

# El regreso de Howard Roark

MIGUEL A. ALONSO DEL VAL, DR. ARQUITECTO

Un productor cinematográfico a la búsqueda de reparto para una nueva versión de "El Manantial", aquella película que supuestamente inspirada en la vida de Frank Lloyd Wright puso de moda Gary Cooper en los años cuarenta, dió motivo a la revista "Vanity Fair" para sugerir cuatro posibles candidatos al personaje creado por Ayn Rand, cuatro arquitectos-estrella del panorama neoyorquino actual: Richard MEIER, Peter EISENMAN, Michael GRAVES y Robert STERN.

Aunque contemplados desde su capacidad para generar polémica, su "glamour" personal y el grado de aceptación o rechazo que han recibido del mundo comercial, la lista tiene el interés de haber seleccionado las figuras que, desde posiciones arquitectónicas tan claras como contrapuestas, ocupan un lugar privilegiado dentro del debate cultural cuyo centro es la ciudad de Nueva York.

Otros personajes arquitectónicamente posibles no alcanzan tal reconocimiento. No lo tiene el clasicismo estricto, y amanerado, de Allan Greenberg; ni la intelectualizada, tantas veces surrealista, visión de John Hedjuk; ni la primitiva, romántica, fortaleza de Raimund Abraham... Opciones no por ello menos sugerentes, pero todas limitadas a los reducidos escolares de la Cooper Union, Pratt Institute, IAUS o Columbia University. En un plano inferior existe una nueva generación que todavía carece de cauces difusores amplios. Por encima, en un plano que parece situarlos fuera de cualquier debate, estarían los leoh M. Pei, Cesar Pelli, Kevin Roche, Romaldo Giurgola o Philip Johnson. Desde distintos ángulos, profesionales admirados cuya trayectoria les permite contemplar con cierto distanciamiento su clasificación como firmas asimiladas, glorificadas o caducas.

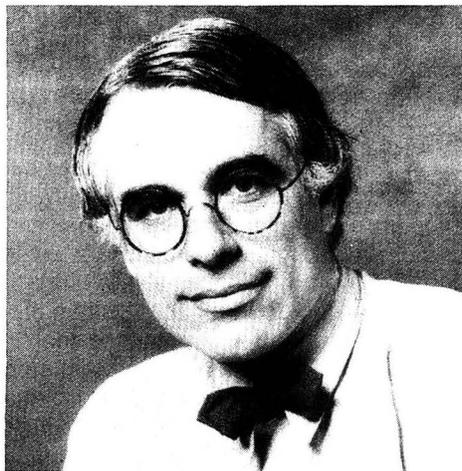
Los aspirantes a este simbólico papel,

tal vez a un "Oscar", pertenecen a una generación situada hoy alrededor de los cincuenta años que fue educada en los valores optimistas del International Style, que escuchó las apasionadas diatribas de Howard Roark y cuya evolución, tal vez peregrinaje, a lo largo de los años sesenta y setenta ha marcado diferencias que bien podrían escalonarse desde la depuración plástica del Racionalismo (Meier) y la figuración utópica de la Vanguardia (Eisenman), a la superación de los límites de las práctica moderna mediante la asimilación de elementos de la tradición académica (Graves) o del lenguaje retórico de la tradición vernácula (Stern).

Su capacidad polémica está asegurada, especialmente en los casos de Eisenman y Stern, pero la diferencia esencial con el protagonista de aquella ficción arquitectónica no estriba tanto en la asunción del personaje, cuanto en el escenario que rodea su actividad. El deco-



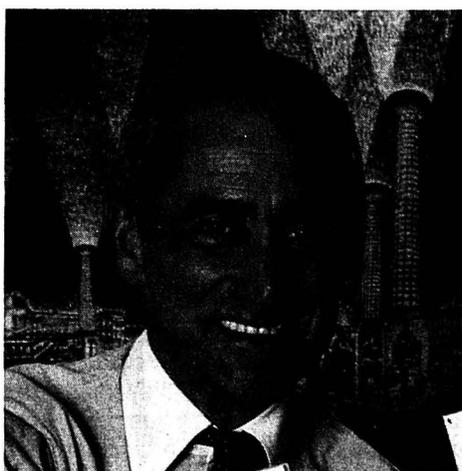
Richard Meier.



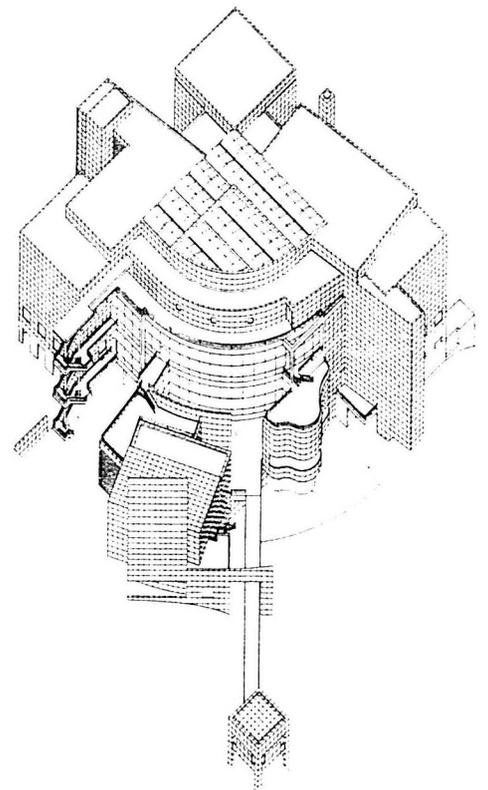
Peter Eisenman.



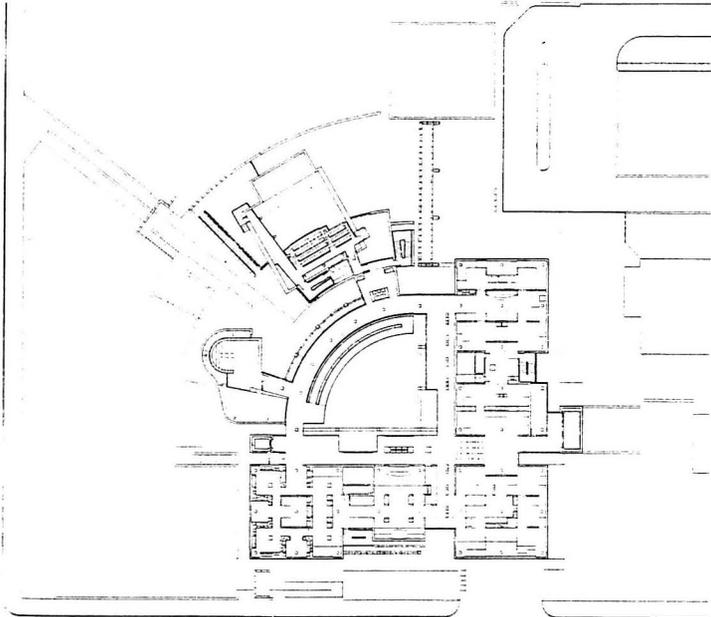
Michael Graves.



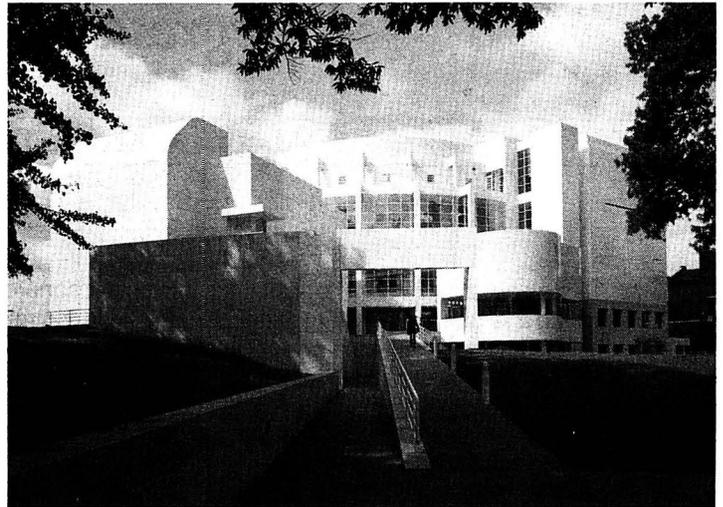
Robert Stern.



"The High". Richard Meier.



"The High". Planta primera. Richard Meier.



"The High" Atlanta. R. Meier. 1980-83.

rado ha sido radicalmente alterado y el panorama bicolor de los años cuarenta, blanco y negro, bueno y malo, moderno y antiguo, ha dado paso a una situación mucho más ecléctica y confusa.

La lucha no está planteada de un modo frontal en el terreno ético y dialéctico, entre el arquitecto portador de nuevos ideales y la sociedad anclada a viejas formas. De hecho no existe tal batalla, ni el sentido director que animaba el espíritu moderno. El "Zeitgeist" ("el espíritu de la época") no enciende ya polémicas similares a las de Cooper-Roark con los medios de difusión que, en realidad, presagiaban las que en los años cincuenta enfrentaron a Mies Van Der Rohe y "House Beautiful" por el diseño de la casa Farnsworth: un puro, simple volumen de cristal que convertía la cabaña tradicional en un teorema moderno.

Los conflictos actuales están mucho más localizados y, olvidando cualquier condición pionera, estos arquitectos han dejado de hacer de la arquitectura un problema vital o ideológico para situarse en el terreno puramente cultural o disciplinar. La polémica es, esencialmente, interna.

La última gran obra construida por RICHARD MEIER (Newark, N.J. 1934) es el Atlanta High Museum of Art, más conocido como "The High". Una obra en la que toda la iconografía desarrollada por el más riguroso componente del grupo "Five Architects" llega a un punto clave. Por un lado, la depuración formal del ob-

jeto dentro de los atributos que pueden ser asociados con la obra de Meier es incuestionable. Por otro, existe un cierto consenso crítico en señalar los peligros de un estancamiento estilístico, un amaramiento debilitador a partir del Atheunum de New Harmony.

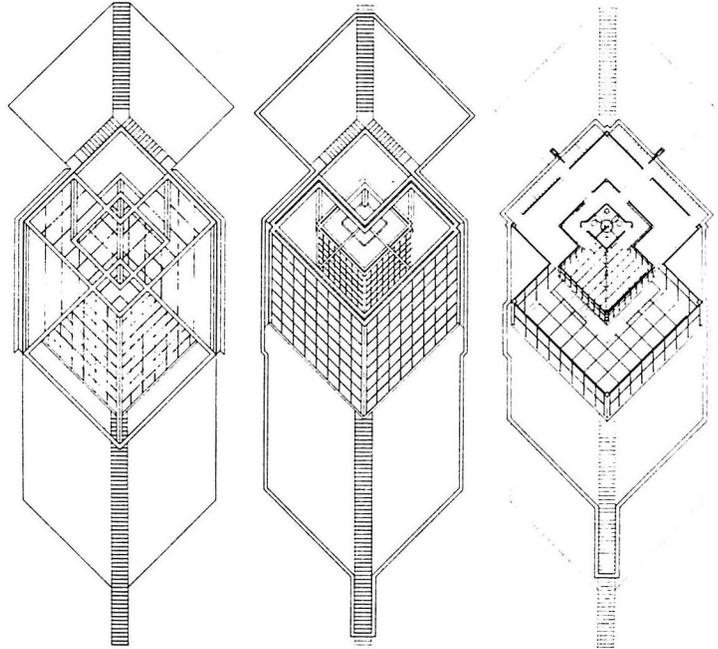
La innegable presión historicista del momento actual desearía ver un cambio en la obra del arquitecto elegido californiano, un giro distanciador fuera de la constante y hoy sorprendente solidaridad con el código formal del Racionalismo corbusierano. El carácter objetivo de su producción no significa alejamiento de una realidad contextual, pero niega cualquier Contextualismo. La realidad es que en el paisaje urbanamente difuso o idílicamente agrario de sus primeras obras, el emplazamiento de un objeto definido en sí mismo resulta ser un gran acierto contextual que encaja dentro de la más plena tradición ilustrada.

En Atlanta, las modificaciones entre proyecto y construcción —especialmente el abandono de la diagonal y la redefinición de los cubos originales— indican una conciencia mayor en la búsqueda de un orden preexistente, un sentido del lugar que, en sus propias palabras incluya "aquello que el edificio ha sido y aquello que puede ser"... Una doble actitud que se ejemplifica en el juego entre las tramas ortogonal y radial, entre la ciudad que ha sido y la que puede ser, aunque la trasposición de las mismas a un orden interno cree obvios conflictos entre forma y espacio.

A menudo los edificios-maqueta de Meier son juzgados simplemente como tales, admirando su cuasi inmaterial blancura, sus juegos de líneas y planos o su calidad de acabado. Cualidades tan innegables como epidérmicas que olvidan la investigación espacial en que se origina su carácter primario, hasta tal punto de que Meier parece más en la huella de Wright que en la de Le Corbusier. Contrariamente a la imagen, el espacio es un componente arquitectónico muy poco cotizado en el mercado actual, posiblemente por ser de difícil consumo, y por ello el énfasis crítico en la "monotonía formal" oscurece cualquier nuevo valor espacial en su obra. No es por tanto extraño que, para su autor, New Harmony, Frankfurt y Atlanta sean edificios radicalmente distintos.

El museo de Atlanta quiso ser definido como espacio, formas y luz. Su ley interna quiere obtener esta relación mediante una secuencia básica que incluye vacío, hueco y columna. Un marco continuo y cambiante en el que cada pieza es individualizada hasta producir una cierta sensación de agobio en el espectador, una cierta saturación de "ángulos fotográficos", de objetos dentro de objetos, que no es equilibrada por el espacio vestibular cuya indefinición se debate entre conceptos tan lejanos como el Panteón y el Museo Guggenheim.

La exageración en la percepción de los objetos reales conduce hacia lo sublime como estética y es evidente que, en la obra de Richard Meier, los valores plásticos del Movimiento Moderno alcanzan un sentido romántico. El sentido de estas actitudes dominadas por la nostalgia y no por la necesidad ideológica, económica o funcional de una Arquitectura Moderna, conforman una arquitectura heredera de la tradición del Iluminismo que el propio Meier nunca ha negado —"El High Museum se refiere a una larga tradición tipológica, tratando



"Casa El Even Old". Peter Eisenman.

de integrar lo mejor de las nociones antiguas y modernas sobre museografía"— y que amplía las nociones estrechas de los nuevos historicistas que consideran imposible diseñar un vocabulario coherente que no está radicalmente basado en la tradición clasicista. En Meier se atisba la posibilidad de un camino inverso: Restaurar la coherencia histórica mediante el enriquecimiento del lenguaje moderno haciendo más explícitas las conexiones con el pasado que los arquitectos modernos, en su rigor milenarista, no podían admitir.

Para Richard Meier la memoria histórica y el conocimiento de la tradición no son jaulas sino armazones esenciales que no deben necesariamente limitar un vocabulario formal. Al igual que en Le Corbusier, en él persiste la cualidad optimista de la modernidad y, en su obra, la demostración de que la insistencia en la perfectibilidad humana es un camino abierto para la arquitectura. Como consecuencia, la presentación de la obra

ejecutada se convierte en la última justificación de todo el proceso, posiblemente la única razón válida para su ser de arquitecto.

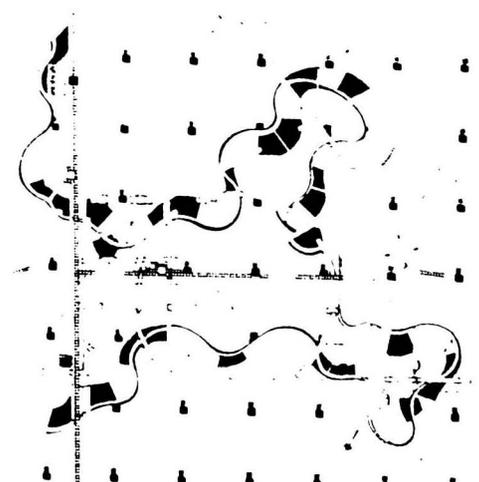
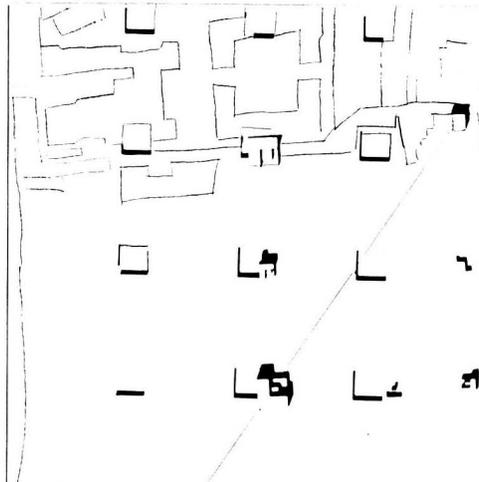
Muy distinta es la posición de su compalero "Ex-Five" PETER EISENMAN (New York, N.Y. 1932), el más provocativo personaje del grupo. Con una considerable influencia teórica apoyada en las desaparecidas revistas "Oppositions" y "Skyline", Eisenman defiende el valor último de la ideología que subyace en el espíritu moderno, por encima de su formalización.

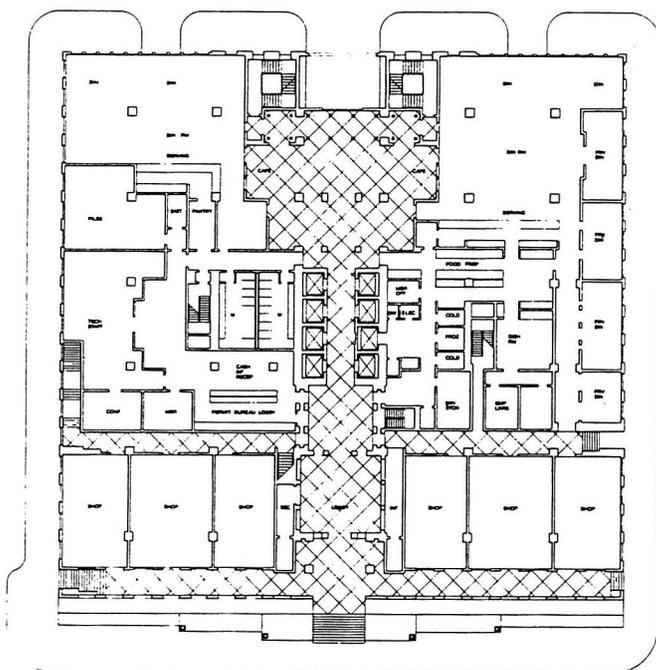
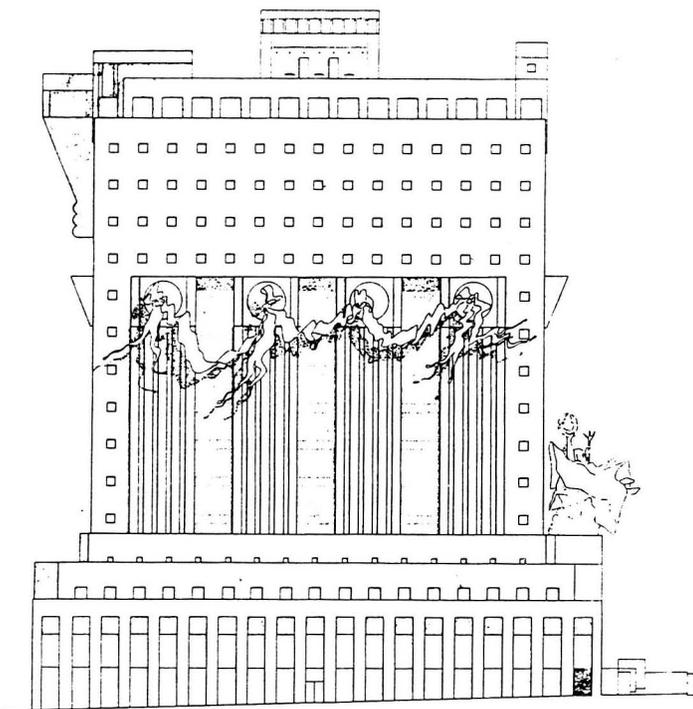
Vistos desde una perspectiva actual, Clasicismo y Movimiento Moderno representan para él un mismo ideal clásico, como si el período transcurrido entre 1450 y 1930 fuese una constante recuperación del ideal clásico, a las puertas de una verdadera Arquitectura Moderna.

En sus propias palabras, "existen tres aspectos del Clasicismo que todavía son compartidos por la Modernidad: los

valores de Representación (igualando las formas del pasado a la máquina), Historia (relacionada con el mundo de la analogía orgánica, el tipo funcional y el programa social) y Finalidad (fe en el progreso continuo y en un cielo terrenal)". Negando estos tres últimos vínculos, Eisenman se convierte en lo que Stern llama un "Postmodernista cismático", practicando la huida hacia adelante de la Modernidad.

Con dialéctica ironía, Eisenman declara su falta de fe en el Clasicismo y su creencia en la Razón, su negación de la Historia y su apoyo al Artificio, su indiferencia ante la Representación y su interés en la Ficción. La arquitectura no podrá sustentarse más en la creencia en el progreso eterno, ni en el llamado "espíritu de la época". Su valor permanente vendrá dado por la fuerza de la razón capaz de dotar a cada obra de "un interés ideológico explícito añadido a una calidad cultural". Resumiendo, el valor último de la razón reducido al juego plástico de una sinrazón cultural.





Portland Building. Michael Graves. 1980.

En este contexto puede entenderse todo el proceso de desintegración-reintegración formal que aparece en sus primeras obras, exigiendo del espectador la recomposición, un orden racional destruido en la elaboración del objeto. Este esfuerzo intelectual queda convertido en la esencia de la percepción arquitectónica, accesible solamente a aquellos capaces de tal esfuerzo ya que, frente a las afirmaciones de Venturi, Eisenman declara: "Un edificio es un texto, no un mensaje". En él deberán quedar impresos los estigmas y recuerdos de su proceso formativo.

Tal método de "deconstruir" el proyecto es uno de los más artificiales y traicioneramente racionalistas que puedan imaginarse aunque haya sido brillantemente empleado en el análisis de obras históricas. Sus resultados pueden observarse con mayor nitidez en los recientes proyectos para el Cannaregio en Venecia, el IBA 84 y el Ohio State Museum. Los edificios se presentan en la forma de complejos "andamios que sustentan su propia existencia". Un entramado formado por fragmentos de casi todo: Antropomorfismo leído en el uso parcial de la simetría, Historicismo en clave moderna (Hospital de Le Corbusier) o antigua (Ohio Armory), Racionalismo en la implantación tridimensional de la trama, Contextualismo entendido como sujeción a alineaciones cuidadosamente elegidas o imaginadas, etc...

La "existencia" referida se convierte en una continua evocación del vacío físico y simbólico del momento arquitectónico actual, un vacío definido por la nostalgia que lo envuelve. Para Peter Eisen-

man, en palabras dedicadas al proyecto veneciano, "los tres ismos fundamentales de la arquitectura (actual) están relacionados con la nostalgia —una enfermedad conectada con la memoria—: Modernismo, una nostalgia por el futuro, Post-modernismo, una nostalgia por el pasado, y Contextualismo, una nostalgia por el presente".

Posiblemente un proceso iconoclasta apoyado sobre bases tan poéticas como negativas, no podría saldarse sino con la crisis que evidencian sus propias obras donde cualquier concepto preestablecido, incluso el terreno, es puesto en duda; donde el método de representación ejerce el control de las formas; y donde el nombre es, por qué no, un juego de palabras. La casa XI ("eleven" o Eleven-Odd") es el prototipo de posteriores proyectos urbanos cuyos elementos plásticos, más exactamente neo-plásticos, son colocados en el contexto de tal manera que ambos se destruyen recíprocamente en la evocación, una vez más nihilista, del vacío existencial de una Modernidad intelectualizada más allá de toda creencia.

El tercer nombre, MICHAEL GRAVES (Indianapolis, Ind. 1934), ha recorrido aparentemente una mayor distancia entre sus primeros planteamientos, dentro del grupo "New York Five", y sus últimas propuestas claramente Post-modernas. La cualidad y cantidad de este viraje ha sido objeto de polémicas similares a la mantenida por Alan Colquhoun y Peter Eisenman en "Oppositions 12", tratando de situar una obra que se ha demostrado especialmente sintomática e influ-

yente, y que ha transformado al propio Graves en una auténtica "estrella" de la arquitectura.

Colquhoun argumentaba que la variación se había producido en el lenguaje, no en el concepto de su arquitectura. Eisenman replicaba valorando la primera obra de Graves, como decididamente moderna en sus aspectos ideológicos y emblemáticos; el giro hacia la tradición clásica era considerado algo posterior, capaz de transformar su arquitectura en "objetos parlantes, con un silencio ideológico". En el fondo, aparece la doble visión de la Arquitectura Moderna como un fenómeno desligado de un contenido social frente al valor intrínsecamente ideológico del lenguaje moderno, o la tradición americana (defendida por un europeo) frente a la tradición europea (defendida por un americano).

Lejos de esta polémica, el decidido abandono del vocabulario moderno que se observa en los últimos proyectos de Michael Graves, cuestiona también la modernidad de sus primeras obras. Desde los años ochenta, las casas Snyderman, Benacerraf o Hanselmann no representan una apuesta racionalista semejante a la hecha por el propio Eisenman en sus casas I a IV. El "collage" estaba ya presente como concepto básico de una búsqueda retroactiva de elementos para un lenguaje cuya definición es, ya desde entonces, el primer problema de su obra: De Le Corbusier y Terragni se retrocede a Furness, Ledoux y Lequeu, con la esperanza de hallar un seguridad figurativa mas que una justificación teórica.

En la historia personal de Graves, dos características explican gran parte de su actitud. Por un lado, la constante interconexión, ente sus actividades pictórica y arquitectónica. Por otro, la constante referencia a la Academia.

La insistencia en el Cubismo sintético puede relacionarse con la importancia de las superficies y el contenido ecléctico de su obra construida. Frente al Cubismo Analítico, aquél enfatiza los valores compositivos sobre el plano del cuadro al tiempo que presenta fragmentos y texturas de objetos tomados de la realidad, del "paisaje vital" del autor. La incorporación de materiales diversos constituye una apertura ecléctica frente a la unicidad y linealidad, al menos teórica, de la Vanguardia, permitiendo nuevas relaciones con la memoria del pasado mediante la transferencia de elementos formales ensamblados en un tiempo específico.

Los "bricolajes históricos" de Graves se asientan en el Clasicismo, con especial referencia al mundo ilustrado. No es su interés la alusión a los tipos y elementos primarios de la arquitectura como áscesis formal que descubra los principios esenciales de una herencia dilapidada o los arquetipos para la construcción de artefactos ciudadanos. Distantiado de los Neo-racionalistas, Graves practica la interpretación de elementos figurativos del Neo-clasicismo cuyo código fue definido sobre la transformación y manipulación de la herencia clásica tras la huella de Palladio.

En este punto conecta su nostalgia por el mundo académico que se justifica en una peculiar actividad didáctica en Princeton, su consciente actitud referencial hacia la historia, su vocación humanista tratando de eliminar barreras disciplinarias entre las artes, el carácter esencialmente formal de sus propuestas como medio para recuperar audiencia social y prestigio para el arquitecto, el uso habitual del término jerarquía, etc... Aspectos todos ellos que "atentan decididamente contra el carácter utópico del Movimiento Moderno. Graves lo ha manifestado públicamente: "Mi intención es cambiar el espíritu de la época".

En sus últimas obras, se aprecia también una doble orientación en la selección de las conexiones históricas. En un sentido, sus imágenes son cada vez más cercanas a la ficción decorativa ejemplificada en el Rococó francés y su concepto del "tompe-l'oeil". El proyecto para French and Co. (Nueva York, 1978) era un anuncio del edificio Portland (1980) y el Sunar Showroom (New York, 1981). Una segunda línea la constituye el re-descubrimiento del mundo mediterráneo a través del llamado "Mission Style", ampliando el vocabulario Beaux-Arts con la adopción de volumetrías, pla-

nimetrías lípidamente elaboradas y una cierta simplificación decorativa que se inicia en el proyecto para S. Juan de Capistrano (1980) y se desarrolla en el recientemente finalizado Environmental Education Center de New Jersey (1983).

El concepto, sin embargo, sigue siendo fragmentario y ello se manifiesta en el resultado formal, brillantemente presentado pero sin coherencia interna, sugente pero sin el valor hermético y metafísico de las obras de Giorgio de Chirico, ni la unidad estilística de Adalberto Libera. Sus imágenes demuestran la accesibilidad e inocencia de las arquitecturas infantiles, cualidad didáctica que paralelamente a Rossi en Europa, explica su tremendo impacto en las escuelas de arquitectura de los Estados Unidos.

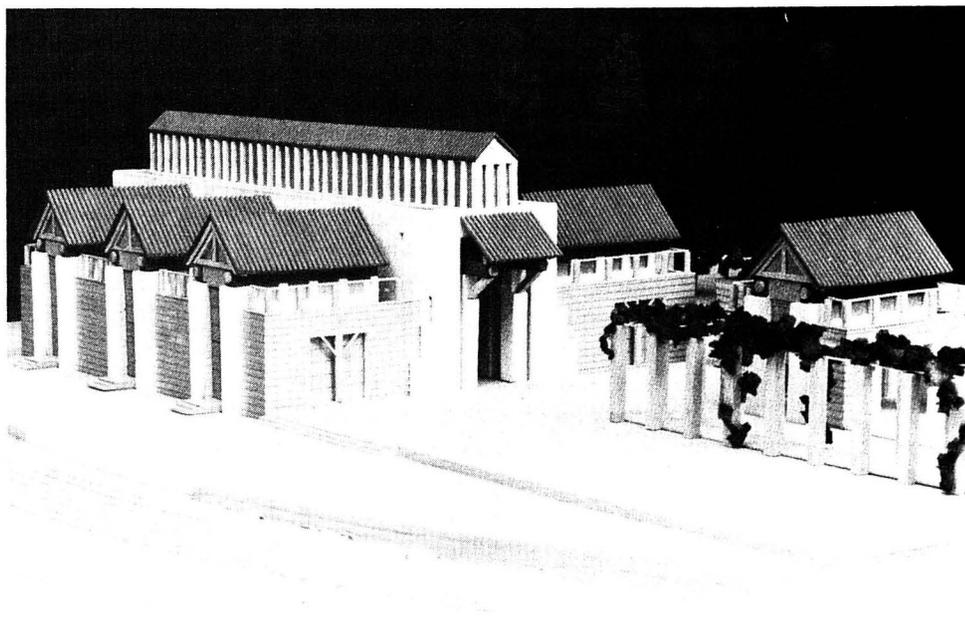
Esta recurrencia a un mundo ciertamente primitivo en el que la naturaleza se convierte en una imagen arquitectónica fundamental, no es ajena a los intentos por recuperar el sentido de arcadia que para este país concibió Jefferson desde su villa en Monticello a principios del siglo XIX. Tampoco puede extrañar que una actitud académica traiga

consigo una revalorización de la ciudad como instrumento de cultura y depositaria de la tradición disciplinar de la arquitectura, con lo cual Nueva York recupera el dominio sobre Chicago.

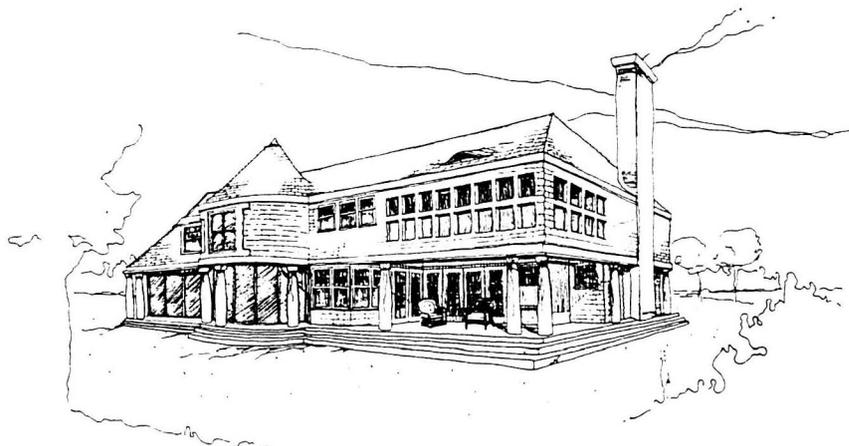
ROBERT A.M. STERN (New York, N.Y. 1939) es uno de los principales impulsores de este cambio. Más joven que sus colegas, desde los primeros momentos de su carrera se posicionó frente al International Style y, aunque no directamente envuelto en el grupo "Five Architects", su especial conexión a Michael Graves y Philip Johnson le ha convertido en el "descubridor" y "mentor" del Post-modernismo para las instituciones políticas y, sobre todo, económicas del país.

Su obra personal es mucho menos brillante que su aportación teórica. Alejándose personalmente del término Post-modernismo que se encuentra desacreditado por el abuso del mismo, Stern prefiere situarse en la línea del "Modern-Classicism" o vertiente tradicional de la ensalada post-moderna.

Tomando el hilo conductor del Clasicismo entendido como un sistema retó-



Environmental Education Center. M. Graves. 1983.



Residencia en East Hampton. Robert Stern.

rico, se da a la arquitectura un sentido público en el que el lenguaje debe permitir la comunicación. Toda afirmación personal deberá someterse a la sintaxis y gramática preestablecidas por la tradición, porque los valores de composición y jerarquía, el sentido de lo público y lo privado, los sistemas de proporciones a escala urbana, etc., todo ello fue perdido, afirma Stern, en el embate de la Modernidad y todo ello debe ser recuperado en orden a definir una arquitectura "inclusiva" frente al "exclusivismo" del Movimiento Moderno.

En la trasposición de este pensamiento al panorama histórico de Norteamérica, Stern elige los modelos del período ecléctico que de modo genérico ocupó el lapso 1875-1940, con especial mención a lo que de interpretación vernácula posean frente a los cánones europeos. No debe por ello extrañar la especial mención que en su obra se hace a Lutyens, ni que las principales características de su propuesta teórica sean el Contextualismo, la Alusión o referencia histórica, y la Ornamentación como forma aplicada.

La única diferencia conceptual con el Clasicismo, léase la tradición occidental

reducida al mundo anglo-sajón, sería su desinterés actual por la Representación. Frente al mundo clásico que expresaba la realidad mediante elementos simbólicos, el Movimiento Moderno aportó la posibilidad, que Stern mantiene, de crear un mundo expresivo fuera de las referencias históricas o simbólicas del pasado, fuera de cualquier tema representativo al modo de la pintura abstracta que solamente se representa a sí misma. El problema de la Representación, la capacidad ideológica de la arquitectura, es para él "una cuestión literaria más que arquitectónica".

Y el único problema real sería el dilema de la Arqueología: El problema de las formas traspuestas en el tiempo o la ética de la imitación, aunque nunca se haga de ello una cuestión moral sino más bien de economía de consumo. Un problema que cuestiona cómo puede admitirse, en aras del realismo que se opone a la utopía moderna, que cualquier pieza histórica pueda tomarse en todo su valor arquitectónico, esto es creadora de forma y símbolos fácilmente identificables, sin que sea igualmente portadora de un significado social e ideológico en continua referencia a otro tiempo y otro lugar.

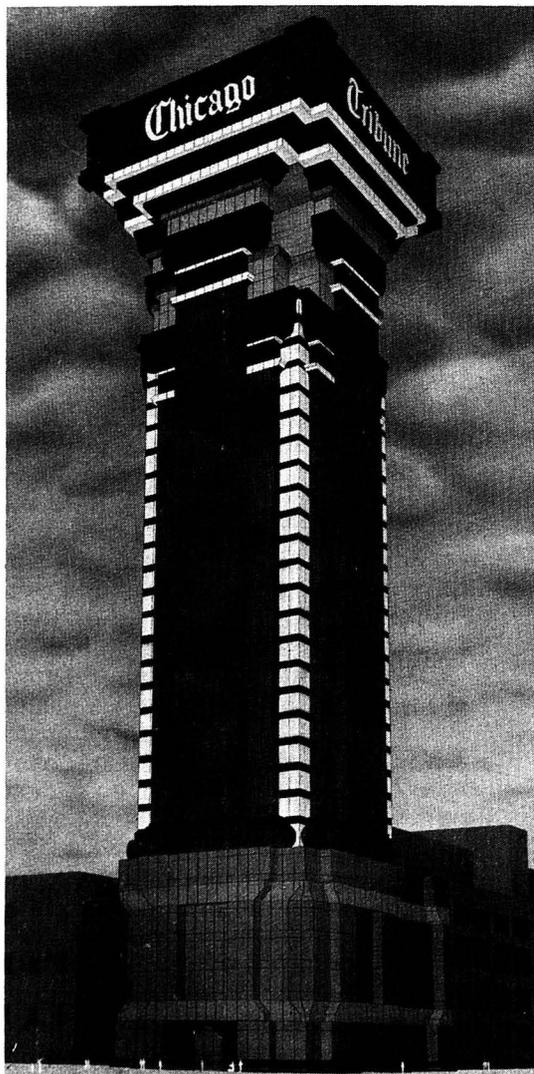
Stern, y con él muchos post-modernos, intentan superar las ficciones del Funcionalismo mediante otras ficciones. Las primeras tenían su base en un pretendido racionalismo, las últimas en la creencia de que la comunicación genera cultura.

Si los arquitectos de vanguardia llegaron a destruir el volumen buscando el puro espacio, ahora se pretende dar un valor absoluto a las superficies como "únicos" elementos portantes de imágenes. Según Stern, "los arquitectos no describen el espacio sino las superficies que lo delimitan", con lo cual el detalle es elevado a una posición central en el diseño. La estructura arquitectónica se convierte en un soporte ambivalente para las tecnologías actuales y las formas históricas que evidentemente pueden ser intercambiadas y con frecuencia mezcladas. La gramática pintoresquista que se deriva no supera el umbral de lo coloquial en el lenguaje y no puede ser entendida sino en un contexto cultural en el cual la constante subversión del valor histórico de los lenguajes es permitida en aras de apropiarse de las "maneras" por ellos representadas.

La evolución de Robert Stern desde su New York Townhouse (1983) pasando por las residencias en Glen Cove (1980), y East Hampton (1980-4), presenta una continua afirmación historicista que semeja estar por momentos más y más segura de representar "la respuesta" a los problemas de la arquitectura actual. El sentido dogmático de su discurso recuerda al que pocos años antes empleaban los discípulos de Mies pero el entorno ha variado y, tomando una frase de Eisenman, puede decirse que "nuestro tiempo es un tiempo de preguntas, no de respuestas, porque ya hay demasiadas respuestas".

Tal vez por ello tampoco es posible elegir hoy una figura capaz de reencarnar a Howard Roark, aunque Meier represente la admiración por el creador íntegro, Eisenman sea el brillante polemista que rechaza cualquier convención, Graves haya aparecido como el héroe capaz de transformar con sus creaciones imágenes establecidas, y Stern consiga por momentos mayor influencia institucional. Durante años, el peregrinaje seguirá en busca de un actor capaz de aglutinar el complejo panorama de nuestra época. El mundo del espectáculo arquitectónico continuará y Robert Stern será presentador de una serie televisiva, pero a él no le gustaría ser Gary Cooper sino Fred Astaire.

Nueva York, diciembre 1984.



Chicago Tribune Tower. 1980.

NOTA: Las frases citadas fueron recogidas en los coloquios celebrados en el I.A.U.S. durante la primavera de 1984, para este artículo inicialmente destinado a la desaparecida revista "Proyecto".