

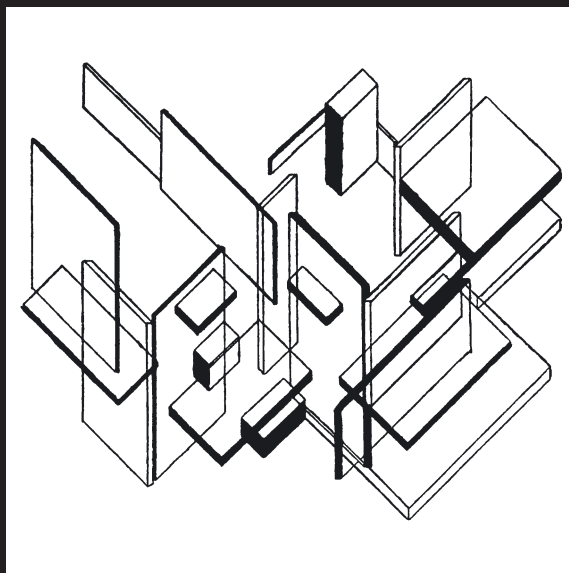
Estudios
Universitarios de
Arquitectura

7

Christian Norberg-Schulz

Los PRINCIPIOS de la arquitectura MODERNA

Reimpresión
2009



Sobre la nueva tradición del siglo XX

**Editorial
Reverté**

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

7

Christian Norberg-Schulz

Los PRINCIPIOS de la arquitectura MODERNA

Sobre la nueva tradición del siglo xx

Prólogo

Justo Isasi

Traducción y edición

Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Sobre esta edición

Para ilustrar esta edición española, se ha procurado incluir imágenes de todos los ejemplos arquitectónicos que se citan o se analizan en el libro, tratando de que se encontrasen siempre junto a su referencia en el texto. La mayoría de las imágenes proceden de las dos ediciones anteriores del libro; y otras han sido cedidas por R. Osuna (3.11), J. Sainz (3.23, 4.6, 5.9, 8.8, 8.14 y 9.3) y M.T. Valcarce (4.14).

Edición original:

Principles of Modern Architecture

© Andreas Papadakis Publisher, Londres, 2000

Traducción:

© Jorge Sainz, 2005

Jorge.Sainz@upm.es

Edición en español:

© Editorial Reverté, S.A., Barcelona, 2005

Edición en papel:

ISBN: 978-84-291-2107-0

Edición e-book (PDF):

ISBN: 978-84-291-9354-1

Reservados todos los derechos. La reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes.

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336

Correo E: reverté@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Índice

Prólogo	7
Prefacio	13
I El nuevo mundo	17
II La planta libre	45
III La forma abierta	71
IV La casa natural	97
V La institución democrática	127
VI La ciudad saludable	155
VII El nuevo regionalismo	187
VIII La nueva monumentalidad	207
IX El nuevo lugar	229
Bibliografía	257
Índice alfabético	279

Prólogo

Justo Isasi

Leyendo estos *Principios*, uno tiene la impresión de encontrarse con un autor que ha vivido los grandes cambios del siglo xx a través de la arquitectura, y con un profesor que nos comunica su experiencia, tal como aprendió a hacerlo de su maestro Sigfried Giedion. Y encuentra también la pasión del arquitecto que en su juventud se adhirió a la arquitectura moderna de una forma radical, de manera que el texto se lee a la vez como teoría, historia y narración apasionada.

La historia es siempre una interpretación; y Christian Norberg-Schulz parece un hábil intérprete que, pasados los años, intenta explicarse y explicarnos en qué consistió esa revolución que dio en llamarse Movimiento Moderno. Con no menor afán el profesor se pregunta por la continuidad de ese movimiento cincuenta años después y dilata cuanto puede su interpretación para responderse y predecirnos el futuro de la arquitectura al término del siglo xx, con un optimismo que no desdice de su gozosa narración de la centuria. Como dice el autor al comenzar su libro, al final del siglo xx poco hemos sacado en limpio y debemos repensar la que es casi su única experiencia válida: la modernidad. Así que al leer uno se encuentra pensando la arquitectura moderna e intentando –ayudado por la autoridad y amenidad de Norberg-Schulz– pensarla en su origen y en su continuidad, atando los cabos dispersos de la percepción formal y la razón histórica, tratando de atinar con la preguntas adecuadas para pensar el futuro.

Porque Norberg-Schulz parece consciente –cuando escribe sus *Principios*– de que ha empezado una segunda parte de la modernidad, así que nos prepara para interpretar sus signos. Y aquí es donde el texto nos traslada a un confuso momento entre las décadas de 1980 y 1990, cuando aparecen varias posmodernidades que el autor no acierta enteramente a desenredar, causándonos cierta perplejidad. ¿Por qué el intuitivo pensamiento de Norberg-Schulz se entretuvo en documentar la posmodernidad más superficial sin advertir que estaba condenada a pasar como una moda efímera? ¿Por qué no entró en las condiciones y contradicciones de una modernidad que se estaba sucediendo a sí misma, si bien a veces tan cambiada que parecía otra? Pero quizás estas pregun-

Justo Isasi es catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y colaborador habitual de la revista Arquitectura Viva.

tas sean desleales con el texto de Norberg-Schulz; unos años después, nos permitimos leerlo con la ventaja que nos han dado los filósofos de la posmodernidad y, aun más que ellos, la que nos da la experiencia de una arquitectura viva que ha seguido su propia evolución.

Da la impresión de que el Norberg-Schulz de la madurez tenía la muy fundada opinión de que nada puede durar sin tener cimientos en la tradición. Como los de su generación, debió seguramente enfrentarse a esa percepción, nada fácil de digerir para quienes estaban formados por la generación anterior en una modernidad negadora del pasado; él mismo había sido radical en tiempos radicales. Pero una generación más tarde, la crítica radical cuya fuerza rompedora había hecho posible el cambio tenía que ser documentada como historia; debía ser interpretada. Tal vez el autor estaba en esa posición a la que se llega en la familia cuando los nietos deben reconciliar al padre con el abuelo. Para ello el profesor toma una senda ya transitada por Giedion y por Nikolaus Pevsner, una senda que discurre imaginando la continuidad de la arquitectura occidental, entre la historia y la ciencia. Y, como sus predecesores, lleva a cabo el arriesgado experimento de reconocer en la arquitectura y en el arte del pasado las vetas doradas de un filón que se extiende hasta nuestros días. Esta mirada comprensiva y amorosa del pasado, propia de los maestros de la década de 1970, es elaborada por Norberg-Schulz en un discurso fascinante por su inteligencia y asistido por su conocimiento y pasión por el Barroco.

En cierto modo, estamos ante un discurso similar al de *Vers une architecture* del Le Corbusier de la década de 1920: un estudio lúcido de las formas del pasado que permite una interpretación actual abierta al futuro. Pero con una diferencia sustancial: el Le Corbusier arquitecto usa de su formidable intuición formal mientras que el Norberg-Schulz profesor teoriza y quiere ver en el pasado signos premonitorios de su teoría. El primero sabe que la arquitectura habla al hombre, mientras el segundo discurre que la arquitectura es un lenguaje; uno la escucha mientras el otro estudia su gramática. En efecto, el giro de Norberg-Schulz hacia la teoría del lenguaje es decisivo ya en su ensayo *Intentions in architecture* de 1963: *What does a form mean? Meaning in language can be studied objectively...*

Nuestro autor sitúa su recorrido desde el origen de la modernidad hacia una insegura posmodernidad bajo la inspiración de su maestro Giedion; da la impresión de que el profesor noruego desea emular y continuar en su texto la obra del suizo. Pero le toca, sin embargo, hablar desde un momento bien distinto; *Espa-*

cio, tiempo y arquitectura se escribió en un tiempo de formación de la modernidad que permitía un texto ambiguo entre historia, estética, razón académica e intuición de arte; y el ensayo de Giedion elude construir una teoría imposible. El texto de Norberg-Schulz, en cambio, se escribe en un tiempo de duda crítica y de duda sobre la misma razón de una crítica que quizá ya no sea posible.

Y así, las sugerencias poéticas de Giedion dan paso a una explicación elaborada, casi dos generaciones después, en la que el autor se obliga a dar cuenta de una revolución estética ya aceptada en la práctica del siglo y a su deriva finisecular, emprendiendo la tarea de construir una teoría de la arquitectura moderna confiado en el hilo conductor de la historia. Pero la tarea se revelará ardua, porque –como se sabe– la historia es sólo una interpretación razonable de múltiples historias, y la arquitectura una disciplina sólo en parte razonable, que acepta mal los moldes de una teoría propia. Razonar –ya lo sabemos– ayuda a pensar, pero impide sentir. Y en esa tarea acompañamos a la vez al arquitecto radicalmente moderno, discípulo de Giedion y entusiasta de Mies, cuyas intuiciones y comentarios nos ponen auténticamente en presencia y disfrute de las obras que admira, que escoge para nosotros como experto colega y profesor, y al estudioso del Barroco, vecino de Roma, profesor de Historia, enredado en una explicación científica de la evolución del clasicismo hasta la posmodernidad. Tan convincente y próximo resulta el primero como lejano el segundo; pero en el vuelo de Ícaro del profesor aprendemos no poco sobre la naturaleza de la incertidumbre que planea sobre la arquitectura en nuestra época, cuando la posmodernidad ya no es un problema de estilo, sino un aflorar inevitable de la profunda y quizás oscura parte oculta de la modernidad.

Porque, seguramente, la cuestión para nosotros es discernir si la modernidad no es, a fin de cuentas, un cambio radical del sistema formal que permite interpretar, imaginar y desarrollar visualmente tanto las artes como la arquitectura. Si así fuese, la tradición visual tendría un punto de inflexión en los primeros años del siglo xx que interrumpiría la vigencia del sistema formal del Renacimiento. Un cambio radical supone un cambio desde la raíz, y en nuestro caso significaría el desarrollo de otro sistema formal que nace para resolver, a partir de las insuficiencias del anterior, los conflictos planteados por los nuevos tiempos. Quizá para la arquitectura –cuya presencia es más antigua que la pintura y cuya experiencia es más biológica– el cambio de sistema formal de referencia sea menos traumático que para las artes puramente visuales, pero la interpretación de su experiencia y su imaginación

quedarán igualmente alteradas. La cuestión aflora cuando Norberg-Schulz cita a los Hannes Meyer o Moholy-Nagy de la década de 1920 en su pregunta por las intenciones de la modernidad, y se desdibuja cuando evoca a Ricardo Bofill o a Robert Venturi en su respuesta.

El texto de Norberg-Schulz es una refundición de un libro anterior: *Roots of Modern Architecture* ('Las raíces de la arquitectura moderna'), que ahora se titula *Principios*. En su prefacio, el autor aboga por la necesidad de unos principios en su busca de la fuente original de la expresión arquitectónica. Dado que el texto comienza por presentar la primicia de la arquitectura moderna como una reacción contra la arquitectura anterior y como la voluntad de crear un nuevo marco para el mundo de comienzos del siglo xx; y dado que consigue llevarnos a un momento de cambio del modelo de conocimiento a través de la discusión de forma y función entre clasicistas, racionalistas y socialistas, uno recuerda que los *Principia* de Newton también buscaron en su tiempo la manera de condensar en reglas universales el conocimiento intuitivo y experimental de Copérnico y Galileo o la analogía matemática de Kepler. Este libro de *Principios* podría ser un diálogo de los dos grandes sistemas, como el de Galileo, si la arquitectura fuese una ciencia como la astronomía, pero su diálogo prefiere ser más bien conciliador.

En este texto tardío en su vida, pero todavía impregnado de su adhesión apasionada a los maestros modernos, el autor busca el hilo conductor que le permita moverse a través del laberinto conceptual de la primera modernidad arquitectónica, para llegar a situarse en el punto de vista de la historia de la arquitectura, que le parece un observatorio adecuado. Ese hilo de Ariadna lo encuentra en la teoría del significado, en la analogía lingüística de la arquitectura. Los edificios, el espacio y la ciudad aparecen cargados de expresión y de significado histórico y social; el arte moderno, inevitable, se entiende como una estética del significado o como el significado de un lenguaje estético. Pero al situarse en el punto de vista de la ciencia lingüística y semiótica, Norberg-Schulz elige probablemente un camino sin salida; y estudiando el significado de la forma artística, se le hará menos evidente que la obra de arte o de arquitectura, por encima de un significado tiene un sentido, y no es tanto un signo de los tiempos cuanto un símbolo para ayudarnos a vivir y a reconocernos en el tiempo para hacer de él nuestro tiempo; por eso la arquitectura se le hace más semiótica que simbólica.

El profesor se siente así en la necesidad de razonar una posmodernidad estética. Quizá por eso acude a taxonomías estilísti-

cas de arquitectos y críticos, poniendo gran valor en la obra de Paolo Portoghesi o de Charles Jencks, que actualmente parecen tan lejanos de la corriente que nos lleva. Y quizá por eso la interpretación de la *cosa* de Heidegger que hace el autor para apoyar la percepción del significado de la arquitectura parece difícil de entender; casi parece contradictoria la arquitectura-lenguaje semiótica del autor noruego con el lenguaje-casa que permite pensar 'lo no pensado todavía' del alemán.

Se entienden mejor en la última parte del libro estas influencias que arman el pensamiento de Norberg-Schulz de la modernidad como sistema, esa búsqueda de la verdad de las cosas o en las cosas que se sigue de Heidegger y de su fascinación por Hölderlin, del pensamiento poético como el único capaz de fundar una realidad. Ahí está sugerida con fuerza la realidad de la arquitectura como imagen poética que construye el mundo. Norberg-Schulz utiliza categorías del pensamiento de Jung (aunque no se refiere a él directamente), como los arquetipos, la percepción psíquica del espacio o la certeza de que una nueva tradición sólo es posible interpretando la tradición anterior; Norberg-Schulz parece establecer un contacto particularmente acertado entre el mundo de Jung y el de Heidegger, un contacto en el que los antiguos términos griegos de verdad y memoria, tan asumidos por el filósofo alemán en su teoría del ser, parecen explicarse desde los arquetipos y la teoría de la individuación del psiquiatra suizo. Norberg-Schulz los evoca en su percepción de la arquitectura como una forma de estar en el mundo y de la arquitectura moderna como nuestra forma actual de construir y conocer el mundo.

De modo que el autor se mantiene fiel a la tendencia científica de la arquitectura moderna de principios del siglo xx, cuyos pensadores y polemistas preferían verla como ciencia antes que como poética. Y sin embargo, es también fiel al Hölderlin de Heidegger en pensar la arquitectura como la poética de habitar el mundo. En esta doble alma del autor, el Movimiento Moderno vendría pues a ser una revolución científica y ya que –como apunta a este respecto Thomas Kuhn– toda revolución científica necesita ser repensada a posteriori para situarla en una continuidad pedagógica de la historia, Norberg-Schulz la piensa en términos de significado. Pero no cumple con otra premisa de Kuhn (la de que para hacer eso hay que olvidar muchas de las vicisitudes que la hicieron), porque Norberg-Schulz no ha olvidado la emoción de la arquitectura moderna y lo mejor del texto sigue siendo la narración vívida y cautivadora de sus mejores momentos; entonces nos su-

merge en la poética de habitar el mundo, que a su vez implica construirlo.

En fin, el libro de Norberg-Schulz representa muy bien la dificultad de la segunda mitad del siglo xx para discernir entre un paradigma teórico y un paradigma formal, es decir, entre la percepción de la arquitectura moderna como un sistema científico lógico o como un sistema formal simbólico.

Prefacio

Esto no es una historia de la arquitectura moderna. El propósito de este libro es de carácter teórico y constituye un intento de explicar en qué consiste la arquitectura moderna. Esto podría parecer bastante pretencioso, pero actualmente circulan tantos malentendidos que aportar cierta claridad se ha convertido en una necesidad urgente. Por razones de justicia, es preciso recordar lo que realmente quería el Movimiento Moderno y poner de manifiesto lo que efectivamente consiguió. Hoy en día, algunos autores, al escribir sobre este tema, sostienen que el Movimiento Moderno es una ‘mistificación’; en realidad –dicen–, los arquitectos modernos no tenían ninguna ‘ideología’ en común y, por tanto, la arquitectura moderna no existe. Como participante activo en ese movimiento después de la II Guerra Mundial y como delegado de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), tengo que oponerme a tales distorsiones de nuestra historia reciente. Sin duda alguna, el Movimiento Moderno tenía un fundamento y una orientación, y sólo cuando se comprenda esto podremos hacer una evaluación justa de sus resultados, incluidos los empeños posmodernos. De este modo encontraremos un punto de partida para continuar la búsqueda de una arquitectura democrática para nuestra época.

El enfoque aquí adoptado es concreto y fenomenológico. No se consigue nada escribiendo sobre lo que ‘rodea’ a la arquitectura, ni concediendo un lugar de honor a los problemas sociales o políticos. La arquitectura ha de entenderse como tal arquitectura. Sin embargo, esto no significa que yo considere la arquitectura como una disciplina ‘autónoma’. Como *arte*, la arquitectura pertenece a la vida. Su propósito es proporcionar *lugares* donde la vida pueda ‘tener lugar’. Un lugar no es un conjunto de recursos ni un contenedor neutro; es un entorno concreto que posee orden y carácter. Por tanto, no tiene sentido hablar de la vida por un lado y del lugar por otro. ‘Diseño para la vida’ fue en realidad un lema utilizado para indicar el objetivo general del Movimiento Moderno. Con el fin de explicar lo que realmente significa eso, el presente libro toma como punto de partida esa condición de ‘estar en el mundo’ propia del ser humano.

La exposición empieza con un breve examen del nuevo mundo y de la necesidad que tiene el ser humano de orientarse en él y de identificarse con él. En general, la arquitectura satisface esta necesidad por medio de la organización espacial y la articulación formal. La respuesta moderna a este problema se explica en dos capítulos, uno sobre la ‘planta libre’ y otro sobre la ‘forma abierta’. La importancia fundamental de estos conceptos quedó reconocida hace mucho tiempo, pero desde entonces nunca se han examinado adecuadamente. Tres capítulos –sobre la ‘casa’, la ‘institución’ y la ‘ciudad’– muestran cómo se dio una aplicación concreta a la planta libre y a la forma abierta. Y con ello habremos expuesto los objetivos y resultados básicos de la arquitectura moderna. Sin embargo, en otros tres capítulos más se indica cómo el movimiento –tras su fase ‘heroica’– pretendió ampliar su alcance hasta abarcar el problema del *significado* en la arquitectura. Y por ello se estudian las nociones de ‘regionalismo’, ‘monumentalidad’ y ‘lugar’.

La exposición no es cronológica, sino que se organiza en función de los problemas abordados por el Movimiento Moderno y sigue esa línea de evolución que Sigfried Giedion denominó la ‘nueva tradición’. Sin embargo, el texto lleva implícita cierta cronología que se indica mediante los calificativos ‘premoderno’, ‘moderno’ y ‘posmoderno’.

Evidentemente, el libro presupone ciertos conocimientos de historia de la arquitectura, en particular de la historia de la arquitectura moderna. A este respecto, recomendaría otro de mis libros, *Arquitectura occidental*,¹ y, como un suplemento conciso y útil, la *Historia crítica de la arquitectura moderna* de Kenneth Frampton.² El propio Frampton ha contado también la historia de la arquitectura moderna en dos números especiales, profusamente ilustrados, de la revista japonesa *GA Document*.³ Para comprender nuestra situación en el momento de escribir este libro, también es importante consultar los escritos de algunos destacados arquitectos, como Robert Venturi, Charles Moore, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Oswald Matthias Ungers y también, especialmente, los del crítico Charles Jencks.

* * *

Esta versión castellana proviene de una edición inglesa, completamente revisada, del libro *Roots of Modern Architecture* (‘Las raíces de la arquitectura moderna’), publicado originalmente en Tokio en 1988 (a partir de un manuscrito de 1983). Las ilustraciones de la nueva edición son, casi en su totalidad, obra del au-

1. Christian Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983), publicado originalmente en italiano como *Significato nell'architettura occidentale* (Milán: Electa, 1974).

2. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981 y siguientes), publicado originalmente en inglés como *Modern Architecture: A Critical History* (Londres: Thames and Hudson, 1980 y siguientes).

3. “Modern Architecture: 1851-1919” y “Modern Architecture: 1920-1945”, *GA Document*, números especiales 2 y 3 (Tokio: ADA Edita, 1981 y 1983 respectivamente).

tor y siguen más de cerca el texto. El propósito de la reedición ha sido no sólo poner al día el libro, sino también hacerlo accesible a los estudiantes.

Desde la redacción inicial ya han transcurrido muchos años y la arquitectura ha pasado por toda una serie de etapas difíciles. Aunque a principios de la década de 1980 la corriente posmoderna parecía prometedora y llena de vitalidad, enseguida se desvaneció, o bien se disolvió en travesuras superficiales. (Por no mencionar ese eclecticismo estéril del movimiento llamado ‘renacimiento urbano’.) Las distintas variedades de *deconstrucción* que siguieron después han llevado igualmente a un callejón sin salida, en parte debido a la falta de un conocimiento básico de ese ‘estar en el mundo’ mencionado anteriormente.

Así pues, en los comienzos del nuevo siglo nos hemos quedado con las manos vacías; o más bien, hemos de reconsiderar lo que ha sido la única corriente válida del siglo xx: la arquitectura moderna.

Este objetivo exige comprender –en el sentido de renunciar al subjetivismo actual– y renovar esa fe de raíz social que caracterizó las fases iniciales del Movimiento Moderno. Así pues, en el título del presente libro se han reemplazado las ‘raíces’ por los ‘principios’. En los inicios de la década de 1980, la corriente posmoderna buscaba sus raíces. Hoy lo que necesitamos son principios, es decir, volver a la fuente original de la expresión arquitectónica.

Agradecimientos

Mi texto está dedicado a la memoria de mi maestro Sigfried Giedion. Su famoso libro *Espacio, tiempo y arquitectura* (publicado originalmente en 1941; versión española en esta misma colección, 2009) también pretendía explicar en qué consiste la arquitectura moderna, y todavía hoy sigue siendo el texto más inspirador y esencial sobre las dos primeras fases de esa ‘nueva tradición’. También querría recordar a otras personas que me enseñaron arquitectura moderna: Walter Gropius, Ludwig Mies van de Rohe, Pier Luigi Nervi y Arne Korsmo. Vaya además mi gratitud para los muchos colegas con los que he tenido ocasión de debatir los problemas, en especial Jørn Utzon, Paolo Portoghesi, Charles Jencks, Donlyn Lyndon, Giancarlo de Carlo, Colin St. John Wilson, Vincent Scully, Robert Stern y finalmente, pero no por ello menos importante, Eduard Neuwander, quien en un primer momento contribuyó decisivamente a despertar en mí el amor por la arquitectura moderna. Un especial agradecimiento para mi hijo

Christian Emanuel, por el diseño de la edición inglesa y a mi editor británico Andreas Papadakis por su apoyo a mi proyecto original.

Oslo, diciembre de 1998.

El nuevo mundo

La arquitectura moderna nació para ayudar al hombre a sentirse a gusto en un mundo nuevo. Sentirse a gusto significa algo más que tener cobijo, ropa y alimentos; ante todo, significa *identificarse* con un entorno físico y social; implica una sensación de pertenencia y participación, es decir, la posesión de un mundo conocido y comprendido. El hombre ha de sentir que se encuentra debajo y dentro de cosas conocidas y significativas. Todos somos conscientes de que tal identificación ha llegado a ser problemática en el mundo moderno. Los entornos cerrados y seguros del pasado se han desintegrado, y las nuevas estructuras sociales y físicas exigen nuevas formas de entendimiento.¹

La arquitectura moderna es una de esas formas. Su intención general es proporcionar al hombre una nueva ‘vivienda’. Esta nueva vivienda debería satisfacer la necesidad de identificación y, por tanto, ser expresión de una renovada ‘amistad’ entre el hombre y su entorno. «El problema de la casa» –escribía Le Corbusier en 1923– «es el problema de la época. El equilibrio de las sociedades depende actualmente de él. El primer deber de la arquitectura, en una época de renovación, consiste en revisar los valores y los elementos constitutivos de la casa.»² La primera gran manifestación internacional de la nueva arquitectura, la colonia Weissenhof en Stuttgart (1927), se organizó en realidad como una exposición denominada *Die Wohnung*, ‘La vivienda’. Tomando la vivienda como punto de partida, el Movimiento Moderno puso patas arriba la jerarquía tradicional de los cometidos edificatorios. Los principales cometidos del pasado (la iglesia y el palacio) fueron destronados y en adelante las instituciones públicas se consideraron *extensiones* de la casa. Con ello pasó a primer plano una nueva actitud democrática que estaba en concordancia con la estructura del nuevo mundo.

Los pioneros de la arquitectura moderna hacen referencia, una y otra vez, a la *novedad* del mundo moderno e insisten en que no se puede responder a él con las formas del pasado. El grito de guerra de Le Corbusier es bien conocido: «Una gran época acaba de comenzar. Existe un espíritu nuevo. [...] La arquitectura se ahoga con las costumbres. Los ‘estilos’ son una mentira. [...] Nuestra

1. ‘Seguro’ no hace referencia aquí a las condiciones sociales, sino a la cualidad de ser ‘conocido’.

2. Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: Éditions Crès, 1923); versión española: *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1964), páginas xxxii y 187.

época fija cada día su estilo.»³ Y Mies van der Rohe repetía: «Ni el ayer ni el mañana; sólo el hoy puede plasmarse.»⁴ Esta fe que aquí se expresa era compartida con independencia de las convicciones políticas de cada cual, aunque con frecuencia solía ir unida a una actitud radical. En un artículo titulado “El nuevo mundo”, el arquitecto marxista Hannes Meyer escribía: «Cada época demanda su nueva forma. Es tarea nuestra dar al nuevo mundo una nueva configuración con los medios del presente. Pero nuestro conocimiento del pasado es una pesada carga que nos lastra.»⁵ Como consecuencia de ello, la arquitectura tenía que empezar de nuevo, «como si nada se hubiese hecho anteriormente», un objetivo que ya se había anunciado a principios del siglo XX. En 1914, el futurista Antonio Sant’Elia afirmaba: «La arquitectura se aparta de la tradición; se reinicia desde el principio a la fuerza. [...] La formidable antítesis entre el mundo moderno y el antiguo está determinada por todo lo que antes no existía. [...] Debemos inventar y reconstruir la ciudad futurista [...]»⁶ Todas las afirmaciones citadas ya habían quedado prefiguradas en una pregunta, mucho más modesta, formulada por Karl Friedrich Schinkel en 1826: «¿No deberíamos tratar de encontrar nuestro propio estilo?»

De hecho, la arquitectura moderna apareció como algo radicalmente nuevo. Sus formas parecían haber sido inventadas desde cero, como encarnaciones de una nueva visión del mundo. El proyecto de Hector Horeau para la Exposición Universal de París de 1867 ya ilustra ese aspecto (figura 1.1); en él se han abolido las formas macizas y cerradas de los edificios del pasado; el espacio se extiende indefinidamente en todas direcciones, como indica el horizonte sin límites; y el edificio aparece como un volumen transparente y abierto que constituye una parte esencial del espacio total. El volumen está definido por elementos esbeltos de fundición, que proporcionan ritmo y escala sin privar al espacio, no obstante, de su continuidad y apertura fundamentales. De este modo, el edificio expresa la nueva situación ‘global’ que era el punto de partida para la exposición como tal,⁷ e invita al hombre a participar en un mundo caracterizado por una nueva libertad de movimiento y elección. Así pues, para comprender los objetivos y los resultados de la arquitectura moderna, hemos de considerar la ‘novedad’ del mundo moderno y preguntarnos cómo la arquitectura puede servir para poner de manifiesto esa novedad.

La nueva concepción del espacio

Sant’Elia proporcionó la clave del debate sobre la novedad del mundo moderno cuando dijo que éste se caracterizaba por «todo

3. *Ibidem*, páginas xxx y 67.

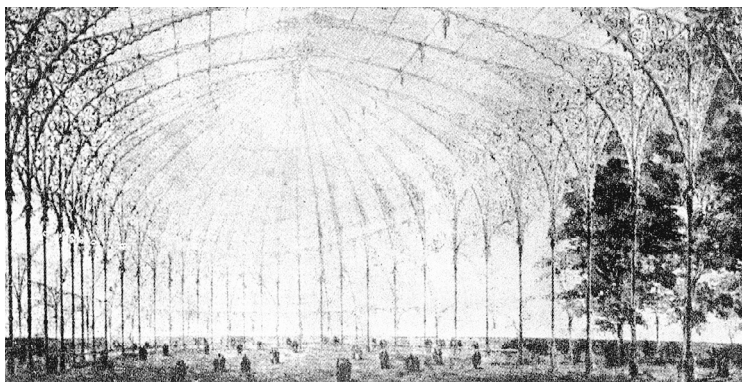
4. Mies van der Rohe, “Bürohaus” (G, n° 1, 1923); versión española: “Edificio de oficinas”, en Mies van der Rohe, *Escritos, diálogos y discursos* (Murcia: COAT, 1981), página 25.

5. Hannes Meyer, “Die neue Welt” (*Das Werk*, volumen VII, 1926).

6. Antonio Sant’Elia, “L’architettura futurista: manifesto” (papel volante, 11 de julio de 1914; luego publicado en la revista *Lacerba*, n° 15, 1 de agosto de 1914, páginas 228-231). Hay versiones españolas en las recopilaciones de textos de Conrads, Marchán y Heu (véase la bibliografía).

7. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Leipzig y Berlín: Klinkhardt und Biermann, 1928), página 41.

1.1. *Hector Horeau,*
proyecto para la
Exposición Universal de
París de 1867.



lo que no existía antes». En el artículo ya mencionado, Hannes Meyer describía las cosas que no existían antes, como «los coches de carreras que van lanzados por las calles y el avión que atraviesa el aire, que amplían nuestra capacidad de movimiento y la distancia entre nosotros y la tierra».

Pero la movilidad es tan sólo uno de los aspectos del nuevo sentido del espacio y el tiempo. Meyer apuntaba también la «simultaneidad de los acontecimientos» provocada por la publicidad y los anuncios (hoy decimos ‘los medios de comunicación’), y la interacción causada por «la radio, el marconigrama y la prototelegrafía», que «nos liberan de nuestra reclusión nacional y nos hacen formar parte de una comunidad mundial». Finalmente, Meyer señala que «nuestros hogares son más móviles que nunca. Grandes bloques de pisos, coches cama, yates casa y buques transatlánticos socavan el concepto local de ‘patria’». «Nos hacemos cosmopolitas», decía Meyer en 1926, pero la llegada de lo que describía ya se había notado a mediados del siglo XIX, y en realidad la situación no es muy distinta hoy en día. El mundo abierto y global ya está aquí y ha venido para quedarse. «Los nuevos tiempos son un hecho: existen, indiferentes a nuestro ‘sí’ o ‘no’», decía Mies van der Rohe en 1930.⁸

Sin duda alguna, las ‘cosas’ nuevas son interesantes en sí mismas, pero más importantes son esos cambios generales habidos en las relaciones entre el hombre y su entorno que tales cosas expresan. Por eso hemos hablado de ‘apertura’, ‘movilidad’, ‘interacción’ y ‘simultaneidad’. Todas estas palabras hacen referencia a estructuras espaciotemporales e indican que la novedad del mundo moderno ha de entenderse principalmente como tal estructura. Para mucha gente, este entendimiento resulta imposible. Al ser un mundo de «complejidad y contradicción», parece inútil buscar los denominadores comunes o las propiedades estructurales. Y sin embargo, evidentemente los pioneros creían que tales

8. Mies van der Rohe, “Die Neue Zeit” (*Die Form*, 1930); versión española: “Los nuevos tiempos”, en *Escritos...*, página 41.

propiedades sí existían y adoptaron su entendimiento como punto de partida. En particular, centraron su atención en la ‘nueva concepción del espacio’, dando por sentado que la arquitectura es el arte que expresa la ‘espacialidad’ del mundo.⁹

«Cada periodo cultural tiene su propia concepción del espacio», escribía László Moholy-Nagy en 1928, introduciendo con estas palabras su ‘teoría de la arquitectura’.¹⁰ Por la misma época, Walter Gropius también resaltaba la necesidad de una «nueva visión del espacio», que consideraba «mucho más importante que la economía estructural y su trascendencia funcional».¹¹ La espacialidad del nuevo mundo se indica muy bien mediante la palabra ‘simultaneidad’. Gracias a los medios de comunicación y a la movilidad potencial, estamos, por decirlo así, en varios lugares al mismo tiempo. Físicamente, por supuesto, estamos en un único lugar en cada momento, pero desde el punto de vista existencial experimentamos una ‘simultaneidad de lugares’. Esto constituye la propiedad básica de la nueva espacialidad y el contenido de la ‘nueva visión’. Entonces, ¿cómo pone de manifiesto un lugar concreto esta situación? No lo hace necesariamente adoptando multitud de rasgos de otros lugares, sino más bien mediante una ‘apertura virtual’, es decir, una forma que esté lista para la interacción en lugar de ser cerrada y autosuficiente. Es obvio que la nueva concepción del espacio está relacionada con un ‘nuevo modo de vida’. Tal concepción no es algo en sí mismo, sino que nos dice cómo ‘está’ en el mundo el hombre moderno. Al poner en práctica esa nueva concepción, la arquitectura tiene en cuenta la vida moderna. En este caso, la ‘vida moderna’ no indica principalmente un conjunto de acciones concretas, sino más bien esas propiedades estructurales que se han mencionado anteriormente.

Una ilustración reveladora la ofrece el proyecto de Gropius para un ‘teatro total’, de 1926 (figura 1.2). Además de las formas tradicionales de la escena (el proscenio, la orquesta y la pista central), el Teatro Total comprende también un escenario anular en el que la acción podía tener lugar alrededor del público, apoyada por la proyección de películas en numerosas pantallas. Según Gropius, la intención era «poner al espectador en el centro del espectáculo».¹² En el teatro clásico, el hombre se sitúa ante una imagen limitada y particular del mundo. Aunque puede existir una sensación de participación, siempre queda cierta distancia; los dos espacios (el auditorio y el escenario) representan distintos aspectos de la realidad. En el Teatro Total los actores y los espectadores se juntan en el mismo espacio ‘total’ e ilimitado, y se alcanza así una nueva clase de interacción. De este modo obtenemos esa sensación de participación que es uno de los objetivos del nuevo

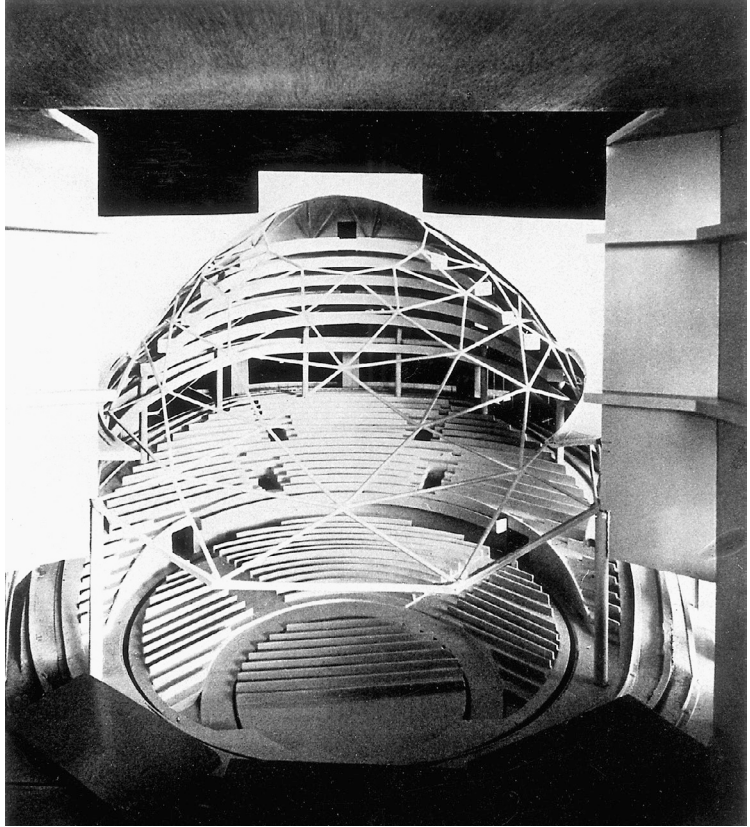
9. La palabra ‘espacialidad’ (*Raumlichkeit*) fue introducida por Martin Heidegger para indicar que «lo que está ‘dentro del mundo’ [...] está también dentro del espacio». Véase Heidegger, *Sein und Zeit* (Halle a.d.S.: Niemayer, 1927), páginas 83 y 135 de la versión inglesa (*Being and Time*, Nueva York: Harper, 1962); versión española: *El ser y el tiempo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951).

10. László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (Múnich: Albert Langen, 1929); versión española: *La nueva visión y reseña de un artista* (Buenos Aires: Infinito, 1963), página 93.

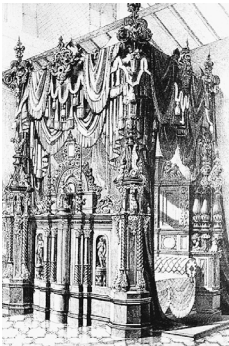
11. Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* (Londres: Faber & Faber, 1935); versión española: *La nueva arquitectura y la Bauhaus* (Barcelona: Lumen, 1966), páginas 25-26.

12. Giedion, *Walter Gropius* (Teufen y St. Gallen: A. Niggli & W. Verkauf, 1954), página 63.

1.2. *Walter Gropius, maqueta del proyecto para el Teatro Total, 1926.*



1.3. *Cama con dosel, presentada en la Exposición Universal de París de 1889.*



mundo abierto. En el Teatro Total, la visión espacial de Horeau se anima con la presentación de un nuevo modo de vida.

En general, la nueva concepción del espacio concede una importancia primordial a la apertura y la continuidad, en contraste con esos 'lugares' aislados y semiindependientes que constituían la estructura espacial de los mundos del pasado (figura 1.3). Sin embargo, esta apertura es principalmente *horizontal*; una situación global supone que la superficie de la tierra queda totalmente integrada, mientras que la dirección vertical pierde importancia en la misma medida. La relación con el cielo, esa 'dimensión sagrada' de las culturas del pasado, tiende a olvidarse cuando la tierra se abre como una extensión horizontal.

La arquitectura barroca nos preparó para la conquista de la horizontal. Durante el siglo XVII, el cosmos universal y ordenado de la Edad Media fue sustituido por una multitud de sistemas enfrentados: religiosos, políticos o económicos. Debido a ese enfrentamiento explícito o implícito, la 'propagación' era esencial, y los trazados dinámicos y centrífugos llegaron a ser algo habitual. «La propagación sólo se hace significativa y eficaz en rela-

ción con un centro que representa los axiomas y las peculiaridades fundamentales del sistema.»¹³ En ese centro, una referencia vertical resulta conveniente para hacerlo aparecer como un punto focal. A partir de ese punto, el sistema podría extenderse hasta el infinito. Las plantas de ciudades como Versalles y Karlsruhe son ejemplos típicos de la concepción barroca del espacio: abierto, pero centralizado (figura 1.4).

La nueva concepción del espacio que empezó a destacar durante la segunda mitad del siglo XIX retomó las nociones de extensión y movilidad, pero abolió el centro simbólico. En el mundo moderno, el entendimiento humano ya no está administrado por determinada autoridad situada en el centro, sino que se ha vuelto libre y, al menos en teoría, está al alcance de todo el mundo. Sin embargo, la «pérdida del centro» hace que nuestro entendimiento del mundo resulte sumamente difícil.¹⁴ ¿Cómo es posible la orientación y la identificación del hombre en un mundo dinámico de interacción y cambio? Resolver este problema es la tarea de la arquitectura moderna.

Cuando los pioneros de la arquitectura moderna rechazaban las ‘formas del pasado’, no se referían sólo a algunos motivos concretos, sino también a las concepciones espaciales en general, como la perspectiva lineal del Renacimiento o los trazados totalitarios del Barroco. En particular se oponían a las composiciones ‘académicas’ de la arquitectura oficial del siglo XIX, en la que los centros y ejes significativos del urbanismo barroco habían degenerado en un juego con figuras formalistas. Evidentemente, esos trazados artificiales y estáticos no podían hacer frente a la forma de vida de un mundo abierto y dinámico.¹⁵ Y por último, pero no menos importante, rechazaban los ‘estilos’ como sistemas de tipos edificatorios y elementos simbólicos. Por medio de los estilos era como se hacían realidad las concepciones espaciales del pasado. Como sistemas de ordenación, los estilos consistían en unas partes interrelacionadas que reflejaban un mundo entendido como una jerarquía en la que cada parte tenía asignados un lugar y un valor en particular. Durante el siglo XIX, esas partes se sacaron de su contexto y la historia quedó reducida a un ‘gran almacén’ del que se podían tomar prestadas las formas cuando resultaban ‘necesarias’. Sigfried Giedion ha descrito este eclecticismo como una «devaluación de los símbolos» y ha mostrado cómo sirvió para dar al nuevo «hombre hecho a sí mismo» una «coartada humanística».¹⁶ «No importa lo listo que pueda ser: un ecléctico no es más que un hombre débil, pues se trata de alguien que ha perdido el norte [...]. Un ecléctico es un barco que trata de navegar con todos los vientos al mismo tiempo», escribía Charles Baude-

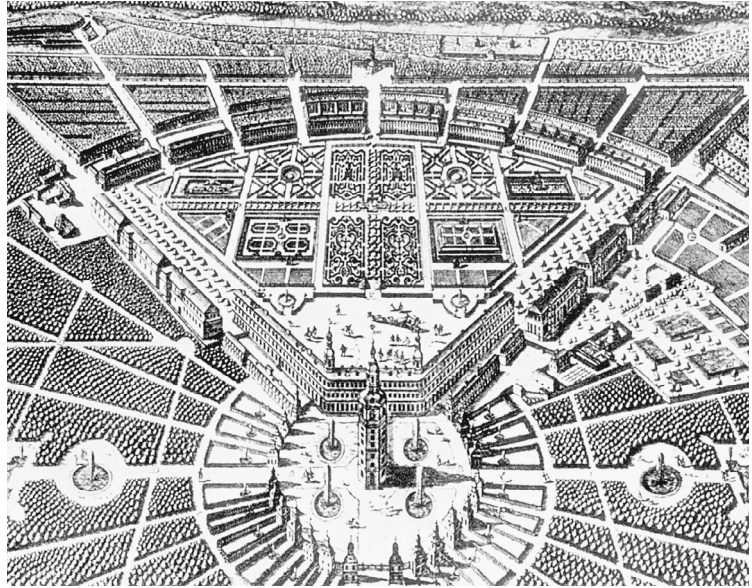
13. Véase Christian Norberg-Schulz, *Architettura barocca* (Milán: Electa, 1971); versión española: *Arquitectura barroca* (Madrid: Aguilar, 1972), páginas 9 y siguientes.

14. Véase Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (Salzburgo: Otto Müller Verlag, 1948); literalmente ‘la pérdida del centro’, pero traducido al castellano como *El arte descentrado* (Barcelona: Labor, 1959).

15. Como ejemplo, podemos hacer referencia a las ‘composiciones’ de Jean-Nicolas-Louis Durand. Véase Giedion, *Architecture, You and Me* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958), página 29; publicado originalmente en alemán como *Architektur und Gemeinschaft* (Hamburgo: Rowohlt, 1956); versión española: *Arquitectura y comunidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1957).

16. Giedion, “Napoleon and the Devaluation of Symbols” (*Architectural Review*, número 11, 1947).

1.4. *Perspectiva aérea de la ciudad de Karlsruhe en el siglo XVIII.*



laire hacia 1850.¹⁷ No es de extrañar que Le Corbusier, evocando a Henry van de Velde, dijese que los estilos eran una «mentira».

El rechazo de los estilos implicaba que era necesario un nuevo lenguaje formal para poner en práctica la nueva concepción del espacio. «La arquitectura contemporánea tenía que tomar el camino difícil. Al igual que la pintura y la escultura, tenía que empezar de nuevo; tenía que reconquistar las cosas más primitivas, como si nada se hubiese hecho anteriormente; no podía volver a Grecia, ni a Roma ni al Barroco, para reconfortarse con su experiencia. En ciertas crisis, el hombre debe vivir en reclusión para tomar conciencia de sus propios sentimientos y pensamientos internos. Ésta era la situación de todas las artes en torno a 1910.»¹⁸ Sin embargo, sería superficial interpretar la exigencia de unos nuevos medios de expresión como un problema meramente 'formalista'. Ya hemos recalcado que la nueva arquitectura pretendía ayudar al hombre a alcanzar un 'punto de apoyo existencial'. En realidad, la devaluación de los símbolos era parte de una 'alienación' general del hombre, que se había desarrollado durante el siglo XIX. Privado de símbolos significativos, el hombre ya no podía identificarse con su entorno y por eso perdió su sentido de pertenencia. La nueva concepción espacial representaba una promesa, pero hasta entonces había estado reprimida por un gusto imperante que se refugiaba en estímulos sentimentales. Para vencer este estado de alienación era necesario un nuevo *arte*, un arte que pudiese ofrecer al hombre un acceso emocional a «todo lo que no existía antes» y hacerle sentirse libre gracias a la apertura y la

17. Giedion, *Architecture, You and Me*, página 18.

18. *Ibidem*, página 26.

movilidad. La arquitectura moderna forma parte de este nuevo arte y se desarrolló en concordancia con la evolución del arte moderno en general y con la pintura y escultura modernas en particular.

El ojo de la aguja del arte moderno

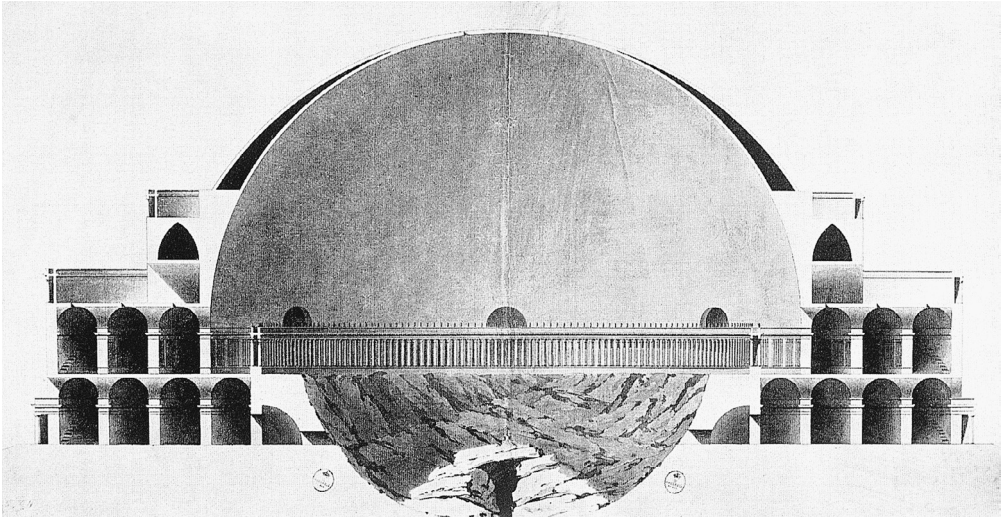
Para el hombre moderno podría no resultar obvio que es necesario un nuevo arte en un mundo dominado por la ciencia y la tecnología. ¿No creemos actualmente que el entendimiento es tan sólo una cuestión racional? ¿No creemos que todos los problemas pueden resolverse con medios técnicos? La fe en la razón proviene de la Ilustración; en general, implica una negación de cualquier clase de dogma impuesto a priori, y la confianza en el estudio de los fenómenos como tales. «Nunca hemos de decir: empezemos inventando principios de acuerdo con los cuales tratemos de explicarlo todo;» –escribía Voltaire– «mejor deberíamos decir: hagamos un análisis exacto de las cosas [...]»¹⁹ Y John Locke añadía: «¿De dónde obtiene la mente todos los materiales de la razón y el conocimiento? A esta pregunta yo contesto con una sola palabra: *experiencia*.»²⁰ Así pues, el empirismo se adoptó como método guía del mundo, y se dejaron a un lado otras formas intuitivas de entendimiento. Como consecuencia de ello, la educación llegó a ser la adquisición de un ‘conocimiento’ meramente factual, mientras que el arte quedó reducido a un pasatiempo o incluso a un ‘lujo innecesario’.

En su grandioso proyecto para un Templo de la Razón (hacia 1793), Étienne-Louis Boullée hizo una interpretación arquitectónica de esa nueva ‘creencia’ (figura 1.5).²¹ En ese proyecto, el mundo del hombre se presenta como una ‘naturaleza’, en forma de dos semiesferas complementarias: una que visualiza la tierra como un profundo barranco rocoso, y otra que representa el cielo como una cúpula lisa que lo abarca todo. En una planicie situada dentro del barranco se ha colocado una estatua de la Naturaleza, encarnada como Ártemis de Éfeso, diosa de la tierra. La fuerza de la razón y el conocimiento poseídos por el hombre quedan simbolizados por una columnata circundante y antropomórfica, situada entre las dos esferas. Desde esa posición, el hombre puede mirar hacia abajo para desvelar los secretos de la tierra, y hacia arriba para contemplar las maravillas de cielo. Aunque la visión de Boullée respalda la confianza en la ciencia natural, también señala sus límites: al ser una ‘imagen’, el proyecto de Boullée va más allá de la adquisición y la ordenación de los datos; lo que hace es ‘presentar’ ante nosotros el nuevo mundo como un todo

19. Voltaire, *Traité de Métaphysique* (1734).

20. John Locke, *An Essay concerning Human Understanding* (Londres, 1690); versión española reciente: *Ensayo sobre el entendimiento humano* (Madrid: Aguilar, 1987).

21. Klaus Lankheit, *Der Tempel der Vernunft* (Basilea: Birkhäuser, 1968). Tras la Revolución Francesa, muchas iglesias, entre ellas Notre-Dame de París y las catedrales de Chartres y Estrasburgo, fueron transformadas en ‘templos de la razón’.



1.5. Étienne-Louis Boullée, proyecto para un Templo de la Razón, hacia 1793.

significativo, y con ello ilustra la función del arte como un complemento de la razón.

Sin embargo, la confianza en la razón fue asumida por el arte moderno y se intentó llevar a cabo un estudio ‘científico’ de los fenómenos artísticos, especialmente en la Bauhaus.²² Con todo, la mayoría de los pioneros se dieron cuenta de que el hombre no puede alcanzar un punto de apoyo existencial únicamente por medio de la razón. La ciencia natural reduce el mundo a lo que es ‘mensurable’, es decir, a cantidades abstractas, mientras que se desvanecen las ‘cualidades’ de las cosas concretas que constituyen nuestro mundo cotidiano.²³ En un mundo cuantificado, los sentimientos del hombre se dejan al azar y suelen oscilar entre los estallidos repentinos y la pasividad introvertida. «La escisión entre la realidad recién creada y el sentimiento emocional comenzó con la Revolución Industrial: las máquinas sin control –el sentimiento de marginación y la producción como un fin en sí mismo– escapan al romanticismo», escribía Giedion. «Esta dicotomía explica el ascenso del arte oficial del último siglo [XIX], que sigue siendo la medida del gusto para el público en general. Ese arte reconocido de las exposiciones, las academias y la prensa, ese arte que tenía un poder real y que llegó a gobernar el mundo emocional del público en general, resultó ser simplemente una droga, un narcótico.»²⁴ «El siglo XIX fue testigo del mayor incremento de los productos materiales que se había conocido hasta entonces. El pensamiento se concentraba en alcanzar un dominio racional del mundo entero [...]. Al mismo tiempo, el siglo XIX vivía en una maraña de sentimientos inarticulados; se tambaleaba entre un extremo y otro, dando golpes de ciego en todas direcciones; buscaba

22. Véase Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933* (Bramsche: Rasch, 1962); versión española: *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*; (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).

23. Giedion, *Architecture, You and Me*, página 7.

24. *Ibidem*.

su liberación huyendo hacia el pasado [...].»²⁵ Curar esa «brecha entre pensamiento y sentimiento» era un objetivo básico del Movimiento Moderno en el arte y la arquitectura.

Entonces, ¿cuál es el propósito del arte en general, especialmente en una época de entendimiento científico y producción industrial? Por distintos medios, el hombre tiene que entender y ‘conservar’ ese mundo fugaz de los fenómenos al que pertenece. Por eso abstrae similitudes, clasifica y llega a unas ‘leyes naturales’; o bien construye utensilios prácticos que le permiten manejar las situaciones conforme a sus propósitos. Pero esto no basta. «Entender significa algo más que teoría y práctica; significa también conservar la visión de cómo ‘son’ las cosas, de su ‘verdadera naturaleza’, lo que incluye sus interrelaciones. Es decir, hemos de comprender la situación como una totalidad cualitativa, como ese ‘mundo de la vida’ lleno de significado que escapa a la ciencia y la tecnología. Por eso creamos *obras de arte*, que, como imágenes, no describen el mundo, pero lo ponen de relieve como una realidad concreta. «Sólo la imagen formada conserva la visión,» –decía Martin Heidegger– «pero la imagen formada descansa en el poema.»²⁶ Por tanto, la obra de arte conserva y hace visible el mundo; no representa un objeto, sino que muestra lo que es como ‘cosa’, esto es, como la ‘concentración’ de un mundo. Una cosa nunca está sola, está relacionada con otras cosas; y su ‘cosidad’, su esencia como cosa, consiste en esas relaciones o, en palabras de Heidegger, en el mundo que concentra.²⁷ Cuando el artista presenta la cosa, desvela este mundo y con ello hace que esa *cosa* llegue a ser significativa.

Durante la primera década del siglo xx se produjo una ‘revolución visual’ en las artes plásticas; tal revolución consistió básicamente en un abandono de esa representación realista de los objetos de la vida cotidiana que había sido la norma en el pasado. En el Cubismo, esto se consiguió mediante el uso de una serie de puntos de vista simultáneos, con lo cual varios aspectos de una misma cosa quedaban unificados en una sola imagen. Y así fue como el arte pictórico dejó atrás la perspectiva y se hizo ‘abstracto’ o ‘no figurativo’. De este modo se desecha la ‘figura’ tradicional y ve la luz una nueva clase de ‘forma abierta’. Esta revolución se produjo aproximadamente en la misma época en la que algunos arquitectos abolieron los estilos históricos y los pioneros de la música moderna se apartaron de la tonalidad. Todos esos experimentos pueden entenderse como intentos paralelos de desarrollar un arte ‘moderno’ que pudiese expresar el nuevo mundo abierto. En general, ese arte pretendía volver a las ‘cosas mismas’ y por eso constituía un complemento de las abstracciones cuanti-

25. *Ibidem*, página 11.

26. Heidegger, “El pensador como poeta,” página 7 de la versión inglesa: *Poetry, Language, Thought* (edición de A. Hofstadter; Nueva York, 1971).

27. Heidegger, “La cosa”, *ibidem*, página 163 y siguientes. [Aquí se ha usado la terminología aplicada en Heidegger, *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994). *Nota del traductor.*]

tativas del pensamiento científico.²⁸ «El arte no reproduce lo que es visible, sino que hace visible [las cosas]», decía Paul Klee, y confirmaba este principio en sus obras haciéndonos ver la cualidad esencial de los fenómenos.

Un dibujo de Klee titulado *Lluvia* pone de relieve los chorros de agua de un chaparrón, su densidad y fuerza variables, así como su procedencia de un lejano ‘firmamento’ (figura 1.6). Así pues, el arte moderno no renegaba de la naturaleza; más bien lo que quería era penetrar en la naturaleza real de las cosas mediante una abstracción de sus cualidades.

A veces, las formas sencillas revelan esa naturaleza, como confirma Constantin Brancusi: «La sencillez no es una meta en el arte, sino que llegamos a ella cuando nos aproximamos al significado real de las cosas.»²⁹ Así, el *Pájaro* de Brancusi conquista la verticalidad «para llenar la bóveda celeste» –como él mismo dice– porque su forma sencilla revela las posibilidades esenciales de un pájaro (figura 1.7). Incluso las composiciones ortogonales de Piet Mondrian buscaban una «unificación del hombre con el universo», mediante la visualización de las propiedades básicas del mundo.³⁰ De este modo, el arte moderno luchaba contra la ‘devaluación de los símbolos’, pero tenía que «tomar el camino difícil; [...] reconquistar las cosas más primitivas, como si nada se hubiese hecho anteriormente».

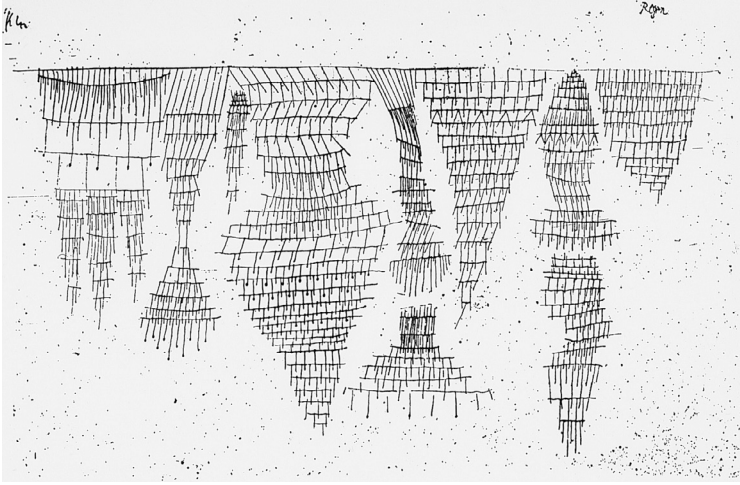
El *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912), de Umberto Boccioni ilustra particularmente bien la nueva concepción de la cosa como esencia y relación (figura 1.8). Así, la botella se ‘desarrolla en el espacio’ para decirnos que la propiedad más importante del mundo propio de cualquier objeto es su relación con la tierra y el cielo. Pero la botella de Boccioni también ‘concentra’ la movilidad del fluido contenido en ella, los reflejos de la luz en la superficie y su posición en el espacio como un ‘centro’ desde el cual el agua y el vino se ofrecen a los ‘usuarios’ que la rodean. La botella surge de los fenómenos transitorios para adoptar la condición de ‘cosa concentradora’, al tiempo que define el espacio como una entidad concreta y ocupada, más que como una abstracción matemática.

En *El palacio a las 4 de la mañana*, de Alberto Giacometti, la nueva concepción del espacio se convierte en el tema principal (figura 1.9). En este caso, una composición de barras finas define un espacio que es simultáneamente infinito y diferenciado; se mantiene y se orienta gracias a unos planos verticales y horizontales colocados dentro del esqueleto lineal. En ese espacio aparecen extrañas figuras: un pájaro en el aire, una espina dorsal suspendida (¿o es una oruga?), una mujer de pie y una pequeña esfera.

28. La expresión ‘cosas mismas’ procede de Husserl. Véase Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* (1936); versión española: *La crisis de las ciencias europeas* (Barcelona: Crítica, 1990).

29. Citado por Carola Giedion-Welcker, *Schriften 1926-71* (Colonia: DuMont Schauberg, 1973), página 299.

30. Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art* (Nueva York: Wittenborn & Co., 1945), página 17.



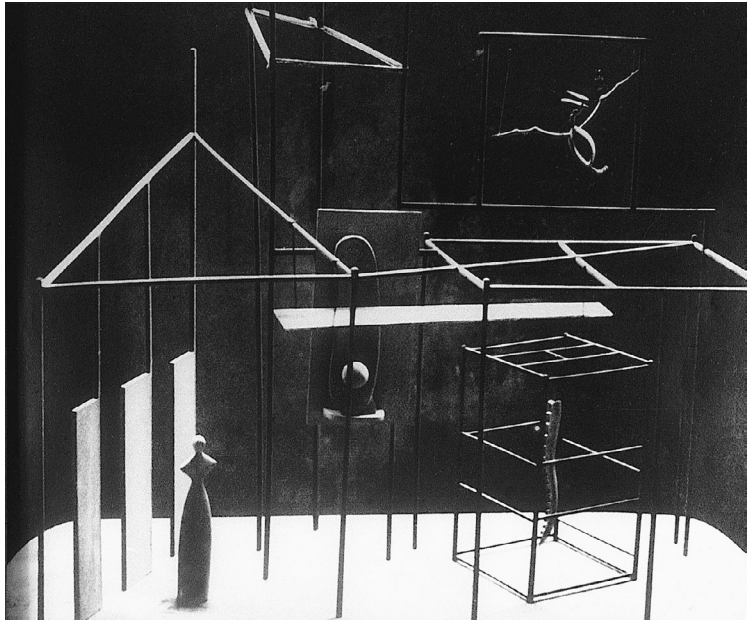
1.6. Paul Klee, Lluvia.



1.7. Constantin Brancusi, Pájaro.



1.8. *Umberto Boccioni*,
Desarrollo de una
botella en el espacio.



1.9. *Alberto
Giacometti*, El palacio a
las 4 de la mañana.

Todas las figuras descritas e ilustradas en las páginas anteriores representan diferentes modos de estar entre la tierra y el cielo; más aún: tienen el carácter de ‘recuerdos’ que aparecen y desaparecen, relacionando así el presente con el pasado, al tiempo que parecen estar cargadas de futuro. Uniendo elementos que no tienen nada en común, la obra de arte se torna ‘surrealista’; va más allá de lo que ofrece a primera vista y abre un mundo de significados ocultos. Los significados revelados por ese *Palacio* de Giacometti son evidentemente los misterios y las estructuras de ese mundo nuevo y abierto que se presenta aquí como una especie ‘arquitectura’ imaginativa.

Sin embargo, tras las síntesis intuitivas de los pioneros, lo que pasó a primer plano fueron los peligros inherentes al enfoque moderno del arte. Bajo la influencia de la actitud analítica existente, muchos artistas tendieron a dar más importancia a los medios de expresión como tales, por lo que el arte quedó reducido a una nueva clase de juego efectista.³¹ Este enfoque estaba respaldado por la creencia pseudocientífica de que el hombre construye su imagen del mundo, su entendimiento, desde ‘abajo’, sumando sensaciones. «A partir de una sensación de calidez, del olor de la leche, del contacto de las manos y de la aparición de los rasgos,» –dice György Kepes– «el niño compone una imagen unitaria de la madre. La creación de la imagen es la integración de los datos sensoriales para formar una experiencia coherente de algo [...].»³² Este enfoque atomístico del mundo solamente puede conducir a la desintegración. El mundo no consiste en unos datos sensoriales, sino que se nos presenta inmediatamente como una multitud de ‘cosas’.³³ El arte es el único medio de captar la *cosidad* o cualidad de esas cosas, y su éxito en ese cometido depende de una ‘visión’ adecuada.

Los ejemplos que hemos mencionado anteriormente ilustran ese nuevo modo de ver y entender que resultaba necesario para establecer unas relaciones significativas entre el hombre y su nuevo entorno.³⁴ Ese nuevo modo de ver tiene su equivalente pictórico en unos *collages* abiertos y ‘surrealistas’ que concentran el mundo moderno. Algunas veces, esos *collages* quedan reducidos a los elementos esenciales más sencillos posibles, como sucede en las composiciones de Mondrian, compuestas de retículas ortogonales y colores primarios; otras veces, están repletos de detalles poéticos, como ocurre en los insondables cuentos de hadas de Klee. Sin esta nueva visión, el mundo moderno resultaría ininteligible. Por eso Giedion tuvo que recalcar: «Nadie se hace arquitecto hoy en día sin haber pasado antes por el ojo de la aguja del arte moderno.»

31. Eso fue lo que ocurrió, en particular, después de la II Guerra Mundial.

32. György Kepes, *The New Landscape in Art and Science* (Chicago: P. Theobald, 1956), página 22.

33. Creer que la organización viene ‘después’ es malentender la teoría de la *Gestalt*; el mundo se nos presenta como un conjunto de *Gestalten*.

34. Este nuevo modo de ver y entender se denominó también ‘nueva sensibilidad’ (Giedion) y ‘*esprit nouveau*’ (Le Corbusier).