

ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: PRIMITIVOS DE UNA COMPLEJA SIMPLICIDAD

José Manuel Pozo

La arquitectura del movimiento moderno se ha caracterizado por un abierto rechazo de las formas arquitectónicas ligadas a la tradición y los estilos históricos. Después de casi un siglo, la progresiva simplificación formal y la abstracción geométrica que han caracterizado el proceso dificultan su comprensión y la 'popularización' de sus formas, provocando un rechazo que ocasiona aparentemente lo contrario de lo que se deseaba: el progreso de la sociedad a través del arte y la arquitectura. Esta parece ahora más pobre y simple. Sin embargo esa contradicción es tan sólo aparente: la complejidad formal e intuitiva ha sido sustituida por una complejidad espacial e intelectual de orden superior característica del nuevo 'lenguaje' arquitectónico.

Cuando estamos a punto de traspasar el umbral del nuevo siglo, tal vez sea preciso reconocer que los postulados y premisas que han alimentado los cambios operados en el que ahora termina, desde los años veinte para acá, en el arte y la arquitectura, aún no se han asimilado con la convicción necesaria para llegar a caracterizar culturalmente nuestra época, injertando sus logros en el tronco vivo de la tradición. De modo que hay que aceptar que, en gran parte, siguen siendo un arte y una arquitectura impopulares y mal entendidos, aunque tolerados.

Por una parte el hecho en sí resulta bien comprensible dada la radicalidad de los cambios introducidos por el fenómeno plástico de la modernidad, que requieren un tiempo de asimilación; pues hasta hoy “no tuvo el artista o intelectual que librar una lucha contra la corriente para imponer el mensaje de una nueva concepción de la vida, como ha ocurrido en el mundo moderno”¹.

Pero si lo apuntado inicialmente podría mover al desánimo, resulta por el contrario alentador y estimulante, porque viene a constatar que, después de algo más de ocho décadas, es un fenómeno que sigue estando vivo y de cuya capacidad vitalizadora y creativa aun podemos esperar mucho, sin necesidad de inventar novedades; como acertadamente apuntaba Sota cuando, en la presentación de una exposición sobre su obra, señalaba que²,

el Movimiento Moderno fue atacado demasiado pronto sin haber sido desarrollado plenamente. (...) Opino que no es mal camino tratar de encontrar todavía estas posibilidades inéditas que son base firme no para una arquitectura permanente, determinada, sino para muchas arquitecturas posibles más. Abogamos por ir derechos a otras posibilidades nacidas en los años veinte, treinta. Allí encontramos posibles herramientas con las que pueda resolverse cualquier problema arquitectónico actual.

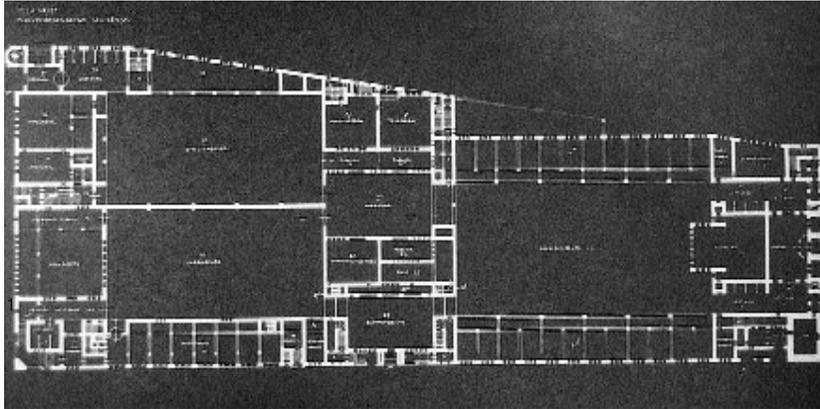
Con todo no se puede negar que, en el caso concreto de la arquitectura, se percibe un cierto recelo en amplios sectores de la sociedad hacia esa nueva estética y hacia los resultados concretos en los que se está materializando, que se juzgan, tomados en conjunto, algo ‘inhumanos’, poco sensibles y, por descontado, mucho más pobres que los producidos en los siglos pretéritos, cuya herencia, quizás por eso mismo, se protege con tanto esmero y se visita y admira con respeto reverente.

Prescindiendo de las razones objetivas que pueda haber en semejante actitud, pues hoy en día se hace mucha más arquitectura ‘rápida’ —esto es, carente de la serenidad necesaria—, que en buena lógica exigiría, para garantizar resultados aceptables, mayor intuición, preparación y ciencia (que ni se improvisan ni a veces se ponen en ejercicio), esa dificultad más o menos marcada para aceptar el arte y la arquitectura actuales suscita dos cuestiones que no debemos dejar de plantear.

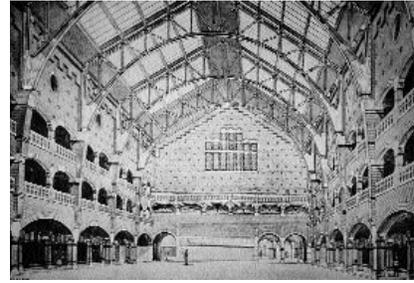
De una parte parece razonable preguntarse si debemos seguir considerando acertada la evolución seguida por la arquitectura en estos años y mantener que lo conseguido es un progreso y los resultados alcanzados un avance, o si, por el contrario ha llegado el momento de lamentar la ruptura producida, lo que podría justificar que se mirase hacia atrás intentando recuperar el uso y la imitación de las ‘felices formas arquitectónicas del pasado’ con los recursos compositivos que les acompañaban: la columna, el arco, la cornisa, la simetría y los ejes, ...

1. SOSTRES, José María, “La arquitectura monumental”. Recogido en *Opiniones sobre arquitectura*, pp. 35-41, Galería-librería Yerba, Murcia, 1983, p. 41.

2. DE LA SOTA, Alejandro, “Presentación de la exposición A. de la Sota en la Harvard University”, 1987, recogida en *Alejandro de la Sota, arquitecto*, Ed. Pronaos, Madrid, 1989, p. 232.



1



2

Fig. 1. Bolsa de Amsterdam. 1903. H. P. Berlage. Planta.

Fig. 2. Bolsa de Amsterdam. 1903. Perspectiva interior.

De otra, aun aceptando como buenas las cualidades formales y funcionales de la arquitectura 'ortogonal', 'abstracta' o 'racionalista' propias del Movimiento Moderno, a la vista de la distancia que las va separando del gusto 'popular', cabría pensar si esta arquitectura no se estará convirtiendo en algo tan exquisito e incomprensible que pueda llegar a ser inteligible tan sólo para una élite de iniciados; o si por el contrario, a pesar de todo, aun podemos esperar que, con el tiempo, pueda llegar a tener valor colectivo, y asistamos, como profetizaba Berlage, al nacimiento de una nueva gran época artística, una época de gran cultura.

Las dos cuestiones en el fondo plantean una única interrogante: no habiendo duda de que la arquitectura actual es muy superior a la de principio de siglo desde los puntos de vista funcional y técnico, ¿podemos sin embargo decir que lo es también en términos de belleza?; y si aun no lo fuese: ¿cabe pensar que podrá llegar a serlo?; o bien, planteado de otro modo: las manifestaciones de la arquitectura y el arte actuales, al margen de lo técnico, en cuanto disciplinas artísticas, ¿hay que tenerlas por un avance o un retroceso? ¿su sencillez es demostración de madurez o de pobreza e ignorancia?

Indudablemente, desde la óptica de la modernidad, la respuesta es clara y, para darla, podemos aprovechar otras palabras de Sota, muy oportunas a este respecto, cuando, a la vista de la incomprensión y hasta el aburrimiento que parecen suscitar las formas de la arquitectura de hoy, señalaba que³,

la arquitectura es intelectual o popular. (...) La arquitectura intelectual se repitió siempre. Frontones rectos o curvos, enteros o partidos, existen en todas las puertas y ventanas del mundo y también rematan edificios en todas las latitudes y en todos los tiempos de nuestra civilización. Por ello no hubo jamás queja alguna. Hasta hoy no se habla de hastío de la repetición en Arquitectura.

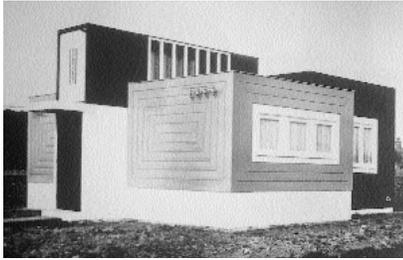
Ahora bien, con la autoridad que podamos reconocerle a Sota, seguimos sin explicarnos el por qué del problema detectado y de la perplejidad que suscita, que es la cuestión hacia la que deseo encaminar estas reflexiones, con la esperanza de arrojar alguna luz sobre el asunto.

Para esto seguiremos un camino indirecto, que nos permita determinar en qué medida es real esa incomprensibilidad apuntada, fundamento último de las dudas planteadas, y cual es su origen, así como considerar si nos estamos adentrando en un callejón sin salida, del que sólo podríamos salir volviendo sobre nuestros pasos, o si, por el contrario, estamos cada vez más cerca del alumbramiento de una nueva era cultural y artística.

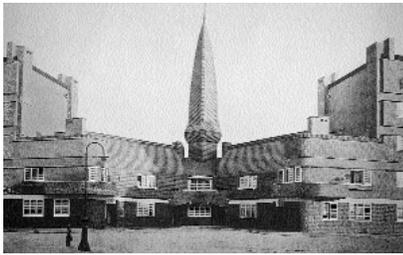
ARQUITECTURA DE RAZÓN Y SENTIMIENTO. LA CONTRADICCIÓN COMO MOTOR

Uno de los principios más incuestionables de la metafísica tomista es el de no contradicción, según el cual dos cosas no pueden ser y no ser al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto. La dialéctica hegeliana, sin ir directamente contra él, fundamenta sin embargo el progreso del conocimiento y de la materia precisamente en la sucesión incesante de contradicciones (tesis-antítesis) a partir de las cuales se obtendría la síntesis superadora, en la que cristaliza el progreso.

3. DE LA SOTA, A., "Por una arquitectura lógica", en *Alejandro de la Sota, arquitecto*, *Ibid.*, p. 221.



3



4

Fig. 3. Caseta de obras. Oud Mathenesse. 1923. J. J. P. Oud.

Fig. 4. Viviendas Eigen Haard. 1917. M. de Klerk.

Fig. 5. Wendingen. nº 12. 1912. Portada.

Fig. 6. Wendingen. nº 9-10. 1924. Portada.

4. FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 9.

5. No está de más considerar en paralelo la síntesis que Frampton hace (*Historia crítica...ibid.*, p. 144) de las disposiciones intelectuales de los arquitectos de la vanguardia holandesa: "Influenciados a la vez por el pensamiento de Spinoza y por los antecedentes del calvinismo holandés del que todos procedían, buscaban una cultura que trascendiera la tragedia del individuo con su énfasis sobre cuestiones inmutables. Aspiración universal y utópica que quedó sucintamente resumida en su aforismo: El objeto de la naturaleza es el hombre, el objeto del hombre es el estilo", y el juicio de Juan Pablo II (*Fides et Ratio*, Ed. Palabra, Madrid, 1998) cuando señala precisamente a este respecto, que, "una filosofía carente de la cuestión sobre el sentido de la existencia incurriría en el grave peligro de degradar la razón a funciones instrumentales, sin ninguna auténtica pasión por la búsqueda de la verdad" (n. 81, p. 111), a tal punto que "diferentes formas de humanismo ateo, elaboradas filosóficamente (...) no tuvieron inconveniente en presentarse como nuevas religiones creando la base de proyectos que, en el plano político y social, desembocaron en sistemas totalitarios traumáticos para la humanidad" (n. 46, p. 67).

6. Es tal vez uno de "aquellos gérmenes preciosos de pensamiento procedentes de la reflexión filosófica de quienes han contribuido a aumentar al distancia entre fe y razón", a los que se refería Juan Pablo II, que, "profundizados y desarrollados con rectitud de mente y corazón, pueden ayudar a descubrir el camino de la verdad". (Cfr. JUAN PABLO II, *ibid.*, n. 48, p. 68).

7. Vid. PENHT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, capítulo 5, pp. 73-88. Así como FRAMPTON, K., *op. cit.*, capítulo 18, pp. 163-168.

Es sabido el peso decisivo que tuvieron en los círculos artísticos de las vanguardias las tesis mantenidas por distintos representantes del idealismo alemán, lo mismo en su vertiente práctica, con la adhesión mayoritaria a planteamientos socialistas de corte marxista, que en su formación intelectual. Como reconocía Frampton, respecto a su propia persona, en la introducción de su celebrada *Historia Crítica* ("he sido influido por una interpretación marxista de la historia como muchos de mi generación"⁴); los posicionamientos apuntados se descubren fácilmente en los escritos y, por la natural componente social de la arquitectura, acentuada en este siglo, en las obras de la mayoría de los arquitectos y artistas de la vanguardias alemana y holandesa, que fueron los que, en el primer cuarto de siglo, hicieron de catalizadores para las aspiraciones europeas hacia un nuevo arte.

Con todo, sin entrar ahora en prolijas disquisiciones, y al margen de los errores filosóficos y antropológicos⁵ que subyacen en las distintas corrientes del idealismo y destacadamente —por la notable influencia que tuvieron—, en las formulaciones que partiendo de ellas hicieron Mondrian, van Doesburg, y Spengler, entre otros, debemos reconocer que la contradicción, entendida como presencia simultánea de elementos contrapuestos y aún enfrentados, ha sido uno de los mecanismos más presentes y efectivos en el proceso evolutivo de la arquitectura contemporánea, y que más la han enriquecido⁶.

De todos modos puesto que no es el análisis y la reflexión sobre este punto el objeto que persigo específicamente, no podemos distraernos en una exposición exhaustiva sobre ese asunto, pero si parece conveniente recordar algunos episodios y hechos especialmente reveladores de esa contradicción motora. El primero de los cuales al que podemos referirnos, estando como estamos en el centenario de la construcción de la Bolsa de Amsterdam (1897-1903), es el nacimiento casi simultáneo, del tronco único del magisterio berlagiano, de dos movimientos tan dispares y divergentes como la Escuela de Amsterdam, con su desenfadado expresionismo subjetivista, y el De Stijl, neoplasticista y voluntariamente 'objetivo'. Otro sería el aparente contraste entre los sorprendentes diseños de los rascacielos cristalinos de Mies en los albores de los años veinte, cuando se movía en el círculo expresionista de Taut y la Cadena de Cristal⁷, y el funcionalismo constructivo que ya entonces inspiraba sus diseños; de modo tal que ambos principios, el expresionista de los reflejos. Y la visión cambiante y subjetiva, por una parte, y la objetividad ascética de influencia neoplasticista, por otra, se descubren simultáneamente presentes en su obra maestra en 1929. Como podemos igualmente referirnos al que ha quedado como 'lema' de Mies: *less is more*, que viene a ser una formulación expresa del paradigma de la contradicción.



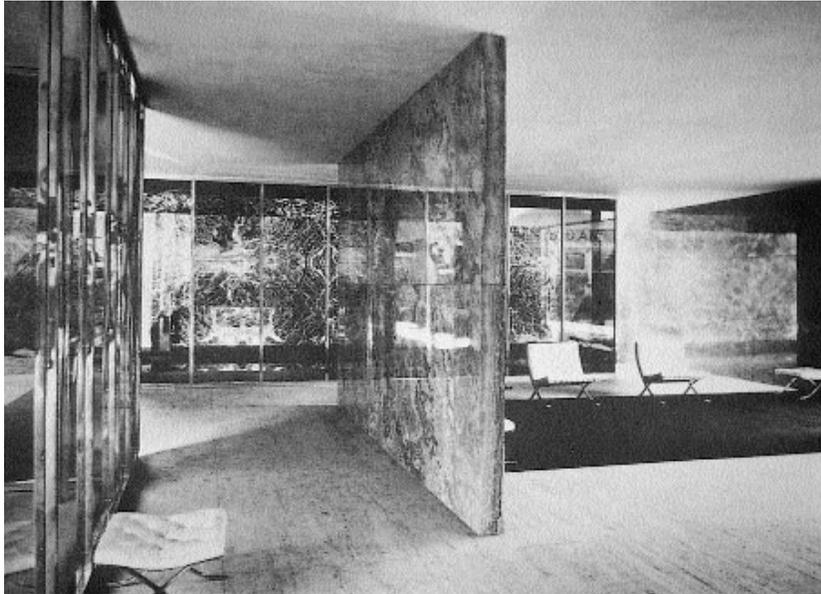
5



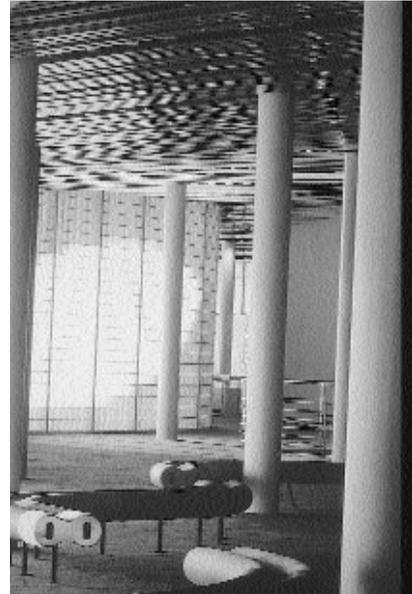
6

Al margen de esos ejemplos, a los que podríamos añadir muchos otros hechos puntuales de no menor relevancia, deseo hacer hincapié ahora en un fenómeno más genérico, que asume en sí muchos de ellos, y que puede servirnos para exponer cómo el propio desarrollo del Movimiento Moderno nos ofrece las claves para el entendimiento de la respuesta a las cuestiones planteadas.

Señala Penht, a la vista del empuje de la vanguardia arquitectónica en Holanda y Alemania en



7



8

los años finales de la década de los veinte, cuyas realizaciones constituyeron el núcleo de lo que Hitchcock y Johnson reunirían bajo el epíteto genérico de ‘arquitectura internacional’ en la célebre exposición del MoMA en 1932, que “pese a todas sus diferencias, en muchos aspectos el expresionismo fue el taller donde se forjaron los ideales básicos de la arquitectura moderna. Si no, apunta Penht, no sería explicable la rápida transformación de la obra y la mentalidad de la vanguardia”⁸. En lo cual coinciden igualmente Banham cuando señalaba la función catalítica útil que la Escuela de Amsterdam cumplió en relación con el nacimiento y desarrollo del De Stijl⁹, y Zevi, al defender la presencia del expresionismo como uno de los rasgos permanentes de la arquitectura moderna¹⁰.

La arquitectura más ascética y supuestamente racionalizada, científicamente elaborada y funcionalmente coherente, desubicada e internacional de cuantas se habían producido hasta ahora, resulta germinar sobre la base de un conjunto heterogéneo de formulaciones que a su vez son de las menos rigurosas y más subjetivas, caprichosas, formalistas y fantásticas que ha producido la historia de la edificación.

Pocas veces encontraremos en tan poco espacio, físico-temporal, una relación tan estrecha entre fenómenos tan contradictorios: “empero, los violentos opositores tenían mucho en común”¹¹.

Bajo esta luz no resulta extraño descubrir en el Pabellón de Barcelona de Mies, clave indispensable para entender en buena medida el desarrollo de la arquitectura contemporánea, al que ya nos hemos referido en este sentido, elementos derivados de la interpretación neoplasticista de Wright al servicio de la percepción subjetiva y cambiante del espacio fluido —con la presencia ‘necesaria’ del yo físico—; a cuyo logro ayudan no poco los reflejos, ambigüedades y transparencias de los vidrios, metales y mármoles pulidos, que evocan los sueños cristalinos del Mies de los proyectos de rascacielos para la Friedrichstrasse¹², donde aspiraba a lograr hacer del edificio, por la transparencia, los reflejos y el movimiento, “una extraña sustancia reflectante que estuviera constantemente sometida a transformación bajo el efecto de la luz”¹³, pues descubrió “que lo importante era el juego de reflejos y no el efecto de la luz y la sombra como en edificios corrientes”¹⁴.

Ahora bien si, trascendiendo el plano de las formas y de los efectos meramente constructivo-prácticos de los resultados ‘aparentes’ —en el sentido de que se puedan contemplar— a que dan lugar esas contradicciones características del Movimiento Moderno, nos adentramos en la consideración de las ideas que las movieron e impulsaron podemos llegar a atisbar conclusiones muy interesantes, que pueden darnos alguna orientación clara en la línea que estamos desarro-

Fig. 7. Pabellón de Barcelona. 1929. Mies van der Rohe.

Fig. 8. Teatro y sala de conciertos en Nagaoka. 1996. Toyo Ito.

8. PENHT, W., *ibid.*, p. 198.

9. Cfr. BANHAM, Reyner, *Teoría y diseño arquitectónico en la primera era de la máquina*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 166.

10. Opinión mantenida por Zevi en el Congreso sobre expresionismo de Florencia de 1964, Cfr. PENHT, W., *op. cit.*, p. 11.

11. BANHAM, R., *op. cit.*, p. 138.

12. La explotación unidireccional, sin el contrapunto de la objetividad neoplasticista, de ese subjetivismo expresionista subyacente justifica precisamente que en ocasiones se pueda llegar a extremos tales, incluso, como por ejemplo el de Toyo Ito, quien recientemente, en una interpretación muy libre de esa fluidez espacial, llega a considerar el “continuum espacial” denso y opaco de sus obras en directa relación con el desarrollado por el maestro de Aquisgram en su Pabellón en 1929. (Vid. ITO, Toyo, “Tarzanes en el bosque de los medios”, recogido en 2G, n. 2, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 122-142).

13. FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 164.

14. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, título original, “Hochhausprojekt für Friedrichstrasse in Berlin”, *Frülicht*, nº 1, 1922. Traducción castellana tomada de *Ludwig Mies van der Rohe, escritos, diálogos y discursos*, Galería-librería Yerba, Murcia, 1981, pp. 21-22.

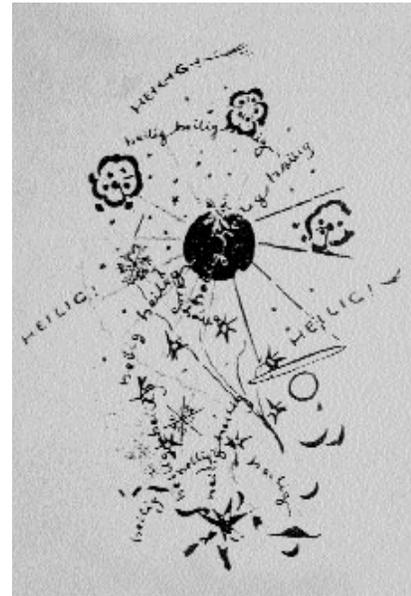
Fig. 9. Manifiesto de la Bauhaus. 1919. Portada. Grabado de Feininger.

Fig. 10. *Heilig: Heilig! Sahrles ornament**. 1920. B. Taut.

* ¡Santo! Ornamento Sagrado. Ilustración n. 29 de *La disolución de las ciudades* (TAUT, Bruno. Ed. Folkwang, Hagen, 1920) Heilig: Santo. Pero Taut lo aplicaba a la tierra no a Dios.



9



10

llo, pues ahí, en el armazón intelectual y programático que sostuvo y estructuró el pensamiento de las vanguardias, es donde la contradicción aparece más manifiesta; y, simultáneamente —por lógica coherencia—, en donde los extremos aparecen más sorprendentemente próximos.

Pues fue común sentir de los artistas de la vanguardia europea del periodo de entre guerras, también en el caso de los arquitectos, que era urgente y necesario alumbrar una civilización nueva, para un hombre nuevo; tarea en la cual el arte, y soberanamente la arquitectura, debía desempeñar un papel decisivo y motor: los arquitectos holandeses más jóvenes se consideraban ‘constructores de una nueva humanidad’¹⁵.

Para lograrlo, ya fuese por el camino del expresionismo o de la elaboración racionalista u ‘objetiva’, esa aspiración, compartida mayoritariamente, se alimentaba del convencimiento de que había que comenzar por superar la civilización precedente, buscando desterrar “la tragedia del individuo con su énfasis sobre cuestiones inmutables”¹⁶. Como llegará a afirmar Berlage en su célebre ensayo *Arte y sociedad*¹⁷, “la religión será entonces terrena, pero su doctrina satisfará porque traerá la paz entre los hombres, la paz en el arte como antes se daba la paz en el estilo. Esta nueva paz será sublime, y no será la paz de la muerte sino de la vida”. Ya que, prosigue,

Toda esta ansia de renovación de la sociedad, que cualquiera puede testimoniar, tiene en sí mismo una causa profunda. Y esta causa está el conocimiento de la obligación moral de corregir los errores sociales existentes; (...) Si es cierto que el arte proviene de la cultura, esto es, que refleja la vida espiritual de los tiempos a los que el artista da forma, entonces cuando el artista se aparta de los caminos que ya existen debe producirse un gran cambio social.

(...)

Gorter, por su parte, afirma: “Será la humanidad, no Dios, el sol en torno al cual se moverá el arte socialista, y los sentimientos humanos serán todos considerados desde su aparición”. (...)

Finalmente lo que Berlage planteará, en términos claros, es la superación de la cultura cristiana y la afirmación de “la religión de la nueva humanidad” por medio del arte, para cuyo logro la arquitectura debe ser la fuerza motriz¹⁸:

El pueblo volverá a las construcciones religiosas cuya majestad requerirá respeto y a la que se accederá por una gran vía triunfal. Allí el espacio nos proporcionará nuevas emociones, no porque esté consagrado por la santa mística que nos haga desear un mundo sobrenatural, sino porque nos dará una renacida alegría dionisiaca. Y sin embargo esta construcción será totalmente distinta del templo clásico que se destinaba a la figura de Dios: ahora ese espacio deberá contener millares de personas y estas se adherirán a la divinidad terrena de modo totalmente diferente porque Dios estará presente en el espacio pero en forma espiritual.

15. PENHT, W., op. cit., p. 181.

16. FRAMPTON, K., op. cit., p. 144.

17. BERLAGE, H. Petrus, Título original, “Kunst en Maatschappij” —*De Beweging*, n. 5, 1909—, el artículo fue revisado, completado y publicado por Berlage en distintas revistas. La versión traducida es la correspondiente a la publicada en *Studies over Boukunst, Stijl en Samenleving*, W.L. & Brusse Ed., Rotterdam, 1910. Traducido al castellano a partir de la versión italiana (“Arte e società”) recogida en *Olanda 1870-1940*, Electa Editrice, Milan, 1980, pp. 33-35.

18. BERLAGE, H. P., *Ibid.*

EL NUEVO HOMBRE Y SU ARQUITECTURA

Ese anhelo berlagiano será compartido por gran parte de los integrantes de la generación de artistas que le sucedió y que en gran medida le tomaron por maestro y referente, consciente o inconscientemente. Algunos incluso formularon pensamientos similares en términos aun más expresos y rotundos, como Mondrian y Van Doesburg o el propio Gropius, rechazando presuntamente cualquier vinculación del deseado Nuevo Arte con la subjetividad e individualidad humana (“el terreno del arte es el terreno de la lucha contra lo individual”¹⁹), con la naturaleza y sus formas, viendo en ellas vestigios de la vieja cultura y, próxima o lejanamente reflejada en ellos, la huella de esa Divinidad que rechazaban (“antes todos iban por un sólo camino porque —en cierta época de cultura— dominaba una religión común. Ahora la imagen de Dios ya no está fuera del hombre: el individuo maduro actúa universalmente”²⁰)

Sentimientos paralelos, casi idénticos, parecía traslucir el conocido texto de Gropius en la proclamación del Bauhaus de Weimar: “Creemos un nuevo gremio de artesanos, concibamos juntos y creemos el nuevo edificio del futuro, que abarcará arquitectura, escultura y pintura en una unidad y que un día se alzará hacia el cielo desde las manos de un millón de trabajadores, como el símbolo cristalino de una nueva fe”²¹. Bauhaus que, según llegó a afirmar Schlemmer, fue fundada con la intención de erigir “la catedral del Socialismo”²².

La arquitectura, dirá De Bazel²³, debía construir “el templo en el que Dios y el hombre, verdaderamente unidos, realizarían su tarea común”.

Pero una vez más la clave de entendimiento del proceso nos la da la omnipresente contradicción; aquella que encierra el hecho mismo de que el mismo movimiento artístico que preconizaba la llegada de esa nueva, cristalina, fe, “desconocida religión del futuro en el que el nuevo arte encontraría su primera y verdadera realización”²⁴, abiertamente enfrentada con la subjetividad y el sentimiento, pues debía ser fruto exclusivo y maduro de la Razón, encontraba sin embargo su apoyo y alimento precisamente en el exacerbado subjetivismo de los movimientos expresionistas holandés y alemán. Especialmente en los vehementes círculos próximos a Taut y Scheerbart aquel que afirmaba que “la faz de la tierra adquiriría un aspecto absolutamente distinto si, en la arquitectura, el vidrio suplantase completamente al ladrillo. (...) Tendríamos (entonces) el paraíso en la tierra, y ninguna necesidad de levantar unos ojos nostálgicos a la búsqueda del paraíso celestial”²⁵.

Resulta muy adecuado al caso lo que le sucede al personaje de una de las novelas de Úrsula Le Guin, que, tras pasarse largo tiempo huyendo de sí mismo sin saberlo, se acaba teniendo que enfrentar con su propia sombra, pues muchas veces, señala la escritora, rehuir algo es el mejor modo de ir a su encuentro²⁶; así, la arquitectura de esos años, intentaba rechazar toda referencia e imitación de la naturaleza para llegar a expresarse con las formas más abstractas posibles: “(Mondrian) iba en busca de ‘formas pensadas’ para encajar sus intuiciones de un orden superior que trascendiese las meras apariencias. De hecho, el movimiento De Stijl como conjunto reclamaría para el arte abstracto una elevada misión como una especie de instrumento de revelación”²⁷. Se recurre entonces a la descomposición espacial total a partir de la referencia a las formas naturales percibidas por los sentidos, a fin de generar la nueva realidad, racional y objetiva, más ‘Humana’ que la precedente, alejada de toda vinculación con el ‘yo singular’ y con la huella de lo divino como origen; pero al hacerlo, inevitablemente, sin desearlo, inconscientemente, reafirma precisamente tanto lo uno como lo otro.

Pues, se quiera o no, se acepte o se rechace (conceptualmente) el hombre no es más que un artífice, que propiamente no crea nada: “¿Cual es la diferencia entre creador y artífice? El que crea da el ser mismo, saca alguna cosa de la nada y esto, en sentido estricto, es el modo de proceder exclusivo del Omnipotente. El artífice por el contrario utiliza algo ya existente dándole forma y significado”²⁸. En este sentido la revolución anhelada por la Nueva Plástica lo que ha provocado propiamente es una mayor intelectualización de la visión y de la expresión del arte. Se ha llegado a la de un nuevo modo de entender y expresar, a la codificación de un nuevo ‘lenguaje’, que supera al que se basaba sólo en la interpretación y reproducción intuitiva de la naturaleza y de sus formas; como Valéry pone en boca de Sócrates, “nada conozco de más divino, nada más humano que la generación de formas ligada a la geometría y a la palabra, superando a la propia naturaleza: La naturaleza no tiene sino ruidos, el hombre puede hacer música”²⁹.

Fig. 11. Segundo Goetheaneum. Dornach. 1923. Rudolf Steiner.

19. MONDRIAN, Piet, *De Stijl*, nº 9, Agosto 1918; Tomado de la traducción castellana incluida en *La Nueva imagen en la pintura*, Galería-librería Yerba. Murcia, 1983, p. 73.

20. MONDRIAN P., *De Stijl*, nº 2, Diciembre 1917, *ibid.*, p. 31.

21. FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 125.

22. FRAMPTON, K., *op. cit.*, p. 126.

23. Cfr. PENHT, W., *op. cit.*, p. 181.

24. PENHT, W., *op. cit.*, p. 35.

25. SCHEERBART, Paul, *Glasarchitektur*, 1914, n. XVIII, Traducido al castellano a partir de la versión francesa de Pierre Galissaire, *Paul Scheerbart. L'Architecture de verre*, Circé Ed., Strasburg, 1995.

26. LE GUIN, Úrsula, *Un mago de Terramar*, Ed. Minotauro, Barcelona, 1984.

27. CURTIS, William J. R., “El cubismo y las nuevas concepciones del espacio”, recogido en *La arquitectura moderna desde 1900*, pp. 91-101, Hermann Blume Ed., Madrid, 1986, p. 93.

28. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, Roma, 4 de abril de 1999, n. 1.

29. VALÉRY, Paul, *Eupalinos o el arquitecto*, Galería-librería Yerba, Murcia, 1982, p. 53.

Fig. 12. Casa Moratíel, Barcelona, 1957. José M^o Sostres.

12

Como también señalará Wittkower a propósito de la arquitectura renacentista³⁰,

Las formas de creación humana del mundo corpóreo, eran las materializaciones visibles de los símbolos matemáticos inteligibles, y la relación entre las formas puras de la matemática absoluta y las formas simbólicas de la matemática aplicada resultaba inmediata e intuitivamente perceptible. Para los hombres del Renacimiento esta arquitectura, con su geometría estricta, con el equilibrio de su orden armónico, con su serenidad formal y sobre todo, con la esfera de la cúpula, reflejaba y al mismo tiempo revelaba la perfección, omnipotencia, verdad y bondad de Dios.

De ahí que por más que se desee creer que “el marxismo enseña que el arte de esta sociedad será completamente distinto de cualquier otro arte preexistente, pues siendo arte y religión consecuencia de las relaciones de producción, la vida espiritual de la sociedad se regula por el desarrollo social, y no habrá arte antes de la formación de una sociedad socialdemocrática”³¹, lo cierto es que este nuevo arte, de cuyas formulaciones, en términos de arquitectura, nos cuestionábamos su validez al inicio de estas reflexiones, ha venido a concretarse en formas que, deseando (programáticamente) apartarse de la consideración trascendente del hombre, rechazando asimismo el carácter personal incommunicable del individuo, en beneficio del Hombre, han derivado sin embargo hacia el desarrollo de una expresión cada vez más rica e intelectualmente elaborada, que exige y destaca la consideración de la vertiente más racional del hombre que ahora es, con Eupalinos, mucho más ‘humana y divina’ que lo era a comienzo de siglo, pues estas formas a las que está llegando la ‘arquitectura de hoy’ encierran mucha mayor riqueza intelectual que las de antaño, que carecían del ‘poderío del espíritu’³² de que les ha revestido la geometría y, sobre todo la simplicidad.

LA PROFUNDIDAD DE LO SENCILLO FRENTE A LA INTUICIÓN DE LO COMPLEJO

El hombre, de suyo tiende a lo complejo, sintoniza con ello con mayor facilidad que con lo simple. De ahí tal vez la tendencia natural de lo popular hacia lo expresionista, hacia lo que halaga la vista y los sentidos, hacia lo que se compone con muchos elementos. Lo abigarrado se acepta más fácilmente que lo elemental, tal vez porque esto exige que sea de mayor calidad pues nada nos distrae de su contemplación y valoración; mientras que lo barroco, gracias a su ‘complejidad’, que dificulta la percepción de lo singular, por la cantidad de cosas que se ofrecen simultáneamente a la vista nos abruma y domina, ya sea por la cantidad de elementos, ya por su complicación o arbitrariedad. En la arquitectura española actual prodría ser un ejemplo claro de esto último el Guggenheim bilbaíno, con sus curvas trazadas a capricho, o una cualquiera de las obras de Calatrava. Al igual que el Kursaal de Moneo en San Sebastián o el Museo de Arte Contemporáneo de Siza en Santiago podrían ser ejemplos visibles de lo anterior.

30. WITTKOWER, Rudolf, *La arquitectura en la edad del humanismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 36-37.

31. BERLAGE, H. P., op. cit.

32. VALÉRY, P., op. cit., pp. 48-53.

33. RATZINGER, Joseph, *La festa della fede*, Editoriale Jaca Book, Milán, 1983, pp. 97-98.

Se trata en definitiva de establecer la distinción que hacía Sota entre la arquitectura intelectual y la popular. Indudablemente la intelectual se ‘repite’ mucho más, pues la popular apoya su éxito en explotar la novedad, el artificio, la forma caprichosa, lo compuesto y complejo. Que puede parecer tal vez más natural o espontáneo porque no exige tanta cultura, ni apenas reflexión, ya que es mucho más intuitiva, aunque no sea precisa, ni por tanto clara.

No debemos olvidar sin embargo que una definición es tanto mejor y más adecuada a lo definido cuantas menos sean las palabras empleadas en ella para llegar a identificar inequívocamente el objeto al que se refiere. En lo cual radica la superior riqueza de lo simple respecto de lo complejo: en la cantidad de contenido que se da a cada término. Entendiendo lo simple por supuesto no como muestra de pobreza: ‘simple’ no quiere decir barato (o fácil). Hay una simplicidad de lo banal y hay una simplicidad que es expresión de madurez. (...) La tensión más alta del espíritu, la más alta purificación, la más alta madurez generan la simplicidad auténtica. La exigencia de lo simple, mirándolo bien, es idéntica a la exigencia de limpieza y madurez, que se puede tener a muchos niveles pero nunca al de la simplicidad psíquica³³.

Esta riqueza que esconde la simplicidad se manifiesta en grado superlativo en todo lo que dice relación con lo divino; pues una de las características primarias de Dios, es, precisamente su simplicidad: carece de partes; simplemente ‘es’. Las formas simples, lo abstracto, nos acerca a Él. Sin caer en formalismos elementales de inspiración platónica o pitagórica, como los que subyacen en la adscripción de determinadas formas como las más adecuadas para el acercamiento a Dios, como se dio por ejemplo en el Renacimiento; según Alberti, por un sentido innato tomamos conciencia de la armonía; en otras palabras, la percepción de la armonía a través de los sentidos es posible en virtud de esa afinidad de nuestras almas. Ello implica que, si una iglesia ha sido construida de acuerdo con la armonía matemática esencial, reaccionaremos ante ella instintivamente: en efecto un sentido interior nos dice, sin análisis racional alguno, que estamos percibiendo una imagen de la fuerza vital que yace detrás de toda materia, esto es, una imagen del mismo Dios³⁴; idea que aparece con mayor fuerza si cabe en nuestro siglo, cuando, junto a ese formalismo misticista, los arquitectos asumieron funciones casi demiúrgicas, como se percibe, destacadamente, en ciertas manifestaciones del expresionismo de corte pseudoreligioso suizo y alemán³⁵.

En definitiva, la simplicidad innegable que apreciamos en la arquitectura actual, la sencillez geométrica de sus formas, cuando es resultado y fruto de elaboración intelectual y no de la penuria artística o de la pereza o carencias del diseñador, encierra en sus formas gran riqueza, pareja tal vez de su mayor incomprendibilidad inmediata o popular (en cuanto rechaza el halago sensorial, intuitivo, formal y colorístico y requiere una cierta reflexión interior). Como afirmaría Ventura, “la simplicidad estética, cuando es válida y profunda, deriva de la complejidad interior”³⁶.

Con todo, en lo expuesto no se da respuesta cumplida a uno de los interrogantes planteados al comenzar, pues aunque podamos asegurar que estamos bien encaminados, eso no impide que se pueda estar produciendo de hecho una desproporción numérica cada vez mayor entre los que lo saben y los que lo ignoran, pues “donde la simplicidad no funciona el simplismo funciona”³⁷.

Una anécdota fortuita puede ilustrar tal vez lo que quiero señalar. No hace mucho escuchaba una sonata de Bach en un edificio público de factura moderna. El ‘contraste’ entre la arquitectura y la música contribuía a que se apreciaran mejor las virtudes de ambas. Así las cosas, y esta es la anécdota, un visitante ocasional del local hizo a su acompañante, al pasar a mi altura, un comentario, en tono jocoso, que me hizo pensar: “a ver cuando se termina esta música de iglesia”. Al parecer para aquel visitante la música que se suele llamar clásica era ‘música de iglesia’, que en este caso equivalía a música obsoleta y no apta para la vida moderna; la arquitectura en cambio, para ese mismo visitante, y para muchos otros, sí que debe seguir siendo clásica, ornamentada, barroca a ser posible, ‘de iglesia’, en definitiva.

Sin entrar en pormenorizados análisis sociológicos y de otra naturaleza, eso sucede, entre otras cosas, porque el protagonista de la anécdota oírá todos los días, en las emisoras de radio y por la calle, las melodías de moda: sean malas o buenas, armónicas o no, el caso es que esa es la música a la que por fuerza acabara teniendo acostumbrado el oído: su inclinación por la música de hoy no es fruto de la reflexión o el análisis, ni de la formación musical, pues esas le llevarían claramente a reconocer la supremacía de Bach sobre la mayoría de lo que hoy se compone. Su juicio en consecuencia de su formación y esta de sus hábitos acústicos.

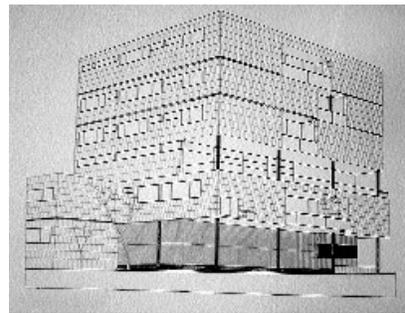


Fig. 13. Gobierno Civil de Tarragona. 1957. A. de la Sota. Perspectiva del concurso.

34. WITTKOWER, R., *ibid.*, p. 34.

35. Muy destacadamente apreciable en la arquitectura de los Goetheaneum, en la de Rudolf Steiner y sus discípulos y en la derivada de las distintas corrientes antroposóficas y teosóficas en los años 20 y 30. Vid. p. e. PENHT, W., *ibid.*, capítulo 10, pp. 137-148.

36. VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 29.

37. VENTURI, R., *Ibid.*



Fig. 14. Puente y puesto de control. Purmened. 1998. Van Berkel.

En cambio, en lo que afecta a la arquitectura y al arte lo que llena sus ojos por doquier día tras día, lo que alimenta sus hábitos visuales es mayoritariamente lo otro: lo complejo, la decoración basada en arcos, arquillos y molduras, adornos y artificiosidades, colores y más colores, brillos, curvas y formas blandas, ...; como tampoco aquí se suele aplicar la reflexión, el estudio y el análisis al emitir los juicios, resulta lógico que cuando el ojo no reconozca esos elementos se produzca un cierto desasosiego: lo simple no le satisfará, ya sea bueno, regular o malo.

Hoy en día el arco, la columna, la bóveda,... el alero, la pilastra, el resalte y la moldura, ... no son parte necesaria del lenguaje de la buena arquitectura. Aunque muchos, sin ellos, no sean capaces de 'entenderla', tildándola de pobre, fría, fea y monótona. Por eso, digámoslo una vez más, el problema de la incomprendibilidad de la arquitectura 'moderna' tiene bastante que ver con lo que apuntaba Sota: es de incapacidad intelectual, no de pobreza, ni de aburrimiento.

De ahí que podamos concluir que si el arte y la arquitectura de hoy son de rango más elevado tal vez, en efecto, sean de comprensión minoritaria, pues se basan más en la razón que en el puro sentimiento.

Lo abstracto encierra en sí mayor complejidad, pues tiene la capacidad de reunir muchos significados en uno: un muro ya no es sólo un cerramiento, ni es sólo *la parete di dentro* del Renacimiento, ni el soporte para adornos y moldura como señalaba con acierto Unamuno: "cuando veo en un edificio un adorno cuya función arquitectónica no comprendo, se me antoja que está allí para tapar una grieta o un defecto de construcción"³⁸; un muro es una membrana necesaria que deslinda espacios interpenetrados, fluidos y ambiguos y que tiene entidad por sí mismo, como superficie continua con textura, color, extensión y límites.

Ahora bien si la intelectual es la más elevada de las potencias del hombre, es la que, en la pugna de razón y sentimiento, deberá llevar siempre, con término italiano, *il sopravento*, la guía del timón.

"La mayor libertad nace del mayor rigor"³⁹. Rigor que es obra de la razón, que lo impone al sentimiento, que, al comprenderlo, gozará de la verdadera libertad, pues quien impone las reglas no es el objeto sino el sujeto.

Dijo un pensador inglés a finales del siglo pasado que la belleza de un paisaje depende sólo en un cincuenta por ciento del paisaje. El resto de la belleza tiene que llevarla dentro de sí el que lo admira.

El problema de la arquitectura y el arte, hoy como ayer, radica en su comprensión. Con la diferencia de que el código que rige ahora su diseño tiene menos de un siglo, y el sustituido hunde sus raíces más allá de los tiempos que vinieron aquellos que vieron pintar los muros de las cuevas de Altamira.

El problema de la expresión monumental, como el de la humanización de la cultura científica y maquinista, es inmediato al problema nuclear del hombre moderno. La aceptación universal de unas ventajas técnicas, de una sistematización similar, no comporta aún una debida correspondencia con su fondo emocional. Para llegar a esta necesaria unidad cultural se precisan una síntesis y una asimilación que requieran su tiempo para realizarse.

Mientras transcurre ese tiempo que Sostres reclamaba⁴⁰, los arquitectos y artistas preocupados por dar a sus obras un contenido acorde con la estética desarrollada a lo largo de este siglo deberán aceptar que siguen siendo primitivos de la nueva figuración. Y como tales, un tanto incomprendidos.

38. UNAMUNO, Miguel de, "En El Escorial", mayo 1912; recogido en *Andanzas y visiones españolas*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 85.

39. VALÉRY, P., op. cit., p. 81.

40. SOSTRES, José María, op. cit., p. 41.