista se centró siempre en una relegación de todos los signos, tanto conceptuales como prácticos, a convenciones morales y culturales que se dicen existir sólo al nivel de la ficción imaginaria o emotiva. Insistiendo pues en esa diferencia fundamental que se debatió y se debate continuamente entre las dos tendencias: el Movimiento Moderno acepta el carácter creador y natural del signo artístico, mientras que el Post-modernismo se declara escéptico en cuanto a la posibilidad de relaciones, a menos que sean arbitrarias, entre los signos artísticos, su significación y las tendencias operantes en el mundo humano. Como se viene indicando, las teorías y el arte post-modernistas, al concebir las relaciones arbitrarias entre las obras y su significado como algo meramente psicológico y mental, han tratado de hacer del arte un lenguaje (poético sólo en nombre), y del lenguaje un mero medio de ejercicio social del poder como propaganda o disensión. Esta actitud alcanzó un mayor desarrollo teórico con el auge, después de la Segunda Guerra Mundial, de poderosos avances en las ciencias, las técnicas y los medios de información y comunicación tales como el estructuralismo lingüístico, literario y etnológico, la semiótica y la informática electrónica; paralelamente se desarrollaron también poderosas tendencias ideológicas de todo corte político¹⁵. Así, el Surrealismo y el Dada dieron paso en esos años al Arte Pop, al Arte Conceptual, a otros “juegos artísticos” de técnica mixta tales como las instalaciones, “earth works” y “performances”, en su mayor parte dedicados a una manipulación de signos arbitrarios que ha envuelto a menudo a la arquitectura cuando ésta no se ha limitado a ser puramente utilitaria.

ONTOLOGÍA: MODERNISMO E IMAGEN

Resumiendo lo que se ha venido aclarando poco a poco: con la invención, en los primeros grandes experimentos modernistas, de signos naturales, poéticamente representativos, expresivos y simbólicos, la imagen artística dejó de estar radicada originariamente en la facultad humana de la imaginación y pasó a formar parte del mundo, entendido éste ahora como esfera interactiva entre las energías cósmicas y toda la gama de capacidades y fines de las acciones de los seres vivos. Bergson vendría pronto a confirmar, en su doctrina de la imagen nemónica, que si de acuerdo con los datos inmediatos de la conciencia mi cuerpo es una imagen inmersa en el mundo por sus acciones, la única manera de entender el mundo material es “como un sistema de imágenes íntimamente relacionadas, del que forman parte centros de acción real constituidos por (todos los) seres vivos”¹⁶.

15. Está bien claro que el Post-modernismo, que alcanzó su pleno reconocimiento en las artes, ha pretendido luego englobar a la actividad artística y sus “productos” en la esfera de las comunicaciones y de las llamadas ciencias cognitivas.

16. BERGSON, Henri, *Matter and Memory* (Engl. Trs. Nancy M. Paul and W. Scott Palmer), Cambridge and London, MIT Press, Zone Books, 1988, p. 31, (traducción del autor).

Según este pensador, la ontología de la imagen ha causado, desde sus principios en Aristóteles, errores en nuestro común entendimiento de la conciencia, según el cual la imagen está anclada

en el punto medio de un sistema en que la percepción es la base y la concepción es el tope. Tal sistema nos da especies, “imágenes”, en los tres niveles indicados, y tiende a asimilar a la imagen sea al percepto sea al concepto, convirtiendo a todo el campo de la conciencia en introspección o inspección de especies. Al colocar sin titubeos a la conciencia entre las propiedades de la acción, Bergson transformó la noción de conciencia de introspección a trascendencia. Como *attention à la vie*, la conciencia se convierte en sentido de la duración, sea anticipativa o nemónica, de las extensiones virtuales del curso de las acciones; y en conexión con el despliegue de tal duración se retienen los perfiles de objetos naturales o instrumentales comprometidos en los planes o complejos de acción, que el filósofo llama “esquemas dinámicos”. La emoción y la imaginación como modos básicos de conciencia son parte integral de esos “esquemas dinámicos”.

La emoción es la cualidad, no la cantidad, de la atención proyectiva o la nemónica; tal cualidad de la atención está ubicada, o como él dice “prefigurada”¹⁷, no en el sujeto sino en los objetos imaginativos mismos, no porque ellos la susciten o promuevan sino por la capacidad reflexiva que tiene la atención de encontrar, en los perfiles de presentación de los objetos, equivalentes cualitativos de las tensiones, movimientos, gestos o expresiones comprendidos en sus propios “esquemas dinámicos”. Hay pues una reciprocidad entre los perfiles con que se presentan los objetos frente a la acción, y sus mencionados equivalentes dentro de los “esquemas dinámicos”¹⁸; la síntesis reflexiva de esa reciprocidad entre perfiles objetivos y equivalentes activos es lo que Bergson llama imagen con una originalidad y tecnicismo que luego serían desmenuzados en las ontologías fenomenológicas de la imagen, especialmente por Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau Ponty.

Se puede comprender mejor, sobre la base de estas explicaciones de Bergson, cómo reside la imagen en el mundo, así como su paralela afirmación de que, en vez de estar situada entre perceptos y conceptos y ser reducible a ellos, la imagen los precede como modo de experiencia, y son ellos los que se derivan de la imagen. Los fascinantes caminos y procedimientos por los que se desarrolla esa derivación ocupan los tres primeros capítulos de *Materia y Memoria* y no serán examinados aquí. Baste con decir que tanto los perceptos como los conceptos se definen dentro de ese estudio como reducciones efectuadas por las distintas teorías psicológicas, aunque nunca realmente actualizadas en la conciencia, las cuales se basan en la desviación de la experiencia hacia fines peculiares. Pero se ha de añadir aquí, primero, que en esa doctrina los perceptos, lejos de ser concretos, tienen siempre un contenido general y abstracto, por ejemplo, un cierto tono verde de la hierba aparecería para el animal que la va a usar para alimento como “buena para ser consumida”.

Tal observación se compagina perfectamente con la repetida intención de un Cézanne o un Matisse, prolongada luego por Picasso y Braque en sus propios análisis y síntesis perceptivos, de “realizar” o “condensar” las sensaciones, lo que a su entender quería decir: orientar la experiencia hacia cualidades concretas, es decir, tal como se hallan consolidadas al nivel más primordial de la imagen. Para los arquitectos, ese reconocimiento se traduciría en reconocer que los materiales adquieren cualidades concretas e individuales sólo cuando en la experiencia de la construcción, en desarrollo y compartida, llegan a percibirse como “materiales de imagen”.

Sin menospreciar a las ciencias naturales, Bergson se niega a aceptar que los perceptos, conceptos y leyes de estas ciencias, aun reunidos en sistemas, nos den acceso al mundo plural y el cambiante en que se halla inmersa la acción humana. En cambio, la experiencia pre-conceptual y operativa del arte cuenta con el penetrante vigor de las imágenes que, tal como se ha visto, son la doble cara del cuerpo vivo y su entorno. La ventaja de las imágenes es que cualquiera de ellas puede reunirse con muchas otras distantes y diferentes para darnos, en una serie continuada, la posibilidad de intuir la fusión de nuestra duración con la de las cosas, ese “espectro de mil matices... con la corriente afectiva que lo anima remontando imperceptibles gradientes, cada uno anunciando al que le sigue y resumiendo a los que le preceden”:

La imagen tiene al menos la ventaja de mantenernos al nivel de lo concreto. Ninguna imagen aislada nos proporciona por sí misma lo que nos da la experiencia intuitiva de la duración, pero un gran número de imágenes que introduzcan órdenes diversos en la experiencia y el contorno pueden, mediante la convergencia de su operatividad, dirigir a la conciencia al nivel en que la intuición de la duración entra en juego¹⁹.

17. Cfr. BERGSON, H., *The Two Sources of Morality and Religion*, (Tr. R. Audra, C. Bereton y W. H. Carter). Garden City, Doubleday, 1935, p. 41. En ese mismo lugar, Bergson asegura que las emociones añejas a objetos comunes se reducen a un limitado y familiar conjunto mientras que las añejas a los más altos niveles de la acción “son verdaderas *invenciones*, comparables a la creación musical”. A esto ya nos referimos en el contexto de la previa discusión de las emociones estéticas como contenido de los signos expresivos.

18. Reciprocidad que llevó a Merleau-Ponty a afirmar: “La palabra ‘imagen’ tiene comúnmente un pobre sentido, porque creemos ingenuamente que, cuando dibujamos algo, trazamos, copiamos, hacemos un doble, y que la imagen mental es algo parecido... pero, si nada de esto es verdad, ni el dibujo, ni la pintura son simplemente entes naturales y tampoco lo es la imagen. Dibujo, pintura e imagen son en efecto el interior del exterior y el exterior del interior, hechos posible en la duplicidad de la experiencia y sin los cuales no se puede comprender el modo de estar presente lo imaginado y su inmediata visibilidad; esa presencia y visibilidad inmediatas son el verdadero enigma de lo imaginario.” MERLEAU-PONTY, Maurice, “Eye and Mind”, (Tr. Carleton Dallery), *The Primacy of Perception*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 164, (traducción del autor).

19. BERGSON, H., *The Creative Mind, An Introduction to Metaphysics*, (Tr. Mabelle Andison), New York, The Philosophical Library, 1946, p. 165-166, (traducción del autor).

Por eso el filósofo cree que las imágenes más características del arte son seriales, es decir, grupos de imágenes extraídas de diversos momentos de la experiencia que se integran en una imagen nemónica continuada. Ampliando legítimamente las nociones modernistas de montaje y collage, las imágenes seriales a que alude Bergson podrían recibir respectivamente esos dos mismos nombres; y describiendo la práctica de trabajo de Cézanne y Matisse en sus años de madurez, puede denominarse al montaje “imagen contemplativa”, es decir, “grupo de aprehensiones que extienden a una imagen nemónica de corta duración hasta los límites más ampliamente proyectables del contorno en que opera un ‘esquema dinámico’”. Correlativamente se puede llamar al collage “imagen visionaria”²⁰, es decir, “grupo de aprehensiones que extienden a una imagen nemónica hasta los límites más ampliamente proyectables de la experiencia subjetiva en que opera un ‘esquema dinámico’”. Una típica imagen contemplativa en Cézanne es su serie *La montaña Ste. Victoire*, con sus numerosos cuadros y perspectivas; mientras que una imagen visionaria del mismo artista sería su serie *Los jugadores de cartas*, que conecta un enigmático boceto juvenil del pintor a cinco pinturas sobre el mismo tema, creadas por él en sus años de madurez, en las que se hallan super-impuestos múltiples contenidos de una gran riqueza que resumen toda la vida del pintor²¹.

Se ha de indicar concluyendo esta sección sobre la ontología de la imagen modernista que para comprender a la imagen post-modernista hay que percatarse de que sus verdaderas raíces en el arte se asientan en la composición aleatoria dadaísta y los llamados *ready-mades* de Marcel Duchamp, en cuanto ambos prescinden del artista como autor. Una cosa es la imagen en el mundo de los modernistas, y otra del todo contradictoria es la imagen como desintegración del mundo en la contingencia que avanzan los post-modernistas. Por otra parte, el verdadero progenitor de la imagen post-modernista en el campo del pensamiento es Jean-Paul Sartre, cuya ontología general del sujeto como negación se basa en su propia ontología particular de la imaginación como posición fraudulenta en el Ser de lo que no es. Esa negación sartriana del valor creativo de la imagen es mucho más profunda en efecto que la negación, por parte de Michel Foucault y Jacques Derrida, de todo lo que el sujeto pueda proponer o expresar. Si la imagen post-modernista se halla contenida en el lenguaje, no es de extrañar que su composición gire siempre en torno a figuras y tropos de la intención lingüística tales como la ironía, la catacresis, y la personificación o identidad de los sujetos gramaticales, siempre inestable y engañosa.

HERMENÉUTICA DEL MODERNISMO

Los problemas más importantes planteados en el ensayo de Juan Miguel Otxotorena son dos: una identificación de posiciones fundamentalistas y antifundamentalistas que abordan, dentro de la arquitectura contemporánea, la cuestión del fundamento del diseño y la construcción; y una delimitación de posibles problemas en el entramado de esas posiciones que serían las causas de su extrema divergencia y mutua cancelación. Estas últimas consecuencias se explican eventualmente en el artículo como secuelas de relaciones defectuosas entre teoría y práctica en la arquitectura de nuestro tiempo. Tácticamente este argumento es importante porque nos permite enfrentarnos con una aporía, implícita en las frases que se refieren a las relaciones óptimas entre teoría y práctica en la conclusión del artículo:

¿Cómo enseñar arquitectura, dada la posibilidad de poner quizá demasiado énfasis en presuposiciones sobre el origen del contenido y las formas arquitectónicas y sobre la historicidad de ambos? ¿No parecen trascender esas presuposiciones las cuestiones de materiales, recursos, usos, funciones, tecnología, ambiente, y estilo o carácter apropiado o inapropiado de las formas, que para muchos constituyen los límites normales de la disciplina? ¿Qué uso deberá hacerse de sugerencias morales, políticas, ideológicas o poéticas en el aprendizaje y ejercicio de la profesión? En “Arquitectura y Moralidad”, la respuesta a esa aporía consiste, como se ha visto, en un ejercicio de la prudencia que requiere una aplicación de las reservas de información teórica sólo en tanto que no desborden las necesidades del diseño o se traduzcan directamente en sus resultados. El peligro inherente en esta lógica consiste, sin embargo, en su tendencia a “sistematizar” al Clasicismo como posible remedio de los presentes dilemas; dicho remedio se avicinaría demasiado, intencionalmente o no, al programa pedagógico de la *École de Beaux Arts* de París (aunque éste se pudiera siempre revisar teniendo en cuenta los avances posteriores en cuanto al trato de materiales, y matizar de acuerdo con el temperamento y los antecedentes regionales).

20. Se adapta aquí, abreviándolo por ser obvio en este contexto, el término ‘imagen visionaria continuada’ introducido por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952.

21. Un estudio detallado de estas dos imágenes seriales se ofrece en el libro de Joyce Medina, *Cézanne and Modernism, The Poetics of Painting*, Albany, New York State University Press, Evanston, 1955, capítulos IV y V.

Estratégicamente, el camino dialéctico seguido por Otxotorena al investigar históricamente el problema del fundamento en la arquitectura contemporánea nos aleja a mi entender del efecti-

vo estado de la cuestión del fundamento en nuestro tiempo, es decir, nos oculta que la dialéctica percibida por el autor es simplemente la otra cara de una “crisis de fundamentos”, no sólo en arquitectura sino en muchos otros campos, una crisis que constituyó el punto de partida de nuestro presente cultural. Como tal, el historiador que se sirve de la dialéctica entre sistemas de ideas no puede percibir la oposición entre fundamentos, o entre fundamentos y antifundamentación, más que como coyuntura histórica de avance de un sistema de pensamiento, o paradigma, a otro, o a una ausencia de paradigmas. Pero, más que eso, tal oposición representa una oportunidad y un cometido para profundizar, más allá de sistemas o paradigmas opuestos, hacia el origen de éstos en la experiencia pre-conceptual y para elucidar, a partir de ésta, el proceso de originación de paradigmas y su sedimentación en las prácticas culturales y en el lenguaje. Ese es el cometido de la hermenéutica contemporánea como “historia efectiva”, recogida inicialmente en la obra de Edmund Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*²².

Insístase pues en que, para la hermenéutica, la “historia efectiva”, o “historia de la experiencia”, no consiste en trazar el progreso de un paradigma a otro, y tampoco desde luego en la deconstrucción de paradigmas, sino en “excavar” (*zurück fragen* en *La crisis...*) experiencias pre-conceptuales, en nuestro caso las variadas experiencias humanas de hacer lugar habitando, y las correspondientes intuiciones tectónicas y arquitectónicas²³. En un segundo momento se pasaría a estudiar la transformación de esas experiencias originarias en paradigmas de conceptos y relaciones sistematizados y recibidos en signos comunicativos. Y finalmente se intentaría “reactivar” (usando también un término husserliano de *La crisis...*) a los signos comunicativos, sean acciones, palabras u objetos plásticos, y motivarlos en experiencias e imágenes originarias más allá de la lógica de los signos como objetos, teoremas y enteras disciplinas científicas.

Cada “crisis de fundamentos” se ha centrado en un problema clave. Como se sabe, la crisis del paradigma aristotélico en el siglo XVI-XVII se centró en el descubrimiento del movimiento uniformemente acelerado por Galileo, negándose con ello la definición de todo movimiento como “natural” y uniforme; y la crisis de la geometría a fines del siglo XIX se centró en la negación por Lobachevski y Riemann del valor intuitivo absoluto del axioma euclidiano que rechazaba la posibilidad de trazar por un punto sólo una línea paralela a otra línea, negación que dio lugar a las geometrías no-euclidianas con sus propias concepciones del espacio. En arquitectura, el equivalente de esos problemas clave es el análisis o de-composición del cubo que, aunque abordado de varias formas por varios autores, alcanza su más clara formulación en J. J. P. Oud y la escuela de pintura y arquitectura *De Stijl*. Esa de-composición establece en arquitectura una íntima continuidad entre espacios visualmente definidos o clausurados y espacios virtuales, de la cual se desprenden las experiencias de una transparencia literal y, más allá de ella, una transparencia fenomenológica de lo construido las cuales son esenciales en la arquitectura modernista.

Bruno Zevi ha descrito con entusiasmo el desarrollo de esa de-composición²⁴:

... El primer paso a dar es de-componer la caja separando sus paneles. Ya no habrá un volumen cerrado... Sepárense las esquinas dejando libres a los paneles; la luz entrará hasta los sitios más oscuros y el espacio adquirirá una vida nueva... Una vez separados e independizados, los planos pueden ser extendidos más allá del perímetro del preexistente cubo; pueden éstos así prolongarse, elevarse o descender más allá de los límites que separaban el interior del exterior del cubo... Una vez desintegrada la caja, los planos ya no conforman volúmenes clausurados que contendrían espacios finitos, así que el espacio se hace fluido, se funde y se despliega en un *continuum* en movimiento. El carácter estático del clasicismo se transforma entonces en actitudes y percepciones dinámicas, y con éstas surge el tiempo, o sea, la cuarta dimensión.

Aunque crea estar hablando en nombre de la teoría de la arquitectura y contra la historia de la arquitectura, Zevi simplemente narra una transición histórica de un paradigma a otro, que traduciéndolo depende del primero; y entiende por tanto a ambos como lenguajes. Es verdad que Zevi da un paso hacia la hermenéutica cuando, al identificar al “sistema clásico” como un prejuicio moderno inventado por el método *Beaux Arts*, llega a la conclusión de que en realidad el Clasicismo no fue nunca sistema antes de la *École de Beaux Arts*. Pero el intento de Zevi de remontar hacia cuestiones y procesos relacionados con la experiencia pre-conceptual no podía ser facilitado por el estructuralismo francés en uso, así pues la investigación historiográfica, en realidad historicista, de la segunda parte de su libro se reduce a una búsqueda, en cada paradig-

22. Cfr. HUSSERL, E., *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, (Tr. David Carr), Northwestern University Press, Evanston, 1970, especialmente su apéndice ‘VI: The Origin of Geometry’, pp. 353-378.

23. Una relectura del libro de Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* (N.Y., International Universities Press, 1980), nos daría una idea aproximada de lo que son experiencias originarias del habitar y construir, pero sólo si tratamos de comprender a la abstracción y la empatía, y a la tactilidad y visualidad correspondientes, como actitudes existenciales pre-conceptuales y no como datos psicológicos basados en el ejercicio de los sentidos del tacto y de la vista.

24. Cfr. *The Modern Language of Architecture*, (Trs. Ronald Strom y William Paker), New York, Da Capo Press, 1994, p. 31.



14



16



15

Fig. 14. Archivos Nacionales de Colombia.

Fig. 15. *La Fuente, Cascada y Canal*. Integra la cosmología indígena de su contorno a una tectónica animada por su original dinamismo metonímico sin pretensiones.

Figs. 16 y 17. *Anejo del Ayuntamiento de Murcia*. Exterior como interior e interior como exterior; toda la escena entre bastidores.

25. Cfr. PAZ, Octavio, *Appearance Stripped Bare*, (Trs. Rachel Phillips y Donald Gardner), N.Y., Little, Brown and Co., 1990, p. 75.

ma conceptual y arquitectónico anterior al Modernismo, de antecedes de los elementos de su paradigmática codificación del Modernismo, tales como la identificación de unidades, la asimetría y disonancia, la distorsión de perspectivas ortogonales, o la sintaxis de de-composición cuatridimensional, y la integración del edificio en sus contextos.

Como se ve, es bien difícil hacer arquitectura sin apoyarse en paradigmas o, lo que es lo mismo, construir sobre la base de experiencias pre-conceptuales tanto del hacer como de lo que se hace. Y, sin embargo, ese es el reto ante el que nos coloca la “crisis de fundamentos” del Modernismo; y la única manera de entender hermenéuticamente al Modernismo es, por lo tanto, aceptar ese reto. No han hecho esto generalmente los post-modernistas. Para el Post-modernismo, como sus signos están arbitrariamente motivados y sus imágenes son objetos de una conciencia existencialmente superflua y manipulativa, no se puede “excavar” hacia experiencias pre-conceptuales más allá de los textos y de las prácticas sociales. En vez de con la hermenéutica, nos encontramos con una proliferación de la crítica contra la cual ya nos había prevenido Duchamp cuando advirtió, quizá en contra de su propia actitud creativa, que en nuestro tiempo, la única idea propiamente dicha es la idea de criticismo²⁵.

¿Es posible hoy una construcción que no se someta totalmente a “las ideas”, es decir, que no someta directa o indirectamente al diseño a algún paradigma conceptual, y que, por otra parte, no sea totalmente experimental? La respuesta a esa pregunta no se debe hallar, como propone Otxotorena, en un supuesto balance clásico de teoría y práctica porque tal balance generalmente lleva implícito el tratamiento de los conceptos y perceptos como anteriores a la imagen, y entonces ya no se pueden equilibrar; sí, por el contrario, nos remontamos al terreno pre-conceptual de la imagen nos habremos situado como es obvio a un nivel anterior a la teoría y la práctica. La respuesta a nuestro interrogante consiste en practicar una arquitectura hermenéutica que siga, al menos implícitamente, todos los pasos arriba indicados. Como casi sin querer lo indica Zevi, en todos los momentos históricos se ha practicado una arquitectura hermenéutica y todos los maestros del construir lo han hecho, aunque no cada vez, desde experiencias originarias.

Para no permanecer en el terreno de las generalidades, se debe dar aquí, estrictamente sobre la base de lo dicho en este ensayo, una idea de lo que es construir desde una estética atenta a la crisis de fundamentos que dio lugar al auténtico Modernismo. Esa estética abraza cuestiones técnicas y mundanas pero siempre desde el punto de vista de una pre-conceptualización compositiva. En primer lugar el arquitecto tratará, como prescribía Matisse, de inventar signos plásticos. Esto quiere decir que deberá atender a las estructuras arquitectónicas con un conocimiento de que, además de estar encaminadas a la solidez y duración de lo construido, son figuras o tropos de la composición. Son en efecto, metonimias y sinédoques que deben formar parte de cadenas de un



17

preciso valor descriptivo y narrativo (por ejemplo, los arabescos del mismo Matisse), en vez de perderse en fantasías de vago valor como signo. La composición arquitectónica ha de tener un ritmo, a veces producido por el hipérbaton, también una entonación, y siempre usar, o dilatar un vocabulario total de nuevas emociones y símbolos a ser compartidos por el espectador y el cliente. En otros casos, el arquitecto podrá valerse de metáforas que nunca deberán ser ingenuas, como en las manidas equivalencias entre forma y función. A este respecto, es aleccionador el tratamiento de la metáfora en Le Corbusier, tal como lo presenta Alan Colquhoun en algunos de sus ensayos. El uso de talleres, silos, almacenes, barcos, aviones y automóviles como ilustraciones de puras cualidades formales y funcionales de edificios en proyecto se encaminaba meramente en el arquitecto a la creación de un vocabulario de formas arquitectónicas independientes de las “reglas de Vignola”. Pero para Le Corbusier, las semejanzas entre todas esas formas eran solamente la base de nuevos e “inconscientes” modos de composición, es decir, sugerían un nuevo tipo consciente de arquitectura pero no eran ellas mismas esa arquitectura²⁶.

En segundo lugar, una arquitectura estéticamente atenta a la crisis Modernista de fundamentos deberá saber crear imágenes contemplativas y visionarias basadas en síntesis plásticas del entorno, o del interior de la historia de un sujeto o una comunidad respectivamente. Esas imágenes darán presencia y visibilidad inmediata a motivos o temas constituidos en la obra misma (Los motivos saldrán plenamente a la luz en una lectura poética de la obra que el arquitecto generalmente no debe hacer por sí mismo. En la arquitectura, como en los filmes, el realizador no es siempre un buen lector o editor porque no puede explicar bien, o con la complejidad apropiada, lo que ha hecho).

Como ejemplos tan recientes como importantes del papel fundacional de la imagen, deben citarse aquí dos obras de arquitectos colombianos, reconocidos en Hispanoamérica pero no en España, que nos dan impresiones de una gran frescura, dentro del recargado ambiente actual, respecto a lo que puede ser una “arquitectura espiritual”, es decir, una arquitectura con vocación estética. El Archivo General de la Nación, de Rogelio Salmona, Bogotá, Colombia, 1994, fig. 14), proporciona un marco protector para los expedientes legales y políticos del país en una “fortaleza” de corte tan borrominiano como colonial, que trata de hacer patentes al mismo tiempo, en su interior y exterior, el interior y el exterior de la historia de un pueblo. La Fuente, Cascada y Canal, de Arturo Robledo, Parque Simón Bolívar, Bogotá (1994, fig. 15), contextualizada en un ámbito astrológico indígena, produce la sorprendente imagen de un río que discurre sobre un puente. Por otra parte, el Anejo del Ayuntamiento de Murcia de Rafael Moneo (1995, figs. 16 y 17), crea, trascendiendo las vulgares tendencias actuales a escenificar, un escenario de perspectivas, que son todas ellas “interiores”, para la compenetración de la historia de esa ciudad y de su cotidianeidad comunitaria. A mi entender, el ejemplo sobresaliente

26. Cfr. COLQUHOUN, Alan, “Displacements of Concepts in Le Corbusier”, op. cit., p. 65.



Fig. 18. Puente del Alamillo. Sin la metáfora que constituye a la imagen visionaria, la síntesis final de los materiales y los actos constructivos dejaría de tener la presencia viva de la imagen y sería sólo un fantasma o producto de la fantasía.

del uso de la metáfora en la arquitectura actual es el Puente del Alamillo de Santiago Calatrava, Sevilla (1990), (fig. 18). Ese inclinado mástil, con su cordaje como de vela de galera o barca de pesca, se cierne como usual telón sobre el trasfondo de la ciudad, despertando en el subconsciente del pueblo memorias de la balada de Lope que todos recuerdan:

Ay río de Sevilla
Que bien pareces,
Lleno de velas blancas
Y ramos verdes.

O la de García Lorca:

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino.

En resumen, para preservar el valor hermenéutico de una arquitectura pre-conceptual, estéticamente inspirada, habrá que evitar los resabios post-modernos de la “intertextualidad” y de la “diseminación” de formas y fragmentos de formas, que son el resultado de la contingencia lingüística sostenida por esa escuela. Insisto sin embargo en que la adhesión a esos valores hermenéuticos necesita también de una renuncia a intentos de “restaurar” y poner al día a la tradición que no “excaven” y recuperen las experiencias originarias del existir, habitar y construir. Aunque sin fragmentar a las formas tradicionales, esos intentos las usan necesariamente como textos.