



Teorías y arquitecturas en plural

Mirando la tradición

Trabajo de ascenso para optar a la categoría de Profesor Titular
en el escalafón universitario

Doctor MSc Luis Polito Di Sabato

A Rafael Moneo, testigo prudente de luz

Resumen

Esta investigación trata acerca de la **naturaleza disciplinar** de la materia teoría de la arquitectura. El uso frecuente de este término en **singular** revela una **aproximación cientificista**. A través de indagaciones críticas se desarrolla la hipótesis central del trabajo: tanto teorías como arquitecturas existen en **plural**. **No hay una teoría única**.

En el primer capítulo se trata de diversos **esquemas interpretativos** de las teorías, del tratamiento de los **hechos de la arquitectura**, de la **tradición cultural** en la arquitectura; dando paso a las hipótesis de la investigación y a la definición del objetivo central: reconocer que teorías y arquitecturas requieren **deslindarse** de los **modelos de teoría de las ciencias naturales**.

El segundo capítulo ahonda en el contraste entre ciencias, historia y arquitectura, desarrollando el contraste entre **verdad y arbitrariedad**.

En el tercer capítulo se analizan textos teóricos de arquitectura, profundizando en sus **intenciones**. Se tratan también textos y autores de **otras disciplinas**, en la medida que aportan oportunas **reflexiones** en cuanto a la **pluralidad**.

El cuarto capítulo continúa con reflexiones más libres y puntuales, sobre obras y arquitectos venezolanos y así mismo temas vinculados a la **enseñanza** de la arquitectura.

Al final, reconocemos que si descartamos las aproximaciones cientificistas podemos descubrir el **papel fundamental** que tiene la **tradición** en la arquitectura. Se propone entonces un papel crucial y así mismo retador para las teorías: en cambio de pretender hacer de la arquitectura una ciencia natural, las teorías tienen un papel activo como **agentes de propuestas** y también como **continentes para la enseñanza**, un aspecto que es crucial dada la **particularidad** de esta disciplina reacia a entrar en los moldes de las ciencias naturales.

Índice

Resumen	3
Introducción	7
1-Planteamientos iniciales	29
1.1-Tres interpretaciones	31
1.2-Cultura y tradición	36
1.3-Hechos de la arquitectura	43
1.4-Hipótesis y objetivos	52
2-Historia, ciencias, verdad y arbitrariedad	57
2.1-Mirar la historia pensando en arquitectura	60
2.1.1-Pensar las disciplinas	60
2.1.2-Problemas críticos y la fascinación determinista	63
2.1.3-Realidad y hechos, de nuevo	67
2.1.4-Pensar arquitectónicamente	70
2.2-El proyecto, entre ciencia y arquitectura	73
2.2-1-Estudiar y hacer arquitectura	75
2.2.2-Métodos	80
2.2.3-Singularidad y pluralidad	83
2.2.4- Buscando rumbos	85
2.2.5-¿Proceso o resultado?	90
2.3-Verdad, arbitrariedad y tradición	93
2.3.1-Arquitectura arbitraria	94
2.3.2-Bajo el mandato de la verdad	100
2.3.3- <i>Neue sachlichkeit</i> . La arquitectura ya no es tal	103
2.3.4-Ornamento y delito. Hacia una arquitectura puritana	106
2.3.5-Explorando viejas y nuevas posibilidades	109
2.3.6-Un camino, reflexión sobre la tradición	113
3-Después del naufragio, propuestas	116
3.1-Una epistemología de la arquitectura	118
3.2-La ciencia de la arquitectura y de la ciudad	125
3.3-Aportes positivos	131
3.4-Arquitectura y poética	144
3.5-Adiós a la teoría como sistema	154
3.6-Entender, dialogar, interpretar	162
3.7-Aprender el oficio	168
3.8-Teorías <i>in nuce</i>	174
4-Reflexiones adicionales, en red	189
4.1-Cultura y tradición, de nuevo	194
4.1.1-La libertad en palabras de Octavio Paz	194
4.1.2-Belleza que trasciende, belleza que vive y muere	196
4.1.3-Tres notas sobre clasicismo	198
4.2-Sobre ciencias y artes	205
4.2.1-La excepción en arte y en ciencia	205
4.2.2-Aplicación del método científico y contraste evidente	209
4.2.3-¿Una obra puede ser mejor que otra? (a propósito de Ahmad Jamal)	214
4.3-Obras, reflexiones y docencia	215
4.3.1-Hablar de arquitectura	222
4.3.2-Recordando a Jesús Tenreiro	219
4.3.3-Una carta de hace más de un año. A Paulina Villanueva	235
4.3.4-Elogio de la mejor fachada de Venezuela	235
4.3.5-Recordando a Carlos Raúl Villanueva	243

4.3.6-Una entrevista a Moneo	247
4.3.7-Una entrevista a Moneo II	250
4.3.8-Otra vez Moneo. En contra de los automatismos	251
4.3.9-Una cuestión esencial	252
4.3.10-Aldo Rossi. A 21 años de su ida	256
Conclusiones	264
Bibliografía y otras fuentes consultadas	277
Fuentes de las imágenes	283

(...) Cuando la nostalgia de la norma aflora de nuevo, Durand, que siempre ha manifestado querer mirar a la arquitectura con los ojos de la razón vuelve a ser admirado y las láminas de su libro se reproducen sin cesar, ilustrando los escritos de quienes ven en él a un precursor, bajo tantos conceptos, de lo que más tarde sería la arquitectura: quien se anime a su lectura se sorprenderá, en efecto, al ver cuantos “slogans” que hoy se tienen todavía por provocadores fueron formulados por el puritano profesor de la École Polytechnique.

Escribir un tratado como el Durand se ha convertido en la ambición de más de un arquitecto contemporáneo al pensar que la disciplina no adquirirá hoy su madurez hasta que no sea capaz de codificar sus principios y de ofrecer un método de proyecto tal como Durand hizo. Olvidan, quienes alimentan tales fantasías, que Durand contaba todavía con los restos del naufragio, con los elementos de la arquitectura clásica. Las circunstancias son hoy bien diversas y la admiración que todavía la obra de Durand produce no debe llevar, en mi opinión, a la simple emulación mimética. El estudio de Durand contribuirá, sin duda, a disipar tan peligroso equívoco. Prólogo de Rafael Moneo al *Precis de Durand* (Durand, 1981: XV).¹

¹ Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) es autor de un célebre tratado de arquitectura, el *Précis des leçons d'architecture* (*Compendio de lecciones de arquitectura*, 1981. Primera edición: 1802-05). Muestra una nueva visión de la arquitectura y del diseño, dibujando una cantidad de plantas de los edificios más típicos (el hospital, el hotel, la cárcel) en una suerte de simple catálogo o *lego* en donde hasta las variantes están codificadas. La propuesta es la de una arquitectura unificada, simple y funcional, respondiendo a los hechos tangibles de las diversas funciones. Según Kenneth Frampton, “Durand (...) trató de establecer una metodología universal (...) mediante la cual fuese posible crear estructuras económicas y apropiadas a través de la permutación modular de unos tipos fijos de plano y unos alzados alternativos.” (Frampton, 1987: 15). Su publicación contemporánea y la inclusión de un prólogo realizado por Rafael Moneo, notable figura de la arquitectura de estos tiempos revela la trascendencia e importancia del tratado. De Durand se hablará varias veces en el trabajo.

Introducción

Declaración inicial

Cuando han transcurrido casi 30 años de actividad docente en la materia *Teoría de la Arquitectura* en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (FAU-UCV) y siendo este trabajo la aspiración para optar al escalafón de titular se presenta la oportunidad de expresar algunas ideas en forma de balance.

La materia es fascinante. Igualmente la arquitectura en sí; así como la lectura, la reflexión y la crítica. Las nombradas están implícitas en la docencia e investigación en teoría.

Pero también me persiguen algunas angustias y marcados rechazos. El campo de la teoría no puede ser el de la indiferencia.

Los asuntos que aquí trataré no son fáciles. Como bien señala Sola-Morales a propósito del tema que aquí nos ocupa, “es ingenuo o grosero pensar que todo es evidente” (Sola-Morales, 2001: 11). El entendimiento de la arquitectura requiere estudio y experiencia. (Ídem).

Y esto, inevitablemente conduce a tener una determinada mirada y un sesgo inquisidor. Inquirir puede significar indagar y eso en lo que tratamos es indispensable. También tiene que ver con juzgar. El juicio genera suspicacias por el lado de las penalizaciones que podemos sufrir. Pero en arquitectura el juicio –como mirada particular– es inevitable. Lo que se le debe pedir a un docente e investigador es hacer evidentes esos juicios y así mismo indagar sobre ellos. Se trata de inquirir y de volver a hacerlo. Es obligación que me impongo en este trabajo.

Aclaratoria ídem

En este trabajo se leerá de forma reiterada que ni teorías ni arquitecturas obedecen al modelo de las ciencias naturales.

Esta hipótesis se hace en dos sentidos:

1-En primer lugar, la teoría no es un cuerpo de conocimiento que rige la práctica de la arquitectura. El fundamento de las ciencias radica en la exactitud de las teorías como modelos que se verifican en la realidad. Esto no sucede en la arquitectura.

El trabajo se propone poner en claro algunas ideas acerca de lo que habitualmente llamamos teoría. La tarea no es fácil, e implica ciertos riesgos. Sin embargo, este es un asunto urgente y es por eso que no lo postergo más. En cuanto a que ni teorías ni arquitecturas no obedecen a modelos de las ciencias naturales, voy a aclarar algo aquí brevemente, para poder seguir adelante.

Mario Bunge define ciencia como “cuerpo de ideas (...) que puede caracterizarse como conocimiento racional, sistemático, exacto, verificable y por consiguiente falible” (Bunge, 2004: 11).

Por otro lado, el filósofo de la historia Robin Georg Collingwood define ciencia en un sentido más amplio que el de Bunge. Ciencia es un saber dedicado a un tema específico, que se hace unas preguntas igualmente específicas sobre ese asunto que le atañe. Y no agrega nada más. Así, la historia es la ciencia que interpreta los acontecimientos del pasado. En esta segunda acepción ciencia es disciplina que se estudia con esmero, con un objeto de estudio definido y, en consecuencia, textos y personas que se dedican a esa actividad.

La primera es ciencia de modo restringido y la segunda es ciencia en sentido más amplio. Una construye métodos e intenta construir teorías que se espera cumplan con los calificativos que Bunge enumera.

Cuando digo que ni teoría ni arquitectura son ciencias lo hago negando la primera acepción, la de Bunge. Bajo su aproximación a las ciencias caben la física pero no la arquitectura ni la pintura. Bajo la idea de Collingwood, tanto arquitectura y teoría son ciencias.

En síntesis, la afirmación de que la arquitectura no es ciencia se refiere a ciencia en el sentido de ese conocimiento exacto y verificable, constructor de métodos y teorías que las diversas ciencias intentan compartir.

La definición amplia de Collingwood no es producto de la casualidad. Aborda así la ciencia porque su propósito es el de demostrar la validez de la historia como una ciencia sólida, aunque no comparte algunos aspectos teóricos y metodológicos de las ciencias naturales.

Pero tiene un segundo propósito. Definir así la ciencia le permite también definir la honda naturaleza de la historia sin pedir prestados métodos y formas de trabajo que existen en otras ciencias.

Cuando se dice que una disciplina no obedece al modelo de otras ciencias se puede creer que no es una actividad con la requerida dignidad académica. Evidentemente no es el caso de la arquitectura ni de la teoría.

2-Diversos autores que analizaremos más adelante diferencian dos tipos de ciencias: naturales y del espíritu. Para Hans-Georg Gadamer, la filosofía es expresión precisa de la segunda categoría. Su aproximación a problemas teóricos de la filosofía revela ecos con la arquitectura que me interesan particularmente.²

Mi propósito en el trabajo no es incluir a la arquitectura en alguna clasificación. Pero el tema es importante en la medida que ciertos modelos gozan de mayor éxito y se revelan más cercanos a formas de pensamiento comúnmente aceptadas. Y más importante aún es el aporte que encontramos en algunos autores (como Gadamer) que nos permiten entender de qué trata la arquitectura.

Las diferencias entre ciencias no solo obedecen a los diferentes métodos empleados. Los objetos de estudio tienen sus implicaciones. En las páginas introductorias de *Verdad y método* (1993) Gadamer contextualiza las ciencias del espíritu en la tradición humanística. En estas disciplinas “su esencia no queda correctamente aprehendida si se las mide con el patrón de conocimiento progresivo de leyes.” (Gadamer, 1993: 11). Son ciencias que no necesariamente progresan y que no obedecen a leyes.

En conclusión, en el ámbito de las teorías conviene marcar una clara diferenciación en cuanto a su naturaleza disciplinar y a los métodos empleados en las ciencias naturales. En cambio, reconocemos desde ya coincidencias entre arquitectura y ciencias del espíritu.

Derribar y construir

Esta investigación cuestiona una tesis y propone otra. Ambos movimientos están enlazados. El epígrafe de Rafael Moneo en su cristalina precisión anticipa esto.

² Esta distinción no es exclusiva de Gadamer. Él mismo cita diversos antecedentes: John Stuart Mill (1806-1873), Wilhelm Dilthey (1833-1911) y Hermann von Helmholtz (1821-1894) (Gadamer, 1993: 10-12).

El racionalismo muchas veces extremo que se despliega desde los tiempos de Durand hasta el presente revela una nostalgia por una solidez teórica ya perdida.³ Curiosa paradoja, la de una pretensión unitaria y refundadora cuya intención primera obedece a la nostalgia por la pérdida de un paraíso ido. Esa seguridad que se fue para no volver no es otra que la idea de una única teoría de arquitectura, de un tratado que se constituya en principio de la disciplina, tal y como lo fue para el clasicismo y para Durand.

En tiempos de la antigüedad y del renacimiento, el plan unitario del tratado se fundamenta en la autoridad de la naturaleza o de la historia. En tiempos de Durand se apoya en una *pseudociencia*⁴ de la arquitectura.

Si el texto y las ideas de Durand han servido al plan de una única teoría, en parte ha sido porque si bien con sus palabras condena el clasicismo, por otra parte sus esquemas lo validan y eso permite que el lenguaje clásico se prolongue durante el siglo XIX y parte del XX. Pero lo logra también con su forma de razonar y justificar, apelando a criterios de economía y de función, dos de los puntales ideológicos de la arquitectura moderna.

La ciencia es el espejo a donde muchos teóricos y arquitectos han mirado buscando asideros sólidos. Y allí la teoría desdice de la arquitectura, una actividad que no se ajusta a un modelo teórico unitario que rige la práctica. Como dice Moneo, algunos contemporáneos aun sueñan y apuestan a ello. Este es el *peligroso equivoco*.

El lenguaje no es inocente. La palabra teoría ejerce influjo, una presión que conduce a planteamientos apriorísticos que han significado fascinación por una parte y una fatigosa presión por la otra.

¿Cuántos anuncios de verdades teóricas conocemos en arquitectura?

¿Cuántas propuestas teóricas aparentemente definitivas?

Si la teoría como soporte conceptual unificado alguna vez existió, toca hoy convenir que ya ni quedan rastros del naufragio.

¿Qué le queda entonces a la arquitectura y al teorizar?

¿Será que la arquitectura –aceptando su derrota en su aspiración científicista– puede ofrecer algún aporte a la comunidad de las ciencias?

¿Puede la teoría todavía tener sentido y cumplir todavía un papel útil?

³ En 1966, Aldo Rossi en su clásico libro *La arquitectura de la ciudad* habla de “la exigencia de un nuevo tratado.” (Rossi, 1982: 179).

⁴ Ver 2.3.1.

El papel de las teorías propositivas

Me voy a referir a un punto de mi tesis doctoral, titulado “Arte como naturaleza-naturaleza como arte: Feyerabend” (Polito, 2013: 360-363). Allí comento dos ensayos de filosofía de la ciencia en donde la arquitectura y los arquitectos tienen un papel fundamental.⁵

Feyerabend plantea que hay una forma de arte que se asume como reproducción de las leyes de la naturaleza. Arte de imitación, forma clásica por excelencia. Seguidores de este modelo son, entre tantos, el escritor Johann Wolfgang von Goethe (“Las esplendidas obras de arte son, al mismo tiempo, magníficas obras de la naturaleza.” Goethe. En: Feyerabend, 2003: 135) y el músico Anton von Webern (“... la base de la música griega... puede ser explicada como habiendo sido hallada imitando la naturaleza.” von Webern. En: Feyerabend, 2003: 136). El arte está en la naturaleza. Consecuencias de esta concepción son la limitación de la creatividad, que no tiene ningún aura misteriosa. Arte es en buena medida reproducción de la naturaleza aplicando la ciencia del número.

Pero luego Feyerabend da un giro. Nos recuerda que tanto ciencia como número se han conjugado a lo largo de la historia en plural. No hay ciencia, sino ciencias, una dispersa unidad. (“la ciencia no contiene una epistemología, contiene muchas”. Feyerabend, 2003: 142).

Lo anterior lleva a Feyerabend a equiparar a los científicos con los artistas. Cada teoría científica puede entenderse como un artefacto, como una invención. Siendo así, la naturaleza se vuelve arte.

Curiosamente, para explicar este segundo modelo, Feyerabend trata de dos importantes figuras de la arquitectura: Filippo Brunelleschi (1377-1446) y *Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc* (1814-1879). Ambos intentan refundar la arquitectura en nociones científicas. El primero lo hace a través de sus estudios sobre la perspectiva y acerca del marco (una importante convención en arquitectura, dibujo y pintura) y el segundo lo hace intentando demostrar

⁵ Estos son los dos ensayos: “El arte como producto de la naturaleza como obra de arte” (Feyerabend, 2003: 133-154) y “Brunelleschi y la invención de la perspectiva” (Feyerabend, 2001: 113–156).

que la arquitectura gótica es una arquitectura completamente racional que obedece fielmente a las leyes de la naturaleza.

A resaltar algunas cosas.

1-Tanto Brunelleschi como Viollet-Le-Duc son importantes referencias tanto desde el punto de vista de sus aportes teóricos así como el de las arquitecturas que proponen.

2-Para sugerirnos un modelo de ciencia no determinada y única, sino cambiante y dinámica Feyerabend utiliza las propuestas de dos importantes arquitectos de la historia universal.

Sus propuestas son falibles desde el punto de vista de su validez científica, pero son muy importantes desde el punto de vista de su carácter propositivo.

Aunque las racionalidades de un Brunelleschi o de un Viollet-Le-Duc se revelan hoy como fantasías superadas, no se puede decir lo mismo de la trascendencia de esas mismas propuestas.

Los dos casos aislados que analiza Feyerabend conducen al aspecto propositivo de este trabajo.

No han sido ellos dos los únicos quienes a través de la teoría han hecho propuestas que han tenido notables consecuencias para la arquitectura. Es un fenómeno que se repite y que revela un papel activo de la teoría en el devenir de la arquitectura.

Constatamos así que lejos de existir una teoría única, la historia revela una riqueza de teorías y propuestas.

De algunas hablaremos en el trabajo.

No es objeto de este trabajo seguir indagando en los aportes de la arquitectura y la teoría a la comunidad de las ciencias. Pero sí lo es mostrar caminos que nos pueden mostrar cual puede ser hoy la validez de la teoría.

Piénsese: si encontráramos una única teoría con validez científica, la arquitectura mediante ese soporte de conocimiento se transformaría en mera tecnología; en aplicación de conocimientos. Afortunadamente, a pesar del intento de algunos nostálgicos, tal camino se ha mostrado inviable. En cambio, arquitecturas y teorías –en plural– siguen siendo ámbitos para las inquietudes intelectuales, para propuestas de proyecto y para el enriquecimiento de nuestro marco cultural. De eso trata este trabajo.

Se definen entonces dos hipótesis de trabajo: un derribo y una reedificación de la teoría.

El derribo es obviamente el de la teoría vinculada al clasicismo. Pero lo es también el de la fantasía de una única teoría y válida para todos. No existe al día de hoy tal teoría.

En contraste, la reedificación es permanente. Es la de una obra que nunca termina, en la que a veces se avanza pero en la cual se producen fisuras y caídas. Y sin embargo, se continúa.

Adiós a la perfección ideal

Un arquitecto como Rafael Moneo, ha señalado cosas importantes. Una es la que encontramos en el epígrafe. Otras las recordaremos más adelante.

Nos alerta de esa tentación –ya vieja como él mismo señala– de pretender refundar a la arquitectura y a la teoría.

Estamos hablando del vaivén de la teoría, de un camino penoso, con muchas menos esperanzas de las que la nostalgia por el conocimiento sólido puede aceptar.

Pero las palabras de Moneo nos muestran también que ante ese naufragio parece existir una voluntad de sacar a flote algunos restos importantes de lo que alguna vez se hundió. Su propia lucidez interpretativa tanto del tratado como de las ilusiones del presente revela que tanto la teoría como la tradición histórica están allí para que las miremos y para que eventualmente extraigamos algo de ellas.

En una serie de documentales dedicados a arquitectos ibéricos, uno de ellos está dedicado a Rafael Moneo.⁶

El documental comienza con la obra más emblemática de Moneo, el Museo de Arte Romano de Mérida (1980-1985). Antes de pasear por la obra vemos unas imágenes de las ruinas del antiguo Teatro Romano de la misma ciudad española (16-15 a. C.). Mientras Moneo se pasea por el lugar nos dice estas palabras:

⁶ Me refiero a *Elogio de la luz n° 3: Rafael Moneo, coraje y convicción*. Recuperado el 22-10-2018. <https://www.youtube.com/watch?v=2NnR2suWAMo>

Estoy convencido de que la arquitectura puede servirse de los instrumentos de la modernidad sin abandonar el respeto y la conversación con el pasado. La historia es un vehículo fundamental para la investigación de la arquitectura y para el establecimiento de propuestas teóricas. A mi juicio el Museo de Arte Romano de Mérida conecta con el pasado y se refiere a la arquitectura histórica tanto como a la contemporánea y por ello suscitó tanto interés. (Moneo, 2018).

En las ruinas del antiguo teatro romano y en la propia obra contemporánea de Moneo, mostradas en secuencia al principio del documental, se pueden reconocer algunos rasgos comunes.

En el caso del Museo de Arte Romano se puede alternadamente reconocer el carácter de la arquitectura romana, en aquellos gruesos muros de ladrillo coronados por arcos de medio punto. Pero si miramos a los intervalos entre ellos vemos que desde arriba provienen halos de luz natural. Es este un rasgo absolutamente contemporáneo. Instrumentos del pasado y del presente unos juntos a otros, sirviendo a un único propósito: la arquitectura.

Si en cambio observamos el antiguo teatro romano se puede reconocer no el anticipo de la modernidad, pero sí cómo los ideales de una forma de entender la arquitectura se pueden resquebrajar. Anuncian así el paso del tiempo.

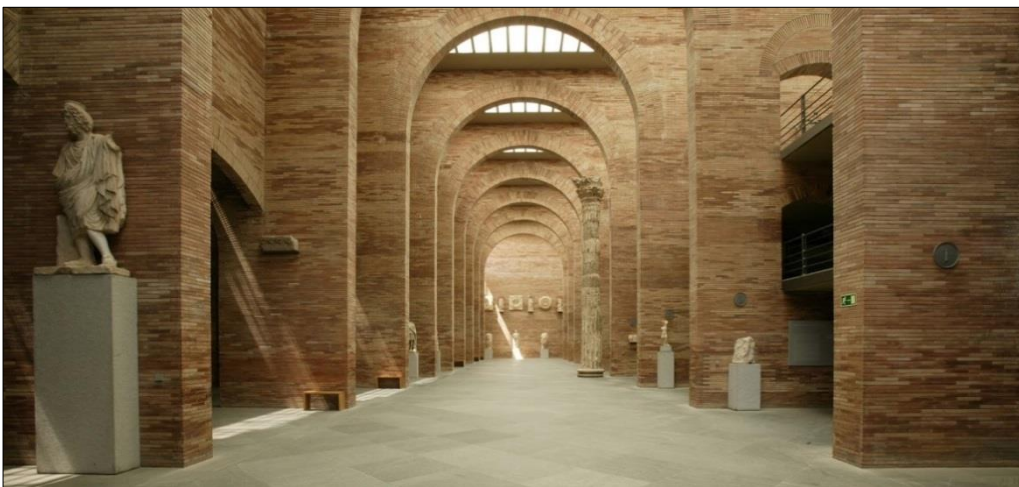
El cuerpo que sirve de fondo al escenario consta de un muro con una columnata que lo antecede. Esta columnata se fracciona en zonas y tiene una importante abertura en el centro. Algunas columnas tienen bases individuales, mientras otras lo tienen compartido. Los intercolumnios no son iguales. En definitiva, no vemos en esta arquitectura la perfección del orden clásico absoluto. Es una arquitectura que presagia el naufragio que Moneo acusa. Se emparenta así con las arquitecturas que propone el propio Moneo, unas arquitecturas con arraigo en la tradición pero conscientes de su ser contemporáneo.

Es Moneo quien nos hace reconocer esto, a través de sus palabras y a través de sus proyectos.

Después de todo no es aventurado decir que no hay edificio clásico perfecto, así como ningún rostro real es la suma de las proporciones ideales. Parte del mérito y también del peligro fascinante del tratado de Vitruvio – referencia por excelencia de lo clásico– es que no se refiere a edificio alguno

en particular. En el renacimiento se convierte en referencia a la cual se puede apelar a conveniencia.

Hay en esto un encanto, sobre todo en cuanto al papel director de la teoría. Ella parece congelarse mientras el devenir implica fracturas, dudas, debacles y pequeños saltos adelante. Ser conscientes de esto conduce a un sentido trágico, sentido que está en Moneo tanto en su obra como en su pensar. Podemos reconocer entonces un estado del arte de la teoría y también de la arquitectura; un fluir entre dos polos: fijación conceptual y devenir imperfecto. Reconociendo esto, que deja entre otras cosas obras logradas como el Museo de Arte Romano de Mérida, parece conveniente dejar atrás toda nostalgia pero no toda tradición; eludiendo también los saltos al vacío y las pretensiones de una nueva y única teoría.



-Arriba. Teatro Romano de Mérida (16-15 a. C.)

-Debajo. Museo de Arte Romano de Mérida (1980-1985). Rafael Moneo.

Investigación y valoración

Indagaciones como esta tienen implicaciones en el plano anímico. El abandono de la idea de una teoría unificada no nos deja indiferentes.

Ante los sucesos que he relatado, inmediatamente afloran valores y juicios. Preferimos unas ideas sobre otras. Le sucede a Durand, le sucede a Moneo, a mi persona y al que lee este trabajo.

Las disciplinas de la teoría, la historia y la crítica; junto a la cultura (entendida como fondo de valores e ideas comprometidas) conforman un entramado intelectual siempre activo y por lo tanto cambiante.

Ciertas formas de investigación científica pretenden anular esas variables. Y sucede que en otros campos de investigación, el hecho de que una molécula tenga uno o dos átomos de oxígeno es algo que no afecta ese marco cultural al que me he referido.⁷

La indagación científica limpia y aséptica ha sido para muchos una meta y una obligación. Una que impone las pretensiones de objetividad y de mirada distante.

Pero en este caso, ante arquitecturas y teorías, no se puede. Ya Thomas Kuhn nos ha dicho que en la investigación hay una “metafísica”. Las investigaciones son realizadas por “personas comprometidas” (Kuhn, 2004: 13).⁸

La arquitectura y la teoría imponen conocimientos distintos a aquellos de las ciencias naturales. No estudiamos objetos inertes. Lo que estudiamos nos toca, nos forma y deforma.

En arquitectura puede haber datos puramente materiales. Y podemos investigarlos como tales. Lo que sucede es que estos datos se encuentran siempre interrelacionados con otros. Y aquí aparece en la escena la interpretación.

⁷ Quizás no se deba descartar toda valoración en la investigación y en general en el ámbito de las ciencias naturales. Ante una fórmula expuesta en un pizarrón puede aparecer –por qué no?– una mirada estética. Y en el mundo de la ciencia es inevitable considerar consecuencias éticas y políticas. Pero estos aspectos no están incluidos en la propia naturaleza de las ciencias naturales. En forma diferente, en arquitectura, cualquier dato y cualquier hecho particulares son portadores de significados. Y son invariablemente interpretados.

⁸ Cabe resaltar que Kuhn no habla de investigaciones en arquitectura, sino de otras ciencias en donde veracidad y comprobación tienen un fuerte asidero.

Arquitectura toca a cultura, ya se dijo. Y ambas se caracterizan por un comportamiento particular: condicionan pero son igualmente condicionadas. Nos construyen, pero no somos pasivos ante ellas.

El filósofo Max Scheler (1874-1928) en un texto llamado *El saber y la cultura* (1980) distingue saber práctico de saber culto. Así:

(...) “Culto” no es quien sabe y conoce “muchas” modalidades contingentes de las cosas (polimatía), ni quien puede predecir y dominar, con arreglo a las leyes, un máximo de sucesos –el primero es el “erudito”, y el segundo, el “investigador”-, sino quien posee una estructura personal, un conjunto de movibles esquemas ideales que, apoyados unos en otros, construyen la unidad de un estilo y sirven para la intuición, el pensamiento, la concepción, la valoración de tratamiento del mundo (...). (Scheler, 1980: 75).

Scheler deslustra el saber culto de aquel que atañe a las ciencias naturales. Es un saber de formación, de propuestas y de integración de saberes; entre otros rasgos.

Así, estando obligado a cultivar un espíritu de investigación, toca intentar cómo conjugar la necesidad de un razonar justificado ante unas materias que imponen ciertas particularidades.

Y conviene aquí hacer una aclaratoria. He insistido en deslindar tanto a la teoría como a la arquitectura de los esquemas de las ciencias naturales.

El construccionismo ha sido una corriente opuesta al empirismo y a las “formas platónicas o naturalistas del realismo” (Abbagnano, 2008: 221). Ha servido para incorporar las variables del lenguaje, de la cultura; sobre todo para aquellas ciencias en donde prevalece el factor humano. En un sentido, este es el caso de la arquitectura.

Pero en este trabajo no se incluirán referencias a emergentes métodos de investigación. Los campos y referencias en los que me he apoyado para formular la conducción de esta investigación provienen de la propia teoría y de la historia (sobre arquitectura y sobre artes), de la filosofía y más particularmente de la estética.

Al respecto quiero señalar que no hay un modelo previo a citar para reconocer el camino por el que andará la investigación. Los aspectos metodológicos y teóricos están imbricados en la propia investigación y son permanentemente puestos en discusión. Y toca insistir; esto no se debe a ningún interés por apartarme de prácticas habituales, sino a un auténtico esfuerzo por adentrarme en lo que creo debe ser la forma de investigar sobre

arquitectura, respetando de igual manera tanto los compromisos de una investigación académica universitaria como las imposiciones y (por qué no decirlo) los fascinantes retos de esa compleja y rica materia que es la arquitectura.

En síntesis, las particularidades teóricas y metodológicas de esta investigación no provienen de la escogencia de modelos asumidos a priori. Son, de otra forma, propuestas hipotéticas acerca de cómo se debe indagar en el objeto de estudio al que nos enfrentamos.

En arquitectura se indaga y se valora. Es inevitable. Es justo reconocer que es así. Pero también es justo intentar hacer que juicios y valores se hagan conscientes y comunicables. Esto permite su discusión y permite el diálogo que favorece el conocimiento.

El tema es tan importante que inevitablemente volveré sobre él.

Imágenes referenciales

Existen modelos mentales y los reconocemos fácilmente cuando las imágenes los hacen evidentes.

La arquitectura se presta perfectamente para el empleo de imágenes y palabras como metáforas de ideas directrices. En su carácter básico permiten hacer más visibles las ideas.

Así, como parte de la introducción al trabajo quiero proponer tres formas -formas de arquitectura y de teoría- encarnadas en imágenes provenientes de diversas obras de arquitectura.

Tres formas y, así mismo, tres arquitecturas como perfectas imágenes de lo que este trabajo trata.

Moneo nos recuerda la arquitectura clásica y su mundo conceptual. Aquí, centralidad y orden son las pautas que gobiernan tanto las obras como la forma de pensar de los arquitectos y de la cultura en las que esa arquitectura se hace. Recordando a Christian Norberg-Schulz, en este marco tradicional aparecen las figuras del eje del mundo y del centro como motivos orientadores.

Son muchas las obras de arquitectura clásica en los que estos principios se coagulan. Pero una de ellas –el Panteón romano (118-125 d. C.)– es la perfecta expresión de esa idea de arquitectura centralizada, única y

total. No en vano es una obra que logra conjugar lo humano con la máxima aspiración trascendental: centralidad y conexión con lo superior.

Es la primera figura. Y es la imagen de la perfecta centralidad.

La segunda es opuesta.

El barroco es la disolución de la primera idea. Ya durante el renacimiento se da una confrontación entre centralidad y linealidad. En el barroco, en cambio de buscar el centro, la arquitectura se afana en capturar el infinito, conectando lo distante. El punto central se pierde y la recta se abre paso como la regidora de arquitecturas, de exploraciones territoriales pero sobre todo mentales. La idea directora es aquí aquella del vector, del impulso, del viaje permanente y, en definitiva, del progreso continuo.

Es la imagen de la modernidad a la que va asociada la idea de causa-efecto. Razón continua y desarraigo de toda tradición.

Esta búsqueda de la infinita extensión se expresa en el extenso eje de Versalles (1623-1692. Conjunto con vocación de infinito con arquitecturas todavía deudoras de la tradición)⁹ y adquiere máxima expresión en las perspectivas de Ludwig Hilberseimer para la “Ciudad en altura” (1924), interminable eje de edificios idénticos sin ninguna referencia al pasado.

Es la imagen de la arquitectura despojada de toda cualificación, pura ciencia de la construcción. En cuanto a teoría, la imagen revela ese intento continuo de refundar la arquitectura despreciando toda tradición e intentando repetir esa prestigiosa imagen del avance continuo.

Ante este par de opuestos Moneo intenta una posible síntesis, una que no se entregue a la fantasía del futuro y que sea capaz de establecer una conexión y un recuerdo con la tradición. Ni centro ni recta infinita. Es figura híbrida, capaz de incluir ambas fuerzas; la centrípeta y la centrífuga.

⁹ Leonardo Benevolo habla de este proceso histórico que implica el aumento de las dimensiones de los conjuntos urbanos. Las medidas se expresan cada vez más en kilómetros. Escribe Benevolo: “Entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII cambia el sentido de la palabra infinito” (Benevolo, 1994: 9). Un poema de John Donne se hace eco de tal concepción: “La nueva filosofía pone todo en duda. Se han perdido el sol y la tierra, ningún ingenio del hombre puede discernir bien donde buscarlos. Todo se ha hecho pedazos, toda coherencia se ha ido, todo buen soporte y toda relación.” (Benevolo, 1994: 32).

Ya en la arquitectura de Moneo hemos visto expresiones de esta tercera manera. En este caso se trata de transitar en espiral, avanzando no en forma lineal, sino en un desplazamiento continuo que se aparta de la idea del avance rectilíneo hacia el infinito.

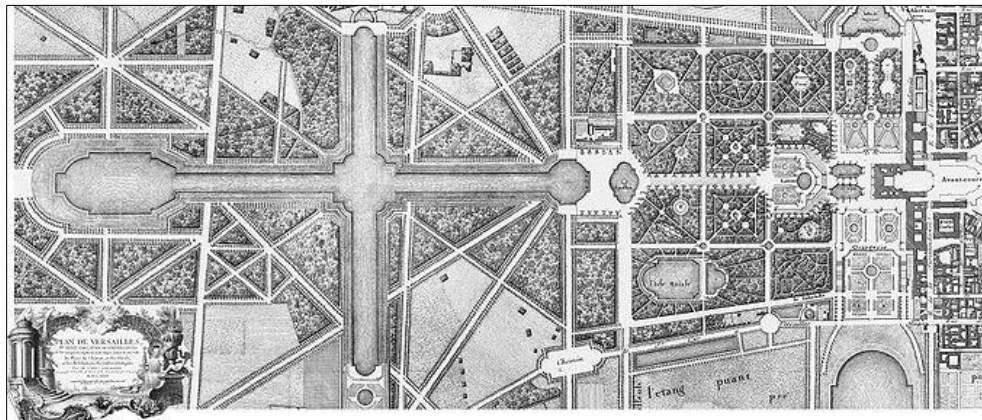
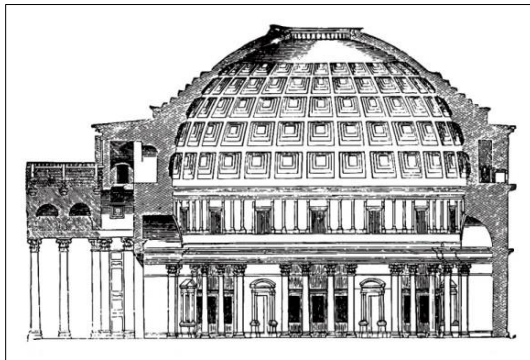
Se trata aquí de recordar la tradición y de reconocer la fuerza del cambio en una misma operación.

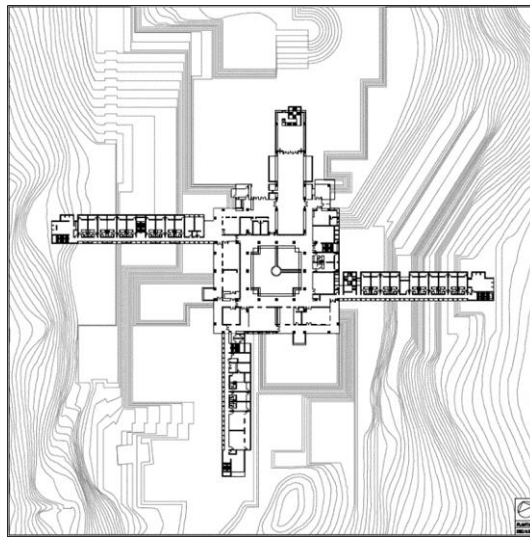
En cuanto a las formas de la teoría, el camino es aquí uno que se mueve del centro y se aleja, para luego volver.

Se trata de la imagen de la prudencia, de recoger el testigo de la tradición y de entregarlo sucesivamente. Se avanza pero nunca se abandona el testigo recibido.

Una obra que expresa este ir y venir entre centro y dirección, entre lo íntimo y lo distante, entre pasado y presente, es la Abadía Benedictina de Güigüe (1986-1990), obra de Jesús Tenreiro.

Las primeras dos formas son más claras y evidentes: centro y recta. No en vano obedecen a ambiciones teóricas e ideales perfectas y unitarias. La tercera imagen –la de un ir y venir– es compleja e híbrida. Pero es la del presente. Sin renovaciones infinitas, sin nostalgias por el centro perdido.





Corte del Panteón (118-125 d. C.)
Planta del conjunto de Versalles (1623-1692)
Perspectiva de la Ciudad Vertical (1924). Ludwig Hilberseimer
-Abadía Benedictina de Güigüe(1986-1990). Jesús Tenreiro

Un breve balance personal

Textos y cursos dedicados a la teoría suelen comenzar con esta pregunta inicial: ¿Qué es la arquitectura?

Tal inicio es en buena medida natural. La teoría se propone definir el objeto de estudio.

Generalmente esta pregunta abre paso al famoso y harto citado Vitruvio, quien nos dice que la arquitectura es teórica y práctica y que el arquitecto debe dominar varios saberes.

Este comienzo es rico en variedad porque arquitectos y teóricos han expresado de mil y un maneras que es lo que puede ser la arquitectura. En

algunos casos las ideas son tan vagas y generales que parecen definen cualquier cosa. Por ejemplo, Louis Sullivan dice que “el estudio crítico de la arquitectura llega a ser (...) un estudio de las condiciones sociales que la originan.” (Polito, 2013: 69).¹⁰ En otros casos las definiciones nos obligan a la circunspección. Tal es el caso de lo que dice Adolf Loos, quien expresa: “Si encontramos un montículo de un bosque, de 6 pies de largo y 3 de ancho, amontonado en forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: aquí hay alguien enterrado. Esto es arquitectura.” (Ídem). También hay expresiones de aquellos que aborrecen la arquitectura. Tal es el caso del suizo Hannes Meyer, para quien “la arquitectura ya no es arquitectura. Construir es hoy día una ciencia. La arquitectura es la ciencia de la construcción.” (Polito, 2013: 281).

Con el tiempo, descubrí algunas definiciones en las que encontré una gran fuerza. Tal es el caso de lo que dice el historiador William Curtis: “Yo diría que para que un edificio seduzca con sus lecciones debe primero retener la imaginación y los sentidos del observador; debe convencer inmediatamente con sus formas, que deben poseer presencia y cierto poder.” (Polito, 2013: 377).

Aquí Curtis destaca la experiencia que sucede entre obra y nosotros. Y nos muestra que esa experiencia nos transforma.

Estas definiciones son tantas y permiten aproximaciones históricas, teóricas, estilísticas o ideológicas. Son muy variadas y de alguna manera algo nos dicen acerca de la arquitectura. Sin embargo, pueden ser también una suerte de torre de Babel.

Para mi propia experiencia docente las definiciones de arquitectura fueron por mucho tiempo una forma de dar inicio a los cursos. Se volvió un ejercicio reiterativo.

El docente de teoría, el estudioso y el investigador se pueden quedar en este nivel coleccionando definiciones. En el mejor de los casos, se logra un trabajo de difusión, que puede ser correcto y culto.

En lo personal, tuve la intuición de que ese camino era un tanto estéril. El asunto se tornó asfixiante.

¹⁰ También debemos ser justos. Muchos de estos aforismos no son tales. No fueron concebidos como tales. Son frases extraídas de textos más extensos. Obviamente corren el riesgo de no ser interpretadas de mejor forma.

Sin embargo, algo quedó. Me di cuenta de que las definiciones de arquitectura se referían alternativamente a ella como ciencia o como arte.

Y encontré allí un problema importante, y una oposición dialéctica que acompaña a la arquitectura desde el propio Vitruvio.

Y con mi tesis doctoral descubro que el asunto no toca sólo a términos, sino que implica aproximaciones distintas a la arquitectura.

Una vez que la teoría clásica naufraga, arquitectura, proyecto y discurso comienzan a buscar asideros para proceder. Estos fundamentos se han buscado en la tradición, en la ciencia (y *pseudociencia*) o en propuestas refundadoras.

El problema queda instalado de lleno en la modernidad, entendida no sólo como lapso cronológico sino como una nueva forma de entender la arquitectura.

Hasta mediados del siglo XX, la arquitectura en buena medida se rige por el prestigio natural de los maestros. En ese momento se instala una búsqueda teórica compleja (que no cesa), que obliga a lo que tratamos la materia a reflexionar y valorar en donde y de qué forma la teoría puede seguir teniendo algún sentido para la propia arquitectura.

Algunas respuestas las he encontrado en dos textos sobre teoría de Joao Rodolfo Stroeter.¹¹ También he encontrado caminos que aportan riqueza a la cultura histórica de la modernidad en la persona del historiador William Curtis.

Debo mencionar aquí por último en este balance personal a dos arquitectos españoles contemporáneos: Alberto Campo Baeza (1946) y Rafael Moneo (1937). Además de su origen geográfico común, comparten otras cosas: ambos son destacados arquitectos y tienen además de su obra construida una serie de textos que tocan a la teoría y a la arquitectura en general. No solamente eso. Cuando escriben, lo hacen de una forma que revela un gran amor por nuestra lengua. Amor que se expresa en el correcto y elaborado lenguaje que emplean y en sus agudas reflexiones acerca de la arquitectura.

Los destaco aquí por lo que ya señalé, que no es poco, pero quiero agregar algo más. Campo Baeza y Moneo hablan de arquitectura, de las de

¹¹ *Teorías sobre arquitectura* (1997) y *Arquitectura y forma* (2005).

ellos y de las de otros. No hablan de filosofía, ni de ciencias, ni están preocupados por descubrir algún camino inédito.

Esto es un notable aporte para la teoría ya que, si atendemos a algunos textos y autores, bien se puede decir que da tumbos.

De modo que estos dos arquitectos y profesores han sido gran estímulo para mi formación como arquitecto y docente.

Este trabajo le debe mucho a los dos.

Sobre el trabajo

Para cerrar la introducción diré algunas cosas sobre el propio trabajo.

Esta investigación nos confronta con el problema de la teoría en arquitectura, como pregunta sustancial de todo lo que debe ser una reflexión de segundo grado acerca de la arquitectura.

Uno de los asuntos claves tiene que ver con los propios puntos de partida para indagar en la teoría. Según abordemos los problemas de la teoría, aparecerán visiones diversas acerca de ella. De allí derivan aplicaciones en el proyecto y en los juicios.

Este trabajo se coloca en la puerta de entrada del asunto teórico. Allí, en blanco y negro, podemos distinguir la enorme riqueza y complejidad de las propuestas teóricas sobre arquitectura.

Así, en esta investigación me veo obligado a considerar siempre las visiones conceptuales: las mías y las de los autores y arquitectos que analizo.

Más allá del tema fundamental del trabajo se puede decir que no se inscribe en ninguna línea de investigación similar, ni de universidades extranjeras, ni de la propia FAU-UCV.

La materia *Teoría de la Arquitectura* hace parte del Plan de Estudios de esta Facultad, desde 1996. De modo, que al menos en el ámbito de mi facultad, abordo una investigación con escasas referencias anteriores.¹²

¹² El impulso a la inserción de esta materia en el plan de estudios de la FAU-UCV se debe, entre otros, a los profesores Paulina Villanueva y Maciá Pintó. Durante los primeros años se unieron al grupo los profesores Abner Colmenares y José Rosas Vera. Estos profesores o se han jubilado o ya no hacen parte del cuerpo docente de la facultad. Paulina Villanueva, Maciá Pintó y Abner Colmenares han realizado investigaciones o han publicado textos relativos al área. De los profesores activos soy el que tiene mayor tiempo en docencia en la materia. Investigaciones y trabajos de ascenso dedicados a la teoría son muy escasos todavía en la facultad. Puedo citar

Se puede inferir de lo dicho desventajas y ventajas. Las primeras derivan de la ausencia de una comunidad establecida que comparta un área del conocimiento y algunos principios compartidos, tal y como funcionan las comunidades científicas de las que habla Kuhn.¹³ En 1985, el profesor J. J. Martín Frechilla en una ponencia dedicada a la investigación en la FAU-UCV, señala la paradoja de que nuestra facultad es una comunidad científica que no comparte un paradigma común (Polito, 2013: 38-39).

Si lo que dice Martín Frechilla sucede en el ámbito general de la facultad, es relativamente fácil comprobar que la teoría en nuestra facultad no tiene ni de lejos un paradigma compartido.

Esta misma situación se torna en una ventaja y en un reto para una investigación como esta, toda vez que me obliga a superar el “elemento (...) arbitrario, compuesto de casualidades personales o históricas” (Kuhn, 2004: 28).

Siendo así, un trabajo como este, puede ser una oportuna ocasión para revisar el tema que se trata y su inserción en la docencia; en el entendido de que este trabajo es sólo una exploración inicial.

Y valga el comentario extensivo en el sentido de que disciplinas como la historia y la teoría son en cierto modo nuevas. Aunque la reflexión sobre ellas ha sido abundante a partir del siglo XX, quiero destacar su carácter todavía formativo.

El trabajo tiene –en cierta manera- su método particular. No me detengo en muchos datos materiales. Fundamentalmente, los datos a elaborar en un este trabajo son ideas. Así fundamentalmente comento y critico textos de otros.

dos: “De la cita a la reflexión teórica, una aproximación a la teoría de la arquitectura” (2015) del profesor José Humberto Gómez y mi tesis doctoral titulada “Ciencia, arte y arquitectura en tiempos modernos” (Caracas, UCV-FAU, 2013), con la que ascendí a la categoría de profesor asociado. Puedo hacer mención de tres trabajos de ascenso adicionales, realizados por tres instructores que ganaron concurso de oposición como instructores en 2008: María Alejandra Rosales, Melicia Planchart y Gianni Napolitano. Existen otras investigaciones y hay un grupo de profesores de la facultad que han mostrado interés y dominio de la teoría, aunque no se desempeñan de lleno en el área temática de la teoría.

¹³ “(...) La actividad en que la mayoría de los científicos emplean inevitablemente casi todo su tiempo, se asienta en el supuesto de que la comunidad científica sabe cómo es el mundo. Gran parte del éxito de la empresa deriva de la disposición de la comunidad para defender dicha suposición (...)”. (Kuhn 2004: 30).

Si es el caso de hacer referencias a experiencias previas toca recordar algunos cursos y un texto (que más adelante trabajaré). En la experiencia formativa que tuve en la Maestría en Historia de la Arquitectura (UCV-FAU, (1991-96), realicé tres cursos de Historiografía con el Profesor Manuel López. Estos cursos guardan similitud con lo que aquí hago en el sentido de que su objetivo era el análisis de las diversas concepciones de la historia. Los trabajos y prácticas que realicé fueron estudios críticos sobre textos e historiadores (los cito: Giulio Carlo Argan, Leonardo Benevolo y Renato de Fusco). Posteriormente realicé un curso como parte de mis estudios doctorales con el profesor Enrique Alí González-Ordosgoitti (UCV. Facultad de Humanidades, 2008) titulado “Filosofía de la Historia”. En este caso, el curso estuvo dedicado a un único filósofo; a Robin George Collinwood y a su texto *Idea de la historia* (1984).

Desde el punto de vista del método empleado, en este trabajo se continúan las nutritivas lecciones que esos cursos y las lecturas han significado en mi formación. E insisto sobre lo dicho, se trata de abordar las ideas de otros como los datos fundamentales de la investigación.

Antes hablé del derribo de la teoría única y del planteamiento de teorías en plural. Vale la pena entonces incluir algunas palabras que expliquen de qué trata el pluralismo. Las pronuncia un investigador acucioso y prudente; Karl Popper (1902-94):

Debemos estar orgullosos de no poseer una única idea, sino muchas ideas, buenas y malas; de no tener una sola fe, no una religión, sino numerosas, buenas y malas. Es indicio de la superior energía del Occidente el hecho de que nos lo podamos permitir. La unidad del Occidente en una idea, en una fe, en una religión sería el final del Occidente... (Karl Popper. *Alla ricerca di un mondo migliore*. En: Abbagnano, Diccionario de filosofía, 2000: 819).

Pluralidad, más no relativismo. Abandono de los dogmas, pero no abandono de la capacidad de razonar y de criticar.

Termino explicando brevemente la estructura del trabajo.

A lo largo del mismo, la teoría está siempre presente. Lo está como objeto de estudio, como planteamiento de los autores que se analizan pero, sobre todo, como un problema constante el cual reclama una permanente crítica.

El primer capítulo del trabajo permite fijar algunas ideas claves de partida, así como las hipótesis y objetivos de la investigación.

En el segundo capítulo se hace un reconocimiento en clave crítica de algunas manifestaciones teóricas en el contexto de la arquitectura moderna hasta llegar a plantear algunos *síntomas* en el marco contemporáneo. En el tercer capítulo se analizan textos y autores para adentrarnos en la pluralidad y complejidad de las teorías. El cuarto y último capítulo incluye algunos de los artículos publicados en mi blog www.luispolitoarquitecto.blogspot.com que inicié en 2015. Si bien este espacio virtual no obedece a secuencia alguna, se puede reconocer la persistencia de temas de investigación y reflexiones que se insertan perfectamente dentro de las intenciones del trabajo.

La realización de este trabajo ha sido paulatina. Algunos temas y autores son tratados y vueltos a tratar. Y esto sucede probablemente por la riqueza y por las dificultades que esos datos ofrecen.

También sucede porque lejos de pensar que se puede llegar a cerrar el tema de la teoría, este se nos muestra reacio a cualquier sentencia final. Espero esto se entienda como una aproximación intelectual necesaria, toda vez que toco un tema hartamente complejo, en el que he podido constatar que la prudencia es necesaria.

Declaración final

Duda, crítica e interpretación son ingredientes naturales para la lectura de un trabajo como este. Esta es la declaración final de la introducción: este trabajo tiene una única perspectiva y un único fin. Queda señalado por el tema: las teorías acerca de la arquitectura. En un texto dedicado al Panteón, Alberto Campo Baeza comenta que el óculo nos parece más pequeño de lo que realmente es. Como está muy lejos de nosotros tendemos a suponer que ese foco de luz es muy pequeño. En cambio ese elemento está diseñado de acuerdo a las grandes magnitudes de todo el edificio. Es mucho más grande de lo que parece. (Campo Baeza, 2009: 47-49). Con la teoría pasa lo mismo. Es un foco de investigación que hemos escogido por dos razones: por obligación y por pasión intelectual. Parece pequeño pero es verdaderamente amplio. Es así, y toca hacerle honor.

1-Planteamientos iniciales

Este capítulo cumple una función crucial. Es preparatorio y así mismo orientador. Entre otras cosas, permite hacer consciencia de ese amplio foco en donde se expresan las teorías. Con ese bagaje, se anuncian las hipótesis fundamentales así como el objetivo del trabajo.

Esta investigación tiene como particularidad la de abordar un objeto de estudio –las teorías- que es escurridizo y que tiene más de una concepción. Y esto obliga a reconsiderar permanentemente ese objeto: no es la teoría a secas, sino la complejidad de las teorías y como estas se conciben.

Si se hace un corte de lo planteado hasta aquí cabría concluir que ni arquitectura ni teoría son campos estrictamente definidos sino materias complejas.

Este trabajo no pretende la realización de una clasificación exhaustiva, necesaria y precisa. Pero sí es una indagación que intenta hacer inventario: excluyendo por un lado e incluyendo por otro.

Tal propósito requiere de la extensión del trabajo y de la paciente indagación que permita paulatina y críticamente separarnos de juicios apresurados y así mismo indagar en un fondo de cultura y tradición que es necesario tener presente para evitar los espejismos de vanguardias y manifiestos redentores o revolucionarios que si bien tuvieron sus éxitos y razones de ser, hoy se han vuelto una especie de manierismo intelectual presuntuoso.

En el trabajo permanentemente aludiremos a términos (tres están ya en el título: teorías, arquitecturas, tradición). No pretendemos de ellos definiciones simples ya que en buena medida no las hay. El camino que se recorrerá es distinto, en la medida que pretendo someter a reflexión crítica importantes términos que habitualmente se emplean en la arquitectura. Algunos de los que trato en este capítulo son: hechos de la arquitectura, cultura y tradición.

El primero de los puntos, el de las interpretaciones, ya abre el terreno a la complejidad temática de la investigación. A nivel puramente esquemático, las teorías pueden ser tres cosas distintas, emparentadas en el sentido que se refieren a la arquitectura, pero disimiles en cuanto a conceptos e ideas.

El trabajo completo y este capítulo son permanentemente exploración de un paisaje rico y complejo. Y no tiene por qué parecerse ni asimilarse al de

otras disciplinas.

1.1-Tres interpretaciones

La teoría es un asunto vastísimo; abarca aproximaciones distintas y en muchos sentidos inconmensurables.

Un primer autor a mencionar, Hanno-Walter Kruft, contribuye a precisar lo que afirmamos. El inicio de su texto *Historia de la teoría de la arquitectura* (1990) nos ofrece algunas cuestiones claves en el tema que tratamos. En el segundo párrafo del prólogo, Kruft se excusa porque al tema solo ha podido dar una “respuesta parcial” (Kruft, 1990: 10). Dice luego: “al deseo legítimo de una visión global no ha habido respuesta”. (Ídem). Las definiciones de arquitectura sólo son válidas en determinados contextos históricos. Y hace esta importante afirmación:

(...) Una definición abstracta y normativa de la teoría de la arquitectura es inoperante e históricamente insostenible”. (Kruft, 1995: 14).

En realidad, Kruft sí ha dado una respuesta válida a un aspecto de la teoría. Esta no es un sistema global que agrupa a todas las manifestaciones teóricas a lo largo de la historia. Esta renuncia, lejos de constituir una carencia, es un punto de partida en el que nos apoyaremos. Es una base que si bien es modesta en sus alcances es más realista que la que presentan otros autores que pretenden darnos definiciones puras y simples.

La pregunta ¿qué es la teoría? es una constante dentro de esta materia y Kruft nos auxilia para dar una primera hipótesis en el marco de esta investigación: no es una sola cosa, sino pluralidad.

Toda indagación en este campo debe incluir a autores reconocidos (Vitruvio y Alberti, Blondel y Perrault, Le Corbusier y Wright o Rossi y Venturi), pero ni tratan de los mismos asuntos ni todos ellos lo hacen de la misma manera. En tal sentido, Kruft enumera algunas visiones y disciplinas desde donde se han producido aproximaciones a la teoría: múltiples posiciones acerca de los proyectos y la teoría y también disciplinas tan variadas como la historia, la filosofía, la estética y la tecnología.

Y ha sido frecuente que algunas miradas que colocándose en una parcela intentan ignorar o desprestigiar otras visiones.

A partir de aquí esbozaremos un plan de trabajo; uno que creemos es el que puede orientarnos en el presente; intentando reconocer la variedad de aproximaciones a la teoría.

En el capítulo titulado “Teoría de la arquitectura” en *Arquitectura y Forma* (2005) Joao Rodolfo Stroeter propone un esquema de las interpretaciones más frecuentes de la teoría. Estas son:

- a) Teoría como pensar sobre el hacer.
- b) Teoría como gramática y *corpus* de conocimiento.
- c) Teoría como sinónimo de hipótesis. (Stroeter, 2005: 38).

Las explicaremos en otro orden.

La teoría como gramática corresponde fundamentalmente a la arquitectura clásica, “un conjunto de leyes más o menos sistematizadas” (Stroeter, 2005: 40). La manifestación original de esta teoría es el tratado de Vitruvio; agrupando tipos arquitectónicos, órdenes y sistemas de proporciones. Una serie de tratados renacentistas y barrocos se suman a una tradición que en buena medida sirvieron de “principios unificadores de la arquitectura” (Stroeter, 2005: 41). Parte de la validez de este esquema radica en la flexibilidad manifiesta entre un extremo que intenta regular unas “reglas para el arte” (Ídem) hasta una libertad manifiesta en obras concretas e individuales.

Para Stroeter, aquí la teoría se convierte en una suerte de marco gramatical que responde al “cómo hacer” pero no a las preguntas más complejas del “qué hacer” o “por qué hacer”. (Stroeter, 2005: 42). En este contexto las experiencias extraídas tanto de teorías como de obras concretas se traducen en cánones que se constituyen en “principios unificadores de la arquitectura”. (Stroeter, 2005: 41). Es esta una aspiración constante de muchas formas de teoría.

En síntesis se puede decir que esta interpretación teórica significó un hito histórico de larga duración. Sin embargo, en sentido estricto, quedó de lado ante los compromisos y retos de la modernidad. Más adelante volveremos sobre esta tradición teórica.

Una segunda expresión de la teoría es sinónimo de hipótesis y persigue una “estructura comparable a la de la teoría científica” (Stroeter, 2005: 43).

Algunos términos e implicaciones claves de esta segunda interpretación son: leyes, categorías generales, postulados racionales, comprobaciones, ordenación y clasificaciones minuciosas (Ídem).

La que Kruff afirma no se ha logrado en la teoría de la arquitectura –un sistema global y unificado- es aquí una meta a alcanzar. Es la forma exclusiva de presentar el conocimiento científico y es así mismo propósito generalizado de investigaciones en el mundo académico. Es la teoría en singular, un único sistema apriorístico.

Stroeter dedica una buena parte del texto a mencionar figuras tales como Galileo, Norman Campbell, Gay-Lussac y Karl Popper. Figuras emblemáticas y modelos para las ciencias. Luego hace una oportuna aclaratoria al afirmar:

Más que formular hipótesis, en el sentido científico, la teoría de la arquitectura trabaja con suposiciones, sin alguna intención de descubrimiento o de invención. (Stroeter, 2005: 44).

Stroeter destaca las similitudes y diferencias entre teorías en arquitectura y teorías científicas, en particular en lo que se refiere a las hipótesis. Por una parte afirma que “el arquitecto naturalmente no hace hipótesis a priori para las cuales las obras serían una representación” (Ídem). Sin embargo, el arquitecto trabaja con ideas que luego son conducidas a una representación concreta. Si se equipara idea con hipótesis, se identifican ciertas semejanzas.

Dentro de este segundo marco interpretativo tanto la ingeniería como la tecnología cumplen un papel altamente significativo.

El afán por la unidad y por los por sistemas globales está siempre presente. Si bien esta forma de teoría se opone a la clásica comparte con ella el mismo afán unificador.

Si la arquitectura aspira a empaparse de ciencia, entonces la propuesta se propone como anticipación del futuro (al contrario del apoyo en la historia que encontramos en la teoría clásica). Los recursos tecnológicos y los nuevos métodos de diseño son a mediados del siglo XX la esperanza para encontrar nuevos rumbos para la arquitectura.

Ampliando este comentario, se puede decir que el anclar a la teoría en cualquiera de las aristas científicas (el racionalismo a partir del siglo XVII con

Claude Perrault, el dogmatismo funcionalista a principios del siglo XX y las corrientes metodológicas e investigativas en años recientes) siempre produce el mismo efecto: la esperanza de la refundación. Si el progreso científico implica el abandono de las tradiciones, la teoría arquitectónica copia el modelo científico y condena toda forma de tradición.

Stroeter comenta que el postmodernismo significó un duro golpe a esta forma de teoría al reivindicar historia y tradición y al apartarse a las aspiraciones funcionalistas y tecnológicas, caballitos de batalla de la arquitectura moderna (Stroeter, 2005: 44).

Aunque esta segunda forma de soporte teórico para la arquitectura no ha quedado completamente de lado, se puede decir que a partir del fin del entusiasmo postmodernista ha quedado abierta la cuestión de los “fundamentos y fuentes de unidad” (Stroeter, 2005: 47) de la arquitectura y el proyecto.

Cerrando este capítulo, Stroeter caracteriza la época que vivimos: la discusión teórica es ahora más libre y abierta. De diversas formas, la investigación teórica adquiere peso e interés. (Ídem). Es el mismo marco temporal y conceptual en el que se inscriben las preguntas de partida de esta investigación.

Para cerrar el punto Stroeter cita un texto, una antología de teorías, *Theorizing a new agenda for architecture*, organizada y editada por Kate Nesbitt. (1996).

Esta antología reúne temas relevantes del momento. Citemos algunos: postmodernismo, postestructuralismo y deconstrucción, historicismo y tradición, agendas éticas y políticas, fenomenología y significado del lugar. Entre las figuras cabe mencionar a Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Kenneth Frampton y Aldo Rossi. El carácter antológico del texto y así mismo su contenido revelan una variante en cuanto a la interpretación de la teoría como hipótesis. Abiertamente se da aquí una mirada a la filosofía y a grandes claves interpretativas de la realidad. Pareciera que la libertad y apertura que justamente Stroeter señala como un aspecto de la búsqueda teórica en los últimos años produce una fuga en todas las direcciones del conocimiento.

La última interpretación de la teoría se instala en un camino opuesto al fenómeno que acabamos de señalar. En este caso, la “teoría de la

arquitectura es un pensar sobre la arquitectura”. Stroeter habla de dos niveles: la palabra y la imagen (proyecto). Podríamos agregar las propias obras; fotografías y videos; medios a través de los cuales la arquitectura se comunica.

Algunas palabras clave del texto de Stroeter revelan el centro de esta clave interpretativa: arquitecto, proyecto, pensar visual, dibujo. Aquí, teoría y arquitectura están ancladas al proyecto. El arquitecto elabora una “concepción de lo que es la arquitectura” (Stroeter, 2005: 39) fundamentada en teorías o tradiciones. En algunos casos, arquitectos singulares son capaces de configurar un marco cultural que es seguido luego por otros. Tal es el caso de grandes figuras como Palladio, Wright o Le Corbusier. Se forman *lenguas* que luego cada arquitecto emplea para realizar sus obras particulares. Estas *lenguas* se construyen como ya dijimos a partir del prestigio de ciertos arquitectos notables pero también de ciertas interpretaciones críticas que contribuyen a su configuración. Se instauran estilos, marcos interpretativos y de proyecto.

Podemos agregar que este pensar sobre la arquitectura también se expande en la medida que la arquitectura es vasta y tiene varias facetas: la historia, la crítica y la teoría, pero también el propio proyecto y también íconos que funcionan como referencias y anclas teóricas. La arquitectura moderna ha tenido sus grandes arquitectos (Mies, Le Corbusier, Gropius), sus historiadores (Sigfried Giedion, Bruno Zevi), sus emblemas formales (los prismas de vidrio).

Cuando se habla de esta tercera interpretación se piensa inmediatamente en el trabajo concreto del arquitecto que proyecta. Nadie discute que en el trabajo del proyectar se incluye un pensar acerca de la arquitectura y acerca de las referencias que ofrece la tradición. Pero, en un sentido más amplio, ese pensar es también un objetivo teórico que se orienta a investigar sobre “la esencia de la arquitectura” (Ídem). Aquí se pueden reunir objetivos que atañen a la propia teoría, a la crítica y a la historia y a la estética.

Las tres interpretaciones de la teoría que desarrolla Stroeter nos ayudan a reconocer el marco el que nos movemos. Más adelante, en el trabajo se investigarán en mayor profundidad propuestas en las tres líneas.

Más allá del útil (pero también limitado) esquema de Stroeter, cabe decirse que teorías de gran importancia son referencias en determinados marcos históricos. La teoría como gramática está ligada al clasicismo y los intentos cientificistas están asociados a la modernidad.

Para terminar este punto, quiero detenerme en las ideas que expone el mexicano Alberto Pérez Gómez sobre la condición de las teorías en la modernidad y, más específicamente, en tiempo presente. El pensar sobre teorías lleva a una lectura crítica del asunto teórico. Esto es lo que dice:

La consecuencia más inmediata de la crisis es que el hombre contemporáneo aún tiene mayor fe en la verdad de las matemáticas que en la evidencia de la realidad dada en su experiencia perceptual. El contenido poético de la realidad, el material del arquitecto, está oculto bajo una gruesa capa de explicaciones conceptuales. La ciencia positiva excluye el misterio y la poesía. (Pérez Gómez, 1980: 14).

El texto de donde proviene la cita, *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura* (1980) es una lectura crítica, teórica e histórica de la teoría en la modernidad. Según este autor, en la teoría antigua y renacentista, práctica y teoría así como ciencia y mito están integrados. El número es cantidad pero sobre todo símbolo. A partir de la modernidad la teoría se aproxima a la tecnología y ya el número es solo cálculo y economía, sin ninguna trascendencia. La teoría de la arquitectura se transforma en ciencia positiva, perdiendo toda metafísica.

Esta lectura crítica de la teoría en los últimos doscientos años constituye un foco interpretativo fundamental para comprender buena parte de lo que este trabajo desarrollará a partir de aquí. Así, la teoría sobre el pensar se debate entre subrayar críticamente problemas y pretender construir un sistema cerrado y comprensivo de la arquitectura.

1.2-Cultura y tradición

El ancla intelectual de la teoría clásica es la tradición mientras que aquella de la teoría cientificista es la razón. Como señala Stroeter, el afán racionalista que se instaura en la arquitectura a partir del siglo XVII es “un nuevo principio, en sustitución de la autoridad de la arquitectura antigua” (Stroeter, 2005: 45). Sobre este tema volveremos, pero cabe decir que la

pugna entre tradición y razón está en el propio origen del conocimiento científico.

En el ámbito científico y por ende en el académico toda investigación aspira a aportar algo nuevo, un conocimiento inédito. La idea de progreso va unida a la idea de ciencia. Así, una mirada a la tradición dentro de una investigación académica es una rareza. Hemos tenido la experiencia de escuchar juicios condenatorios apelando solamente al tiempo cronológico. Lo antiguo debe descartarse y lo nuevo sustituye a lo viejo. Y debe decirse que esta valoración apriorística no es nada científica. Parece más un acto de fe.

Sin embargo, a afectos de esta investigación, mirar la tradición cultural será un ancla necesaria para orientarnos. Este mirar la tradición invita a considerar ciertos autores que se han apartado de ciertos caminos más transitados.

Uno de ellos es Karl Popper (1902-1994), filósofo que se interesó por la ciencia, pero también por la historia y por una visión humanista que superase lo que él llamó la miseria del historicismo. Miseria que no es otra que la perversa mezcla de determinismo e idealismo, esos fetiches fijos que parecen dejarnos sin posibilidad de cambio y crítica alguna. En Popper priva la idea de ahondar en las preguntas más que el intento por fijar verdades definitivas.

En su libro *Conjeturas y refutaciones* (1991) dedica un capítulo a esbozar una teoría racional de la tradición. Allí nos dice que “hay una tradicional hostilidad entre el racionalismo y el tradicionalismo” (Popper, 1991:157). Aunque como él mismo señala irónicamente, ya se puede decir perfectamente que esa oposición ciega del racionalismo en contra de la tradición es una tradición bien consolidada.

Karl Popper es un filósofo distinto y se ocupó de la tradición tratando de mirarla con otros ojos. Con su característica humildad relata la aterradora experiencia de escuchar la música de Mozart por un intérprete “ajeno a la tradición que provenía de Mozart”. (Popper, 1991:158). Popper nos pide miremos más allá del ámbito científico, con el objeto que apreciemos como en otros campos ciertos dogmas y verdades tenidas como inmutables nos pueden ayudar a abrir nuestros ojos.

En el ámbito de la arquitectura moderna la tradición también es una entidad problemática. Figuras como Mies y como Le Corbusier la entienden

alternadamente como un fardo o como un valor digno de ser considerado. El manifiesto de Le Corbusier *Hacia una arquitectura* (1977) es un clamoroso llamado a actualizar la arquitectura, a mirar con ojos desprejuiciados las fábricas, los automóviles y los barcos. Pero también es un apasionado homenaje a la tradición. En el texto encontramos pasajes como este:

He aquí los silos y las fábricas norteamericanas, magníficas primicias del tiempo nuevo. Los ingenieros norteamericanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante. (Le Corbusier, 1977: 20).

Pero también nos puede decir:

El Partenón. He aquí la máquina de conmovier. Estamos en una mecánica implacable. (Le Corbusier, 1977: 173).¹⁴

La tradición, por tradición, se presta a desencuentros. Sin embargo, arquitectos como los dos citados nos muestran las ricas posibilidades de fusión entre tradición y modernidad.

El historiador William Curtis, concluye su historia *La arquitectura moderna desde 1900* (2007) considerando el papel de la tradición en la arquitectura moderna. El libro fue publicado por primera vez en 1981, tiempo en que “el movimiento moderno se ha convertido en la tradición dominante de nuestro tiempo.” (Curtis, 2007: 687).

El diálogo creativo entre tradición y modernidad ha producido obras destacadas y no es en vano que dos maestros como Mies y Le Corbusier reconocen el diálogo entre estos dos polos.

Aparte de estas consideraciones iniciales, recurro al binomio tradición y cultura para fijar un punto de vista que creo oportuno a afectos del trabajo.

El par es tratado permanentemente por Ernst Gombrich (1909-2001), amigo de Popper. Si este intentó contribuir a una redefinición de la ciencia, Gombrich se concentró en variadas reflexiones sobre la historia del arte. El texto que comentaremos es *Breve historia de la cultura* (2004. Primera edición: 1969). El tema central es la historia cultural, marco de la tradición humanística de la cultura occidental.

¹⁴ En el libro encontramos capítulos como “Ojos que no ven” que son un manifiesto entusiasta que exalta barcos, aviones y automóviles. Pero podemos encontrar capítulos dedicados a “La lección de Roma”, “La ilusión de los planes” con llamados a arquitecturas de Estambul, Pompeya, Roma o Versalles. Otro capítulo: “Pura creación del espíritu” está dedicado enteramente al Partenón. (Le Corbusier, 1977).

¿Cuál es la importancia y el papel que puede desempeñar en este tiempo la historia cultural que nos propone Gombrich?

Los resultados de la tradición cultural –obras, textos, cuadros, fotos, proyectos– resuenan en nosotros. Gombrich dice que debido a su formación cultural él puede comprender y apreciar la *Pastoral* de Beethoven, aunque no haya conocido el tiempo en que vivió el compositor. Sin embargo, en el tiempo presente, “el modo de la *Pastoral* pronto habrá de ser explicado como el modo o el sabor del Raga Indú” (Gombrich, 2004: 60). El pasado se aleja de nosotros. Urge “mantener abiertas las líneas de comunicación que nos permitan seguir entendiendo las grandes creaciones de la humanidad” (Ídem). La historia cultural es la que nos permite que la tradición en la que se inscribe la *Pastoral* de Beethoven pueda ser conocida y apreciada por el ser humano de esta era. La pérdida de ese marco cultural pone en riesgo nuestro contacto con el arte tradicional. Hay también otras consecuencias.

La pérdida de contacto con la tradición lamentablemente se ha instaurado en las instituciones educativas. Por un lado se ignoran las tradiciones a favor del progreso y de lo novedoso y por otro, obedecemos ciegamente a las técnicas y a la utilidad. Gombrich nos dice que historia y tradición cultural no tienen ni dolientes ni actores en la mayoría de las universidades. Así:

Si al historiador de la cultura no se le otorga ni voz ni voto en los mítines académicos, se debe precisamente a que éste, reconocidamente, no es el representante de ninguna técnica en especial, de ninguna disciplina. (Gombrich, 2004: 61-62).

Gombrich continúa haciendo una distinción entre la aproximación al estudio científico y el de las humanidades. La formación humanística apunta al conocimiento de la cultura. Este conocimiento no es central en la educación académica formal y se asocia más bien a la formación familiar y a los viajes. La universidad se desentiende de materias tales como la historia, la literatura, el arte o la música. Aunque en nuestras universidades se estudia historia; ni literatura, ni arte, ni música son materias claves de la formación. En los estudios de arquitectura, que conozco de cerca, la formación se concentra en la práctica del diseño, en las materias de corte técnico y en un área marginal conformada por las historias y la teoría. En los *pensa* de historia se pretende conocer la arquitectura pero muy poco o nada a apreciarla. Aspiramos que

nuestras facultades de arquitectura se vinculen con la sociología y con la ingeniería pero casi nada con la literatura, la música o la filosofía.¹⁵

La formación científica requiere especialización y permanentemente se esfuerza en acotar la parcela de realidad que estudia. La formación humanista, en forma distinta, apunta a ese extenso mundo contenido en la cultura. Gombrich se pregunta cómo deben tratarse esos pilares culturales como Shakespeare, Dickens o Miguel Ángel (Gombrich, 2004: 63).¹⁶ Y esto es lo que dice:

Es un asunto de mayor monta el conocer a Shakespeare o a Miguel Ángel, por ejemplo, que el mero hecho de “investigar” en torno a ellos. Puede que la investigación no nos aporte nada nuevo, mientras que el conocimiento siempre nos produce satisfacción y enriquecimiento espiritual. (Gombrich, 2004: 63).

Lo anterior conduce a una crítica y distanciamiento de la investigación, toda vez que esta es afín a los estudios científicos. Así:

La pesadilla que gravita sobre las humanidades desaparecería (...) siuviésemos en cuenta que no necesitan convertirse en simple remedo de las ciencias para seguir mereciendo todo nuestros respetos. Puede que haya una ciencia de la cultura, pero esta pertenece en definitiva, a la antropología o a la sociología. Lo que, ante todo, debe ser el historiador de la cultura es un humanista, no un científico. Necesita, antes que nada, ser capaz de facilitar a sus lectores o a sus alumnos un amplio acceso a las creaciones de otros cerebros. La investigación, en lo que a él concierne, es algo tangencial. No quiero decir con esto que no sea un factor necesario. Puede suceder, en efecto, que abriguemos nuestras dudas en torno a las interpretaciones corrientes de Shakespeare o acerca del modo como se ejecuta la música de Bach, por ejemplo; es entonces cuando surge en nosotros el deseo de enfocar más certeramente todas estas cuestiones. Aun así, en toda su tarea de investigación, el historiador de la cultura ha de estar al servicio de la cultura en lugar de prestarla para la nutrición de la industria académica. (Gombrich, 2004: 64).

Para ciertos temas de estudio –las humanidades– la valoración es fundamental. Además, son medios que nos permiten nuestro crecimiento espiritual. Esto es crucial entenderlo en el contexto en el que se realiza esta investigación. En resumen, Gombrich advierte que las humanidades nos exigen que nos apartemos del afán reduccionista y que entendamos que este

¹⁵ Este juicio que hago no lo hago en términos generales. Está referido a la condición de la FAU-UCV. Permanentemente se mira a las ciencias y a los datos. Muy poco al ámbito de la Facultad de Humanidades y Educación.

¹⁶ Los tres citados son perfectos y oportunos. Se pueden sumar perfectamente a la lista Rafael Cadenas, Carlos Raúl Villanueva y Rómulo Gallegos. Más cercanos, igualmente valiosos.

campo toca valores humanos. La historia cultural nos exige algo más: asimilación e integración. Así:

(...) Lo que podríamos llamar educación anticuada insistía más en la asimilación del conocimiento que en su adquisición. No me parece accidental que esa tradición provenga de la civilización clásica con su enorme insistencia en la retórica, el dominio del lenguaje. La educación era integración y la persona más integrada era la que había asimilado todos los veneros de metáforas con los cuales tocar las cuerdas de los recuerdos compartidos. (Gombrich, 2004: 76).

La historia cultural es una tradición. Y requiere de un filtro. Esa integración no deja pasar todo, y sobre todo no deja pasarlo de la misma manera. Y aquí vale la pena recordar a Umberto Eco cuando dice que la misión fundamental de la universidad es la de olvidar lo innecesario para atesorar lo fundamental.¹⁷ La educación debe seleccionar. Y para esto debe valorar. Gombrich afirma que los argumentos de la importancia y de la utilidad se revelan así poco convincentes. Al respecto afirma:

(...) Cualquier dato informativo puede ser importante para algo o para alguien; pero si éste fuera el criterio en función del cual incluirlo en el programa de estudios, el libro de texto más importante sería la guía telefónica. (Gombrich, 2004: 77).

Supongamos que sí fuese posible memorizar esa guía telefónica o toda la información disponible hoy en *internet*. Lo que se pregunta Gombrich es como asimilar estos datos. La meta final de la información es que esta se convierta en lenguaje, “en una fuente de metáforas compartidas por un cultura.” (Ídem). He aquí un alerta sobre el entusiasmo que muchas veces se manifiesta ante tantos datos y tantas novedades –nuevos libros, nuevas teorías, nuevos términos y paradigmas- a los cuales de forma reverencial rendimos tributo, sin prevenirnos de lo que ya sabemos: lo que hace unos pocos años era una novedad, hoy es algo que perfectamente podemos ignorar. No sólo en la arquitectura de Mies a veces menos es más. Eso también vale a menudo en el campo de la arquitectura y la teoría.

En el resto del trabajo tendremos ocasión de comentar textos e ideas encontradas: unas que se arrojan al mundo de las novedades y otras afines a la tradición.

¹⁷ (www.luispolitoarquitecto.blogspot.com). “Umberto Eco. La función de la universidad”. 13-05-2015).

La tradición cultural trasciende historias y naciones particulares. Los alemanes han hecho suyo a Shakespeare. Los arquitectos venezolanos debemos hacer nuestros a Le Corbusier y a Wright, a Rafael Moneo y a Peter Zumthor. Lo que sigue es un llamado a la trascendental lección que nos brindan algunos artistas:

Miguel Ángel y Rafael, Rubens y Rembrandt, Van Gogh y Cezanne no son solo objetos del estudio histórico del arte, o inversiones, o símbolos de posición social para los coleccionistas. Son centros de atracción y repulsión a los que amar. Admirar, criticar o rechazar, fuerzas vivas que nos afectan profundamente. Son héroes culturales, dioses de nuestro panteón secular (...) pues pueden iluminarnos zonas enteras de la mente que sin su ayuda habrían permanecido en la oscuridad. (Gombrich, 2004: 81).

Cultura y arte no son materias iguales a las ciencias naturales. Nuestra aproximación a estos asuntos involucra aspectos vitales para todos. La tradición cultural no es ni un ámbito de precisiones ni un sistema ordenado y completo. Pertenece a lo subjetivo. Así:

(...) No debemos idealizar dicha tradición. No era ni muy coherente ni muy exacta. Pero, por lo menos, constituía un principio común que infundía tanta coherencia como nuestra lengua y nuestra cultura y de esa forma contrarrestaba la fragmentación del conocimiento en espacialidades inconexas. El que aquella unidad fuese subjetiva es un dato a su favor, pues, ¿cómo podía no serlo? La mayoría de los sistemas ordenadores son subjetivos, pero por esa razón precisamente es por la que pueden ayudar a la mente en formación a familiarizarse con el mapa de la cultura. (Gombrich, 2004: 88).

La educación sobre la tradición cultural se produce entre una persona y un universo histórico, rico y complejo. No cabe aquí objetividad.

Para Gombrich este tipo de educación puede asimilarse a un credo secular. La antigua iglesia no tuvo reparos en consolidar un credo común que sirviese de guía y de mecanismo de cohesión. Gombrich propone un credo secular para la cultura y ese credo comienza afirmando que hacemos parte de la cultura occidental, aquella que nace en Grecia. Provenimos de ella y pertenecemos a ella. El credo de Gombrich termina con un llamado de alerta. Las comunicaciones atentan con las culturas tradicionales todas. El texto que hemos comentado es de 1977. Las amenazas, desde entonces, no han hecho sino avanzar. Estas provienen en buena medida de una visión científicista que pretende imponer sus lógicas a toda forma de conocimiento y actividad intelectual.

En el caso que nos ocupa, el de la tradición de la arquitectura, estamos ante un dilema. O esta nos ayuda para seguir indagando en el rico y complejo ámbito cultural de las teorías, o por el contrario, atender a la tradición será solo una indagación que nos permitirá conocer cómo se extingue un legado de más de dos milenios.

1.3-Hechos de la arquitectura

Este punto y el anterior están enlazados. En dos formas. En el punto anterior destacamos ese mundo subjetivo de la tradición cultural, un aspecto referente a nuestro humanismo. Por otra parte, la arquitectura implica hechos técnicos y materiales ineludibles; y por lo tanto vinculados con las ciencias. Sin embargo, cabe la pregunta acerca de cuanto de nuestra subjetividad entra en juego tanto en el momento del proyecto arquitectónico (en la práctica) como en el estudio de la arquitectura (la teoría).

Así como en la tradición cultural se instala la subjetividad como impronta ineludible cabe considerar también si con los hechos y fuentes¹⁸ de la arquitectura sucede lo mismo.

Una primera respuesta a la pregunta sobre las fuentes y hechos de la arquitectura sería rápida y obvia. Las fuentes de la arquitectura están en los edificios y un arquitecto es alguien que proyecta edificios de diversa naturaleza. Inclusive podríamos escuchar algún comentario un poco malicioso: ¡Qué más sino los edificios! ¡Ellos son la realidad de la arquitectura!

Me referiré en primer lugar al texto *Los hechos de la arquitectura* (2002). Comienza con un capítulo dedicado al tema anunciado en el título. Allí se dice que un proyecto arquitectónico debe “tender al calce con la realidad o al menos a no contradecirla”. (Pérez O. *et. Alt.*, 2002: 15). En otro pasaje, se dice que “introducirse a la arquitectura desde los hechos arquitectónicos permite establecer una relación sugerente entre aquello que había que hacer y cómo se hizo.” (Pérez O. *et. Alt.*, 2002: 10).

¹⁸ Uso el término fuente en dos sentidos. Por una parte quiero destacar aquel fondo cultural y de conexiones complejas y variadas con las que el arquitecto se conecta inevitablemente en el momento del proyecto. Ejemplo de esto son los tipos arquitectónicos, las obras emblemáticas, la recurrencia de temas. Por otra parte, quiero destacar también otro significado, el que atañe a las fuentes de toda investigación.

De la idea se desprenden importantes consecuencias. En primer lugar, se sostiene que en arquitectura se puede precisar –antes del proyecto- lo que se debe hacer. Luego, se desprende también una noción de causa-efecto. Realidad es causa y proyecto es efecto.

Contraponemos a esta visión a todas luces positivista una distinta.

Antes de continuar debo decir que el tema de los hechos de la arquitectura cruza transversalmente toda la investigación. Será solo más adelante que podremos tener algunas ideas concluyentes. En este momento sólo adelantamos algunas hipótesis de trabajo.

El asunto es clave toda vez que son los hechos que se estudian o que se generan (¿la arquitectura genera hechos?) los que definen el campo de una disciplina. Así; el qué, el cómo, el por qué son preguntas fundamentales para cualquier disciplina que se quiera practicar o estudiar. Vamos ahora a comentar las propuestas que nos hace otro autor –Spiro Kostof– en torno al mismo tema. Aunque este autor hace su propuesta desde la historia de la arquitectura, perfectamente podemos trasladar esas consideraciones a esa materia hermana que es la teoría.

Los puntos que Kostof desarrolla son tanto metodológicos como focos conceptuales desde donde aproximarse a los hechos de la arquitectura. Veamos:

-Viajar y leer

Es ineludible la importancia de conocer la arquitectura, ese “escenario material de la actividad humana” (Kostof, 1988: 13). Pero no podemos olvidar ni los textos ni las imágenes asociadas a ellos. Así:

El libro es un mundo compacto. Permite trasladarse en minutos desde Mesopotamia hasta Perú. Por otra parte, es panorámico. El lector que lo hojee no será distinto de la figura solitaria que aparece en la pintura decimonónica de Thomas Cole titulada *El sueño del arquitecto* (...). Esta figura se reclina elegantemente sobre una columna de inspiración clásica; como un híbrido escenario fotográfico, se disponen grandiosamente las tradiciones arquitectónicas del pasado. El tiempo es el río que fluye tras ella, y a sus orillas se alinean las formas familiares de su visión profesional: pirámides, muros ruinosos y columnas con formas vegetales de Egipto; templos griegos y acueductos romanos (...) la figura representa a un arquitecto, y lo que este contempla es la herencia idealizada de su oficio. (Kostof, 1988: 13-16).

Imagen sugerente. Seguramente el sueño del arquitecto de estos tiempos excluiría tal exhibición de estilos históricos. Pero se parece mucho en ese fluir de unas arquitecturas a otras, en unas imágenes que se reúnen en nuestra mente a pesar de las distancias físicas. El cuadro de Cole es una bella metáfora y revela la realidad de la tradición cultural que todo arquitecto debe atesorar. Allí, arquitecturas lejanas se juntan. Sucede también que se incorporan a ese sueño arquitecturas que nunca visitaremos: el cenotafio para Newton de Boullée o la casa de los tres patios de Mies y tantas otras más. Estas arquitecturas llegan a nosotros por los libros y por las imágenes, no por la realidad material edificada. Y debemos decirlo, no son ni más ni menos importantes por no haber sido nunca edificaciones o por haberlo sido otrora y haber desaparecido.



Thomas Cole. El sueño del arquitecto (1840)

Todo viaje, todo sueño y toda teoría están hechos de un imaginario de obras, fragmentos, edificios que nunca existieron (¿A qué realidad obedecerían?), tratados, manifiestos, textos, metáforas (menos es más) y aforismos. Nos movemos en esa arquitectura ideal permanentemente.

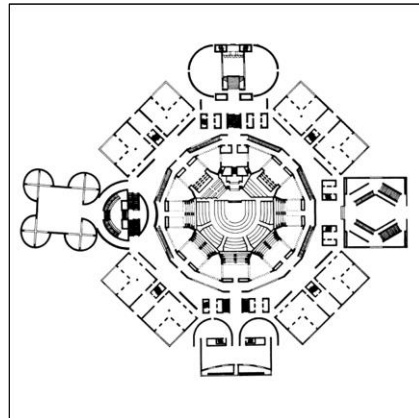
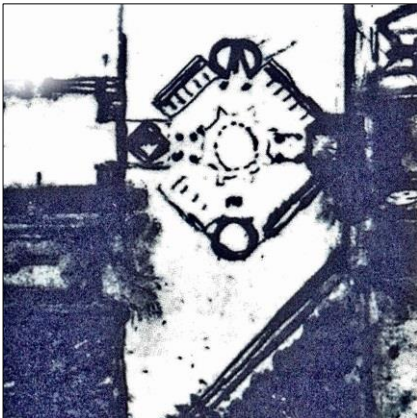
Pensemos en dos arquitectos: Le Corbusier y Louis Kahn. Viajaron, dibujaron y escribieron. Sus obras, más extensa y compleja la del primero, se nutren de la arquitectura medieval, de la Grecia clásica, del renacimiento, de Boullée, de la India y de Sur América (en el caso del primero).

A su vez, ellos y sus obras se transforman en auténticos hechos arquitectónicos que irradian a otros arquitectos, tales como Carlos Raúl Villanueva, Rogelio Salmons y Jesús Tenreiro.

-Imágenes y textos

Kostof las llama evidencias pictóricas y literarias. A veces más, a veces menos; toda obra de arquitectura se acompaña de planos, perspectivas, fotos y videos. También de textos de muy diversa naturaleza. Todas estas evidencias enriquecen, contradicen, apoyan y en definitiva completan los hechos de la obra arquitectónica. Por una parte, tanto dibujos, fotos y textos son en cierto modo comentarios sobre las obras. Pero también dibujos y maquetas son instrumentos que preceden el acto de edificar. Son la expresión del proyecto arquitectónico, “bocetos y diagramas, a medida que se desarrolla la idea del arquitecto, desde la concepción inicial hasta su solución final” (Kostof, 1988: 16). Es imposible concebir la disciplina de la arquitectura sin estas evidencias sustanciales del hecho arquitectónico.

Imágenes y palabras acompañan, completan y contradicen la realidad edificada. Imposible no considerar este rico material como hechos de la arquitectura.



Izquierda: croquis proyecto Asamblea Nacional Dacca. (1965-74). Louis Kahn
Derecha: planta proyecto Asamblea Nacional Dacca. (1965-74). Louis Kahn

-Obra y contexto

Si existe un tema trascendental y de amplísimos significados en arquitectura es el contexto. ¿Hasta dónde podemos aislar a una edificación de

lo que sucede en su contexto inmediato, toda vez que la experiencia no se da en forma aislada, sino en un proceso de tiempo y de espacio continuos, sin quiebres?

El tema es sumamente amplio. El contexto es temporal y espacial, pero también social, económico y cultural. Algunos de los siguientes puntos ampliarán este complejo tema del contexto. Escribe al respecto Spiro Kostof:

Ni su realidad material por sí sola, ni su contexto general de cultura bastarán para explicar la peculiar naturaleza del edificio. (Kostof, 1988: 24).

El reto que presenta este tema a todos los que nos adentramos en la teoría es que aquí el pensamiento causal no es un instrumento útil de análisis. Por otra parte, como señala Kostof en la cita anterior, debemos enfrentarnos a la complejidad de tantos temas entrelazados que convergen en una obra.¹⁹ Volveremos sobre esto.

Una de las manifestaciones del contexto es lo que Kostof llama marco, ese lugar alrededor de la obra bien sea natural o urbano. Este marco puede cambiar con el paso del tiempo, y las evidencias pictóricas y literarias nos ofrecen ricas interpretaciones sobre esta condición.

A veces la teoría tiende a aislar las obras de sus contextos o a elaborar discursos en donde este tema ni siquiera aparece. Vale la pena volver a citar a Kostof:

Esta aproximación ambiental es nueva para la historia de la arquitectura. Responde ante todo a la creciente preocupación entre el medio profesional de los arquitectos por conseguir una coexistencia solidaria entre las nuevas estructuras y los entornos antiguos en los que se insertan. (Kostof, 1988: 32).

La realidad de una obra de arquitectura es mucho más vasta de esa que está contenida en lo que escuetamente llamamos edificio. La arquitectura es rica, compleja y enraizada en tiempo y espacio.

-La unidad de la arquitectura

La famosa tríada de Vitruvio en ocasiones ha significado una reducción de los términos de la arquitectura. A pura estructura, a pura forma o a pura especulación intelectual.

¹⁹ Muchas veces escuchamos: la arquitectura es todo. Yo prefiero decir: en la arquitectura está todo.

Pero la arquitectura es una unidad indivisible, en donde todos esos términos son fundamentales. En Santa Sofía de Constantinopla nos llama la atención las superficies decoradas y en la Torre Eiffel el esqueleto estructural. Sin embargo, “el hecho estructural y la intención estética forma en realidad un tejido integral que no puede juzgarse sino como una entidad.” (Kostof, 1988: 26,28). Nuevamente nos toca alertar y recordar el método cartesiano, aquel que divide y analiza triunfante un aspecto de la realidad. Kostof, con prudencia, nos hace ver que en arquitectura no conviene aislar las partes. Y es así, por la sencilla razón que en arquitectura no hay partes.

-La comunidad de la arquitectura

En el pasado, la arquitectura fue en buena medida, aquella que provenía de los encargos de las clases privilegiadas. Las casas de los campesinos no han hecho parte de las historias de la arquitectura en donde si han desfilado palacios e iglesias.

La comunidad se restringe debido a los intereses de cada época y de cada cultura. Sin embargo, la arquitectura moderna se compromete con todos los géneros de edificaciones. Esto significa una apertura. El filtro para incluir o no determinadas edificaciones en la cultura arquitectónica funciona de acuerdo al interés y a las posturas de historiadores y críticos.

La comunidad de la arquitectura clásica es restringida. Incluye todas las obras en las que se emplean los órdenes clásicos. En forma distinta, nuestra comunidad –la moderna- es amplia. El llamado que hace Kostof en este punto es el de mirar aquellas edificaciones humildes olvidadas por las historias tradicionales. Aceptable recomendación. Pero el reto más difícil es el de concebir una comunidad amplia y plural sin caer en los excesos que podría significar incluir todo. El tema es harto complejo. Para definir esa comunidad de los hechos emblemáticos de la arquitectura no parece bastar decir que la arquitectura tiene que ver con los edificios construidos. Este es un asunto instalado en el propio meollo de la teoría arquitectura, en particular en sus implicaciones críticas.

-Hechos que significan

En este punto, Kostof dice que la arquitectura tiene un significado. Ya veremos que puede tener más de uno. Algunas preguntas fundamentales de la historia son por qué los edificios son como son y por qué están donde están. Estas cuestiones “deben responderse, o al menos plantearse, en relación con dos contextos extramateriales: *tiempo y finalidad*.” (Kostof, 1988: 39). Enumeremos algunas ideas claves en torno a esto:

-Los edificios están anclados en la cuarta dimensión, el tiempo. De ellos se tienden hilos hacia adelante y hacia atrás. Esto, en pocas palabras es el peso de la tradición, un *continuum* en permanente renovación. (Ídem).

-Arquitectos y propietarios se mueven en ámbitos de competencia. Se quiere igualar, se quiere imitar o se quiere superar lo ya hecho.

-La finalidad de la arquitectura es la función, pero también el ritual. Kostof nos dice que la función de una tumba es alojar un muerto. Sin embargo, se pregunta si la finalidad de la pirámide de Gizeh es esa. Si atendemos al tamaño y al fuerte simbolismo de las formas empleadas, debemos concluir que muchas veces la arquitectura es función, pero sobre todo ritual (Kostof, 1988: 40). La arquitectura nos sirve físicamente, pero actúa también sobre nuestras mentes. Alberga la función, pero también la comenta.

-Así, la arquitectura implica “imágenes palpables de los valores y aspiraciones de las sociedades que las producen” (Kostof, 1988: 41). La arquitectura es valor cultural, y lo es tanto como interpretación de quienes realizan determinada arquitectura en un momento dado, pero también en cuanto a como nosotros la interpretamos.

Las anteriores son las premisas para el estudio de la historia de la arquitectura de acuerdo a Spiro Kostof.

Nos hemos alejado mucho de aquella visión que dice que el proyecto y la arquitectura son calces del proyecto ante la realidad física. Todos los temas que hemos descrito con anterioridad son partes indispensables de la arquitectura y son auténticos hechos a estudiar o apreciar. Todos tienen en común que son algo más que la realidad física de la edificación. La noción de la realidad de la arquitectura se ha ampliado, se ha vuelto mucho más rica y compleja.

Cerrando este primer capítulo, ya tenemos algunas hipótesis y claves interpretativas que orientarán lo que adelante sigue. A modo de resumen quiero destacarlas:

1-La teoría es un problema crítico permanente. No es conocimiento a priori.

2-Lo anterior se traduce en la vertiente de la teoría como el pensar sobre la arquitectura.

3-Sin embargo, lo anterior no significa que nos enfrentamos a la teoría desde un vacío o en ausencia de toda referencia conceptual. Aquí aparece la tradición cultural; esta materia no especializada (como la define Gombrich) que atañe sobre todo a valores.

4-Los hechos de la arquitectura no obedecen a la noción de causa-efecto y son mucho más que factores materiales.

Por lo tanto, una variable cuantitativa o algún dato numérico pueden significar algo para la teoría, pero por encima de todo esto; palabras, manifiestos, aforismos o unos simples croquis son hechos de la arquitectura; tan reales como un perfil metálico.

Antes dijimos que la arquitectura no es solo respuesta funcional, sino significado para nuestra mente. Así, "(...) Los estados mentales (...) son realidades intrínsecas del mundo con el mismo derecho que las montañas." (Schaeffer, 2005: 88).²⁰

Seguimos ampliando el mundo de los hechos de la arquitectura y con la última cita ponemos en claro el método de trabajo que regirá la investigación. Las ideas acerca de la arquitectura (expresadas en pocas palabras o en extensos textos) son hechos y materia constitutiva de la teoría.

Terminaré con una cita más. Importante destacar de donde proviene. El texto *Entender la arquitectura* (2007) de Leland Roth es doble. Comienza con una primera parte dedicada a la teoría, a los elementos de la arquitectura, y luego desarrolla una historia universal de la arquitectura. El último capítulo de la primera sección se denomina "Arquitectura, memoria y economía". Roth

²⁰ La cita es de Jean-Marie Schaeffer (1952), filósofo contemporáneo francés que ha tratado acerca de la estética, materia que para algunos efectos nos puede ayudar en el campo de esta investigación. En efecto, volveremos sobre este filósofo más adelante.

cierra esta primera parte del libro con un contraste entre temas encontrados: la permanencia y la economía, las decisiones puntuales y la trascendencia. Para Roth, "la verdadera economía se ha de medir por la cualidad del rendimiento a largo plazo" (Roth, 2007: 143). Para reforzar su idea concluye citando a John Kenneth Galbraith (1908-2006); economista varias veces premiado. Las palabras que leeremos son un indicio que aun en aquellas ciencias aparentemente más apegadas a los datos positivos y duros es necesario interpretar y abrir nuestras mentes a ideas más ricas. Y son palabras que quisiéramos oír más continuamente, sobre todo en voces de los que se dedican a la arquitectura. Leamos y cerremos este capítulo:

El rédito de un edificio público no se mide meramente por la función que cumple. Es el goce global que produce a la comunidad. Según esto, un edificio puede ser muy caro, pero, a la vez, una auténtica ganga, por el placer que proporciona. Los restos mortales de Mumtaz Mahal y Shah Jahan podían, sin duda, haber encontrado un reposo higiénico en un edificio mucho más barato; pero, con un coste superior (estimado por algunos en unos ocho millones de dólares), Shah Jahn construyó el Taj Mahal. Desde entonces, medio mundo ha gozado de este edificio. Sin duda, esta fue una economía bien entendida. Nuestro cuestionario debe ser similar. El edificio más económico es el que promete proporcionar el mayor placer por el precio que cuesta."

Reconocemos así otro hecho de la arquitectura: proporciona placer. La arquitectura es aquella disciplina en la cual no se resta ni se divide, todo suma para una totalidad siempre rica y compleja que se resiste a ser encapsulada y analizada por partes.



Taj Mahal. Interior (1632-1656). Placer, una variable económica

1.4-Hipótesis y objetivos

A continuación se presentan las hipótesis y objetivos fundamentales que orientan la investigación. En primer lugar, enumero las hipótesis.

1-Sobre la materia de estudio. Evito la forma *teoría de*²¹ *la arquitectura* que es habitual. Lo hago para descartar –a priori– que exista una pertenencia.²² Evito asignar de antemano un papel determinado a la teoría en relación con la arquitectura.

Desde esta mirada, la primera y fundamental cuestión que se presenta es si la arquitectura es un arte o si la arquitectura es una ciencia o disciplina ajena a tal díada clasificatoria. El tema es relevante porque en algunos casos se ha entendido que la arquitectura requiere del apoyo de la ciencia para evitar las arbitrariedades e individualismos del arte.²³

Y he aquí la pregunta-hipótesis: ¿Teoría o teorías en el ámbito de la arquitectura pueden reproducir lo que implica teoría en las ciencias naturales o pueden y deben encontrar otro significado pero sobre todo otros contenidos y enfoques para esa materia?

2-¿Por qué en plural? No hay una teoría unitaria, existen plurales aproximaciones teóricas. El trabajo se inscribe en el pluralismo, entendido como el “reconocimiento de la posibilidad de soluciones diferentes a un mismo

²¹ Copio dos acepciones del término “de” del Diccionario de la Real Academia: 1-Denota posesión o pertenencia. 2-prep. Denota de dónde es, viene o sale alguien o algo. Recuperado el 10-12-2018. <http://dle.rae.es/?id=BtDkacLjBtFYznp>

²² En dos textos de teoría ya tratados encontramos expresiones que se apartan de la forma más corriente. El primero es *Teorías sobre arquitectura* (1997) de Joao Rodolfo Stroeter. El segundo es *Historia de la teoría de la arquitectura* (1990) de Hanno-Walter Kruft. Ambos autores se apartan de la idea de una teoría de la arquitectura en singular.

²³ Marco Negrón como Decano de la FAU-UCV- toca este tema en el texto introductorio del *Plan de estudios* (AA. VV., 1995). En el proyectar nombra diversas fuerzas en pugna: por un lado la necesidad de investigación, por otro dice que el proyecto no debe ser “simple trámite técnico” (AA. VV., 1995: 20), pero tampoco “un procedimiento exclusivamente artístico, donde el resultado se supedita fundamentalmente a la intuición y a la sensibilidad” (Ídem). Idea similar la encontramos en el libro *Cara-Sello* (2015) de Alberto Sato. A partir de la dualidad del título, Sato trata de dos formas opuestas dentro del proyecto arquitectónico: la racional ligada a la investigación y la creativa relacionada con lo artístico. Sobre la segunda señala que el momento creativo es “indescifrable, inefable” (Sato, 2015: 81). Tanto Negrón como Sato entienden que hay un aspecto del proyecto relacionado con la institución científica y por otra parte consideran el proceso creativo como mero hecho individual. Así, el proyecto arquitectónico no logra constituirse en ámbito institucional con la merecida solidez disciplinar de cualquier otra ciencia.

problema o de interpretaciones diferentes de una misma realidad” (Abbagnano, 2000: 819).²⁴

3-Arquitectura y arquitectónica. Por un lado la disciplina, por otro el atributo.²⁵ La arquitectura es aquí analogía de conocimiento organizado sistemáticamente, uno de los puntales de la filosofía kantiana. Valga el paradójico juego en palabras: la obra de arquitectura como arquitectónica y, luego, también la teoría como arquitectónica. En ella se organizan saberes, problemas y determinantes en forma jerárquica y apriorística.

Ahora la hipótesis.

El carácter arquitectónico que la obra pretende como meta se ha querido trasladar automáticamente al proyecto y a la teoría. Así, pululan los intentos de teorías que se pretenden erigir en sistemas.²⁶ En forma opuesta, considero necesario reconocer en esto un síntoma de un problema teórico y crítico.

La pretensión arquitectónica ha resultado una auténtica camisa de fuerza para la teoría que la pone a aspirar lo que no puede alcanzar.²⁷ De

²⁴ Ya en la página 27 se ha incluido definición de pluralismo que hace Karl Popper. Otro filósofo, Paul Feyerabend, señala: “La unanimidad de opinión puede ser adecuada para una iglesia, para las víctimas asustadas de cualquier mito (antiguo o moderno) o para los partidarios débiles y complacientes de cualquier tirano; la variedad de opiniones es un rasgo distintivo esencial para el conocimiento objetivo, es un método que incita a la verdad, y también el único método compatible con una visión humanitaria.” (Paul Feyerabend. *Come essere un buon empirista*. (En: Abbagnano, Diccionario de filosofía, 2000: 819).

²⁵ Aristóteles habla de arquitectónica en la “Ética a Nicómaco” en el sentido de subordinación de unas ciencias a otras o como “saber organizado o arquitectónico” (Ferrater Mora, 2004: 242). Para Kant, “la arquitectónica es la doctrina de lo científico en nuestro conocimiento.” (Kant, 2006: 647). En otro pasaje nos dice: “La razón humana es arquitectónica por naturaleza, es decir, considera todos los conocimientos como pertenecientes a un posible sistema (...) por ello permite (...) que el conocimiento que se persigue pueda insertarse en el sistema junto a los otros.” (Kant, 2006: 427).

²⁶ La propia declaración de Vitruvio de que la arquitectura es firme, útil y bella; repetida hasta el cansancio, revela más un síntoma que una cualidad tanto de la arquitectura como de su teoría. De poco sirve el enunciado vitruviano si no consideramos los conflictos entre tales cualidades. Las contradicciones entre función y forma, entre arquitectura e ingeniería, conocidas por todos a lo largo de la historia, son expresión de lo que digo.

²⁷ Christian Norberg-Schulz habla de la totalidad arquitectónica. En la obra se concretiza esa totalidad. Al momento de describir la obra se utilizan categorías que

nada sirve decretar a priori una arquitectónica de la teoría. Urge, más bien, traer al seno de la discusión el problema de la integración y de la totalidad como un asunto central de la arquitectura. Cuestiono la permanente búsqueda de arquitectónica en el plano teórico.²⁸ Lo hago por dos razones. En primer lugar, porque corresponde a un ideal inalcanzable. Moneo lo ha dicho. En segundo, porque no es importante en el plano teórico y sí lo es en la obra de arquitectura.

4-Los hechos de la arquitectura. Permanentemente se les anuncia y cita. Pero introduzco el siguiente planteamiento: fundamentalmente no son hechos como aquellos que estudian las ciencias naturales. Los hechos de la arquitectura tienen arraigo en la cultura y en la tradición. Los de la naturaleza obedecen a leyes y son estudiados por diversas ciencias. Los hechos de la arquitectura obedecen a la arquitectura y deben ser valorados arquitectónicamente. Traslados de lo segundo a lo primero resultan una confiscación disciplinar. Hipótesis clave esta.

5-La hipótesis anterior conduce a otra. Cada disciplina tiene su propio lenguaje, su propio objeto de estudio y así mismo métodos de trabajo propios. Cabe entonces esta pregunta: ¿Cómo se debe hablar (pensar) de arquitectura?

6-Autonomía de la arquitectura. Si las hipótesis 4 y 5 resultan válidas cabe hacer un deslastre necesario y urgente: arquitectura y teoría deben desprenderse del modelo de las ciencias naturales. La arquitectura responde a una condición distinta de estas. E igualmente, si bien comparte con las artes su carácter práctico y el hacer, tiene unas particularidades que la distancian de otras manifestaciones artísticas. Estas son la funcionalidad y la concreción constructiva. La legitimadora del arte ha sido la estética. En el caso de la

corresponden a polos. Unos son más importantes que otros. Dice Norberg-Schulz: "el ideal sería una estructura en la que todos los componentes fueran relevantes." (Norberg-Schulz, 1979: 117). Por su parte, Ludovico Quaroni habla de la "reducción de las componentes" de la arquitectura (*firmitas, utilitas, venusta*). Es importante al momento de proyectar no dejar nada afuera, integrar. (Quaroni, 1980: 18-19). Hay obras en las que una de las componentes prevalece sobre las demás. Existen, por otra parte, discursos teóricos en donde se privilegia una de las componentes por encima de otras: formalismo, funcionalismo.

²⁸ Y en el docente también. La integración es una palabra hecha y una gran meta de la que se habla y habla desde hace mucho tiempo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Se llega a los extremos de invocar el apoyo de pedagogos, sin reconocer mínimamente que el problema, de lleno, es de la arquitectura.

arquitectura, la teoría ha buscado afanosamente en las ciencias naturales y/o sociales, para legitimarse, desvirtuando su naturaleza. ¿Puede la estética brindar alguna orientación a las teorías?

7-Causa-efecto y generalizaciones. Dos condiciones, estas, de toda ciencia que se respete. Nuestra hipótesis es que fundamentalmente en arquitectura el pensamiento causal no se aplica. La arquitectura no obedece a necesidad. Por otra parte, la arquitectura es el reino de lo singular, de lo único. Las respuestas arquitectónicas no se prestan a generalizaciones.

Hasta aquí, las hipótesis son de descarte. Las que siguen atañen al papel activo que le toca desempeñar a las teorías.

8-Cultura y tradición. Casi todas las hipótesis anteriores niegan. Toca ahora incluir dos importantes legados: tradición y cultura. Ya el momento moderno de ruptura carece de sentido.²⁹ Arquitectura y teorías son ambas tradiciones. Entonces ¿Cómo indagar en ellas sin reconocer esta condición? Descarto toda teoría refundadora, uno de los “síntomas” de la teoría durante el siglo XX.³⁰ Arquitectos como Alberto Campo Baeza y Rafael Moneo e historiadores como William Curtis abordan abiertamente el tema de la tradición. Línea a rescatar y trabajar.

9-Problematizar. En el contexto moderno se ha intentado en numerosas ocasiones reformular la teoría, proponer términos nuevos o nuevas condiciones. En forma diferente, propongo problematizar críticamente teoría y arquitectura.

10-Aprendizaje y propuestas. Deriva del punto anterior. La teoría es reflexión que acompaña la arquitectura. Aunque no es teoría científica ni aporta conocimientos verificables sí ha sido y sigue siendo una forma de aprendizaje válido en el ámbito de la arquitectura. Es importante instrumento de descripción y análisis y como tal debe entenderse. La teoría –en tratados, manifiestos, investigaciones y ensayos– ha sido una forma de impulsar

²⁹ Valga el comentario. Se abusa de la pretensión de lo novedoso: neo-vanguardias, nuevos paradigmas.

³⁰ En su línea más dura los discursos de los arquitectos modernos de la primera mitad del siglo XX rompen con la historia y en algunos casos con la propia idea de arquitectura. Tal es el caso de Hannes Meyer en su papel de director de la Bauhaus. A mediados del siglo XX, le toca el momento a la metodología; la aplicación del método científico a la arquitectura, con diversas variantes. En tiempos recientes ha aparecido la versión de la investigación proyectual, otro intento refundador.

arquitecturas y proyectos, y apuestas culturales. Ha sido también mecanismo revulsivo.

11-Aprendizaje, de nuevo. La teoría ha mirado insistentemente el mundo de las ciencias. En sentido distinto, una aproximación a la estética y al mundo de las artes puede significar una revalorización de la dimensión del placer, aspecto fundamental en el habitar y en la arquitectura. También teoría puede ser la expresión de un cuestionar. En la medida que la disciplina se hace problema; se producen giros, avances, quiebres.

12-Compromisos. Cabe incluir también como tarea teórica la atención a las dimensiones ética, social, ecológica y humanística. La arquitectura es *civilización*. Y esto la teoría debe subrayarlo cada vez que pueda.

Con las hipótesis que he formulado y con las ideas hasta aquí expuestas se puede formular el principal objetivo de esta investigación. A continuación:

Este es un trabajo de restricción y apertura. La restricción consiste en reconocer la imposibilidad de una única teoría. La apertura consiste en reconocer las riquezas de las teorías. Teorías que hacen que la arquitectura no sea mera tecnología (lo sería si hubiese una teoría científica) y sí un ámbito de inquietud y de proposiciones para la arquitectura y así mismo un marco cultural y educativo enraizado en una tradición (de nuevo, ajeno a tecnología).

De este principal, derivan otros específicos:

- Identificar planteamientos que pretenden hacer de la teoría y de la arquitectura disciplinas similares a las ciencias naturales. Y reconocer teorías que se deslindan de las ciencias y de propuestas sistemáticas y unitarias. Destacando contenidos del segundo grupo.

-Reconocer dos campos fundamentales de acción para las teorías. Por un lado la vertiente propositiva y de complemento al proyecto. Por otro, la mirada pedagógica.

2-Historia, ciencias, verdad y arbitrariedad

Lo que hasta aquí se ha relatado ya revela ciertas complejidades de las teorías.

Junto con el naufragio de la teoría clásica emergen otras situaciones complejas en el contexto histórico de la arquitectura moderna. Algunas, las analizaré en este y el siguiente capítulo. La pluralidad es clave interpretativa de esta investigación, pero identifica también el recorrido histórico de las teorías a partir del siglo XVII.

Si no hay una definición abstracta y permanente de teoría, toca entonces analizar un amplio universo de teorías, algunas de ellas coincidentes, pero otras no. Para hacerlo, propongo interpretarlas en las claves de lo que proponen como arquitectura y en su vínculo con los contextos históricos e ideológicos en que se manifiestan.

Como ya se ha dicho, toca estudiar a las teorías en plural; acompañando a Krufft en su sentencia de que buscar una única respuesta es históricamente insostenible. Se renuncia a la unidad y la pluralidad se propone como hipótesis interpretativa.

A diferencia del texto de Krufft mi propósito no es ni antológico ni histórico. Trato más bien de hacer de la teoría un problema, una pregunta constante, de la que espero se pueda obtener algún provecho.

Los textos de Stroeter (1997 y 2005) nos permitan reconocer variados y complejos temas. Trata de temas y no de autores como hace Krufft. Al final ambos nos conducen al mismo punto; a un conocimiento in extenso de lo que son teorías y arquitecturas en el marco de la historia universal (Krufft) y en el de la arquitectura moderna (Stroeter).

Justamente, la aproximación antológica corre el siguiente riesgo: puede ser que lleguemos a conocer un universo muy amplio de concepciones de arquitectura (más adelante hablaré de mapas al respecto). Esto pudiera llenarnos de conocimiento enciclopédico pero es un camino en el que noción de teoría se puede expandir tanto hasta que conduzca a ciertos relativismos propios de los tiempos que corren.

Queda por otra parte una cuestión y un reto para este trabajo: reconociendo la pluralidad de teorías cabe al final obtener algunas conclusiones, al menos algunas claves interpretativas o ideas sustanciales. para la materia de estudio.

Por otra parte, un trabajo como este –limitado- no puede pretender abordar el análisis de todos los textos dedicados a la materia.

Siendo así, se analizan en este y en el siguiente capítulo temas y autores en un marco limitado. Por un lado la revisión bibliográfica y el contacto con textos de teoría han ido generando en mi aproximación a la materia unas huellas profundas. Algunas, debo decirlo, de franco rechazo. Otras en cambio me han mostrado luces en la paciente búsqueda de ideas importantes para la materia aquí me ocupa.

Uno de los temas que debemos tocar en esta investigación es el de la relación entre arquitecturas y teorías con otras disciplinas.

En el ámbito de la tradición clásica, arquitectura, pintura y escultura forman una tríada más o menos unitaria; con un fondo conceptual que las reúne. De alguna manera, se bastan a sí mismas. En el contexto de la modernidad se desarrolla una indagación permanente en diversas disciplinas y entre disciplinas. Y esto sucede con las teorías.

Menciono algunas de las relaciones que trataré (siempre en forma muy limitada) en este trabajo: filosofía y estética, historia y, por último, un marco de ambición científica que se sustenta en el modelo de las ciencias naturales.

Por un lado, tales disciplinas son marcos referenciales que actúan como polos de fuerza en el marco de la modernidad. Por otra parte, se instauran también al interior de la arquitectura. La historia de la arquitectura es disciplina clave para entenderla y apreciarla, filosofía y estética se vinculan con las propuestas teóricas y críticas y, por último, en la modernidad la ciencia juega un papel regidor como referencia y modelo permanente.

Así, en este capítulo, se analizan dentro de contextos muy precisos, las siguientes relaciones entre disciplinas: historia y arquitectura y ciencia y arquitectura. (Filosofía y estética se abordarán en el capítulo 3).

En el último punto de este capítulo se tocan dos caras de una moneda: verdad y arbitrariedad; entendiendo que la moneda es el marco de una disciplina en la que alternativamente se indaga en sus verdades y métodos propios y también –en la cara opuesta- afloran arbitrariedades derivadas en muchos casos del tomar prestado de otras disciplinas lo que no es propio. La búsqueda de verdad es también la búsqueda de sentido para cada disciplina. De allí la importancia del tema.

2.1-Mirar la historia pensando en arquitectura

En este punto analizaré el texto *Idea de la historia* (1984) obra de Robin George Collingwood. Ha sido estímulo y guía para traducir algunas reflexiones acerca de filosofía de la historia al campo de la teoría. Collingwood recorre críticamente el transcurso de las diversas formas de historia. Uno de los problemas tratados a lo largo del texto es el de la relación de la historia con el resto de las ciencias. Además, precisa las particularidades del arte y de su historia. Otro aspecto fundamental y decisivo es la diferencia entre el estudio de los asuntos humanos (la historia para Collingwood y la arquitectura para nosotros) y los de la naturaleza.

A continuación describiré algunas de las inquietudes que este libro propone y desarrolla, que sirven como desencadenantes para la investigación de la naturaleza de las teorías.

2.1.1-Pensar las disciplinas

El interés del texto de Collingwood radica en que abre y muestra las problemáticas que surgen tanto en la definición como en las propias operaciones de la historia. Bajo el único y genérico término de historia -que muchas veces empleamos e interpretamos de forma apresurada- existe toda una complejidad y riqueza. Otro de los problemas que trata es el de la inclusión de la historia en el marco de las ciencias y, por lo tanto, su independencia o asimilación a otras ciencias.³¹

El interés en esta obra radica en el modelo que nos ofrece para considerar las estrategias con que opera una disciplina, en qué forma es o no una ciencia y, por último, el tratamiento de algunos problemas clave que se pueden reconducir al estudio de la arquitectura.

³¹ La forma en que se presenta este trabajo es sugerente: en la primera parte del libro el autor recorre la historiografía de occidente, retratando épocas, culturas y autores relevantes. Este recorrido por las expresiones de la disciplina va arrojando algunas problemáticas huellas que se instalan en el campo de la historia. En la parte final, Collingwood se expresa en un tono más personal y crítico, exponiendo sus propuestas para esas huellas problemáticas, definiendo críticamente la identidad de la historia.

La introducción del texto comienza con el subtítulo de “Filosofía de la historia”. Se define qué es filosofía de la historia en cuatro versiones. Las expondré en forma sintética, porque todas son de interés:

1-Para Voltaire, la filosofía de la historia significa “la historia crítica o científica, un tipo de pensar histórico en que el historiador decidía por su cuenta en lugar de repetir los relatos que encontraba en los libros viejos” (Collingwood, 1984: 11).

2-Para Hegel, la filosofía de la historia es la “historia universal o mundial” (idem).

3-Para los positivistas, la historia es ciencia, con leyes generales y sujetas a comprobaciones (idem).

4-Por último, Collingwood define filosofía de la historia como pensamiento de segundo grado, un “pensar acerca de su propio pensar” (idem). Corresponde, de buena manera, a una de las formas de teoría que reconoce Stroeter; la del pensar sobre el hacer.

Cada una de estas visiones tienen profundas repercusiones en las concepciones de las disciplinas, y más adelante volveremos sobre ellas. No son solo escuelas distintas. Estas concepciones implican disciplinas distintas, inconmensurables entre ellas. Tomar nota de esto.

Por ahora, destaco algunas observaciones:

1-En la concepción de Voltaire se destaca el papel activo del historiador–interprete pensando, analizando y proponiendo relatos históricos en forma libre e independiente.

2-En forma diferente, para Hegel, existe una suerte de motor o hilo conductor que mueve y orienta a la historia. La filosofía de la historia es el reconocimiento de ese motor que es la propia historia. El historiador desaparece como fuerza activa.

3-Para los positivistas, la historia (y todas las ciencias sociales) debe ser objeto de leyes y comprobaciones. Existe un guión ya escrito, y el trabajo de investigación consiste en descubrirlo, nunca en plantearlo.

4-Por último, y con el antecedente de los tres caminos tan antagónicos y dispares, Collingwood propone una reflexión sobre la propia disciplina, deslastrada de referencias ajenas.

Cada una de estas posiciones implica diferencias sustanciales en cuanto a procedimientos y métodos de trabajo. Uno de los asuntos cruciales de la teoría del conocimiento es el de la determinación del agente activo en el proceso del conocimiento. Dos caminos opuestos se nos ofrecen: en la relación que se establece entre un sujeto que conoce (intenta) y un objeto que es estudiado (investigado). El agente activo puede ser el objeto o el sujeto. De ahí se derivan objetividad y subjetividad en el proceso de conocimiento (Hessen, 1980). De objetividad se avanza hacia universalidad, toda vez que se asume la constancia de ese objeto y la necesidad de que sea reconocido como universalmente unitario (Hessen, 1980: 78). (Stroeter: teoría como cuerpo de conocimiento y como gramática).

Simplificando, se presenta un contraste. O el historiador reconoce o el historiador propone.

Veamos una expresión de esta dualidad en el caso de la arquitectura. Una de las propuestas clave de la arquitectura moderna es la de su validez universal, una validez que anula las diferencias culturales y geográficas. Para Hannes Meyer (1889-1954), el diseño de la vivienda debe responder a una serie de requerimientos que enumera con toda claridad y precisión. La estandarización (dominio de lo objetivo y de lo universal) no solo abarca el proceso de producción y diseño arquitectónico. También las propias expresiones culturales se someten al estándar: el jazz y el tango (Broadbent, 1982: 85-86). Estas propuestas totalizadoras, plenas de sociología dogmática, producen propuestas universales que constriñen al ser humano. Arquitectura objetiva y predeterminada.

El planteamiento del *Regionalismo crítico* que hace Kenneth Frampton presenta una vía opuesta. Para él, esta tendencia implica un servicio a los "limitados elementos constitutivos", un "consenso anticentrista" y una forma de "independencia cultural" (Frampton, 1985: 317-318). Aquí, el objeto se relativiza y empequeñece y el(los) sujeto(s) adquieren mayor protagonismo.

Dos concepciones divergentes en cuanto a concebir la arquitectura. Una, en su propuesta centralizante y totalizadora afín a las expresiones científicas más duras y constantes y otra, que reivindica un papel mucho más modesto y localizado, que sólo puede validarse en su pertinencia como caso

particular y no como modelo a generalizar. En este segundo caso, el rol del arquitecto es activo.

Como vemos, pensamientos iniciales diversos conducen a expresiones arquitectónicas opuestas.³² Toda teoría sobre la arquitectura, y toda obra, se nos ofrece a esta importante oposición entre validez universal y objetividad y propuestas localizadas y particulares. Al igual que en los modelos de historia que propone Collingwood estamos ante modelos de arquitectura inconmensurables entre sí.

2.1.2-Problemas críticos y la fascinación determinista

Más adelante, Collingwood se hace otras preguntas: ¿Qué es investigación y qué es ciencia? Luego, recordando que existen diversas ciencias, se pregunta cómo caracterizar a una determinada ciencia –en su caso la historia– del resto ellas. Esto es lo que dice:

(...) Todo historiador estará de acuerdo en que la historia es un tipo de investigación o inquisición. Por ahora no pregunto qué clase de investigación sea. Lo esencial es que genéricamente pertenece a lo que llamamos las ciencias, es decir, a la forma del pensamiento que consiste en plantear preguntas que intentamos contestar. Es necesario tener presente que la ciencia en general no consiste en coleccionar lo que ya sabemos para arreglarlo dentro de tal o cual esquema. Consiste en fijarnos en algo que no sabemos para tratar de descubrirlo...

(...) La ciencia empieza con el conocimiento de nuestra propia ignorancia; no de nuestra ignorancia acerca de todo, sino acerca de alguna cosa precisa. (Collingwood, 1984: 18).

Luego nos dice que cada disciplina científica debe responder a estas preguntas:

-¿Cuál es el objeto de esa ciencia?

-¿Cómo procede esa disciplina?

-¿Para qué sirve esa disciplina?

Veamos las respuestas.

Para Collingwood, el objeto de la historia es la indagación sobre “los

³² Por un lado podemos recordar las célebres unidades de habitación de Le Corbusier (1887-1965), propuestas como fórmulas en innumerables proyectos, y luego realizadas en diversas localidades de Francia y Alemania. Por otra parte, podemos recordar otra obra del mismo arquitecto, la pequeña capilla de Ronchamp, única en sus formas y en su respuesta a unas particulares condiciones de lugar y programa.

actos de seres humanos que han sido realizados en el pasado (res gestae)” (Collingwood, 1984: 19).

¿Y cuál puede ser el objeto de la arquitectura?

Más adelante veremos que la respuesta a esta cuestión ha tenido respuestas muy diversas, con implicaciones en visiones plurales de lo que es la arquitectura y las teorías respectivas.³³

Pasemos a la segunda pregunta, la del como procede. Según Collingwood, la historia procede interpretando testimonios (Collingwood, 1984: 19).

En el caso de la arquitectura, la cuestión del cómo procede nos enfrenta a unas posibilidades tan vastas como las numerosas concepciones que ha tenido la arquitectura. Veamos un caso. Geoffrey Broadbent, especialista en los métodos de diseño describe a dos tipos de arquitectos: racionalistas y empiristas. Los del primer tipo proceden privilegiando la geometría, la definición precisa de los elementos que conforman la edificación –columnas, vigas, techos–. Para Broadbent, este tipo de arquitecto suele ignorar y despreciar los temas funcionales y las comodidades de los habitantes. Opuestos a estos, los empiristas privilegian el estímulo de todos los sentidos, y son bastante indiferentes a las lógicas y coherencias internas de los elementos constitutivos del proyecto (Broadbent, 1982: 83-84).

³³ Veamos, a modo de ejemplo, cual es el objeto de la arquitectura por parte de uno de los más destacados arquitectos contemporáneos. En 1984 se publica el texto “El fin de lo clásico” de Peter Eisenman (1932) (Hereu et. Alt., 1994: 463-478). El autor plantea que la arquitectura de los últimos 500 años se ha realizado a partir de tres ficciones: la representación, la razón y la historia. Eisenman señala que la arquitectura occidental de los últimos 500 años se fundamenta en la lógica de la razón. Luego, citando a algunos filósofos o argumentos filosóficos, advierte como el predominio de la razón ha sido construido sobre una simulación o sobre una ficción. (Hereu et. Alt., 1994: 469). En sus propias palabras: “la razón demostró ser una ficción”. Así, la crítica que Eisenman le hace a la arquitectura de los últimos 500 años es ¡epistemológica! Aunque todavía no indagemos en profundidad en el objeto de la arquitectura, no parece que al arquitecto le ocupe, cuando diseña, demostrar alguna verdad del mundo. Quizás le ocupe fundamentalmente la resolución del proyecto que desarrolla. La definición de verdades, ficciones y falsedades pertenece al ámbito preciso de las ciencias. Parece que se han confundido objetos de distintas disciplinas. Al arquitecto y a la obra que proyecta le pediremos respuestas en términos de arquitectura, nunca en términos de validez o ficciones filosóficas. Así, parece que es Eisenman el que ha propuesto una ficción: que la arquitectura deba mostrar alguna noción científica o filosófica. Aquí, el objeto de la arquitectura sería el de servir a la filosofía. En definitiva, la arquitectura como problema intelectual.

Como vemos, las formas de proceder de los arquitectos pueden ser muy distintas. A pesar de que con cierta seguridad podemos reconocer que el arquitecto proyecta y que al hacer esto define forma, función, estructura y espacio de diversos tipos de edificaciones, las preguntas surgen cuando constatamos tanto la variedad de las realizaciones como de las teorías y discursos que las acompañan. Y aquí surge de nuevo el modelo que nos sirve de referencia. Collingwood analiza las respuestas que han dado diversas escuelas o formas de hacer historia en relación con el problema de la naturaleza de la disciplina. A veces las respuestas pueden ser breves y concisas. Sin embargo, debemos detenernos cuidadosamente en las consecuencias que implican las respuestas que se dan a las cruciales preguntas que se han formulado.

La tercera y última pregunta concerniente a las preguntas de toda disciplina atañe a la finalidad. En el caso de la historia, nuestro autor nos propone que esta lo que persigue es el auto-conocimiento humano (Collingwood, 1984: 20). En otras secciones del libro, Collingwood critica la idea de la historia como motor que conduce al progreso, una idea muy seductora que tuvo fuerte difusión desde el siglo XIX, hasta mediados del XX. Dos corrientes científicas son objeto de crítica por parte de Collingwood: el evolucionismo y el positivismo. El objeto de su crítica no se dirige al propio contenido de estas teorías, sino a su influencia en la historia, influencia que, como veremos, fue y sigue siendo muy extensa en otras áreas del conocimiento.

El positivismo de Auguste Comte (1798-1857) constituye una propuesta científica en donde la física se convierte en modelo para la sociología (disciplina del cual es el creador) y para la historia. En el positivismo prevalece el conocimiento científico, pero sobre todo, una forma particular de conocimiento científico, que privilegia los hechos observables, tangibles y netos. Para Comte, la historia social tiene un guión: el del progreso (Martínez Riu y Cortés Morató, 1996). El positivismo es una corriente que se aferra a los datos precisos y comprobables. Y descarta cualquier tipo de apreciación subjetiva.

Las lógicas del progreso y de la ciencia y las de su combinación han resultado ser atractivas a lo largo de la historia. Sin embargo, este guión

preestablecido esconde un problema. Para Collingwood, el progreso no es un ideal fijo. El progreso puede pensarse, y recrearse por la historia. Sin embargo, no hay fórmulas, ni teleología. Puede haber progreso, o no. Para la historia positivista y científica, la historia es un camino de progreso, más allá de la voluntad humana. Para Collingwood, el progreso es fruto del trabajo del hombre y a veces se logra, pero otras no. (Collingwood, 1984: 129-136).

Collingwood nos dice que el trabajo del historiador es el de pensar y repensar la historia. Debe recrear el pensamiento de lo que estudia. Aquí se revela una de las lecciones de Collingwood: el progreso no es un guión ya escrito en el que sólo participamos asistiendo a él. El hombre es libre y responsable en su pensamiento: a lo largo del tiempo para la disciplina histórica. Con esto, Collingwood reivindica y así mismo problematiza la historia. El progreso no es ni fijo ni continuo. Tanto el historiador como el actor histórico son libres y responsables de lo que proponen con sus pensamientos.

Traslado ahora literalmente a la arquitectura: el quehacer del proyectar para el arquitecto es parte de su libertad e igualmente de su responsabilidad.

En esta interesante reflexión de Collingwood acerca de la historia están en juego dos modelos opuestos. Por una parte la historia es entendida como hecho objetivo que el historiador debe solamente descubrir. Por otra, se entiende tanto el proceso histórico así como la tarea del historiador como hechos plenos de actividad y participación humanas. Veamos, una vez más, como esto se presenta también en las concepciones acerca de la arquitectura.

El arquitecto italiano Gio Ponti (1891-1979) ilustra con toda claridad la diferencia entre hechos naturales (fijos y determinados) y condición humana (cambiante y libre) en el marco de la arquitectura:

El instinto es perfecto, sólo el animal es perfecto, no existe un panal imperfecto, tampoco nido imperfecto, ni golondrina que no sepa hacer un nido perfecto, no existen migraciones de aves fuera de ruta o fuera de temporada, la biografía de un animal es perfecta, no lo es la del hombre, en cuanto este piensa. Solo las casas de las culturas primitivas son iguales y perfectas, sólo las arquitecturas de las grandes civilizaciones son desiguales e imperfectas. Pero existe también la obra maestra. (Ponti, 1957: 155).

En su célebre obra “El origen de las especies” (1859), Charles Darwin (1809-1882), en el capítulo dedicado a comparar las facultades mentales del hombre con las del resto de los animales, nos presenta exactamente la misma idea, con la única diferencia del empleo de palabras y frases distintas: “el

hombre no puede, con sus solos hábitos de imitación, hacer de una vez (...) una hacha de piedra o una piragua: es preciso que aprenda a ejecutar su obra por la práctica” (Darwin, 1998: 27). Curiosamente, de la teoría evolucionista se recuerda fundamentalmente la idea de pájaros y tortugas transformándose ciegamente según las leyes de la naturaleza. Es este el esquema que ha gozado de mayor popularidad y difusión. Al contrario, la caracterización de las facultades humanas es frecuentemente olvidada por una visión naturalista de la ciencia. A toda ciencia natural le sienta bien el determinismo. Fijar es aquí una meta. Pero en donde el hombre participa –dígase historia o dígase arquitectura– hay una resistencia a las respuestas fijas y constantes.

2.1.3-Realidad y hechos, de nuevo

Las diferencias entre las diversas disciplinas se originan, entre otros aspectos, en los diferentes objetos que trabajan. Otras diferencias provienen de los objetivos, que pueden ser más prácticos o teóricos (de ejecución más que de entendimiento). En un acercamiento preliminar a las definiciones de ciencia y arte en el campo de la filosofía podemos encontrar algunas pistas que nos permiten reconocer nítidos límites entre estos dos tipos de actividades, pero así mismo, una riqueza y complejidad de significados y una transformación de estas nociones a lo largo de la historia. Uno de los temas que Collingwood trabaja es el concepto de hecho, en su particular manifestación en la historia. Veamos:

No hay tal cosa como historia empírica, porque los hechos no están empíricamente presentes ante la mente del historiador. Son acontecimientos pasados que han de aprehenderse no empíricamente sino mediante un proceso de inferencia según principios racionales a partir de datos dados o mejor dicho descubiertos a la luz de estos principios; y no hay tal cosa como la supuesta etapa posterior de historia científica o filosófica que descubre las causas o leyes de los hechos o que en general los explica, porque un hecho histórico, una vez comprobado de verdad, una vez captado por la reactualización que hace el historiador en su propia mente (...) está ya explicado. (Collingwood, 1984: 175).

Para las ciencias naturales los hechos están allí presentes. Collingwood nos llama la atención en torno a una disciplina tan singular (la historia) que trabaja sobre unos hechos que yacen sólo en las diversas formas de testimonios del pasado. En la historia asistimos a una disciplina que trabaja

con *hechos pasados* (ausentes por lo tanto) que no permiten la comprobación científica de teorías u hipótesis. A la inversa, la actividad fundamental de la arquitectura, el proyecto, trabaja con proyección a futuro, con posibles acontecimientos, tampoco comprobables.

Ya en el capítulo 1 traté de la complejidad de los hechos en la arquitectura. Según Collingwood, en la historia también se revelan como un tema problemático. El hecho histórico, más que significar causa-efecto, significa un trabajo interpretativo. Y en arquitectura puede suceder también que la noción de causa-efecto se desdibuje. En las obras se producen situaciones que cambian o improvisan la relación entre edificación y habitantes. Cuando la obra ya ha sido concluida, el público, los críticos y el propio arquitecto se enfrentan a una realidad tangible que transmite signos y valores. Pero las personas responden activamente a las obras. Las modifican y se adaptan o la adaptan.

Y esto sucede no solamente en el ámbito funcional o técnico³⁴ sino también en el interpretativo. Cuando una obra se realiza y aflora en el medio cultural, la incluimos en un movimiento, en un determinado lenguaje o la podemos ver en contraste con otras obras. Juan Pablo Bonta señala la diferencia entre la realidad física y la realidad cultural (Bonta, 1977). La realidad física no está allí por sí sola, siempre se funde con la realidad cultural. (Bonta, 1977: 26).

Por otra parte, los *hechos* de la arquitectura se presentan en formas y momentos diversos. La realidad del proyecto, la realidad del construir y la existencia duradera de una obra constituyen no sólo momentos diferentes sino realidades con sus propias características, a veces inclusive encontradas. Cabe destacar que podemos establecer tres tipos de relaciones con la arquitectura: podemos concebirla, proyectarla y construirla (hacerla), podemos vivir en ella, y finalmente podemos reflexionar acerca de ella como pura manifestación cultural.

Estas interpretaciones diversas de las realidades de la arquitectura se manifiestan crudamente en la crítica que le hace Bruno Zevi a Christian Norberg-Schulz y a su noción de *genius loci*, ese espíritu del lugar que la

³⁴ En una obra ya realizada, se pueden realizar correctivos constructivos referidos a problemas de función o protección, entre otros.

arquitectura encarna. Antes de citar a Zevi, cabe destacar que el tema del *genius loci* se refiere a una relación emotiva entre nosotros, los edificios y el paisaje. A propósito del texto de Norberg-Schulz, Zevi comenta que si “Wright en el bosque anodino de Bear Run, se hubiese propuesto reflejar el *genius loci*, en cambio de la legendaria Casa de la Cascada, hubiese construido una inmunda barraca” (Bruno Zevi, 2001: 19).

Con esta lapidaria crítica Zevi pone de manifiesto que la obra de arquitectura es parte activa del lugar en que se encuentra, y que el proyecto y la subsecuente construcción crean y alteran la realidad circundante. En definitiva, una obra no necesariamente consecuencia del *genius loci*. Antes que nada, lo conforma. También Rafael Moneo reafirma el papel activo del hecho arquitectónico ante el lugar. Así:

(...) El decir que una arquitectura apropiada era lo que requería la especificidad del lugar, que la arquitectura pertenece al lugar, no está tratando de sugerir que la arquitectura se deduce de la existencia del mismo como algo mecánico. No hay relación causa-efecto. (Moneo, 1995: 2).

La Casa de la Cascada no es consecuencia del bosque en que se encuentra. Y después que la casa se realiza ese bosque ya no es el mismo. La arquitectura no obedece al lugar, La arquitectura construye el lugar.

El mismo Collingwood abona ideas sobre esto. En una de sus reflexiones tangenciales, hace algunas consideraciones acerca del arte y su historia. Al respecto señala:

(...) El artista sabe muy bien lo que hace y lo que trata de hacer. El criterio de que se vale para saber si lo hizo bien es que, cuando esté hecho, debería verse como expresando lo que él quería expresar. Lo único que le es peculiar es que no puede formular su problema...

Este parece ser (...) el carácter especial del arte (...) Hay, por tanto, una historia del arte, pero no historia de los problemas artísticos, tal como hay una historia de los problemas científicos o filosóficos. Sólo hay la historia de conquistas artísticas. (Collingwood, 1984: 300-301).

A tono con Zevi y Moneo, Collingwood destaca que el trabajo del artista no es efecto de una realidad dada, sino que la construye en su mismo proceder. El arte reconoce su objetivo, una vez que ha dado con un resultado. No antes, como en el caso de la ciencia.³⁵

³⁵ En la “Crítica del juicio”, Kant destaca la misma idea, y posiblemente sea un antecedente de los planteamientos de Collingwood. Kant describe el trabajo del artista como una actividad libre, un “juego” que de antemano no puede precisar su resultado.

Con lo visto, seguimos elaborando una realidad particular para la arquitectura. Los hechos no están dados y resultan cambiantes en las diversas y ricas formas de aproximarnos a la arquitectura. Y si esto es así, la noción de causa-efecto, fundamental en las ciencias naturales, no tiene en la arquitectura la misma eficacia operativa. Y esto no significa que la arquitectura es indiferente a los hechos físicos. Lo que debe decirse es que su relación con los hechos físicos es bastante compleja.

De esto deben tomar nota las teorías sobre la arquitectura.

2.1.4-Pensar arquitectónicamente

Ya al final del libro, Collingwood llega a una simple y contundente conclusión acerca del ser de la historia. Varias veces compara la historia con el resto de las ciencias. En las ciencias exactas algunos supuestos permiten arrojar alguna conclusión que deriva de estos. Afirma que “en la ciencias exactas las conclusiones son acerca de cosas que no tienen sitio especial en el espacio o el tiempo” (Collingwood, 1984: 243). En forma diferente, cuando la historia nos permite arrojar una conclusión, lo hace sobre el propio acontecimiento histórico estudiado. Tampoco a la historia le incumbe del todo la observación. Entonces no es ciencia natural. A la historia no le basta ni le incumbe del todo la lógica. Tampoco es ciencia formal. A la historia le incumbe el pasado –por lo tanto algo que no se puede observar- a partir de la investigación de los testimonios históricos y de las preguntas e inferencias que el historiador hace a partir de estos.

La historia ha sido frecuentemente colocada al lado de, o dentro de alguna categoría disciplinar. El autor siempre se ha empeñado en mostrarnos las dificultades e incongruencias que significaban asimilar la historia a otras disciplinas. Así, una afirmación tajante –en la historia no hay hechos– se entiende cuando se identifica que son hechos en las ciencias naturales y se constata que estos no existen, de la misma forma, en la historia.

Al comienzo del texto se define a la historia como ciencia, pero esta asociación se hace en términos de la cuestión de la indagación y de la racionalidad. El análisis que hace es el de una disciplina que se pliega a los

Solo mediante su realización es que la obra de arte –ya hecha- muestra un resultado. (Kant, 2007: 245-250).

modelos que imperfectamente le sirven o que tienen éxito en otras disciplinas. Pero también, con el propósito de afinar la identidad de la historia, la deslinda y diferencia de otras disciplinas. Lentamente, y a través de un arduo proceso, la historia se diferencia de sus hermanas y se encuentra consigo misma. La conclusión a la que llega Collingwood es sorprendentemente simple:

El pensar histórico es una actividad (...) que es una función de la autoconciencia, una forma de pensamiento posible para una mente que se sabe pensando de esa manera. (Collingwood, 1984: 278).

Recorriendo imaginariamente pensamientos, el historiador se descubre a sí mismo pensando históricamente, y sabe que está pensando de esa manera. Se puede reconstruir la expresión, sustituyendo historia por arquitectura: el arquitecto se descubre a sí mismo pensando arquitectónicamente, y sabe que está pensando de esa manera.

La contundente simplicidad de la afirmación de Collingwood nos sorprende porque estamos habituados a definir apelando a clasificaciones y modelos. La forma que nos propone Collingwood, tan sugerente para trasladarla a la arquitectura, define a una disciplina de acuerdo a los fines que ella misma se propone en forma autónoma.

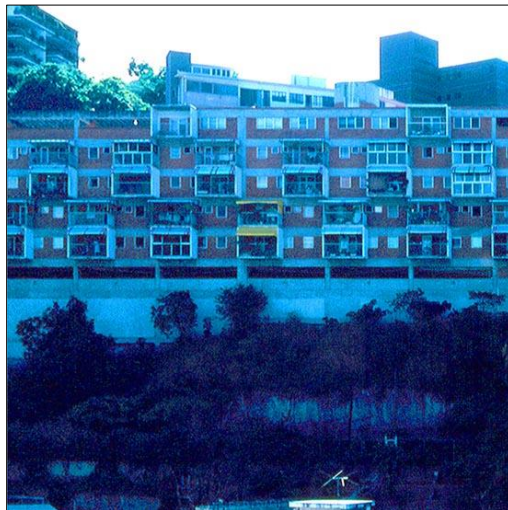
A modo de conclusión y con el apoyo de Collingwood se puede reconocer el particular carácter de la arquitectura. Si la historia es ciencia, pero ciencia que no obedece al modelo de otras, cabe concluir también que la arquitectura es una disciplina que no tiene por qué calzar en los modelos de las ciencias naturales y obviamente, tampoco en el de la historia.

Así, las teorías pueden explorar no solo en las posibles relaciones con otras ciencias, sino indagar en la propia tradición que se reconoce en el trabajo intelectual de tantos arquitectos y teóricos.

El pensar de la arquitectura suele ser uno que está referido a lo particular y no a universales. La Casa de la Cascada de Wright es única. Responde activamente y realza el contexto en donde se encuentra. No es modelo universal, pero sí una obra inspiradora en cuanto a la relación entre obra y lugar.

En Caracas, existe otra obra de arquitectura que enseña cosas similares. Se trata del edificio Altolar (1967), proyecto de Walter James Alcock; arquitecto de pocas palabras y de excelentes obras. Al igual que la casa de

Wright, Alcock responde con una arquitectura en buena medida inesperada. En Caracas, la mayoría de los edificios residenciales son simples volúmenes, casi siempre de diseños genéricos, que no se ocupan ni de clima ni de lugar. Pero Alcock propone aquí una obra activa que contribuye a reconfigurar el lugar. Y en forma similar a la Casa de la Cascada es un hito significativo de nuestra arquitectura. Al pensar en estas obras, difícilmente extraeremos principios universales, pero sí reconoceremos grandes realizaciones, obras que nos sorprenden por lo que hacen, una vez hechas. El pensar del arquitecto del Altolar que apreciamos y entendemos como lección no deriva de un problema definido previamente, sino de ese pensar arquitectónico que se refiere fundamentalmente a sí mismo.





-Página anterior: Edificio Altolar (1967). Exterior
-Arriba: Edificio Altolar (1967). Corredor interno

2.2-El proyecto, entre ciencia y arquitectura

Las relaciones entre arquitectura, proyecto y ciencia en los tiempos contemporáneos se encuentran en una situación bastante compleja y problemática. Ya citamos en la introducción al profesor J. J. Martín Frechilla, quien en 1985, en ocasión de las Primeras Jornadas de Investigación (1985), señalaba que uno de los problemas de la FAU-UCV es la de no tener un paradigma común.

El conflicto teórico que se manifiesta en el proyecto es aquel que deriva de las conexiones que este tiene. Algunos entienden que el proyecto debe impregnarse de ciencia. El prestigio de la ciencia en la modernidad, las inquietudes sociales y las posibilidades técnicas abonan el camino para

intentar hacer de la arquitectura y el proyecto ciencias. En cambio, otro camino conecta al proyecto con la tradición. Al respecto, el maestro finlandés Alvar Aalto (1898-1976) señala:

Durante las últimas décadas la arquitectura se ha comparado a menudo con la ciencia, y se han hecho esfuerzos para hacer sus métodos más científicos, incluso para hacerla una ciencia pura. Pero la arquitectura no es una ciencia. Todavía es el mismo gran proceso sintético de combinación de miles de funciones humanas definidas, y continúa siendo arquitectura. Su propósito todavía es armonizar el mundo material y la vida humana. (Alvar Aalto, 1940. En: Schildt, 2000: 143).

En la ciencia se investiga y en la arquitectura se proyecta ¿Se puede entonces conectar los objetivos de una y de otra? La labor investigativa se conecta con la actividad docente. Es en este ámbito en donde se cultiva y desarrolla la investigación. Es una ambición implícita en la labor docente.

Tanto la investigación científica como la arquitectura (y el proyecto) tienen sus tradiciones. Así mismo, desde las respectivas teorías se han identificado características y procedimientos propios de cada una de estas disciplinas. La conexión entre ciencia y arquitectura toca irremediamente el papel de la teoría en la segunda. Las ciencias fundamentalmente constituyen y trabajan mediante teorías. Su conocimiento permite el desarrollo de investigaciones y experimentos ulteriores.

Y una hipótesis fundamental de este trabajo es que no existe una teoría para la arquitectura como cuerpo de conocimiento a priori. Por lo tanto, se debe investigar qué clase de conocimiento y que clase de aplicación práctica permitiría aquello que apresuradamente se llama teoría de la arquitectura.

En los diversos puntos que desarrollaré haré referencia al marco histórico, entendiendo que los temas que nos ocupan han tenido expresiones diversas y contrastadas en dos momentos: el de la primera mitad del siglo XX y aquel que le sucede hasta llegar a la compleja madeja de la actualidad.

Otra vertiente a analizar la constituye la referencia al campo de la ciencia y sus métodos, a los que deberemos equiparar o contrastar con el campo y los métodos de la arquitectura.

Para completar el marco referencial en el que nos encontramos, es necesario incluir también otro aspecto: el de la docencia. Por un lado, el docente se ve obligado a organizar los contenidos que desarrolla con sus alumnos. Por

otro lado, parte de su formación incluye la elaboración de trabajos de investigación sobre sus campos de intereses, con el objeto de desarrollar su carrera académica. Así sucede en la FAU-UCV.³⁶

Los temas del proyecto y la investigación nos llevan a considerar las relaciones entre ciencia y arquitectura. Para ampliar y complicar el asunto, también en fechas recientes, la filosofía se ha vuelto un tema de interés para algunos arquitectos y teóricos contemporáneos.

2.2-1-Estudiar y hacer arquitectura

Como muchas otras disciplinas y oficios, la arquitectura puede ser un objeto de estudio o bien, una práctica, en el ejercicio del proyecto. En el caso de la música, se puede ser musicólogo o bien compositor. Existen profesores de pintura y pintores. Situaciones similares se dan en la arquitectura. Existen disciplinas eminentemente teóricas y otras de mayor dominio práctico. Una de las implicaciones de la relación entre dominios prácticos y teóricos tiene que ver con la formación. Se suma así este otro componente.³⁷

En líneas generales, se puede decir que la formación académica de la arquitectura se orienta a las dos vertientes que nos ocupan: por un lado se aborda la arquitectura como objeto de estudio en sus componentes teóricos, históricos, tecnológicos, urbanos, ambientales y, seguramente, otros. Por otra parte, se entrena al estudiante en el ejercicio de la práctica común y esencial de la arquitectura: el proyecto.

En su libro *Iniciación a la arquitectura* Alonso Muñoz Cosme (2007), expone las áreas que conforman la carrera de arquitectura. Algunas de estas son: expresión gráfica, ciencias básicas, teoría e historia, construcción y

³⁶ Los profesores deben desarrollar cada cierto tiempo los llamados trabajos de ascenso, a los que se les llama igualmente investigaciones o trabajos de investigación. En la FAU-UCV, se ha introducido la posibilidad de presentar trabajos de ascenso vinculados a proyectos de arquitectura realizados por los autores. Esta situación ha consolidado, en la práctica, una relación entre proyecto e investigación. Creo que esta práctica debe analizarse con mayor cuidado, estimando su conveniencia y su aporte tanto a la práctica como a la teoría.

³⁷ Al señalar la formación, es necesario volver a dividir. La formación atañe en su esquema más habitual a dos sujetos: alumno y profesor. Los objetivos y tareas de cada uno son bien distintos. Creo que los docentes estamos tentados a sucumbir en una confusión: Nosotros debemos indagar y exponer. Tenemos tareas didácticas que los que quieren formarse como arquitectos no tienen por qué compartir.

estructuras, acondicionamiento y servicios, urbanismo y otras. Finalmente concluye su listado con *Proyectos*, componente de la carrera que así describe:

Son las asignaturas en las que los conocimientos adquiridos en las demás materias de la carrera se vierten en una práctica, y en las que se aprenden los instrumentos y métodos para proyectar arquitectura. (Muñoz Cosme, 2007: 43).

Si esto fuese cierto, la carrera debería estar dividida en dos partes. Una primera teórica –conformada por el primer bloque temático- que brindaría un conjunto de conocimientos y una segunda –la de proyectos. En donde el alumno aplicaría prácticamente esos conocimientos adquiridos. Esta es la fórmula que conocimos en la educación media que funcionaba perfectamente para materias como biología, física y química. En el aula aprendimos los conocimientos teóricos, que luego comprobamos en la experiencia práctica de los laboratorios.

En cambio, en arquitectura (como probablemente en deporte, baile y música) en la mayoría de las escuelas se comienza a practicar el proyecto desde el inicio de la formación, y la formación teórica se imparte en paralelo.

Llama poderosamente la atención como Muñoz Cosme altera el esquema formativo de la arquitectura. Él debe reconocer perfectamente que los cursos de proyectos no son aplicación de conocimientos teóricos.

Toca intentar una explicación de la causa de tal alteración: los métodos de las ciencias –banalizados– parecen ser los que orientan muchas veces las aproximaciones al conocer. Pero además de intentar una explicación (me puedo equivocar en mi apreciación) lo que queda claro es una falta de atención a la teoría y a la forma de proceder de la arquitectura y su docencia.

Tenemos a varios componentes en juego: la arquitectura como disciplina, las relaciones entre teoría y práctica, la formación e investigación. Esta última, es un trabajo inherente al ejercicio de la docencia. En esta actividad, también se bifurcan los caminos, porque la investigación puede entenderse como un ejercicio más o menos autónomo (individual o grupal) que produce resultados tales como tesis, textos, ponencias, etc., o bien puede entenderse como una actividad que acompaña al ejercicio de la docencia: en clases, con estudiantes, mediante ejercicios, planteamientos, posturas. Otra vía, distinta, ubica a la investigación en un marco y en un momento bien preciso: el del proyecto.

Los profesores de Diseño Álvaro Rodríguez y Alfredo Mariño, de la FAU-UCV en un ensayo sobre “La investigación proyectual en arquitectura” (2005) señalan:

Si convenimos que el acto racional de prefiguración que ocurre al proyectar arquitectura produce conocimiento, es significativo establecer los términos de relación entre el proceso seguido para obtener el resultado y la cualidad del conocimiento obtenido. (Rodríguez y Mariño. En Calvo, 2005: 195).

Si se acepta la convención inicial, se entiende perfectamente que cualquier proyecto puede equipararse a una investigación, toda vez que proyecto e investigación llevan a un mismo resultado final: el conocimiento. Sin embargo, es justamente esa frase inicial la que es problemática, en la medida en que no se explica en que consiste y como se produce ese conocimiento en el proyecto.

Y no es este el único aspecto llamativo que encuentro en el artículo citado, ya que si algo muestra la literatura acerca del tema del proyecto es que este no es un acto sino un proceso con etapas diversas e igualmente con disposiciones mentales cambiantes. Así, me parece difícil sostener que el proyecto sea un acto, y que simultáneamente, este sea totalmente racional.

Christopher Jones, en su libro dedicado a los métodos de diseño, comienza el texto preguntándose qué es el diseño. Incluye once definiciones de autores distintos, y ninguna señala que el diseño implique la producción de conocimiento. Al comentar las diversas definiciones Jones destaca una ausencia llamativa de las definiciones; la ignorancia del dibujo, “acción común a cualquier tipo de diseñador” (Jones, 1976: 4). La misma ausencia se nota en el artículo de los profesores Rodríguez y Mariño.

Parece sintomático como se aborda el problema en el texto que comentamos: se asume un supuesto –que el proyecto produce conocimiento– mientras que la expresión fundamental del proyecto –el dibujo– (y todo lo que conlleva como práctica y soporte del mismo) ni se menciona ni se analiza ni siquiera someramente.

Aquí se hace necesario intentar interpretar las causas de tal omisión. De alguna manera, las diversas disciplinas se confrontan y definen su estatus en la medida en que se comparan, asimilándose o alejándose de otras disciplinas. Así, aun hoy en día, reina como disciplina dominante la ciencia natural: aquella cuyos principios generales fueran formulados por Aristóteles, y

que tuvo enorme éxito en el desarrollo y apogeo de la modernidad, desbancando del pedestal del conocimiento a la propia filosofía, a la religión, e igualmente al frágil mundo del arte y la creación. De alguna manera, la ciencia natural ha sido el modelo referencial de todas las ciencias.

A veces, sucede que en el intento por parecer otra disciplina, se olvidan las características y rasgos fundamentales y propios. Esto ya lo vimos en el punto anterior de este capítulo.

Ciencia y conocimiento como modelos se convierten en ideales y apelar a ellos no tiene nada de científico si la propuesta se queda en el plano de los ideales. La ciencia obliga a ciertas cosas.

Sigamos con el artículo en cuestión. Más adelante, los autores relatan que existen dos posiciones en torno a la “naturaleza y objeto de la investigación en arquitectura” (Rodríguez y Mariño, 2005: 195) y dos visiones diferenciadas de ciencia. La primera postura en torno a la investigación en arquitectura es descrita así:

La de quienes (...) sostienen que la arquitectura es disciplina cuyo conocimiento sólo puede lograrse en tanto se aplique (...) el método científico (...)

No tendría cabida en arquitectura otro modo de investigación que no sea aquel que siguen estrictamente los procesos ortodoxos de la ciencia. (Ídem).

Cabe que nos preguntemos a que se refiere la idea de un proceso ortodoxo de la ciencia. Señalar a esta, no significa hacer referencia a un único método. No todas las ciencias ni todos los métodos son iguales. Así, que lo que se describe como una primera posición, puede estar perfectamente solapando y confundiendo posiciones muy diversas. Ya Aristóteles establecía tres tipos de conocimiento: teórico, práctico y poético (Brito García, 2004: 11). Mario Bunge discrimina a las ciencias en formales y fácticas. Sus métodos, procedimientos y problemas son bien diversos (Bunge, 1996). Otros tipos de ciencias serían las sociales.

La segunda posición es descrita como aquella que sostiene que aunque la arquitectura puede ser objeto de investigación científica, “presenta fenómenos que pertenecen al mundo del sujeto” (Rodríguez y Mariño, 2005: 195). Se deben considerar componentes intuitivos, que “no son comprobables matemáticamente” (Ídem). Luego, se redondea la idea:

La arquitectura constituye un saber no coincidente con otras disciplinas científicas (...) sus conocimientos no pueden establecerse mediante la aplicación estricta de modelos de investigación ajenos (Ídem).

Analicemos la idea anterior en el marco de la teoría del conocimiento. Johan Hessen, en su texto dedicado a este tema, analiza las diversas posiciones epistemológicas de la relación objeto-sujeto, uno de los asuntos fundamentales de todas las ciencias y de la filosofía. El asunto toca a la posibilidad, al origen, a la esencia, a la forma y al criterio de verdad. Las cinco cuestiones planteadas dan cuerpo a la estructura del libro, estableciendo vínculos con las principales corrientes del conocimiento: dogmatismo, escepticismo, relativismo, conocimiento intuitivo o racional (Hessen, 1980). Estas corrientes han sido objeto de extensas deliberaciones y conforman el núcleo de la filosofía de la ciencia. En este marco tan amplio y complejo, mencionar simplemente el “mundo del sujeto” sin mayores elaboraciones y análisis es una reducción de un importante problema.

Antes de pronunciar frases rápidas sería conveniente destacar que la posibilidad de investigación en el proyecto de arquitectura parece requerir una elaboración más pausada, que considere los asuntos ya mencionados, y seguramente otros. En esta investigación indagamos en algunos de ellos: los hechos, el papel de la cultura y la tradición.

No me adentro mucho más en el artículo. Solo algo más. Después de presentarnos lo que los autores entienden como los caminos posibles para el dúo investigación-proyecto, concluyen escribiendo: “Hasta aquí, nada nuevo” (Rodríguez y Mariño, 2005: 195).

Cabe decir justamente lo contrario: si se quiere indagar y clarificar la relación entre proyecto e investigación, conviene no dar nada por sentado a priori.³⁸

³⁸ En mi tesis doctoral, el tema de la investigación en la arquitectura fue analizado en el punto III.1-Investigación y arquitectura. Por una parte identifiqué varias líneas en que se desarrollan las relaciones entre investigación y arquitectura. Por otra parte, destaco también como en este tema aparecen propuestas que solamente se enuncian sin mayor análisis de sus planteamientos. Más allá, creo queda todavía por precisar tanto qué tipo de investigación atañe a la arquitectura, como la naturaleza de ésta última. Estas son las preguntas que se hace esta investigación y, cabe agregarse, hacen parte de la justificación de nuestra tesis. Al final, solo intentamos seguir el camino de la investigación que formula Bunge. Así, sobre las manifestaciones que hemos analizado, apuntamos una crítica y un propósito ulterior. La crítica es que la investigación en arquitectura y proyecto debe confrontarse con las orientaciones de la

En forma diferente, atendiendo a mi atención al único foco –la teoría– creo que todavía faltan muchas cosas por aclarar en cuanto al tema de las relaciones entre ciencias y arquitectura. Seguiré con ello.

2.2.2-Métodos

Vuelvo al texto *Arquitectura y forma* (2005). Sin ánimos de erudición, Stroeter nos sorprende cuando afirma:

En arquitectura, el método tradicional de proyectar, y el más utilizado es el dibujo (...) mediante una técnica semejante a la de ensayo y error, la solución se modifica y perfecciona hasta alcanzar un nivel considerado como satisfactorio. En rigor, un proyecto de arquitectura nunca se termina (...) la tendencia del autor es la de alterar continuamente el proyecto en un proceso sin fin (...) Esto no sucede, dadas las restricciones de orden práctico. (Stroeter, 1997: 114)

En contraste con la abundante, compleja y extenuante literatura sobre el proyecto y su método, Stroeter nos confronta con algunas verdades elementales, que sin embargo, ya notamos como frecuentemente son olvidadas. La investigación científica concluye cuando se encuentra la solución al problema planteado, mientras que el proyecto puede proseguir indefinidamente en el tiempo. Recordemos a Collingwood: hay una historia de los problemas científicos (y de las respuestas entonces) pero no hay una historia de los problemas artísticos.

Más adelante, Stroeter profundiza en el dibujo, esa forma de trabajo característica de la arquitectura, haciendo mención a la dualidad del pensar y el hacer:

El procedimiento de proyectar basándose esencialmente en el dibujo (y a veces en modelos a escala), aunque parezca rudimentario, constituye un avance fundamental con respecto a la forma de trabajo del artesano, que no cuenta nunca con un proyecto. El artesano aplica el proceso (...) directamente sobre el objeto que está en proceso de producción, y es sobre este que se hacen los experimentos y las modificaciones. En el proyecto arquitectónico existe siempre la posibilidad de dar marcha atrás, de retroceder a la solución anterior cuando fracasa el intento de perfeccionamiento. En la pintura, en su forma tradicional (...) el retroceso es difícil, y algunas veces imposible. El artista tiene que saber cuándo tiene que dar por terminada su obra, y no

investigación y de la arquitectura respectivamente: ¿Qué son cada una de ellas y como pueden conjugarse o dialogar? (Polito, 2013: 44).

tocarla más. El método tradicional del proyecto en base a dibujos y modelos introdujo entonces una importante distinción entre pensar y hacer, entre concepción y producción. (Stroeter, 1997: 115)

Cabe preguntarse aquí sobre ese pensar: ¿Es una investigación en abstracto sobre la arquitectura? ¿Es un momento de reflexión en el cual el arquitecto vislumbra las implicaciones de su futura propuesta de arquitectura?

De lo que no cabe duda es de esa posibilidad del proyecto que permite retroceder o dar un salto hacia una solución radicalmente distinta. Es importante destacar la frase “en rigor, un proyecto de arquitectura nunca se termina” porque revela una particularidad del proyecto que lo diferencia del propósito de una investigación científica, en la que su final obedece a la respuesta al problema planteado. Para Stroeter, las diferencias entre los métodos de la arquitectura y los de la ciencia se verifican en sus mecanismos de evaluación:

El factor que establece la diferencia entre el método científico y el método del proyecto es la manera de juzgar la corrección o adecuación de los resultados. La ciencia es un sistema de conceptos y corresponde a la investigación experimental corregir los conceptos particulares. Es en este aspecto que el método científico se aplica con mayor rigor. En el proyecto arquitectónico, este examen se hace a través del uso, por la adecuación entre el problema a resolverse y la solución encontrada. Es una comparación blanda, no sistemática, que por lo general, ni siquiera se hace. Si la solución resulta inadecuada, el uso termina por adaptarse a ella por medio de la improvisación. La ciencia por su parte, no acepta la improvisación. (Stroeter, 1997: 118)

Aquí se perfila un asunto ampliamente debatido: el de las relaciones entre la arquitectura y las ciencias. En un sentido, podemos establecer una relación cognoscitiva con la arquitectura. Por otra parte, también nos vinculamos en forma vivencial, esa relación blanda y no sistemática, pero muy arraigada en lo cultural, en lo social, lo estético y lo ético. Es en este panorama rico y complejo que aparece la tercera relación y el trabajo del arquitecto: el de proponerla.

El objetivo del conocimiento de la arquitectura parece implicar una aproximación teórica y la aplicación de un método. A los instrumentos teóricos y metodológicos les exigiremos que sean amplios y universales. Al contrario, el desarrollo de un proyecto se circunscribe a lo particular, a lo específico. Aquí, el objetivo es el de alcanzar una propuesta (en sus variantes: partido, forma, criterio, idea) única y, en muchos casos, irrepetible.

Quiero destacar otro aspecto particular de la arquitectura. Cuando la obra ya ha sido concluida, el público, los críticos y el propio arquitecto se enfrentan a una realidad tangible que transmite signos y valores. Entonces, la leemos, la interpretamos, la incluimos en un movimiento, en un determinado lenguaje o la podemos ver en contraste con otras obras. Sin embargo, no se debe olvidar que esa obra es producto de un arduo proceso de manipulaciones, decisiones, variantes y dudas que, afanosamente, dan lugar a la obra final. Aunque nos hable en el sentido más general del arte, Ernst Gombrich nos explica cuál es el objetivo fundamental del que concibe una obra:

Lo que le preocupa a un artista cuando proyecta un cuadro, realiza apuntes o titubea acerca de cuándo ha de dar por concluida su obra, es algo mucho más difícil de expresar con palabras. Él tal vez diría que lo que le preocupa es si ha “acertado”. (Gombrich, 1984: 24).

Gombrich coincide con Stroeter, al señalar la dificultad de dar por concluido el acto creativo.³⁹

El proyecto pudiera terminar entonces por alguna convención contractual de tiempo o porque el semestre ya culmina. Puede concluir también cuando el proyecto nos dice que ha llegado al momento de la perfección. Digo “nos dice” pero sabemos que tal juicio proviene de nuestra subjetividad. Todo arquitecto se puede reconocer aquí. Cuando se proyecta, aunque se puedan haber alcanzado a resolver algunas determinantes tangibles (tamaños, recorridos, etc.), nos podemos perfectamente imaginar que el trabajo concluye sólo cuando tengamos la certeza de haber acertado. Es esta, una característica y forma típica del método de la arquitectura. Esto no sucede en las ciencias.

Como ya apreciamos en el caso de la historia, el tiempo también sucede de una forma distinta en la arquitectura que en el resto de las ciencias naturales. Así como es difícil determinar cuándo un proyecto de arquitectura

³⁹ Para explicar esta circunstancia, Gombrich nos recuerda situaciones a las que todos probablemente nos hemos enfrentado. Puede ser el arreglo de unas flores o la combinación de nuestras prendas de vestir. De acuerdo a unas particulares intenciones buscamos encontrar un equilibrio, una armonía, hasta llegar al punto en que intuitivamente sabemos que no debemos “tocarlo más... ahora si está perfecto” (Gombrich, 1984: 25).

está concluido, también sucede que obras y proyectos pueden ser reconsiderados e interpretados en el tiempo sin mayores restricciones.

2.2.3-Singularidad y pluralidad

El análisis de las diferencias de métodos, tiempos y concepciones en las ciencias naturales y en la arquitectura constituyen una aproximación fundamental para comprender mejor de que tratan arquitectura y teorías.

Supongamos que el arquitecto está satisfecho, está convencido de que ahora sí, ha logrado su propósito. Sin embargo, el proceso de hacer arquitectura no ha concluido, e inmediatamente aparecen nuevas variables y así mismo interpretaciones. Si la obra se realiza comienzan a darse relaciones vivenciales y seguramente, a través de la crítica, cognoscitivas.

Hablamos en sentido estricto del proyecto como proceso que tiene comienzo y fin. Indagando más, nos damos cuenta que ese proceso y el de la arquitectura se da en lapsos de tiempo muy extensos.

En general, el éxito de las ciencias se ha fundamentado en la precisión de las preguntas y en la validez de las respuestas. En arquitectura, tales precisiones son más difíciles. Las preguntas son tantas y las respuestas también. Si ya es difícil determinar como la arquitectura y el proyecto obedecen a demandas particulares, el asunto se vuelve todavía más complejo cuando incorporamos el tiempo.

Así como determinado método se confronta con una teoría, la forma y el método de proyecto debe confrontarse con la propia arquitectura. Sin embargo, qué cosa sea y cuál sea la naturaleza de la arquitectura no es un asunto simple. Veamos, casualmente, dos posiciones bien distintas.

La primera de ellas es de Joao Rodolfo Stroeter, de quien ya hemos hablado. En el capítulo dedicado a la crítica, de su obra de 2005, nos sorprende cuando señala:

El grave problema es que no existe una definición de la arquitectura; la primera y mayor dificultad de la teoría de la arquitectura es exactamente definir su objeto (definir una cosa equivale a darle un fin). (Stroeter, 2005: 77).

Como vemos, Stroeter reafirma la pluralidad de visiones acerca de la arquitectura. Abre posibilidades.

Otro autor, Josep Muntañola, cierra posibilidades. Comienza su libro *Arquitectura, modernidad y conocimiento* con esta precisión:

Sobre el conocimiento necesario para saber hacer arquitectura ya he escrito numerosos artículos y libros científicos (...) hace ya más de veinticinco años. (Muntañola, 2002: 5).

Por un lado se señalan las dificultades para abordar la propia definición de la arquitectura y, por otro, se nos propone una hipótesis neta y contundente: la existencia de un “conocimiento necesario” para hacer arquitectura.⁴⁰

Si interpretamos al pie de la letra la propuesta de Muntañola, su punto de partida -el conocimiento para un saber hacer- pondría fin a una tradición milenaria de la arquitectura e implicaría una reconsideración de las estructuras curriculares de las diversas facultades de arquitectura. La variedad, riqueza y contrastes de teorías, críticas, interpretaciones históricas y concepciones se volverían innecesarias y caducas ante este nuevo saber que nos propone Muntañola. Un conocimiento necesario conduciría automáticamente a un saber hacer.⁴¹

Conviene nos detengamos aquí, y comparar ambas ideas desde el punto de vista de la teoría del conocimiento, analizando la relación entre el objeto de estudio y el sujeto que estudia. Con toda evidencia, Muntañola se coloca en una posición dogmática, “aquella postura epistemológica en la cual no se presenta el problema del conocimiento” (Hessen, 1980: 35).

Stroeter, por su parte, se coloca en la acera contraria, la del escepticismo, aquella corriente que niega la posibilidad de contacto entre sujeto y objeto. Aquí, “el sujeto no puede aprehender al objeto” (Hessen, 1980: 37). Aunque esta es la postura que podemos identificar en Stroeter, esto no le impide abordar un discurso sobre arquitectura en el que se reconoce la enorme variedad de propuestas de formas de proyecto y formas de

⁴⁰ La condición de necesidad es clave en las ciencias. Los resultados deben ser necesariamente tales. Y Muntañola subraya que sus artículos y libros son científicos. Valga la constancia de sus deseos.

⁴¹ Si lo que dice Muntañola fuese cierto, se le deberían otorgar dos premios: el Pritzker por un lado pero también el Premio Nobel. La afirmación que hace Muntañola es particularmente problemática cuando añade el calificativo de necesario. En realidad, sucede más lo que señala Stroeter. Es difícil que definamos que es necesario a una idea única de arquitectura.

arquitectura, variedad de interpretaciones y planteamientos. Así, su visión es también pluralista.

Como vemos, los caminos son opuestos. En uno se reconoce el carácter plural que tiene el estudio e igualmente el hacer arquitectura. La arquitectura se entiende como un hecho cultural, vivo y cambiante. Stroeter, como otros autores, se coloca en una perspectiva amplia, aunque esto no le impide tratar de elaborar, metódica y racionalmente, temas relevantes de la arquitectura. Al contrario, Muntañola parece colocarse en la acera de aquellos que han pretendido encontrar verdades absolutas que no han sido tales.

Después de las comparaciones que hemos hecho, resulta conveniente intentar fijar algunas conclusiones acerca de la pluralidad de arquitecturas y teorías. Por un lado nos encontramos con un autor, que propone un único conocimiento para la arquitectura. Conocimiento, necesidad y ciencia serían condiciones indispensables para hacer de la arquitectura una ciencia positiva. Este es el permanente intento de Muntañola.

Otro autor no se paraliza ante la realidad de que la arquitectura ha cambiado a lo largo de la historia pero también debido a la pluralidad de sus concepciones. Reconoce la dificultad de encerrar la arquitectura en una definición singular. Su acercamiento es reflexivo y, como se dijo, no excluye el tratamiento de las polémicas, aunque en el conjunto de su análisis se puede reconocer perfectamente algunas propiedades de arquitecturas y teorías: no se prestan al singular. Asunto que teorías, proyecto y propuestas de investigación deben considerar

2.2.4-Buscando rumbos

Mientras no se incluya a la arquitectura misma, a las manifestaciones del proyecto y sus consecuencias éticas, políticas y culturales, la discusión entre el investigar y el hacer se encuentra en un callejón sin salida, atada por las pretensiones de modelos de actuación e investigación que se recrean en su propia coherencia epistemológica, dejando de lado el objetivo fundamental: la arquitectura real y construida, preferiblemente de calidad, y, ella sí, totalidad plena.

Las dificultades del debate contemporáneo se expresan en algunos de los textos y posturas a los que hemos hecho referencia.

Para entender mejor este problema contemporáneo, conviene contrastarlo con el período de la primera mitad del siglo XX. En líneas generales, el desarrollo de la arquitectura moderna, aquella que se materializa en forma cristalina a partir de la segunda década hasta mediados del siglo XX, se reconoce un estrecho vínculo entre teoría y práctica, pero, más que eso, una práctica esclarecida. En el plano de las propuestas, se conforman grupos que si bien pueden tener diferencias particulares convergen en cuanto con el compromiso con una categoría –arquitectura moderna- y con una orientación en donde las inquietudes teóricas se dejan un tanto de lado. Lo que engloba el plan es la arquitectura misma.

Veamos, con un breve acercamiento, el contexto ideológico de la arquitectura moderna, para contrastarlo con las dificultades del presente.

En 1927, en ocasión de la exposición del Deutscher Werkbund, se realiza en la ciudad de Stuttgart el célebre conjunto de la Weissenhof, en la que se realizan obras de importantes arquitectos europeos del momento.⁴² Se logra aquí una experiencia unificada alrededor de multitud de temas e inquietudes que ocuparon a varias generaciones de arquitectos.

El acuerdo moderno se consolida también a través de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, los llamados CIAM.⁴³

⁴² Entre ellos: Peter Behrens, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, J. J. Pieter Oud, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Mart Stam, los hermanos Taut, entre otros. Poco tiempo después, en 1932, estas obras se presentan en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York, en una exposición denominada “The International Style” bajo la dirección de Philip Johnson y Henri-Russell Hitchcock (Frampton, 1987: 252-265). Curiosamente, la exposición revela la unidad de criterios formales de esa arquitectura, de unas experiencias que lo último que buscaban era plantear y difundir un nuevo estilo. El plan moderno se extiende a España -con el GATEPAC- a Brasil, con la experiencia de la realización de la sede del Ministerio de Educación y Salud (Le Corbusier fue invitado a unirse al equipo de proyecto, en 1936), a Sudáfrica, con los vínculos entre Rex Martienssen y Le Corbusier, y a Japón, con la figura de Kenzo Tange (Ídem). En el caso venezolano, es importante destacar la difusión de los postulados de Le Corbusier por parte de Cipriano Domínguez, quien en 1936 realiza una conferencia y posterior artículo sobre los cinco puntos de la arquitectura del maestro (Domínguez, 1936). Si bien, en el caso del propio Villanueva, el vínculo con los ideales modernos se produce ya avanzado el siglo XX. Pero, cuando esto sucede, se da en forma radical.

⁴³ En 1928, producen un primer documento, cuyo objetivo es el de “establecer un forum de debate” y “un frente común de la arquitectura alineada con la modernidad” (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994: 267). Este documento es firmado por destacados arquitectos de toda Europa.

En el campo de la educación se erige como emblema solitario y único la experiencia de la escuela de la Bauhaus (1919-1933), que si bien tuvo una vida relativamente corta y agitada por el contexto político, deja una importante huella sobre la forma de abordar la arquitectura y la enseñanza.

Todas estas experiencias revelan la existencia de un plan común, de un paradigma sólido en el que una pregunta como las que nos hacemos con este trabajo no tienen cabida, por la sencilla razón de que el problema no existe. Como señala el profesor Oscar Tenreiro:

En los años cincuenta se abordaban los temas de la arquitectura discutiendo, lo que pensaban o hacían los cuatro héroes del Movimiento Moderno, Frank, Mies, Corbu y Aalto, que componían algo parecido a una cuaternidad arquetipal capaz de resumir los enfoques ortodoxos que podían tener lugar dentro del espacio que definió la Tradición Moderna. (Tenreiro, 1996: 2).

Después, Oscar Tenreiro ironiza, al afirmar que las cuatro referencias maestras se han traducido en los tiempos actuales en cuatro docenas. El bien definido panorama de la modernidad ha dado paso a la duda y a la disparidad. La unidad conceptual y práctica se comienza a resquebrajar a mediados del siglo XX.⁴⁴

Con sus particularidades, el desarrollo de nuestra arquitectura se ha conducido por caminos paralelos. Si en el marco internacional, se puede identificar claramente la influencia del cuarteto de maestros modernos y sus planteamientos, se puede ver también como esta fórmula funcionó para el ejercicio docente de nuestra facultad de arquitectura. En la quinta y sexta década del siglo XX, los cursos de composición arquitectónica se daban en

⁴⁴ En este sentido, resulta muy revelador el contenido de la tercera y última parte del libro *Textos de arquitectura de la modernidad*, una antología de textos significativos, recogidos y comentados por Pere Hereu, Josep María Montaner y Jordi Oliveras. Bajo el título de "La crisis de la modernidad" se recogen un conjunto de textos, en el que los autores contrastan los "objetivos y planteamientos bastante similares" (Hereu, Montaner y Oliveras, 1994: 287) previos a 1945, con la situación más reciente, en donde lo que predomina es una "enorme diversidad de posiciones arquitectónicas y la disparidad de focos de discusión y debate" (Ídem). Aquí nos encontramos con las críticas del grupo "Team X" al interior de los CIAM, sus propuestas de nuevas categorías, un texto de Sigfried Giedion sobre la obra de Jörn Utzon, que es una suerte de justificación de la otrora incomprendida y poco aceptada Opera de Sidney (piénsese en los acuerdos tácitos de la Weissenhof), las inspiraciones en el patrimonio del pasado de Louis Kahn, y las nuevas visiones filosofantes de Peter Eisenman. Así concluye el libro.

talleres, identificados por el nombre de los maestros que establecían las líneas de conducción: Villanueva, Galia, Tobito, entre otros pocos. El proceso de renovación, la subsiguiente creación de las unidades docentes y de los sectores de conocimiento hasta llegar al momento actual, ha sido un proceso histórico en el que frecuentemente se clama por la integración de los conocimientos. En un artículo realizado por el profesor y decano de la FAU-UCV, el arquitecto Eduardo Castillo, este señala los problemas de la enseñanza en 1968: ausencias de claros objetivos y falta de integración entre la asignatura de composición arquitectónica y las materias teóricas (Castillo. En: Calvo, 2005: 25). Las propuestas de reestructuración se plantean la corrección de estos males, fundamentalmente la “integración de la enseñanza en áreas comunes de conocimiento” (Ídem). El artículo concluye haciendo un llamado denunciando los frustrados intentos por lograr tales fines. Al parecer, sin el cobijo de los viejos maestros, la enseñanza no parece encontrar un camino más o menos unificado e integrado.

Así como la arquitectura y el pensamiento de la primera mitad del siglo XX revela un acuerdo en la forma de abordar la práctica la teoría, la preocupación del Profesor Castillo revela un síntoma: el de la desconexión entre teoría y práctica. Esto se manifiesta en lo que se considera problemático: una supuesta falta de integración de conocimientos que se aborda como un problema meramente académico sin vincularlo con la práctica de la arquitectura; terreno en donde integración y desintegración se muestran con toda su crudeza.

Resulta inquietante constatar que en muchas de las búsquedas contemporáneas lo que ha quedado desdibujado es la propia arquitectura. Aun entendiendo que el artículo del profesor Eduardo Castillo se ubica en el ámbito académico, creemos que resulta revelador la ausencia absoluta de referencias a la propia arquitectura, en su dimensión práctica y en su construcción real.

Sin adentrarnos más en el desarrollo de esta diversidad creciente, lo que se puede constatar es que el arquitecto contemporáneo se encuentra sin asideros sólidos. Las respuestas se tratan de encontrar en otras disciplinas, en los vanos intentos por cargar de discursos teóricos o cientificistas a la

práctica de la arquitectura, en la validación de métodos, o en la pretendida integración entre las actividades de la investigación y el diseño.

La dureza conceptual y programática de la arquitectura moderna se ha resquebrajado. Si atendemos –en forma hartamente sintética- a una lectura de la cultura a partir de la mitad del siglo XX, la abundancia de información y de caminos posibles colocan a la arquitectura (y a cualquier otra actividad) en un marco hartamente complejo y cambiante, con pocos asideros.

En el ensayo de revelador título “un mundo lleno de agujeros” (1998) de Alejandro Zaera Polo este nos propone un intrincado mapa de arquitectos y tendencias para que nos orientemos en él. Reconoce el síntoma, ironiza sobre el asunto y parece entretenerse en ello.

Las *razones* para el proyecto, para la arquitectura y la teoría se buscan por doquier. Ciencia y filosofía han sido dos fronteras a las que se ha pretendido llegar para identificar algunas certezas. Si se atiende a las propias obras y tendencias menudas parece que lo que encontramos es un mundo repleto de agujeros.

Muy poco parece indagarse en la propia tradición de la arquitectura, tal vez por qué está allí silenciosa a la espera de ser recogida e interpretada.

Cuando leemos a Stroeter no encontramos un camino despejado y un discurso amplio que nos de seguridad, pero si encontramos una voz prudente que desde la teoría nos permite reconocer de que trata la arquitectura y cómo se ha hecho tradicionalmente.

Creo vale la pena emplear la teoría en este sentido, para encontrar el rumbo que en muchos casos se ha extraviado.

Y cabe destacar los problemas causados por algunos rumbos escogidos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Me refiero a aquel apagarse de la tradición de la arquitectura y la entusiasta mirada a filosofías y ciencias, pensando encontrar en las firmezas de tales disciplinas los caminos perdidos. Al contrario, como vimos y seguiremos viendo, lo que esto ha producido es un marco de incertidumbre permanente en lo teórico; con su correspondiente anverso: “hallazgos” conceptuales con escasas posibilidades de concreción útiles.

2.2.5-¿Proceso o resultado?

Es necesario rescatar uno de los apoyos fundamentales para el trabajo del hacer y el pensar: la propia arquitectura y sus valores más fundamentales.

Ciencia y método se pueden convertir en marcos útiles y necesarios para la investigación y el conocimiento de la arquitectura. Pero no deben sustituir a la arquitectura.

El proyectar no debe ni confundirse ni asimilarse a la investigación científica. Debe, en cambio, permanentemente vincularse a la propia arquitectura. Así, el proyecto se entendería como ese proceso sintético cuyo fin es el de armonizar los mundos materiales y humanos, tal como sugería Alvar Aalto en 1940. Y perfectamente puede utilizar los resultados de toda investigación científica vinculada.

Por ahora y en términos de procedimientos conviene considerar las relaciones entre ciencias y arquitectura como un tema nuevo, sin dejar nada por sentado a priori.

El tema es complejo y requiere de profundizar en conceptos y problemas de la teoría, en la filosofía de la ciencia y en la estética. En este marco, sólo estamos en los pasos preliminares. En este punto me he detenido en algunos autores y planteamientos que nos han parecido llamativos. De este recorrido extraigo estas consideraciones provisionales:

1- El problema de los tipos de conocimiento –racional, intuitivo, teórico, práctico- atañe tanto a las ciencias como a la arquitectura. No hay -a priori- tipos de conocimiento para las ciencias y tipos de conocimiento para la arquitectura. Las categorías de conocimiento, investigación, ciencia y arquitectura, se revelan muy complejas. El análisis de estas y de sus relaciones requiere un estudio cuidadoso y minucioso.

2-Ciencia, investigación y conocimiento son términos cargados de valores culturales. De alguna manera, se considera que el trabajo del arquitecto se valida en la medida que incorpora estos valores culturales a su trabajo. La ciencia sigue gozando de un privilegio como mecanismo para validar propuestas, proyectos e indagaciones. La tentación por asimilar ciencia y arquitectura es muy fuerte. Convendría indagar con mayor profundidad en los aspectos teóricos, de

formas y métodos, de procedimientos de la ciencia y de la arquitectura. Esto permitiría precisar y contrastar. Este trabajo pretende ser un aporte inicial.

3-Parece conveniente identificar las diferentes relaciones que podemos establecer con la arquitectura. Estas pueden ser técnicas, vivenciales, creativas. También cabe explorarse la vertiente estética. Estas diversas relaciones pueden ser objetos de investigaciones de diversa naturaleza.

4- Algunas precisiones sobre los temas de investigación, ciencia y arquitectura.

4.1-La ciencia obedece a ciertos métodos y formas de trabajo. Así, una investigación con resultados negativos, no deja de ser científica aunque no compruebe positivamente la hipótesis inicial. Al contrario, una investigación así, puede convertirse en un importante aporte para el desarrollo de la ciencia y puede ser reutilizada. Al contrario, el proyecto mira, y debe mirar, a su resultado e implicación como arquitectura, y eso, y solo eso, será lo que lo valide. A la arquitectura no le interesa un buen método si no produce una arquitectura valiosa.

4.2-La ciencia, por naturaleza, es analítica. La arquitectura, por naturaleza, es sintética. Así, el proyecto arquitectónico no puede constituirse en investigación. Proyecto e investigación tienen objetivos distintos. El proyecto solo comienza a configurarse cuando se abandona toda actitud investigativa. Esto sucede porque en sus formas de proceder, la investigación analiza y divide el o los problemas planteados. Al contrario, en el origen y desarrollo del proyecto se debe perfilar la síntesis que apunta y anuncia a la obra. Los métodos de trabajo son antagónicos, irreconciliables.

4.3-Parte de los equívocos y de los problemas suscitados en torno a la relación entre investigación y proyecto, derivan de un problema que pertenece a la academia, y no necesariamente a la arquitectura misma. Para el docente, se vuelve natural la investigación. Es su forma de elaborar y transmitir experiencia. Parece legítimo que el docente investigue, y que este trabajo sea de índole científica. La discusión del valor de este trabajo se hará en el marco de la ciencia y en el de la academia. Para el proyecto, la discusión de su valor debe hacerse en el marco de la arquitectura.

Terminaré compartiendo unas palabras sobre Alvar Aalto, quien sirvió para comenzar este punto. La idea es de Gordon Best, y la encontramos en el ensayo titulado “Método e intención en el diseño arquitectónico”. Leamos:

La diferencia más notable entre el diseño de Aalto y el de Alexander es que el primero genera una gran parte de su información sobre el problema mediante la codificación, mientras que Alexander no empieza a codificar hasta que su descripción del problema es completa. (Broadbent et. alt., 1971: 339-341).

Advierto un tremendo problema en esta apreciación, porque la diferencia más tangible e importante entre el diseño y la arquitectura de Aalto y Alexander es que el primero fue un gran arquitecto, porque hizo una gran arquitectura. La recordamos y la recordaremos: Paimio, Maira, Säynätsalo. De Alexander, recordamos sus libros, importantes y útiles, pero ninguna obra arquitectónica relevante. Para la propia arquitectura, estas diferencias no deben ser olvidadas. Investigaciones, métodos y formas de proyecto no pueden estar por encima de la propia arquitectura.

El autor de estas palabras, Gordon Best, propone un análisis que en apariencia es válido, pero que en realidad es una arbitrariedad. En el ámbito de las ciencias, la discusión acerca de los métodos es fundamental. De ello deriva la necesidad de una teoría de las ciencias y de sus métodos. Es probablemente cierto que Alexander usase un método determinado y Aalto otro. Pero si estamos hablando de arquitectura, la discusión de los métodos empleados no tiene sentido si no atendemos a las arquitecturas propuestas. En las ciencias naturales, teoría y método rigen. En arquitectura no. En ella rige la experiencia individual y lo singular. Y eso no significa que no podamos extraer de allí lecciones o conocimientos. Pero no lo son a priori y no son válidos universalmente.



Aalto. Villa Mairea (1938-40)

2.3-Verdad, arbitrariedad y tradición⁴⁵

Cuando se habla de teoría, se suelen incluir propuestas de diversa naturaleza, que no siempre comparten ni métodos ni objetivos comunes.⁴⁶

Hacemos esta primera advertencia porque las tres propuestas que analizaremos –verdad, arbitrariedad y tradición– no son, de ninguna manera, propuestas teóricas equivalentes que podemos comparar en abstracto. Abona más bien a la propuesta de pluralidad que propone esta investigación.

La teoría carece tanto de un fundamento sólido compartido como de métodos propios de indagación. Aunque cuando hablamos de teoría nos

⁴⁵ Este punto proviene de “Verdad, arbitrariedad y tradición”. En: *Memorias de la Trienal de Investigación FAU 2017*. Caracas, UCV-FAU. (TPA-06). El texto original se ha editado parcialmente.

⁴⁶ Esto se analizó en 1.1-Tres interpretaciones de la teoría.

remontamos al tratado de Vitruvio, y por lo tanto a la Antigüedad, no nos debemos llamar a engaño. Es una disciplina todavía incipiente. Los tratados corresponden a una atmósfera cultural que ya no existe. De esta forma, solo nos proponemos trazar un pequeño camino en forma de hipótesis de trabajo. Y lo hacemos desde dos frentes.

En primer lugar, pondré en contraste tres propuestas distintas: verdad, arbitrariedad y tradición.⁴⁷ La comparación de ideas se convierte en un frente de trabajo fundamental, que creemos no se ha desarrollado como merece. Una excepción a esto la ofrece Rafael Moneo. Por esto, es una permanente referencia en el texto que sigue a continuación.

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

Indagaré en planteamientos diversos. En algunos casos, se puede contrastar lo que se dice con lo que se hace. Las ideas provienen de arquitectos, pero también los propios teóricos, críticos e historiadores.

Verdad, arbitrariedad y tradición son tres propuestas que hacen parte del debate de nuestro tiempo.

2.3.1-Arquitectura arbitraria

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

Se genera así una discusión entre aquellos que defienden la tradición y los modernos que promulgan la razón. La *Académie Royale d' Architecture*,

⁴⁷ Unas palabras sobre la tradición por parte de William Curtis ayudan a contextualizar el empleo del tercer término: “Desde la pérdida de autoridad de las normas clásicas en el siglo XVIII, los arquitectos han carecido de un vocabulario que pareciese gozar de una aprobación universal. Esta sigue siendo la situación actual. Pero mientras que los arquitectos de comienzos del siglo XX tenían que batallar para formular un nuevo estilo, los arquitectos del presente cuentan con la cadena intermedia de la tradición moderna para apoyarse en ella. Parece sensato incorporar la sabiduría encarnada en las obras de calidad de esta tradición (...)”. (Curtis, 2006: 688). En otro comentario, Curtis señala que la tradición reúne “ideas, formas y edificios reales” (Curtis, 2006: 686).

fundada en 1671 (Kruft, 1985: 167), es una institución que se dedica “a la concepción de una estética arquitectónica de carácter normativo” (Kruft, 1985: 168). En su seno se generan charlas, discusiones y textos. Un debate famoso, parte de los procesos formativos de la arquitectura moderna, es la polémica entre François Blondel (1617-1686) y Claude Perrault (1613-1688).

Lo que ambos discuten es un tema de importancia en el siglo XVII y lo es hoy en el siglo XXI: ¿Cómo se determina la forma arquitectónica? Más específicamente, ¿cómo se fijan las proporciones? Este es un asunto crucial en la arquitectura clásica. Mientras Blondel apela a la autoridad que deriva de la antigua tradición, Perrault sostiene que las normas solo obedecen a las costumbres y, por lo tanto, carecen de fundamento sólido. Habla de dos tipos de fundamentos:

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

El comentario de Perrault aparece en su versión del tratado de Vitruvio. Los patrones entonces aceptados para determinar proporciones y órdenes – fundamentos de la arquitectura clásica– son objetados. Las medidas normadas por la tradición son arbitrarias y solo responden a la costumbre.⁴⁸ Con esto, Perrault pone en discusión de una vez y para siempre la tradición como norma. Se inicia una nueva búsqueda de valores que puedan darle soporte teórico a la arquitectura y los proyectos. La búsqueda de verdad surge como crítica a la arquitectura que solo se fundamentaba en la tradición. Verdad y tradición pasan a ser valores enfrentados.

La arbitrariedad como fundamento de la arquitectura es reconsiderada en tiempos recientes, en 2005, esta vez por Rafael Moneo.⁴⁹

⁴⁸ “Antes de dedicarse a la arquitectura, Perrault se había dedicado a diversas ramas de la medicina.” (Kruft, 1990: 175). Su espíritu científico puede explicar su empeño por encontrar unos fundamentos sólidos y positivos para la arquitectura. Los encuentra en la función y en la construcción, y no en la forma.

⁴⁹ Rafael Moneo revela en sus textos interesantes inquietudes acerca de la arquitectura y la reflexión teórica, sumadas a un rigor de análisis lógico y un profundo respeto por nuestra lengua. En 2005, en la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, Moneo dicta la charla “Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura” (Moneo, 2005). La charla comienza describiendo el origen del capitel corintio. Según

Citando a Vitruvio, Moneo nos explica que el capitel corintio fue producto de una creación fortuita. El azar jugó un papel importante. Este origen tan poco sólido permitió la definición de un elemento de tanta trascendencia como lo es el capitel corintio. Luego, Moneo afirma que “cualquier forma puede convertirse en arquitectura” (Moneo, 2005). Para Moneo, los arquitectos han buscado la forma de zafarse de estos dudosos procedimientos. Así:

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

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

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

A partir de este quiebre histórico y conceptual, el tratado de arquitectura se transforma. Ya no obedecerá a la tradición de los órdenes

Vitruvio, esta forma aparece por fruto del azar; por unas hojas de acanto que trepan alrededor de un cestillo. Luego, el escultor Calímaco pasa por el lugar y advierte la delicadeza de formas que se manifiestan en el accidente. Así nace el capitel corintio.

clásicos tradicionales. La teoría se transforma fundamentalmente en argumentación y, en muchos casos, en *pseudociencia*.⁵⁰

Para Moneo, arquitectos como Antonio Gaudí (estudios de proyecto de la Sagrada Familia. Inicio en 1882), Le Corbusier o Mies son todos arquitectos que quieren eludir la arbitrariedad. Continúan la tradición que Perrault inició. La arquitectura moderna permanentemente busca fundamentos positivos, aspirando a ofrecer un lenguaje universal sólido que permita el deslinde definitivo del lenguaje clásico.

A partir del último cuarto del siglo XX la situación cambia. La arbitrariedad reaparece y lo hace sin pudor. Un grupo de arquitectos proponen formas con absoluto desparpajo. Es el caso de James Stirling (*Wissenschaftszentrum*. 1988), Frank Gehry (Chiat Day Building. 1991-2001) y Peter Eisenman (Serie *Houses I a X*. 1970-78). Estos arquitectos evaden lo que durante mucho tiempo fue un fundamento positivo: "...la pretensión funcionalista de asociar usos y programas con la forma no tiene sentido; programas y usos pueden admitir cualquier forma" (Moneo, 2015).⁵¹

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

⁵⁰ Se puede entender *pseudociencia* como aquella disciplina que pretende ser ciencia sin serlo. El tema es tratado por Karl Popper quien sostiene que un aspecto fundamental de las teorías científicas es que pueden ser refutadas. Identificó teorías como el marxismo y el psicoanálisis de Freud como sistemas en los que esto no sucede. Popper se propone "trazar una línea divisoria en la medida en que esto puede hacerse) entre los enunciados, o sistemas de enunciados, de las ciencias empíricas y todos los otros enunciados, sean estos de carácter religiosos o metafísico, o simplemente pseudo-científico." Popper, 1991: 63-64). Idéntico diagnóstico hace George Steiner, cuando afirma que disciplinas tan prestigiosas como el marxismo, el psicoanálisis y la antropología de Claude Lévi-Strauss son todas metarreligiones o credos sustitutorios, curiosos ideales románticos y cientificistas que intentan "llenar el vacío dejado por la decadencia de la teología cristiana y el dogma cristiano" (Steiner, 2005: 19). Disciplinas que aspiran a ser ciencias puras y sistemáticas, intentando llenar tales vacíos. En la práctica terminan siendo sólo *pseudociencias*.

⁵¹ En el primer caso, Stirling realiza un proyecto cuya función predominante es la de oficinas. Con absoluto desparpajo, la planta es un collage de formas asociadas a la historia dispuestas caóticamente. La unidad la consigue con la repetición de un mismo módulo de ventana. En segundo lugar, Gehry convierte el exterior de un edificio en pura imagen icónica: unos binoculares. Por último Moneo se refiere a la serie de 10 formas exploratorias de viviendas aisladas de Peter Eisenman, todas obedeciendo a patrones geométricos simples.

Moneo se ha ocupado con ahínco a analizar los razonamientos y preceptos de sus contemporáneos. Lo ha hecho en la charla que comentamos y lo ha hecho también en su texto *Inquietud teórica y estrategia proyectual* (2004). Allí analiza la obra y el pensamiento de ocho arquitectos contemporáneos y para hacerlo se ve obligado a indagar, caso por caso, las ideas que dan origen a la forma arquitectónica.

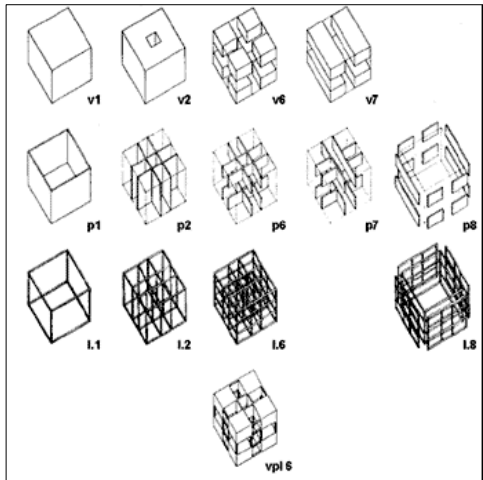
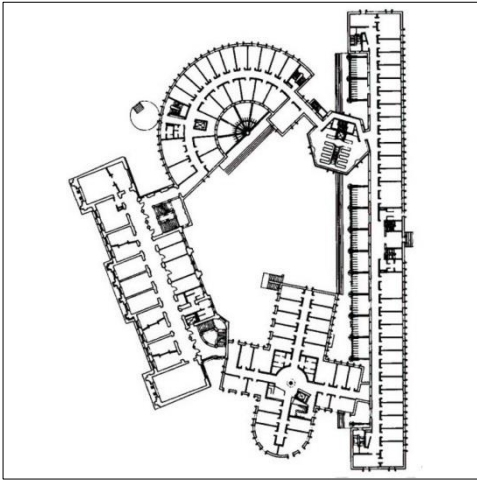
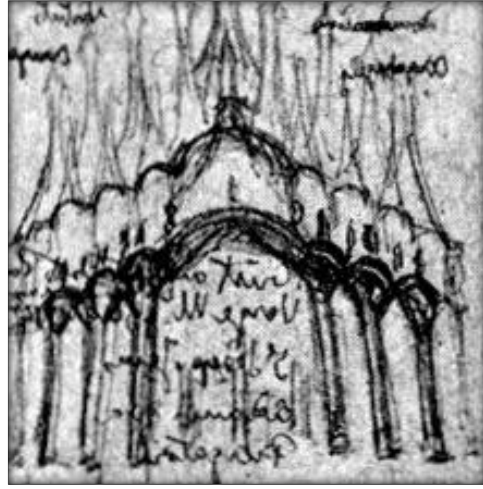
La arbitrariedad imperante en el presente lleva a Moneo a introducir el concepto de *formatividad*, un planteamiento que se debe a Luigi Pareyson. Cuando impera la arbitrariedad, las formas resultantes obedecen a un “hacerse” a una “interioridad” (Moneo, 2005). En la arquitectura contemporánea ya no cabe ninguna “teoría sistemática” (Moneo, 2004: 2). Lo que tenemos actualmente oscila entre “inquietud teórica”⁵² y “discusión”. (Ídem). Es el último y único recurso teórico que nos propone Moneo ante el reino de la arbitrariedad.

En el siglo XVII, Perrault advierte que la tradición se ha vuelto arbitraria y busca fundamentos positivos para orientar la arquitectura. De forma distinta, algunos arquitectos contemporáneos se zafan de las normas que se autoimpone la arquitectura moderna, para dar paso a arquitecturas arbitrarias. Ambos intentos comparten una misma consecuencia. Una vez que se instalan nuevas formas y logran algún prestigio, lo que originalmente es arbitrario tiende a transformarse en norma por medio de la divulgación y repetición. Fundamento verdadero y arbitrariedad son dos fuerzas excluyentes, pero al mismo tiempo enlazadas. Cuando la norma cede, aflora lo arbitrario. Cuando lo arbitrario se repite, se instaure como norma.

Página siguiente. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo

- Origen del capital corintio
- Gaudí. Croquis de la Sagrada Familia
- Stirling. *Wissenschaftszentrum* (1988). Planta
- Stirling. *Wissenschaftszentrum* (1988). Foto del exterior
- Ghery. Chiat Day Building (1991-2001)
- Eisenman. Diagramas *House IV* (1971)

⁵² Es el término que le permite dar título al texto citado, en el que analiza la obra de ocho contemporáneos; ocho casos de formas de entender la arquitectura totalmente independientes entre sí.



2.3.2-Bajo el mandato de la verdad

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

Hablemos ahora de Carlo Lodoli (1690-1761), Marc Antoine Laugier (1713-69) y Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834). Al igual que Perrault, no cambian las formas de la arquitectura pero sí sus fundamentos teóricos.⁵³ Su importancia radica en sus argumentaciones; una forma de pensamiento que perdura hasta el siglo XX y, en alguna medida, hasta el siglo presente. La constante es la búsqueda de un sustento verdadero y positivo. Las ideas de Carlo Lodoli llegan a nosotros a través de los comentarios que hace su discípulo Francesco Algarotti (1712-1764). En primer lugar, su propuesta constituye un pilar ideológico del determinismo formal. Así se expresa Lodoli:

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

Esta contundente idea devendrá en el soporte teórico del funcionalismo. Por una parte se exige que la arquitectura no dependa de decisiones caprichosas; por otra parte, instituye una forma de proyecto causal y así mismo jerárquico. Primero se identifica la auténtica función y de acuerdo a esta se determina la forma. Una segunda muestra de determinismo la constituye otra exigencia. Veamos:

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

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

⁵³ Hereu, Montaner y Oliveras entienden a los primeros tres como reformuladores del clasicismo (Hereu et al., 1994).

La verdad se expresa ahora en dos formas de determinismo: funcional y material. Es importante detenerse en los comentarios que hace Algarotti sobre Lodoli. La teoría ya no obedece a la autoridad de los edificios y tratados antiguos. Se instaura un régimen discursivo y analítico:

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

Ahora el filósofo orienta las acciones del arquitecto. Hay un llamado al orden racional, a una arquitectura que debe siempre razonarse. Sin embargo, al finalizar el texto Algarotti deja escapar una advertencia: “Si con ello los arquitectos mienten, tal como proclama el filósofo, no tendremos más remedio que decir: *Más bella que la verdad es la mentira*” (Hereu et al., 1994: 20).

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

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

Los libros de arquitectura (...) exponen y detallan las proporciones usadas. No dan de ellas razón alguna capaz de satisfacer a un espíritu sensato. El uso es la sola ley que sus autores han seguido (...) El uso tiene un dominio innegable en las cosas convencionales y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y razonamiento (...) Los filósofos son quienes han de llevar la antorcha de la razón (...) La ejecución es propia del artista, pero la legislación corresponde al filósofo. (Laugier, en Tafuri, 1977: 183).

El saber que Laugier propone incluye una simplificación de la arquitectura hasta sus elementos fundamentales. El modelo es el de la cabaña primitiva, antecedente esencial del templo griego. Su forma de argumentar es explícita: la arquitectura debe encontrar razones. Y esas razones las ofrece el filósofo a través de su saber.

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

El caso de Durand es un poco distinto. Es un profesor y su propuesta es más concreta.⁵⁴ En su tratado destaca la presencia de diversos proyectos para nuevos usos, una serie de edificios que se entienden como combinaciones de elementos constructivos esenciales, siempre dispuestos simétricamente dentro de una limpia retícula. Continúa en la línea de Lodoli y Laugier, cuestionando los vestigios de la tradición. Este es su veredicto acerca de los órdenes clásicos:

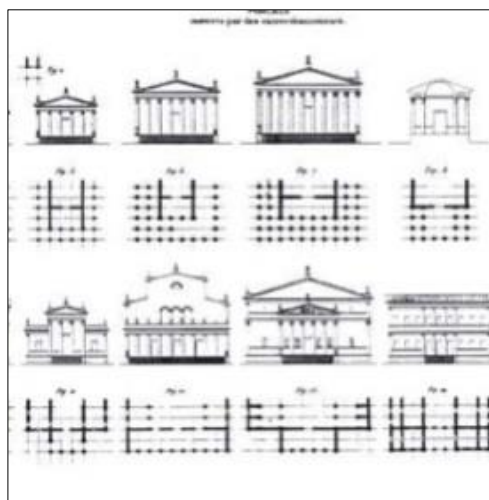
Estos ordenes (los clásicos) no forman nunca la esencia de la arquitectura...el placer que se espera de ellos y de la decoración resultante es nulo (...) una quimera, y el gasto que ocasiona, una locura (...) es evidente que el agradar no ha podido ser nunca el objetivo de la arquitectura ni la decoración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

Más de lo mismo. Condena al uso de los órdenes y claros intentos de justificación racional de las formas arquitectónicas.

Ya la tradición de la arquitectura no ofrece asideros. Los que teorizan buscarán en otras fuentes. Una de ellas será la filosofía, no aquella que a partir de Kant reconoce que la obra de arte tiene su propio ámbito (la estética), sino filosofía en sus aspectos puramente racionales. La belleza, uno de los fundamentos de la tríada vitruviana, desaparece de los discursos. Para Durand, la búsqueda de la belleza solo acarrea aumentos en los costos. Basta que la arquitectura sea cómoda y salubre (Hereu et al., 1994: 25).

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

⁵⁴ Durand enseñaba en la *École Polytechnique*.



Izquierda: Laugier. El origen de la arquitectura
 Derecha: Durand. *Précis des leçons d'architecture*

2.3.3-*Neue sachlichkeit*. La arquitectura ya no es tal

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

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) y William Morris (1834-1896) apelan a las razones prácticas y objetivas del diseño y de la arquitectura y lo hacen desde posturas morales. En la literatura de estos autores aparecen referencias a la honradez, la verdad, la excelencia. Se vislumbran ideales nacionales o de liberación social. Para William Curtis, algunas propuestas de arquitectura pretenden dar paso a la “regeneración moral”. Tienen “propiedades redentoras” (Curtis, 2006: 184).

Ya en el siglo XX la escena histórica está servida para que las ideas de una arquitectura verdadera adquieran renovada fuerza. Es en este contexto en donde cabe hablar de la *Neue sachlichkeit* (Nueva objetividad). Según José Manuel García Roig, este es su planteamiento esencial:

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

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

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

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

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

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

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

Otro de los cultores de la *Neue Sachlichkeit* es el arquitecto suizo Hannes Meyer (1889-1954), uno de los directores de la Bauhaus. Una breve propuesta basta para entender qué propone Meyer:

“La arquitectura ya no es arquitectura. Construir es hoy día una ciencia. La arquitectura es la ciencia de la construcción. Construir no es un problema de sentimiento, sino de conocimiento” (Meyer, 1971: 46).

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

Si las intenciones de la Sociedad de las Naciones son sinceras, no puede embutir una organización social tan novedosa en el corsé de la arquitectura tradicional. No más salas de columnas para monarcas aburridos, sino salas de trabajo higiénicas para los laboriosos representantes de sus pueblos. No más

pasillos ocultos para la diplomacia secreta, sino salas abiertas y acristaladas para las negociaciones públicas de los hombres honrados (Meyer, en Curtis, 2007: 197).

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

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

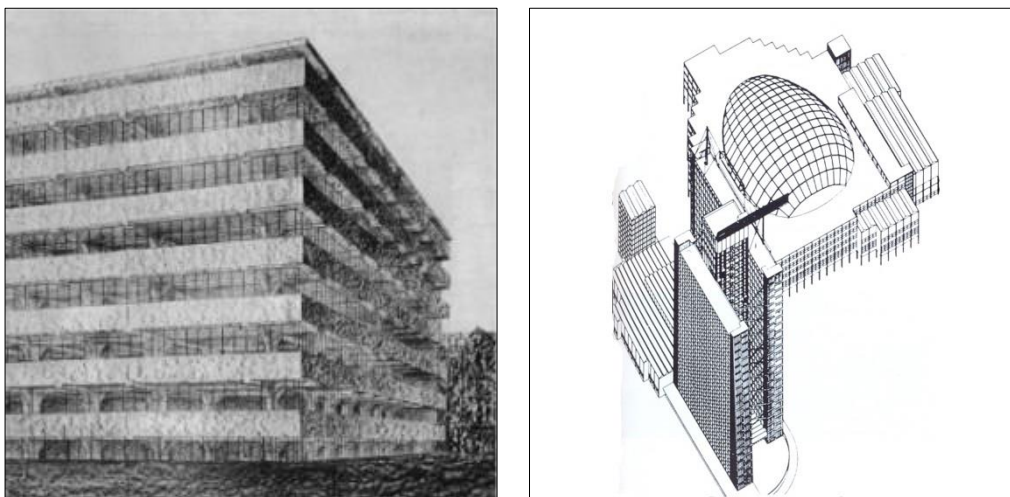
Si vinculamos lo que aquí se discute en un contexto más amplio, cabe destacar que son las ciencias las que aspiran a encontrar fundamentos verdaderos, considerando hechos tangibles y nunca apreciaciones estéticas. De allí que tanto Mies como Meyer apunten a la construcción como el ámbito natural en donde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

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

Se puede decir que el primer texto es ambicioso y radical, mientras que el segundo no se aleja de la forma como cualquier arquitecto de principios del siglo XX o de la actualidad explica su proyecto. Y no está de más decir que tanto Meyer como tantos de los que propugnan que la arquitectura es una ciencia en el sentido más estricto, no son capaces de aventurar no se diga teorías científicas acerca de la arquitectura, sino siquiera algunas hipótesis. Y entonces cabe concluir que en Meyer lo que se revela es pura *pseudociencia*. A pesar de su radicalismo militante, la corriente de la *Neue Sachlichkeit* no logra la ansiada transformación de la arquitectura en ciencia. Fundamentalmente asistimos a un racionalismo a ultranza que se traduce en formas que por asociación y metáfora aluden a la ciencia.

Lo que sí deja tras de sí esta nueva búsqueda de una arquitectura verdadera es su pretensión racionalista, el abundante empleo del vidrio y,

entre otras ideas, aquella de que el edificio debe expresar sinceramente tanto lo que contiene (la función) como de qué está hecho (la estructura y los materiales).



Mies van der Rohe. Edificio de oficinas en concreto armado (1922)
Hannes Meyer. Concurso de la Sociedad de Naciones en Ginebra (1927)

2.3.4-Ornamento y delito. Hacia una arquitectura puritana

Como se ha visto hasta ahora, en la arquitectura moderna se instalan polos opuestos de actuación: un teorizar que pretende que la definición de la forma se apoye en verdades científicas y una práctica que responde a esas ambiciones con asociaciones libres y analogías.

El funcionalismo, una de las teorías de la arquitectura moderna y por mucho tiempo un auténtico mito cultural, se construyó en buena medida a partir de analogías y no a partir del interés por resolver los problemas de la función. Esto lo explica Edward De Zurko en su libro *La teoría del funcionalismo en arquitectura* (1970). Este autor nos dice que las teorías funcionalistas se nutren de tres analogías: la mecánica, la orgánica y la moral. Así, respectivamente, la arquitectura es funcional y válida porque se asemeja a la eficiencia de las máquinas (Le Corbusier), porque respeta las verdades de la naturaleza (Morris, Sullivan y Wright) o finalmente porque refleja valores humanos como la sinceridad y la verdad (Loos y de nuevo Le Corbusier). (De Zurko, 1970: 20-21).

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

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

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

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

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

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

Summerson explica que tradicionalmente el ornamento ha funcionado de dos maneras distintas. En primer lugar, ha sido un mecanismo para aplicar lo que él llama arquitectura en conjuntivo. Es el empleo de elementos ornamentales que expresan las cualidades de un material distinto. Entramos

aquí de lleno en el terreno de la falsedad. En otro sentido, el ornamento tiene que ver con el manejo de las superficies. Aquí, necesariamente, el arquitecto debe vérselas con modulaciones, detalles y acabados. Ambos problemas han sido considerados como manifestaciones de ornamento, aunque son dos cosas distintas. Sobre el empleo del ornamento en conjuntivo, Summerson expresa que “es algo de lo que la arquitectura se ha liberado con beneficios indudables (Summerson, 1984: 28). En cambio, el tratamiento de la superficie es “un problema engorroso que no puede ser resuelto olvidándolo” (p. 28).

Para clarificar lo que Summerson expresa basta recordar la aclamada *Ville Savoye* de Le Corbusier (1929), manifiesto de los cinco puntos de la arquitectura. Es una obra sin ningún detalle que recuerde a la arquitectura tradicional: no hay aleros ni cornisas. Solo vemos una superficie blanca que nos recuerda más la imagen de un buque que cualquier forma convencional de construcción.

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

Summerson concluye su ensayo diciendo que el arquitecto moderno entendió el espacio como geometría, dirigiendo sus esfuerzos a utilizarlo. Con esto, olvidó la necesidad de jugar con él (Summerson, 1984: 28).

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

En el caso del rechazo al manejo de la superficie, Summerson nos dice que el afán en la búsqueda de verdad finalmente traiciona un aspecto que en

toda obra de arquitectura debe considerarse. Se pasa de búsqueda de la verdad a arbitrariedad. Es este el esquema que desarrolla Moneo: la historia de la arquitectura se mueve en vaivén. Se parte de lo arbitrario, se consolidan normas y se vuelve de nuevo al inicio.

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



Adolf Loos. Casa Moller (1927-28)
Le Corbusier. *Ville Savoye* (1929)

2.3.5-Explorando viejas y nuevas posibilidades

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

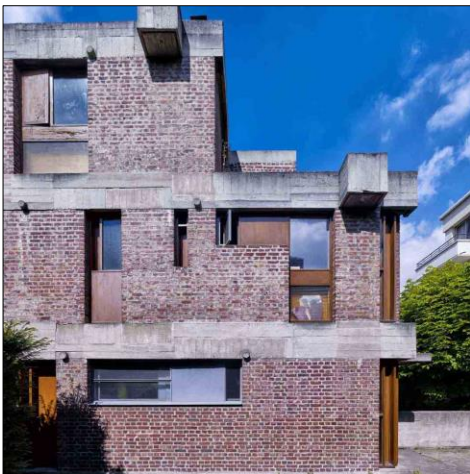
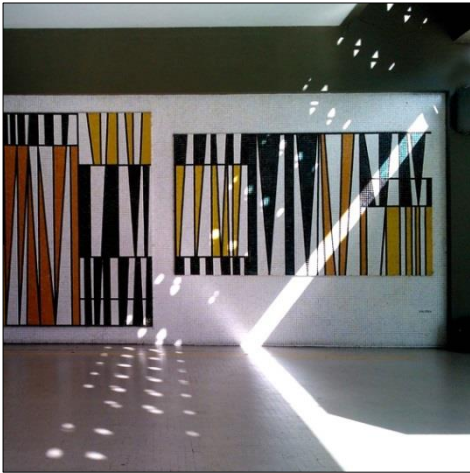
Ya vimos como la *Ville Savoye* representa un esfuerzo consciente por anular el tratamiento de la superficie para que el resultado final sea solo la imagen de un volumen blanco. En forma contraria, podemos recordar el desenfadado uso que hace Villanueva del mosaico vitrificado en la Ciudad Universitaria de Caracas, empleando diversos colores e incorporando murales de artistas todos hechos con este soporte industrial. Este trabajo de las superficies de fachada con los variados mosaicos de colores revela lo interesante que es la veta que Summerson solo planteaba desde la teoría.

Veamos ahora cómo Le Corbusier aborda el problema de la estructura y de los acabados en dos momentos de su trayectoria. Hay una primera fase en la que aun empleando el concreto armado, este nunca resulta visible en el acabado final, dando preferencia a la expresión de superficies blancas. Esto se puede observar en el proyecto del sistema *Dom-ino* (1914), (Boesiger, 1984, Tomo I: 20) y en su propuesta de los cinco puntos para una nueva arquitectura (Boesiger, 1984; Tomo I: 125-126). A pesar de que en los textos explicativos Le Corbusier se refiere al concreto armado, sus intereses se concentran en las posibilidades de organización de la planta y los dispositivos formales de proyecto. Nada nos dice del tratamiento de las superficies. En forma diferente, en la última etapa de su carrera, sus obras se vuelven experiencias particulares en las que explora incansablemente la apariencia y los acabados finales que emplea. En esta etapa resalta los valores de las construcciones tradicionales y los de la geografía. Realiza obras como las *Maisons Joule* (1951-54) y la *Ville Sarabhai* en India (1951-55), (Curtis, 2007: 425), empleando muros de ladrillo a la vista, pero es también la fase de obras como la Unidad de Habitación de Marsella (1946) y el Convento de La Tourette (1953-57), obras de plenitud de la expresión del concreto armado. Así, el tratamiento de las superficies se convierte en un aspecto determinante, contrariando la analogía y condena moral al ornamento que enarbola Loos o los seguidores de la *Neue Sachlichkeit*.

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

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

temas que hacen parte de la tradición del construir y que por lo tanto pueden permitir traslaciones y reúsos en el tiempo.



Villanueva. CUC. Facultad de Humanidades (1953-56). Mural de Víctor Valera
Le Corbusier. *Maisons Joul* (1951-54)
Le Corbusier. Unidad de Habitación de Marsella (1947-52)

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

a Kahn en su *Historia de la arquitectura moderna* se titule “De monumentos y monumentalidad: Louis I. Kahn” (Curtis, 2007: 513-527). Kahn no se interesa en el monumento como valor en sí mismo. Lo que le interesa a Kahn es rescatar un sentido de la arquitectura que la modernidad y sus afanes habían perdido. En ocasión del proyecto del Centro de Artes Escénicas de Fort Wayne, Indiana (1959-73), habla del empleo del ladrillo:

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

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

Kahn afirma que el ladrillo implica orden y autenticidad. Aquí se revela como seguidor de Loos y de los mandatos racionalistas típicos de la modernidad. Kahn, al igual que Le Corbusier, no quiere ser arbitrario. A diferencia de él, encuentra una nueva veta de ideas: los fundamentos positivos también pueden encontrarse en la tradición. Ese es su legado.

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

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

Agregaremos: la arquitectura tampoco tiene que ver con férreas verdades ni con teorías científicas, y tampoco con arbitrariedades. Encuentra su lugar cuando entendemos que es una tradición viva, no un bloque monolítico ni estático; tradición viva y cambiante, enraizada tanto en el

proyecto moderno como también en tradiciones más antiguas, tal como lo entendieron Louis Kahn, Le Corbusier y Villanueva en su madurez.



Kahn. Centro de Artes Escénicas de Fort Wayne, Indiana (1959-73)

2.3.6-Un camino, reflexión sobre la tradición

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

Según Moneo, la identificación de normas y referencias teóricas para el proyecto ha sido producto del voluntarismo por transformar lo arbitrario en regla. Los pretendidos fundamentos positivos –aquellos de Perrault, Durand, Meyer, Loos y el temprano Le Corbusier- no son más que arbitrariedades convertidas en *pseudociencia*. Aquí, las teorías son producto de asociaciones y analogías carentes de sustento. Sin embargo, permiten a sus seguidores hacer arquitectura y así mismo razonarla y propulsarla. Como bien explica De Zurko, la analogía tiene eficacia. Aunque es producto de la libertad de asociación e imaginación, se convierte en un argumento teórico eficaz que ha tenido fuerza desde el siglo XVIII hasta el presente.

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

La pretensión de una teoría fundamentada en la verdad no es un instrumento infalible, aunque algunos proclaman lo contrario. En cambio, una aproximación desde la perspectiva de la reflexión y del pensar sobre la tradición puede conformar un marco conveniente a considerar. Algunos arquitectos no tienen reparo en reconocer la presencia de la tradición como marco referencial de sus ideas y de sus obras. Tal es el caso de Louis Kahn y Rafael Moneo.

Tiempo de concluir este capítulo.

En el orden en que se desarrollan los tres puntos de que consta, se abren cuestiones claves para la teoría:

1-Si la arquitectura es una más de las ciencias, ¿en cuánto se parece y en cuanto se diferencia de ellas?

2-¿Se puede hacer arquitectura –proyectar– empleando los métodos reconocidos de las ciencias naturales?

3-Luego del naufragio de la teoría clásica, ¿En dónde la arquitectura ha buscado sus verdades y en donde le toca seguirlas buscando?

El propio pensar sobre la arquitectura que Stroeter anuncia como camino ha servido para cuestionar las otras dos formas de teoría: la de la teoría como sistema lingüístico (porque se refiere al clasicismo de otro tiempo) y aquellas que apuntan a hacer de la arquitectura una ciencia tal y como las naturales. Del camino hasta aquí andado se puede reconocer ya algo: no hay una única teoría de o para la arquitectura. Existen teorías, en plural. La

conveniencia de reconocer esto es que nos salva de ilusiones. Por último, aun reconociendo la pluralidad, cabe considerar si más allá de los vaivenes conceptuales y formales podemos encontrar un sustrato de una cierta firmeza para la teoría que se ocupe de identificar un objeto de estudio y un campo de propuestas prácticas.

En este capítulo se ha reconocido que la arquitectura no es una ciencia y que las tentativas por transformar arquitectura y proyecto en ámbitos científicos no pasa de ser una fantasía. Con esto, se derriban hipótesis. Pero también Collingwood ha ayudado a reconocer que la arquitectura puede encontrar su identidad reconociendo una forma propia de proceder que tiene su asidero en la tradición. Y con esto se construye un camino posible.

En el próximo capítulo se ampliarán estos asuntos.

3-Después del naufragio, propuestas

En este capítulo he seleccionado un pequeño grupo de autores y textos que considero relevantes para profundizar en el conocimiento plural de las teorías. Algunos son textos de arquitectura, otros no. Pueden aproximarse a la arquitectura desde escorzos muy angulados. Por una parte obligan a considerar el propio origen de la arquitectura y su teoría y, en otros casos, ofrecen miradas estimulantes e inclusive inéditas.

En los textos de arquitectura me concentraré fundamentalmente en comentar y criticar tanto los contenidos como los enfoques metodológicos. De los textos de ciencia, filosofía de las ciencias y estética derivan oportunas visiones. Los textos de este segundo grupo ofrecen nuevos aportes al campo de la teoría. Es importante recalcarlo.

La escogencia ha sido completamente libre y está lejos de conformar una visión panorámica de textos de teoría. No pretendo ni siquiera aproximarme a hacer una antología histórica y tampoco temática.⁵⁵

Los autores seleccionados proponen enfoques que estimulan la indagación crítica.

Son textos que nos colocan ante el reto de ese pensar acerca de las arquitecturas y las teorías. No encontraremos una única y simple verdad, pero sí podremos reconocer de una forma más precisa la naturaleza de las teorías, destacando algunos aspectos nucleares.

El tratamiento de textos y autores no se hace en extenso. A algunos autores apenas los mencionaremos. En algunos casos son figuras relevantes de la arquitectura y de otras disciplinas. Y los textos no serán analizados en su totalidad. Así, no se debe esperar un análisis detallado de cada texto. Esto excedería los alcances de esta investigación. Lo que pondré en relieve son algunas ideas directrices de esos textos. Sobre todo me detengo en las declaraciones de intención; pues es en ellas en donde se encuentran esas fuentes para ese pensar acerca de las teorías.

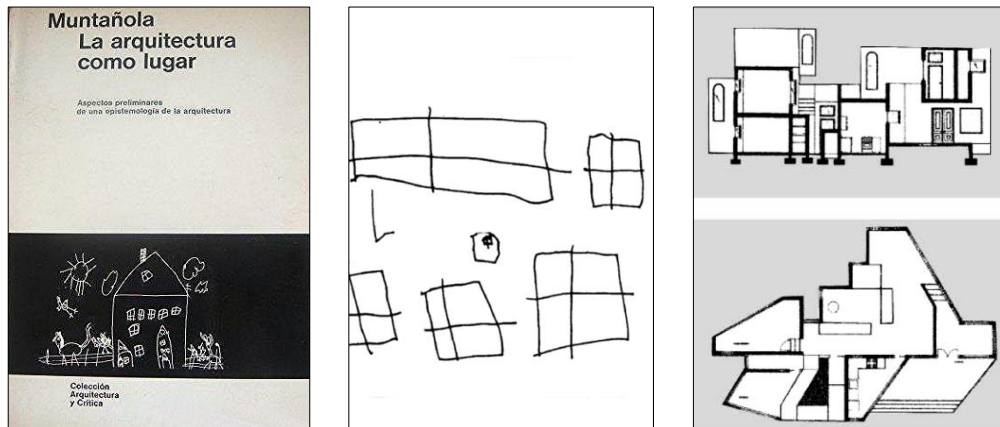
En algunos de los casos analizados, se analiza un único texto. En ocasiones dos o más textos de un mismo autor. También sucederá que algún

⁵⁵ El texto de Krufft *Historia de la teoría de la arquitectura* (1990) es una revisión histórica de las teorías, desde Vitruvio hasta el siglo XX. Lo mismo sucede con el libro *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad* (2003) que recorre desde Vitruvio hasta Venturi, Jencks y Koolhaas. La antología de Kate Nesbitt que ya hemos comentado expone temas de interés entre 1965 y 1995.

libro emblemático aborda un tema que obliga a la inclusión de otros textos, bien sea complementando u oponiendo el punto de partida.

Antes de entrar en materia diré que, en algunos casos, es oportuno destacar tanto lo que el texto contiene como aquello que no contiene. Ambas facetas informan.

3.1-Una epistemología de la arquitectura



Izquierda: portada de *La arquitectura como lugar*
Centro: Dibujo hecho por un niño (Muntanola, 1998: 90)
Derecha: Ejercicio de proyecto (Muntanola, 1998: 182)

El primer autor que analizaré es Josep Muntanola, teórico y docente que ha publicado numerosos libros. El texto escogido es *La arquitectura del lugar* (1998) (Primera edición: 1974).

En la introducción el autor expone el propósito del texto; esbozar tanto una “ciencia psicológica de la arquitectura” así como una “epistemología de la arquitectura” (Muntanola, 1998: 9-10). El marco disciplinar más amplio es el de la teoría, subrayando los trabajos de Christopher Alexander. Las intenciones de Muntanola se pueden leer entre líneas. Siguiendo a Alexander, afirma que la arquitectura en la década de los 70 del siglo XX revela inocencia. Los trabajos de Alexander significan en su tiempo el nacimiento de la ciencia de la teoría de la arquitectura. El texto introductorio tiene fecha -1973- y concluye anunciando una epistemología de la arquitectura de la que el autor señala está en el “punto de partida”. (Muntanola 1998: 10). ¿Ignorancia o pretensión fundacional?

En ningún momento Muntanola afirma que su objeto de estudio es la

arquitectura, sino el lugar; noción que aparece en las tres partes en que está dividido el texto. Estas son:

1-la noción del lugar. Es fundamentalmente una revisión del concepto en la historia de la filosofía y la ciencia.

2-La segunda es una revisión de las teorías de Jean Piaget que Muntañola aplica “al proceso de diseñar lugares para vivir en la infancia” (Ídem)

3-Por último, unas experiencias docentes sobre la arquitectura como lugar. Esta tercera parte contiene “aplicaciones de la epistemología al diseño arquitectónico”. (Ídem).

La segunda parte muestra una gran cantidad de ejercicios de dibujos hechos por niños a los que se les piden diferentes organizaciones espaciales. El grueso de esta sección se concentra en la concepción del lugar por parte de los niños, a partir de un conjunto de categorías teóricas fundamentalmente psicológicas. Las ilustraciones son esquemas explicativos o bien dibujos de los niños que realizan los diversos ejercicios. (ver arriba).

La tercera parte comienza con una afirmación general acerca de la crisis en que se encuentran (en los años 60 y 70 del siglo XX) la pedagogía, el medio ambiente y la arquitectura.

Permanentemente hace referencias a la lingüística, semiótica, epistemología, estructuralismo y, en general, a vertientes conceptuales del tiempo en que escribe. Las mezcla y entrelaza libremente, empleando categorías ya conocidas como otras que él mismo propone.

En el texto no se incluye referencia alguna a proyectos, obras o arquitectos, sean reconocidos o no. Estos son los temas que organizan la bibliografía: antropometría, psicoanálisis, psicología del desarrollo, pedagogía y lugar, sociometría, antropología, sociología, historia del lugar, ecología, tecnología y lugar, ecología humana, teoría de la arquitectura como lugar, ciencias exactas, filosofía del lugar, teoría de los signos, política economía y lugar. Textos de arquitectura se encuentran solamente en la categoría de la teoría de la arquitectura como lugar. Aquí se incluyen diversos textos orientados a los métodos de diseño y a la semiótica.

En esta tercera parte encontramos ejercicios de diseño. De allí que Muntañola se preocupe por señalar “los análisis contemporáneos sobre la

lingüística de la arquitectura como lugar” (Muntañola, 1998: 178). Menciona escuelas y nombres. He aquí algunas: escuela científica de Ulm con Bonsiepe y Maldonado, escuela culturalista europea con Norberg-Schulz, escuela formalista de Eisenman; y otras.

En forma opuesta a como está realizada la presente investigación, Muntañola se ocupa de mencionar todas las corrientes, todas las disciplinas, todas las categorías; pero nunca hace comentario alguno acerca de los conceptos o autores que menciona. Así, no hay una sola idea o discusión acerca del tema central del libro –el lugar- y tampoco encontramos nunca algún comentario acerca de autores tan importantes como Tomás Maldonado, Christian Norberg-Schulz o Peter Eisenman.

El texto continúa con ilustraciones y comentarios de dos proyectos en los que se solicita responder a un simple programa funcional de una vivienda para cuatro personas en “una situación genérica sin prever más que un espacio verde rodeándole”. (Muntañola, 1998: 179) (Ver arriba. Planta y corte de uno de los ejercicios).

Con la descripción del ejercicio y con los comentarios que leemos en el texto podemos concluir que para Muntañola el lugar es pura abstracción, un concepto y nunca una realidad arquitectónica, bien sea un determinado espacio arquitectónico o una calle de una determinada ciudad. El lugar nunca es el prado que rodea la *Ville Savoye*, el bosque de *Falling Water* o los alrededores de la plaza Venezuela en Caracas.

Lo que ocupa a Muntañola es realizar “análisis sociofísicos del diseño arquitectónico” (Muntañola, 1998: (Ídem).

Arquitectura, proyecto, arquitecto o idea del lugar en sentido tradicional y convencional, como se entienden en cualquier texto de teoría o historia de la arquitectura (citemos dos ya citados; o bien Spiro Kostof o Hanno-Walter Kruft) no aparecen de ninguna forma. Y no lo hacen ni como categorías generales ni tampoco en sus implicaciones –escala, forma, estructura-. En los ejercicios que se ilustran no vemos indicación alguna de estructura. Tampoco nada nos permite adivinar en que materiales se realizarían los proyectos propuestos.

Si revisamos la bibliografía constatamos que los textos de arquitectura son marcada minoría. Lo revelan los subtítulos por materia. Mencionamos algunos: psicoanálisis, antropometría, psicología del desarrollo, antropología,

sociología, historia del lugar. Las menciones a arquitectos conocidos, a proyectos y a cualquier referencia de arquitectura son escasas o inexistentes del todo.

Muntañola nunca se preocupa por algún hecho singular. A tono con su afán científico y teórico, siempre apunta a categorías y a conclusiones generales. Leyéndolo, asistimos a una fuga hacia conceptos y abstracciones. Para conocer de cerca este tono, reproduce el final de la segunda parte del texto, a modo de conclusión:

(...) En ningún momento hemos abandonado la maravillosa postura de los niños de 3 años con su cuerpo-casa y con su casa-cuerpo, *transfiguramos* todavía un lugar aunque ahora usemos complicadas tecnologías y complejos códigos intersubjetivos. Y todo esto no es inútil; no apoyo un retorno al naturalismo o al primitivismo sino todo lo contrario: *apoyo una renovación constante de la transfiguración originaria, situada en el seno de un lugar histórico, y por ello simbólica, y creadora de nuevas formas lógicas, que sean capaces de relacionar las historias individuales con las historias colectivas en las cuales aquellas se desarrollan. A todo esto es a lo que he llamado el encuentro sociofísico.* (Muntañola, 1998: 158).

De la cita se puede hacer algunas consideraciones. El párrafo que he citado es un amasijo de palabras que ni siquiera se pueden analizar. Es imposible extraer alguna idea en claro, una noción cualquiera que se pueda seguir o contrariar.

Y llegado a este punto toca contrastar este texto con algunas de las referencias de partida que nos permitan reconocer los caminos andados en el complejo campo de la teoría. Recapitulemos entonces:

-El texto a todas luces persigue una definición abstracta de la arquitectura y de su teoría. Una teoría así concebida resulta inoperante e históricamente insostenible. Esta es una de las advertencias que nos hace Kruff.

-La teoría que nos propone Muntañola no es de forma alguna pensar sobre la arquitectura. No hay ninguna idea al respecto. No es una gramática como lo es la arquitectura clásica. Sí aspira a ser un corpus de conocimiento y una o más hipótesis científicas.

-Otro aspecto a destacar es el afán unificador. Está presente permanentemente a lo largo del texto. Todo apunta a una teoría comprensiva y coherente en su estructura interna.

-Muntañola nunca se refiere a tradiciones o referencias de la arquitectura. Sí se ocupa, por ejemplo, de la noción de lugar en Aristóteles o

en Hegel. La tradición de la arquitectura no es asunto relevante. Ni siquiera la nombra.

-Encontramos un evidente eco con el texto *Los hechos de la arquitectura* (Pérez O. et al., 2002) en cuanto a que proponen una noción de causa-efecto para la arquitectura. En este texto se enuncia el peso de la realidad y la adecuación causal que debe tener tanto la arquitectura como el proyecto en relación con esa realidad previa. Aquí reina el positivismo. La arquitectura es gobernada por los hechos físicos. En forma distinta, la nueva disciplina que Muntañola nos propone -la ciencia del lugar- ancla la arquitectura en la noción teórica del lugar. Las doscientas y tantas páginas están dedicadas obsesivamente a este tema, y nada se dice de la arquitectura. La realidad única y fija que determina a la arquitectura es el lugar.

El texto difícilmente se puede entender desde la arquitectura y seguramente tampoco se puede analizar desde la filosofía o desde algunas de las disciplinas que tanto menciona (antropología, psicoanálisis, sociología). Estamos atrapados por Muntañola. Si somos arquitectos nos costará entender e interpretar la gran cantidad de categorías de otras disciplinas. Si se busca indagar desde ellas se dirá que probablemente los conceptos empleados se aplican al área específica de la arquitectura. El cruce de disciplinas -lo interdisciplinario, lo transdisciplinario- tan mencionado como paso adelantado de las investigaciones académicas, puede ser también una trampa.

Así, este texto encaja perfectamente en la problemática que formulan Alain Sokal y Jean Bricmont en *Imposturas intelectuales* (1999). Estos dos investigadores denuncian las jugarretas académicas que se producen en el cruce de conceptos de diversas disciplinas. Fundamentalmente critican el empleo de categorías de las ciencias naturales en las ciencias sociales. Aunque no es el caso de Muntañola, lo que llama la atención es el parecido de la impostura. Estos autores señalan algunos síntomas del procedimiento engañoso:

Hablar prolijamente de teorías científicas (...) la táctica más común es emplear una terminología científica -o pseudocientífica- sin preocuparse demasiado por su significado.

(..) Exhibir una erudición superficial lanzando, sin el menos sonrojo, una avalancha de términos técnicos en un contexto en el que resultan absolutamente incongruentes. (Sokal y Bricmont, 1999: 22).

El primer capítulo de *Imposturas intelectuales* está dedicado a desmontar el discurso teorizante del prestigioso psicoanalista francés Jacques Lacan. Antes de entrar en materia, los autores colocan dos citas que revelan la admiración de dos reconocidas figuras al pensamiento de Lacan. Por un lado se enaltece que finalmente Lacan ha dotado al psicoanálisis de los conceptos científicos que requiere. Por otra parte, se le aplaude como un “autor cristalino” (Sokal y Bricmont, 1999. 35).⁵⁶

Lacan se propone incorporar las matemáticas y más particularmente la topología en la psicología; introduciendo relaciones entre “objetos topológicos y la estructura de las enfermedades mentales” (Sokal y Bricmont, 1999. 36).

Leyendo las citas de Lacan entramos en la misma atmósfera etérea en la que se mueve Muntañola. En el primer caso, nos cuesta entender como estructuras matemáticas son manifestaciones psicológicas. En el segundo caso, estamos ante un libro de teoría que no dice casi nada de la materia y que permanentemente anda a la caza de conceptos y tecnicismos vinculados al lugar. Si Lacan se propone dotar de ciencia al psicoanálisis, Muntañola busca una epistemología de la arquitectura. No sabemos cuánto tiene de ella, pero fácilmente reconocemos que tiene muy poco de arquitectura.

Una teoría sobre arquitectura la podemos considerar siempre y cuando trate de esta. Es difícil aceptar el desplazamiento que hace Muntañola cuando lo que nos propones es una epistemología de la ciencia del lugar.

En lo que estamos haciendo puede ser oportuno comparar. Así, hablaremos brevemente de otro texto: *Genius loci* (1979), de Christian Norberg-Schulz. Aunque este texto es posterior al de Muntañola, las indagaciones de Norberg-Schulz sobre el lugar se remontan a *Existencia, espacio y arquitectura* (1975. Primera edición: 1971). Norberg-Schulz

⁵⁶ Uno se pregunta cómo es que Josep Muntañola sea un importante profesor de la Facultad de arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña y también como es que ha publicado tanto. Quizás sea el momento de reconocer que no todo lo que está en las universidades es conveniente o útil. En estos medios se producen alianzas y apoyos entre colegas que comparten, más que las mismas ideas, la misma fe. La Universidad Central de Venezuela no es ajena a este fenómeno. En la Trienal de Investigación FAU 2011 asistieron como máximas figuras invitadas Josep Muntañola y Jorge Sarquis, seguramente avalados por profesores que los admiran y siguen.

reconoce deudas que también Muntañola tiene: Martin Heidegger, Friedrich Bollnow y Jean Piaget. Pero Norberg-Schulz mira a los lugares concretos, a sus cualidades culturales, paisajísticas, climáticas. Si en el caso de Muntañola el lugar es uno indeterminado; Norberg-Schulz nos acerca a tres lugares emblemáticos, retratados en planos, esquemas y muchas fotos a lo largo de todo el libro. Estos son: Praga, expresión del paisaje romántico; Karthoum (en el nacimiento del Nilo), modelo de paisaje cósmico y por último Roma, encarnación del paisaje clásico.⁵⁷

Sobre el mismo tema –el lugar– un autor aspira a que reconozcamos teorías y conceptos. El otro coloca su mirada ante lugares concretos, llenos de tradición y de significados.

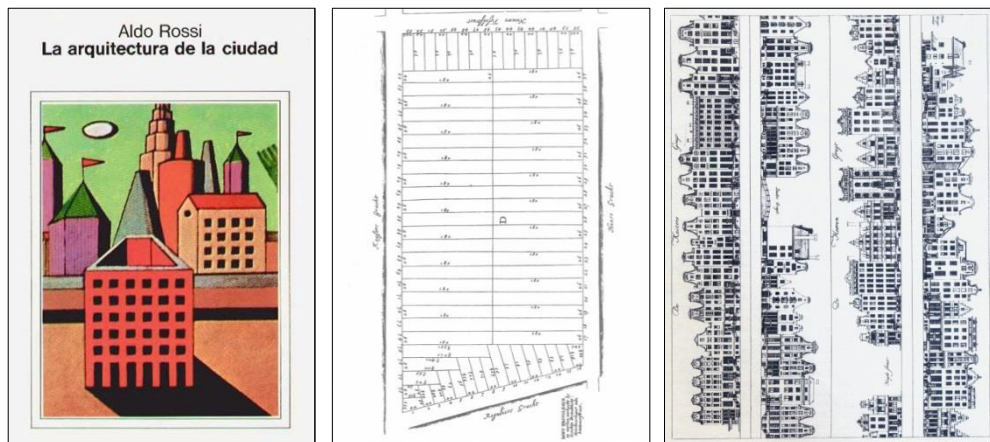
¿Qué provecho para la arquitectura tienen una y otra mirada?



Izquierda: Khartoum en *Genius Loci*
Centro: Praga en *Genius Loci*
Derecha: Roma en *Genius Loci*

⁵⁷ El texto de Norberg-Schulz es hermoso y sugerente. Nos enseña lo que los lugares concretos pueden llegar a ser. Su lectura ha sido fuente para apreciar y reconocer el paisaje y carácter de mi ciudad: Caracas.

3.2-La ciencia de la arquitectura y de la ciudad



Izquierda: portada de *La arquitectura de la ciudad*

Centro: Amsterdam. Plano de una manzana. 1612

Derecha: Amsterdam. Grabados fachadas de los canales (siglo XVIII)

El segundo texto que analizaré es un hito de la segunda mitad del siglo XX. Se trata de *La arquitectura de la ciudad* (1982. Primera edición: 1966), obra de Aldo Rossi.

Es un texto muy distinto al anterior. Es un emblema de un tiempo y por eso mismo es una suerte de bisagra entre los ideales de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX y la arquitectura contemporánea. A diferencia del texto de Muntañola, Rossi ha sido una figura que le dado un empuje notable a la teoría.

La primera cosa a destacar es el título. En la actualidad el vínculo arquitectura-ciudad se da por hecho. Pero, si nos remontamos a la fecha de su publicación, “considerar la ciudad como arquitectura” (Rossi, 1982: 41) fue un auténtico hallazgo teórico.

Si revisamos autores como Christopher Alexander (metodología científica aplicada a la arquitectura), Reyner Banham (megaestructuras, entorno bien climatizado, brutalismo), Peter Cook (Archigram) nos damos cuenta de que las búsquedas teóricas de comienzos de la segunda mitad del siglo XX se orientan a temas distintos a la ciudad.

Aldo Rossi proviene del entorno cultural italiano en donde cabe citar a figuras como Ernesto Rogers, Vittorio Gregotti, Carlo Aymonino; entre otros (Moneo, 2007: 102). Para ellos, la arquitectura moderna es un compromiso pleno, pero también lo es la historia y la ciudad tradicional. Igualmente lo es la

referencia al marxismo y el deseo de objetivar y dotar de carácter científico a la teoría y a la práctica de la arquitectura.

Del primero de los citados, junto con otros, formando el grupo BBPR (Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto Rogers) es el proyecto de la Torre Velasca (1956-58) en Milán, un edificio de oficinas y viviendas de 26 pisos que “recordaba vagamente un *palazzo público* medieval” (Curtis, 2006: 478). Para estos arquitectos la memoria y las formas de las ciudades tradicionales son presencias ineludibles. Esta es una de las varias vertientes que podemos reconocer en la compleja figura que es Rossi.

Uno de los subcapítulos del libro se denomina “La arquitectura como ciencia”⁵⁸. Al igual que en Muntañola, en Rossi existe un afán por hacer de su texto una investigación científica que aporte conocimiento a la ciencia de la arquitectura. Más allá, la similitud entre los textos de Muntañola y Rossi en cuanto a su filiación científica es solamente superficial. Sus concepciones de ciencia son completamente distintas.

Veamos porqué.

Para Muntañola la arquitectura y sus diversas teorías no han alcanzado el estatus científico. En la introducción del texto que analizamos reconoce solamente tres autores previos: Miloutine Borissavliévitch, Paul Frankl y Christopher Alexander (Muntañola, 1998: 158).

Del último, dice que está convirtiendo a la teoría en metafísica “antes de que comience a nacer como ciencia”. Su propósito de fundar una ciencia del lugar lo aleja de toda una tradición de arquitectura como la que estudia por ejemplo Hanno-Wlater Kruff.⁵⁹ Muntañola repite el altanero comentario que hace Alexander sobre la arquitectura: es una disciplina inocente.

En forma muy distinta, Rossi, en el capítulo dedicado a la ciencia de la arquitectura cita diversos autores emblemáticos: Quatremère de Quincy, Ledoux, Viollet-Le-Duc, Le Corbusier, Kevin Lynch, Carlo Aymonino, entre tantos otros⁶⁰. También cita lugares y ciudades: París, la antigua Roma,

⁵⁸ Hace parte del capítulo 3 “Individualidad de los hechos urbanos. La arquitectura”

⁵⁹ Nombro unos pocos que trata Kruff dentro de esa tradición: Vitruvio, Alberti, Palladio, Lodoli, Milizia, Blondel, Durand, Viollet-Le-Duc, Le Corbusier, Gropius.

⁶⁰ Insisto en seguir citando nombres. Copio algunos de los autores citados en el tercer capítulo del libro, el que estamos comentando: Claude Lévi-Strauss, Henry Focillon, Adolf Loos, Jacob Burckhardt, Emil Kauffman, Karl Marx, Carlo Cattaneo, Jean-Nicolas-Louis Durand. Son arquitectos, tratadistas, historiadores, antropólogos,

Colonia, Milán, Frankfurt y otras más. Rossi habla del poder y de las instituciones, de geografía y de proyectos, de paisajes y casas. En fin, de todos aquellos temas que convencionalmente consideramos construyen como hechos y de las ciudades y sus arquitecturas.

Lo que Rossi se propone es ofrecer un tratado moderno acerca de la arquitectura y la ciudad. Como correctamente señala Rafael Moneo, la tarea que se propone es “enormemente ambiciosa” (Moneo, 2004: 102).

Si Muntañola pretende fundar una definición abstracta y *ex novo* de la teoría de la arquitectura, Rossi por el contrario reconoce la deuda con una ciencia autónoma –la arquitectura– que tiene su propio corpus de conocimiento que él se propone reformular, criticar y teorizar. Así, ancla su indagación en dos temas relacionados: historia y tradición. La primera es “la verificación más segura de cualquier hipótesis sobre la ciudad” (Rossi, 1978: 222). La tradición es una historia en presente. Así: “hay que dar significado a las permanencias, estas son un pasado que aun experimentamos” (Rossi, 1982: 99).⁶¹

A tono con el sano impulso que exige el espíritu científico, Rossi se propone por una parte criticar ciertas nociones que conviene superar y por la otra proponer ciertas categorías propias de la disciplina. Ambos propósitos son fundamentales en todo desarrollo de una ciencia.

Muestra de lo primero es la “Crítica al funcionalismo ingenuo”⁶².

No es el caso aquí que nos extendamos en las nociones de función y de funcionalismo. Basta recordar que para mediados del siglo XX el funcionalismo ha perdido el fuelle que tuvo como impulsor ideológico de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX y se ha degradado en una combinación de puritanismo y neutralidad (Curtis, 2007: 472). En buena medida *La arquitectura de la ciudad* es un razonado alegato en contra de tales simplificaciones. Enumero en forma resumida las principales ideas de Rossi al respecto:

filósofos. La indagación de Rossi es profunda en varios aspectos. Uno de ellos es el de la variedad y amplitud de las referencias previas.

⁶¹ La cita proviene del sub-capítulo “La teoría de la permanencia y los monumentos” del capítulo 1 “Estructura de los hechos urbanos”.

⁶² Capítulo 1 nuevamente.

1-La función no es suficiente para explicar la complejidad de los hechos urbanos. Estos son preeminentes y las funciones varían constantemente.

2-Un empirismo ingenuo (*Los hechos de la arquitectura*) pretende que las funciones generan la forma. El concepto proviene de la fisiología: todo órgano cumple una función. Según Rossi, funcionalismo y organicismo son “las dos corrientes principales que han recorrido la arquitectura moderna” (Rossi, 1982: 82). Han conducido a la arquitectura a su “debilidad” y “equivoco fundamental” (Ídem).

3-Lo anterior despoja a la forma de sus valores. Queda limitada, reducida a esquema.

4-Los hechos urbanos no se renuevan automáticamente por la irrupción de nuevas funciones. Edificios, formas y culturas permanecen. Y es esto lo que tiene significado.

5-Cuando se estudian los hechos urbanos, las clasificaciones por funciones resultan “elementales” (Rossi, 1982: 83). Como instrumento clasificatorio Rossi contrapone el tipo.

6-El objeto de estudio de lo urbano no debe ser una clasificación de edificios por sus funciones. La arquitectura y los monumentos son los elementos constitutivos. (Ídem).

Finalmente Rossi concluye. Clasificar por funciones puede tener cierta utilidad. Pero toda auténtica clasificación tiene que vérselas con las complejidades de los hechos urbanos. Este es uno de los aspectos claves del acercamiento teórico de Rossi; su permanente transitar por aspectos científicos y artísticos, colectivos e individuales, modernos y tradicionales.

Ante la simplificación del pensamiento de arquitectura que siempre parece acechar, el aporte de Rossi consiste en dotar a la teoría y a la arquitectura de espesor cultural, de riqueza y complejidad.

Su crítica al funcionalismo ingenuo es sin lugar a dudas un punto de quiebre en la cultura arquitectónica y determina un antes y un después en el desarrollo de la arquitectura moderna en cuanto a los temas de la función y de la forma.

El otro aspecto a destacar en esta obra es la discusión un conjunto de temas y categorías fundamentales. Una de ellas es la que denomina la cuestión tipológica⁶³. Así:

Es lógico (...) que el concepto de tipo se constituya como fundamento de la arquitectura y vaya repitiéndose en la práctica como en los tratados.

Sostengo, consiguientemente, la importancia de las cuestiones tipológicas; importantes cuestiones tipológicas siempre han recorrido la historia de la arquitectura y se plantean normalmente cuando nos enfrentamos con problemas urbanos.

(...) Pienso, pues, en el concepto de tipo como en algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye. (Rossi, 1982: 78).

La relevancia del tema se expresa cabalmente en la parte introductoria del texto. Aquí se incluyen dos dibujos: el plano de una manzana de la ciudad de Ámsterdam de 1612 (Rossi, 1982: 49) y la reproducción de unos grabados de la segunda mitad del siglo XVIII que muestran las fachadas de varios bordes de los canales. En la planta observamos la forma de las parcelas y su ritmo continuo. Al ver las fachadas constatamos como esa estructura urbana se traduce en un único tipo arquitectónico que se repite a lo largo de la manzana, generando edificios singulares que responden de forma similar a condiciones urbanas repetitivas. El tema es reiterativo a lo largo del texto⁶⁴. E interesa a Rossi desde dos ángulos:

Es lógico (...) que el concepto de tipo se constituya como fundamento de la arquitectura y vaya repitiéndose en la práctica como en los tratados.

Sostengo, consiguientemente, la importancia de las cuestiones tipológicas; importantes cuestiones tipológicas siempre han recorrido la historia de la arquitectura (...).

Pienso, pues, en el concepto de tipo como en algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye." (p. 78).

El tema es tanto teórico como práctico, y aparece en los tratados tradicionales. Para Rossi, materias como esta, con su constancia y universalidad, son llamadas a hacer parte de un tratado científico sobre la arquitectura y la ciudad.

El mismo tratamiento reciben otros tantos temas importantes: la vivienda, los monumentos, el *locus*, la memoria. Son todos temas sustanciales para consolidar a la arquitectura como ciencia autónoma con su propio saber y campo

⁶³ "Cuestiones tipológicas" en el capítulo 1.

⁶⁴ Subcapítulo "Las cuestiones tipológicas" en capítulo 1.

de estudio. La ambición científica de Rossi se expresa también en otro planteamiento: la conjugación entre teoría y práctica. Es un tema que desarrolla en otros textos.⁶⁵

Es difícil hablar del texto que comentamos y no mencionar otros aspectos de la compleja figura de su autor.

Según Rafael Moneo, la propia trayectoria de Rossi es una lucha entre “conocer y sentir” (Moneo, 2004: 105). El afán científico está en el punto de partida de su trayectoria y paulatinamente va cediendo a la fascinación por las imágenes y por las puras formas objetuales (Moneo, 2004: 142).

Otro aspecto a destacar es que a Rossi se le conoce como teórico de la arquitectura, pero también como realizador de importantes proyectos. Mencionamos sólo tres: el conjunto de viviendas Gallartese en Milán (1969-73), el cementerio de San Cataldo (1971-84) y el *Piccolo Teatro del Mondo* en Venecia (1979) Moneo, 2004: 116-133).⁶⁶

La arquitectura de la ciudad no es un libro breve y tampoco permite que sea hojeado a la ligera. Aunque transmite claramente sus ideas, los temas son arduos y en muchos casos se refieren a contextos históricos muy precisos.

Tiene un gran mérito en su ambición científica. No contiene ni una sola metáfora, ni una sola idea lanzada al vuelo para impactar al lector. Es un texto seco, sesudo, como debe ser un tratado científico sobre una compleja materia.

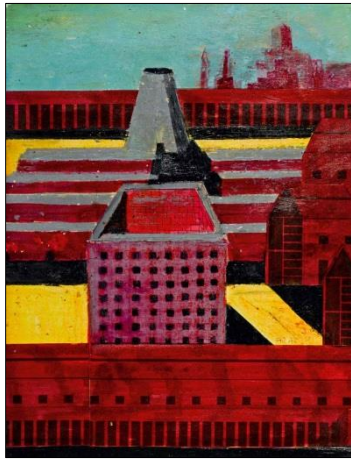
En los dos libros tratados la ciencia aparece fundamentalmente como aspiración de las investigaciones teóricas analizadas. Aunque hemos visto luego que los resultados no pueden ser más contrastantes.

⁶⁵ ¿Qué importancia tiene, cual es el valor del conocimiento de algunos principios en la proyectación? En una primera aproximación, creo que se puede responder que se trata de dos momentos de un mismo proceso, es decir que cuando proyectamos conocemos, y cuando nos acercamos a una teoría de la proyectación, a la vez definimos una teoría de la arquitectura. (Rossi, 1977: 203).

⁶⁶ Una tercera faceta importante son las de sus dibujos. Pero este tema excede los límites de este trabajo.



Conjunto de viviendas Gallartese



Dibujo proyecto Cementerio San Cataldo

3.3-Aportes positivos

En este punto trabajaré varios textos y autores, considerando como ciertos datos científicos se pueden incorporar a la determinación de las formas de los proyectos y también como criterios de valoración. Se continúa aquí la discusión de los hechos de la arquitectura. Debate grueso para la arquitectura.

Cuando en el punto 1.3 se alude a la necesidad de que el proyecto calce con la realidad es porque se pretende que la arquitectura se asimile a las ciencias, consiguiendo su eficiencia en el conocimiento exacto de los hechos materiales. Sin embargo, en lo que veremos a continuación se debe prestar especial atención a la diferencia entre la precisión de los datos y el

complejo problema de la determinación y valoración de la forma arquitectónica.

Comencemos considerando los datos positivos. Una importante referencia para la historia de la ciencia es la de August Comte (1789-1857), quien define así lo positivo:

Considerada en su acepción más antigua y más común, la palabra positivo designa lo real por oposición a lo quimérico. (Comte. En Abbagnano, 2000: 838).

No es el caso aquí de adentrarnos en la historia ni en la filosofía de las ciencias. Nos conformaremos con hacer algunos aportes iniciales para el campo de la teoría. Para Comte, eso real se expresa en hechos cuantificables y/o observables. Gran parte del éxito de las ciencias modernas tiene que ver con las posibilidades de mediciones cuantitativas. En la arquitectura se emplean invariablemente mediciones. Se emplea tanto matemáticas como geometría. Veamos un caso.

Al proyectar una escalera debemos considerar la forma de nuestros pies así como nuestra manera y fuerza al caminar. Esto es real. Así, Eduardo Sacriste nos dice que en los escalones hay dos medidas claves: huella y contrahuella (él las llama respectivamente pedada y alzada). Y obedecen a esta simple fórmula: 2 contrahuellas + una huella= entre 63 y 64 cms.⁶⁷ (Sacriste, 2004: 144).

Todo lo anterior está debidamente razonado y obedece a la realidad. La indagación de este tipo de aspectos es fundamental en arquitectura y se debe agradecer cualquier esfuerzo por definir cada vez más con mayor exactitud la consideración de las determinantes del proyecto.⁶⁸

⁶⁷ Sacriste hace un comentario oportuno acerca de un error frecuente: creer que si se aumenta la altura del escalón es conveniente aumentar también la dimensión de la huella. Pone como ejemplo de solución correcta la llamada escalera marinera en donde la altura entre escalones suele ser de 33 cms., y la huella es igual a cero ¡y cumple con la fórmula!. Acertadamente, Sacriste señala que cuando subimos por una escalera realizamos dos esfuerzos: uno de desplazamiento y otro de elevación. Y estos esfuerzos no deben aumentarse ambos: si aumentamos uno debemos disminuir el otro. (Sacriste, 2004: 144-145).

⁶⁸ En mi tesis doctoral comenté la "Teoría general de la urbanización" de Ildefonso Cerdá (1815-76). Este tratado sobre el diseño de la ciudad está lleno de razonamientos precisos sobre el diseño de la ciudad, tanto en aspectos más generales (la contraposición entre necesidad de comunicación y necesidad de asilamiento) u otros más particulares (la necesidad de que las escaleras al interior de los edificios tengan pasamanos en ambos lados). (Polito, 2013: 229-230). También

Sin embargo podemos hacer todavía tres preguntas:

1-¿Aplicando la fórmula y atendiendo a los oportunos consejos de Sacriste llegamos a determinar completamente el diseño de una escalera?

2-¿Qué datos o temas concretos -rigurosamente científicos- podemos encontrar en la arquitectura, bien sea en textos de arquitectos y teóricos así como en propuestas de otras disciplinas?

3-¿Cuánto empeño se ha puesto en la teoría y en los métodos de diseño para alcanzar la científicidad de la arquitectura?

La arquitectura ha prestado su imagen al orden que se espera tengan las ciencias. Ya mencionamos la arquitectónica que debe tener la razón según Kant. Estando la arquitectura vinculada como imagen metafórica a lo sólido, a lo estructuralmente organizado y a lo sistemático, no es de extrañar la permanente mención de la arquitectura y lo arquitectónico en las disciplinas y tecnologías más variadas.⁶⁹ Y esto sucede con la emblemática figura de Descartes, en su célebre *Discurso del método* (1983). Como inicio de sus reflexiones acerca del método científico, escribe esto:

(...) Frecuentemente no hay tanta perfección en las obras compuestas de varias piezas y hechas por las manos de diversos maestros como en las que han sido trabajadas por uno solo. Así, se ve que los edificios planeados y terminados por un mismo arquitecto son casi siempre más bellos y mejor ordenados que los que han intentado recomponer varios, aprovechando para ello viejos muros que habían sido construidos para otros fines. Del mismo modo, esas grandes ciudades que, no habiendo sido en un principio más que aldeas, se convirtieron al correr de los tiempos en grandes urbes, están de ordinario tan mal distribuidas, si se comparan con esas plazas regulares que

incluí un importante hallazgo en la figura del físico y filósofo irlandés John Desmond Bernal. Entre aquellos que son importantes referencias de diálogo entre ciencia y arquitectura cita a Vitruvio, Villard de Honnecourt, Leonardo da Vinci (1452-1519) y Christopher Wren (Polito, 2013: 90). Otro aporte –interesante e inédito- es la distinción que hace entre la secuencia propia del proyecto y la secuencia lógica de la explicación científica. El encargo suele comenzar con el requisito funcional, mientras que la explicación suele comenzar con la respuesta formal (el cómo). (Polito, 2013: 91). Otra importante reflexión de Bernal tiene que ver con la relación entre arquitectura y tecnología. En la arquitectura tradicional el muro cumple diversas funciones: estructurales, de límite, de aislamiento físico y climático (la *firmitas*). En la arquitectura moderna el muro se usa menos o no se usa. Además de las funciones de soporte, se deben considerar los elementos aislantes. Y Bernal señala que el propio aire es un conveniente aislante. (Polito, 2013: 92). Notable síntesis explicativa la que hace Bernal, llena de validez científica.

⁶⁹ Una de las acepciones del término arquitectura que encontramos en el Diccionario de la Real Academia Española proviene de la informática y define así a la arquitectura: “Estructura lógica y física de los componentes de una computadora.” (Recuperado el 28-09-2018. <http://dle.rae.es/?id=3dyUvi4>).

un ingeniero trazó a su talento en una planicie, que, aunque considerando cada uno de sus edificios por separado, se encuentra en ellos tanto o más arte que en estos otros, sin embargo, al ver como se hallan dispuestos, aquí uno grande, allá uno pequeño, y cuán sinuosas y desiguales resultan las calles, se diría que ha sido el azar, más que la voluntad de hombres dotados de razón, quien de esta manera los ha ordenado. Y, si se considera que, no obstante, en todo tiempo hubo funcionarios encargados de custodiar las edificaciones de los particulares para hacerlas servir al ornato público, se caerá en la cuenta de cuán dificultoso resulta el realizar cosas bien acabadas cuando se trabaja sobre obras ajenas. (Descartes, 1983: 53-54).

El propósito de Descartes es el de refundar la ciencia (valga la metáfora constructiva). Así, continúa sus reflexiones pensando en lo engorroso que puede ser reedificar algunas casas y no otras o reconstruir algo nuevo “sobre viejos cimientos” (Descartes, 1983: 55). La arquitectura como método de organización de la realidad es empleada como modelo y metáfora. Descartes prefiere que todo sea nuevo y así mismo organizado. No han sido sólo los filósofos lo que han puesto a la arquitectura tal compleja y ambiciosa tarea. También, en ocasiones, los propios arquitectos han hecho una llamada al orden y a la exactitud. Si nos trasladamos a 1928 y revisamos la declaración del Congreso Preparatorio Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) leemos esto:

Los arquitectos abajo firmantes (...) se niegan a incluir principios creativos de épocas anteriores y estructuras sociales pasadas en sus obras, y exigen, en cambio, una nueva concepción de cada problema arquitectónico y una satisfacción creadora, de todos los requisitos materiales y espirituales. (Hereu. Et. Alt., 1994: 267-268).

Las coincidencias de pensamiento entre los pioneros de la arquitectura moderna y Descartes son totales. El dilema que se discute es el que se produce entre una forma de pensamiento y acción que es acumulativa que va sumando conocimientos anteriores y otra que es la tabula rasa, un comenzar todo de nuevo.

Atendiendo a las coincidencias entre ideas provenientes de la filosofía y de la arquitectura, cabe destacar que para esta última el abordar los problemas desde la completa novedad ha sido un instrumento típico de la arquitectura moderna, sobre todo en aquellos momentos en que el radicalismo de las ideas fue un instrumento de transformación y renovación. En otros momentos, se ha considerado que perfectamente se puede reconstruir sobre cimientos ya existentes.

La preferencia por la regularidad en Descartes no es otra que aquella que se da en arquitectura –a veces– a la razón y al proyecto entendido como operación planificadora integral. Esta visión la podemos identificar en tratados como el de Durand, quien entiende la arquitectura como arte de utilidad pura. En esa utilidad las personas sabrán apreciar el arte, y no en el inútil empleo de órdenes clásicos y de decoraciones que solo significan gastos innecesarios. (Durand, 1981: introducción s.p.). Dice Durand: “aquellas formas (...) más simples y mejor definidas que las demás deben ser preferidas por nosotros” (Durand, 1981: 32). Durand busca un método racional y universal para definir la arquitectura y su proyecto. La idea que impulsa tal plan es la composición: un campo regular de tramas preferiblemente cuadradas, en las que se disponen los diversos usos y las partes de la edificación: escaleras, pórticos de entrada, espacios diversos. Arquitectura cartesiana en cuanto a las formas empleadas y también en cuanto a la búsqueda de un origen preciso y debidamente razonado de lo que debe tener la arquitectura y lo que no debe tener. Regularidad y trazado firme obedeciendo a la más simple geometría.

A Durand se le considera figura señera del funcionalismo, toda vez que excluye toda inclusión de formas que no tengan plena justificación en la utilidad y/o en la economía.⁷⁰

La consideración en arquitectura de lo que es racional y de lo que es económico resulta un problema harto complejo y ha tenido tanto una abundantísima literatura así como infinidad de planteamientos al respecto.⁷¹ Para algunos, se trata de encontrar el apoyo científico que acabe de una vez por todas con cualquier especulación adicional. Y regresamos entonces al tema crucial de los datos positivos de la arquitectura.

Por momentos, los razonamientos de Durand se apoyan en la ciencia. En una de las secciones del texto, explica como determinadas formas implican un menor perímetro que otras (conservando áreas iguales). Y esto se traduce en una economía de gastos en la superficie de las fachadas. Así:

En una superficie dada se observa que cuando está determinada por los cuatro lados de un cuadrado exige un contorno menor que cuando lo está por los de un paralelogramo y menor todavía cuando está determinada por la circunferencia de un círculo; que en cuestión de simetría, de regularidad y de

⁷⁰ Tema abordado en 2.3.1.

⁷¹ Recordar las palabras de John Kenneth Galbraith.

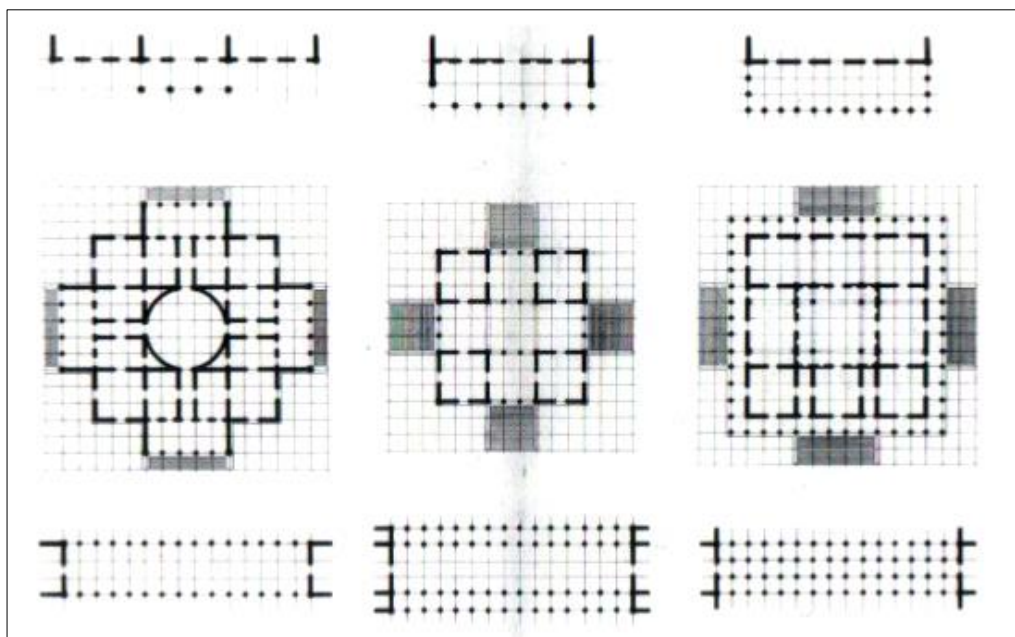
simplicidad, la forma del cuadrado, siendo superior a la del paralelogramo, es inferior a la del círculo, por lo que tendremos que concluir que un edificio será tanto menos costoso cuanto más simétrico, más regular y más simple sea. (Durand, 1981: 9).

En resumen, lo que Durand señala es que para una misma área de planta, el perímetro de superficie respectivo es menor en la planta circular, mayor en la planta cuadrada y aún más en la planta rectangular. Sin duda, este es un importante análisis para considerar la economía y la reducción de materiales.⁷² El conocimiento que aquí aporta Durand es de utilidad para el arquitecto. Conocimientos y análisis de este tipo resultan convenientes.

Existen disciplinas y prácticas en las que un conocimiento como el de Durand implica invariablemente que las decisiones deriven de la solución más económica. Pero, en arquitectura esto no sucede. Aunque Durand clama por la simplicidad de las plantas y lo hace amparado en un razonamiento científico las plantas que propone en su tratado no obedecen a la lógica de la solución de menor área de fachada. Las formas más empleadas son el cuadrado, el rectángulo y la cruz. Emplea también el círculo, pero nunca como perímetro de la planta, sino en combinación con el cuadrado.

Aunque Durand ha aportado un dato económico preciso para la configuración de la planta, sus propios proyectos didácticos muestran una variedad de formas.

⁷² He comprobado la exactitud de esta sentencia de Durand, escogiendo un valor fijo de área. Luego, he escogido tres formas: circunferencia, cuadrado y rectángulo. El menor perímetro corresponde la circunferencia y el mayor al rectángulo. La lectura y comprobación de las propiedades de estas formas me ha resultado un interesante ejercicio.

Durand. *Precis* (1802)

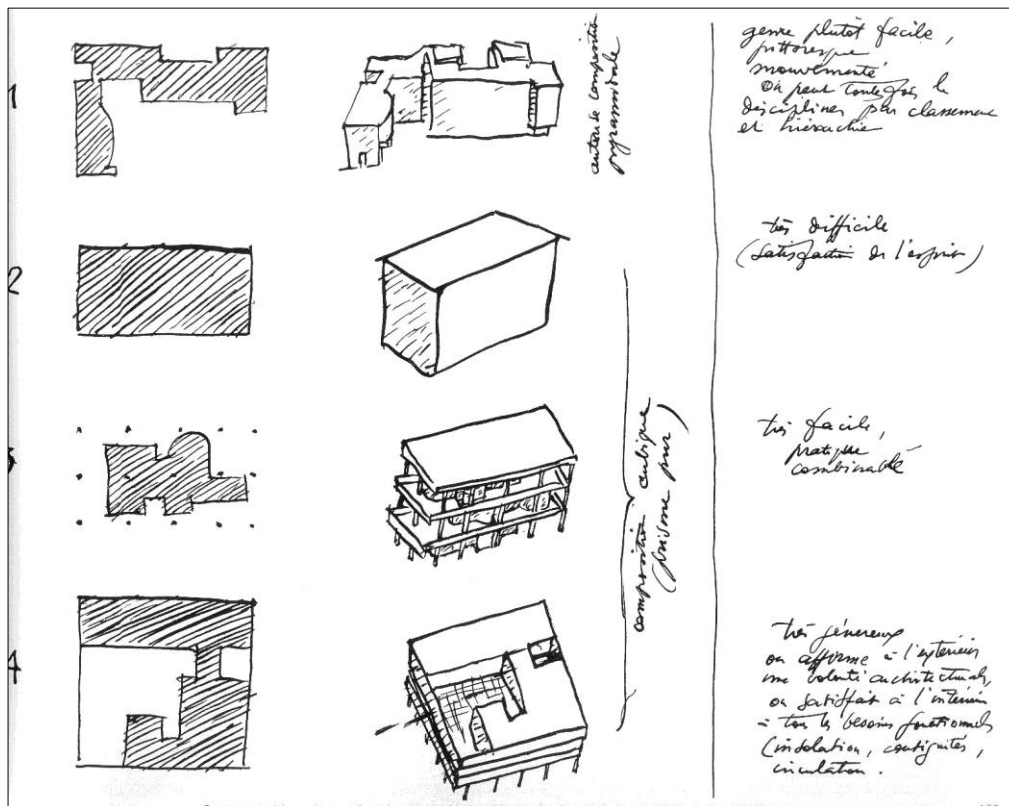
El mismo tema de la relación entre forma y área de planta versus área de fachada es tratado por el arquitecto argentino Rafael Iglesia (1952-2015) en una entrevista. Después de mencionar el proyecto del Pabellón de Barcelona y su lema “menos es más” afirma que “el cuadrado es la figura que con menor perímetro aloja la mayor superficie”⁷³ para poner en entredicho al maestro alemán. Prosigue su crítica, afirmando que en la vivienda económica se usa predominantemente la planta rectangular y no la cuadrada. Según Iglesia esto se hace por el peso de la tradición, desdeñando la forma más lógica.⁷⁴

La configuración de la planta es tema de interés también para Le Corbusier. En el primer tomo de su *Obra Completa*, en la página que sigue a la *Ville Savoye*, obra cumbre y de cierre de esta primera fase de la obra del maestro (1910-1929), Le Corbusier dibuja cuatro esquemas en planta y axonometría a mano libre. Responden a los siguientes proyectos: 1-Casa La Roche, 2-Casa Stein en Garches, 3-Casa en Stuttgart y 4-*Ville Savoye*. Al lado de cada esquema escribe breves textos explicativos de cada esquema.

⁷³ Recuperado el 01-10-2018. <https://www.youtube.com/watch?v=TVQL-mah-Zw>

⁷⁴ Un pequeño dato. La planta rectangular es aquella que, por una misma área de planta implica una mayor superficie de fachada. Y esto significa que también hay una mayor superficie disponible para abrir ventanas. El predominio de empleo de esta forma, particularmente en la vivienda, puede obedecer a esto.

Los comentarios que hace Le Corbusier no tocan temas de economía. Aluden a aspectos de la configuración del proyecto. El primer esquema, el de la Casa La Roche es aditivo y lo califica de piramidal. Es un género “más bien fácil, pintoresco (...).” (Le Corbusier. En: Boesiger: 1984: 186. Tomo I). Los tres esquemas restantes los califica de “Composición cubica-prismas puros” (Ídem). Estos esquemas son todos rectangulares.⁷⁵ Aunque los tres esquemas pueden asimilarse a la regularidad de los esquemas de Durand, son plantas complejas porque en las tres Le Corbusier o bien hace independiente el límite de los espacios del límite de la edificación (3-Casa en Stuttgart) o bien extrae vacíos del volumen general (casos 2 y 4, Stein y Ville Savoye respectivamente). Es interesante leer los comentarios que Le Corbusier hace inicialmente para cada uno de los esquemas: 1-Más bien fácil, 2-muy difícil, 3-muy fácil y 4-muy generoso. (Ídem).



Página siguiente: Le Corbusier. Cuatro esquemas de casas

⁷⁵ A primera vista la planta de la *Ville Savoye* parece cuadrada. Pero es también rectangular. Si se observa detenidamente la planta se puede apreciar que existe un pequeño volado perimetral en dos de las fachadas opuestas.

La diversidad de formas de planta para funciones similares reafirma lo que vemos en el tratado de Durand. Y las observaciones que hace Le Corbusier no tocan el tema de la economía.

Otro aspecto común de las plantas de Durand y de Le Corbusier es uno que en términos estrictos implica mayores gastos. En las plantas de ambos se observan volúmenes dentro de volúmenes. Cuando esto sucede el perímetro de fachadas se duplica o se acrecienta considerablemente.

Otro aspecto de diseño que aumenta el perímetro de la fachada es la inclusión de entrantes y salientes. Es lo que sucede en la Casa La Roche. ¿Por qué Le Corbusier, así como tantos otros, emplea estos recursos que aumentan el perímetro de las fachadas? Quizás la respuesta se deba buscar en la necesidad de articulación, una categoría importante en el proyecto y en la arquitectura. Este recurso de proyecto produce efectos múltiples. En su resultado final puede permitir una mayor independencia entre exterior e interior.

Otro elemento articulador frecuente es el pórtico perimetral. Lo asociamos al templo griego, pero se encuentra en muchas otras arquitecturas. Constituye un espacio que enaltece la edificación, genera espacios de transición y determina un umbral entre interior y exterior. En el caso de la *Ville Savoye* el pórtico perimetral permite el paso y entrada de vehículos al garaje cubierto. Durand también lo emplea frecuentemente.

A partir de las plantas de Le Corbusier se puede considerar también la diferencia entre plantas de formas compactas y fragmentadas. El tema es tratado por Rafael Moneo en un artículo en el que analiza tanto obras de otros arquitectos como algunas suyas.⁷⁶

Antes de comentar el texto de Moneo, conviene recordar que compactidad y fragmentación de la planta también implican cambios en las superficies de fachada. La planta compacta genera menos superficie de fachada que la planta fraccionada.⁷⁷

⁷⁶ "Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compactidad" (Moneo, 1999). Igualmente cabe mencionar tres textos escritos por Antón Capitel: *La arquitectura compuesta por partes* (2009), *La arquitectura del patio* (2005) y *La arquitectura de la forma compacta* (2016).

⁷⁷ Ejemplifico: una planta cuadrada de 10 metros de lado significa un área útil de 100 m² y un perímetro (fachada) de 40 metros. Si en cambio esa misma área la dividimos en dos cuerpos de planta cuadrada, tendremos estos valores: área 50 m² x 2 = 100 m².

Moneo comenta algunas obras de los noventa, tales como el Museo Judío en Berlín de Daniel Libeskind y el Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Ghery (figura emblemática de este tiempo para Moneo) (Moneo, 1999: 19). Estos arquitectos son cultores de plantas y volúmenes fragmentados hasta el exceso. Según explica Moneo, el empleo de estas formas coincide con exploraciones en el ámbito de la pintura así como a un espíritu de época. Plantea una reivindicación de lo compacto, afirmando:

Hay que señalar el compromiso que el diseñador tiene con cualquier arquitectura, bien entendido que tal compromiso implica refrendar su plena responsabilidad en lo que hace, lo que nos lleva a insistir en una libertad que prevalece sobre cualquier tentación de determinismo. Pero el ejercicio de la libertad no podría existir en un mundo en el que no apareciese la forma. Dicho de otro modo: la presencia de la forma es la garantía de la libertad del arquitecto. La arquitectura puede ser manipulada con libertad, sin que se vea abocada a las formas fortuitas, pero también gratuitas, de la fragmentación, ni a ese paisaje plano que parece ser la meta de quienes persiguen un mundo sin forma. (Moneo, 1999: 22).

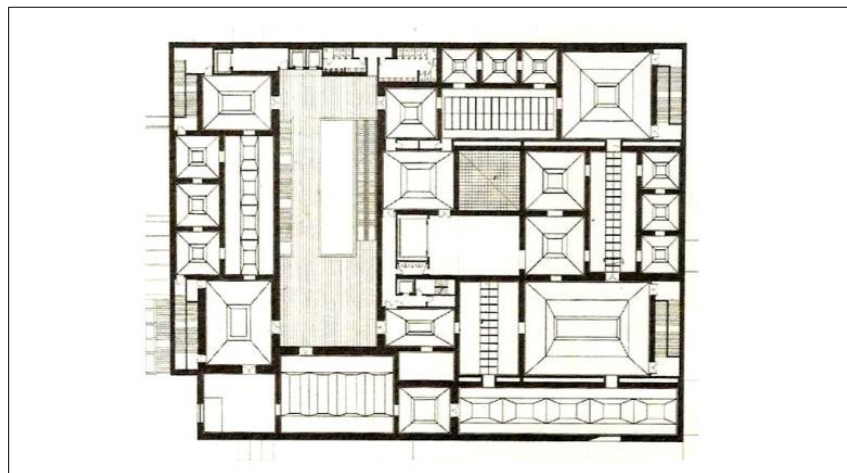
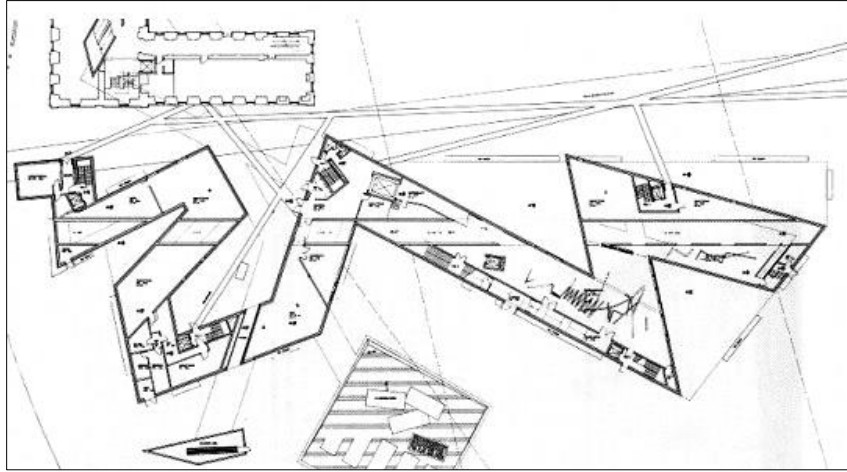
Su preferencia por la forma controlada y compacta se revela en su proyecto del Museo de Arte Moderno de Houston. Moneo afirma que también a veces se puede liberar de este mecanismo formal. Tal es el caso del proyecto del Kursaal, en el que sin llegar a las fragmentaciones de Ghery y Libeskind, fragmenta la planta en una base y dos contundentes volúmenes aislados. Para Moneo, en arquitectura hay "límites de disciplina visual" (Ídem). Así, "construir manteniendo las restricciones de un perímetro más o menos regular siempre fue una meta perseguida por los arquitectos" (Moneo, 1999: 22-23).

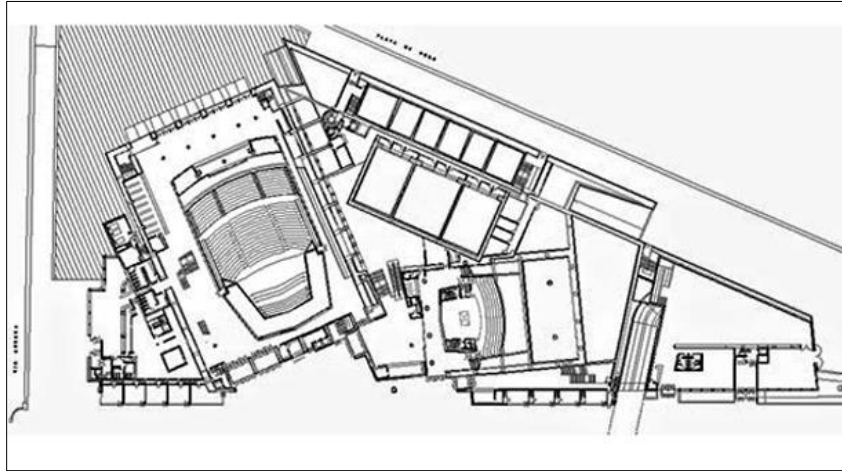
Para concluir, Moneo afirma que la forma compacta (en el mismo espíritu de Le Corbusier) es una manera de conjugar una doble respuesta: a la homogeneidad del tejido urbano y a la autonomía de los espacios interiores. Pero sobre todo lo compacto es "fe tanto en el uso de los principios como en los mecanismos de que se ha servido a lo largo del tiempo" (la arquitectura). (Moneo, 1999: 24). Las escuelas de arquitectura deben enseñar a sus alumnos tales obligaciones para con la disciplina. Y concluye:

(...) He dicho "obligación" donde he debido decir "placer". Estoy seguro de que el estudio de la arquitectura fascina a los estudiantes tanto como a mí. (Ídem).

los cuadrados de 50 m² deben tener lados de 7,07 metros. Y esto significa un perímetro total de 56,56 metros, superior a los 40 m.

De nuevo aparece el tema del placer. Antes citado por una notable economista hablando de arquitectura y ahora en la boca de uno de los maestros de la arquitectura contemporánea.





De arriba hacia abajo:

Planta Museo Judío en Berlín (1991-99). Daniel Libeskind

Planta Museo Guggenheim. Bilbao (1991-97). Frank Gehry

Planta Museo Arte Moderno Houston (1992-2000). Rafael Moneo

Planta Auditorios Kursaal. San Sebastián (1996-99). Rafael Moneo

Toca ahora repasar. Al comienzo comenté un dato positivo que aporta Durand. Su soporte científico no deja resquicio alguno. Pero constatamos que Durand no aplica en sus propuestas de planta lo que enuncia en la teoría. Habla científicamente del problema de la relación entre área de planta y perímetro de fachada pero no puede sustentar científicamente las composiciones que propone.

Luego citamos a otros tres arquitectos que abordan el tema de la configuración de la planta. Los dos últimos –Le Corbusier y Moneo- analizan las formas de planta no a partir de pretensiones científicas sino en cuanto a las posibilidades que ofrecen como entidades complejas y de conjunto. En el caso de las composiciones de casas de Le Corbusier, este se ocupa de analizar formas diferentes de abordar el proyecto, analizando las consecuencias y compromisos de determinadas formas. Finalmente emite juicios de valor, unos más razonados, otros menos.

En el tema de la configuración de la planta, Durand aporta datos positivos que aportan información para la toma de decisiones de proyecto. Y vemos como sus propias conclusiones no las pone del todo en práctica. En el caso de Le Corbusier y de Moneo sus consideraciones apuntan a lo arquitectónico y a valores que cada uno de ellos considera son relevantes.

Del simple análisis de un tema muy preciso –área de planta versus perímetro de planta– pasamos paulatinamente a consideraciones cada vez

más propias de la arquitectura y -adelantemos ya un juicio- más complejas de dilucidar si sólo nos atenemos a simples criterios de aparente economía.

En todos los textos se juntan datos precisos y criterios de arquitectura más amplios. Y todos tratan acerca de la configuración de la planta, tema central para la arquitectura y para la teoría.⁷⁸

El material analizado permite adelantar algunas conclusiones acerca del manejo de datos positivos en arquitectura:

1-La precisión de estos datos no es suficiente para determinar la forma arquitectónica.

2-Y esto significa que la fuerza de esos datos no determina la realidad de las arquitecturas. En la determinación y valoración de la forma arquitectónica entran en juego diversos datos positivos, pero también el peso de la tradición arquitectónica juega un papel determinante.

3-Así, en arquitectura no calza muy bien ni el determinismo ni la noción de causa-efecto; dos de los puntales de las ciencias naturales.

En arquitectura irremediabilmente se funden las variables concretas con juicios e interpretaciones. Esta dualidad ha quedado claramente evidenciada en este punto, con lo que dicen Durand, Le Corbusier y Moneo. Conviene aceptar esta condición como una que es propia de la arquitectura.

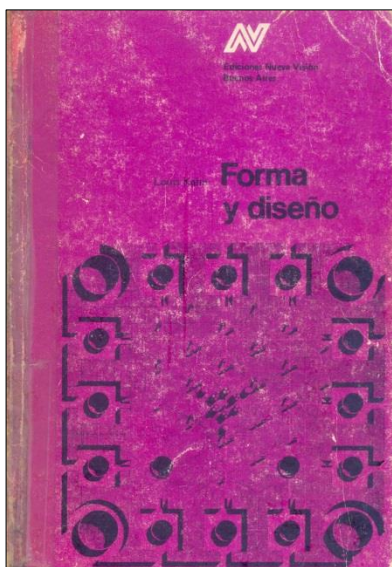
Sin embargo, cabe destacar que la arquitectura no escapa del dominio de la naturaleza y de la ciencia. Toca respetar a los números y a los hechos demostrables y obedecer prudentemente a ese particular mundo de la arquitectura, que tiene sus propias razones.

Siguiendo a Comte, quien nos recomienda distinguir entre lo real y lo quimérico, cabe nos preguntemos si en la arquitectura los valores formales, ideológicos y la capacidad de comentar las funciones (como señala Kostof) son los aspectos reales y duros, mientras que aquellos materiales quedan en segundo plano, aunque sean estos los que permiten erigir los edificios.

Así, es oportuno alertar ahora que confundir las realidades de una disciplinas con otras puede resultar una quimera.

⁷⁸ Abunda literatura al respecto. Anton Capitel ha escrito tres libros sobre configuraciones de planta: la del patio, la planta por partes (o fragmentada) y la planta compacta. (Capitel, 2005, 2009 y 2016).

3.4-Arquitectura y poética



Izquierda: Louis Kahn. *Forma y diseño*

Derecha: Louis Kahn. *Conversaciones con estudiantes*

Los dos textos que voy a comentar ahora requieren de una presentación previa. No tienen la pretensión científica que encontramos en Muntañola o Rossi y están muy lejos de ser tratados.

Si por compromiso tengo que afiliarlos al esquema de Stroeter lo incluyo en la línea del pensar acerca de la arquitectura. Pero no responden tampoco a una voluntad por parte del autor de publicar en forma ordenada unos temas. Se trata más bien de textos breves, apuntes y charlas, reflexiones libres; que tienen interés por su fuerza evocativa y también por el respaldo del autor que nos habla.

Siendo así, cabe destacar que este tipo de aproximación se aleja de lo que habitualmente se espera de un texto de teoría. El título que encabeza uno de ellos, el de conversaciones, da el tono de lo que se trata. Cabe suponer que más allá de los textos especializados en materias –historia, teoría, crítica, patrimonio- también despiertan interés las reflexiones libres cuando vienen precedidas por el prestigio de quien las realiza. Y cabe decirse: en las teorías sobre arquitectura también caben estos textos libres y sin compromisos. Los textos que voy a comentar son *Forma y Diseño* (1984)⁷⁹ y *Conversaciones*

⁷⁹ La edición recoge artículos publicados en 1955, 1957, 1961 y 1964 (Kahn, 1984).

con estudiantes (2002).⁸⁰

Estos textos invitan a hacer un ejercicio. Pudiéramos a priori entender un texto como el de Muntañola y confiar en sus intenciones científicas. Con este mismo criterio se puede suponer que las cosas que Kahn dice son solo poesía o palabras bonitas, sin ninguna pretensión y utilidad ulteriores. Pero en una investigación como esta se está obligado a analizar cualquier texto con la misma atención, procurando entender cuál puede ser su aporte a la arquitectura y a la teoría.

Voy a ello.

Con anterioridad he mencionado el funcionalismo, aquella doctrina puritana que prescribe practicidad y redefinición de la arquitectura. Kahn, por el contrario, es un arquitecto y pensador que nos recuerda que la arquitectura tiene una historia. Al hacer arquitectura y al hablar de ella no queda otra posibilidad que incluirla. En este sentido, Kahn, junto con figuras como Aldo Rossi, Robert Venturi y otros, es una bisagra en el siglo XX. Todos ellos recuperan para la arquitectura las fuentes e inspiraciones de las arquitecturas del pasado. Y es justamente ante la noción de función y de funcionalismo en donde el pensamiento de Kahn construye nuevas formas de entender la arquitectura, el proyecto y la teoría.

Voy a comenzar comentando *Forma y diseño* (Kahn. 1984).

El texto comienza planteando la dualidad entre lo mensurable y lo incommensurable, categorías que Kahn frecuentemente emplea.

Forma y diseño son dos caras de la arquitectura y del proyecto. La forma es "sentido del orden y de lo que individualiza una existencia" (Kahn, 1984: 8). Es el *que*. Kahn sugiere pensemos en "casa", no en una en particular sino en un concepto abstracto, "forma mental, sin configuración ni dimensión" (Kahn, 1984: 9). El diseño es un acto circunstancial; que depende del dinero disponible, del cliente, del sitio. Luego agrega: "el valor de un arquitecto depende más de su capacidad para aprehender la idea de casa, que de su habilidad para diseñar *una casa*." (Ídem). El diseño debe reflejar fidelidad a la forma. Esta última es la forma de la institución, es un modelo ideal y no la

⁸⁰ Primera edición en inglés por parte de la Rice University of Architecture.

simple respuesta funcional a un programa determinado. La forma implica la “voluntad de ser”. (Kahn, 1984: 10).

Para explicar mejor su idea recurre al relato del proyecto de la Iglesia Unitaria de Rochester (1959-67). En lo fundamental, lo que se le pedía a Kahn era un lugar a modo de santuario y un conjunto de aulas de menor tamaño. La iglesia unitaria convoca a los miembros de todas las religiones. Veamos las fases por las que pasa el esquema del proyecto y así mismo su forma, tal y como Kahn la entiende:

1-*Form drawing*. Un cuadrado y alrededor un círculo a modo de deambulatorio y una franja más oscura. Kahn escribe: “*Form drawing. Not a design*”. (Kahn, 1984: 41).

2-Dos cuerpos separados. La congregación objeta el esquema inicial y propone un esquema de dos edificios separados conectados por una circulación. Esta solución no satisface a Kahn, “un golpe terrible para mí.” (Kahn, 1984: 45)

3-Esquema híbrido. A partir del segundo esquema se considera pasar a algunos espacios de la zona de escuela para que rodeen al santuario. Aquí Kahn expresa que se está retornando al principio. (Kahn, 1984: 45).

4-Primera versión. Santuario de forma circular, deambulatorio y aulas definiendo un cuadrado. Se regresa a la forma inicial. (Kahn, 1984: 45).

5-Segunda versión. Santuario de planta cuadrada. El cuadrado exterior se desconfigura, aunque se mantiene la forma. (Ídem).

6-Tercera versión. Mayor definición de la entrada. (Kahn, 1984: 14).

7-Cuarta versión. Kahn escribe: “En esta planta definitiva de la iglesia la forma no ha variado. Las aulas y salas para actividades sociales aun hacen de marco íntimo al espacio central. Ha variado solamente el diseño. Se ha adaptado a las necesidades circunstanciales de una congregación particular.

En las cuatro esquinas se elevan enormes lucernarios, para proporcionar luz al espacio central. La inclinación del techo hacia las vigas cruzadas centrales responde a necesidades estructurales, acústicas y de desagüe.” (Kahn, 1984: 15).

8-Quinta y definitiva versión. En otro texto de Kahn (Kahn, 1976: 34) encontramos una quinta versión, que se puede asumir como la definitiva. Se ha desarrollado un eje longitudinal que atraviesa el espacio de entrada. Hacia

un lado se desarrolla el santuario con las aulas perimetrales y hacia el otro una sala de reuniones de mayor tamaño y una zona administrativa. En cuanto a forma esta última versión es una mezcla de 1 y 2.

La noción de forma y diseño responde a la necesidad de poner en palabras la manera de abordar el proyecto que Kahn quiere poner de relieve. Otros, como Le Corbusier, Mies y Wright también fueron prolíficos en el uso de expresiones y categorías que asociaban a su arquitectura. No son términos como los de lugar (Muntañola) o tipo (Rossi), pues no pretenden ser principios universales. En el caso de Kahn, reformula la determinación del proyecto apartándola de las ideas del momento en las que el funcionalismo predominaba.

Las diferentes versiones del proyecto –cosa frecuente en Kahn- no son variantes fortuitas o dependientes de determinantes materiales. Son, por encima de todo, mecanismos para pensar y repensar la forma del edificio tal y como Kahn la entiende. Dentro del esquema del pensar sobre la arquitectura, Kahn ofrece una posición particular: un juego permanente entre forma, dibujo y palabra.

Página siguiente

1-*Form drawing*

3-Esquema híbrido

5-Segunda versión

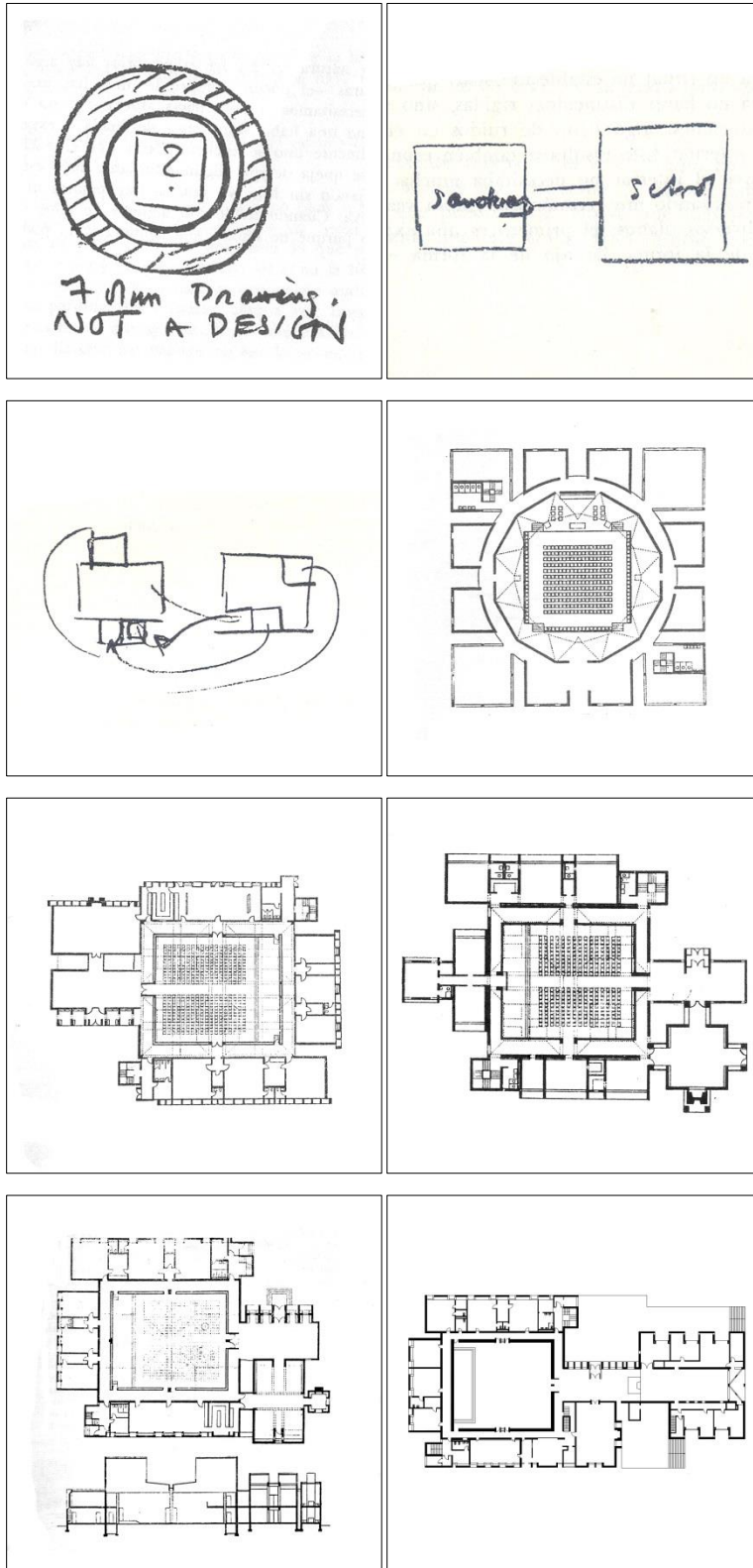
7-Cuarta versión

2-Dos cuerpos separados

4-Primera versión

6-Tercera versión

8-Quinta y definitiva versión



Para el proyecto del Teatro de Arte Dramático de Fort Wayne (1966-73) Kahn poetiza sobre dos aspectos del proyecto. En primer lugar, se refiere al destino constructivo del ladrillo y del arco, a ese querer ser. Su segunda reflexión va dirigida a un tema más amplio, el de la propia configuración formal de un edificio para teatro. Kahn entiende que el teatro se configura a partir del “violín” (Giurgola y Mehta, 1976: 112), el instrumento musical realizado en concreto armado; “el estuche del violín” (Ídem), corredores y espacios que rodean y aíslan al instrumento y, por último, la “casa de los actores” (ídem).

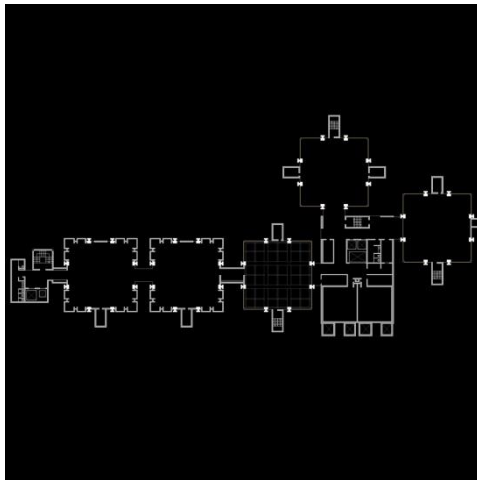
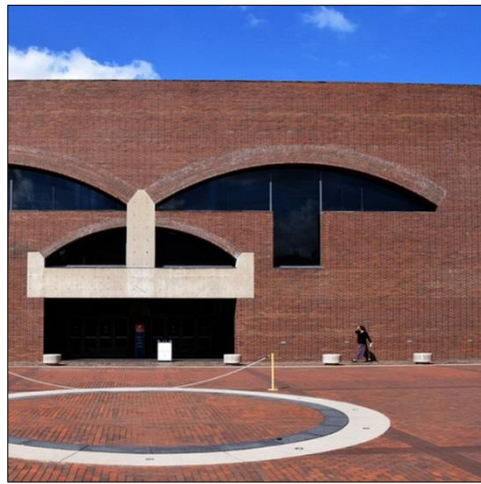
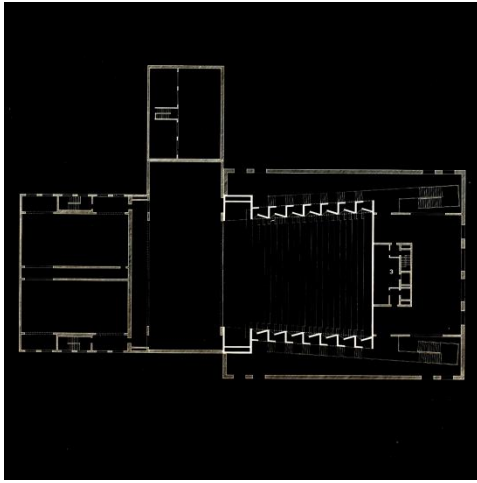
Expresiones análogas las encontramos en su definición de espacios servidos y espacios de servicio, una imagen literaria asociada al proyecto de los Laboratorios de Investigaciones Médicas en Filadelfia (1957-61). En este caso, Kahn conversa con médicos e investigadores y también con Auguste Komendant, el ingeniero con el que realizó diversas obras. Conversando con él, e indagando sobre los aspectos del proyecto, llega finalmente a expresar esta sentencia:

(...) Tenemos que dividir el espacio en pabellones para los investigadores y pabellones de servicio, tan sencillo como eso. Estupendo, estupendo. (Komendant, 2000: 90).

En este proyecto, los espacios de los investigadores se ubican en los módulos de forma cuadrada, sin emplear columnas intermedias. Los espacios de servicio (ascensores, escaleras, y ductos) se convierten en esas esbeltas torres recubiertas de ladrillo. Las palabras de Kahn se deben entender como asociaciones libres, mecanismos creativos que acompañan o bien el proceso o bien la explicación del proyecto. Corresponden al mismo tipo de pensamiento por analogía que describe De Zurko. Son recursos poéticos con fines expresivos. No aspiran a ser datos positivos de lo que Kahn realiza.

Página siguiente:

Teatro de Arte Dramático de Fort Wayne. Planta
Teatro de Arte Dramático de Fort Wayne. Vista auditorio
Teatro de Arte Dramático de Fort Wayne. Vista exterior
Laboratorios Richards. Planta
Laboratorios Richards. Vista exterior



Es interesante destacar que en ambos de los textos que comentamos Kahn reflexiona sobre sus proyectos y sobre la arquitectura universal pero también comenta permanentemente las ideas que comparte con sus estudiantes. En uno de los diálogos de *Conversaciones con estudiantes*, Kahn se refiere a la enseñanza de la arquitectura. Reconoce tres aspectos.

El primero es el *profesional*. Tiene que ver con las relaciones con personas e instituciones y con el manejo de temas de ciencia, tecnología y estética. (Kahn, 2002: 34). El programa que el arquitecto recibe del cliente debe traducirse en espacios. Ante una función y un programa la responsabilidad profesional del arquitecto es proponer “un entorno espacial de esa actividad del hombre” (Ídem). Kahn es insistente en cuanto a la necesidad de interpretar el programa. Así:

Lo primero que se hace es reescribir el programa. Ahora bien, la reescritura debe ir acompañada de algo que la interprete. Tu programa no significa nada por sí mismo, porque estás hablando de espacios. Así que también envías los dibujos que acompañan a tus pensamientos sobre la naturaleza de tu problema. (Kahn, 2002: 45).

El encargo que el arquitecto recibe debe transformarse. Pone como ejemplo el caso de la pintura. En ella el artista puede decidir pintar un cielo de color negro. La naturaleza del trabajo del arquitecto es la determinación de “espacios inspirados” (Ídem). ¡Cuán lejos estamos de las consideraciones “realistas” de *Los hechos de la arquitectura* (2002)!

El segundo aspecto formativo es la *expresión*.

Curiosamente, en este punto, Kahn comienza recordando los imperativos físicos a los que está sujeta la arquitectura. Este es el texto:

Otro aspecto es la preparación del hombre para expresarse. Esta es su propia prerrogativa.
Se le debe enseñar el significado de la filosofía, el significado de la creencia, el de la fe.
Debe conocer las demás artes.
Utilizo ejemplos que quizás ya he utilizado demasiadas veces, pero el arquitecto debe comprender su prerrogativa.
Debe saber que un pintor puede volver a la gente cabeza abajo, si lo desea, porque un pintor no tiene por qué atenerse a las leyes de la gravedad.
El pintor puede hacer puertas más pequeñas que las personas; puede pintar cielos negros durante el día; pájaros que no pueden volar; perros que no pueden correr; porque es un pintor.
Puede pintar rojo donde ve azul.
Un escultor puede colocar ruedas cuadradas a un cañón para expresar la futilidad de la guerra.

Un arquitecto debe usar ruedas redondas, y debe hacer sus puertas más grandes que las personas. Pero los arquitectos deben aprender que tiene otros derechos... sus propios derechos.

Aprender esto, comprenderlo, es dar al hombre las herramientas para hacer lo increíble, lo que la naturaleza no es capaz de hacer.

Las herramientas tienen una validez psicológica, y no simplemente física, porque el hombre, a diferencia de la naturaleza, tiene capacidad de elección. (Kahn, 2002: 34-35).

El trabajo del pintor como aquel del escultor no está sujeto a las servidumbres de la función, mientras que el arquitecto se ve obligado a responder a necesidades y condiciones físicas a las que debe obedecer. Sin embargo, luego de decirnos esto, afirma que las herramientas que empleamos están sujetas a nuestra elección, atributo de la capacidad de expresión humana. Esto es lo que separa a la arquitectura de la naturaleza y, por lo tanto, también de la ciencia. La *expresión* se ubica en un terreno muy propio de la arquitectura. No tiene las posibilidades libres que las artes tienen pero al mismo tiempo el arquitecto dispone de herramientas (materiales y mentales) para expresarse. El tercer aspecto contribuye a reforzar este segundo. No es un único término, es una sentencia:

El tercer aspecto que se debe aprender es que la arquitectura en realidad no existe. (Kahn, 2000: 35).

Luego agrega y desarrolla:

Sólo existe la obra de arquitectura.

La arquitectura existe en la mente.

Un hombre que realiza una obra arquitectónica lo hace como una ofrenda al espíritu de la arquitectura (...)

Hay arquitectura, y es la manifestación de lo inconmensurable.

¿Se puede medir el Panteón?

No. Sería un asesinato.

¿Puedes medir el Panteón, ese edificio maravilloso que colma las instituciones del hombre?

Cuando Adriano pensó en el Panteón,

quería un lugar al que cualquiera pudiera ir a rezar.

Que maravillosa esta solución.

Es un edificio sin dirección,

no es siquiera un cuadrado, que daría, de alguna manera, direcciones y puntos a sus esquinas.

No hubo ocasión de decir aquí va un altar, o allá. No.

La luz desde arriba es tal que no puedes acercarte a ella.

No puedes quedarte de pie bajo ella;

casi te corta como un cuchillo...

y quieres alejarte de ella.

Que solución arquitectónica más admirable.

Debería ser una fuente de inspiración
para todos los arquitectos,
un edificio así,
concebido así. (Kahn, 2002: 35-37).

Este tercer y último aspecto comienza con una de las ideas de Kahn más recordadas: la arquitectura no existe.

Pero, ¿qué significa esto? ¿Y por qué medir significa un asesinato?

Si recordamos el segundo aspecto, recordaremos que Kahn comienza con los imperativos que imponen las medidas y las funciones: las ruedas deben ser redondas y las puertas deben permitir que pasemos por ellas.

Por supuesto, sobre estos imperativos debemos medir. Un edificio se puede medir. Para llevar a cabo una obra permanentemente se debe medir. Es este el reino de lo mensurable. Este es el reino de la construcción; el de los datos positivos. En cambio, para Kahn la arquitectura está en la mente y aquí no podemos medir. Es un asesinato la pretensión de creer que la obra de arquitectura se puede reducir a mera construcción; a puro hecho físico.

La arquitectura no existe, pues no tiene ataduras en ese mundo.

Para hablar del Panteón, Kahn destaca fundamentalmente rasgos cualitativos: su función simbólica, los efectos de luz y, en definitiva, la arquitectura en sí.

Arquitectura y construcción son diferentes. Una se mide e impone reglas de la naturaleza. La otra es cosa mental; ofrenda humana: manifestación de lo inconmensurable. Y entendiendo así a la arquitectura me llama la atención que cuando habla del Panteón se refiere a la *solución*.⁸¹ En el tono de su discurso la palabra no parece la adecuada. Y es el propio Kahn quien nos vuelve a explicar qué es para él la arquitectura:

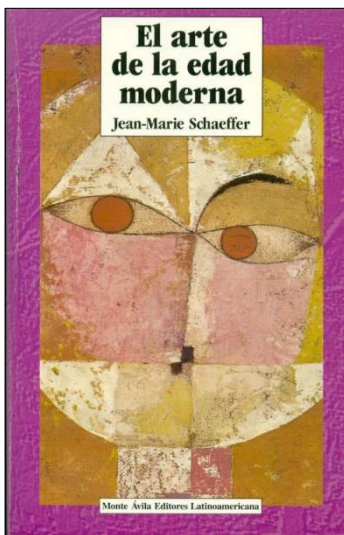
Architecture has little to do with solving problems. (...)
In the mind (...) is the temple, yet not made. A manifestation of desire, not need. Need is so many bananas. Need is a ham sandwich. (Louis Kahn. En: Brownlee y De Long, 1991: 137).

⁸¹ He consultado otra edición del mismo texto. La he encontrado en versión digital en inglés y la frase dice así: *What a terrific architectural solution*. (Recuperado el 07-10-2018.
https://issuu.com/papress/docs/louiskahn_conversations_screen)

Kahn revela aquí su hartazgo con el funcionalismo y con los mandamientos materiales. La arquitectura no es la solución a un problema, y tampoco es el efecto de una causa. La arquitectura es una ofrenda que tiene que ver con los sentimientos fundamentales del ser humano.

Aunque no parezca, hay una coherencia con el propio Comte en todo esto. Para Kahn, la realidad de la arquitectura es inconmensurable. Responde a categorías elevadas del espíritu. Nos habla de ello, lo introduce en sus proyectos, y luego lo vemos en su obra. No se distrae con quimeras. Kahn es coherente y realista en su visión de la arquitectura. Podemos no compartirla. Pero no podemos decir que sea una arquitectura ilegítima o engañosa. Y esto en el escurridizo mundo actual de lo teórico se lo debemos agradecer una y otra vez.

3.5-Adiós a la teoría como sistema



Izquierda: *El arte en la edad moderna* (1999)

Derecha. *Adiós a la estética* (2005)



El autor que voy a tratar es el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer (1952). Y lo haré a partir de dos textos: *El arte de la edad moderna* (1999. Primera edición: 1992) y *Adiós a la estética* (2005. Primera edición: 2000).

En ambos textos, Schaeffer parte de un mismo diagnóstico introductorio, que me permite luego hacer un paralelo entre el mundo de las artes y el de la arquitectura.

Schaeffer distingue estética de arte. La primera es asunto abordado desde la filosofía y la segunda es asunto de artistas y de experiencia estética.

La cuestión filosófica atañe a la categoría singular del arte. Y allí aparece una pregunta clave: ¿Qué es el arte? Esa “búsqueda de la esencia es, de hecho, la búsqueda de una legitimidad filosófica”. (Schaeffer, 1999: XVII). Para Schaeffer esto es lo que origina lo que él denomina teoría especulativa del arte. Así la presenta:

La teoría especulativa del Arte⁸² (...) combina entonces una tesis objetual “El arte (...) cumple una tarea ontológica”,⁸³ con una tesis metodológica (para estudiar el arte, hay que actualizar su esencia, es decir su función ontológica). (Schaeffer, 1999: XVII).

Dentro de esta corriente incluye a importantes filósofos: Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger. De esta concepción derivan algunas consecuencias notables. La primera es que aparecen dos actividades y una de ellas se somete al gobierno de la otra. Un eco de este fenómeno en la arquitectura lo reconoce J. R. Stroeter cuando nos dice que:

Así como la literatura o la física, también la arquitectura no es una disciplina y sí *objeto* de estudio. Teoría, historia y crítica de la arquitectura, además de la estética misma son, éstas sí, disciplinas que la investigan.” (Stroeter, 2005: 18).

Tanto Schaeffer como Stroeter apoyan lo que antes señalamos en tono hipotético: la independencia entre teoría y arquitectura.

Schaeffer continúa su diagnóstico refiriéndose al discurso que acusa la crisis, o peor, la muerte del arte. Esto se dice desde el estatuto filosófico y teórico; “la supuesta crisis de las artes es ante todo una crisis de legitimación de las artes, que no es de ningún modo lo mismo.” (Schaeffer, 1999; XII).

Mientras se anuncia una crisis teórica, el arte sin embargo “logrará defenderse solo” (Ídem). Nuevamente aparecen paralelos. Recordemos que para Muntañola la arquitectura de los 70 del siglo XX revela inocencia.⁸⁴

⁸² Arte en mayúsculas.

⁸³ La cita es de J. Lyotard. (Schaeffer, 1999: XVII).

⁸⁴ Otro exponente de la inflación teórica es Jorge Sarquis, quien promulga la investigación proyectual. Reproducimos sus palabras en entrevista hecha en la FAU-UCV en 2011, en ocasión de su visita: “... tal como presentó el arquitecto Muntañola su ponencia diciendo que la investigación proyectual para el siglo XXI era absolutamente necesaria si queríamos superar la instancia de la precariedad en que se encuentra la arquitectura.” Luego continúa, alertando que los arquitectos contemporáneos solo hacen composición arquitectónica y no hacen arquitectura

En ambos casos, la crisis es de discurso y no de prácticas.

En definitiva, la teoría especulativa del arte significa la subordinación de la estética y el arte a la filosofía (Schaeffer, 1999: XI). El plan de Kant es el de un “ideal trascendental” (Ídem) en busca de la construcción de una teoría. Para Schaeffer tales planes son formas de angelismo.⁸⁵ Cuando desde semejantes posturas se habla de una crisis del arte, en realidad lo que se asiste es a una “crisis del discurso de legitimación de las artes”. Mientras esto sucede, las expresiones artísticas concretas no muestran signo alguno de crisis. Para Schaeffer la estética obedece a una necesidad de legitimación del arte. Arte con “A” mayúscula, como concepto o categoría filosófica, y nunca o casi nunca artes u obras. Así:

Al entregarnos al espejismo –filosófico- del arte, nos separamos de la realidad múltiple y cambiante, de las artes y de las obras, al pretender que el Arte es más importante que una obra particular, aquí y ahora, debilitamos nuestra sensibilidad estética (...); al reducir las obras a jeroglíficos metafísicos enrarecemos los caminos de nuestros placeres y negamos la diversidad –y por tanto la riqueza- cognitiva de las artes. (Schaeffer, 1999: XXVII).

En Kant, la estética cumple un rol dentro de la estructura de su sistema filosófico. En otros autores, la teoría especulativa del arte obedece a la sensación de pérdida de valores absolutos y a la “nostalgia irreprimible de una (re)integración armoniosa y orgánica de todos los aspectos de esta realidad discordante y dispersa.” (Schaeffer, 1999: XXI). Para Schaeffer estos notables pensadores están aquejados de una “obsesión profundamente *filosófica* y *teológica*” (Ídem).

La crítica que hace Schaeffer es importante en la medida que revela como la teoría puede convertirse en camisa de fuerza que impide la conexión con la “realidad prosaica” (Schaeffer, 1999: XXV). Corremos el riesgo de volvernos ciegos ante la experiencia artística y estética. (Ídem).

La experiencia estética es relación o comportamiento estético, diferente a estética en cuanto “doctrina filosófica” (Schaeffer, 2005: 14).

Cierro el relato del primer texto, con las tres consecuencias nefastas que nos ha dejado la teoría especulativa del arte.

cuando repiten estereotipos tales como el *living*, la plaza. (Sarquis, 2018). Dura sentencia para la arquitectura de comienzos del siglo XXI.

⁸⁵ Apelando al diccionario de Pierre Gilbert define al angelismo como “deseo de pureza extrema. Actitud que consiste en negarse a considerar, sea por pudor, por ingenuidad o por hipocresía, una realidad desagradable.” (Schaeffer, 1999: XI).

1-Dominio de programas de la modernidad vanguardista. A partir del siglo XX ciertos dogmas se convierten en auténticos modelos sancionadores, por encima de obras y prácticas artísticas. Es el modelo historicista, modelo que conduce a hablar de ciertas obras y arquitectos como impuros, aunque no esté en duda la calidad de lo que han hecho. Abandonar tal paradigma “nos permitirá entonces una mirada más diversa y fecunda de las obras” (Schaeffer, 1999: 432). En los actuales momentos de la arquitectura se puede convenir que en buena medida se ha superado el paradigma sancionador de la modernidad. Sin embargo, no deja de ser oportuna la advertencia en el sentido de invitarnos a mirar obras y arquitectos sin las ataduras de los sistemas teóricos.

2-Reducción al polo teórico. Dos realidades: la esfera estética y la esfera artística. Ambas tienen sentido y propiedad. Se debe reconocer ese carácter compuesto. En el caso del arte, se reduce arte a dimensión estética, olvidando el componente creativo. En arquitectura –y en particular en el ámbito académico- se corre el riesgo de reducir la mirada a la arquitectura a mirada puramente teórica (a una coherencia discursiva y no a una coherencia arquitectónica, como ya he señalado).

3-Supresión de la dimensión del placer. Sacralización y teorización del arte conducen al olvido de la dimensión del placer en el arte. Para Schaeffer, no se trata de hacer apología del placer sino de “reconocer la lógica específica de las conductas estéticas” (Schaeffer, 1999: 433). En arquitectura nos olvidamos del placer y de la belleza. En el mejor de los casos pretendemos que arquitecturas, discursos y proyectos sean buenos y que estén bien fundamentados (teóricamente se entiende).

En las páginas siguientes, Schaeffer la emprende contra los docentes, quienes aspiran a las estructuras sistemáticas, acabadas y completas, para sentirse luego cómodos impartiendo clases (Schaeffer, 1999: 436). Si no fuese cierto no incluiría el comentario, porque no deja bien parados los docentes.

La teoría especulativa del arte se convierte en crítica y desde allí sanciona. Así se aprecian las propuestas de Piet Mondrian y Kazimir Malevitch por sus implicaciones conceptuales. En arquitectura cabe la pregunta acerca de que sería de la arquitectura de un Robert Venturi sin el soporte de sus libros.

Schaeffer apunta a un enriquecimiento de las artes, reivindicando la experiencia estética ante las obras de arte. Schaeffer clama por la “gratificación estética” y por el placer “gratuito” del arte (Schaeffer, 1999: 489). No está nada mal que la teoría sea una forma de redescubrir esa doble dimensión de la arquitectura: la experiencia estética y el placer a ella asociado.

La teoría, entendida como sistema racional comprensivo y unitario, corre el riesgo de transformarse en un filtro sancionador desde el que se mira la vastedad de expresiones en textos, proyectos y obras en la riqueza del espacio y el tiempo. Schaeffer, nos alerta mostrándonos que la teoría es solamente un polo que no abraza la totalidad. En el caso de la arquitectura, no hay duda de que esta es más vasta.

El segundo texto, *Adiós a la estética* (2005), continúa con el planteamiento de las dos esferas, la estética y la artística.⁸⁶ Luego, añade un tercer actor: la experiencia estética. Y este nuevo componente del problema mina la estética como doctrina filosófica. Así:

Mi diagnóstico es que esa reflexión sobre el objeto de la estética ha logrado, en efecto, sacar a la luz los rasgos distintivos de los hechos estéticos, pero que el carácter de esos rasgos arruina el proyecto y mina las esperanzas que están en la raíz misma de la estética como doctrina filosófica. (Schaeffer, 2005: 14).

Cabe aquí adelantar algunos paralelos en cuanto a las teorías y a la arquitectura. Paralelos que también en este caso pudieran significar un adiós.

La noción de teoría está impregnada de una carga que proviene del ámbito de las ciencias. La teoría es doctrina y es un marco que contiene y explica los hechos. Así, una pregunta que siempre nos ha inquietado –la del valor y lugar de las teorías en la arquitectura- pudiera tener una respuesta similar a la hipótesis que adelanta Schaeffer en cuanto a la validez cognitiva

⁸⁶ “Los debates han encontrado –al menos de momento- un eco público más allá de la esfera de la filosofía profesional, en concreto en lo que se ha dado en llamar “el mundo del arte” (...). Y sobre todo, en efecto han sido las cuestiones *estéticas* las que han estado en el centro de los debates y no, como había sido el caso de los decenios precedentes, problemas pertenecientes a la filosofía del arte. Si hasta ahora se había admitido más o menos tácitamente que la estética debía ser vista a la luz del arte, al menos una parte de los autores que publicaron durante los años ochenta defendieron más bien la idea de que se trataba de dos problemas diferentes aunque relacionados.” (Schaeffer, 2005: 13-14).

de la estética. Y esto lo decimos porque a pesar de que para muchos la teoría de la arquitectura es una suerte de doctrina madre, una mirada reflexiva a esta disciplina nos permite reconocer que tal plan no ha sido posible, al menos en el contexto de la modernidad.

Para Schaeffer, hay una tradición histórica que pretende que tanto los hechos artísticos así como los hechos estéticos estén subordinados a la jurisdicción filosófica (Schaeffer, 2005: 15). Esa jurisdicción pretende tanto una verdad como una definición axiológica (Schaeffer, 2005: 16). Así:

El que sean de este modo llamadas a comparecer ante el tribunal filosófico, significa que la experiencia estética o la creación artística son para la doctrina estética valores estratégicos en los que está en juego su propia completud *filosófica*. (Schaeffer, 2005: 16).

Arte al servicio de la estética, y por lo tanto de la filosofía. Tal es la estética de Kant, una doctrina teórica sin alusión alguna a obras y a artistas. Esto es lo que Schaeffer dice de la estética de Kant:

(...) En la filosofía kantiana el juicio de gusto y más ampliamente la esfera estética son el lugar de mediación y de paso entre los dos pilares del sistema crítico que son la razón teórica (el conocimiento) y la razón práctica (la moral). Sin la teoría de la universalidad subjetiva del juicio de gusto esos dos terrenos permanecerían separados por un abismo infranqueable, poniendo al mismo tiempo en peligro la esperanza de una totalización sistemática. Dicho de otro modo, la necesidad de consolidar la legitimidad del juicio estético deriva de la función que la filosofía cree que debe otorgar a ese juicio en el marco de su teoría del conocimiento, a fin de que ésta forme una unidad sistemática. (Schaeffer, 2005: 16).

Los intentos por consolidar unidades sistemáticas son uno de los síntomas que revelan que estamos ante un investigador para el que la teoría debe preservarse a todo lugar. Y cuando se dice teoría, se habla de un conjunto estructurado sin fisuras que se pretende gobierne las experiencias particulares. En el caso de la teoría también se puede verificar como las obras singulares se convierten en las experiencias para justificar los discursos teóricos. Caso emblemático es el de Josep Muntañola, quien sanciona favorablemente unos proyectos a los que difícilmente les prestaríamos atención por sí mismos.

Schaeffer distingue el comportamiento estético de la doctrina estética. El primero precede a la segunda. Sin embargo, algunos filósofos sostienen que es la estética el origen primario. Schaeffer emplea un símil diciendo que algunos sostienen que la gramática precede al lenguaje cuando la relación es

inversa. El desarrollo del lenguaje dio paso a la gramática. La estética nace en la modernidad y no es correcto pensar que antes de la modernidad no existiesen experiencias estéticas. Es un error de percepción. Así:

(...) Ese error es producto ante todo de la pretensión fundadora de la doctrina estética, pretensión que la conduce a decretar que la filosofía es el discurso-maestro que instituye la realidad simbólica como tal. (Schaeffer, 2005: 18).

De la experiencia estética puede derivar también el juicio estético. Para buena parte de la historia de la estética, esa experiencia estética “depende del estatuto epistémico del juicio estético” (Schaeffer, 2005: 85).

Ya podemos adivinar que Schaeffer no apoya tal idea. Menciona dos ingredientes que alimentan tales juicios: la “riqueza cognitiva”⁸⁷ y el “grado de satisfacción” (Ídem).

La experiencia estética deriva de un comportamiento y de nuestra apreciación. Siendo así, el juicio que deriva de esta es subjetivo (Schaeffer, 2005: 86). Y es irrefutable. No lo es en el sentido de que es absoluto, sino en el sentido de que no hay forma de desaprobalo. (Schaeffer, 2005: 87). Puede cambiar gracias a una nueva experiencia estética y “sitúa pues a su objeto en una escala de valores” (Shaeffer, 2005: 88).

Aquí Schaeffer se apoya en las categorías de hechos ontológicamente objetivos y hechos ontológicamente subjetivos propuesta por el filósofo John Searle (Ídem). Los segundos requieren de la presencia de un observador y no son menos reales que los primeros.⁸⁸ No son necesariamente individuales. Son hechos sociales e institucionales.

En cuanto a los juicios, pueden ser expresivos y canónicos.

Por una parte Schaeffer deslinda al arte de los afanes teóricos y filosóficos que pretenden encapsular el ideal en unas cuantas verdades. Por otra parte, reconoce la subjetividad presente en varias de las etapas de la experiencia estética.

Una objeción frecuente es la acusación de un “subjetivismo generalizado” (Schaeffer, 2005: 96). Pero los juicios estéticos son juicios de

⁸⁷ Idea que se emparenta con el peso de la cultura, uno de los puntos clave para Ernst Gombrich. Mencionado en 1.3-Cultura y tradición.

⁸⁸ “(...) Los estados mentales son realidades intrínsecas del mundo con el mismo derecho que las montañas.” (Schaeffer, 2005: 88).

valor y, por lo tanto, subjetivos. Y ya se dijo que esto no significa que permanezcan en el plano de lo individual. Dependen de la atención estética.

Cuando algunos juicios referidos al arte revelan objetividad es porque en realidad son juicios canónicos que dependen de la valoración de ideales previamente establecidos (Schaeffer, 2005: 101).⁸⁹ En forma diferente, el juicio estético no tiene ese ingrediente evaluativo y sólo es “actividad atencional en sí misma” (Schaeffer, 2005: 102). Ambas formas de juicio pueden inclusive entrar en conflicto, pues perfectamente podemos apreciar estéticamente una obra en la que se pueden reconocer defectos desde determinada mirada normativa.

Las objeciones al subjetivismo cuestionan que tales juicios no pueden ser compartidos. Al contrario, Schaeffer señala que:

El hecho de que el origen del juicio estético sea subjetivo y que posea el estatuto de un juicio expresivo no tiene nada que ver con la cuestión de su carácter compartible (...) En efecto, “subjetivo” se opone a “objetivo” (o mejor: “objetual”), y no a general. (Schaeffer, 2005: 105).

El carácter subjetivo del juicio estético no tiene por qué ser “solipsista, en el sentido de ser inconmensurable” (Schaeffer, 2005: 106). Schaeffer elabora su tesis atendiendo a las objeciones provenientes desde la acera de la objetividad. Y afirma:

(...) Contrariamente a ciertas tesis preconcebidas, la tesis de la naturaleza subjetiva del juicio estético no implica que todas las experiencias estéticas sean equivalentes, ni que todas las obras tengan la misma complejidad, ni que todos los juicios estéticos tengan el mismo interés. Un comportamiento estético puede ser más o menos rico, una obra puede ser más o menos compleja, y un juicio de gusto puede traducir con mayor o menor éxito esa riqueza (o pobreza) y esa complejidad (o sencillez). (Schaeffer, 2005: 107-108).

El comportamiento estético es complejo, rico y diverso. Su traducción en juicio y discurso depende del ansia de comunicarnos “*con otros*” (Ídem). El trabajo crítico consiste en la capacidad de generar reflexión, de conocer las obras y de “comunicar el producto inestable y altamente idiosincrático” (Schaeffer, 2005: 109) de las obras. Así, podemos dejar las preocupaciones

⁸⁹ Schaeffer nos da un ejemplo de juicio canónico. Es aquel que se puede dar en un concurso de animales de raza. El jurado sanciona de acuerdo a unos patrones previamente establecidos. Cierta paralelismo a esta forma de actuación se puede observar en la práctica docente y en general en juicios que se soportan en concepciones previamente determinadas. (Schaeffer, 2005: 103).

de los “alma en pena que no dejan de ponernos en guardia contra las supuestas consecuencias nefastas de la subjetividad del juicio del gusto” (Ídem). Y así concluye su *Adiós a la estética*:

(...) Es precisamente el carácter subjetivo de la relación estética lo que ha sido –y sigue siendo- responsable del desarrollo, de la diversificación y del perpetuo enriquecimiento de los comportamientos estéticos de la humanidad. (Schaeffer, 2015: 109).

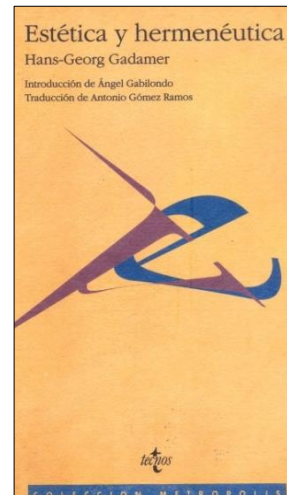
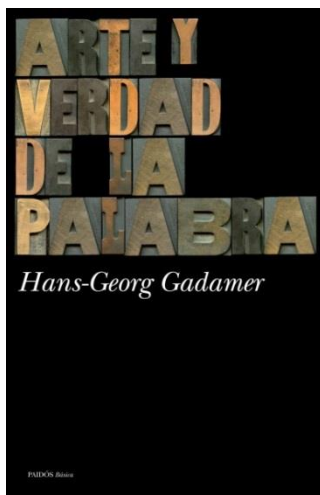
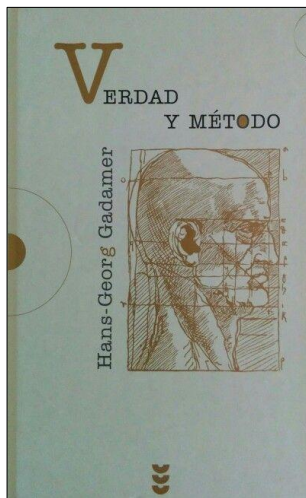
A partir de la enseñanza de Jean-Marie Schaeffer –y de otros que ya escuchamos y escucharemos más adelante- extiendo su propuesta y propongo un adiós a la teoría de la arquitectura como sistema cerrado, de pretensión científica que se quiere erigir en el la que gobierna a la arquitectura.

En sentido contrario, reconociendo la riqueza de la arquitectura, se puede pedir a las teorías un papel más modesto pero también más realista y por lo tanto conveniente: ser instrumentos de descripción, análisis y reflexión acerca de la arquitectura. Parafraseando a nuestro autor: menos interpretaciones profundas y *autolegitimadoras* y más descripciones y valoraciones que podremos aceptar o rechazar. (Schaeffer, 1999: XII).

3.6-Entender, dialogar, interpretar

Le toca el turno al segundo filósofo en este capítulo, figura emblemática del siglo XX: Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Si la energía intelectual de Shaeffer está orientada a criticar la teoría especulativa del arte, esa visión teorizante de la estética, Gadamer realiza un giro ante el binomio ciencia-filosofía y hace su apuesta por la interpretación del arte como una forma distinta de aproximación a la realidad distinta a la que ofrece la ciencia.

La materia que trabaja Gadamer es la interpretación de la filosofía como ciencia del espíritu, distinta en su naturaleza a las ciencias naturales. Gadamer elabora una filosofía y una verdad de la palabra y de la poesía. Este filósofo es autor de dos textos claves en la filosofía del siglo XX: *Verdad y método* (1993. Primera edición: 1960) y *Verdad y método II* (2002. Primera edición: 1975).



De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo:

- Verdad y método
- Verdad y método II
- Arte y verdad de la palabra
- Derecha: Estética y hermenéutica

Cuando algunos filósofos del siglo XX intentan unificar las ciencias, Gadamer, por el contrario, hace hincapié en la distinción entre ciencias naturales y ciencias del espíritu. Así:

(...) Es lógico hablar, no ya del elemento común que ofrecen los métodos científicos para toda ciencia, sino del elemento singular que da un carácter tan significativo y problemático a las ciencias del espíritu. (Gadamer, 2002: 43).

Las ciencias naturales marcan el camino triunfante cargado de progreso. Pero son las ciencias del espíritu las que evidencian “los límites de

la Ilustración y del método científico.” (Gadamer, 2002: 44). Otra importante diferencia reside en el contacto con historia y tradición. Las ciencias naturales se desprenden de toda tradición. Esta última es inercia para ellas. Van a la caza de lo nuevo y lo encuentran. Por el contrario, la tradición en las ciencias del espíritu está siempre allí no solo como referencia, sino como auténtica autoridad. (Gadamer, 2002; 45). Así define su papel:

La verdadera esencia de la autoridad reside en no poder ser irracional, en ser un imperativo de la razón, en el presuponer en el otro un conocimiento superior que rebasa el juicio propio. Obedecer a la autoridad significa entender que el otro –también la voz que resuena desde la tradición y la autoridad– puede percibir algo mejor que uno mismo. (Gadamer, 2002: 45).

A recordar cuanta altanería existe en el mundo intelectual de ciertos arquitectos y teóricos que propugnan alegremente que la tradición es solamente un fardo del cual sólo conviene zafarse.

Si en el siglo XVII Descartes propone una filosofía como reedificación, Gadamer contrariamente entiende la tradición como “camino de la verdad” (Gadamer, 2002: 46). La historia es condicionamiento. Y no es una tara, sino “momento de la verdad misma” (Ídem). En historia conviene abandonar todo principio de objetividad. Nos conviene entender que estamos obligados a “destruir la quimera de una verdad desligada del punto de vista del sujeto cognoscente.” (Ídem).

Recordando a Platón, Gadamer nos habla de aquellas ciencias que son alimentos del alma. No se habla aquí de números, ni de leyes ni de demostraciones. Se habla de asuntos quizás más frágiles que sin embargo tienen una enorme importancia porque tocan la “formación y educación del hombre” (Gadamer, 2002: 49). Y este es un ámbito de discursos, “solo discursos”. (Gadamer, 2002: 49). Hasta aquí Gadamer reivindica la verdad en filosofía e historia, ciencias del espíritu por excelencia. Pero también el arte se ocupa de la verdad y lo hace en forma diferente a las ciencias naturales.

En *Arte y verdad de la palabra* (1998) Gadamer dice que el lenguaje puede ser palabra creadora, arte y simultáneamente verdad (Gadamer, 1998: 3). Así, el texto poético se llena de implicaciones:

(...) El texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos. Nadie puede leer una poesía sin que en su comprensión penetre siempre algo más, y esto implica interpretar. Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura. Por consiguiente, el «texto»

no es aquí un dato fijo al que, al final, tengan que retrotraerse el lector y el intérprete. El texto eminente es una configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída (Gadamer, 1998: 59).

Me referiré también a otro libro de Gadamer, *Estética y hermenéutica* (1998). El epígrafe con que comienza es revelador de las intenciones de Gadamer y del giro que nos propone. Leamos:

En este momento de nuestra historia, el significado filosófico del arte reside principalmente en la circunstancia de que son las ciencias, sobre todo las ciencias naturales, las que determinan el modo de pensar de la filosofía. Así, cada recuerdo del arte es un correctivo a ese carácter unilateral de la orientación moderna en el mundo. (Gadamer, 1998, epígrafe del libro).

La idea anterior entra en total sintonía con esta investigación.

La verdad de la que habla es la misma de Schaeffer, una verdad que depende del sujeto y que por lo tanto no es objetiva. Es verdad que depende de la obra artística. Ya vimos que, hablando de arquitectura, los hechos materiales quedan en segundo lugar ante los hechos e interpretaciones arquitectónicas. De modo que tampoco es la verdad de las ciencias naturales.

Un capítulo del último texto nombrado se llama "Poetizar e interpretar". Aquí Gadamer habla de la tensión entre estos dos polos. La tirantez aumenta si se pretende que la interpretación se haga "en nombre y con el espíritu de la ciencia" (Gadamer, 1998: 73). Para Gadamer interpreta tanto el poeta como el lector. Y se puede hacer desde la ciencia o desde la filosofía, e igualmente, como ya se dijo, desde el "poetizar mismo". (Ídem). La aspiración por lo teórico se comienza a mover aquí por terrenos variados y harto complejos.

Igualmente cuestiona la necesidad, ese puntal de las ciencias naturales. Y se pregunta: ¿por qué interpretar? ¿por qué leer y releer? Para Gadamer:

No hay (...) nada que interpretar ni nada que utilizar en la orden terminante que exige obediencia, o en un enunciado unívoco cuyo sentido esté ya establecido. Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo, "multívoco". (Gadamer, 1998: 76).

Luego insiste en lo que le resulta natural al arte y en donde este no puede ser llevado:

El arte requiere de interpretación porque es de una multivocidad inagotable. No se le puede traducir adecuadamente a conocimiento conceptual. (Ídem).

Interpretar y poetizar van juntos. E introduce una idea clave: el arte no se puede traducir a “conocimiento conceptual” (Gadamer, 1998: 76). Esto es fundamental, porque se reconoce que en el arte no aplica lo que para la ciencia natural es fundamental: que los hechos sean traducidos a leyes y conceptos abstractos.

La poesía emplea un material que es la palabra, así como la arquitectura emplea materiales de construcción (y otros). Hay hechos objetuales. Sin embargo, poesía no es sólo mentar. La obra de arte lingüística “entraña siempre una suerte de identidad de significado y sentido” (Gadamer, 1998: 77). Luego nos dice que esa obra implica unidad formal. Palabras significativas para la arquitectura. La imagen que deriva de la obra “llega a adquirir una validez segura” (Ídem). El proceso que describe es la legitimación y verosimilitud de la obra artística. Allí, la verdad no es aquella de los conceptos.

Hay una declaración poética, una propuesta. Y hay maestría y genio cuando esa declaración tiene calidad estética. Sin embargo, la declaración es arrojada “fuera de sí” (Gadamer, 1998: 79). Llega el momento de la interpretación. Pero, ni declaración ni interpretación poseen legitimación propia. El proceso es abierto. Asistimos así a lo verdadero y a lo falso simultáneamente. Es la fragilidad y al mismo tiempo la cualidad de la poesía. Literaturas y arquitecturas gozaron en el pasado de mayores consensos interpretativos. Pero ese horizonte común se ha desmoronado (Gadamer, 1998: 80) y entonces “el elemento de reflexión interpretativa conquista un espacio cada vez mayor.” (Ídem).

Lo que Gadamer relata es la transformación de la palabra común en poema y luego el transitar de ese poema hacia la conciencia de un lector e interprete. Juego entre palabra, poesía y arte. En arquitectura puede traducirse como juego entre materia, proyecto y obra.⁹⁰

Cabe entonces aquí, volver a aclarar la diferencia entre edificación y arquitectura. Así como en literatura se da un proceso alquímico que

⁹⁰ Alvar Aalto recuerda las siguientes palabras con las que Frank Lloyd Wright comenzaba una charla (1867-1959). “¿Saben ustedes, señoras y señores, qué es un ladrillo? Es una bagatela, cuesta once centavos, es algo banal y sin valor, pero posee una propiedad particular. Denme este ladrillo y será transformado inmediatamente en el valor de su peso en oro.” (Schildt, 2000: 251).

transforma el texto en poema, en arquitectura el edificio se traduce a obra arquitectónica. Todo texto tiene palabras, pero no todo texto es poema. Todo edificio tiene materiales y espacios, pero no todo edificio es obra arquitectónica. El propio Gadamer hace paralelos entre poesía y arquitectura cuando cita a su maestro Martin Heidegger:

En la obra de arte todo sale verdaderamente a la luz (...) la piedra es nunca tan piedra como cuando soporta el arquitebe de una columna griega” (Gadamer, 1998: 196).

Este carácter poético lo posee también la filosofía.⁹¹ Así:

Cuando el filósofo dice algo, no remite hacia otra cosa que exista en alguna parte, como la garantía que el billete tiene en el banco. (Gadamer, 1998: 201).

El filósofo no encuentra inmediatamente la constatación de lo verdadero. Le toca integrar siempre, “en el proceso de diálogo del alma consigo misma”. (Ídem). Poesía y filosofía son al mismo tiempo inalcanzables y actuales. Ni en una ni en otra hay progreso. Tratan de otra cosa: “ganar participación” (Ídem).

Incluamos en lo anterior a la arquitectura.

Participar interpretando, entendiendo que las materias que aquí tratamos no se prestan para elaborar conceptos y sentencias definitivas.

La sanción desde una postura teórica liquida toda discusión. Nos coloca en la posición cómoda del comisario. La aproximación desde el preguntar, entender e interpretar favorecen la conversación y nos alejan de la fantasía de la palabra final. Así, advierte:

Mal hermeneuta el que crea que puede o debe quedarse con la última palabra. (Gadamer, 1993: s.p.).

Con estas palabras concluye su texto más conocido: *Verdad y método* (1993). Incluyo otra cita más para terminar, esta vez del arquitecto español Alberto Campo Baeza. No dice lo mismo que Gadamer, pero va en la misma dirección:

(...) Ni en arquitectura ni en casi nada hay verdades inconcusas. (Campo Baeza, 2016: 20).

Así, arte y arquitectura son ámbitos disciplinares que constituyen la otra cara de las ciencias naturales. Nos proponen otra forma de pensar y de

⁹¹ Para Gadamer. No para todos los filósofos.

actuar en ellas, exigiéndonos prudencia en relación con las verdades absolutas. Cambiando algunas palabras del epígrafe de *Estética y hermenéutica* puedo hacer una propuesta acorde a esta investigación: en este momento de las investigaciones académicas sobre arquitecturas y teorías, el significado filosófico de apartarnos de los modelos de las ciencias reside en que estas han sido las que han determinado unilateralmente la gran mayoría de esas investigaciones y el modo de aproximarnos a las arquitecturas y a las teorías. Recordar el estatus particular de la arquitectura es hoy un correctivo indispensable para adentrarnos en su propia naturaleza, apartándonos de esa orientación predominante y cegadora.

3.7-Aprender el oficio



- Izquierda: Cortázar. *Clases de literatura* (2013)
- Centro: Liendo. *El oficio del escritor* (2014)
- Derecha: Cadenas. *En torno al lenguaje* (2009)

En el contexto de un trabajo como este las teorías tiene como obligación la inclusión del aprendizaje. El tema resulta harto complejo, toda vez que ante la tarea que ello implica surge el debate acerca de la preparación y orientación del docente. Para algunos, el mejor docente es el teórico; aquel que domina los conocimientos de una disciplina. Para otros, el aprendizaje se consigue compartiendo con aquel que tiene un dominio práctico.

En este punto vamos a volver a incluir pensadores de otra disciplina - la literatura esta vez- toda vez que nos ofrecen propuestas válidas para el tema del aprendizaje, en particular en la línea que siempre nos ocupa: el diálogo entre teoría y práctica.

El primer escritor del que hablaré es Julio Cortazar (1914-1984), a través de sus *Clases de literatura* (2013). El libro recoge un conjunto de clases en la Universidad de Berkeley en 1980. En cada sesión Cortazar introduce un tema que luego desarrolla. A veces lee extractos de sus cuentos. Al final se da una sesión de preguntas y respuestas.

En la primera sesión Cortazar se disculpa, afirmando: “no soy sistemático, no soy ni un crítico ni un teórico” (Cortazar, 2013: 15).⁹² Y luego agrega: “a medida que se me van planteando los problemas de trabajo, busco soluciones” (Ídem). Sabemos lo que fundamentalmente hace Cortazar: escribir. Su finalidad es la de *construir* una obra, no la de adquirir conocimiento o formular alguna idea conceptual. Luego, explica a sus alumnos lo que se propone hacer en la primera de las clases: a partir del cuento como género literario les contará la experiencia que ha tenido como hacedor a lo largo de treinta años. La clase no implica sistemas teóricos. No será otra cosa sino un pensar y repensar sobre la propia literatura.

Cortazar improvisa. Hace lo que un profesor nunca diría que hace. El profesor parece estar obligado a organizar, a hacer de su tarea sistema organizado. Pero Cortazar no es profesor habitual. Los temas de las clases siguientes hacen parte de la sustancia literaria: el realismo, el tiempo, la musicalidad, el erotismo.

Después de algunos preliminares Cortazar se pregunta qué es el cuento (y seguramente propone la pregunta a sus alumnos). Y así responde:

(...) Todos los leemos... pero en definitiva es muy difícil intentar una definición de cuento. Hay cosas que se niegan a la definición (...) en el fondo nada se puede definir. El diccionario tiene una definición (...) es tal vez aceptable, pero muchas veces a lo que tomamos por definición yo lo llamaría aproximación.” (Cortazar, 2013: 26).⁹³

Ahonda en el tema y lo conduce a una figura literaria aún más escurridiza: la poesía. Y dice:

⁹² Valga recalcar el síntoma de que teoría debe ir asociada a sistema.

⁹³ En muchas oportunidades en el pasado he abordado mis cursos preguntando a mis alumnos ¿Qué es teoría? Y ¿Qué es arquitectura? Y lo que dice Cortazar para el cuento lo puedo decir acerca de las definiciones de arquitectura. Definir se puede convertir en auténtico afán. En mi tesis doctoral dedico unas páginas al tema en el punto “IV.1-Arquitectura en pocas palabras”. (Polito: 2013: 63-72).

¿Quién ha podido definir la poesía hasta hoy? Nadie. Hay dos mil definiciones que vienen desde los griegos (...) Aristóteles tiene nada menos que toda una *Poética* para eso, pero no hay definición de la poesía que a mí me convenza y sobre todo que convenza a un poeta. (Ídem).

Cortazar no define ni cuento ni poesía. Pero eso no le impide hacer todo un curso que seguramente resultó una rica experiencia tanto para él como para sus alumnos. Y cabe subrayar lo que sí hace Cortazar ante la constatación de lo complejo (o inútil) que resulta definir. En cambio, se dedica a hablar de los asuntos implicados en el cuento. Lee partes de ellos y luego los comenta.

El docente puede escoger definir conceptualmente la materia de estudio, pero puede hacer también otra cosa: puede mostrarla. Y para poesía y arquitectura cabe adivinar la eficacia de los dos métodos. El que define versus el que muestra.

Para intentar una respuesta al respecto citaré algunas ideas del filósofo Paul Feyerabend (1924-1994). Recordando los diálogos platónicos destaca que en ellos abundan los ejemplos, algunos imprecisos. Estos invitan a la variedad e interpretaciones. Responden así a la “abundancia de la vida” (Feyerabend, 2003: 174). En Platón, la moral no es gobernada por leyes abstractas, es un cúmulo de casos concretos y ejemplos (Ídem).

Feyerabend utiliza el relato anterior para describir el gran salto que realiza la filosofía griega. No se trata de otro que el de traducir la variedad de ejemplos en conceptos abstractos. Esta ha sido el arma de la eficacia científica y ha significado importantes logros en la historia de la humanidad. Lo que cabe preguntarse aquí –cuando se habla de literatura y arquitectura- es si esta herramienta epistemológica conviene siempre a todas las actividades del ser humano.

Para seguir, dejamos aquí una posibilidad de aprendizaje para la arquitectura: mostrar y no necesariamente conceptualizar. Los siguientes intelectuales que citaremos abonarán material al respecto.

Le toca el turno a un novelista venezolano: Eduardo Liendo (1941). Lo haremos a través de *En torno al oficio de escritor* (Liendo, 2014). Es un conjunto de charlas y ensayos sobre la escritura. Allí desglosa algunas actividades implícitas en la narración literaria. Entre ellas menciona la observación, la creación, la voluntad de estilo, la observación. Pero, voy a

detenerme en la primera; la condición de lector. Leamos algunas de las ideas de Liendo sobre el escritor como lector:

(...) En el origen de toda vocación literaria se encuentra una grande y a veces temprana admiración por los libros y sus autores, y luego una intensa necesidad de emularlos. La escritura literaria, como el canto, se aprende en principio por imitación. (Liendo, 2014: 22).

A destacar que la actividad literaria conlleva vocación, admiración, deseo de emular e imitación. Trasciende la necesidad de comunicación, una de las condiciones básicas del lenguaje. Sigamos:

La literatura se nutre en buena medida de la misma literatura... leer no es nunca un acto completamente gratuito, puesto que en esa obra leída con particular interés puede encontrarse un germen de la propia obra. (Ídem).

Trasladando ideas, aparece aquí una que ya he planteado: la fuente de la arquitectura es la propia arquitectura. Para Liendo, “la lectura ilumina al escritor sobre un sin número de posibilidades temáticas y formales”. Luego recuerda a aquellos escritores que han dado a conocer las listas de sus obras y autores preferidos. Tal es el caso de Henry Miller con *Los libros de mi vida* y de Jorge Luis Borges con su *Biblioteca personal*. (Liendo, 2014: 23).

Liendo hace un listado de obras y autores entrañables.⁹⁴ De la lista se pueden hacer varios comentarios. Es interesante destacar que parece ser hecha de memoria, sin orden, en un proceso de puro recordar. Es como cuando hacemos la lista de nuestra familia, amigos, o igualmente arquitectos que consideramos notables. Seguramente, para el experto el listado de Liendo puede indicar pistas sobre la obra de Liendo, fijándonos en aquellos que nombra y también en aquellos que ignora. Y por último cabe destacar que la lista es de clásicos. Y esto tiene su importancia. Liendo concluye el punto destacando el tráfico creativo y cultural que se conforma entre lectura y escritura:

Cada texto presupone de modo explícito o implícito los textos anteriores. Lectura y escritura son actividades interrelacionadas y complementarias. (Liendo, 2014: 24).

⁹⁴ Reproduzco los nombres de los escritores señalados, en el mismo orden en que Liendo los cita: Twain, Rousseau, Gorki, Stendhal, Dostoievsky, Tolstoi, Cervantes, Rolland, Zweig, Shakespaire, Whitman, Balzac, Flaubert, Cádenas, Allott, Rulfo y Borges.

Parafraseando, diré que cada proyecto presupone proyectos anteriores. Proyecto y arquitectura son actividades interrelacionadas y complementarias.

Al igual que Cortazar, Liendo propone una *paidea* ajena a conceptos y sistemas, fundamentada esencialmente en el ir y venir entre escritura y lectura. Su relato de escritores entrañables recuerda el acento que pone Gombrich en la tradición cultural, marco que requiere de referencias concretas.

Le toca ahora a Rafael Cadenas (1930), poeta venezolano, a través del ensayo *En torno al lenguaje* (2009). Las ideas que en las que me detendré continúan el mismo tono anterior. Sin embargo, En Cadenas hay un llamado. Su tema, antes que la literatura, es el del lenguaje y es el de la riqueza y pobreza de nuestro ser cultural. Nuestro lenguaje, el de la educación venezolana, es pobre. E implica pobreza de pensamiento y pobreza de vida.⁹⁵

Parte del alarmante llamado en cuanto a nuestra educación se traduce en el cuestionamiento a esa forma de enseñanza que privilegia la gramática por encima de la literatura y del lenguaje. Es más importante conectar al estudiante con obras de literatura que con reglas y conocimientos gramaticales. Al igual que Eduardo Liendo, Cadenas se identifica con su papel de lector. Afirma: “soy más lector que escritor”, actividad que le produce “deleite” (Cadenas, 2009: 14). Sinónimo de placer; tema que vuelve a aparecer una vez más.

Cadenas en buena medida la emprende con la lingüística y con los lingüistas (con la teoría del lenguaje y con los teóricos). Para Cadenas, un escritor debe escribir bien. Y para eso no se es necesariamente lingüista. Se trata de disciplinas distintas, cada una con sus propias prerrogativas. Lectura y escritura son soportes culturales y medios para la educación. De allí que los coloque en primer lugar. Gramática y lingüística son temas de especialistas.

Cadenas habla de los pseudolectores, “seres ingenuos que seguramente estarán condenados durante toda su vida a leer esa clase de

⁹⁵ La masificación ha instaurado el “reino de la cantidad”. Aquí descreo de aquella ley que ve el ascenso cualitativo como producto del número. Tras cada problema actual está, incrementándolo, el crecimiento de la población, y en el campo de la cultura sus efectos han sido devastadores. La educación, sobre todo, ha sufrido grandes estragos. Tiende a colectivizarse, a volverse mecánica, a transformarse en una actividad sin alma (...). (Cadenas, 2009: 14).

publicaciones creyendo que leen literatura. Se habrán privado de la experiencia de saborear un buen libro.” (Cadenas, 2009: 50).

En otro ensayo recuerda al profesor Ángel Rosenblat, quien sentencia:

Los maestros y profesores han sustituido el aprendizaje y perfeccionamiento de la lengua por el aprendizaje de la gramática. Digámoslo más crudamente aún: en lugar de la lengua, imponen a los alumnos un manualito de gramática, lleno de definiciones absurdas, o por lo menos discutibles. (Rosenblat. En: Cadenas, 2009: 53-54).

La crítica de ambos alerta sobre la confusión entre lenguaje y gramática, entre práctica y teoría. Ni el estudiante ni el escritor necesitan conocer todas las reglas gramaticales. Para el primero el asunto es gozar de la literatura. Para el segundo el asunto es escribir bien. El conocimiento teórico atañe al docente como parte de su propia formación.⁹⁶

En definitiva, Cadenas clama por la cultura y por el goce a través de la literatura.⁹⁷ Los tres escritores que he citado han ofrecido importantes reflexiones acerca de la teoría y de la práctica. Y lo han hecho colocando a la materia literaria en el centro de su atención. A lo largo de este punto permanentemente he hecho traslados de las situaciones descritas por ellos tres y la enseñanza de la arquitectura.

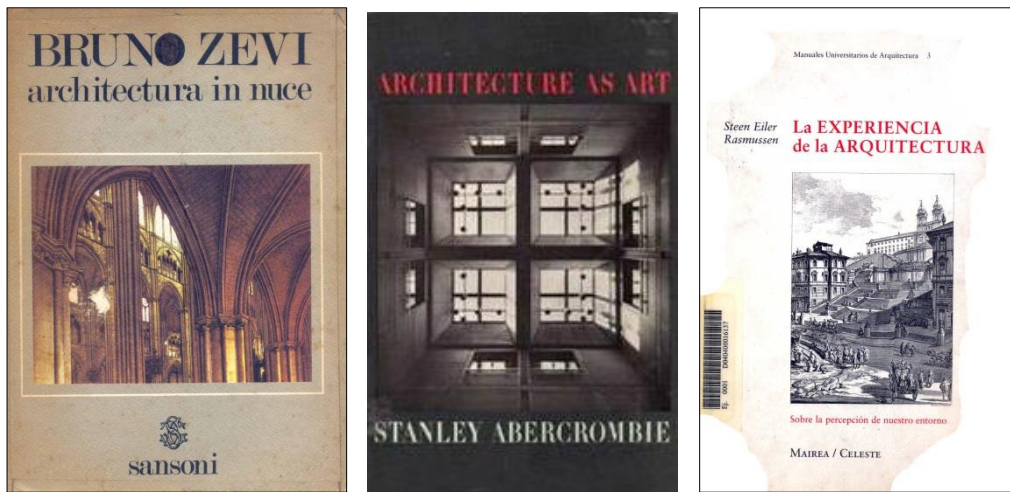
¿Será la hora de que la teoría se convierta –entre otras cosas- en un llamado al goce por la arquitectura?

El punto que sigue, último de este capítulo, ofrece una respuesta.

3.8-Teorías *in nuce*

⁹⁶ “La doctrina gramatical como teoría, junto con una formación lingüística general, queda reservada para la universidad y los institutos de formación del profesorado.” (Ángel Rosenblat. En: Cadenas, 2009: 54).

⁹⁷ Tengo un vivo recuerdo del tercer año de bachillerato. Para el examen final la profesora nos advertía de la importancia de un tema y de su casi segura inclusión entre la preguntas. Fue fiel. La pregunta era esta: Explique las diferencias entre el cuento y la novela. Teníamos que saber eso. Y a lo largo del año escolar no leímos ningún cuento ni ninguna novela.



Izquierda: *Architettura in nuce* (1979)

Centro: *Architecture as art* (1986)

Derecha: *La experiencia de la arquitectura* (2000)

A a estas alturas no hay dudas acerca de la pluralidad de teorías que tratan acerca de la arquitectura.

El naufragio de la tradición opera en dos sentidos. Por una parte se puede decir que la arquitectura puede perder asideros entrañables. En otro sentido, este mismo síntoma opera como un reto para reconsiderar conceptualmente que es lo que pueden ser tanto la arquitectura como la teoría. Se trata entonces de recuperar el foco perdido.

Este reto ocupa la casi totalidad de los escritos del historiador Bruno Zevi (1918-2000). Escritor prolífico y siempre polémico.

Uno de los textos de Zevi es *Architettura in nuce* (1979. Primera edición: 1972). El título alude al núcleo de la arquitectura. El libro comienza con un capítulo dedicado a las definiciones. Luego aborda la historiografía y la historia. Aunque no aparece en los títulos de los capítulos el tema de la teoría tiene un importante papel.

Sin embargo, cabe decirse que más que colocarse en el núcleo de la arquitectura, Zevi lo que hace es colocarse en el centro de los debates históricos y estéticos de los siglos XIX y XX. Zevi se preocupó siempre por la arquitectura como valor artístico. Y lo hizo en un contexto en el que el debate se centraba en amplios problemas ideológicos y políticos; la Italia de la segunda postguerra mundial.

Zevi es expresión de una lucha. Por una parte están aquellos que impulsan la cientificidad de la arquitectura. Él se opone a este camino y

reivindica la artisticidad. El primer camino clama por principios y verdades. Al contrario, Zevi valoriza profundamente arquitectos y obras maestras.

Los dos siguientes textos, *Architecture as art* (1986. Primera edición: 1984) del estadounidense Stanley Abercrombie y *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno* (2000. Primera edición: 1959) del danés Steen Eiler Rasmussen, se apartan de cualquier polémica crítica y van al grano, a ese núcleo central que conforman los temas de la arquitectura y de las teorías.

Así como los textos y temas tratados en el punto anterior, estos textos están orientados a la formación de estudiantes de educación media y universitaria de pregrado. En los comentarios que hacen Cortazar, Abercrombie y Rasmussen el lenguaje empleado es claro y simple. No abundan referencias bibliográficas ni citas cultas ni complejas categorías de la jerga académica. Y es justamente por este rasgo, que estos autores y sus textos nos permiten internarnos en otro tipo de aproximaciones a la teoría.⁹⁸

En el caso de *Architecture as art* (1986) de Stanley Abercrombie se abordan temas en la inevitable tradición de la tríada vitruviana. Tal es el caso de forma y función. Otros, como el de orden, son aspectos que si bien se originan en la tradición clásica son temas que han traspasado su contexto original, pasando a ser temas de reflexión para la arquitectura y temas inherentes al proyecto arquitectónico. Un tema clave es el del tamaño en la arquitectura; aspecto clave al destacar la relación entre nuestras dimensiones y aquellas de los edificios (la escala humana). El tema es objeto de reflexión teórica porque como ya hemos señalado anteriormente a pesar que las dimensiones se expresan con exactitud numérica, no hay ningún patrón establecido que nos brinde una aproximación científica a esta variable.⁹⁹

El tamaño genera un efecto y este puede significar placer estético. Abercrombie se detiene en las distinciones entre tamaño de la masa y del

⁹⁸ Quiero citar aquí otro breve texto, dedicado a niños y escritos por el lúcido arquitecto Alberto Campo Baeza. Se trata de *Quiero ser arquitecto* (2013). Incluyo una cita que revela el tono ligero pero acucioso de este texto: “Halle Berry antes de ser guapísima, que lo es, y de tener un cuerpo estupendo, que lo tiene, lo que tiene es un muy buen esqueleto, una muy buena estructura portante.” (Campo Baeza, 2013: s.p.).

⁹⁹ En un sentido se puede decir que el tamaño de la arquitectura debe ser suficiente como para permitirnos desenvolvemos en ella. Pero de allí en adelante las dimensiones están solo sujetas a consideraciones arquitectónicas.

espacio y también en el de los elementos estructurales. Finalmente, el tamaño se asocia también al poder que puede emanar de la arquitectura.¹⁰⁰

Tanto este texto como el siguiente se caracterizan por tratar las categorías teóricas de análisis a través de las mismas obras. En el texto podemos encontrar arquitecturas del siglo XX o bien muy antiguas, dibujos y fotografías, plantas y esquemas. El texto concluye comentando tres relaciones claves de la arquitectura que propone el autor. Son relaciones del edificar: edificar la tierra, edificar al ser humano, y edificar a la arquitectura misma. (Abercrombie, 1986: 166). La primera relación atañe al peso y a la gravedad. Los efectos de masa, los retos estructurales, las masas y los volados entran en esta primera relación. La relación con nosotros tiene que ver con nuestro tamaño y con los elementos arquitectónicos que nos permitan desenvolvernos en la arquitectura. Habitaciones, puertas, cerraduras tienen que ser diseñadas todas de acuerdo a nuestras características. Por último, “cada exitoso trabajo de arquitectura es una nueva y coherente totalidad” (Abercrombie, 1986: 169). La arquitectura edifica su propio tiempo y lugar en forma coherente. Así; “debemos ser capaces de entender su significado, porque, en otro sentido como mundo, debe mantener unidas, las partes a las partes y las partes al todo.” (Ídem). Así termina el libro:

(...) Permanece en el arte de la arquitectura algo que evade el análisis, algo que nos toca en las partes más secretas de nuestras mentes, algo más allá de la utilidad, pero también más allá de todo lo que es racional y cotidiano. No podría ser de otra manera para nuestro arte más grande; resistente, complejo, permanente y poderoso. (Ídem).¹⁰¹

De este texto, así como de otros que hemos analizado se puede convenir que son formas de aproximación a la arquitectura completamente alejadas a aquellas de las ciencias naturales, en donde lo que prevalece es la exactitud y precisión de lo que se estudia y la transmisión igualmente precisa de leyes. En la arquitectura como materia de estudio, de ejercicio y de experiencia parece exigir una aproximación distinta a la que obliga el estudio científico.

¹⁰⁰ Estos son los capítulos del texto de Abercrombie: Introduction-architecture as art, the size of architecture, the shape of architecture, the shapes within architecture, placement, function, perception, the meaning of architecture, architectural order, conclusion-three relationships.

¹⁰¹ Todas las traducciones del texto de Abercrombie han sido elaboradas por mí.

Le toca ahora al último texto escogido para este capítulo.

Quiero comenzar mencionando los títulos de los capítulos: Observaciones básicas, Sólidos y cavidades, Efectos de contraste, Planos de color, Escala y proporción, El ritmo, la textura, La luz natural, El color, El sonido.

En todos los capítulos, y haciendo honor al título del libro, Rasmussen destaca siempre como tema el de la captación de la arquitectura por parte de los seres humanos en términos de utilidad, de percepción, de los sentidos empleados; pero sobre todo como una forma de vínculo entre nosotros y el mundo que nos rodea. Propone conexiones que enaltecen a la arquitectura y ennoblecen también nuestra capacidad de observación y elaboración del medio que nos rodea.

Al igual que Abercrombie, Rasmussen nos pasea por arquitecturas muy diversas. A tono con las advertencias de Rafael Cadenas, nunca se detiene en categorías teóricas o en disquisiciones conceptuales. Todos los temas son tratados a partir de situaciones y obras concretas. Así, el capítulo dedicado al color termina siendo un merecido homenaje a la ciudad de Venecia.

El capítulo quinto –Escala y proporción- comienza abordando un tema muy tratado; el de las relaciones armónicas en música y arquitectura. Explica –en el caso de la música- como a través de relaciones simples aritméticas (y de su alteración) se produce armonía y efectos disonantes con los que “un oyente sensible puede sufrir un verdadero dolor de estómago al oír tales acordes disonantes.” (Rasmussen, 2000: 84).

Como la armonía musical se apoya en relaciones numéricas exactas, ha sido frecuente trasladar el valor de estas armonías de la música a la arquitectura. Sin embargo, Rasmussen alerta:

(...) Mientras que de las notas falsas nos damos cuenta inmediatamente, las pequeñas irregularidades de la arquitectura sólo pueden descubrirse midiendo con cuidado. Si dos cuerdas cuyas longitudes están en relación 15:16 se pulsaran simultáneamente, el sonido resultante será claramente desagradable. Pero si se introdujera una diferencia de esta misma relación en las proporciones de un edificio que está dividido en crujías regulares, probablemente nadie lo notaría. La verdad es que cualquier comparación entre las proporciones arquitectónicas y las consonancias musicales sólo pueden considerarse una metáfora. (Ídem).

Con atinado sentido crítico, Rasmussen pone en cuestionamiento una interpretación de la armonía que ha gozado de mucho éxito en la literatura de arquitectura.

Lo que queda en entredicho es el aparente sustrato matemático del empleo de ciertas formas de proporcionar las partes en arquitectura. Más allá del hecho de que tales proporciones se empleen o no, lo que destaca Rasmussen es que en algunas ocasiones las proporciones no hacen parte de la experiencia de la arquitectura. La disonancia musical es inevitablemente percibida –al menos al oído del entendido- mientras que las disonancias en las medidas de las edificaciones a veces no son siquiera percibidas.

No conforme, también emprende su crítica al analizar el célebre texto de Colin Rowe que intenta establecer símiles entre los sistemas de proporción de la Villa Foscari de Andrea Palladio y la Villa Stein de Le Corbusier.¹⁰² Por una parte destaca que las relaciones empleadas por Palladio son simples: 3:4, 4:4 o 4:6 (Rasmussen, 2000: 88) mientras que Le Corbusier emplea la relación 5:8, “es decir, aproximadamente, la sección aurea” (Rasmussen, 2000: 90). También nos hace ver que en la Villa Stein en algunos casos Le Corbusier suprime o bien las paredes o bien las columnas, de modo que la continuidad de la retícula de proyecto no es apreciable. A pesar de lo sugerente del estudio de Rowe, Rasmussen termina afirmando que “no hay similitud alguna en los principios compositivos de ambos edificios” (Ídem). Y esto se hace evidente toda vez que ambos arquitectos hacen explícitos en sus escritos sus formas de proporcionar los elementos arquitectónicos. Rasmussen justamente recalca que ambos sistemas son inconmensurables.¹⁰³

Lo que hace Rasmussen es desmontar una forma habitual de proceder en algunos textos sobre teoría. Me refiero al empleo de la asociación libre entre disciplinas diferentes. Si bien geometría y matemáticas se emplean obligatoriamente en arquitectura, esto no significa que libremente se pueden asociar propiedades de la experiencia empírica de la obra con las proporciones bidimensionales e ideales del proyecto.

¹⁰² Colin Rowe “The mathematics of the ideal villa” (Rowe, 2015. Primera edición: 1947).

¹⁰³ Las relaciones que emplea Palladio son numéricamente exactas, mientras que las empleadas por Le Corbusier derivan en números irracionales.

Algunos autores ven en el empleo de proporciones una posibilidad de que la arquitectura sea una ciencia, atendiendo a la exactitud empleada en el uso de tales proporciones. Esta posibilidad en realidad deriva de la analogía del empleo de los números pero de ninguna manera se puede decir que tal o cual proporción en arquitectura es demostración de algún principio científico.

Si se quiere contribuir al conocimiento de datos positivos en arquitectura se puede afirmar que Rasmussen ha aportado algo al respecto, destacando justamente la falsedad de aquella idea de que las proporciones implican un hacer científico en la arquitectura.

Más allá, la preocupación fundamental de este autor es que el lector aprenda a experimentar la arquitectura, apreciando sus valores, su propio lenguaje y lo que puede implicar como posibilidad creativa y pedagógica. Este autor circunscribe su texto a lo que anuncia en el título. El tema fundamental es el de la percepción y experiencia de la arquitectura, abordados con gran sensibilidad y a través de un claro discurso. No hay mayores consideraciones técnicas y tampoco referencias al proyecto, temas claves de la arquitectura. Sin embargo, vale la pena adentrarse en lo que Rasmussen sí trata. El primer capítulo está dedicado a “Observaciones básicas”. En forma rápida destaca ocho aspectos claves para apreciar la experiencia de la arquitectura. Estos son:

1-La arquitectura como bella arte. Si la música es arte del oído, la arquitectura junto con la pintura y la escultura, son artes de la vista y así mismo de lo bello. Esta experiencia visual permite una apreciación sintética (expresada muchas veces en las fotos de exteriores) que es siempre más que la suma de múltiples aspectos que conforman un proyecto. La arquitectura es “algo indivisible” (Rasmussen, 2000: 15).

2-La arquitectura como arte funcional. Si la foto exterior nos conduce a apreciar la belleza, no se debe olvidar que en el interior de esa masa edificada existen espacios delimitados que enmarcan la vida. La primera visión es modelado del paisaje, la segunda es modelado de la vida.

3-La arquitectura como escenario. Los aspectos visuales y funcionales no son mera respuesta física. La arquitectura construye formas y escenarios con los que interactuamos. La arquitectura puede fracasar o ser eficaz ante este delicado requerimiento.

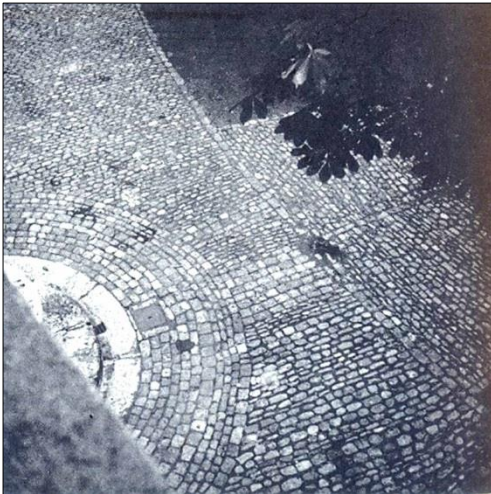
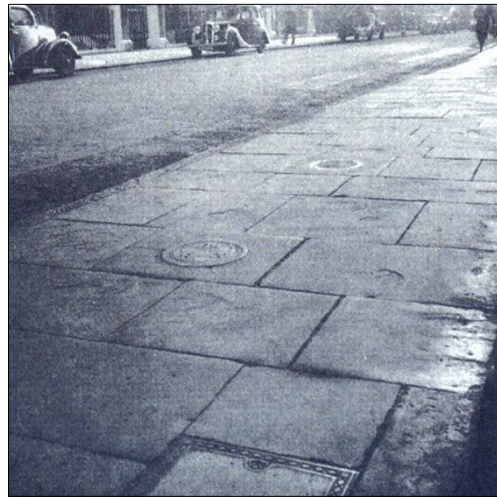
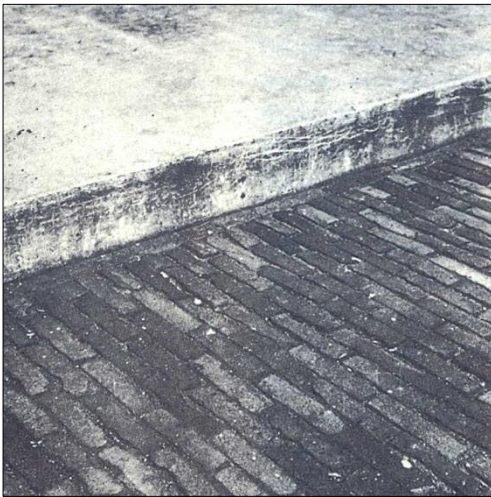
4-El dictado del tiempo. En arquitectura no se puede recrear el pasado. Hacerlo significa una pretensión y una falsedad, aunque la arquitectura del pasado produzca encanto. En sentido distinto, toda obra debe prepararse para una “representación larga” (Rasmussen, 2000: 19).

5-Proyecto y construcción. El pintor realiza su obra. El arquitecto no. Este no aporta su mano o trazo a la obra. La construcción es un proceso impersonal y en la obra el papel del arquitecto es el de organizador. En contraste con otras artes, “la arquitectura es incapaz de transmitir un mensaje íntimo de una persona a otra” (Rasmussen 2000: 20). Sin embargo, la obra arquitectónica implica “una gran claridad”, “ritmo y armonía” y “organización, que es la idea subyacente del arte” (Ídem). Por un lado es “fría y abstracta”, por otro es arte que “está íntimamente ligado a la vida diaria del ser humano” (Ídem).

6-Arquitectura y vida. Para comentar este aspecto, Rasmussen se refiere a nuestro ser. El contacto que tenemos con las herramientas y con lo construido es mucho más complejo que el del resto de los animales. Crecimiento, conocimiento del mundo y destrezas están asociadas a la arquitectura. Describe una escena romana, que sucede en la parte posterior de la Basílica de Santa María Mayor. Aprovechando la terraza perfectamente plana contigua a la fachada posterior, un grupo de niños juegan pelota. Definen un campo de juego y emplean tanto el pavimento así como las paredes de la iglesia. Esos niños “de una manera inconsciente experimentaban ciertos elementos básicos de la arquitectura: los planos horizontales y las paredes verticales sobre las rampas, Y aprendían a jugar en estos elementos.” (Rasmussen, 2000: 21.22). Luego comenta que los niños se van. Pero allí queda la arquitectura para seguir cumpliendo con su papel de escenario para la vida humana.

7-Aprehensión de la forma y de la ciudad. La arquitectura es un medio educativo para aprehender las formas; lo duro y lo blando, el color, el tamaño. Un puente de ladrillo puede ser experimentado como “forma blanda”, mientras que el almohadillado del Palacio Punta di Diamanti, también en Roma, es expresión de “forma dura”. Describe diversos pavimentos de ciudades europeas –Aarhus (Dinamarca), La Haya, Bloomsbury y Friburgo. Estas diversas respuestas tienen implicaciones funcionales, de mantenimiento y de

imagen de las calles y, por lo tanto, de las ciudades. Así, “se pueden utilizar gran variedad de materiales y alcanzar resultados muy satisfactorios, pero no se pueden utilizar o combinar en forma arbitraria”. (Rasmussen, 2000: 25-27). Los adoquines empleados en Friburgo son similares a los de París. El que conozca estos adoquines y su interesante forma de colocación, sabe que este es un aspecto clave y singular de la capital francesa. La simple pavimentación de calles se convierte en expresión de estilo. Las fotos que acompañan las descripciones de calles que hace Rasmussen son todas magníficas y sugerentes. Es significativo que haya puesto la mirada en este aspecto clave de la arquitectura y de la ciudad que a veces pasamos por alto.



Página anterior. Arriba izquierda: La Haya
Arriba derecha: Bloomsbury
Debajo izquierda: Friburgo

Debajo derecha: París

8-Experiencia de estilo. Los utensilios los usamos para determinados fines. A su vez estos nos dicen cosas. La arquitectura es el mayor utensilio que ha inventado el ser humano. Un raqueta de tenis, unas botas para montar y una pelota de goma sirven a determinados propósitos, y a su vez nos informan. Los dos primeros objetos son aristocráticos y el último nos hace pensar en una calle venezolana y en niños que probablemente no juegan tenis. Así, la arquitectura -ese utensilio mayor- la empleamos, pero también nos informa y nos forma. Los edificios, se crean con un espíritu especial, “y ese espíritu se transmite a los demás.” (Rasmussen, 2000: 29).

Nuestra relación con los utensilios comienza con los juegos infantiles. Cuando aumenta nuestro dominio, exigimos a esos utensilios mayor eficacia. Nos queremos apropiarnos de lo que nos rodea. Y entonces construimos. Podemos modificar una porción de terreno, podemos construir encima de un árbol, o podemos habilitar una cueva. Esto lo hacemos “según las necesidades culturales, el clima y los hábitos culturales” (Rasmussen, 2000: 30-31). El juego infantil edifica una forma de entender el mundo, una corriente de vida. En definitiva, un estilo. Y este proceder de los niños se traslada al mundo de los adultos. (Rasmussen, 2000: 31). La arquitectura avanza y puede progresar desde las apropiaciones más simples del espacio a los complejos métodos de proyecto de la arquitectura contemporánea.

Cerrando un capítulo fundamental de esta investigación con el magnífico texto de Rasmussen considero oportuno recordar algunas arquitecturas cercanas que revelan los temas de aprehensión de la forma y de la ciudad y el de la elaboración de un estilo. Lo hare refiriéndome a algunos pavimentos que podemos ver en Caracas. En muchos centros comerciales venezolanos, a la hora de definir los revestimientos, se apela a acabados lisos y brillantes. Y se emplean también las más casuales e insólitas combinaciones de colores.

En contraste se puede nombrar el pavimento de la plaza interna del Centro Comercial San Ignacio, obra de la oficina Benacerraf y Gómez (1988). El material escogido es granito de un color gris muy oscuro, y colocado de forma que recuerda el adoquinado de París. El juego arquitectónico aquí es el

de recordar la calle en su neutralidad y continuidad, en forma opuesta a la imagen habitual del centro comercial que apela al brillo y a lo pulido.

Otro proyecto interesante de pavimento es el de Parque Cristal (1977), obra de James Alcock. Igualmente, en este caso, el edificio propone una plaza de entrada de clara vocación urbana. El pavimento es obra de Nedo.¹⁰⁴ El diseño obedece a un patrón geométrico, que parte de un punto central. Se establecen módulos que progresivamente aumentan sus dimensiones. Unas líneas oscuras de granito, obedecen a las diagonales respectivas.

Ambos pavimentos, sin separarlos de otras virtudes de estas dos obras venezolanas, revelan lo que la arquitectura puede llegar a ser. Son manifestaciones perfectas de las posibilidades y aspectos que implican hacer y experimentar la arquitectura, descritos magistralmente por Steen Eiler Rasmussen.

En lo que toca a este trabajo, cabe destacar varios papeles fundamentales: la experiencia en sí de la arquitectura y el aporte teórico que puede dar un interesante texto como el que comentamos, permitiéndonos ampliar y acompañar cultural y pedagógicamente las arquitecturas que vemos.

En este caso, la teoría enaltece a la arquitectura. Es un papel nada despreciable. El texto de Rasmussen destaca diversos aspectos fundamentales de la arquitectura. Por una parte nos recuerda esa dimensión que ya aparecido varias veces a lo largo de este trabajo: el placer. Pero también pone en relieve el papel de la arquitectura como utensilio mayor, no solo en términos de las dimensiones de lo que ella implica. Por encima de eso, la arquitectura es un medio educativo en ese afán del hombre de construir edificando cosas pero edificándose también como ser.

La arquitectura está allí como continente de esos valores. Que un libro de teoría sea el medio para hacer consciencia de estos valores le da a las teorías un rol que, no hay dudas, vale la pena destacar.

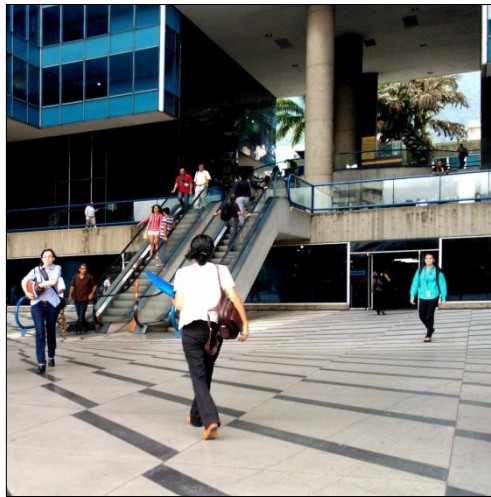
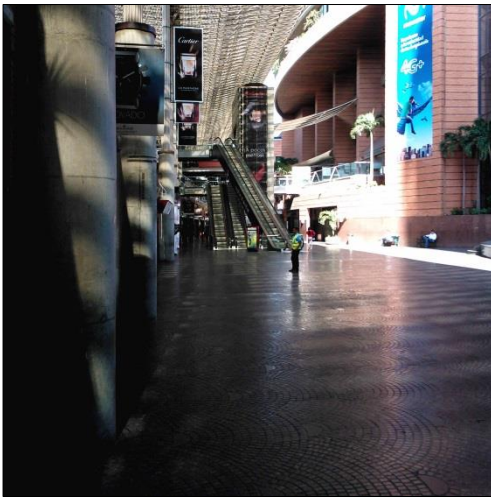
Página siguiente

Arriba izquierda: Conexión entre el Centro Comercial El Recreo y el Hotel Gran Meliá

Arriba derecha: Centro Comercial San Ignacio

Abajo: Parque Cristal

¹⁰⁴ <http://guiacccs.com/obras/parque-cristal/>. Recuperado el 05-11-2018.



En el punto 1.1 reconocimos tres interpretaciones de la teoría: 1-teoría como pensar sobre el hacer, 2-teoría como gramática y *corpus* de conocimiento y 3-teoría como sinónimo de hipótesis. A modo de resumen, voy a encuadrar cada uno de los autores y textos analizados en el esquema:

-Josep Muntañola, *La arquitectura del lugar* (1998) corresponde a 3

-Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci* (1979), corresponde a 1.¹⁰⁵

-Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (1982) corresponde a 1,2 y 3

-J. N. L. Durand *Compendio de lecciones de arquitectura* (1981) corresponde a 2.

-Rafael Moneo, "Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad" (1999), corresponde a 1.

¹⁰⁵ Se puede considerar una variante del pensar sobre el hacer, entendiendo que se trata de un pensar sobre la arquitectura.

-Louis Kahn, *Forma y diseño* (1984) y *Conversaciones con estudiantes* (2002) corresponden a 1.

-Jean-Marie Schaeffer, *El arte en la edad moderna* (1999) y *Adiós a la estética* (2005), crítica a 2.

-Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra* (1998) y *Estética y hermenéutica* (1998), crítica a 2.¹⁰⁶

-Julio Cortazar, *Clases de literatura* (2013), Eduardo Liendo, *El oficio del escritor* (2014) y Rafael Cadenas *En torno al lenguaje* (2009), corresponden a 1.¹⁰⁷

-Bruno Zevi *Architettura in nuce* (1979), Stanley Abercrombie *Architecture as art* (1986) y Steen Eiler Rasmussen *La experiencia de la arquitectura* (2000) corresponden a 1.

Los textos y autores analizados nos muestran diversas cosas:

-El esquema de Stroeter se muestra comprehensivo en el sentido de que parece cubrir un amplio espectro de las teorías.

-La teoría en versión de pensar sobre no es solamente acerca del hacer, es un pensar sobre la arquitectura misma. Esto lo hacen autores como Norberg-Schulz (que no alude al proyecto) pero lo hace también un arquitecto como Moneo al que le ocupa tanto el proyecto como el pensar sobre la arquitectura. A veces desarrolla vínculos entre uno y otro aspecto y a veces no.

-Las consideraciones acerca del estatus de las ciencias y el de las artes; temas tratados desde la filosofía de las ciencias, la filosofía y la estética son aproximaciones que pueden ayudar a hacer del estudio crítico de las interpretaciones de las teorías un trabajo más amplio y más complejo. Es allí en donde este trabajo se ubica.

Mi propósito no ha sido el de corroborar o ampliar el esquema de Stroeter. Lo he empleado porque da pistas acerca de las diversas aproximaciones a la teoría.

¹⁰⁶ Haciendo la salvedad que ambos –Schaeffer y Gadamer- hacen críticas a la idea del arte como corpus de conocimiento teórico, sin incluir a la arquitectura.

¹⁰⁷ Igual aquí se debe decir que Cortazar, Liendo y Cadenas no se refieren a la arquitectura sino a la literatura. Las relaciones han quedado expuestas en el texto y se pueden seguir explorando.

Este capítulo deja como testimonio algunos síntomas y así mismo formas de aproximación a la teoría. Las enumero:

1-Huida hacia la ciencia. Evidentemente es el caso del texto de Muntañola analizado en 3.1. El modelo de las ciencias naturales y las pretensiones epistemológicas del autor pretender borrar toda referencia teórica anterior. Huye de la tradición y pretende refundar una ciencia de la construcción de los lugares habitados. Desde inicios del siglo XX (con Hannes Meyer entre otros) es una línea de investigación que espera ocasiones propicias para aflorar. Aproximaciones como estas dejan a la teoría tal y como está.

2-Aportes desde otras orillas. Aquí se puede mencionar a los filósofos Hans-Georg Gadamer y Jean-Marie Schaeffer. Nos advierten de las pretensiones de la ciencia y de la filosofía por capturar el arte. A destacar sin embargo que ambos abordan aproximaciones al arte que sin duda resuenan en la arquitectura. Pensar sobre arquitectura no tiene por qué conducir a un sistema teórico científicista.

3-Miradas pedagógicas. Se pueden encontrar en los puntos 3.3, 3.4, 3.7 y 3.8. En primer lugar Durand, Le Corbusier, Moneo y Sacriste. Si bien con ópticas distintas, una aproximación teórica con todo el rigor racional siempre es una forma conveniente de aproximarnos al estudio de la arquitectura. Comparar datos, emplear las matemáticas y la geometría significan recursos importantes para construir conocimiento en arquitectura. Y resulta conveniente que tales estudios no se conviertan en intentos por establecer sistemas (tentativa que yace en Durand).

La aproximación poética de Louis Kahn ofrece una lección: la arquitectura es más que construcción y más que tecnología. Es una institución humana cargada de valores culturales.

Los escritores –Cortazar, Liendo, Cadenas- destacan la importancia formativa de entrar en contacto con las obras. Lo mismo hace Abercrombie y Rasmussen cuando describen diversas y ricas facetas de la arquitectura.

Por último cerraré concluyendo acerca de los aportes de los textos estudiados en relación con las hipótesis iniciales del trabajo:

-El material estudiado en este capítulo es expresión fiel de las diversas y ricas maneras de aproximación a las teorías. Los textos no permiten

construir una única y sistemática teoría. En forma distinta son testimonios de pluralidad y de tanteos que modestamente contribuyen a comprender a ese par que ocupa a la investigación: las teorías y en sentido más amplio la propia arquitectura.

-Algunos textos aportan datos positivos. Hay allí aportes de diverso alcance. Sin embargo, en arquitectura no se habla ni se trata de hechos materiales aislados. En esa disciplina que se llama arquitectura suele suceder que cualquier dato o hecho hace siempre parte de nuestra valoración cultural. La arquitectura evidentemente trabaja con hechos físicos, pero estos no la determinan.

-La arquitectura –como disciplina autónoma- tiene saberes, temas y formas de tratarlos. Lo hace de acuerdo a una tradición cambiante, en el contexto de esa disciplina; no de intentos por hacer de la arquitectura una suerte de ciencia natural.

-El intento de asimilar la arquitectura a las ciencias naturales implica la fijación de normas y sobre todo la ambición por construir sistemas. En arquitectura no hay normas¹⁰⁸ y la arquitectura como disciplina no conforma un sistema estructurado y único de conocimiento. Los textos de filosofía y estética analizados han permitido reconocer ideas válidas para la comprensión de la arquitectura. Hay una línea de investigación inexplorada todavía en buena medida que puede enlazar las teorías y el campo de estética. Este trabajo puede entenderse como indagación preliminar en esta línea.¹⁰⁹

-En este y en anterior capítulo se han analizado textos de Rafael Moneo. No hay nostalgia alguna en él, sino una auténtica vocación por entender la arquitectura y su tradición. Hay respeto pero también crítica del presente y del pasado. Y una mirada como esta permite apreciar la teoría en una forma integral. Ya la modernidad no tiene por qué significar espíritu de

¹⁰⁸ Que no se confundan las normas funcionales y técnicas con normas de arquitectura. Las primeras determinan medidas mínimas u otras consideraciones pero no llegan a normalizar el proyecto. Siempre hay un amplio margen de determinación de la forma arquitectónica.

¹⁰⁹ Quiero citar dos textos en esta línea. El primero es *Estética* (1999). Uno se los autores –John Hospers- destaca aspectos estéticos propios de la arquitectura en cuanto a su doble condición de manifestación bella y útil. El segundo es *Las artes del espacio* (1959). Aquí las consideraciones estéticas acerca de la arquitectura están muy bien desarrolladas. El autor, Henry Van Lier, asocia la arquitectura a la forma englobante, un arte de la habitación y así mismo pluriespacial (Van Lier, 1959: 273-274). Ambos textos los analicé con mayor profundidad en mi tesis doctoral.

irreverencia o de vanguardia. En tiempos como estos, en los que las dudas son mayores que las certezas, cabe indagar con respeto en lo hecho.

-Al final, no se trata de proponer una nueva teoría ni alguna novedad ¡hemos tenido suficientes! sino de colocar en su justo lugar a la teoría para que siga siendo un instrumento que amplíe y complemente a la arquitectura, sin pretender convertirse en regidora.

-Los afanes por determinar a priori teóricos se han revelado inoportunos y carentes de la solidez que muchas veces esgrimen. Han servido a algunos y en ese sentido están en su derecho. Pero más allá; la teoría, como disciplina singular, puede encontrar otra veta para su utilidad y sentido: la de acompañar la arquitectura, la de subrayar su fondo cultural y la de ser el continente de la enseñanza de una disciplina rica y compleja.

4-Reflexiones adicionales, en red

El texto de Rasmussen que comenté al final del capítulo anterior abre y cierra con dos sentencias que avalan los hallazgos de este trabajo.

En el prólogo, la profesora María Teresa Valcarce¹¹⁰ nos dice que el texto de Rasmussen es una enseñanza para aquel que quiera aproximarse a la arquitectura. Tal aprendizaje significa disfrute. Y al decir esto acentúa lo que este trabajo reconoce: el conocimiento de la arquitectura nos modifica, nos ayuda a crecer intelectual y espiritualmente.

Ya cerrando el texto, Rasmussen afirma que “no se ha encontrado a nadie que pueda emitir un juicio, fundamentado lógicamente, sobre el valor arquitectónico de un edificio.” (Rasmussen, 2000: 185).

A partir de lo señalado –aprendizaje en disfrute, distanciamiento de las aproximaciones científicas y reconocimiento de la identidad y autonomía de la arquitectura- abro paso a este último capítulo, en el que se incluyen reflexiones más libres y abiertas acerca de los dos grandes temas del trabajo: teorías y arquitecturas. Este capítulo está conformado por diversos artículos publicados en mi *blog* <http://luispolitoarquitecto.blogspot.com> iniciado en mayo de 2015. Es un ámbito libre de extensión y reflexión en el que abundan fotos y breves artículos sobre arquitectura. Abordo fundamentalmente arquitectos y obras caraqueñas, pero también textos y temas ya tratados en este trabajo.

Se pueden reconocer datos y comentarios que se suman al núcleo científico de la investigación (al modo de Bunge). También hay otros comentarios más amplios relativos a los temas del trabajo. Estos últimos se pueden entender como parte de un diálogo libre sobre los temas de la investigación (ciencia al modo de Collingwood o arquitectura como ciencia humanística).

La presentación de trabajos de ascenso implica dos actividades: la realización de un texto escrito (que perdura en el tiempo) y la presentación oral (Exposición y diálogo. Esta segunda fase queda solamente en la memoria de los participantes y oyentes). Es evidente que el valor fundamental reside en el texto. Sin embargo, la presentación oral, suerte de ejercicio hermenéutico, permite aclarar y avanzar en las ideas del trabajo sin recurrir a otro recurso que no sea la conversación. Así, se pueden entender algunos

¹¹⁰ Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. (Rasmussen, 2000: 11).

aspectos de los contenidos del capítulo 4 como parte de ese diálogo complementario sobre los temas de la investigación.

Para Mario Bunge, una de las características de la ciencia es su carácter comunicable. Uno de los objetivos de la comunicación es que “perfecciona la educación general” y “multiplica las posibilidades de su conformación o refutación” (Bunge, 2004: 29).

Cabe convenir que en un trabajo de investigación como este (distinto a una investigación de carácter técnico o experimental) existen contenidos estrictamente científicos y otros que atañen a explicaciones y comentarios. Es difícil precisar la extensión de cada aspecto.

Los trabajos de ascenso están reglamentados en diversos aspectos, pero nunca en su extensión. Sí lo está la actividad de la defensa oral del trabajo, aunque cabe convenir que la duración de la exposición no está determinada por factores científicos, sino por ciertas convenciones.

En el marco de la investigación científica al modo de Bunge, no se puede determinar la extensión del trabajo final. Pero indirectamente se puede establecer con claridad la condición que permite reconocer que la investigación ha llegado a su final: la verificabilidad (Bunge, 2004: 63). Dicho de otra forma: en aquellas investigaciones determinadas por objetivos técnicos y utilitarios el fin del trabajo se puede determinar por el alcance de la finalidad propuesta.

En la realización de una obra de arte o en la de un proyecto arquitectónico no se puede determinar de antemano cuando se llega al final. En el caso de la obra de arte, se llega probablemente al final cuando el artista percibe que ha logrado la “perfección en nuestro muy imperfecto mundo” (Gombrich, 1997: 33). En el caso de la arquitectura se puede decir que “un proyecto arquitectónico nunca se termina” (Stroeter, 2007: 114). El final se determina por ciertas convenciones.

En el caso de la disciplina de la teoría de la arquitectura, también se produce la misma situación. Es una disciplina que nunca termina y en la que el conocimiento no se acumula y en la cual no hay respuestas definitivas. La literatura del siglo XX no es más completa ni perfecta que la del siglo XIX. Los

autores están en permanente diálogo. Se producen novedades, regresos y, muchas veces, ideas olvidadas vuelven a cobrar impulso.¹¹¹

En definitiva; tanto en arte, como en proyecto y en teoría no se puede determinar de antemano el fin. Entiendo que si esto sucede en estos ámbitos no significa que tal situación se convierta en justificación para los problemas que implica un trabajo de ascenso. Pero cabe considerar la posibilidad que el objeto de estudio permee hacia la propia investigación.

Siendo que las hipótesis y objetivos de este trabajo no pueden entenderse en el ámbito de la investigación experimental o técnica, sucede que las respuestas y resultados sobre las hipótesis planteadas obedecen a criterios racionales, a verificaciones y comparaciones a través de diversos autores. Sin embargo, al igual que en el proyecto, en la obra de arte y en la

¹¹¹ En ciencia, las respuestas se extienden en el tiempo. Ellas tienen una duración, aquella determinada por su vigencia y efectividad. Una mejor respuesta, una más comprensiva, sustituye a la anterior. La sustitución de una respuesta por otra está determinada científicamente; por su validez (racionalidad, veracidad, coherencia teórica).

En el mundo de la arquitectura, al igual que en el arte, lo que tiene duración en el tiempo son las preguntas y los problemas. Un ejemplo de esto, es la relación entre estructura y acabado. Las preguntas pueden ser contestadas muchas veces de diversas maneras y ninguna respuesta se impone sobre otras. Los problemas son permanentes y si bien ciertas respuestas adquieren más prestigio que otras, ninguna arquitectura y ninguna teoría es superior a otra. Lo mismo sucede con la historia. La edad media puede haber sido interpretada en una forma en el siglo XVIII y en otra en el siglo XXI. Ninguna de las interpretaciones es mejor que otra. El problema de la relación estructura-acabado es permanente y no hay –de antemano- una respuesta que sea mejor que otra.

Sobre lo anterior, propongo un esquema y desenlace. Para la ciencia y su filosofía entonces, cabe como tarea fundamental el análisis de la efectividad de las respuestas. ¿Cómo se llega a ellas? ¿Se pueden encontrar caminos para promover y adelantar la búsqueda de mejores respuestas? En cambio, como tarea fundamental de la teoría se impone como objetivo natural la indagación permanente de las preguntas y de las respuestas particulares. En este caso, la meta filosófica es la de la reflexión permanente.

Si esto es así, la tarea de la teoría de la arquitectura sería la de descartar todo intento de respuesta definitiva (una de las manías de los teóricos científicistas). Toca más bien indagar en la variabilidad de las respuestas. Digamos que la tarea aquí no es la de encontrar lo único sino lo diverso. Luego toca reflexionar sobre ello y extraer algunas conclusiones siempre temporales.

Si se quiere universalidad, tendremos que viajar imaginariamente en el tiempo hasta épocas de vigencia del clasicismo, y probablemente aun allí encontraríamos un mundo de contradicciones y de permanentes búsquedas.

Ciencia clama por una respuesta. La arquitectura muestra que hay infinidad de respuestas. Cada quien tiene sus metas y sus finalidades. Vale no confundir. Octavio Paz (citado en 4.2.1-La excepción en arte y en ciencia) dice que la excepción es castigo para la ciencia y premio para el arte. Sin duda es así. Dicho de otra manera: en ciencia la regularidad es la constante búsqueda. En arquitectura y arte la excepción y el preguntar es la constante.

propia teoría; la fijación de la extensión de una investigación como esta solo puede estar sujeta a ciertas convenciones.¹¹²

Igualmente puedo decir que en este capítulo más que en los tres primeros los comentarios libres se producen con mayor frecuencia. Sin embargo, su inclusión obedece a esa necesidad de conversación que complementa la investigación.

La conversación, en este trabajo en particular, debe ser entendida como una forma de abrir ciertos límites que convencionalmente parecen estar cerrados. En la actividad de investigación académica parece que no puede admitirse nada que no sea razón, ciencia y argumento. A veces, cuando las palabras tienden a escaparse de esas fronteras podemos apelar entonces a los reglamentos para impedir que se escape cualquier eventualidad.¹¹³

Sin embargo, no veo razón alguna para complementar el rigor científico con comentarios que fomenten la conversación y discusión. A tono con lo que este trabajo ha mostrado, que en arquitectura los hechos cuantificables y materiales se suman inmediatamente a la esfera de los valores culturales, no parece sea necesario imponer unos límites que por otra parte resultan imposibles contener.

Entre los temas de este capítulo figuran: cultura y tradición, artes y ciencias y variadas aproximaciones a la arquitectura y a la teoría.¹¹⁴

¹¹² Un trabajo de ascenso de menos de 50 páginas o de más de 600 páginas probablemente generaría ciertas sospechas en el jurado evaluador. Se puede convenir que una extensión intermedia entre ambas cifras se acerca a valores aceptables.

¹¹³ En los trabajos de ascenso se incluyen dedicatorias. Estas, en tono diferente al presente trabajo, suelen estar dedicadas a la familia, a los amigos, colegas o maestros. Si bien se colocan marginalmente al comienzo del texto, hacen parte del trabajo y su inclusión no requiere de mayores justificaciones. Aunque no previstas en el reglamento docente, frecuentemente se incluyen y son aceptadas por convención. Lo que quiero destacar es que la pretensión de un lenguaje exclusivamente científico es un propósito imposible, aun en una investigación académica rigurosa. Lo que sí es importante reconocer es que el lenguaje y las intenciones extra-científicas pueden estar presentes. Y no impiden –per se- la rigurosidad requerida.

¹¹⁴ Se ha hecho una selección de aquellos textos del *blog* que ayudan a profundizar en la investigación. Los textos originales han sido editados en menor o mayor grado. Al inicio de cada punto tratado se incluye el enlace respectivo.

El *blog* constituye un medio para compartir investigaciones puntuales y así mismo es un medio de extensión de mi labor docente.

La inclusión de este material en esta investigación obedece a que el *blog* ha sido un medio para establecer conexiones entre alumnos y profesores, entre docencia, investigación y extensión, entre colegas y amigos. Entre los últimos caber señalar no sólo aquellos que a veces me acompañan sino también a ese grupo de personas

4.1-Cultura y tradición, de nuevo

La conexión con diversos autores más allá del campo de la arquitectura constituye una oportunidad para reconocer como esta es vista por autores procedentes de otras disciplinas. Tal es el caso del poeta francés Paul Valery (1871-1945) al que le hicieron el encargo de escribir un ensayo sobre el arquitecto. También es ocasión para esbozar conexiones entre temas éticos y políticos –la libertad– y la arquitectura. El último de los artículos permite reconocer como un mismo tema –el clasicismo– se convierte en una inquietud cultural que va cambiando y ofreciendo importantes visiones sobre un tema que subyace como fondo tradicional de la arquitectura.

4.1.1-La libertad en palabras de Octavio Paz

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2016/09/la-libertad-en-palabras-de-octavio-paz.html>

Leamos lo que escribe Octavio Paz escribe sobre la libertad:

La libertad no es ni una filosofía ni una teoría del mundo; la libertad es una posibilidad que se actualiza cada vez que un hombre dice No al poder, cada vez que unos obreros se declaran en huelga, cada vez que un hombre denuncia una injusticia. Pero la libertad no se define: se ejerce. De ahí que sea siempre momentánea y parcial, movimiento frente, contra o hacia esto o aquello. La libertad no es la justicia ni la fraternidad sino la posibilidad de realizarlas, aquí y ahora. No es una idea sino un acto. La libertad se despliega en todas las sociedades y situaciones pero su elemento natural es la democracia. A su vez, la democracia necesita de la libertad para no degenerar en demagogia. La unión entre democracia y libertad ha sido el gran logro de las sociedades modernas de Occidente, desde hace dos siglos. Sin libertad, la democracia es tiranía mayoritaria; sin democracia, la libertad desencadena la guerra universal de los individuos y los grupos. Su unión produce la tolerancia: la vida civilizada. (Paz, 1983: 294).

Una de las cosas que me atrae de este texto de Paz es que reivindica práctica sobre teoría y acción por encima de definición.

Hay áreas del actuar humano que les presta la reflexión y el discurso. Otras, en cambio, nos impulsan a la realización, al hacer.

vivas y muertas que se constituyen en auténticos compañeros y maestros en las más diversas enseñanzas. Cuando se avance en la lectura se reconocerán los nombres de ellos.

De nada nos sirve un concepto puro de libertad si no lo ponemos en práctica.

Con esta aproximación, Paz parece querer alertar a esa tentación intelectual que quiere encapsularlo todo, definirlo todo.

En el mismo texto, Paz habla de la utopía como de una huida. De allí extraemos el párrafo de arriba contiene un permanente llamado a la crítica, a un razonar y meditar sobre la historia y sobre las fuerzas que nos impulsan. De lo anterior se puede extraer una lección.

Las ideas son importantes, pero también lo es la revisión crítica de nuestras creencias. En otras palabras, la crítica fundamental es aquella que va dirigida hacia nosotros mismos. No nos engañemos. Pensar y actuar no deben verse como opuestos antagónicos, sino como dos fuerzas ineludibles que deben estar regidas por la crítica y por nuestra humanidad.

Las fotos que incluyo abajo muestran la Plaza de Los Palos Grandes, obra del arquitecto Edwing Otero. Ejercicio de crítica y de arquitectura que permite que miles de personas practiquen su libertad ciudadana. Son del 12 de diciembre de 2015.¹¹⁵



¹¹⁵ No ha sido intencional. Ya en los momentos finales del trabajo reconozco las conexiones estrechas entre este texto y los comentarios al libro de Rasmussen que cierran el capítulo anterior. El tema es el de la arquitectura como hecho de civilidad. Es importante reconocer la materialización de este tema en una obra venezolana.



Dos vistas de la Plaza de Los Palos Grandes (2008-2010). Arquitecto Edwing Otero

4.1.2-Belleza que trasciende, belleza que vive y muere

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2017/08/belleza-que-trasciende-belleza-que-vive.html>

El poeta Paul Valery escribió un breve texto dedicado a la arquitectura. Es una recreación de diálogo platónico entre Fedro y Sócrates. Se titula *Eupalinos o El arquitecto* (1982).

Leemos una nota preliminar al libro, que escribe Émilie Noulet. Ella nos dice que el diálogo es un contrapunto entre el absoluto filosófico y la filiación a las obras concretas. En otras palabras, entre silencio-eternidad y belleza-creación. Según Noulet estas dos fuerzas coexisten en Valery y son así mismo el hilo conductor de este bello texto sobre el trabajo del arquitecto.

Ya en el texto, Valery imagina a Sócrates sosteniendo que el trabajo que hacen los arquitectos –proyectar y realizar edificaciones– es vencido por el tiempo y por la intemperie. En cambio, los edificios teóricos son eternos, inmutables. Esto es platonismo en estado puro.

Sin embargo, en otro pasaje, Sócrates rectifica, señalando que la desgracia de los filósofos es “no ver jamás derrumbarse los universos que imaginaron, pues, en efecto, no existen.” (Valery, 1982: 22).

En el diálogo reconocen que Eupalinos, el arquitecto, construye con devoción, con enorme cuidado a cada aspecto de la construcción. No importa si la obra será vencida por el tiempo.

Fedro ama el cuerpo y la carne. Al contrario, Sócrates busca la belleza en una idea imperecedera. Valery coloca estas palabras en boca de Fedro: “No hay cosa bella separable de la vida, y la vida es lo que muere.” (Valery, 1982: 24).

Esta idea dista de la belleza eterna y así mismo abstracta. Las piedras, prestas a caducar y a perecer, pueden ser más valiosas que las ideas puras.

Jugando con la imaginación, cabe aquí preguntarnos qué pensaría hoy Platón si se percatase que el Partenón, obra hecha por artesanos con los medios viles de las manos y las herramientas, es considerada una gran obra de la antigua cultura griega a la par de su propia obra filosófica.

El texto de Valery refleja la transformación una antigua disputa bajo las presiones de la modernidad: se abandona toda búsqueda del absoluto.

Nos hemos percatado que ese ideal puro es sólo un anhelo. La fuerza avasalladora de la historia lo ha demostrado. Nuestro ser incompleto nos lo ha revelado igualmente. Solamente un Platón podía aspirar tan alta excelencia. A nosotros nos toca otra cosa.¹¹⁶

Y en esta renuncia el ser moderno descubre esa belleza carnal y falible. ¡Aunque muera o se derrumbe con el tiempo!

Hemos encontrado un nuevo goce. Lo encontramos en algunas edificaciones, en estatuas y cuadros y también en las mujeres que amamos.

Hay algo maravilloso en la huella que deja el tiempo.

Algunas obras parecen renacer y las descubrimos a través de nuevas miradas ni siquiera antes imaginadas. El tiempo apaga el brillo y permite que afloren valores más profundos, a veces escondidos.

La mujer también cambia; pierde algo de firmeza y su expresión delata los acentos de la vida. Y eso la hace más bella aun.

Somos hijos de Eupalinos. Con Paul Valery, admiramos la belleza de la vida, aquella que madura lentamente y muere.

¹¹⁶ Profundos ecos con el naufragio de la teoría clásica.



Hacienda La Trinidad. Caracas. (Siglo XVIII. Restauración: 2012)

4.1.3-Tres notas sobre clasicismo

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2018/02/tres-notas-sobre-clasicismo.html>

En cuanto a historia y a tradición estamos organizados en dos bandos opuestos. Uno no reconoce novedad alguna y remite toda novedad a la antigua sabiduría. Otros, al contrario, están siempre vislumbrando novedades. Historia como eterno retorno o historia como fuga hacia adelante.

A los seguidores de la novedad les aburre Le Corbusier y no digamos Palladio o la arquitectura de la antigua Roma. No ven nada de interesante allí, sólo algo que pasó. Aunque ya son escasísimos, los clasicistas se aferran al pasado y lo glorifican. Todo lo nuevo es banal y carece de valor.

Salgamos de estas casillas del pensamiento simple y hagamos esta pregunta: ¿vale la pena volver sobre el clasicismo? Vamos a repasar tres textos distintos y esbozaremos unas notas al respecto.

El lenguaje clásico de John Summerson

Entre mayo y julio de 1963 el profesor John Summerson dictó seis charlas sobre el tema de la arquitectura clásica en la cadena radial BBC de Londres. Este primer paso dio origen al texto *El lenguaje clásico de la arquitectura* (1978), un año después.

Summerson no explica el clasicismo desde la distancia y desde fuera. Lo hace reconociendo su carácter de tradición. Es un hilo conductor de

arquitectos (Brunelleschi, Palladio, Perret), de estilos históricos (Roma antigua, Renacimiento) y de textos (Vitruvio, Alberti). Pero también de aspectos más concretos.

Summerson se pregunta qué es un edificio clásico y así responde:

Un edificio clásico es aquel cuyos elementos decorativos proceden directa o indirectamente del vocabulario arquitectónico del mundo antiguo (Grecia y Roma), del mundo clásico... estos elementos son fácilmente reconocibles; por ejemplo, columnas de cinco variedades estándar aplicadas de modos también estándar; maneras estándar de tratar los huecos, puertas y ventanas y remates, así como series estándar de molduras aplicables a todas estas cosas. Pese a que todos estos "estándares" se apartan continuamente del modelo ideal siguen siendo identificables como tales en todos los edificios susceptibles de llamarse clásicos en este sentido. (Summerson, 1978: 10).

En sentido estricto un edificio clásico es aquel que utiliza órdenes clásicos. Sin embargo, la tradición se forma también a través de otras constantes, formalmente menos determinadas: el empleo de ejes, la simetría, la repetición perfectamente modulada, el refuerzo masivo de la esquina y la organización tripartita. En la arquitectura de Auguste Perret no reconocemos el uso de ninguno de los órdenes clásicos, pero sí todos los rasgos antes descritos, amén de columnas y pórticos perfectamente alineados.

Voy hacer un comentario acerca del empleo del término *estándar*. Lo encontramos escrito igual en una versión inglesa del texto. (1964) pero no en la versión italiana (1970). En esta se emplean los términos *modo* o *elementos determinados*. Estas nos parecen más adecuadas en el contexto de la arquitectura clásica.

Mientras que el término estándar se asocia a un patrón industrial y de la necesidad de hacer objetos conmensurables, el término modo alude más bien al canon, un modelo o norma de características perfectas, definición que encaja perfectamente con los ideales del clasicismo.

Summerson desarrolla temas diversos: los órdenes como modelos teóricos desvinculados de los edificios, tipos de edificios (el templo griego, los baños o termas, los templos de base circular), arquitectos (Palladio y Miguel Ángel) y variantes (los órdenes superpuestos o el orden gigante).

En el clasicismo podemos reconocer rasgos y efectos.

Entre los primeros se pueden señalar los ya descritos –simetría, ejes, modulación, repetición- mientras que los principales efectos son la belleza y la armonía, valores asociados entre sí.

En el lenguaje clásico es posible reconocer un rasgo de sistematicidad mediante el empleo de categorías formales enlazadas conducentes a un mismo fin. Así:

La finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes.... una serie de teóricos han considerado también, ya a un nivel más abstracto, que la armonía de una estructura, análoga según ellos a la armonía musical, se consigue mediante las proporciones, es decir, asegurando que las relaciones entre las diversas dimensiones de un edificio sean funciones aritméticas simples... el propósito de las proporciones es establecer una armonía en toda la estructura, una armonía que resulta comprensible ya sea por el uso explícito de uno o más órdenes como elementos dominantes, ya sea sencillamente por el empleo de dimensiones que entrañen la repetición de relaciones numéricas simples. (Summerson, 1978: 11).

Sobre esto último volveremos.

Del análisis de todos estos temas se deducen los rasgos del clasicismo según la mirada de John Summerson. La utilidad del texto consiste en que nos permite reconocer un lenguaje arquitectónico y esa sutil forma de actuar de las tradiciones. Los actos creativos y así mismo conservadores permitan la mutación y al mismo tiempo la preservación.

El clasicismo según Tzonis, Lefaivre y Bilodeau

El libro *El clasicismo en arquitectura* (1984) de Alexander Tzonis, Liane Lefaivre y Denis Bilodeau salió a la luz en 1984, veinte años después del texto de Summerson.

El título hace honor al contenido pues desentraña el contenido teórico ideal de la arquitectura clásica. Y lo hace porque para los autores el clasicismo, lejos de ser una lengua muerta, es una forma de entender el proyecto y el trabajo de proyectar como una forma de “lucha por la consistencia” (Tzonis et. Alt., 1984: 211).

El texto lleva como subtítulo *la poética del orden*. La poética es esencialmente aquella de Aristóteles, una propuesta intencionada para crear una obra completa como un mundo, separada y precisa, total y única (Tzonis et. Alt., 1984: 14). El fin es estético, pero se origina en la búsqueda del

territorio incontaminado, de la pureza y de la adivinación. La obra resultante no aspira únicamente a la gratificación sensual; sino a conformarse en una invitación al pensamiento. Y esto nos recuerda a William Curtis cuando nos dice si una obra nos obliga a pensar en ella misma en su puro carácter de arquitectura, es allí en donde se manifiesta esta última en todo su esplendor. Si Summerson se concentra en el hilo de la historia, los tres autores que ahora consideramos dirigen su estudio al origen del clasicismo: la antigua cultura griega.

Los griegos lograron identificar la expresión pura y perfecta de la belleza. La identifican en la música y en la perfecta armonía musical que se consigue con el empleo de las matemáticas. Este es el hallazgo de Pitágoras: la armonía musical reside en simples y exactas proporciones matemáticas. Ideal de belleza fundamentado en las matemáticas y en simples y exactas relaciones: 1:2, 1:3 y 1:5. De allí a la métrica de los órdenes hay sólo un paso. El orden (*taxis* en griego) es el marco referencial de toda arquitectura que aspire al clasicismo. Así:

Emplearemos el término *taxis* para referirnos al soporte o entramado normativo sobre el cual se han de disponer los diversos miembros arquitectónicos de acuerdo con el uso tanto aristotélico como vitruviano del término. Este entramado normativo es un sistema de líneas, planos, ejes o superficies límites reguladoras que garantizan que la materia se disponga por medio de leyes que aparentemente no sean contradictorias. (Tzonis et. alt., 1989: 16).

Este rasgo y aspiración del clasicismo arquitectónico permite a los autores citados extraer algunas conclusiones relevantes:

-El principio de la arquitectura clásica es la poética del orden. Este orden implica belleza y perfección del número –medida- y de su colocación –proporción-.

-Las formas de lograr este ideal son muchas y variadas. En buena medida esto se hizo a través de los órdenes clásicos. Debe decirse aquí que cada empleo del orden clásico tiene su propia particularidad y sus propias medidas, pero la tradición clásica se edificó resaltando las similitudes y los puntos en común y no los aspectos particulares. Con esto, los autores del texto deslastran al clasicismo del empleo de los órdenes clásicos. Así, “los cisnes y los delfines, las guirnaldas, las alas, las antorchas, las volutas y las esfinges pueden desmoronarse. La *taxis* se conservará.” (Tzonis et. alt., 1989: 20).

-Los autores concluyendo el texto destacan un significado y una misión para el clasicismo. El clasicismo es rigor, es un mandato ideal del mundo de las ideas sobre la materia y sobre la vida y las necesidades. La aspiración última del clasicismo no es la de darnos abrigo físico, es la de darnos abrigo espiritual.

-El Renacimiento fue calificado de torpe y terrible en su momento. Igual sucedió con el Constructivismo y De Stijl. Todos han sido movimientos que han luchado por el rigor y por arrancarnos del tedio de las costumbres y de lo habitual.

He aquí el profundo carácter edificante del clasicismo. Destacar esta lección es un mérito mayor del texto que hemos comentado.

El gran arte según Wright

La arquitectura clásica es esencialmente una tradición europea. En arquitectos como Mies o Le Corbusier se reconocen las deudas y las aspiraciones clásicas, aunque sabemos perfectamente de los aspectos novedosos de sus arquitecturas.

El caso de Frank Lloyd Wright es diferente, pues rechazó de idea y de hecho toda referencia proveniente de Europa. Su mundo y sus aspiraciones están conectados con el espíritu americano.

La idea que comentaremos proviene del texto *El futuro de la arquitectura* (1978), publicado en 1953.

Wright realmente odiaba toda referencia de la arquitectura tradicional europea y veía en el empleo de las convenciones académicas por parte de sus colegas americanos una traición al ser americano.

En el texto que comentamos se puede reconocer a plenitud los rechazos de Wright. En general toda la arquitectura clásica, de la cual ni siquiera Miguel Ángel se escapa. También podemos aproximarnos a los ideales de Wright: una arquitectura para el nuevo continente y así mismo acorde a nuestro tiempo. El empleo del acero permite la posibilidad de un nuevo tipo de ventana –en esquina-. En el lugar en donde la tradición suele acentuar el efecto de masa, Wright nos propone que la materia desaparezca, permitiendo una nueva libertad a la arquitectura. Para Wright, industria y máquina son herramientas al servicio de la arquitectura aunque no profesa admiración alguna por la prefabricación.

Las herramientas se funden con motivos creativos cuando son bien empleadas. Así, el arte de la antigua Grecia encontró expresión en la madreselva y en el acanto, el arte egipcio en el papiro y en el loto. Los griegos extraen “de alguna planta la expresión de su carácter nativo, en forma de piedra imperecedera” (Wright, 1978: 79). A esta manifestación la denomina el gran arte, aquel en donde el significado vital de la naturaleza se expresa en la estructura. Para Wright, este hallazgo creativo es la **estilización**. Es un drama, el drama de la materia. Así:

Cualquier artista, que desea usar a la flor admirada para el capitel de piedra o el fuste de una columna, debe convencionalizarla (estilizarla), o sea, debe encontrar la forma de su principio vital en términos de piedra antes de poder usarla como rasgo de belleza en su construcción..." (Ídem).

Lo descrito es la meta de todo arte en mayúsculas. Se anulan las asperezas de la materia y los sacrificios del soporte estructural para dar paso a un gran logro artístico y social. Esto lo podemos reconocer en los antiguos templos griegos, en la expresión escultórica de los órdenes clásicos.

La primera lectura de la arquitectura clásica (Summerson) es fundamentalmente descriptiva e histórica. La segunda (Tzonis, Lefaivre y Bilodeau) plantea un reto intelectual; el rigor y el espíritu de orden de todo proyecto arquitectónico. La última (Wright), la de aquel que se reconoce como más distante de la tradición clásica expresa un alto vuelo poético.

El mayor reconocimiento al clasicismo lo hemos encontrado en las palabras de Frank Lloyd Wright, un arquitecto que se impuso a sí mismo el compromiso de romper con la tradición arquitectónica europea. Aun así, reconoció el logro más alto que encierra el clasicismo: la estilización de la materia inerte. Es un logro al cual creemos sigue valiendo la pena aspirar.



Palazzo Chiericati (1550-1680). Andrea Palladio, el gran creador de formas y recursos clásicos que se popularizaron por todo el mundo.



Palazzo Farnese (1514-1589). Antonio Sangallo y Miguel Ángel. Una obra que rompe con algunos moldes clásicos. Los órdenes apenas se emplean en las ventanas.



Johnson Wax (1836-39). Frank Lloyd Wright. Las columnas de esta obra de Wright no guardan similitud alguna con los órdenes clásicos en cuanto a su apariencia. En lo que sí coinciden es en el resultado, lo que Wright llama estilización.

4.2-Sobre ciencias y artes

Ciencias y artes constituyen dos categorías específicas insertas en la tradición cultural de occidente. Esta dupla fue elaborada como problema por los antiguos filósofos griegos y al día de hoy sigue siendo un tema de relevancia. Como este trabajo muestra es tema crucial para la teoría.

Tema por excelencia que revela ese amplísimo foco del que hablé en la introducción. Insistiendo, el asunto es demasiado importante y su indagación permite orientar caminos de investigación en teoría y en arquitectura evitando aproximaciones unilaterales que ya traté antes en el trabajo. Si bien el tema es filosófico y epistemológico, es así mismo una cuestión que está en la raíz de la arquitectura, como se puede comprobar en la literatura respectiva.

Al igual que en el punto anterior, aquí también los cruces de ideas y disciplinas son muy variados.

4.2.1-La excepción en arte y en ciencia

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2016/09/la-excepcion-en-arte-y-en-ciencia.html>

En *El Ogro filantrópico* Octavio Paz escribe: “La excepción es el premio del artista y el castigo del científico.” (Paz, 1983: 38). Con estas pocas palabras ha reconocido la oposición básica entre ciencia y arte. Es la misma que existe entre singular y universal, entre práctica y teoría. Cabría decir que esa excepción-premio del artista no obedece ni a principios pero tampoco a la casualidad. Es excepción porque acentúa, porque destaca. Es palabra o conjunto de palabras que nos expulsan de la rutina y son capaces de colocarnos ante la belleza, ante profundas meditaciones y reflexiones.

La excepción poética es cálida, corporal.

En forma opuesta, descubrir un día un cisne negro derrumba la afirmación teórica de que todos los cisnes son blancos. Una sola excepción hace que la teoría se venga abajo. Castigo para la ciencia. A partir de allí no queda otra que seguir intentando elaborar nuevas teorías; descripciones del universo que siempre revelen los principios de los hechos particulares.

La fuerza de la ciencia es la constante comprobación de unos enunciados. Como dice Paz, lo único –lo excepcional- es aquí un castigo.

Continuaré con esto.

Y lo haré reuniendo algunas obras de arquitectura. Su variedad es un premio para nosotros. Descubrimos formas excepcionales, únicas. Nos deleitan. Son 10 casas modernas y todas son piezas aisladas. Se apartan de hábitos, de lo esperado y convencional. Cada excepción es una forma única, ligada indisolublemente a la mano y a la cabeza del autor. Son los premios del arte. Si se tratara de ciencia, serían anomalías.

Los arquitectos modernos se concentraron en el proyecto del componente repetitivo por excelencia: la vivienda. Es uno de los principales aportes de la arquitectura moderna: haber puesto este tema en el centro mismo de las búsquedas de una nueva arquitectura. Esta novedad va a significar una visión más amplia y democrática de la arquitectura pero también otro aspecto que Christian Norberg-Schulz destaca.

Para Norberg-Schulz, arte y arquitectura hacen visible el mundo. Pero también construyen ese mundo. La arquitectura moderna más que representar formas de vida, nos ofrece nuevas formas de vida. Las búsquedas de proyectos emblemáticos de algunos maestros conducen a nuevas realidades: la planta libre (Le Corbusier), la forma abierta (Mies) y la casa natural (Wright) (Norberg-Schulz: 2005).

En contra de ciertos determinismos, la arquitectura moderna no ha sido solo la expresión de ciertos modelos ideológicos que se fijan de antemano. Ha sido también un amplio escenario que ofrece formas de vida diversas y variadas. Como diría Aldo Rossi, no ha sido solamente condicionada sino condicionante y creadora.

Esto ha producido una hermosa paradoja. La vivienda, el tema repetible y aparentemente seriado, ha sido objeto de una concienzuda y variadísima exploración. Así, son muchos los arquitectos modernos que han realizado estupendas viviendas aisladas, pequeñas en su realidad física y en su visibilidad geográfica. No por eso han dejado de significar un importante aporte a la historia de la arquitectura.¹¹⁷

¹¹⁷ En 2011, nos propusimos un ejercicio particular para los cursos de Teoría de la Arquitectura (FAU-UCV). Escogimos un conjunto de casas del siglo XX: venezolanas,

Se perfila entonces un alcance mayor que aquel de impulsar una única arquitectura universal y homogénea para todo el universo. Los arquitectos modernos abren todas las brechas posibles de actuación y dan cabida a la excepción.

La arquitectura moderna, que en un sentido quiso equipararse a la ciencia moderna, buscó con ahínco la unidad de las propuestas. Sin embargo, en la práctica histórica esa unidad nunca se logró y en cambio encontró otra virtud: la variedad democrática de las propuestas.

La arquitectura clásica, en la teoría y en la práctica, es una de patrones muy definidos. La arquitectura del eclecticismo y típica del siglo XIX y parte del XX, es abundante en estilos y, muchas veces, monótona en sus propuestas de fondo. La arquitectura moderna, a veces dogmática, otras veces contradictoria nos ofrece sin embargo un abanico de propuestas nuevas sobre las cuales todavía queda mucho por valorar.¹¹⁸

Se incluyen abajo fotos de 10 notables casas del siglo XX. Son todas muy diferentes, y son todas exploraciones dignas de resaltar. Las coloco en orden cronológico.¹¹⁹

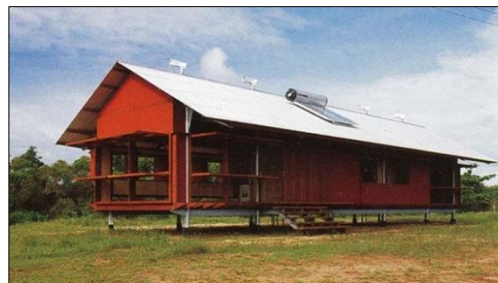
Página siguiente, de izquierda a derecha y de arriba abajo:

- Pierre Chareau Maison de Verre (1928-32).
- Frank Lloyd Wright Casa Lloyd Lewis (1939).
- Ray y Charles Eames *Case Study House n° 8* (1945-1949)
- Luis Barragán Casa Estudio (1947)
- Le Corbusier Casa Curutchet (1948-55)
- Lina Bo Bardi Casa de Cristal (1949)
- Carlos Raúl Villanueva Casa Caoma (1951)
- Dirk Bornhorst Casa Dunsterville (1958-59)
- Oscar Tenreiro casa propia (1966-2005)
- Glen Murcutt Casa Marika-Alderton (1994).

latinoamericanas, norteamericanas y europeas. Las comparaciones se revelaban siempre interesantes. Esta experiencia docente fue elaborada en conjunto con la profesora Melicia Planchart.

¹¹⁸ Teóricamente, la arquitectura clásica es fundamentalmente lengua y sistema cerrado. Por el contrario, una fuerte vertiente de la modernidad es la que se expresa con estas diez obras. Son aproximaciones plurales.

¹¹⁹ En el texto publicado en el blog incluyo también a 12 intérpretes de la guitarra, provenientes del mundo académico, del jazz, del rock y del pop. Cada uno tiene una manera muy particular de tocar el instrumento. Algunos de ellos usan guitarras modificadas.



Entre estas 10 obras de arquitectura apenas encontramos patrones comunes. Cada arquitecto ha realizado una forma propia, inigualable. Por eso en arte se habla de destreza y de genio, porque el resultado está indisolublemente ligado a un autor.

La ciencia también tiene autores, aquellos que desarrollan teorías. Sin embargo, una vez que una teoría se descubre y se emplea todos la podemos utilizar en forma impersonal, obedeciendo solamente al lenguaje matemático y lógico que sustenta y explica la teoría científica.

Por todo lo anterior, la excepción es el castigo -la caída- en la ciencia, mientras que es lo más anhelado en el arte.

Lo que Paz ha dicho en una frase lo he extendido un poco más. Y lo he hecho, entre otras cosas, porque las excepciones en arquitectura -y en todo arte- resultan fascinantes e identifican la naturaleza sustancial de la disciplina.

4.2.2- Aplicación del método científico y contraste evidente

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2017/06/aplicacion-del-metodo-cientifico-y.html>

Mario Bunge explica qué es el método científico y cuál es su aplicación. A pesar de que la ciencia aspira a la universalidad; ni la ciencia ni su método constituyen herramientas universales para todos los fines. Leamos:

El hombre ha inventado multitud de procedimientos para hacer de todo, desde naves espaciales hasta teorías sobre teorías. Algunos de esos procedimientos son regulares y han sido formulados explícitamente como otros tantos conjuntos de reglas. En tal caso suele llamárselos métodos. Pero no toda actividad racional ha sido reglamentada. En particular, nadie ha hallado, ni acaso pueda hallar, métodos (o conjuntos de reglas) para inventar cosas o ideas. La creación original, a diferencia de las tareas rutinarias, no parece ser reglamentable. En particular, no hay métodos (reglas) para inventar reglas (métodos). Y recíprocamente, el trabajo reglado, o a reglamento, no se distingue por su creatividad. Quienes creen lo contrario, o sea, que hay métodos para-toda; y que para hacer cualquier cosa es necesario y suficiente aprenderse los métodos correspondientes, son metodólatras a quienes no se debe ninguna contribución original obtenida usando los métodos que preconizan.

La manera de proceder característica de la ciencia se ha dado en llamar el método científico, El nombre es ambiguo. Por una parte es merecido porque tal método existe y es eficaz. Por otro lado la expresión "método científico" es engañosa, pues puede inducir a creer que consiste en un conjunto de recetas exhaustivas e infalibles que cualquiera puede manejar para inventar ideas y ponerlas a prueba. En verdad no hay tales recetas populares para investigar. Lo que sí hay es una estrategia de la investigación científica. Hay también un sinnúmero de tácticas o métodos especiales característicos de las distintas

ciencias y tecnologías particulares. Ninguna de estas tácticas es exhaustiva e infalible. No basta leerlas en un manual: hay que vivirlas para comprenderlas. Ni dan resultado todas las veces. El que resulten depende no sólo de la táctica o método sino también de la elección del problema, de los medios (conceptuales y empíricos) disponibles y, en no menor medida, del talento del investigador. El método no suple al talento sino que lo ayuda. La persona de talento crea nuevos métodos, no a la inversa.

(...) En resumen, el método científico no es tan milagroso como suelen creerlo sus entusiastas que sólo lo conocen de oídas, ni de tan corto alcance como quieren hacemos creer sus detractores. El método científico no es ni más ni menos que la manera de hacer buena ciencia, natural o social, pura o aplicada, formal o fáctica. Y esta manera puede adoptarse en campos que antes no eran científicos pero que se caracterizan, al igual que la ciencia, por la búsqueda de pautas generales.

Para terminar: puesto que el método científico es la manera de conducir investigaciones científicas, no puede aprenderse separadamente de éstas. Se va dominando el método -y acaso también modificándolo- a medida que se va haciendo investigación original (...). (Bunge, 2006: 48-49).

A destacar algunas palabras entre líneas:

-El hombre hace de todo y con diversos procedimientos.

-Cuando los procedimientos se regulan y obedecen a reglas, entonces se les puede considerar métodos.

-Sin embargo, la traducción de procedimientos en métodos no constituye la única forma de racionalidad. Sin método, puede haber racionalidad.

-Para inventar cosas o ideas no hay métodos. Importante aporte a la arquitectura, actividad en la que se inventan cosas.

-Procedimientos que apuntan a lo nuevo, a lo original; no se pueden reglamentar.

-Aplicar siempre y de la misma manera los métodos conocidos conduce al estancamiento del hacer.

-El método científico se revela engañoso cuando es aplicado como receta.

-El método no es garantía de resultado. No suple al talento, no suple a la búsqueda.

-El método científico no es ni tan bueno ni tan malo. Sí es el mejor procedimiento para la ciencia.

Veamos ahora una foto, en cinco versiones, en acercamiento progresivo. Proviene de la planta baja del edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, obra de Carlos Raúl Villanueva. Vemos una

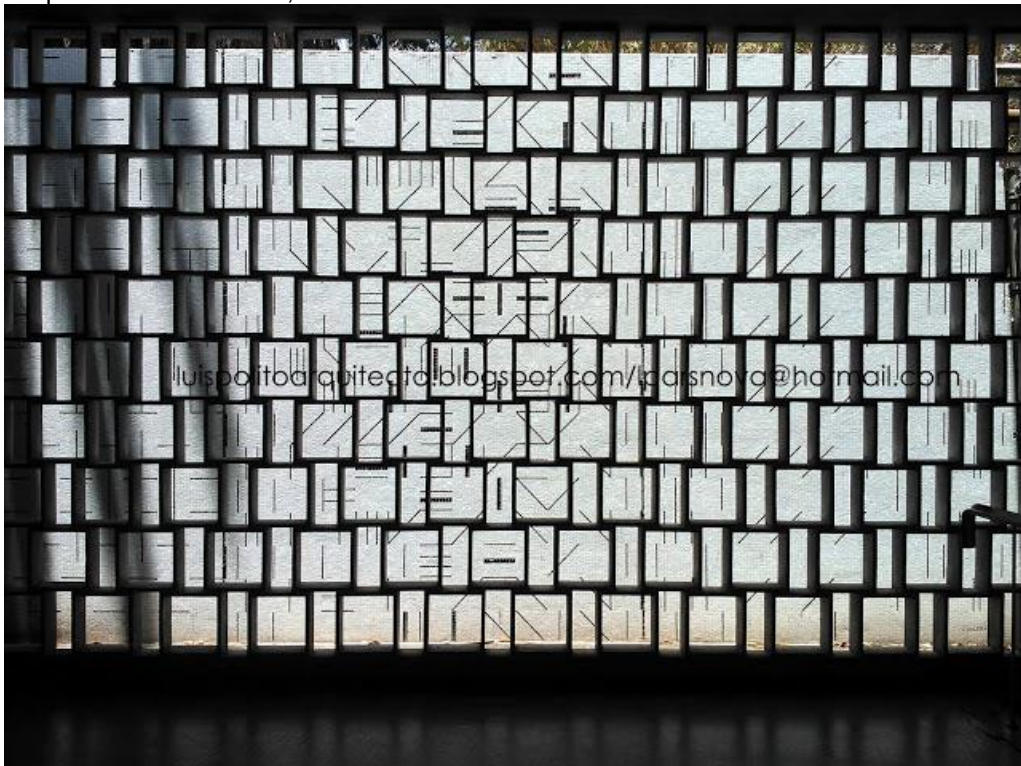
superficie de bloques calados y más atrás un mural del artista Víctor Valera. Esta estupenda obra la vemos al final del espacio. Es un final pleno de luz y de movimiento. Hemos consultado planos originales del proyecto y no hemos identificado lo que finalmente se construyó. En los planos que vimos, el espacio concluye con una simple pared.

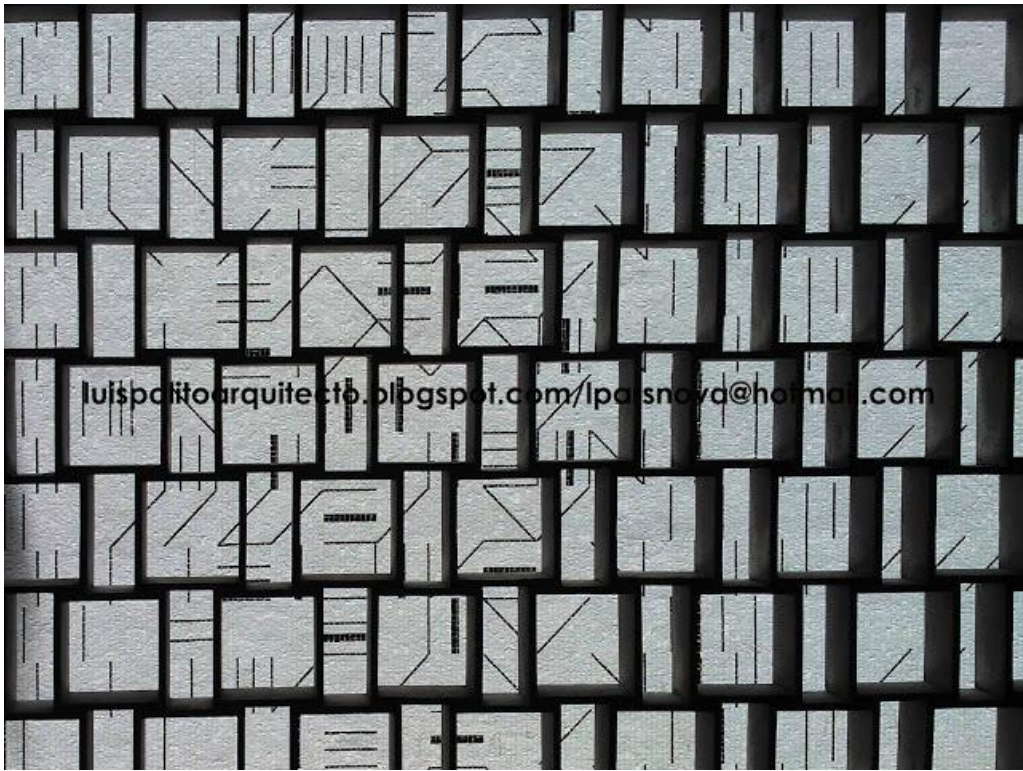
¿Que llevó a Villanueva a inventar semejante respuesta arquitectónica?

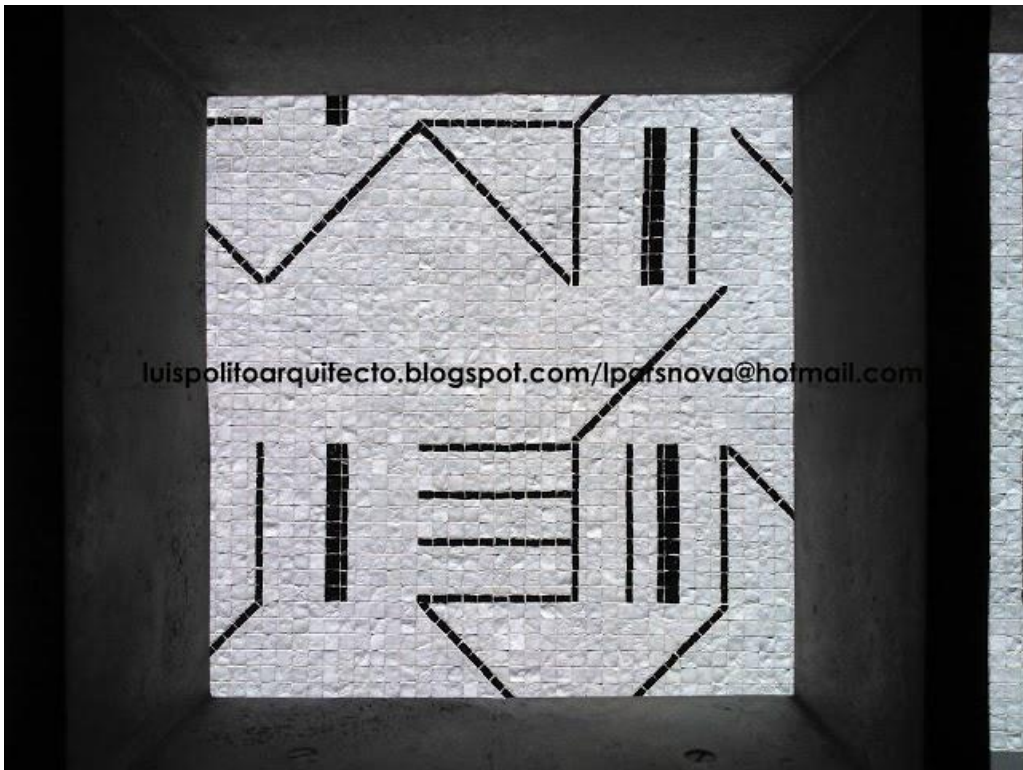
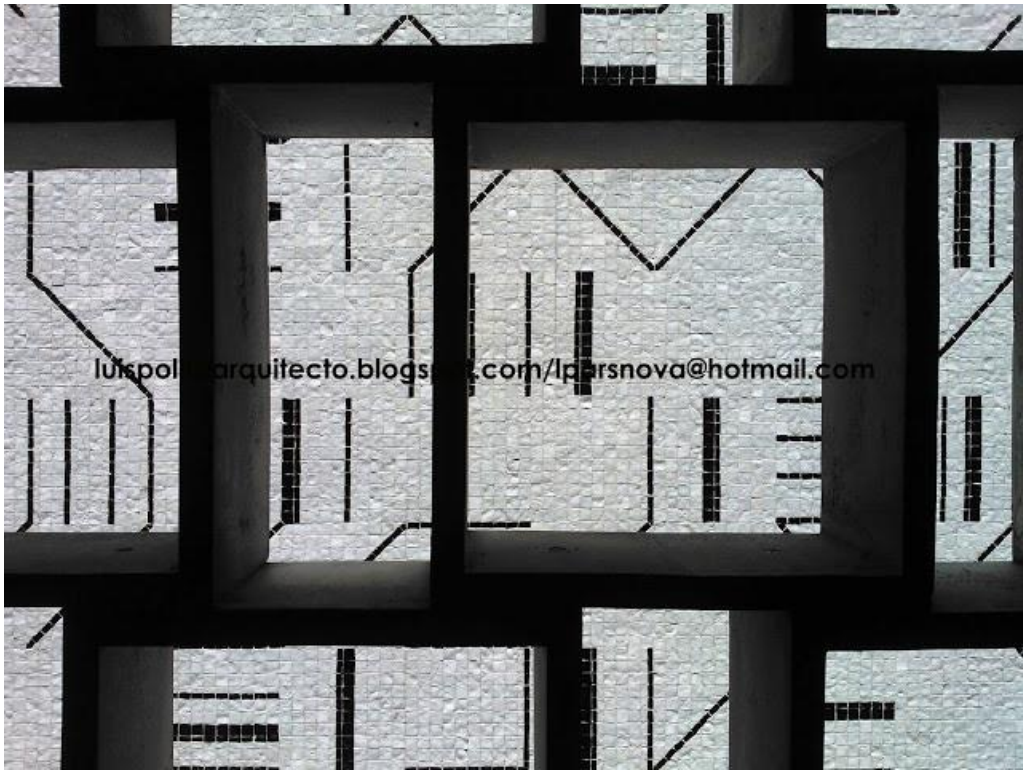
Creo que nunca lo sabremos y eso poco importa.

Lo que sí importa es esta magnífica pieza que Villanueva nos regaló. No hay método, no hay investigación. Sí racionalidad, sí talento. Es el mundo de la arquitectura, uno que está en contraste con las estructuras reglamentadas de la ciencia. Nada de polémico en esto: la ciencia sirve para lo que sirve y la arquitectura sirve para ofrecernos obras como las que vemos en las fotos.

Abajo: Villanueva. Edificio Facultad de Arquitectura. Planta Baja (1957). Fachada de bloques calados. Detrás, mural de Víctor Valera. Cinco acercamientos sucesivos.







4.2.3-¿Una obra puede ser mejor que otra? (a propósito de Ahmad Jamal)¹²⁰

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2017/09/>

A veces nos tienta considerar a un artista por encima de otro y a una obra sobre otra. Pretendemos *clasificar* y aproximarnos cual científicos a las obras. Ciertos profesores se sienten así expertos y rigurosos.

De repente, un alumno pregunta: ¿Qué es más eficiente? Y se me hace difícil contestar.

Hace un rato escuchaba música; una pieza de Ahmad Jamal. Me parecía extraordinaria, sobresaliente: Luego, ya en otra cosa, me pasó por la mente compararla con otras.

Finalmente, encontré la respuesta.

Descartemos antes la posibilidad de resolver este asunto acudiendo a factores circunstanciales o materiales. Imaginemos que nos colocan ante una pequeña pintura y otra de gran formato o ante el proyecto de una pequeña casa y el de un aeropuerto. Nuestros juicios sobre las obras no dependerán de las complejidades implícitas ni de la relevancia social de las obras. Nuestra apreciación valora atributos artísticos, no comodidades. Tampoco horas-hombre.

No me detengo en la pieza de Jamal porque contenga más instrumentos o porque la canción sea más extensa que otras. La cuestión se aclara gracias a esa misma fuerza arrolladora que nos transmite una pieza perfecta, sea pintura, música o arquitectura. Al entrar en contacto con una obra maestra, nos parece extraordinaria y única. Esa maestría es envolvente, nos atrapa en su interior. Y allí, cuando nos rodea no deja espacio para las comparaciones.

¹²⁰ Ahmad Jamal (1930) es un destacado pianista de jazz. Su carrera es muy extensa. Comienza en los 50' y sigue activo. En años recientes ha tocado y grabado en París así como en Nueva York en el Lincoln Center. En 1963 sale a la luz su pieza más famosa –Poinciana– una rareza en el mundo del jazz ya que es aceptada por un amplio público. Su forma de tocar se caracteriza por las acentuadas pausas y por la fuerte presencia de la sección rítmica. (Recuperado el 26-11-2018. <https://www.allmusic.com/artist/ahmad-jamal-mn0000127369>)

Así funciona el arte. No sólo es inconmensurable con la ciencia y con eso que llaman sentido común. Cada pieza es también única entre sus contemporáneas o con las que, por género u otra clase de agrupación, la consideramos cercana.

Al respecto conviene recordar a Octavio Paz. En forma sucinta expondremos los atributos que reconoce en la obra artística:

1-Aunque utensilios y obras de arte poseen materialidad los primeros comparten filiaciones en forma palpable.

2-La técnica busca eficacia. Si encontramos una conveniente la emplearemos una y mil veces, hasta que descubramos otra mejor. En cambio, la técnica de cada obra artística le pertenece. El fusil sustituye al arco, pero La Eneida no sustituye a La Odisea.

3-Las técnicas artesanales e industriales contienen recetas e instrumentos propios. La técnica poética no es transmisible.

4-Por último, los objetos comunes –y por lo tanto comparables– responden a la utilidad. La obra de arte es una “forma particular de comunicación.” (Paz, 1983).

Como se concluye por lo dicho, en arte no hay progreso. Cada obra es única ¿Cómo comparas al Partenón con la Catedral de Chartres? ¿Cómo Mozart con Coltrane?

El arte provoca la experiencia de un eterno presente. Ante la fuerza de la obra notable quedamos atrapados, no terminamos nunca de entenderla del todo. Cada vez se nos presenta como algo nuevo.

Por algo será que en este campo se emplea el término clásico.

4.3-Obras, reflexiones y docencia

En el capítulo 3 identifiqué a los textos como fuentes primarias para la indagación en teoría. Textos e ideas de críticos, de historiadores, de arquitectos, son todos focos de atención para investigar. Y lo mismo sucede con las obras de arquitectura. A veces somos nosotros quienes las leemos e interpretamos. En ocasiones lo hacemos directamente y en otras media también la palabra del autor de la obra. (Sobre esto último se reconocerá algo interesante). Y en arquitectura sucede que las relaciones entre interpretación,

análisis, proyecto y autor no están en absoluto codificadas ni obedecen a patrón alguno.

Como quizás diría Gadamer: estamos en el permanente participar de diálogos y de interpretaciones posibles. Dificultad y así mismo riqueza que encontramos en la arquitectura.

Ya cerrando el trabajo, este último punto se constituye en un reconocimiento de fuentes de inspiración de tiempos pasados de formación y de un presente en permanente diálogo con ese tiempo. Los nombres están allí y se reconocerán más adelante. Son importantes referencias todas.

4.3.1-Hablar de arquitectura

<http://luispolitotoarquitecto.blogspot.com/2015/05/hablar-de-arquitectura-17-v-2015.html>

En uno de los cursos que dicto este semestre nos dedicamos al tema de la escritura de la arquitectura. Enfrentados a esta cuestión, encontramos varias vertientes de trabajo:

-la (im)precisión de los términos.

-El marco cultural en el que afloran las ideas y esos mismos términos.

-Por último, una crucial: ¿De qué se puede hablar cuando se habla de arquitectura? ¿Cómo debe hacerse?

El martes compartía uno de los trabajos con mis estudiantes. Se trataba de la descripción de la casa *Can Lis*, de Jørn Utzon (1972). En una de las frases del trabajo leo esta expresión: (...) *Aquí Utzon entendió muy bien el uso de los materiales...*

Creo que una expresión de este tipo no es correcta y no aplica a la arquitectura.

Para abrir la discusión, menciono ahora algunos de los atributos que empleamos en nuestro rico y complejo contacto con el mundo exterior: entendimiento, intuición, creencia y fe, propuesta, imaginación, voluntad de hacer. No todo es entender, también somos capaces de actuar gracias a otros atributos. ¿Cuáles de ellos empleamos con más frecuencia en la arquitectura?

Antes de continuar, es necesario destacar que para hablar de una obra de arquitectura es importante recrear el trabajo intelectual que ha dado origen a esa obra. Así, cuando hemos leído algunas descripciones que relatan un

paseo imaginario por el edificio, nos quedamos con la impresión de que no hemos descrito lo esencial.

Veamos ahora cinco propuestas en torno al tema.

Entender, explicar, describir

¿Cómo se pueden explicar una variedad de obras –todas logradas– dedicadas a una misma función?

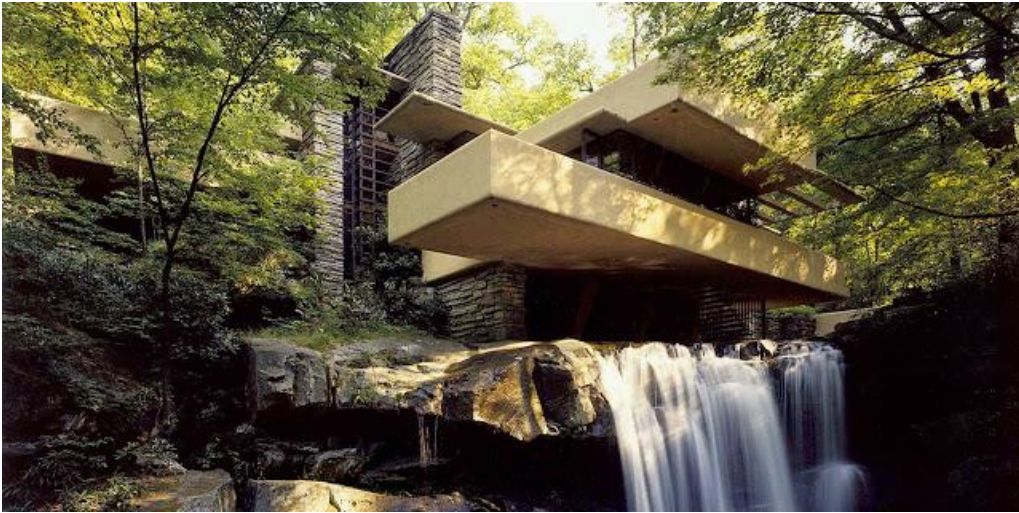
Digamos casa, y nombremos algunas. La ya citada *Can Lis*, la *Ville Savoye*, la *Tugendhat*, la *Rotonda* y por última aquella quimérica *Falling Water*. La sola intención de explicar cómo es que estas obras tan diferentes puedan ser todas casas ya es un reto que creo es muy difícil de superar. Y si nos aventuramos en este camino, intentando descifrar y homologar programas o ciertas constantes en cuanto a la escala de los espacios, estaremos diciendo poco o nada de estas obras.

Parece que sólo nos queda intentar describir los atributos arquitectónicos de cada una de ellas. Puede parecer poco. Sin embargo, estaremos enrumados a hacer lo que corresponde. La arquitectura no es un problema intelectual autónomo ni un problema puro de conocimiento.

¿Cómo se pudiera explicar la osada ubicación y arquitectura de esa pieza colocada no al lado del agua sino sobre ella?



Can Lis (1971-72). Jørn Utzon. Recuperado el 17-V-2015



Falling Water (1936-39). Frank Lloyd Wright

Síntesis

Entendimiento y explicación son secuenciales y jerárquicos. Se aíslan ciertas variables y se procede paso a paso. La arquitectura es diferente: no existe estructura por un lado y forma por otra. No existe ingeniería separada de la arquitectura.

En la modernidad, no es sustantivo que hayan aparecido nuevos materiales como el concreto o el acero. Lo que sí es sustantivo es como en determinadas obras se han empleado esos materiales.

Si miramos la planta del Museo Kimbell, veremos una configuración que a primera vista nos parece simple y hasta académica. Louis Kahn, es un arquitecto que le da un vuelco esencial a la arquitectura moderna. Es capaz de poner en contacto –en una misma obra- nuevos materiales y técnicas con formas puras enraizadas en la tradición. Así, la simpleza no es tal.

Se ha hecho una síntesis. Algunos preguntarán: ¿Con que tiene que ver esa nueva síntesis? Respuesta: en lo fundamental con la propia obra.

Arquitectura, proyecto y síntesis. Tres variables sin más referencias a otra cosa. Recordemos a Collingwood. Pensar arquitectónicamente es reconocer que se está pensando arquitectónicamente.



Museo Kimbell (1966-72). Louis Kahn (Recuperado el 17-V-2015)

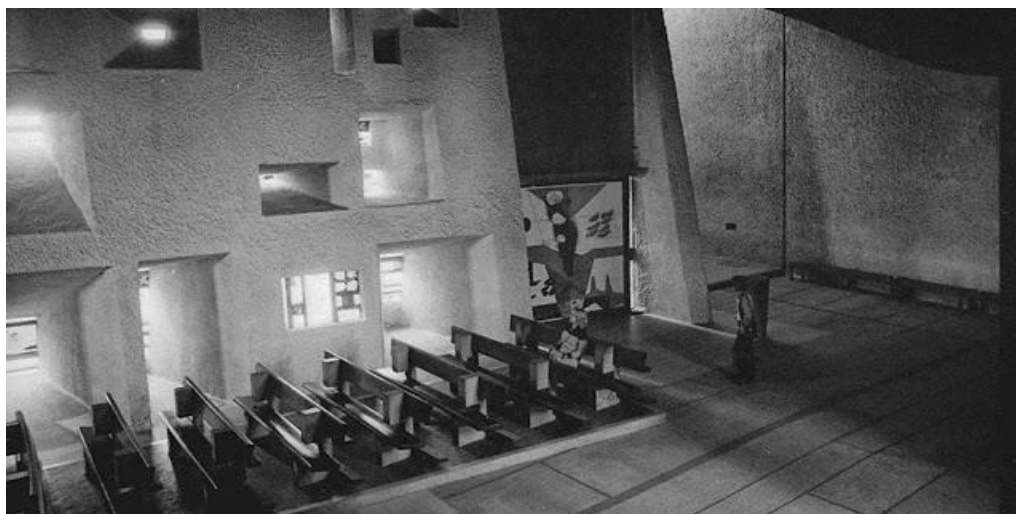
En arquitectura no hay problemas, hay conquistas

Las explicaciones y los hallazgos tecno-científicos son respuestas a problemas constantes. Un ejemplo de problema constante es el del origen del universo. Cada nueva teoría, se aproxima con más efectividad a la realidad y resuelve problemas que teorías anteriores arrastraban. Igual sucede con el campo de las aplicaciones técnicas: el alumbrado eléctrico sucede al de gas.

Las obras de arquitectura no superan a otras, ni ofrecen mejores soluciones en el tiempo. En arquitectura, igual que en arte, no hay progreso. La capilla de Ronchamp no es un estado más avanzado que la arquitectura románica. Es una respuesta diferente. Es una nueva conquista.

Lo que admiramos en la capilla de Ronchamp es algo que depende sólo de su arquitectura, de las particulares respuestas de diseño que reconocemos y admiramos.

Los hitos históricos de la arquitectura son las grandes obras. Una vez que aparecen se instalan en la tradición. Pueden olvidarse por un tiempo y luego regresan a nuestras conciencias, renovadas.



Capilla de Ronchamp (1950-55). Le Corbusier

No se habla de arquitectura hasta que no se habla del proyecto

En arquitectura, lo singular se impone sobre lo general.

Y quiero recordar estas palabras de Louis Kahn: "Sólo existe la obra de arquitectura." (Kahn, 2002: 35-36). No existe un saber teórico. Existen obras singulares. Y entonces no hay una disciplina que sea la teoría de la arquitectura como conocimiento previo que contenga y gobierne la práctica.

Si la obra de arquitectura es lo fundamental, cabe decir que ella se debe al proyecto. Hablar de él es hablar de unas condiciones: programa, cliente, terreno y otras cosas más. Pero, lo esencial en el proyecto no son las condiciones sino el tratamiento de esas condiciones y la transformación de esas condiciones en atributo arquitectónico en pleno.

Y siguiendo a Kahn explico esto no a través de conceptos sino a través de una obra de arquitectura.

Pensemos en una plaza que remata una avenida, que se ubica en un lugar con un marcado desnivel entre la parte baja y el remate superior en donde se encuentra una iglesia.

No se puede pensar en esta situación en abstracto, pero se me ocurre pensar en la *Piazza Spagna* en Roma. Es una plaza que es una escalera, y es una escalera que siendo plaza comunica dos calles a diferente nivel.

Solo puedo escribir lo que escribo pensando en la *Piazza Spagna*. Sin esta pieza, mis palabras describirían algo difícil de imaginar.



Piazza Spagna, Roma (Siglo XVII) (Recuperado el 17-V-2015)

El proyecto diluye la noción de causa-efecto

Si el proyecto de arquitectura obedeciese estrictamente a sus *causas* la arquitectura pudiera ser una ciencia, y nos tocaría explicar los problemas y las soluciones así como las teorías, unas más efectivas que otras.

Pero, como hemos visto, esto no es así. El proyecto incorpora algo nuevo. El proyecto engulle al problema, lo digiere y lo transforma en otra cosa. Por lo tanto, el problema desaparece.

El paso del aire a través de superficies tamizadas de luz en lugar de la abertura neta o la pared pueden pensarse como solución a la ventilación cruzada. Pero cuando recorremos los corredores de la Ciudad Universitaria de Caracas lo que nos atrae es ese fantástico juego de luces y sombras que genera el empleo de esas superficies de bloques calados que Villanueva va empleando en diversos formatos y posiciones. Si alguna vez hubo una causa, la obra la ha hecho desaparecer. Ahora, todo es arquitectura.

Cuando recorremos los espacios de la Ciudad Universitaria de Caracas reconocemos que hay maestría y nos cuesta explicarla. Identificamos también que se ha hecho mucho con poco (una de las virtudes de la obra sintética), que lo que vemos es siempre novedoso y que todas las virtudes que reconocemos están solo allí; en esa obra que no podemos ni catalogar ni explicar.

Cuando esto se ha hecho –explicar– se han traicionado los valores fundamentales de la obra.

Para concluir: es inevitable hablar de arquitectura y creo que es un ejercicio provechoso. Lo importante es hacerlo colocándolos unos lentes adecuados a ella. Con los que se usan en otras disciplinas podemos distorsionar la imagen final. Y esto no es justo.



CUC. Plaza Cubierta (1952-53). Carlos Raúl Villanueva

4.3.2-Recordando a Jesús Tenreiro

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2017/04/recordando-jesus-tenreiro.html>

A través de su blog, Oscar Tenreiro nos dice que hoy domingo 09 de abril de 2017, Jesús Tenreiro, su hermano, cumpliría 81 años. Propuso un encuentro para recordar a Jesús. Luego lo suspendió a casusa de la grave situación que vivimos en Venezuela.

Yo he decidido escribir algunas palabras en torno a Jesús.

No recuerdo con exactitud cuando conocí a Jesús Tenreiro. A mediados de los setenta buscaba una nueva unidad y me orienté hacia la 5, impulsado por la presencia de Jorge Rigamonti; del cual escuché unas breves palabras en la ocasión en que explicara una propuesta de concurso a un grupo de estudiantes del profesor Antonio Granados Valdez. En la presentación de los profesores de la UD 5 Jesús no apareció y la opción de Rigamonti se hizo imposible porque el atendería a estudiantes de los semestres más altos (entonces yo debía cursar Diseño III). El que sí hizo una

propuesta que me gustó fue Oscar Tenreiro –hermano menor de Jesús-. Me inscribí con él, en un taller vertical de primero a noveno semestre. De esta grata experiencia cabría hacer un detallado relato que dejaré para otra ocasión.

Luego, con el tiempo, fui conociendo a Jesús en las ocasiones en que era jurado o asistiendo como oyente a sus cursos. Probablemente por allá por 1975, me incorporé a trabajar en su oficina. Asistí al desarrollo de dos importantes proyectos: el Monumento al Hierro en Ciudad Guayana y un conjunto de oficinas en la Urbanización La Floresta en Caracas. El primero elaborado a ritmo frenético, el segundo a velocidad moderada.

Mientras escribo elevo mi vista y veo mi título de arquitecto, firmado por dos hombres notables: Jesús y Gorka Dorronsoro. Casi puedo ver a Jesús firmando mi título en 1980, y recuerdo que habló de variados temas. Pero nada más allá. Entre nosotros no había una comunicación franca y abierta.

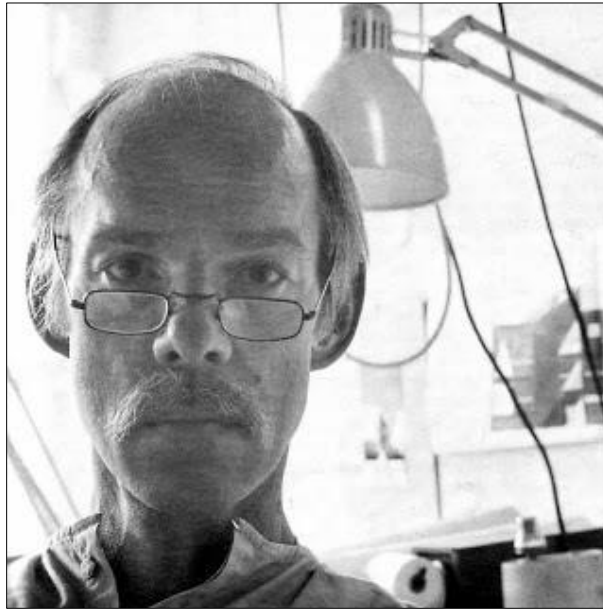
Ya en otros tiempos asistí un día a la Clínica La Floresta a visitarlo. Sus problemas de salud ya afloraban y no pude verlo. Allí, conocí a su hermano Pedro Pablo.

Después del 2000 volví a tener contacto con él, en visitas ocasionales a su casa en Las Palmas, y en ocasión de los dos últimos cursos en que Jesús participó en la FAU. Fui su colaborador, y asumí el rol de profesor asistente que en un plano secundario seguía el desarrollo de las conversaciones. Pero en esta etapa tuve la suerte de estar cerca de él y de disfrutar, en una relación ya más abierta y sincera, de sus enseñanzas. Por esos tiempos, en otra ocasión lo invité a mi curso, y de ese momento es una de las fotos que incluyo. También por esas fechas le pedí mirase un proyecto que yo llevaba adelante. Recuerdo con extrema precisión sus observaciones todas atinadas.

Como ha sucedido también con otros ausentes queridos, mi relación con Jesús; a pesar de que ya no está aquí, ha seguido creciendo y transformándose, como parte de lo que es mi propia experiencia vital.

Hace poco leí algo que me llamó poderosamente la atención. Paul Feyerabend dice que a veces los niños y adolescentes son obligados a aprender algunas nociones, poemas u oraciones de memoria. En ese momento es probable que no entiendan mucho pero con el paso de los años

las enseñanzas se van manifestando a su debido tiempo. Con Jesús, me ha pasado eso. De esto escribiré.



Jesús Tenreiro (1936-2007)

Proyecto

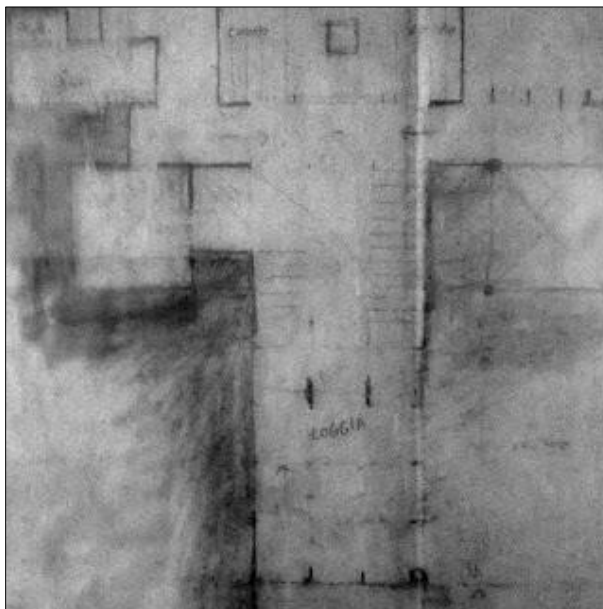
En la oficina de Jesús aprendí que el proyecto de arquitectura implica técnica y artesanía. Allí el dibujo es un instrumento esencial. Las riendas que manejan esos dibujos son el intelecto, las intuiciones, las razones y las inspiraciones. El arquitecto se ve obligado a transitar entre vuelo y tierra, entre aspiración y realidad.

En lo que yo pude ver, Jesús hacía pocos dibujos. Estos aparecían con cierto misterio. De repente e improvisamente.

Él no asistía a la oficina en los horarios habituales. Así, te retirabas un día de la oficina y asumías que el proyecto estaba orientado en una dirección. Al día siguiente aparecían unos pocos croquis o alguna instrucción dada a Ana (su esposa arquitecta y colaboradora) o a Rafael Urbina (su mano operativa). Se recomenzaba a dibujar, con cierta desazón y con castigo a las láminas. Se requería entonces de la artesanía del borrado y de la vuelta al inicio.

De todo esto queda una lección. El proyecto es transformación. Es un proceso en espiral (le gustaba esa analogía). Conviene seguir adelante y

conviene dejar atrás los razonamientos, sobre todo cuando estos se convierten en lastre. Es trabajo de fuego lento, dando vueltas y vueltas.



Croquis Abadía Benedictina de Güigüe (1986-90). Jesús Tenreiro.

Obras

Si el proyecto es transformación, la obra también. En el primero los cambios son de las ideas, en la segunda los cambios son de la materia.

En la obra, los materiales se colocan de tal manera que permiten la manifestación de dos cualidades excelsas de la arquitectura: luz y aire. Como bien señala Alberto Campo Baeza, la luz al igual que la sal tienen su justa medida. Podemos hacer espacios desabridos o excesivos.

Y en esto, la arquitectura de Jesús revela maestría: luz y aire son dos presencias naturales de nuestra geografía que tienen enormes cualidades pero que se deben dosificar –arquitectura mediante– con cuidado.

La arquitectura moderna en su expresión degradada y convertida en formulismo abusa de la fachada de vidrio continuo y niega el empleo de un recurso tradicional: el patio. En nuestro medio, la fachada de vidrio se presta a los excesos de luz. En forma diferente, nuestra arquitectura tradicional propone dispositivos oportunos: el patio y el corredor.

En la arquitectura de Jesús se invierte el formulismo moderno: casi no vemos el manido recurso del ventanal corrido de piso a techo; mientras dispone con generosidad de patios y corredores.

Pero no se piense que la arquitectura de Jesús es una ciega repetición de fórmulas de la tradición.

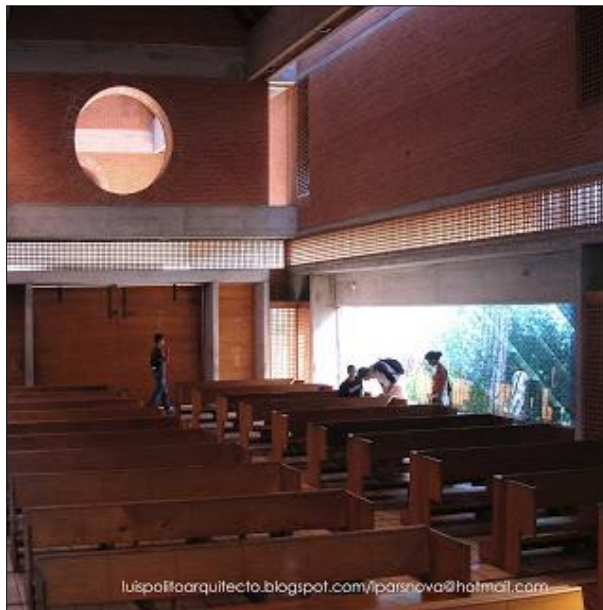
La estructura moderna (aquella del pórtico de concreto armado o de metal) permite la elevación de la materia; para que sea colocada tanto al frente como por encima.

En la sede de la CVG (1967-68), Jesús propone unos planos de ladrillo por encima del horizonte, apoyados en esbeltas y ligeras vigas metálicas. Aflora así el aire y la sombra en los espacios intermedios del edificio. Oportuno y feliz recurso.

En el caso de la Abadía de Güigüe (1986-90) aparece otra vez el recurso de la elevación de la materia, en particular en la capilla: los muros laterales tienen perforaciones longitudinales a media altura que permiten el paso de aire y luz. Esto se logra apoyando la parte superior del muro sobre una viga. Aparece entonces una franja de luz corrida. Elementos agregados luego –una romanilla de madera alineada con la superficie interna– desdican la propuesta. Pero allí está lo logrado.

Faltaría decir muchas cosas más de las obras de Jesús, pero me detengo aquí. Su obra ha sido como la de su maestro; Louis Kahn. Notable en calidad, escasa en cantidad. Sin embargo, siempre lograda.





Arriba: Sede CVG (1967-68). Ciudad Guayana. Jesús Tenreiro
Debajo: Capilla Abadía Benedictina de Güigüe (1986-90). Jesús Tenreiro.

Pensamiento

En una entrevista de 2005, Jesús Tenreiro expresa su admiración por el románico temprano (cisterciense) y por la Galería de Arte de Berlín de Mies.

Con modelos tan distantes en el tiempo y cercanos en ideales, Jesús nos propone asideros en mundos diversos. Se puede ser variado, sin llegar a ser ecléctico.

Esta mirada atenta tanto a la tradición como a la arquitectura moderna constituye un rasgo fundamental del pensamiento de Jesús. Y es nuevamente expresión de un compromiso moderno apartado de los formulismos.

No es en vano que Jesús haya atendido a la psicología de Carl Gustav Jung, una importante referencia en esta disciplina que fue capaz de mirar cada vez más atrás en la historia y en los mitos para descubrir aspectos de la naturaleza humana tan importantes pero igualmente tan escondidos que la ficción y la altanería de la ciencia moderna intentan ignorar. Y no es tampoco casual que Jesús tilde de *bluff* a Frank Ghery, ese arquitecto con pretensiones de innovaciones fundacionales.

Al igual que Mies y Le Corbusier, Jesús es sensible a los retos de su tiempo sin olvidar que cultura e historia son importantes asideros para nuestro pensamiento y para la arquitectura misma. Cada vez me convengo más de lo

imperativo que resulta mirar atrás para fundar lo que hacemos. Es una lección que Jesús nos brinda tanto en su pensamiento como en su obra.



Exterior Abadía Benedictina de Güigüe (1986-90). Jesús Tenreiro.

Didáctica

Entre mis tiempos de estudiante y las conversaciones que tuve con él después del dos mil noto un cambio de tono. Se trata de la llegada de la madurez y de la claridad. En los setenta, el peso del pensamiento de Kahn en Jesús era evidente. Creo que su hermano Oscar ha contextualizado muy bien el pensamiento de Kahn. Es poético –en exceso– y corresponde a un momento y a unas intenciones de liberación propias de finales de los años sesenta.

Tanto en Kahn como en Bachelard¹²¹, imagen e imaginación juegan un fuerte papel. Se convierten en impulsos que conducen a la ensoñación (palabra clave en Bachelard).

Más adelante, me pareció reconocer a un Jesús más pragmático, diría inclusive más efectivo y directo en su pensamiento. En esta época estaba más atento a escuchar que a anunciar.



-Jesús Tenreiro, invitado a mi curso en 2005.

En la ocasión del último curso que hicimos juntos, en la primera clase, un alumno preguntó a Jesús cual era el objetivo del curso. Hubo un momento de silencio. Luego Jesús dijo: lo que proponemos con este curso es que ustedes hagan proyectos más bellos. Sopesó su respuesta y el asunto se agotó allí. Posiblemente esta respuesta sea la expresión del máximo contenido en una mínima frase.

Los alumnos realizaron cuatro dibujos: un mandala, un autorretrato, una naturaleza muerta y un animal. Yo me animé con los últimos tres. Con estos ejercicios, uno descubre que el dibujo es una forma de expresión de nuestro ser y una forma de salida de lo que guardamos en nuestro interior. Es a través del dibujo que los proyectos afloran. Por lo tanto, ese dibujar aparentemente libre es una oportuna fuente de entrenamiento para el arquitecto.

Por supuesto, aquellos que compartieron con Jesús saben de sus permanentes menciones a Kahn, a Le Corbusier y a Mies, a Richard Wagner y

¹²¹ *La poética del espacio* (1975). Libro que Jesús comentaba y recomendaba en los setenta, cuando aún no estaba de moda en la FAU.

a Carl Jung. Y a veces siento que reducen tanto al propio Jesús como a su enseñanza permaneciendo en la apariencia y en la cita de estos modelos.

La didáctica de Jesús se debe entender entre dos pulsiones, una expansiva y otra de concentración.

El arquitecto requiere de un marco cultural amplio. Allí; historia, cine, fotografía, literatura juegan un papel relevante. Algunos modelos ejemplares de Jesús los he seguido y apreciado. Otros no. Tal es el caso de Wagner y de la ópera. No estoy hecho para ella.

Más allá de las preferencias, se puede decir que el mundo del arte y de la cultura estimula nuestra creatividad e intelecto. El arte tiene la virtud de poder revelar siempre algo, de una forma nueva e inesperada. Esta es su fuerza expansiva.

La arquitectura es el centro para Jesús; esa digna institución que no está allí para servirnos sino para que nosotros la sirvamos a ella. Esto se lo escuché alguna vez y es una de esas ideas que vale la pena recordar. Es lo contrario de la idea funcionalista y trillada que lleva a los extremos de considerar que si a una casa de Wright o de Le Corbusier les entra el agua, son obras deficientes. Jesús me hizo entender la banalidad de una idea como esa y me hizo comprender que la arquitectura es sacrificio y ofrenda. Es manifestación de la dignidad humana.

Termino y exclamo: ¡Feliz cumpleaños Jesús Tenreiro!



Casa Rodríguez. Caracas, Los Palos Grandes (1961-62). Jesús Tenreiro

4.3.3-Una carta de hace más de un año. A Paulina Villanueva

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2016/10/una-carta-de-hace-mas-de-un-ano-paulina.html>

Estoy regresando de una maravillosa visita a Caoma.¹²² Siempre bella y siempre nueva. Muchas gracias a ti e igualmente a la muy gentil Cecilia que nos atendió maravillosamente. Fuimos dos grupos de teoría de la arquitectura (FAU-UCV); estudiantes de la profesora Melicia Planchart y míos. Les encantó la casa y la recorrimos toda. Al final, sentados al lado de los escalones entre sala y jardín posterior tuvimos una tranquila tertulia. En nombre de todos los

¹²² La casa Caoma, de 1951, es la vivienda que Carlos Raúl Villanueva proyecta para él y su familia en la urbanización La Florida. Hoy día es sede de la Fundación Villanueva, a cargo de la hija del arquitecto, Paulina Villanueva. (Moholy-Nagy, 1999: 60).

arquitectos venezolanos y del mundo te doy las gracias por mantener viva esta joya arquitectónica, la casa de nuestro querido maestro Villanueva.

Son tantas las lecciones de esta obra: la contundencia de la implantación, las dobles y refinadas ventanas, la claridad de las zonas dedicadas a funciones específicas, el fuerte contraste entre las formas rectas y blancas y las irregulares de las matas. Aparte, aquella atmósfera plena. Las maquetas, piezas, planos y croquis hoy resplandecieron como nunca.

Hoy, Caoma me hizo pensar en la jugada del gambito en el ajedrez¹²³. El cuerpo construido avanza hacia la calle y ofrece un cuerpo delantero –cual peón adelantado- de un solo piso. Con esto, la casa se aísla de la calle. Esta distancia tomada permite entonces el triunfo del gran jardín posterior, ese lugar de frondosos árboles que es el marco perfecto para la gran abertura del salón.

Fue un alumno –Vicente- como siempre taciturno, quien me hizo ver este último particular. Hizo unos croquis y en ellos se reveló este rasgo, logro de esta casa caraqueña.

Luego, el paseo terminó y salimos de nuevo a la calle.

En el triste panorama que vivimos como país, Caoma es un oasis. Encontramos allí tanto talento concentrado y tanto amor...

Pensaba escribirte apenas un saludo y expresarte las gracias por aquí. Pero la verdad es que estoy conmovido con esta lección de arquitectura.

Hoy Caoma se me hizo grande.

Gracias Paulina por cuidarla y por permitir que la admiremos.

Recibe un abrazo

Luis Polito

¹²³ (Del it. *gambetto*, zancadilla). En el juego de ajedrez, lance que consiste en sacrificar, al principio de la partida, algún peón u otra pieza, o ambos, para lograr una posición favorable). (del.rae.es/?id=looF7Vv).







Cinco fotos de la Casa Caoma (1951-53). Caracas, La Florida. Carlos Raúl Villanueva

4.3.4-Elogio de la mejor fachada de Venezuela

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2016/12/elogia-de-la-mejor-fachada-de-venezuela.html>

En la arquitectura del trópico, una fachada orientada al oeste puede ser una auténtica pesadilla. Todavía recuerdo el crujir de la fachada metálica de una oficina que proyecté al interior del Cubo Negro de Chuao, a comienzos de los 80, recién graduado yo. El sol de la tarde, implacable, dilata los marcos y estos se tensan. El calor se instala en la fachada y tarda horas en disiparse. En edificios como este, los trabajadores asisten al trabajo con ropas en contraste. Los hay que van muy abrigados. Son aquellos que tienen que lidiar con el frío que produce un aire acondicionado a todo dar para intentar compensar el calor de las zonas aledañas a las fachadas de vidrio. En cambio, los que tienen sus puestos de trabajo en esta segunda zona van ligeritos de ropa porque el calor es insoportable.

He aquí una advertencia y una lección.

La segunda lección la ofrecía el maestro Jesús Tenreiro cuando comentaba que el empleo de los parasoles le parecía que implicaba tratar al sol como a un enemigo. Eso no le gustaba.

La primera lección es evidente y sus efectos se padecen muy a menudo en cualquier rincón de nuestra geografía. La segunda lección es sutil y me permite adelantar algunas observaciones sobre el tema. Son producto de mi vivencia en mis dos casas: en la que duermo (que recibe tanto el sol del este como el del oeste, a diferentes horas y de diferentes maneras a lo largo del año) y en la que trabajo; la Ciudad Universitaria de Caracas.

Fachada caliente

Una de las fachadas de mi apartamento de planta baja se orienta al sur-oeste. En relación a ella, hay un antes y un después. El antes era un mango que estaba en la casa de al lado, que arropaba con su sombra. Un buen día tumbaron al mango y vino el después. Apareció la claridad, pero también el rabioso calor. Y así aparecieron también mis meditaciones acerca de la fachada oeste. Esta zona, otrora oscura, es ahora diferente. El sol de la tarde incide con fuerza en esa pared orientada al oeste. Hay meses, como en mayo, en los que ir al baño en la tarde es asistir a un sauna. A las siete de la noche coloco mi mano sobre la pared que mira al oeste y siento el calor que se ha concentrado allí.

De modo que, en cuanto al problema del calor, la fachada oeste se las trae. Los arquitectos conocemos (deberíamos) los mecanismos para disipar este problema ¡Y olvídense de cortinas y de papeles ahumados! El asunto requiere algo más, algo que se proyecte hacia afuera y que cueste dinero.

Para continuar con el tema, es oportuno separar estos dos efectos: luz y calor. Son problemas distintos y requieren soluciones distintas. Y como más adelante veremos, el sol de la tarde también se puede revelar como un buen amigo.

A veces el arquitecto se limita a hacer de la fachada oeste una simple pared ciega. Cree resolver el problema: fachadas ciegas al este y oeste, fachadas abiertas al norte y sur ¡Veinte puntos cree él! Pensemos en cambio en los problemas: por esa fachada ciega no entra ni luz ni aire. Y son necesarias. Por otra parte, la simple fachada ciega al oeste actúa como una plancha caliente colocada allí ante nuestras narices ¡Cero tres!

Tomás Sanabria emplea dos dispositivos distintos para las fachadas este y oeste. El primero es hacer dos paredes separadas por una cámara de

aire. Tenemos así tres elementos: la pared expuesta al sol, la cámara de aire y finalmente segunda pared –la interna- que no está expuesta al sol y que por lo tanto no se calienta. (Sede de la Electricidad de Caracas. Primera etapa). La segunda solución es la de unos pequeños aleros o persianas horizontales que arrojan sombra sobre la pared de la fachada (Sede Banco Central de Venezuela).

En términos de la posición del sol con respecto a los edificios, este y oeste pueden parecer equivalentes pero no lo son. El sol de la mañana lo apreciamos, nos da energía y nos ayuda a despejarnos. El sol de la tarde aparece a la hora que pega el sueño después del almuerzo ¡Fatal! La diferencia es la misma que existe cuando estamos en la playa: el sol de las diez de la mañana no es tan intenso como aquel de las dos de la tarde, aunque su inclinación con respecto a nosotros es similar.

Para concluir con este punto, digamos que de las cuatro orientaciones puras -norte, sur, este y oeste- la última es la que gana en cuanto al problema del calor.



-La sala de mi casa en la tarde. La ventana arriba a la derecha recibe la luz desde el sur-oeste

Aberturas

En la arquitectura, y en el problema que nos ocupa, hay que hacer otra distinción. El movimiento del sol, aunque varía a lo largo del año y del mismo

día, es periódico. Con un ábaco solar podemos saber cómo penetra la luz en un determinado espacio a una cierta hora y en que ángulo. La otra variante la constituye la forma, posición y tamaño de las aberturas.

Una condición regular en contraste con infinitos diseños posibles.

La arquitectura es en esencia un sistema de filtros y de límites. Un suelo horizontal y continuo nos sirve para caminar. Otro escalonado nos ofrece en cambio la posibilidad de sentarnos y mirar a la distancia algún espectáculo.

Las aberturas y sus tantas formas son formas de filtros para animales y personas, para la luz y para el aire. Si como dice Alberto Campo Baeza, la luz es el material que todo gran arquitecto domina, esta destreza se ejerce a través de las formas de las aberturas.

Nótese que hablo de aberturas y no de ventanas. Las últimas son respuestas convencionales. No hay nada de malo en ello. Pero conviene pensar en aberturas, toda vez que Villanueva nos ha enseñado las ricas posibilidades que nos ofrece eliminar las ventanas y pensar en otro tipo de respuestas para la luz y el aire.

Y conviene aquí repasar algunas aberturas célebres.

Una de ellas es la del Panteón romano. No es una ventana convencional. Se le identifica con dos términos: linterna, que alude a la abertura central en las cúpulas y óculo por metáfora a las dos ventanas de nuestro cuerpo.

Es la única abertura de un espacio circular de unos cuarenta metros de diámetro. El Panteón es uno y todo: un único espacio, una única puerta y ese gran hueco de casi nueve metros de diámetro, perfectamente centrado y a cuarenta metros por encima de nuestras cabezas (aproximadamente a la altura de un piso 12 para los no entendidos).

Si ya lo anterior nos pone a pensar en los alcances de la arquitectura, detengámonos en otro aspecto.

Me gusta colocar dos fotos a mis alumnos: una es una pared perforada y la otra son marcos y hojas de ventanas de cualquier tipo. Luego les pregunto: ¿Son lo mismo? ¿Ambas son ventanas? ¿Cuál es la ventana?

Digamos que con la pregunta separo la perforación del mecanismo. Y la pregunta sirve así mismo para meditar un poco.

El óculo del Panteón da pistas a una posible respuesta. Aquí hay abertura, mas no hay mecanismo alguno. Por esa enorme abertura entra el aire y la luz, las palomas y la lluvia. Dentro de este templo pagano, de esta maravillosa obra de la arquitectura universal; entra el agua. Cuando afuera llueve entra el agua. Cuando nieva afuera entra la nieve. La única abertura es pura, no tiene nada más. Y espero no salga por allí alguien a decir que los arquitectos Apolodoro de Damasco y el propio emperador Adriano se equivocaron porque no previeron la entrada de la lluvia.

Aquí, en el Panteón, lo que prevalece es la pura pureza.

La ubicación de esta perforación genera un interesante ejercicio que permite observar la presencia del halo de luz circular o elíptica moviéndose por las paredes y por el pavimento del Panteón a lo largo de las horas del día y a lo largo del año. Es un mecanismo para concientizar los movimientos de rotación y traslación, los equinoccios y solsticios.

Recordemos *Stonehenge*, ese antiguo monumento que es un instrumento para percibir y adorar los movimientos del sol. Y medito sobre mis propias casas y en las fotos que tomo buscando atajar y compartir esas fascinantes variaciones de luz que nos hacen sentir que asistimos a un espectáculo único e irrepetible. Todo sin efectos especiales. Solo arquitectura y luz. El sueño de todo arquitecto que se precie de serlo.

Los antiguos romanos colocaron la vara de la calidad de las aberturas de luz en un lugar muy alto. ¿Será casualidad que esa alta vara de calidad tenga que ver con la propia altura de la fuente de luz?

Veamos ahora que hizo Villanueva con la fachada oeste más importante de la arquitectura venezolana.



Arriba: Caja Granada (1992-2001). Alberto Campo Baeza
Abajo: Panteón (118-125 d. C.). Roma

Las fachadas y aberturas de la Ciudad Universitaria de Caracas

En cuanto al diseño de fachadas y aberturas, Villanueva en la Ciudad Universitaria nos brinda estupendas lecciones. Las decisiones en cuanto a orientación de los edificios de la Ciudad Universitaria de Caracas son netas, claras. Veamos.

A excepción de algunos elementos singulares, la mayoría de edificios coinciden con los cuatro puntos cardinales. Los edificios de Arquitectura, FACES, Farmacia tienen sus fachadas alargadas orientadas al norte y al sur. Para diferenciar al edificio de la Biblioteca, el volumen rojo y negro que domina el conjunto, Villanueva lo gira noventa grados respecto a los otros edificios altos.

Otra constante la encontramos en la orientación preferente de los espacios de aulas. Se abren al norte, la fachada de menor incidencia solar en el hemisferio en el que nos encontramos. A esta orientación favorable se le suma otra cualidad: la hermosa vista del Ávila.

En otros espacios, la luz penetra por lo alto. Tal es el caso de los espacios de circulación y de los techos de los Talleres de Plástica de la Facultad de Arquitectura (hoy Taller Galia). En estos casos, la orientación escogida para la abertura es la misma: el norte.

Hasta aquí, todo perfecto. Pero todavía falta algo.

La arquitectura de la CUC muestra la importancia de los espacios de circulación y las posibilidades de su tratamiento.

Ya lo sabemos, uno de los atributos del conjunto universitario reside en esos fantásticos corredores sombreados que nos permiten recorrer y admirar fachadas de color, cuerpos, árboles y pájaros.

Dentro del tema del movimiento del sol es importante destacar cómo funcionan los patios.

En el lugar en donde se perfora el techo, allí penetra la luz. Y como el sol se mueve permanentemente, las zonas de luz y sombra dentro y alrededor del patio cambian también, sin cesar.

Cuando el sol se inclina en forma pronunciada (temprano en la mañana o después de las cuatro de la tarde) las zonas aledañas a los patios se llenan de luz. Esta penetra cinco, seis, siete o más metros de acuerdo a la hora y a la altura de las aberturas.

Todo esto sucede –siempre- en espacios de circulación. Y aquí reside una gran lección, que Villanueva recoge de nuestra arquitectura tradicional. Si estas luces profundas se empleasen en espacios de permanencia, lo que aquí es virtud se transformaría en penuria.

Eso es lo que sucede en la sala de mi casa. En el mes de marzo no hay sobremesa de almuerzo aceptable, porque la luz entra violentamente, encegueciendo y acalorando a mis invitados.

En conclusión, los patios permiten el paso del aire y la luz y alrededor de ellos se genera un espectáculo de luz cambiante que reúne utilidad y belleza.

En el punto anterior advertimos acerca de las infinitas posibilidades del diseño de las aberturas. Una de las que emplea Villanueva es el bloque calado ¡Atención. Solo en espacios de circulación! Es un elemento que junto a otros permite realizar un cerramiento vertical, estableciendo un límite físico. Cierra el espacio, lo limita. Pero al mismo tiempo sus pequeñas perforaciones permiten el paso de aire y luz.

Se llega entonces a esa hermosa paradoja que es la *pared de bloque calado*. Es lo primero porque se hace en forma similar a una pared convencional y porque cierra toda la superficie vertical. Simultáneamente no lo es, porque es perforada.

Cabe pensar un momento en las diferencias entre este sistema de aberturas y el óculo del Panteón. Ya antes dijimos que en el Panteón lo singular hace el todo: el óculo es la única abertura de luz. En cambio, los bloques calados son muchísimos y pequeños. El óculo es un solista, un Pavarotti de la luz. Las superficies de bloques calados, como las emplea Villanueva en la Ciudad Universitaria, son un grandioso coro de voces de luz. Sin embargo se asemejan en algo. Son pura abertura, no poseen mecanismo de control de paso de aire o luz. Si algún día llueve venteado, los corredores se inundan.

Villanueva una vez lo dijo: prefería unos pocos días al año con pisos mojados ante una gran mayoría de otros frescos, iluminados y ventilados. Hasta aquí las razones funcionales. Pero hay belleza también.

Hay un espacio de la Ciudad Universitaria en donde el efecto de sombras y luces adquiere carácter de fantasía. Es el corredor que prolonga la

Plaza Cubierta hacia el sur. Aquí, la fachada perforada está orientada al oeste franco. El efecto requiere de ciertas condiciones de hora, es un espectáculo efímero. Ocurre ya avanzada la tarde. Y se aprecia mejor en ocasión del solsticio de invierno, el día en que el sol se inclina más hacia el sur. Y hoy, 21 de diciembre de 2016, podremos asistir a ver este hermoso lugar. Es aquí en donde se encuentra la mejor respuesta de la arquitectura venezolana a la fatídica fachada oeste. En ocasión del solsticio de invierno, el día más oscuro del año en el hemisferio norte, Villanueva ha hecho tal proeza.

¡Dime tú si no es un genio!



Plaza Cubierta (1952-53). Carlos Raúl Villanueva. Fecha: 21 de diciembre de 2016, aproximadamente a las 4:00 pm.

4.3.5-Recordando a Carlos Raúl Villanueva

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2017/05/recordando-carlos-raul-villanueva.html>

Hoy, en la ocasión de su cumpleaños 117, quiero recordar al maestro Carlos Raúl Villanueva. Y comienzo con algunas comparaciones con el recuerdo de Jesús Tenreiro, al que le dediqué un texto en fecha 09 de abril de 2017.

Con Jesús compartí en el aula, en su oficina y en su casa en Las Palmas. En cambio a Villanueva no lo conocí personalmente. Yo ingresé a estudiar en la FAU en 1972, y creo que en esa época él ya no asistía a la universidad.

La otra diferencia es que las obras de Jesús están lejos. En cambio, a la obra cumbre de Villanueva –la Ciudad Universitaria de Caracas- asisto a diario. Con emociones encontradas. Por un lado identifico el deterioro de los edificios, causado en buena medida por la desidia gubernamental que ha dejado a la universidad más importante del país en una penuria económica absoluta. Luego, asisto también a las caricias y guiños que me hace esa arquitectura tan audaz, divertida y ricamente variada.

Entonces, hay diferencias entre mi acercamiento a la obra y al hombre que quiero recordar.

Veo las fotos del Villanueva, ese ser bondadoso y redondo. Me lo imagino bajo de estatura, con aires de profesor, sin la pose de arquitecto glamoroso. Su mirada me resulta un tanto inescrutable. Revela calma, a veces hasta distancia. En las fotos que lo retratan con su amigo Alexander Calder hay expresiones de alegría y picardía. Conociendo los resultados de esta dupla creativa –el Aula Magna- uno puede suponer que los dos llegaron a ser hombres plenos volviendo a ser niños, tal y como lo entiende Nietzsche.

Sin embargo, digamos que el retrato de Villanueva es el retrato de un hombre común. Y a pesar de que he escuchado algunas historias del Villanueva hombre, arquitecto y profesor; es poco lo que me dicen.

En mi consciencia, las fotos de aquel hombre común se encuentran en total contraste con lo que advierto en los dibujos que salieron de su cabeza y de sus manos. Esos croquis originales que he podido admirar en el corredor de la planta alta de su casa –Caoma-. Son dibujos rudos, secos, pero igualmente contundentes. Lo que contienen y expresan casi parece querer salir de la superficie del papel. Pocas líneas, algunas anotaciones precisas, medidas oportunas y una absoluta consciencia de las posibilidades del curso que va del croquis al proyecto y de allí a la obra.

Luego están las notas docentes, esas hojas en las que se mezclan el texto mecanografiado, los subrayados, los tachados, los croquis y las anotaciones colaterales. Y uno siempre encuentra una oportuna reflexión o un conocimiento de un aspecto de una obra histórica que antes había pasado inadvertido.

Hace días me topé con unas reproducciones digitales del proyecto de la Facultad de Arquitectura. He analizado los planos, los he admirado y he

verificado medidas. Son planos contundentes de una obra contundente. Sin desperdicio, sin refinamientos innecesarios, ese aspecto del cual Oscar Tenreiro ha tratado en su *blog*.

La Facultad de Arquitectura es el reino del ángulo recto. Muy pocas veces aparecen curvas y superficies en ángulo, solo para reforzar el reino del ángulo recto. La Facultad de Arquitectura es la disolución del volumen ¡Salvo el del auditorio! La Facultad de Arquitectura es el juego perfecto de lo pesado y de lo liviano. La robusta estructura y los gráciles parasoles. La Facultad de Arquitectura es una lección acerca de lo grande y lo pequeño, de lo abierto y lo cerrado.

Sigo recordando.

Villanueva se hace aún más vivo en el corazón de la Ciudad Universitaria: en la dupla del Aula Magna y la Plaza Cubierta.

Encontramos aquí dos potencias enfrentadas. Dos soluciones contundentes y precisas para dos programas igualmente precisos: el gran auditorio y el vestíbulo que antecede la sala.

A diferencia del reino de la Facultad de Arquitectura, en este territorio doble la curva se hace presente. Y lo hace de diversas formas. A diferencia de la Facultad de Arquitectura que es pura desnudez, aquí se complementan de forma especial el arte y la arquitectura, la estructura y los revestimientos, el concreto armado y la madera, los colores neutros y los fuertes acentos de color.

Y mientras escribo esto, vuelvo a pensar en ese rostro inescrutable de las fotos.

Y vuelvo a pensar en ese hombre que no conocí, del cual hemos conocido algunos datos y del cual hemos aprendido como puede ser una arquitectura extraordinaria en un clima y en una luz como solo tenemos en Caracas.

Mi recuerdo de Villanueva es hoy este. Es la mezcla de esas fotos y esas miradas que ocultan más de lo que muestran, esos croquis tan plenos de arquitectura y esas obras brillantes plenas.

Villanueva es hoy metáfora del país. Un siglo XX que conoció modernidad y modernización, un país que se abrió al mundo y un legado contundente que se fue olvidando y menospreciando antes de lo que

pensamos. Hoy la Ciudad Universitaria de Caracas y la Universidad Central de Venezuela revelan un pasado pleno de cosas buenas y un presente maltrecho. Uno sospecha que la barbarie cada día gana más terreno. Mientras tanto, la otra cara revela las infinitas posibilidades de un país digno.

Villanueva nos mostró que Venezuela puede aspirar a la grandeza. Ese es su gran logro y siempre le daremos las gracias.



CUC. Facultad de Arquitectura (1957). Carlos Raúl Villanueva



CUC. Exterior Plaza Cubierta (1952-53). Carlos Raúl Villanueva



CUC. Exterior Plaza Cubierta (1952-53). Carlos Raúl Villanueva

4.3.6-Una entrevista a Moneo

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2016/08/una-entrevista-moneo-02-viii-2016.html>

La entrevista de la que reproducimos el inicio es la primera que acompaña un ejemplar de *El Croquis* dedicado a Rafael Moneo (1937). Así comienza:

Las obras que presentamos parecen carecer de un 'estilo' personal que las ligue. ¿Cree que ello responde únicamente a una cuestión de lenguaje? ¿Considera su arquitectura la propia de un ecléctico? (Márquez, Fernando y Levene, Richard. 2004: 14).

Y así responde Moneo:

En primer lugar hay que decir que las obras pueden ser personales sin que tengan un 'estilo' personal. Cada uno de los proyectos que aquí se publican es una respuesta personal a situaciones, lugares y programas muy diversos. Mi preocupación primera, cuando comienzo a estudiar un nuevo proyecto, es identificar con claridad cómo la 'disciplina' que practicamos, la arquitectura, puede contribuir a resolver el problema que hay implícito en toda construcción, por simple que ésta sea.

Saber, dicho con otras palabras, qué puede hacer un arquitecto con la disciplina de que se sirve para clarificar una determinada situación, dar sentido a un lugar o satisfacer un programa, lo que implica la adecuada elección del tono a que ha de someterse su trabajo, para no caer ni en los excesos ni en los errores a que llevan una mala interpretación de los encargos. Esto me parece mucho mejor que el acudir a resolver un problema de arquitectura con la obsesión del manejo de un determinado estilo.

Por ello, si de lo que se trataba era de preguntarme si me acerco a un trabajo sin prejuicios acerca del estilo, sin un partido tomado con respecto al lenguaje que vaya emplear, mi respuesta es afirmativa: procuro prescindir de cualquier a priori estilístico cuando comienzo a trabajar en un proyecto. Pero, ya que habéis mencionado la palabra 'estilo', me gustaría decir que, si bien el

concepto 'estilo' ha mostrado ser de extrema utilidad para el estudio de la historia del arte, no debe, en mi opinión, reducirse el problema en el que hoy se encuentra inmersa la arquitectura a una cuestión de estilo.

Entiendo que se mire con nostalgia a los años de entreguerras, cuando la fe en un nuevo estilo ecuménico y universal parecía asegurar una nueva etapa en la vida de la humanidad, pero no creo que el presente que conocemos nos permita pensar de igual modo.

Hoy las esperanzas de acuñar un estilo ecuménico y universal, de forjar un lenguaje único y exclusivo que acabe de una vez por todas con la Babel en la que vivimos, se han desvanecido. Cada vez se hace más evidente que el mundo es plural, diverso y multiforme, y que hemos de aceptar esta realidad como principio primero y básico. Pero, y aunque después de lo dicho se comprenderá que el término ecléctico haya perdido en buena medida las connotaciones peyorativas que lo caracterizaban cuando se aplicaba a los arquitectos victorianos, no creo que sea, en lo que tiene de fluctuante y alternativo, el más adecuado para mi trabajo en el que, yo al menos así lo veo, ha habido siempre una clara continuidad.

Me gustaría que se pudiese hablar de una arquitectura densa, no inmediata, bien hecha, y si todo esto se consiguiese sin perder una cierta frescura y conservando el aroma de lo que fue el primer contacto con la realidad sobre la que se trabaja, mejor que mejor. Comprendo que ésta es una meta poco menos que imposible, difícilmente alcanzable. Y, sin embargo, algunos han llegado: el arquitecto del Erecteion, por ejemplo. (Márquez, Fernando y Levene, Richard. 2004: 14).

Y aquí va mi comentario.

Es inevitable. Cada vez que leemos a Rafael Moneo tenemos la certeza de que este arquitecto español señala ideas importantes.

Y esto sucede porque Moneo se aparta de habituales convenciones que inundan la cultura arquitectónica. Así, cuando habla del lugar nos dice que no hay obra que se instale en un sitio sin ejercer cierta violencia o; en otra ocasión, cuando señala que la arbitrariedad es una constante en el hacer arquitectura.

La primera pregunta que le hacen en una entrevista de 1985 parte del supuesto de que su obra no es unitaria. Es antes que nada el fruto de la obra de un ecléctico.

¿Cómo responde Moneo?

La cuestión del estilo es una suerte de fijación, un *a priori* del que Moneo se zafa. El proyecto –arquitectura nueva- se alimenta de la propia arquitectura, de las condiciones del programa y de las determinantes del lugar.

El arquitecto y su consciencia no desaparecen. Toma decisiones, pero una fundamental para Moneo es la de no fijar la forma de antemano. Ese es su sello personal. Sello de método y no sello de marca.

Luego contextualiza la noción de estilo. Fue útil para la historia tradicional para encapsular categorías –gótico, renacimiento, barroco- y fue una ambición de las formas de la arquitectura de entreguerras, aunque paradójicamente se pretendía eludir el sello estilístico.

Como comentario adicional, vale la pena recordar El Escorial o la Catedral de Santiago de Compostela, edificios emblemáticos de la arquitectura española que difícilmente podemos encapsular en los estilos históricos convencionales. Al señalar esto, queremos acentuar el carácter español de Moneo.

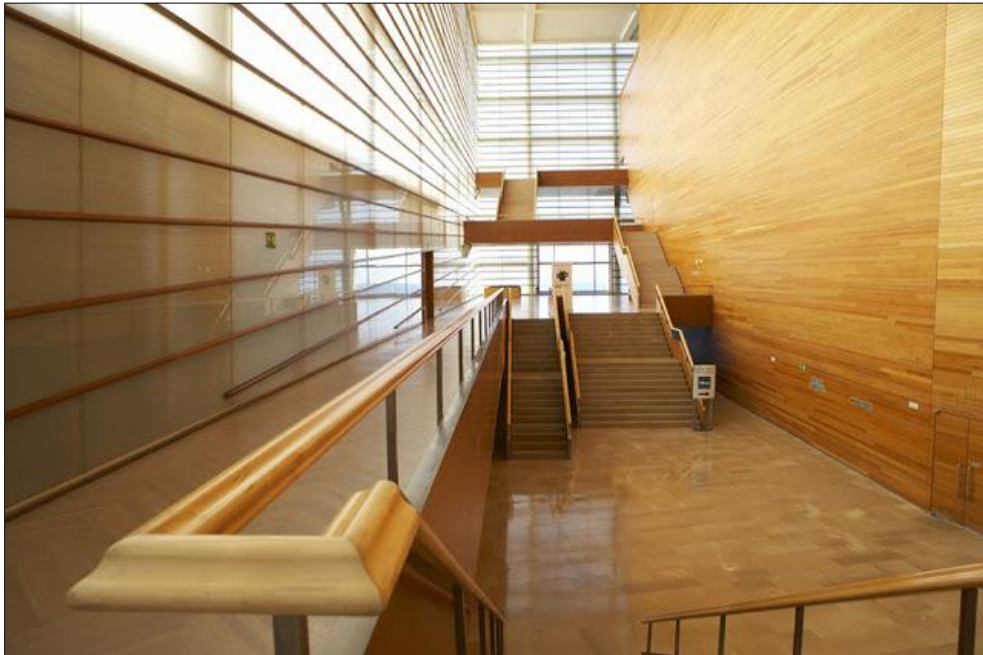
Finalmente, Moneo reivindica la arquitectura *no inmediata*. ¿Qué es esto?

Escuchando sus palabras y viendo lo que hace en sus obras podemos aventurar que Moneo apunta hacia una arquitectura de larga duración despojada de la verborrea circunstancial, pero también capaz de ofrecer alguna respuesta que nos inquiete, que nos ponga a pensar.

Al final del texto que reproducimos Moneo recuerda al *Erecteion*, ese curioso templo clásico con tres pórticos, sin basamento, posado en diversos niveles y con columnatas de diferentes alturas. Sin embargo, aun con todos estos desperfectos, el templo se erige como obra clásica.

Es el mismo temple de obras como el Museo de Arte Romano de Mérida (1980-85) o el *Kursaal* de San Sebastián (1990-1999).





Página anterior: *Erecteion* (421-406 a. C.) Atribuido a Filocles
Arriba: Museo de Arte Romano de Mérida (1980-85). Rafael Moneo.
Abajo: Auditorios *Kursaal*. San Sebastián (1990-99). Rafael Moneo.

4.3.7-Una entrevista a Moneo II

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2016/08/una-entrevista-moneo-ii-05-viii-2016.html>

Moneo da para más. He aquí otro párrafo de la entrevista:

Los edificios una vez terminados dejan de ser propiedad del arquitecto, aunque durante la construcción éste haya vivido la fantasía de proyectar sobre el edificio todos sus deseos, y pasan a ser dueños de sí mismos, dando razón con la lógica de su construcción de su propia realidad física sin necesidad de que nadie, ni con la interpretación ni con la exégesis, se apodere de su ser. La

comunicación no es el fin último de la arquitectura. (Márquez, Fernando y Levene, Richard. 2004: 14).

Comparto esta idea:

-Que la obra (no decimos edificio) se desprende del arquitecto y sus sueños y comienza a tener una identidad propia, más allá de la voluntad del autor.

Dudo de las siguientes ideas:

-Que exista -en sentido estricto- una lógica de la construcción.

-Que las obras de arquitectura sean solo realidad física. Creemos que las obras de arquitectura son realidad cultural. Realidad cultural presta a ser interpretada por quien lo quiera hacer, incluyendo al autor.

Algunas interpretaciones se olvidarán. Otras serán recordadas. Así la obra *vivirá* en el tiempo...

4.3.8-Otra vez Moneo. En contra de los automatismos

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2016/08/otra-vez-moneo-en-contra-de-los.html>

Dice Rafael Moneo:

Debo ahora hacer constar que el que una arquitectura sea apropiada no elimina la posible destrucción del lugar. La libertad de hombres y mujeres para transformar y crear un paisaje que se convierta en marco adecuado para la vida exige tal posibilidad y, en efecto, la historia de la arquitectura está llena de este tipo de episodios. Dicho de otro modo, el que una arquitectura sea apropiada puede reclamar la formulación de un juicio contrario al lugar. La arquitectura, por tanto, no significa una respuesta automática, inmediata. (Moneo, 1995: 37).



Urbino. Italia.

Este pueblo medieval, como otros, desafía las respuestas mecánicas al lugar. Qué lejos estamos del determinismo que conocimos en el capítulo 1.

4.3.9- Una cuestión esencial

<https://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2018/12/una-cuestion-esencial.html>

¿La arquitectura es una disciplina autónoma, dotada de sus propias categorías de análisis y elaboración o, por el contrario, se vincula con otras expresiones culturales y científicas de otros campos del saber?

Ya hemos podido constatar como muchos arquitectos y teóricos miran a las ciencias naturales y a la filosofía buscando asideros firmes.

Sin embargo, existen también otros caminos. Un caso de marcada indiferencia al campo filosófico lo encontramos en Bruno Zevi. Este crítico e historiador trabaja insistentemente el tema del *espacio arquitectónico*. Así lo nombre, otras veces se refiere al *espacio interior* o al *vacío*. En líneas generales, nunca le parece necesario establecer relaciones y explicaciones entre el uso que él le da a este término y el que se le da en el campo de la filosofía (en la que existe una amplia elaboración conceptual, desde Aristóteles hasta Martin Heidegger). En su texto clásico *Saber ver la arquitectura* (1978. Primera edición: 1951) encontramos que en los títulos de los 6 capítulos que conforman el libro la palabra espacio se repite 3 veces, mientras que la palabra arquitectura se repite 4 veces. La referencia al espacio es continua, así como a la propia arquitectura, la pintura y la escultura, a obras y autores y a nociones específicas de la arquitectura tales como “planta”, “escala”, “muros”. En ninguna de las partes del libro Zevi se detiene en el significado del espacio en la filosofía. Los nombres de 2 filósofos, Theodor Adorno y Ludwig Wittgenstein, solo aparecen señalados en la bibliografía final sobre teóricos del arte y la arquitectura (Zevi, 1978).

Evidentemente, nos encontramos aquí con un franco contraste con el caso de Josep Muntañola, en quien reconocemos una sobreexposición de filósofos y categorías de filosofía.

Hablemos de otro historiador: William Curtis. Prudentemente nos alerta acerca de los excesos de cierto tipo de teoría. En una entrevista que concede en 1998, Curtis señala que “el principal argumento para la reflexión procede

de la experiencia de la cosa misma” (Curtis, 1998: 4). Curtis afirma que no le importan mucho cuales son las obsesiones y temas en los que los arquitectos se inspiran, siempre y cuando en la obra se pueda identificar “... un lenguaje efectivo, y (...) la creación de una nueva entidad: un edificio con vida propia” (Curtis, 1998: 5).

Evidentemente, Curtis se refiere a obras y a arquitectos. Sin embargo, su planteamiento se puede trasladar a la teoría en general. Tanto para Curtis, como para Zevi, la obra es el centro fundamental de la arquitectura, y si bien no descarta el papel de la teoría, su crítica se dirige contra el “exceso de palabras mal empleadas y conceptos pobremente desplegados” (Curtis, 1998: 6).

William Curtis es una figura destacada de la cultura arquitectónica desde finales del siglo XX. Además de sus abundantes artículos es autor de un texto ya clásico: *La arquitectura moderna desde 1900* (2006. Primera edición: 1982). Esta historia es termómetro de la cultura arquitectónica y de las tendencias del pensamiento histórico y teórico. El prestigio de Curtis está enraizado en la cultura académica. No ha sido ni promotor ni participe de movimientos o diatribas ruidosas.¹²⁴

Esa historia de Curtis cumple este año 36 años de publicada. Y es interesante al día de hoy revisar cuales son las obras que Curtis consideró en su momento oportuno mencionar como dignas de interés. En la introducción menciona algunas obras que aparecen al final del libro. Estas son:

-Palacio de Congresos de Salamanca (1985-92), de Juan Navarro Baldeweg.

-Banco de Hong Kong (1979-85), de Norman Foster.

-Estudio *Sangath* (1979-81), de Balkrishna Doshi.

-Iglesia Myyrmäki (1984-87), de Juha Leiviskä.

-Museo *Chikatsu-Asuka* (1989-93) de Tadao Ando.¹²⁵

Curtis escribe sobre estas obras:

¹²⁴ Deconstructivismo y postmodernismo fueron ruidosos. Con esto explico lo que quiero decir.

¹²⁵ Varias obras son posteriores a la primera edición. Una revisión de las diversas ediciones permitiría conocer obras y temas que Curtis fue incorporando en las sucesivas ediciones.

(...) Se trata de unos extraordinarios logros recientes en términos puramente arquitectónicos. Se debe también a que se cuentan entre los últimos edificios de sus respectivos lugares y sociedades, al tiempo que han supuesto una contribución a una sólida cultura arquitectónica global. (Curtis, 2006: 17).

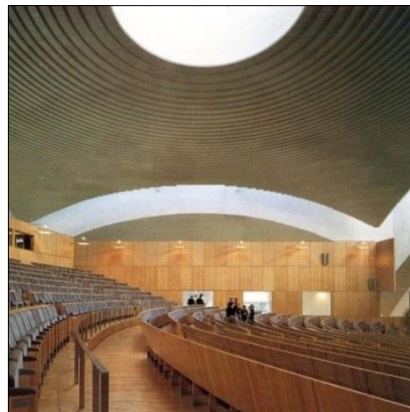
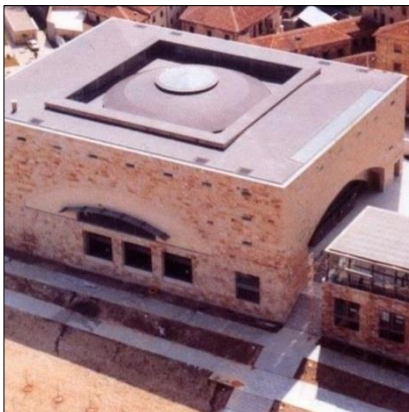
Algunas de las obras y arquitectos citados son más conocidas, otras menos. En el caso de los arquitectos, se puede decir que algunos son silenciosos, o bien porque de hecho lo son (Navarro Baldeweg) o porque no hacen parte de países o medios de gran popularidad y difusión (Doshi). Y lo que destaca Curtis son los valores de esas obras como arquitecturas concretas.

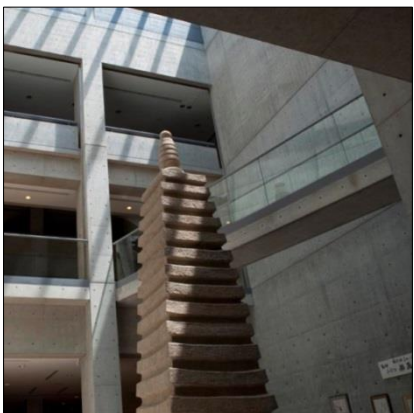
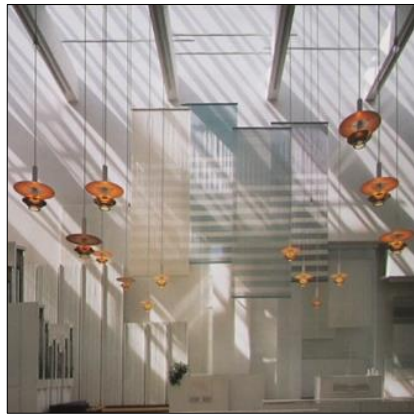
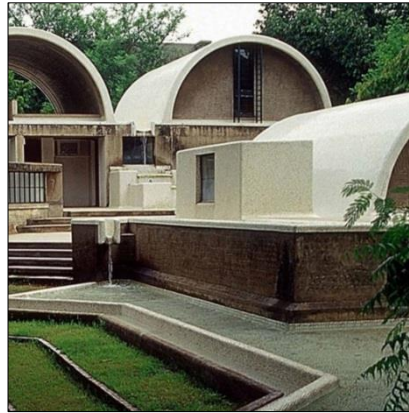
En un sentido, ese momento de finales del siglo XX y los comienzos de este XXI están marcados por mucha elocuencia y por una tentación filosofante o discursiva. Es interesante reconocer los nombres que Curtis incluye en esta lista de autores importantes para la historia de la arquitectura y es igualmente importante reconocer los que no nombra.

El transcurso de la teoría culmina llegando a los tiempos recientes en buena medida con este balance: arquitecturas muy variadas y búsquedas novedosas (nada de malo en ello) y un síntoma: el exceso verbal. Este, lejos de contribuir a la teoría, hace que podamos desvariar.

Muestra de ello es lo que dice Rafael Moneo sobre Peter Eisenman:

(...) Yo creo que casi todas las explicaciones que Peter Eisenman da de su trabajo, apartan de su comprensión. Yo no recomendaría, a quien quiera profundizar en el trabajo de Eisenman, seguir al pie de la letra las introducciones que él hace de sus proyectos. (Moneo, 2004: 30).





Páginas anteriores. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo:

- Palacio de Congresos de Salamanca (1985-92). Navarro Baldeweg. Exterior
- Palacio de Congresos de Salamanca (1985-92). Navarro Baldeweg. Interior
- Banco de Hong Kong (1979-85). Foster. Exterior
- Banco de Hong Kong (1979-85). Foster. Plaza interna
- Estudio *Sangath* (1979-81). Doshi. Exterior
- Estudio *Sangath* (1979-81). Doshi. Interior, con Doshi sentado en la escalera.
- Myyrmäki Church (1984-87). Leiviskä. Exterior.
- Myyrmäki Church (1984-87). Leiviskä. Interior.
- Museo *Chikatsu-Asuka* (1989-93). Ando. Exterior.
- Museo *Chikatsu-Asuka* (1989-93). Ando. Interior.

4.3.10-Aldo Rossi. A 21 años de su ida

<http://luispolitoarquitecto.blogspot.com/2018/09/aldo-rossi-21-anos-de-su-ida.html>

En estos días reviso a Aldo Rossi. La experiencia me ha resultado conmovedora. Y he encontrado un pasaje de *La arquitectura de la ciudad* (1982. Barcelona, Gustavo Gili. Primera edición: 1966) que sin duda es un duro golpe a ciertas formas habituales de investigar. El texto que reproduzco es un comentario que hace a la segunda edición italiana en 1969:

Volviendo a leer este libro emerge de él, como problema de fondo, la cuestión de las tendencias y de la relación entre el análisis urbano y el proyectar. Estos temas están unidos entre sí. Pocas cosas lustran a pobreza de una parte de las investigaciones de la arquitectura moderna como el uso del concepto de científicidad que viene explícitamente (o implícitamente en los peores casos) unido al de neutralidad. La neutralidad es una noción que se aplica en un sistema constituido por conceptos y reglas; pero cuando se entra en el examen de estos mismos conceptos no tiene sentido alguno. La arquitectura y la teoría de la arquitectura, como todo, pueden ser descritos por determinados conceptos, los cuales, a su vez, no son absolutos o neutrales. Por consiguiente, ninguna idea puede ser neutral, sino que modifica profundamente, según su importancia, el modo de ver de la humanidad. En arquitectura los problemas del conocimiento han ido siempre unidos a las cuestiones de las tendencias y de la elección. Una arquitectura sin tendencia no tiene campo ni modo de manifestarse. Así, al construir una teoría de la arquitectura, también la relación con la historia es una correspondencia de elección; mi traducción e introducción a Boullée, realizada después de haber escrito este libro, tiene este significado. La construcción de un racionalismo más complejo que aquel esquemático, presentado por la historiografía de la arquitectura moderna hasta hace unos años, se enfrenta con una tradición propia y sólo en su referirse a ella puede encontrar una justa relación con el presente.

La falta de una orientación es señal de la gratuidad de muchas investigaciones a las que asistimos, y de su improvisación. La relación entre el análisis urbano y el proyectar es por tanto una cuestión que sólo puede ser resuelta en un marco de tendencias, dentro de determinado sistema, y *no puede concebirse como neutralmente resoluble (...)*. (Rossi, 1982: 42-43).

Las ideas que expone aquí son trascendentales para todo aquel que quiera aproximarse a la arquitectura con respeto a esa actividad. La neutralidad y distancia científica que impone el estudio de los hechos naturales no aplica a la arquitectura.

Puede que un astrónomo se emocione por el descubrimiento de un nuevo planeta. Se emocionará por su hallazgo, pero el hecho en sí no lo transforma ni toca sus valores. No importa si los planetas del sistema solar son nueve o diez, o si uno de ellos tiene dos o tres lunas.

Pero una idea o una teoría, una determinada obra no nos dejan indiferentes. Si un día descubrimos por casualidad una obra de un Oscar Niemeyer o de un Peter Zumthor no quedaremos indiferentes a la experiencia y nos veremos obligados a reconsiderar que es la arquitectura para nosotros.

Y eso sucede también con la obra de Rossi. Veamos un dibujo y una foto de una de sus obras más emblemáticas, el cementerio de San Cataldo en Modena (1971-84), proyecto que realiza junto con Gianni Braghieri. Por un lado podemos admirar esa axonometría frontal, plena de color, en la que distinguimos columnatas, volúmenes puros y esa arquitectura tan violenta y cruda, típica de Rossi.

Luego podemos mirar con atención esa foto del patio central con la escalera. En cada piso vemos los corredores y más atrás los nichos de los muertos.

Es una arquitectura que no complace, que no conforta; pero nunca nos deja indiferentes.

La cita que reproduzco proviene de ese libro emblemático que es *La arquitectura de la ciudad*. Al igual que con la arquitectura, este libro no es conocimiento inerte, ni erudición de universidad. Es complejo y rico, lleno de propuestas para la aproximación a la diáda arquitectura-ciudad. Aspectos notables son su crítica al funcionalismo ingenuo (una derivación de la peor simplificación del positivismo), así como el haber puesto de relieve los temas del tipo arquitectónico y la forma de la ciudad, como materias que hacen a la arquitectura.

Sin duda, debemos a Rossi haber enriquecido y reformulado la teoría. Regresando a la cita, debemos agradecer haya puesto su ojo crítico en esa

forma aséptica y arrogante de abordar la investigación cultivando una neutralidad ajena a toda humanidad.

Gracias por eso Aldo Rossi.

Varias veces se ha hablado de pluralidad como marco para esta investigación. Ha servido para evitar toda pretensión unitaria o fundadora. Se trata de aceptar el naufragio de toda teoría única y singular. Sin embargo, tal escogencia no significa la aceptación de toda propuesta teórica. También toca fijar posición y descartar.



Cementerio San Cataldo (1972-78). Aldo Rossi.

Ya próxima la conclusión del trabajo, cabe aclarar que el objetivo de este capítulo es el de reiterar y reforzar. En su globalidad, los temas y problemas de este trabajo se ubican dentro de la formación cultural y muy poco en las esferas de la técnica y de los datos materiales. Así, exponer, dudar, preguntar y responder tentativamente, una y otra vez, hacen parte del método de este trabajo. Si reivindicamos la pluralidad de teorías, eso significa que este trabajo no está construido para defender y concluir en una única idea rectora.

El papel de este capítulo es el de refuerzo; fundamentalmente de los temas gruesos que orientan la investigación.

Además, el discurso de este último capítulo deriva de otra necesidad: vincular conceptos y principios a la realidad de nuestra arquitectura. Así como la pluralidad de teorías se expresa en la diversidad ideológica e histórica, también debe hacerlo debido a las razones de diversidad geográfica y cultural. Hablo de Venezuela. Los afanes de conceptos y categorías derivan a veces de pretensiones científicas o de estar a tono con los dictámenes de la moda cultural. Mi defensa de la pluralidad no es a favor de ella en abstracto. Lo es en la medida que entiendo que los problemas de nuestra arquitectura no son los mismos que orientan las inquietudes intelectuales y artísticas de un Peter Eisenman o de un Frank Gehry.

En este sentido, uno de los propósitos del capítulo es el de fomentar conexiones entre temas más generales y las particulares expresiones de la arquitectura venezolana.

Repasaremos ahora la finalidad de los temas tratados, en un orden distinto al que aparecen en el trabajo.

Uno de los temas que cruza transversalmente la investigación es la dupla ciencias-artes (4.2-Sobre ciencias y artes). La tensión entre ciencia y arte es abordada por Octavio Paz, a través de su cristalino y breve pensamiento que reconoce el valor de la excepción en el mundo del arte, el mismo que se expresa en la pluralidad de respuestas que pueden tener tanto la arquitectura como las diversas teorías. El mismo tema se refuerza anteponiendo las pautas teóricas de la ciencia que enuncia Bunge contrapuestas a la individualidad y excepcionalidad de muchas de las expresiones de la obra de Villanueva en la CUC. La excepción de la que habla

Paz suele ser también maestría; una que se expresa en la fuerza que impone una obra de arte o arquitectura revelándose siempre nueva y única.

A lo largo del texto he querido ser insistente en destacar algunos aspectos sustanciales de la naturaleza de la arquitectura, emparentados con las artes y en franca oposición a los mecanismos conceptuales y epistemológicos que operan en las ciencias naturales. Uno de los objetivos de la presente investigación es reiterar rasgos de la arquitectura: unicidad, excepcionalidad y autonomía disciplinar. Si las teorías se refieren a la arquitectura, es imprescindible que estos aspectos esenciales sean reconocidos y recordados permanentemente.

El tercer punto de este capítulo (4.3-Obras, reflexiones y docencia) debe entenderse como respuesta a las últimas hipótesis del trabajo: problematizar, aprendizaje y propuestas, compromisos.

Pero este capítulo tiene intenciones adicionales. Si en el resto de la investigación se puede decir que el esfuerzo está concentrado en la discusión de modelos de aproximación a la teoría de la arquitectura, aquí se pone en práctica la materia; ofreciendo mi propia visión acerca de algunos temas. Y esto lo hago de dos maneras. Por una parte poniendo en relieve tales asuntos. Tal es el caso de los textos sobre Villanueva y Jesús Tenreiro, dos figuras que considero claves para la arquitectura venezolana. No son las únicas, por supuesto. En segundo término, estos textos ofrecen aproximaciones teóricas cuando analizo tanto sus obras así como sus pensamientos. Los tres puntos breves dedicados a Rafael Moneo (4.3.6, 4.3.7 y 4.3.8) y aquel dedicado a Aldo Rossi (4.3.10) obedecen a este mismo propósito y a la intención de reforzar sus aproximaciones a la reflexión teórica.

El trabajo, en sus inicios, toca los temas de tradición y cultura y este último capítulo los llama *de nuevo* (4.1-Cultura y tradición, de nuevo). No ha podido ser de otra manera, ya que estos temas son los que permiten reconocer una interpretación global y esencial de lo que las teorías han sido desde Perrault hasta nuestros días. Si los primeros tres capítulos muestran lo dicho en sus líneas gruesas, en este último capítulo me permito mirar a ese contexto escogiendo de forma más libre temas y autores.

La formación cultural es un campo en el cual es muy difícil que podamos establecer límites. Se trata aquí de un proceso formativo que nunca

concluye. Y no concluye por dos razones: en primer lugar por la vastedad del campo de estudio y en segundo término porque ante estos temas raramente llegamos a encontrar una verdad definitiva.

El tratado de Vitruvio o un edificio antiguo pueden revelarse hoy bajo nuevas facetas. Ya vimos como Rafael Moneo reconoce en las arquitecturas de la antigüedad greco-romana filones de completa actualidad. Esto se revela también en las relecturas del clasicismo que hacen Tzonis, Lefaivre y Bilodeau y también Frank Lloyd Wright. Estas dos interpretaciones son interesantes en la medida que desarrollan lo que ya anunciamos: en arquitectura el pasado no se agota. Para Wright, el tema de la estilización de los materiales de construcción es una reflexión necesaria para hacer arquitectura en el ámbito de la era industrial. Para Tzonis *et. Alt.* el clasicismo es un mecanismo revulsivo, un medio para despertar nuestra consciencia. Esto se hizo en la antigua Grecia, en el Renacimiento e igualmente en el siglo XX con proyectos neoplasticistas como los que realizan Teo van Doesburg y Cornelis van Eesteren en 1925. (Tzonis *et. Alt.*, 1984: 208). Y despertar consciencia a través de la arquitectura y de su pensamiento es sin duda un reto también para el presente.

Algunos de los temas y textos tratados a lo largo del trabajo y en especial en este capítulo obedecen a intereses personales. Rossi –uno de esos intereses- afirma con toda claridad que en cuanto a arquitectura no vale la neutralidad. Reivindica la elección. Cuando declaro que la investigación obedece a intereses personales, el comentario puede ser ruidoso para ciertas formas de indagación que condenan escogencias como estas. Pero no es casualidad que este trabajo esté dedicado a Rafael Moneo, figura de la arquitectura contemporánea. Escogencia personal sí, pero siempre orientada a un fin.

Aprovecho la oportunidad para plantear una salida a este dilema. Cuando un investigador escoge lo hace por algo, y si bien de antemano no debemos darle crédito, cabe considerar como trata el material escogido y qué resultados ofrece su investigación. Como dice Shaeffer, ser subjetivo no necesariamente implica ser individualista.

Digo todo esto antes de reconocer las deudas de este trabajo a tantos pensadores importantes que han sido guía y estímulo. Para terminar, vuelvo a

recordar dos más de ellos, cerrando con un acercamiento a las realidades del presente de la arquitectura venezolana.

En el subcapítulo 4.1 se trata de dos hombres de letras: Paul Valery (1871-1945) y Octavio Paz (1914-1998). El primero trata la labor del arquitecto, el segundo la libertad.

En 1921, los editores de la revista *Architettura* encargan al poeta Paul Valery la realización de un texto sobre el arquitecto. Probablemente, un antecedente de tal petición tiene que ver con otro artículo, *Le Paradoxe sur l'architect*, que Valery publicó en 1891 (E. Noulet. En: Valery, 1982: 9).

La inclusión de un comentario sobre este texto en el *blog* y su posterior incorporación a este trabajo no obedece ni a la curiosidad ni a un propósito puramente divulgativo. El texto de Valery ofrece dos lecciones. Por una parte nos muestra que no necesariamente son los arquitectos los que logran penetrar en el complejo mundo intelectual de la disciplina. Por otra parte, cuando resalta como perduran los edificios de piedra sobre los edificios intelectuales, Valery se muestra partidario de “antiplatónicas concepciones” (E. Noulet. En: Valery, 1982: 11). Otra importante idea es aquella en la cual Eupalinos compara el trabajo del arquitecto con la del cirujano. En las operaciones de ambos no hay detalles pues todo es sustancial.

El tema central de esta investigación es el de las teorías. Y en el texto he sido crítico con aquellos textos que han intentado infructuosamente apartar a la arquitectura de su esencia disciplinar, intentando hacer de ella una suerte de ciencia natural. Hacer un llamado al texto de Valery es afirmar que este es un texto tan importante como los tratados de Vitruvio o aquellos del renacimiento. Este texto es una profunda y vigente lección de arquitectura.

Cerraré el capítulo 4 comentando el punto “4.1.1-La libertad en palabras de Octavio Paz”. Lo haré por la relevancia del autor citado, por el tema y por lo que aporta a esta investigación. El ensayo de Paz hace parte del libro *El ogro filantrópico* (1983). Es un texto dedicado al estado moderno, con énfasis en México y, por extensión, a Latinoamérica.

De la cita de Paz, cabe recordar tres asuntos clave: libertad, democracia, vida civilizada. Tres temas que tocan ambiciones universales pero que en el caso del presente venezolano, lo hacen con el carácter de emergencia y urgencia.

Paz habla de libertad para recordarnos que lo fundamental no es hacer ejercicios intelectuales acerca de ella, sino ejercerla. He aquí una primera lección.

Hay temas que siendo fundamentales no se pueden quedar en la mera especulación de los discursos. Lo mismo que vale para libertad y democracia vale para las teorías de la arquitectura. De nada sirven precisiones conceptuales acerca del tema del lugar, si no somos capaces de realizar esos lugares.

Hay un peligro en la teoría cuando esta sirve para enmascarar. Las palabras –en política y en arquitectura- se han usado a veces para enmascarar. Esto lo sabemos muy bien los que vivimos en la Venezuela del siglo XXI.

Por eso de la sapiente advertencia de Paz he querido pasar a una obra de arquitectura como lo es la Plaza de Los Palos Grandes. Esta plaza de barrio, hecha en tiempos recientes, es obra de gestión pública municipal y está allí para que reconozcamos las posibilidades de políticas públicas y obras de arquitectura que permiten el disfrute de espacio abierto a todos, de descanso y de juego de niños.

Rasmussen, varias veces citado, habla de la arquitectura como bella arte. Para terminar, digo que la arquitectura no es solo bella arte en cuanto sea bella al verla, sino en cuanto permita ser escenario de vida bella.

Lo importante de este proyecto –aparte de sus cualidades propias- es que revela la importancia de una gestión de gobierno que no pretende atraparnos en palabras, sino que se concentra en acciones de democracia.

Últimas palabras para cerrar este último capítulo.

Lo que este trabajo propone no es una nueva ciencia ni nuevos términos. Lo que aporta como nuevo conocimiento es que es indispensable atender dos fuentes: una es la tradición de la disciplina. La otra es la cultura, ese marco amplio que permite que el edificar se cargue de valores humanísticos universales. La lección es teórica y práctica, toca el conocimiento pero también las acciones políticas.

Conclusiones

Este trabajo es una indagación acerca de la naturaleza de las teorías y de la arquitectura como disciplinas. ¿A qué obedece esta inquietud que conduce a realizar toda una investigación acerca de este tema? ¿Acaso no basta que nos sigamos refiriendo a la teoría de la arquitectura tal y como se ha hecho tradicionalmente? El trabajo no se detiene en la cuestión del término teoría de la arquitectura, pero sí en sus **implicaciones científicistas** y en sus **pretensiones sistemáticas**. Pero sobre todo el trabajo es un llamado para destacar la **profunda importancia y riqueza de las teorías en la tradición de la arquitectura**.

Una primera conclusión y advertencia del trabajo atañe a ciertos opuestos en juego. He considerado necesario **separar teorías de arquitectura**, entendiendo las primeras como textos y la segunda como la disciplina en su sentido más amplio. Esta separación permite plantear la pregunta acerca del papel de las teorías en el ámbito de la arquitectura. Por otro lado, he separado **dos nociones de ciencia**: una en sentido estricto (Bunge) con estructura codificada y otra en sentido amplio (Collingwood). La otra separación imprescindible es la que atañe a la diferencia entre la investigación y lo investigado. Las aspiraciones legítimas de que una investigación tenga soporte científico no hacen que automáticamente ese atributo se traslade al objeto estudiado. Aun así, en el texto he declarado con anterioridad que **es imposible no valorar** y no tener una determinada mirada como investigador. Es preferible esta declaración a una pretendida objetividad que no es tal. Pero también sostengo que mis propios valores –en la medida de lo posible- deben ser expresados con claridad y con la suficiente **autocrítica**.

Así, el trabajo muestra con toda claridad que el universo de la materia teoría es más amplio y más complejo de lo que aparenta. La extensión del trabajo prueba lo que Ignasi de Sola-Morales dice en pocas palabras: **es grosero tratar a la teoría pensando que todo es simple y evidente**.

Una primera consideración atañe a la interpretación de las teorías de acuerdo al esquema que propone Stroeter (1-la teoría como gramática y *corpus* de conocimiento, 2-la teoría como hipótesis científica y 3-la teoría como reflexión).

La investigación ha mostrado que el primer camino –fundamentalmente asociado al clasicismo- ya no nos pertenece a partir de la modernidad. El modelo que busca igualar la arquitectura con las ciencias naturales tampoco es viable porque **la arquitectura es reacia a ciertos esquemas** que definen la naturaleza de esas ciencias naturales. Queda la tercera vía, la del pensar no sólo sobre el hacer arquitectura, sino también sobre ella misma como institución y sobre las propias teorías. A destacar que este camino es el que carece de estructura, al menos a priori. No define modelos y es abierto. Es *epistemológicamente* el más **modesto**, pero es el que respeta tanto a las teorías como a la naturaleza de la arquitectura.

Este trabajo no se adentra en los temas habituales de la teoría (aquellos que por ejemplo encontramos en los libros de Abercrombie o Rasmussen: espacio, forma, técnica). Son temas que se han tratado frecuentemente y seguramente se seguirán tratando. El trabajo se instala en la puerta de entrada, antes de considerar los temas particulares. Se concentra en ese núcleo así mismo amplio que he denominado la naturaleza de las teorías. A modo de ejemplo: lo que me ha llamado la atención a lo largo de esta investigación no es tanto profundizar en una noción como la de lugar, sino, contrastar como dos autores –Muntañola y Norberg-Schulz- tratan un mismo término desde posturas radicalmente distintas. El primero se ocupa de conceptos y principios. El segundo se ocupa de relatarnos la experiencia de fascinantes lugares concretos. Estas miradas distintas son posturas teóricas distintas, expresión de la **pluralidad de las teorías**.

Desde esta perspectiva de indagación, el trabajo identifica que **no hay una única teoría de la arquitectura** que recorra histórica y transversalmente el universo de la arquitectura. Ninguna teoría ha tenido tal fuerza. Mirando en perspectiva, se pudiera convenir que ese papel lo cumplió alguna vez el clasicismo. Aunque de hecho el clasicismo tampoco es una teoría de carácter universal, se puede reconocer que su trascendencia y su solidez le dan un papel protagónico en la historia. Sobre este fondo ya ido, **Moneo** reconoce dos efectos de corte **trágico**: por una parte tal teoría sufre un **naufragio**. Después de este, en muchos queda la **nostalgia** de lo que alguna vez fue firme.

Ante este escenario aparece la **modernidad** con sus atributos. Uno de ellos es la pretensión por abarcarlo todo. Y lo hace con un instrumento que se llama **espíritu científico**. Se afana en comprender y se empeña en descubrir verdades sujetas a razón y a demostración. La aspiración siguiente ha sido la de dotar a la teoría de estructura, de **arquitectónica**. En líneas generales, las teorías modernas de la arquitectura aspiran a ser totalidades científicas. Esto sucede desde el siglo XVII hasta el presente. A veces el cientificismo arropa los discursos (Muntañola), a veces ese espíritu se apaga y surgen otras vías (Norberg-Schulz). La modernidad trae otra consecuencia para el ámbito teórico: las teorías se multiplican y se soportan en muy diversos fundamentos conceptuales. Así, también sucede que a partir del siglo XVII la **pluralidad de teorías** será un hecho permanente. Esta es una veta retadora.

Se identifica entonces una auténtica paradoja sobre las teorías en la modernidad: el contraste entre el afán por la teoría única y la constatación de la pluralidad de teorías en ese marco moderno.

El trabajo se ha propuesto destacar estos caminos opuestos. Y esto se ha hecho porque si nos adentramos en el desarrollo de los contenidos de la teoría como materia sin reconocer conscientemente las diversas perspectivas **no sacaremos mayor provecho de ese pensar**; sobre todo en un tiempo presente caracterizado no ya por la pluralidad sino por profundos relativismos y entusiasmos de toda índole.

La pluralidad es doble: por un lado es enfoque del trabajo, pero es también reconocimiento de condición propia de las teorías en este tiempo.

La investigación se propone reconocer un marco de comprensión e interpretación para entender en donde están paradas las diversas teorías de la arquitectura. No es mi pretensión haber construido un marco sólido de reconocimiento, pero sí lo es el destacar que hoy más que nunca este marco provisional de visión y orientación es indispensable. Entiendo que la tarea es compleja y ambiciosa, pero creo es necesaria. Como se dijo en la introducción del trabajo, las hipótesis de esta investigación son de **descarte** y de **afirmación**.

Un **descarte obligado** cuestiona la fascinación que en algunos ejerce el espíritu cientificista. Se pretende dentro de este marco fijar verdades racionales, comprobaciones, causas y efectos y hechos; tal cual se entienden

en las ciencias naturales. Expresión de tal aproximación es la insistencia no tanto en preguntar ¿por qué? sino en pretender contestar a ellos y a hacerlo desde la perspectiva de las ciencias naturales. Bajo esta perspectiva, **el proyecto debería calzar con la realidad**. Tal pretensión conduce a la arquitectura y su pensar a un callejón sin salida alguna. Parece que la arquitectura se debate entonces entre verdad (racional) y arbitrariedad o, como plantean tanto Marco Negrón como Alberto Sato, en caminos enfrentados en donde se oponen racionalidad e investigación y por otro creatividad, dimensiones inefables y caminos de la intuición y de la sensibilidad.

Cuando Claude Perrault en el siglo XVII se ve impulsado a comentar y revisar el tratado de Vitruvio (primer eslabón de la teoría clásica) aborda esta misma dualidad: por un lado en la arquitectura existen fundamentos positivos –el uso y la solidez- y por otro existe el principio arbitrario de belleza que solamente obedece a una autoridad convencional y a la comodidad de las costumbres. Se revela así como un auténtico científico, exigiendo razones y condenando todo hábito amparado en la tradición.

Nafragio clásico¹²⁶ y propuesta de nuevas perspectivas científicas!

Es este el punto de partida del funcionalismo y de la idea de que solo se justifica la presencia de materiales y formas cuando están vinculados a la estructura. Lo que no es estructura debe condenarse y descartarse. Más allá de que estas ideas inciden en la teoría y práctica de la arquitectura, la verdadera transformación tiene que ver con la exigencia científicista a las teorías que permanentemente exige justificación racional.

Estas ideas permearán en Durand, en los funcionalistas modernos, en Hannes Meyer, en la *sachlichkeit* y en los afanes metodológicos o de investigación proyectual. Se pretende aquí lograr una contundencia argumentativa y científica. Así, para Marco Negrón en la nueva propuesta de Plan de Estudios para la FAU-UCV se le pide a la teoría que sea el remedio en contra de dos males: el determinismo tecnocrático y la idea del proyecto entendida como operación caprichosa e individualista.

¹²⁶ El naufragio del clasicismo no obedece sólo a las ideas de Claude Perrault. Es un fenómeno que perduró mucho tiempo. Digamos, que el barco se hundió lentamente y digamos también que en la superficie del mar algunos restos siguen flotando.

El trabajo ha mostrado que con planteamientos como estos solo se ha llegado a una **trampa auto-impuesta**. Se está pidiendo a la arquitectura y a su pensar que actúen tal y como lo hacen las ciencias naturales. Juego trancado del cual solo saldremos en la medida que indagemos en la naturaleza disciplinar de la arquitectura, dejando de lado todo préstamo de las formas de proceder de las ciencias naturales.

¿A dónde mirar entonces?

El trabajo propone nos detengamos en la **tradición**. Esto lo han hecho Rafael Moneo, Alberto Campo Baeza, Louis Kahn, Le Corbusier y nuestro maestro mayor, Carlos Raúl Villanueva. Y lo han hecho tanto con sus proyectos así como con sus ideas.

Es tiempo de reconocer la **tradición** de la arquitectura y de las teorías. Tradición que no determina como deben hacerse las cosas. Pero si toca reconocer el rico **fondo cultural** de una disciplina milenaria. Nutrirnos de ese fondo cultural de ninguna manera debe eludir las necesidades de actualización del ámbito moderno. ¿Por qué no reconocer que arquitectura, trabajo del arquitecto y teorías tienen que ver con esa tradición? ¿Por qué ha de ser un problema reconocer que ese fondo tradicional que también opera en las artes? Es natural en la literatura, en la música, en el cine. Existen lenguajes, existen referencias probadas para realizar determinadas operaciones. Y existen también hitos, obras, arquitectos; esos dioses seculares como los denomina justamente Ernst Gombrich.

Cuando digo tradición, no digo tradición en abstracto. Lo que digo es que la tradición está imbricada en teorías y arquitecturas. Hace parte de una imaginaria o real biblioteca del tema o de ese sueño del arquitecto en donde conviven los hitos de la disciplina. Los hitos son las obras, las escuadras y los textos (independientemente de que los soportes técnicos actuales sean *pdf* o *sketchup*).

Se puede pensar que en arquitectura existen dos dimensiones opuestas: una racional y otra creativa (Cara-sello de Alberto Sato). La moneda o está apoyada en la cara o en el sello, Es muy difícil que esté apoyada en el canto. O estamos en el lado claro de la ciencia y de la racionalidad o estamos en el lado oscuro, en donde cada quien piensa lo que le parece. En el trabajo –ya concluyendo- propongo la transformación de la moneda de dos caras en

esfera. Con esto quiero decir que la esta distinción entre lado racional y lado creativo (polos del proyecto para mucha literatura) y teoría científica o pura arbitrariedad puede revelarse como artificial. Al final, el arquitecto es uno solo y la arquitectura es una sola.

Es evidente que hay aspectos de proyecto y de teoría que se pueden sistematizar en pocas palabras o fórmulas (El cálculo de las medidas de huellas y contrahuellas de una escalera). Estas condicionantes se pueden forzar, más no tanto que no permitan el uso seguro de las edificaciones. Pero existen otros aspectos de la arquitectura que no obedecen a la pura razón.

El conflicto se presenta cuando confundimos esta riqueza que tiene la arquitectura en sí misma, y nos metemos nosotros en el medio con nuestras psicologías y con nuestras orientaciones epistemológicas o poéticas.

El trabajo no intenta resolver esta dualidad de la personalidad. Sí obedece a un intento por adentrarnos teóricamente en la naturaleza honda de la arquitectura.

Si bien la arquitectura no tiene el soporte sistemático que otras ciencias sí tienen (soportes matemáticos o empíricos) y, por lo tanto, carece de leyes; eso no significa que la arquitectura y la teoría no deban aspirar a metas de las propias ciencias y de la modernidad. **Arquitectura y teorías pueden y deben aspirar a racionalidad, a espíritu crítico, investigación, conocimientos plurales sin caer en tanteos ni experimentaciones arbitrarias.**

Si bien ciertas arquitecturas y arquitectos están cargados de arbitrariedad e individualismo (ya lo vimos), dando pie a un divismo irracional que hizo o hace moda, lo que proponemos es ubicarnos en la búsqueda de un sentido propio para la arquitectura. Sentido propio que carece del soporte científico de corte positivo de otras ciencias. En arquitectura y en teoría se deben realizar investigaciones, se tiene que indagar en las experiencias previas. En este sentido, no tiene por qué ser una disciplina caprichosa. La arquitectura es ciencia en el sentido de Collingwood. Tiene su historia, tiene referencias y modelos, tiene hitos y figuras destacadas. Sin embargo, en arquitectura no hay verdades definitivas.

Reconocemos una gran riqueza en las arquitecturas de Kahn o de Villanueva. Las valoramos cultural y artísticamente y como señala Scheler modifican nuestro ser más que nuestro saber. Fijemos en ellas y en otras

nuestra atención, **sin temor al lado subjetivo** de la arquitectura, aspecto que de hecho existe. (Schaeffer llama a los eternamente preocupados por la objetividad **alma en pena**).

Pero esto no significa que al reconocer la subjetividad de la arquitectura, es por qué aceptamos que todo es igual. Esta idea está en Gombrich y en Gadamer. El hecho de que el arte tenga muchas expresiones no significa que todas ellas tienen el mismo valor. Hay **jerarquías**, y existen obras e ideas que trascienden mientras otras no.

Ser subjetivo no es ser incomunicable. Se puede ser subjetivo y así mismo colectivo (Schaeffer). Esto lo encontramos en las grandes obras de arte y arquitectura. De eso se trata la arquitectura y el trabajo afirma esto. Es importante entenderlo. Sin necesidad de argumentos racionales, en arte y en arquitectura hay **hitos y referencias**. La quinta sinfonía de Beethoven es prueba de ello. Ronchamp es prueba de ello.

Se trata entonces de reconocer la inclusión de la arquitectura en las **humanidades**, entendida como esa vertiente de la formación que se conecta con tradiciones culturales y artísticas, en unos saberes que son distintos a los que atañen a las ciencias naturales. Esto lo han explicado Ernst Gombrich, Max Scheler y Hans Georg Gadamer.¹²⁷

Reconocer que ni teorías ni arquitectura obedecen al modelo de las ciencias naturales no significa que tratamos con disciplinas caprichosas, individualistas que se colocan de espaldas a las presiones y posibilidades de la modernidad. En el trabajo, he destacado aquellos conocimientos y observaciones que ofrecen datos positivos. Esto lo hacen por momentos Durand, Sacriste y Rasmussen. Esto es un aporte del trabajo y es un aporte de estos autores. Así mismo lo es en su conjunto el pensar de Rafael Moneo, porque revela plena lucidez intelectual que emplea todos los recursos de

¹²⁷ Gombrich trata del tema de las humanidades, Scheler del saber culto que es diferente del saber práctico y Gadamer de las ciencias del espíritu distintas a las ciencias naturales. No puedo afirmar que hablen de lo mismo. Gombrich, historiador del arte, se refiere fundamentalmente a la tradición en pintura, escultura y arquitectura. Probablemente Scheler se refiere a un modelo educativo y cultural. En el caso de Gadamer, a veces trata de filosofía, otras de historia, otras de literatura. Pero, para los efectos de identificar la distinción de los saberes y métodos propios de la arquitectura, distintos de aquellos que se emplean en las ciencias naturales, vale agrupar fenómenos y disciplinas coincidentes, llámense humanidades, ciencias del espíritu o saberes culturales.

análisis racional para decirnos de que trata la arquitectura. Cuando Moneo dice que la arquitectura no es respuesta automática al lugar (no obedece a causa-efecto) y razona sobre ello, está aportando datos positivos para la disciplina de la arquitectura.

Algo más sobre la tradición. Desde la Grecia antigua, y a partir del gran salto en el pensamiento de sus filósofos, tradición es sinónimo de prejuicio y de conocimiento estancado. Filosofía y ciencias han dado saltos gigantes gracias a aquellos precursores del saber que han sido capaces de impulsarse por encima de ellas. En un sentido, **la arquitectura moderna se construyó sobre la condena a la tradición**. Sin embargo, al día de hoy, ya no hacen falta tales pruritos en contra de la tradición. En las teorías se ha conocido mucho de las pretensiones de torcerla: lo hicieron los que levantaron el estandarte de los métodos o lo ha hecho Muntañola con sus áridas y secas ideas. En arquitectura lo han hecho proyectistas como Eisenman. Tales extremos no hacen falta.

En arquitectura la tradición cumple un papel distinto, y es un papel que está en la raíz de lo que es ella como ciencia con todo derecho (ciencia en el sentido de Collingwood). **Toda obra tiene un ancla en la tradición y la tiene a pesar de las intenciones opuestas de los autores**. Moneo lo explica: ciertas arbitrariedades se convierten en norma. El trabajo contribuye a poner de relieve la presencia de dos ingredientes fundamentales para todas las teorías y para todas las arquitecturas: cultura y tradición. Sin ellas, la arquitectura se desvanece y se puede transformar en otra cosa.

Cuando leemos textos como los de Abercrombie o de Rasmussen identificamos que **la arquitectura es mucho más que construir y que construir bien**. Las obras de todas las épocas pueden ser testimonios de cómo queremos que sean nuestras ciudades, de cómo queremos que sean los utensilios tecnológicos mayores que como humanos empleamos. Ese **utensilio mayor** que es la arquitectura nos sirve en términos prácticos pero nos sirve sobre todo como testimonio de un pasado que entendemos como **legado** a conservar. Y nos sirve también para pensar que podemos ser y hacer en este mundo. Arquitectura trata de necesidades y de climas, de hábitos y de juegos. Con ella **entendemos el mundo** y encontramos **placer** en ello.

Un hombre sensible, Steen Eiler Rasmussen, nos ha permitido con un libro sobre teoría entender lo que acabo de escribir. Este trabajo ha sido un medio para afirmar entonces que vale la pena que nos empeñemos en mantener a teorías y arquitecturas dentro de sus marcos tradicionales, porque la humanidad ha invertido mucho en ello.

Las teorías son un continente en donde palabras, obras, escritos aforismos, tratados, modelos se guardan y se renuevan; se usan y se discuten. Esto permite actuaciones, nuevas obras y nuevas ideas. La tradición está allí para que la admiremos pero es así mismo acicate para superarla. Un arquitecto como Aldo Rossi se afanó en hacer arquitectura y se afanó también en revisar la tradición de las ciudades. Hoy, Rossi es una referencia más en la historia y tanto sus obras como sus textos son hoy objetos de crítica. Pero en su actuación hay un modelo que vale la pena respetar e imitar. Lo mismo vale para Rafael Moneo: autor de hermosas obras, acucioso crítico cuando ha hecho falta y un docente de altísimo nivel.

Así, ya concluyendo, pienso que tanto la arquitectura como utensilio mayor así como las teorías como continentes de palabras e ideas vale la pena conservarlas como patrimonio cultural de la humanidad.

Nuevamente toca insistir acerca de las diferencias con las ciencias naturales. Las brújulas y las antiguas cartas de navegación, los arcos y las flechas están hoy en los museos para mostrar ciencias y técnicas antiguas. Ciencia y progreso van de la mano. En cambio, en arquitectura nos toca un papel **conservador** para ser fieles a su naturaleza.

Y aquí viene otro aporte del trabajo. En el mundo del pensar sobre la arquitectura debemos cuidarnos de traernos a engaño.

En el trabajo nos hemos referido a las ideas de Claude Perrault. Es figura clave para entender el devenir de la historia de la arquitectura a partir del siglo XVII. Además de la traducción del texto de Vitruvio, Perrault proyectó diversas obras. Quizás su obra más significativa sea la fachada del Louvre, en conjunto con Louis Le Bou, Charle le Brun y su hermano Charles Perrault (1667-1674) (Middleton y Watkin, 1979: 9-11). La fachada alargada se organiza en dos niveles. En el superior, una extensa columnata abarca toda la extensión de la obra. Frontalmente, el cuerpo edificado se divide en tres

partes. El cuerpo central está rematado con un frontón. Por donde se le mire, esta obra es clasicismo puro.

Tenemos así **dos Perrault**. Uno que razona y condena la tradición clasicista, entendiendo que el empleo de los órdenes sólo obedece a las costumbres y a una autoridad que nadie osa contestar. Pero a la hora de proponer arquitectura lo que hace se inserta perfectamente en la tradición clásica. El arquitecto que hace no se aleja de lo que haría cualquier arquitecto de su tiempo. Responde al encargo de la fachada del palacio con las formas consabidas de su tiempo. Por otra parte, el Perrault pensador se autocondena y actúa como un científico, exigiendo razones argumentales.¹²⁸

La disociación de Perrault es en buena medida la misma que permea a las teorías en el ámbito de la modernidad. Por un lado se hacen proyectos que se mueven entre apegos a las tradiciones e innovadoras formas. Por otro, el fondo cultural de la tradición que este trabajo reivindica como parte sustancial de la arquitectura es negado y se pretende que el pensar sobre la arquitectura sea un argumentar tal y como se da en las ciencias naturales.

Es hora de terminar con tal engaño, reconociendo que la arquitectura y su reflexión no tienen por qué intentar comportarse cual ciencias naturales. Pueden perfectamente entenderse como actividades en donde la tradición cultural tiene un peso importante.

Este trabajo muestra que **hoy ya no vale la pena cerrar las puertas a la tradición**.

Toca seguir insistiendo por última vez.

Respetar y asimilar la tradición, es asimilar también los aspectos positivos de las ciencias en sentido estricto. Cuando ha sido la ocasión me he ocupado de mostrar los aportes de los datos positivos en arquitectura. Uno de ellos es el que brinda el economista John Kenneth Galbraith cuando nos dice que una obra no se puede valorar sólo en términos de economía y función. Si una obra produce placer, a la larga será una obra de gran economía humana por el bien que producirá.

¹²⁸ En parte, esto se puede explicar porque Claude Perrault era médico e inventor y comenzó a dedicarse a la arquitectura cuando tenía más de 50 años (Middleton y Watkin, 1979: 9).

Es la forma en que creo se debe pensar acerca de la arquitectura.

Es el servicio que deben prestar **las teorías**: recordar el placer, recordar la **belleza** que puede significar la **arquitectura**, ese utensilio mayor.

Investigación y conocimiento obedecen a servidumbres. Ni el trabajo de investigar ni el esfuerzo por conocer se producen gratuitamente, aunque en el pasado se haya dicho lo contrario. En estos campos, **la ciencia reglamentada es la reina de la era moderna**. Por lo tanto, muchos quieren servirla. Han existido muchos esfuerzos por volver ciencias a la teoría y a la arquitectura. Así, teorías y arquitecturas han intentado servir al ámbito científico. Pero ese modelo reinante es unilateral. El propio espíritu de indagación nos obliga a reconocer que tanto teorías como arquitecturas no obedecen al modelo de las ciencias naturales. Sus verdades, sus hechos, sus métodos de trabajo sus valores y metas son distintos. Esto es lo que este trabajo permite concluir. No creo haber inventado nada. Sólo he marcado un acento y como se ha dicho repetidamente he descartado pero también he mostrado la cara luminosa de las teorías. Toca seguir insistiendo y seguir abriendo puertas. **Sirvamos a la arquitectura y mostremos a las ciencias naturales que hay otras realidades y verdades distintas a las que en ellas se reconocen.**

Lo anterior permea en la investigación. En las indagaciones académicas en ciencias naturales se exige y valora el conocimiento nuevo, los llamados aportes a las disciplinas. Se le exige a la investigación que se inscriba en una línea de progreso. Así, una mirada a la tradición dentro de una investigación académica es una rareza. Hemos tenido la experiencia de escuchar juicios condenatorios apelando solamente al modelo progresista. Lo antiguo debe descartarse y lo nuevo sustituye a lo viejo. Y debe decirse que esta valoración apriorística no es nada científica. Parece más **un acto de fe**. El aporte de este trabajo no debe buscarse en alguna novedad o en alguna refundación de teorías. Al contrario, este trabajo clama por una reorientación: mirar la **tradición cultural** como referencia necesaria y permanente, **abandonando el modelo progresista ideal de las ciencias.**

Terminaré con una última impresión.

En la entre relación arquitectura y ciencias en sentido estricto (modelo Bunge) la arquitectura se ha prestado a jugar un papel dentro de las

pseudociencias, esas disciplinas que se presentan como ciencias, que formalmente actúan como tales empleando categorías y conceptos que no se pueden validar o cuestionar empíricamente. En esta línea, cabe nos preguntamos por tantos textos que se han enunciado como propuestas científicas de arquitectura que al día de hoy son sólo testimonios de algún valor histórico, sin hipótesis o conceptos que se apliquen en la arquitectura. Aunque las ideas de un Eisenman no necesariamente pretendan ser teoría (no lo sé) queda el lapidario comentario que hace Moneo, cuando sugiere que para entender su obra **es mejor no leer lo que escribe**. En la literatura sobre arquitectura más de un texto es mejor no leerlo si uno quiere aprender algo de la materia.

Por otra parte, la **relación** entre arquitectura y otras ciencias es inevitable. Se ha gastado mucha energía en igualar la arquitectura a ellas. Considero que hay una veta que merece ser explorada en mayor profundidad en sentido contrario. **La arquitectura puede ser una suerte de correctivo o de aporte disciplinar para las ciencias debido a su particularidad como ciencia** (y aquí sigo a Gadamer y a Feyerabend). Es una veta a explorar.

Una situación parecida sucede con la **filosofía** y la **estética**. Si bien las relaciones entre filosofía y arquitectura han tenido manifestaciones en los textos de Peter Eisenman, Bernard Tschumi o Iñaki Abalos (entre otros), creo que en buena medida el **territorio sigue inexplorado**. Lo mismo sucede con la estética, en la que la arquitectura y sus formas de proceder todavía no han sido estudiadas en profundidad. Este trabajo comenta los aportes de un Collingwood o de un Gadamer, pero queda camino por andar.

Referencias bibliográficas y otras fuentes consultadas

- AA. VV. 1995. *Plan de estudios aprobado por el Consejo de Facultad el 17 de febrero de 1994*. Caracas, UCV-FAU, Ediciones de la Biblioteca de Arquitectura.
- AA. VV. 2003. *Teoría de la arquitectura desde el renacimiento a la actualidad*. Koln, Taschen.
- Abbagnano, Nicola. 2008. *Diccionario de filosofía*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Abercrombie, Stanley. 1986. *Architecture as art*. New York, Icon Editions.
- Albrecht, Hans Joachim. 1981. *Escultura en el siglo XX*. Barcelona, Editorial Blume.
- Bachelard, Gaston. 1975. *La poética del espacio*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Beardsley, Monroe y Hoppers, John. 1990. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid, Cátedra Teorema.
- Benevolo, Leonardo. 1994. *La captura del infinito*. Madrid, Celeste Ediciones.
- Boesiger, Willy ed. 1984. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret Ouvre complète*. Zurich, Edition Girsberger.
- Bonta, Juan Pablo. 1977. *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Broadbent, Geoffrey et. Alt. 1971. *Metodología del diseño arquitectónico*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Broadbent, Geoffrey (1982). *Diseño arquitectónico*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Brownlee, David y De Long, David. 1991. *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*. New York, Rizzoli.
- Bunge, Mario. 2004. *La ciencia, su método y su filosofía*. Bogotá, Global Ediciones-Pan americana Editorial.
- Bunge, Mario. 2006. *Epistemología*. México DF. Siglo XXI Editores.
- Cadenas, Rafael. 2009. *En torno al lenguaje*. Caracas, Otero OE ediciones.
- Calvo, Azier (compilador). 2005. *Aportes para una memoria y cuenta*. Caracas, Ediciones FAU-UCV.
- Campo Baeza, Alberto. 2009. *Pensar con las manos*. Buenos Aires, Nobuko.
- Campo Baeza, Alberto. 2013. *Quiero ser arquitecto*. Donostia, Amag.
- Capitel, Antón. (2005) *La arquitectura del patio*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Capitel, Antón. (2009), *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona, Gustavo Gili.

- Capitel, Antón. (2016). *La arquitectura de la forma compacta*. Madrid, Abada Editores.
- Collingwood, Robin George. 1984. *Idea de la historia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Cortazar, Julio. 2013. *Clases de literatura*. Caracas, Alfaguara.
- Curtis, William. 1987. *Le Corbusier ideas y formas*. Madrid, Hermann Blume.
- Curtis, William. 1998. "Lo único y lo universal: una perspectiva de historiador sobre arquitectura reciente". En: *El croquis*, n° 88-89 (Mundos uno), Madrid, 1998.
- Curtis, William. 2007. *La arquitectura moderna desde 1900*. London, Phaidon.
- Descartes. René. 1983. *Discurso del método*. Barcelona, Ediciones Orbis sa.
- De Sola-Morales, Ignasi et. Alt. 2001. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona, Ediciones UPC.
- Delius, Cristoph et. Alt. 2005. *Historia de la Filosofía*. Barcelona, Könemann.
- De Zurko, Edward. 1970. *La teoría del funcionalismo en arquitectura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Domínguez, Cipriano. 1936. "los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier". En: *Revista del Colegio de Ingenieros*. Caracas, n° 115, julio-agosto 1936.
- Durand, J. N. L. 1981. *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid, Pronaos.
- Darwin, Charles. 1998. *El origen de las especies*. Madrid, Editorial Alba.
- Delius, Cristoph et. Alt. 2005. *Historia de la Filosofía*. Barcelona, Könemann.
- Feyerabend, Paul. 2003. *Provocaciones filosóficas*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ferrater Mora, José. 2004. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Editorial Ariel SA.
- Feyerabend, Paul 2001. *La conquista de la abundancia*. Barcelona, Paidós.
- Feyerabend, Paul 2003. *Provocaciones filosóficas*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Frampton, Kenneth. 1987. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Gadamer, Hans-Georg. 1993. *Verdad y método*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos.
- Gadamer, Hans-Georg. 2002. *Verdad y método II* Salamanca. Ediciones Sígueme.
- García Roig, José Manuel (2012). *Sachlichkeit* y proyecto de arquitectura. Recuperado el 25-02-2017 de: www.polired.upm.es/index.php/textos

- Gaudí, Antoni. 1982. *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*. Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Galería Librería Yerba-Consejería de Cultura del Consejo Regional.
- Giedion, Sigfried (1941). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat. 1978.
- Giurgola, R. y Mehta, J. 1976. *Louis i. Kahn*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Gombrich, Ernst. 1984. *Historia del arte*. Madrid, Alianza Editorial SA.
- Gombrich, Ernst. 2004. *Breve historia de la cultura*. Barcelona, Ediciones Península.
- Gombrich, Ernst. 2007. *Historia del arte*. London, Phaidon.
- Hereu, P., Montaner, J. M. y Oliveras, J. 1994. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid, Nerea.
- Hessen, Johan. 1980. *Teoría del conocimiento*. México DF, Editores Mexicanos Unidos SA.
- Jencks, Charles. 1986. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Jones, Christopher. 1970. *Métodos de diseño*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Kahn, Louis. 1984. *Forma y diseño*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Kahn, Louis. 2002. *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Kant, Immanuel. 2006. *Crítica de la razón pura*. México DF, Santillana Ediciones Generales.
- Kant, Immanuel. 2007. *Crítica del juicio*. Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- Kostof, Spiro. 1988. *Historia de la Arquitectura*. Madrid, Alianza.
- Kruft, Hanno-Walter. 1990. *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid, Alianza.
- Kuhn, Thomas. 2004. *La estructura de las revoluciones científicas*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Le Corbusier. 1964. *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Poseidón.
- Le Corbusier. 1977. *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Poseidón.
- Liendo, Eduardo. 2014. *En torno al oficio de escritor*. Caracas, Lugar Común.
- Nesbitt, Kate Ed. 1996. *Theorizing a new agenda for architecture*. New York, Princeton Architectural Press.
- Martín Frechilla, Juan José. 2007. *De vientos a tempestades*. Caracas, UCV-Ediciones FAU-UCV.
- Márquez, Fernando y Levene, Richard. 2004. Entrevista a Rafael Moneo. En: *Rafael Moneo 1967 2004 El Croquis*. Madrid, El Croquis Editorial.

- Martínez Rui, Antoni y Cortés Morató, Jordi. 1991. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Empresa Editorial Herder s. a. (formato digital).
- Meyer, Hannes (1971). *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Middleton, Robin y Watkin, David. 1979. *Arquitectura moderna*. Madrid, Aguilar.
- Moholy-Nagy, Sibyl. 1999. *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Caracas, Instituto del Patrimonio Cultural, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad Central de Venezuela.
- Moneo, Rafael. 1995. *Contra la indiferencia como norma*. Santiago de Chile, Ediciones ARQ.
- Moneo, Rafael. 1999. "Paradigmas fon de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad". En: *Arquitectura Viva*. Madrid, n° 66, mayo-junio 1999, pp. 17-24.
- Moneo, Rafael. 2004. *Inquietud teórica y estrategia proyectual*. Barcelona, Actar.
- Moneo, Rafael. 2005. "Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura". Recuperado el 11-02-2008 de goo.gl/n3LGqc
- Muñoz Cosme, Alfonso. 2007. *Iniciación a la arquitectura*. Barcelona, Editorial Reverte.
- Muntañola Josep. 1998. *La arquitectura del lugar*. Barcelona, Edicions UPC.
- Muntañola Josep. 2002. *Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona, Edicions UPC.
- Negrón, Marco et. Alt. 1995. *Plan de Estudios*. Caracas, Universidad Central de Venezuela-Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Niño, William. 1985. "*Los signos habitables*". Caracas, Galería de Arte Nacional.
- Norberg-Schulz, Christian. 1975. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona, Editorial Blume.
- Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, Christian. 1986. *Genius loci*. Milano, Electa.
- Norberg-Schulz, Christian. 2005. *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona, Editorial Reverte.
- Paz, Octavio. 1983. *El ogro filantrópico*. Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio. 1983. *El arco y la lira*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Patetta, Luciano (Ed.), (1984). *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Madrid, Hermann Blume.
- Pérez Gómez, Alberto. 1980. *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*. México DF, Limusa.
- Pérez O., Fernando et. Alt. 2002. *Los hechos de la arquitectura*. Santiago de Chile, Ediciones ARQ.

- Polito, Luis. 2013. "Ciencia, arte y arquitectura en tiempos modernos". Tesis doctoral. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Polito, Luis. 2017. "Verdad, arbitrariedad y tradición". Recuperado el 13-11-2018. <https://tinyurl.com/ycatb7bb>
- Ponti, Gio. 1957. *Amate l'architettura*. Genova, Società Editrice Vitali e Ghianda.
- Popper, Karl. 1991. *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona, Paidós.
- Quaroni, Ludovico. 1980. *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*. Madrid, Xarait Ediciones.
- Rasmussen, Steen Eiler. 2000. *La experiencia de la arquitectura*. Madrid, Mairera/Celeste.
- Roth, Leland. 2007. *Entender la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Rossi, Aldo. 1975. *Para una arquitectura de tendencia. Escritos; 1956-1972*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Rossi, Aldo. 1982. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Rowe, Colin y Koetter, Fred. 1981. *Ciudad Collage*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Rowe, Colin. 2015. "The mathematics of the ideal villa". Recuperado el 19-III-2015. <https://tinyurl.com/ya28z6ey>
- Sacriste, Eduardo. 1962. *Huellas de edificios*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Sacriste, Eduardo. 2004. *Charlas a principiantes*. Buenos Aires, Eudeba.
- Salingaros, Nikos (2004). *Charles Jencks y el nuevo paradigma en arquitectura*. Recuperado el 18 de junio de 2008. <https://tinyurl.com/ycmtykmh>
- Sarquis, Jorge 2018. "Jorge Sarquis-investigación proyectual". Recuperado el 12-10-2018. <https://vimeo.com/35171528>
- Savater, Fernando. 2004. *Las preguntas de la vida*. Barcelona, Editorial Ariel S. A.
- Sato Kotani, Alberto. 2015. *Cara-sello*. Santiago de Chile, ARQ Ediciones.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *El arte de la edad moderna*. Caracas, Monte Ávila.
- Schaeffer, Jean-Mari. 2005. *Adiós a la estética*. Madrid, A. Machado Libros SA.
- Scheler, Max. 1980. *El saber y la cultura*. Madrid, Editorial Universitaria.
- Schildt, Göran. 2000. *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid, El Croquis Editorial.
- Sokal, A. y Bricmont, J. 1999. *Imposturas intelectuales*. Barcelona, Paidós.
- Steiner, George. 2005. *Nostalgia del absoluto*. Madrid, Siruela.
- Stroeter, Joao Rodolfo. 1997. *Teorías sobre arquitectura*. México, Editorial Trillas
- Stroeter, Joao Rodolfo. 2005. *Arquitectura y Forma*. México DF, Editorial Trillas.

- Summerson, John. 1964. *The classical language of architecture*. London, Methuen & Co. LTD
- Summerson, John. 1978. *Il linguaggio classico dell'architettura*. Torino, Einaudi.
- Summerson, John. 1978. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Summerson, John. 1989. "L'analogía dannosa." En. *Domus*, n° 702, febbraio 1989, pp. 17-28, Milano.
- Tafuri, Manfredo (1970). *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Laia, 1977.
- Tedeschi, Enrico. 1969. *Teorías de Arquitectura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Tenreiro, Oscar. 1996. "Interpelando a la crítica". Caracas, UCV-FAU, Trabajo de Ascenso para optar al grado de asociado en el escalafón docente.
- Tzonis, A., Lefavre, L. y Bilodeau, D. 1984. *El clasicismo en arquitectura*. Madrid, Hermann Blume.
- Valery, Paul. 1982. *Eupalinos o el arquitecto*. Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Madrid.
- Van Lier, Henri. 1959. *Las artes del espacio*. Buenos Aires, Librería Hachette.
- Venturi, Robert. 1978. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Wright Frank Lloyd. 1978. *El futuro de la arquitectura*. Barcelona, Poseidón.
- Zaera Polo, Alejandro. 1998. "Un mundo lleno de agujeros". En: "*El Croquis 88/89. MUNDOS [uno]*". Madrid: El Croquis Editorial,
- Zaera Polo, Alejandro. 2004. "Entrevista a Rafael Moneo". En: *Rafael Moneo 1967 2004*. Madrid, El Croquis Editorial.
- Zevi, Bruno. 1978. *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Poseidón.
- Zevi, Bruno. 1979. *Architettura in nuce*. Firenze, Sansoni.
- Zevi, Bruno. 2001. "Significado ambiguo de los asentamientos urbanos, paisajísticos y territoriales". En: *Medio Informativo 7*. Caracas, UCV-FAU-CID.

Fuentes de las imágenes

- Teatro Romano de Mérida (16-15 a. C.)
Recuperado el 23-10-2018. <https://tinyurl.com/y8h4fo7g>
- Museo de Arte Romano de Mérida (1980-1985). Rafael Moneo.
Recuperado el 27-10-2018. <https://tinyurl.com/yaggdvne>
- Corte del Panteón (118-125 d. C.)
Recuperado el 29-10-2018. <https://tinyurl.com/yarembdq>
- Planta del conjunto de Versalles (1623-1692)
Recuperado el 29-10-2018. <https://tinyurl.com/ybpujn2d>
- Perspectiva de la Ciudad Vertical (1924). Ludwig Hilberseimer
Recuperado el 29-10-2018. <https://tinyurl.com/y79sn77a>
- Abadía Benedictina de Gügüe(1986-1990). Jesús Tenreiro
Recuperado el 27-10-2018. <https://tinyurl.com/yc6tols3>
- Thomas Cole. El sueño del arquitecto (1840). Recuperado el 11-09-2018
goo.gl/hrFE3Qcontent
- Croquis proyecto Asamblea Nacional Dacca. (1965-74). Louis Kahn.
Kostof, 1988: 18.
- Planta proyecto Asamblea Nacional Dacca. (1965-74). Louis Kahn. Recuperado el
12-09-2018. Goo.gl/rJgfnQ
- Taj Mahal. Interior (1632-1656).
Recuperado el 19-09-2018. <http://n9.cl/dacc>
- Edificio Altolar (1967). Exterior (Luis Polito)
- Edificio Altolar (1967). Corredor interno (Luis Polito)
- Aalto. Villa Mairea (1938-40)
Recuperado el 21-11-2018. <https://tinyurl.com/yahwbz5u>
- Freart de Chambray. “Parallele de l’architecture antique et de la moderne”, 1650.
Calímaco dibujando el orden corintio. Recuperado el 12-03-2017.
<https://goo.gl/fW2BjD>
- Antoni Gaudí. Bocetos de la Sagrada Familia (1883-1926). Recuperado el 12-03-
2017 de goo.gl/bA3bZV
- James Stirling. Wissenschaftszentrum (1979-88). Planta. Recuperado el 12-03-2017
de goo.gl/J3oMpW
- Frank Ghery. Chiat-day building (2001). Recuperado el 12-03-2017 de
goo.gl/AXgDeZ
- Peter Eisenman. Diagramas transformación House IV (1971). Recuperado el 12-03-
2017 de goo.gl/h8udaR

- Marc Antoine Laugier. Cabaña primitiva. *Essai sur l'architecture* (1752). Recuperado el 12-03-2017 de goo.gl/fLzY2Z
- Jean Nicolas Louis Durand. *Précis des leçons d'architecture* (1802). Recuperado el 12-03-2017 de goo.gl/Pqktvc
- Mies van der Rohe. Edificio en concreto armado (1923). Recuperado el 12-03-2017 de goo.gl/NVky8
- Hannes Meyer. Concurso Palacio de las Naciones en Ginebra, 1927. (Curtis, 2007, p. 263).
- Adolf Loos. Casa Moller (1927). Recuperado 12-03-2017 de goo.gl/KEbX8h
- Le Corbusier. Ville Savoye (1929). Recuperado el 12-03-2017 de goo.gl/FnYWEG
- Carlos R. Villanueva. CUC. Facultad de Humanidades(1953-56). (Foto Luis Polito)
- Le Corbusier. *Maisons Joule* (1951-54)
Recuperado el 14-11-2018. <https://tinyurl.com/y7emfhgw>
- Le Corbusier. Unidad de Habitación de Marsella (1947-52)
Recuperado el 14-11-2018. <https://tinyurl.com/ybfd88x4>
- Louis Kahn. Centro Artes Escénicas Fort Wayne-Indiana (1959-73) Recuperado el 12-03-2017 de goo.gl/2Ed2N3
- Portada de *La arquitectura como lugar*.
Recuperado el 24-09-2018. <https://tinyurl.com/yda9e48h>
- Dibujo hecho por un niño. Muntañola, 1998: 90.
- Ejercicio de proyecto. Muntañola, 1998: 182.
- Khartoum en *Genius Loci*. Norberg-Schulz, 1986: 128.
- Praga en *Genius Loci*. Norberg-Schulz, 1986: 87.
- Roma en *Genius Loci*. Norberg-Schulz, 1986: 162.
- Portada de *La arquitectura de la ciudad*
Recuperado el 24-09-2018. <https://tinyurl.com/ycrijkog>
- Amsterdam. Plano de una manzana. 1612. Rossi, 1982: 49.
- Amsterdam. grabados fachadas de los canales (siglo XVIII). Rossi, 1982: 53..
- Gallartese.
Recuperado el 25-09-2018. <https://tinyurl.com/y7gd76us>
- Dibujo proyecto Cementerio San Cataldo
Recuperado el 27-09-2018. <https://tinyurl.com/yb8o6tfe>
- Durand. *Precis* (1802)
Recuperado el 02-10-2018. <https://tinyurl.com/yd359mv8>
- Le Corbusier. Le Corbusier. Cuatro esquemas de casas. Boesiger, 1984: 186

- Museo Judio en Berlín (1991-99). Daniel Libeskind
Recuperado el 02-10-2018. <https://tinyurl.com/ydhqzct8>

- Planta Museo Guggenheim. Bilbao (1991-97). Frank Ghery
Recuperado el 04-10-2018. <https://tinyurl.com/yc56ncyw>

- Museo Arte Moderno Houston (1992-2000). Rafael Moneo
Recuperado el 02-10-2018. <https://tinyurl.com/yamw4e54>

- Planta Auditorios Kursaal. San Sebastián (1996-99). Rafael Moneo
Recuperado el 02-10-2018. <https://tinyurl.com/y8v8srwl>

- Louis Kahn. *Forma y diseño* (1984)

- Louis Kahn. *Conversaciones con estudiantes*
Recuperado el 04-10-2018. <https://tinyurl.com/ydey2pnd>

- Kahn. Iglesia unitaria. *Form drawing* (Kahn, 1984: 44).

- Kahn. Iglesia unitaria. Dos cuerpos separados (Kahn, 1984: 45).

- Kahn. Iglesia unitaria. Esquema hibrido (Kahn, 1984: 46).

- Kahn. Iglesia unitaria. Primera versión (Kahn, 1984: 13).

- Kahn. Iglesia unitaria. Segunda versión (Kahn, 1984: 13).

- Kahn. Iglesia unitaria. Tercera versión (Kahn, 1984: 14).

- Kahn. Iglesia unitaria. Cuarta versión (Kahn, 1976: 15)

- Kahn. Iglesia unitaria. Quinta y definitiva versión.
Recuperado el 05-10-2018. <https://tinyurl.com/yca4ne28>

- Teatro de Arte Dramático de Fort Wayne. Planta. (Giurgola y Mehta, 1976: 112).

- Teatro de Arte Dramático de Fort Wayne. Vista auditorio
Recuperado el 07-10-2018. <https://tinyurl.com/ycet48yn>

- Teatro de Arte Dramático de Fort Wayne. Vista exterior.
Recuperado el 07-10-2018. <https://tinyurl.com/yca5tu3g>

- Laboratorios Richards. Planta
Recuperado el 07-10-2018. <https://tinyurl.com/ybyhcbqd>

- Laboratorios Richards. Vista exterior
Recuperado el 07-10-2018. <https://tinyurl.com/ya6pohmj>

- Schaeffer. *El arte en la edad moderna*
Recuperado el 07-10-2018. <https://tinyurl.com/y8ahb96u>

- Schaeffer. *Adiós a la estética*
Recuperado el 07-10-2018. <https://tinyurl.com/y8a7erwp>

- Verdad y método*

Recuperado el 23-11-2018. <https://tinyurl.com/y7522jm2>

-*Verdad y método II*

Recuperado el 23-11-2018. <https://tinyurl.com/y85399be>

-*Arte y verdad de la palabra.*

Recuperado el 15-10-2018. <https://tinyurl.com/y9ursffv>

-*Estética y hermenéutica* (Gadamer, 1998)

-Cortazar. *Clases de literatura*

Recuperado el 15-10-2018. <https://tinyurl.com/y99zbl2>

-Liendo. *El oficio del escritor*

Recuperado el 15-10-2018. <https://tinyurl.com/y96snhv9>

-Cadenas. *En torno al lenguaje* (2009)

Recuperado el 15-10-2018. <https://tinyurl.com/ycfek8k2>

-Zevi. *Architettura in nuce* (Zevi, 1979)

-Abercrombie. *Architecture as art* (1986)

Recuperado el 02-11-2018. <https://tinyurl.com/y9qc9dvn>

-Rasmussen. *La experiencia de la arquitectura* (2000)

-La Haya (Rasmussen, 2000: 27)

-Bloomsbury (Rasmussen, 2000: 25)

-Friburgo (Rasmussen, 2000: 26)

-París (Luis Polito)

-Conexión entre el Centro Comercial El Recreo y el Hotel Gran Meliá (Luis Polito)

-Centro Comercial San Ignacio (Luis Polito)

-Parque Cristal (Luis Polito)

-Dos vistas de la Plaza de Los Palos Grandes (2008-2010). Arquitecto Edwing Otero (Luis Polito)

-Hacienda La Trinidad. Caracas (Luis Polito)

-Palazzo Chiericati (1550-1680). Andrea Palladio

Recuperado el 17-02-2018: goo.gl/hKgS5J

-Palazzo Farnese (1514-1589). Antonio Sangallo y Miguel Angel.

Recuperado el 17-02-2018. goo.gl/i4tKND

-Johnson Wax (1836-39). Frank Lloyd Wright.

Recuperado el 17-02-2018: goo.gl/sVKZdL

-Pierre Chareau *Maison de Verre* (1928-32)

Recuperado el 30-III-2013.

<https://tinyurl.com/y8qels2o>

-Frank Lloyd Wright Casa Lloyd Lewis (1939)
Recuperado el 30-III-2013. <https://tinyurl.com/yc5sz9b8>

-Ray y Charles Eames *Case Study House n° 8* (1945-1949)
Recuperado el 30-III-2013. <https://tinyurl.com/y9bedttz>

-Luis Barragán Casa Estudio (1947)
Recuperado el 30-III-2013. <https://tinyurl.com/ybsefdmk>

-Le Corbusier Casa Curutchet (1948-55)
Recuperado el 30-III-2013. <https://tinyurl.com/ydbrmm4o>

-Lina Bo Bardi Casa de Cristal (1949).
Recuperado el 30-III-2013. <https://tinyurl.com/ybqqc2fv>

-Carlos Raúl Villanueva Casa Caoma (1951) (Luis Polito)

-Dirk Bornhorst Casa Dunsterville (1958-59) (Seijas, 1994: 64)

-Oscar Tenreiro casa propia (1966-2005) (Luis Polito)

-Glen Murcutt Casa Marika-Alderton (1994)
Recuperado el 30-III-2013. <https://tinyurl.com/yaa82yfd>

-Villanueva. Edificio Facultad de Arquitectura. Planta Baja. Cinco acercamientos sucesivos (1957) (Luis Polito)

-Can Lis (1971-72). Jørn Utzon.
Recuperado el 17-V-2015 <https://tinyurl.com/yd9g9okx>

-*Falling Water* (1936-39). Frank Lloyd Wright
Recuperado el 17-V-2015. <https://tinyurl.com/b7a9nx>

-Museo Kimbell (1966-72). Louis Kahn
Recuperado el 17-V-2015. <https://tinyurl.com/y98rzvr3>

-Capilla de Ronchamp (1950-55). Le Corbusier (Luis Polito)

-*Piazza Spagna*, Roma (Siglo XVII)
Recuperado el 17-V-2015. <https://tinyurl.com/ya8wn495>

-CUC. Plaza Cubierta (1952-53). Carlos Raúl Villanueva (Luis Polito)

-Jesús Tenreiro (1936-2007). Niño, 1985: 43)

-Croquis Abadía Benedictina de Güigüe (1986-90). Jesús Tenreiro. (El croquis se encuentra en el Decanato de la FAU-UCV. Foto: Luis Polito).

-Sede CVG (1967-68). Ciudad Guayana. Jesús Tenreiro. Juan Pablo Camacho.
Recuperado el 09-04-2017. <https://www.flickr.com/photos/juanpablocamacho>

-Capilla Abadía Benedictina de Güigüe (1986-90). Jesús Tenreiro (Luis Polito)

-Exterior Abadía Benedictina de Güigüe. (1986-90). Jesús Tenreiro (Luis Polito)

- Jesús Tenreiro, invitado a mi curso en 2005 (Luis Polito)
- Casa Rodríguez. Caracas, Los Palos Grandes (1961-62). Jesús Tenreiro (Luis Polito)
- Cinco fotos de la Casa Caoma (Luis Polito)

- La sala de mi casa en la tarde. (Luis Polito)

- Caja Granada (1992-2001). Alberto Campo Baeza
Recuperado el 17-12-2016. <https://tinyurl.com/yc5duz76>

- Panteón. Roma. Apolodoro de Damasco (118-125 d. C.)
Recuperado el 17-12-2016. https://www.flickr.com/photos/ricard_garrit

- CUC. Plaza Cubierta (1952-53). Carlos Raúl Villanueva (Luis Polito)
- CUC. Facultad de Arquitectura (1957). Carlos Raúl Villanueva (Luis Polito)
- CUC. Exterior Plaza Cubierta (1952-53). Carlos Raúl Villanueva (Luis Polito)
- CUC. Exterior Plaza Cubierta (1952-53). Carlos Raúl Villanueva (Luis Polito)

- Erecteion* (421-406 a C.) Atribuido a Filocles
Recuperado el 02-08-2016. <https://tinyurl.com/y8vv56nj>

- Museo de Arte Romano de Mérida (1980-85). Rafael Moneo.
Recuperado el 02-08-2016. <https://tinyurl.com/ybzdbnql>

- Auditorios *Kursaal*. San Sebastián (1990-99). Rafael Moneo.
Recuperado el 02-08-2016. <https://tinyurl.com/yaxyjf4a>

- Urbino. Italia (Luis Polito)

- Palacio de Congresos de Salamanca (1985-92). Navarro Baldeweg. Exterior
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/y8jxao3r>

- Palacio de Congresos de Salamanca (1985-92). Navarro Baldeweg.
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/y8hlthdz>

- Banco de Hong Kong (1979-85), de Norman Foster. Exterior
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/ycjgdghu>

- Banco de Hong Kong (1979-85), de Norman Foster. Plaza interna
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/y7px9e3y>

- Estudio *Snagath* (1979-81), de Balkrishna Doshi. Exterior
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/y84fe954>

- Estudio *Snagath* (1979-81), de Balkrishna Doshi. Exterior
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/y9zn9p7x>

- Myyrmäki Church (1984-87), de Juha Leiviskä
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/y9sg4elv>

- Myyrmäki Church (1984-87), de Juha Leiviskä
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/y9yd7a9a>

- Museo *Chikatsu-Asuka* (1989-93) de Tadao Ando.
Recuperado el 15-11-2018. <https://tinyurl.com/ybf43vrw>

-Museo *Chikatsu-Asuka* (1989-93) de Tadao Ando. Interior.
<https://tinyurl.com/yb8zt2j4>

- Cementerio San Cataldo (1972-78). Aldo Rossi.
Recuperado el 27-09-2018. <https://tinyurl.com/y6wg6c6m>

