

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José María Silva Hernández-Gil

Universidad Politécnica de Madrid / josasilvarq@gmail.com

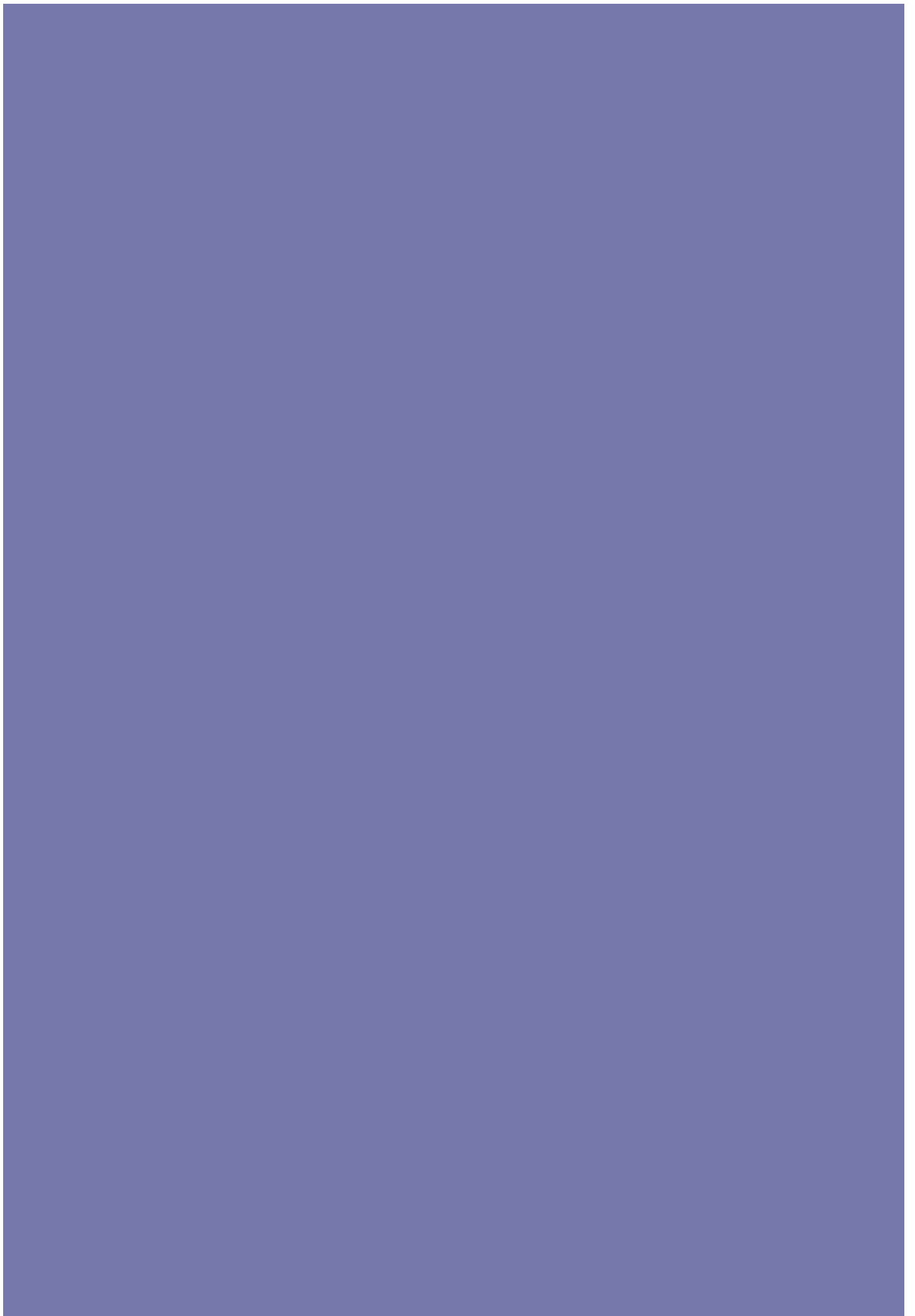
*Un lugar para el hombre:
hacia una monumentalidad moderna /
A place for man: towards a modern monumentality*

El problema de la monumentalidad constituye uno de los aspectos más conflictivos de la modernidad. Inevitablemente asociado a la arquitectura decimonónica con la que quiere romper, la teoría y la obra moderna se debatiría desde sus orígenes entre la eliminación del simbolismo y la permanencia del carácter representativo en el objeto arquitectónico, entre la ruptura con formalidades pasadas y la aceptación del carácter clásico previo. Este escrito indaga, por medio del análisis de algunas de las principales posturas surgidas desde los albores del Movimiento Moderno hasta la crisis postmoderna, en esta diatriba con la pretensión de entender la ausencia o existencia de una monumentalidad verdaderamente moderna; una alternativa autónoma, propia de la nueva arquitectura, e independiente de simbologías y condiciones formales heredadas.

The problem of monumentality constitutes one of the most conflicting aspects in modernism. Inevitably associated with the subject of its criticism, Nineteenth century architecture, modern theory and practice struggled from its inception between obliterating symbolism and maintaining the representative character of the architectural object, between rupturing with past formalisms and accepting the former classic character. This text investigates, through the analysis of some of the main positions appeared since the origin of the Modern Movement to the postmodern crisis, this diatribe, in an intent to understand the existence of an essentially modern monumentality; an autonomous alternative, characteristic of the new architecture and independent of any inherited symbologies or formal conditions.

Monumentalidad / Modernidad / Clasicismo / Lugar / Humanismo / Frontalidad / Postmodernidad
/// Monumentality / Modernism / Classicism / Place / Humanism / Frontality / Postmodernism

Fecha de envío: 14/04/2015 | Fecha de aceptación: 14/06/2015



«Nuestra sociedad ha de volver a tener el orden correcto. Aunque en realidad es incorrecto decir “debemos volver”, la expresión adecuada sería: hemos de recrear el orden que es necesario para nuestra organización social»

Alvar Aalto, “The decline of public building” (1953)¹

Una de las cuestiones críticas a las que se enfrentó la arquitectura del siglo XX es la idea de monumentalidad, entendida ésta como la cualidad de orden espiritual que convierte a un edificio en símbolo de los ideales de la sociedad que lo erige. La construcción del monumento se situó en el centro del debate arquitectónico desde que las vanguardias artísticas rompieran con los valores, estilos y formas decimonónicas en las primeras décadas del siglo; cuando el hombre moderno despreció los símbolos heredados en un intento de construir el futuro y reiniciar la historia sobre la base de unos principios sociales, técnicos y estéticos nuevos: «La Arquitectura Moderna no es unas pocas ramas de un árbol viejo –es un nuevo crecimiento naciendo desde la raíz misma»².

En éste clima rupturista, y pese a su condición informal –puramente espiritual y simbólica–, la idea de monumento no escapó a la asociación con antecedentes clásicos respecto a los cuales, en la cultura occidental, se entendía dependiente de manera inevitable. La monumentalidad representaría, en consecuencia, un aspecto profundamente conflictivo para la teoría moderna, que durante más de medio siglo se debatió entre la necesidad de expresar arquitectónicamente los ideales de su época o renunciar a la comunicación de los mismos por medio de formas construidas; dilema ideológico que cuestionaría no sólo el potencial simbólico de la arquitectura sino, además, la posibilidad misma de definir una arquitectura a la vez *monumental* y *moderna*.

Humanismo clásico y ambigüedad vanguardista

«Hemos perdido el sentido de lo monumental, lo ligero, lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con el gusto por lo pesado y lo práctico [...] ha llegado el momento de desembarazarnos de la fúnebre arquitectura conmemorativa; la arquitectura debe ser algo más vital y la mejor manera de alcanzar ese algo es derribar todos los monumentos y pavimentos monumentales, arcadas y escalinatas...»³. En el año 1914, los futuristas italianos Antonio Sant’Elia y Ugo Nebbia escriben el “Messaggio”, un manifiesto esencial para la embrionaria arquitectura moderna en el que

1. AALTO, Alvar. “The decline of public building”. *Arkkitehti*. 1953, nº 9-10. Trad.: SCHILDT, Göran (ed.). Alvar Aalto in his own words. Helsinki: Otava, 1997. p. 211
2. GROPIUS, Walter. *Scope of total architecture*. Nueva York: Collier Books, 1956. p. 83
3. NEBBIA, Ugo y SANT’ELIA, Antonio. “Messaggio” (1914). En: BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985. pp. 134-135.

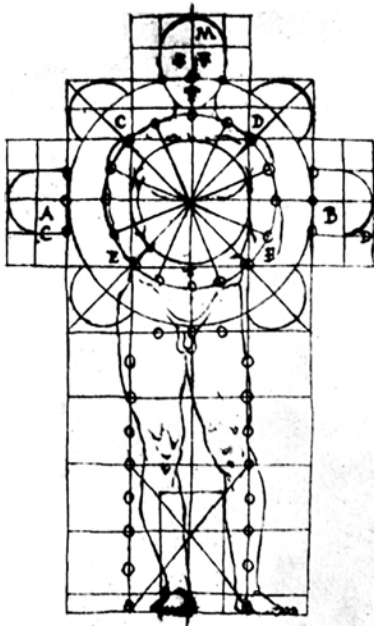


Fig. 1 (arriba). Dibujo de Francesco di Giorgio de planta de iglesia de con figura humana inscrita, S. XV. Tomado de: WITTKOWER, Rudolf. *Architectural principles in the age of humanism*. Londres: Alec Tiranti, 1971

Fig. 2 (derecha). The High School (1825-29), Thomas Hamilton ilustrado en *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland*. Tomado de: RICHARDSON, Albert Edward. *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland*. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company, 1982



se reclama el derribo de los monumentos del pasado por ser incapaces de representar a la ya nueva realidad social y económica, los nuevos tiempos. Se ha de eliminar la idea de monumentalidad que, establecida desde la recuperación renacentista de la cultura clásica, pretende representar, por medio de la medida y la proporción humana, el orden de la Naturaleza.

Un ideal, el humanismo *vitruviano*, que simboliza al hombre proyectándolo en la obra arquitectónica [Fig. 1] y que, en los albores de la modernidad, aún seguiría vigente, como refleja la publicación ese mismo año, en 1914, de *The Architecture of Humanism*⁴ de Geoffrey Scott y *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland* de A.E. Richardson: «Lo monumental en arquitectura, como en la Naturaleza, es universal, es eterno, y es verdadero»⁵. En éstos textos la arquitectura clásica se entiende como la representación construida de la armonía natural y, por tanto, el símbolo eterno del hombre; un vínculo entre estilo y carácter monumental que tendría una influencia tal en la cultura occidental como para asociar irremediablemente las cualidades de la arquitectura clásica –«una indescriptible austeridad y lejanía, un sentido de tranquila dignidad, una solidez, firmeza, y simplicidad de efecto que impresiona a la mente junto a la grandeza de la idea»⁶– con la *forma* característica de la monumentalidad [Fig. 2].

La propuesta futurista, al contrario, propondría acabar con esta *fúnebre arquitectura conmemorativa*, reemplazándola con construcciones nuevas acorde con la sensibilidad propia de la época. La idea de monumento, sin embargo, no desaparece ya que aquellos obsoletos se sustituyen por otros, nuevos, nacidos de un ideal diverso, la *máquina*: «así como los antiguos tomaban su inspiración de los elementos del mundo natural, también nosotros –material y espiritualmente artificiales– debemos hallar la nuestra en

4. SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*. Londres: Constable, 1914.

5. RICHARDSON, Albert Edward. *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland*. Londres: Bastford, 1914. p. 9.

6. *Ibid.* p. 2.

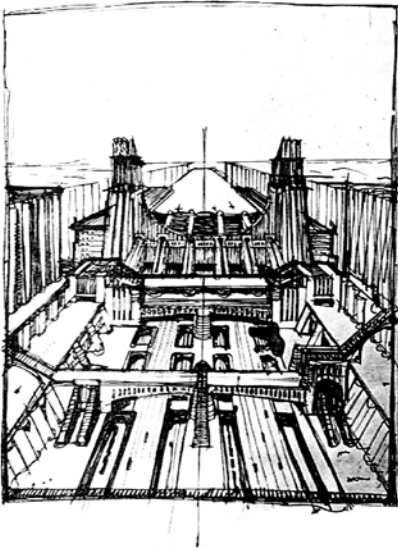
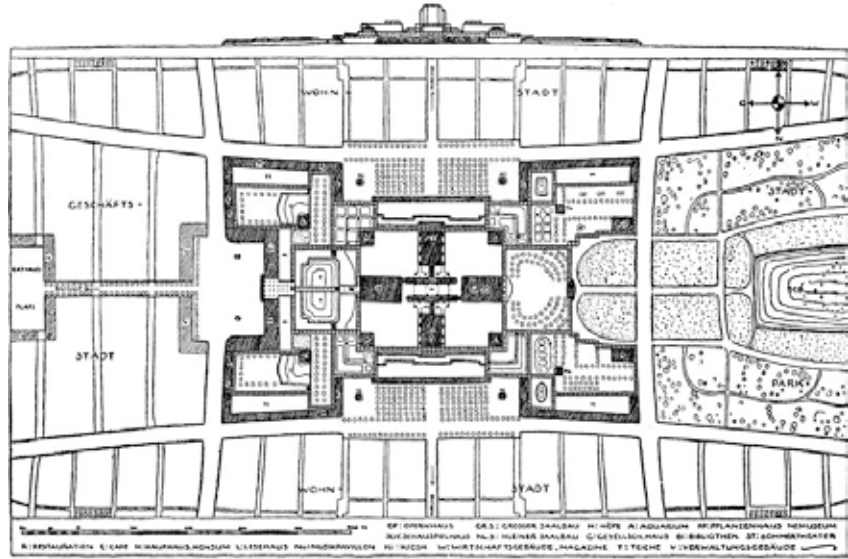


Fig. 3. Boceto de la Stazione Aeroplani (1912), Antonio Sant'Elia. Tomado de: BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985

Fig. 4. Planta y alzado del Städtkrone (1919), Bruno Taut. Tomado de: "The city crown by Bruno Taut". *Journal of architectural education*. 2009, Octubre



el nuevo mundo mecánico que hemos creado»⁷. El futurismo, por tanto, rechaza el carácter eterno tanto de la simbología como de la forma clásica asociada, pero considera que la sociedad maquinista aún requiere de monumentos que representen sus ideales ya que la arquitectura no puede quedar reducida a «una árida combinación de practicismo y utilidad; por el contrario, sigue siendo arte, es decir síntesis y expresión»⁸. El concepto de monumentalidad persiste, modificándose aquello que se simboliza y el lenguaje que lo materializa. Los dibujos y propuestas de Sant'Elia demostrarían esta voluntad reflejando, sin embargo, una contradicción esencial: la definición del *nuevo* carácter monumental se apoya, con pocas variaciones, en las propiedades formales de la arquitectura clásica –las ideas de solidez, estabilidad y simplicidad previamente descritas–; ante la necesidad de elaborar de manera instantánea una nueva monumentalidad, Sant'Elia recurre a la presencia clásica –y, según Richardson, eterna–. Siendo la forma distinta, la impresión es similar [Fig.3].

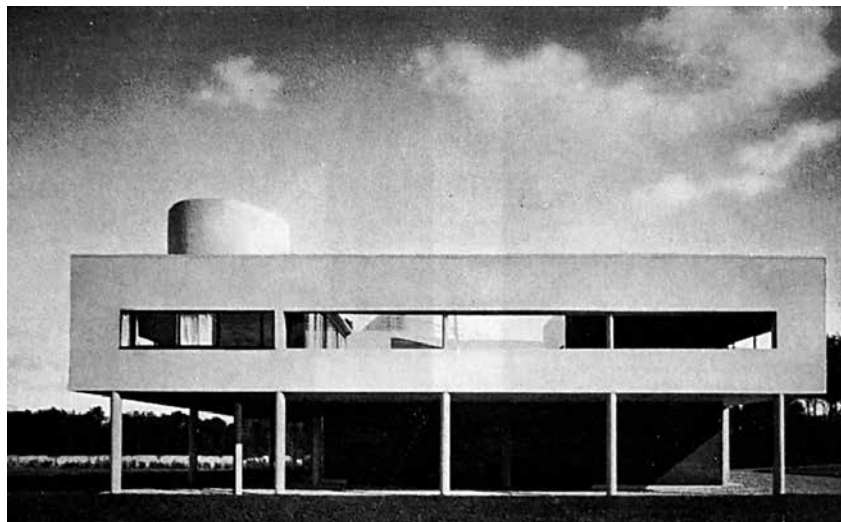
En consonancia con las ideas del “Messaggio”, apenas cuatro años después, Bruno Taut publicaría el “Städtkrone”, una propuesta de centro urbano ideal –la corona de la ciudad– que, cumpliendo la función monumental que en la ciudad antigua tuvieron las catedrales, fuese capaz de representar físicamente las necesidades espirituales de la sociedad moderna: «Ningún esfuerzo de la imaginación humana puede conducirnos a las más profundas formas físicas si no está enraizado en la vida espiritual y existencia interior de la humanidad»⁹. La intensidad teórica de la propuesta sufriría en su formalización, como en la obra de Sant'Elia, de una fuerte dependencia respecto de la herencia clásica; los nuevos ideales de la nueva ciudad recurren, sin embargo, a la simetría y el orden de la ciudad antigua y obsoleta. Sería quizá el clasicismo inherente a estas propuestas el motivo de su temprano abandono por parte del Movimiento Moderno, al entenderse su condición monumental una evocación excesiva de aquel pasado que se quería dejar atrás [Fig.4].

7. NEBBIA y SANT'ELIA. “Messaggio”. p. 135.

8. *Ibid.*

9. TAUT, Bruno. *Die Städtkrone*. Jena: Diederich, 1919. Trad.: “The city crown by Bruno Taut”. *Journal of architectural education*. 2009, Octubre. pp. 121-134.

Fig. 5. Alzado de la Villa Savoya (1929-31), Le Corbusier. Tomado de: BOESINGER, Willy (ed.). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1929-1934*. Basilea, Boston y Berlín: Birkhäuser Publishers, 1995



Monumentalidad y los maestros modernos

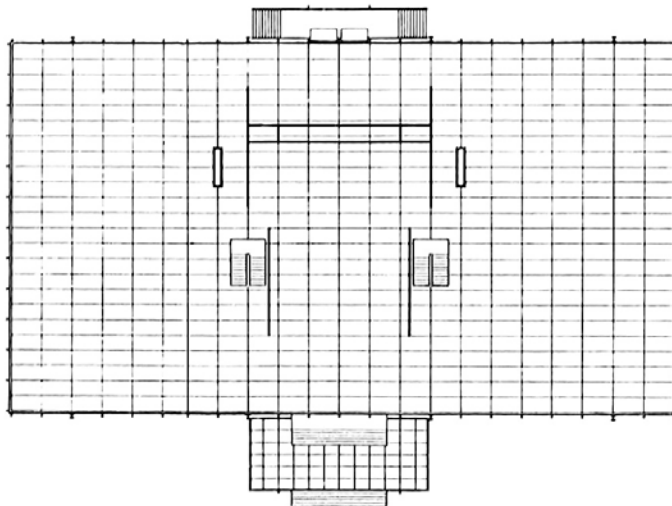
Si bien el Movimiento Moderno replanteó los símbolos y eliminó la influencia estilística del siglo anterior, no obstante, y a pesar de sus radicales propuestas tanto a nivel espacial como plástico, la condición representativa aún residiría en el carácter clásico. Esta ambigüedad es perceptible en la obra –y, hasta cierto punto, en los escritos– de algunos de los maestros que establecieron los parámetros estéticos de la modernidad canónica, como es el caso de Adolf Loos, Mies van der Rohe o Le Corbusier. Este último, ya en *Vers une architecture* (1923)¹⁰, uno de sus textos fundamentales, rechaza la validez de los estilos pseudo-monumentales decimonónicos; una nueva arquitectura se considera necesaria, con nuevas formas, expresión del presente mecánico. Sin embargo la lección de la historia no es totalmente inútil y las grandes obras del pasado –el Acrópolis, el Panteón o San Pedro de Miguel Ángel– ofrecen el carácter al que esta arquitectura ha de aspirar para ser *pura creación del espíritu*. Así, aunque se rechazan los lenguajes y las simbologías heredadas, no se niega la necesidad de su carácter representativo. Al igual que sucedería con futuristas y expresionistas, la propuesta arquitectónica defendida por Le Corbusier, a pesar de lo revolucionario de sus postulados, manifiesta dependencias claras respecto de la idea clásica de monumentalidad y de las cualidades formales que la distinguen: grandeza de idea, juego escalar, elaborada frontalidad, etc.; aunque la forma, el estilo y el símbolo son radicalmente diversos, el carácter, de nuevo, permanece [Fig. 5].

El caso de Mies van der Rohe presenta una contradicción similar, puesto que, aun entendiendo la arquitectura como «la voluntad de una época traducida a espacio» y negando la relevancia del pasado para la construcción del futuro¹¹, sus proyectos, en especial aquellos realizados ya en su etapa americana, constituyen una modernidad alternativa, intensamente clásica –frontal, simétrica y perfecta–, cimentada en ideas de orden y monumentalidad

10. LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*. París: G. Cres, 1923. Trad.: *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1977. (Reimpresión de la edición española de 1958).

11. MIES VAN DER ROHE, Ludwig. “Baukunst und Zeitwille”. *Der Querschnitt*. 1924, nº 4. Trad.: “Arquitectura y modernidad”. *Ibid. Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981. pp. 31-32.

Fig. 6. Planta principal de Crown Hall (1952-56), Mies van der Rohe. Tomada de: BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. Basilea, Boston y Berlín: Birkhäuser Publishers, 1997



heredadas. Mies determina una *voluntad de época* que, aun elaborada con lenguajes y técnicas nuevas, en este aspecto, sin embargo, no se diferencia en demasía de los ideales clásicos en los que se había formado [Fig. 6].

La vinculación de algunas de las obras esenciales de la modernidad con la monumentalidad clásica no sería plenamente asumida hasta la década de los cuarenta, siendo Colin Rowe uno de los primeros en describir y analizar esta relación –como en su escrito de 1947, “The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared”, en el que elabora, de manera convincente, un linaje clásico para los héroes modernos, principalmente Le Corbusier¹²-. De hecho, los propios maestros modernos, raramente aceptarían esta dependencia, con la excepción, quizá, de Le Corbusier quien al desarrollar el *Modulor*¹³, y así recuperar al hombre como unidad de medida y proporción, finalmente reconoce su proximidad al ideal humanista clásico.

Del funcionalismo anti-monumental a la humanización la ciudad

Esta sofisticada elaboración de Mies o Le Corbusier de una monumentalidad moderna por medio de la integración de aspectos clásicos –no explícita en sus manifiestos o programas teóricos, radicalmente sintéticos y simplificadores-, sería sin embargo comúnmente obviada. La influencia de reducciones formales y metodológicas de la modernidad original, como el Estilo Internacional o aquello que Rossi denomina *funcionalismo ingenuo*, provocaría la generalización del lenguaje moderno a la vez que eliminaría sus ambigüedades, renunciando deliberadamente a su capacidad comunicativa y simbólica. La expresión monumental, asociada generalmente con el clasicismo –estilo adoptado por los regímenes estalinista y nazi-, se entendería no sólo como una herencia innecesaria del pasado, sino como una influencia ideológicamente sospechosa¹⁴. En

12. ROWE, Colin. “The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared”. *Architectural Review*. 1947, Marzo. pp. 101-104.

13. LE CORBUSIER. *Le Modulor*. Boulogne: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1950. Trad.: *El Modulor*. Madrid: Apóstrofe, 2005.

14. El clasicismo quedaría marcado, en Segunda Guerra Mundial, por su adopción como arquitectura representativa de los regímenes totalitarios de Hitler y Stalin, la Alemania nazi y la Rusia comunista. Esta vinculación de la arquitectura humanista clásica con los “enemigos de la democracia” facilitaría la asimilación de la modernidad ortodoxa como arquitectura oficial de las democracias victoriosas en la guerra.

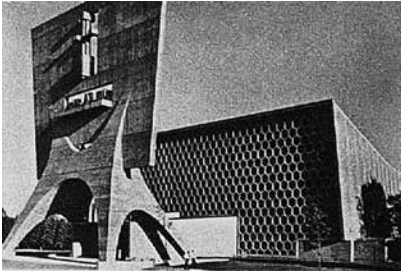


Fig. 7. St. John's Abbey Church (1961), Marcel Breuer, ejemplo, para Vincent Scully, de la anti-monumentalidad del Estilo Internacional. Tomado de: SCULLY, Vincent. "Doldrums in the suburbs". *Perspecta*. 1965, nº 9/10

consecuencia, la arquitectura del Estilo Internacional adolecería, generalmente, de aquello que Vincent Scully describe como «pequeña-escala y anti-monumentalidad con una falta de masa monumental, ausencia de peso estructural, y preocupación exclusiva por efectos gráficos de pequeña-escala»¹⁵, y que tendría como consecuencia el triunfo de la *árida combinación de practicismo y utilidad* que originalmente los futuristas quisieron evitar [Fig. 7].

Sería esta anti-monumentalidad característica de la modernidad ortodoxa en los años treinta y cuarenta lo que motivaría a críticos como John Summerson a considerar, incluso, la imposible convivencia de las ideas de modernidad y monumento: «Debemos aceptar, de buena gana y sin auto-compasión, el hecho de que la arquitectura hoy no puede ser monumental»¹⁶; juzgando además cualquier pretensión de recuperar el monumento como una negación de la realidad social del momento: «a excepción de iglesias y algunos otras pocas obras singulares, los tipos de edificios que necesitamos hoy no tienen capacidad para ser monumentales, [porque] allí donde vamos, hagamos lo que hagamos, vamos o actuamos como individuales»¹⁷. Si bien la monumentalidad clásica proyectaba al hombre ideal como unidad universal y eterna, para Summerson el individualismo habría conducido a la sociedad moderna a la pérdida de cualquier ideal común, haciendo así irrelevante la construcción de símbolos, y, por tanto, la existencia del monumento.

Frente a esta incipiente desconfianza social surgida dentro de la modernidad surgiría de forma contemporánea, en los años cuarenta, un movimiento que Giedion denomina de *humanización de la ciudad*¹⁸, por el cual se pretende restablecer la relación entre individuo, arquitectura y sociedad: «el retorno a la escala humana, a la conciencia de los derechos del individuo frente a la tiranía de la máquina»¹⁹. Una corriente que desestima las simplificaciones ortodoxas y recupera explícitamente la idea de monumento al considerarlo, de nuevo, una necesidad social, imprescindible expresión en la ciudad de los ideales y aspiraciones comunes del hombre. Ya Lewis Mumford retomaría algunas ideas modernas originales –como las futuristas– para declarar de nuevo, en 1938, la muerte del monumento del siglo XIX como expresión de inmovilidad histórica y reclamar la necesidad de una nueva monumentalidad capaz de adaptarse a la perpetua renovación que inevitablemente ha de caracterizar al

15. SCULLY, Vincent. "Doldrums in the suburbs". *Perspecta*. 1965, nº 9/10.

Consultado en: STERN, Robert et al (eds.). *Re-reading Perspecta*. Cambridge: The MIT Press, 2004. p. 201.

16. SUMMERSON, John. "The mischievous analogy" (1941). En: Ídem. *Heavenly mansions and other essays on architecture*. Nueva York/ Londres: W.W. Norton & Company, 1963. p. 203.

17. *Ibid.* p. 204.

18. Tras una primera etapa en que la modernidad se habría centrado en devolver la dignidad formal al objeto arquitectónico –y así se trabajó fundamentalmente el problema de la célula habitacional y la vivienda–, una segunda etapa era necesaria para devolver al primer plano la relación de las partes y el todo. GIEDION, Sigfried. "Die Humanisierung der Stadt". *Werk*. 1952, nº 39. Trad.: "La humanización de la ciudad" (1952). En: Ídem. *Escritos escogidos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1997. pp. 179-199.

19. *Ibid.* p. 182.

espacio urbano contemporáneo²⁰. Tesis que defiende la recuperación del simbolismo arquitectónico perdido, esta vez como representación de los ideales de un presente en permanente cambio.

En la misma línea, Sert, Léger y Giedion escribirían “Nine points on monumentality” (1943)²¹, un manifiesto en el cual el arquitecto, el artista y el historiador, reclaman la reconsideración de la relación entre arquitectura y sociedad por medio de la definición del monumento, el hito surgido de la necesidad eterna del hombre por crear símbolos de sus actos y su destino y que constituye su legado para generaciones futuras. Así, aunque se justifica la rebelión del arquitecto moderno frente a la idea clásica de monumentalidad²², también se asume la insuficiencia de la mera satisfacción funcional como fin último de la arquitectura: «la gente quiere que los edificios que representan su vida social y comunitaria ofrezcan más que un mero cumplimiento funcional. Quieren que sus aspiraciones de monumentalidad, alegría, orgullo y excitación sean satisfechas»²³.

La claridad con que estos manifiestos reclaman la recuperación del monumento contrasta, sin embargo, con la vaguedad de los ideales colectivos a representar y, principalmente, de las formas a adoptar²⁴. Y es que, a pesar de la aspiración humanista común, el monumento puramente moderno –es decir, sin dependencia alguna del pasado en su forma, símbolo, o carácter– aún estaba por definir; la alternativa de inspiración clásica presente en la obra de los maestros no se podía considerar, pese a su brillantez, una monumentalidad verdaderamente moderna.

El problema del tiempo y el lugar del hombre

Quizá los dos arquitectos que afrontaron de manera más decidida las complejidades propias de ésta cuestión serían Louis Kahn y Alvar Aalto, cuyas propuestas teóricas y, sobre todo, formales, aportarían alternativas diversas, y casi opuestas, al dilema monumental-moderno.

Kahn, en una de sus primeras apariciones relevantes, la conferencia “Monumentality” de 1944²⁵, ya considera la dificultad para materializar una cualidad como la monumentalidad que, aunque aparentemente

20. MUMFORD, Lewis. “The death of the monument”. En: Ídem. *The culture of cities*. London: Secker & Warburg, 1940. p. 433.

21. GIEDION, Sigfried, LÉGER, Fernand y SERT, José Luis. “Nine points on monumentality” (1943). En: GIEDION, Sigfried. *Architecture. You and me*. Cambridge: Harvard University Press, 1958. pp. 48-52. Consultado en: OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture culture 1943-1968*. Nueva York: Rizzoli, 1993. pp. 29-30.

22. «los así llamados monumentos de fechas recientes se han convertido, con raras excepciones, en carcasas vacías. De ninguna manera representan el espíritu o el sentimiento colectivo de los tiempos modernos». *Ibid.* p. 29.

23. *Ibid.*

24. «Un monumento es la integración del trabajo del urbanista, arquitecto, pintor, escultor y paisajista [...] El lugar para el monumento ha de ser planeado [...] El edificio monumental tendrá que presentarse libre en el espacio [...] Nuevos, modernos materiales están disponibles». *Ibid.* p.30.

25. KAHN, Louis I. “Monumentality”. En: ZUCKER, Paul. (ed.). *New architecture and city planning. A symposium*. Nueva York: Philosophical Library, 1944. Trad.: “La monumentalidad”. En: LATOUR, Alessandra (ed.). *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: El Croquis Editorial, 2003. pp. 23-33.

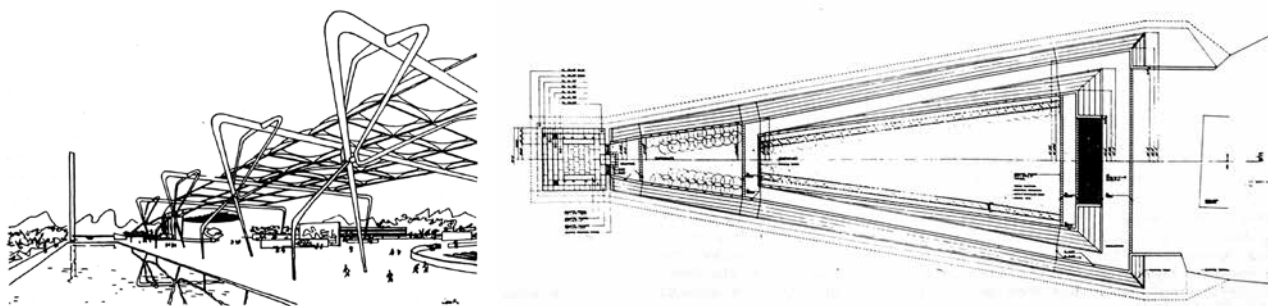


Fig. 8. Perspectiva de espacio público monumental ilustrado en el "Monumentality" (1944), Louis I. Kahn. Tomada de: LATOUR, Alessandra (ed.). *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: El Croquis Editorial, 2003

Fig. 9. Planta del Monumento a Franklin Delano Roosevelt en Nueva York (1973), Louis Kahn. Tomada de: GIURGOLA, Romaldo. *Louis I. Kahn*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

definida por aspectos formales –perfección estructural, claridad volumétrica o lógica escalar–, depende inevitablemente del *tiempo*, y del paso de éste en la obra; limitación temporal que, al impedir la réplica, hace de su creación deliberada un acto casi imposible: «Ningún arquitecto puede reconstruir una catedral de otra época plasmando los deseos, las aspiraciones, el amor y el odio de los pueblos de los que tal catedral se convirtió en herencia. Por tanto, las imágenes que contemplamos de construcciones monumentales del pasado no pueden vivir nuevamente con la misma intensidad y el mismo significado. Su duplicación fiel es inconcebible»²⁶. Así aunque observa que el monumento del pasado sólo puede simbolizar los ideales de la sociedad que lo erige, también indica –en un claro anticipo del futuro desarrollo de su arquitectura– que es la contemplación de las obras de este pasado el único modo de comprender los mecanismos profundos que definen la monumentalidad, ya que éstas: «tienen características de grandeza sobre la que deben basarse, en un sentido u otro, los edificios de nuestro futuro»²⁷. Kahn considera que entendiendo las arquitecturas del pasado, sus propiedades definitorias, el proyectista se aproxima a la creación de obras monumentales en el presente. Un sentido histórico que, en cualquier caso, se entiende que no resuelve el problema crítico del tiempo: si el carácter monumental depende del modo en que éste pasa en la obra, ¿cómo es posible proyectarlo? Kahn, en su búsqueda de la *eternidad* de las formas, pretende encontrar la respuesta a esta cuestión. Sin embargo, igual que se observa en la obra de Mies o Le Corbusier, dicha eternidad depende de condiciones heredadas del pasado –de las formas producidas por éste–; asumiendo, en conclusión, la dependencia disciplinar de la modernidad en lo que respecta a la definición de la monumentalidad [Figs. 8-9].

El movimiento humanizador de los cuarenta –en el que Kahn también podría ser encuadrado– inició un proceso irreversible de recuperación de la capacidad signifiante en la arquitectura, entendiendo la limitación representativa de los ideales modernos originales de la máquina y la función, y disponiendo la figura del hombre, de nuevo, como el foco en torno al cual rescatar la modernidad. Sería Alvar Aalto quien, a partir de estos postulados, dotaría de precisión a ese *símbolo* y cuestionaría el modo de formalizarlo: «La cuestión no es así el tamaño del edificio o la manera en que su forma se relaciona con, digamos, una comunidad, una ciudad; su forma tiene que tener un contenido, y ese contenido tiene que estar vinculado a la naturaleza, es decir, con aquel ochenta por ciento

26. *Ibid.*

27. *Ibid.* p. 24.

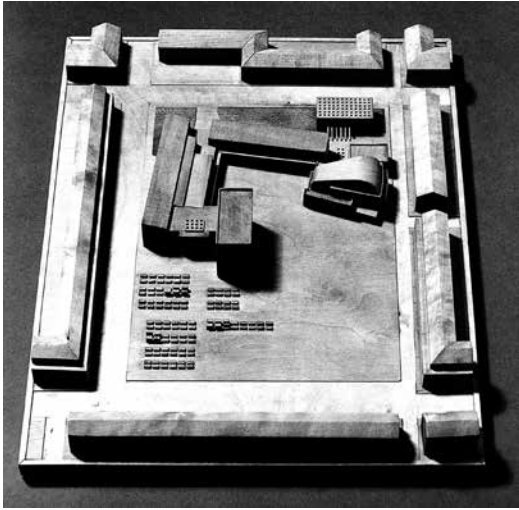


Fig. 10. Maqueta del Centro Cívico de Avesta (1944), Alvar Aalto. Tomada de: REED, Peter (ed.). *Alvar Aalto. Between humanism and materialism*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1998



Fig. 11. Patio del Ayuntamiento de Säämätsalo (1948-52). Tomado de: REED, Alvar Aalto...

que es más importante en la naturaleza –nosotros los seres humanos»²⁸. Aalto entiende que una vez abandonado el clasicismo –el estilo formal en el que él había comenzado su carrera–, la modernidad no habría llevado el proceso de *racionalización* hasta sus últimas consecuencias: la definición de una arquitectura en la que el hombre fuese el contenido y símbolo real de la misma, y no simplemente su referencia proporcional, abstracción funcional o reducción mecánica²⁹.

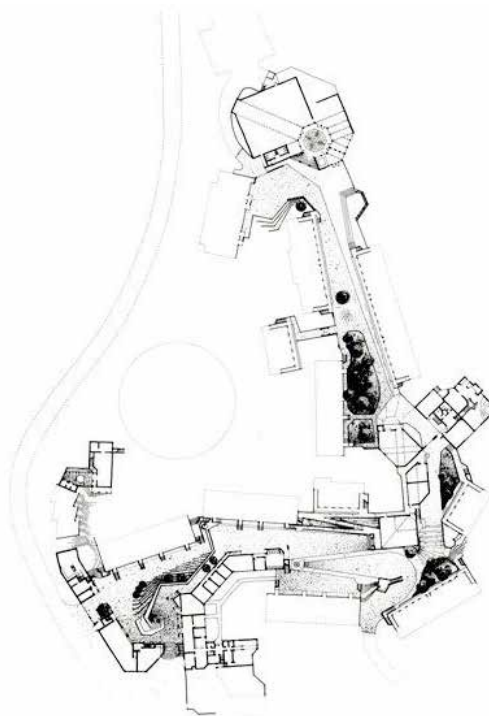
La propuesta monumental de Aalto se expresaría en su obra proyectual, especialmente en los proyectos de conjuntos públicos proyectados desde los años cuarenta, como son el Centro Cívico de Avesta (1944) o el Plan urbano y Ayuntamiento de Säämätsalo (1948-52), en los cuales el monumento es esencialmente el ámbito donde se desarrolla la vida del hombre, el *lugar*. En ellos, aun integrando, la experiencia acumulada de la historia y la tradición, se abandonan los condicionantes formales consecuencia de ideales pasados; dejándose de lado caracteres monumentales heredados, como la presencia clásica, el énfasis se encuentra, al contrario, en la delimitación del espacio público, la creación de ámbitos sociales para el hombre [Figs. 10-11]. Se pretende generar una forma adecuada a las necesidades simbólicas del nuevo modelo social ya que, tal y como expresa la cita con la que se abre el texto, sólo así se entiende posible superar la limitación *temporal* observada en la arquitectura de vanguardia desde los futuristas hasta Kahn.

El monumento, en manos de Aalto, es símbolo pero también señal: su función es demarcar un *lugar*, pero no ya por su presencia central en éste, sino por medio de la delimitación del contorno del *sitio*. Años después esta idea *aaltiana* de monumento sería definida con precisión por Charles Moore, en sus inicios claramente dependiente del maestro finés: «considerada de este modo, [la monumentalidad] no es un producto de técnicas de composición (tales como una simetría alrededor de varios ejes) o de las extravagancias de la forma, ni siquiera de un notable consumo de

28. AALTO, Alvar. “Form as a symbol of artistic creativity” (1956). En: SCHILDT. *Alvar Aalto in his own words*. p. 183.

29. AALTO, Alvar. “The humanizing of architecture”. *The Technology Review*. 1940, Noviembre. Consultado en: SCHILDT. *Alvar Aalto in his own words*. pp. 102-107.

Fig. 12. Planta del espacio urbano del Kresge College de la Universidad de California en Santa Cruz (1969-74), Moore and Turnbull. Tomada de: *Architctural Review*. 1974, Julio



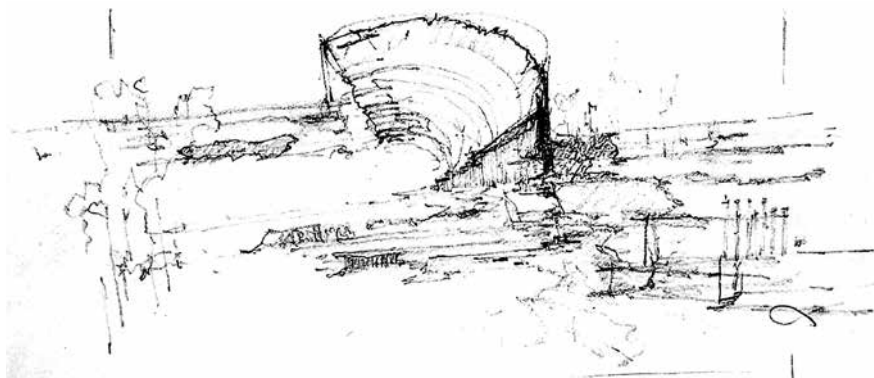
espacio tiempo o dinero. Es, más bien, una función de la toma de posesión, o del consentimiento de la sociedad, sobre sitios extraordinariamente importantes en la superficie de la tierra, y de la celebración social de su importancia»³⁰. El monumento deja de ser el símbolo de ideales abstractos de la sociedad que lo erige, para entenderse como la manifestación de la acción o proceso civilizador de dicha sociedad, la celebración de lo público; ya que sólo por medio de la renuncia a la privacidad del individuo se alcanza lo que es público en la ciudad, y es dicha condición, en último término, el ideal representado³¹ [Fig.12].

Abandonada la idea de monumento como un símbolo estático, fijo, materialización del propio carácter monumental heredado del pasado; el valor se encuentra en un lugar, activo y cambiante, donde la civilización es celebrada por medio de la creación y exhibición de lo público, la ciudad. La identificación y la delimitación de dicho lugar común, hace que la capacidad representativa de la obra no resida, exclusivamente, en la impresión generada por la forma, ni en el estilo con el que se construye, sino en la manifestación de la presencia del individuo en el sitio. Aalto elabora la primera idea propiamente moderna de monumentalidad, y complejos como la Universidad Tecnológica de Otaniemi (1949-66) o los Centro Cívicos de Seinäjoki (1958-87), Rovaniemi (1965) o Jyväskylä (1965), donde la definición del espacio común y sus relaciones con el medio en que se emplaza –que el anfiteatro de Otaniemi poéticamente refleja– representan la máxima expresión, la esencia del carácter cívico al que la modernidad habría de aspirar [Fig.13].

30. MOORE, Charles. "You have to pay for the public life". *Perspecta*. 1965, 9/10. pp. 57-106. Trad.: Ídem y ALLEN, Gerald. *Dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. p. 116.

31. «lo esencial de este proceso civilizador es la renuncia de los individuos a algo, para que así el dominio público pueda ser intensificado». *Íbid.* p. 117.

Fig. 13. Croquis del anfiteatro de la Universidad Tecnológica de Otaniemi (1949-66), Alvar Aalto. Tomado de: REED. Alvar Aalto...



La frontalidad o el problema de la fachada

Si bien la arquitectura de Aalto se puede entender como una materialización precisa de una monumentalidad propia de la modernidad, el debate acerca de la cuestión no cesaría. Y es que, a pesar de la brillantez de estas obras, se entendería que la validez de la alternativa no alcanza a resolver la cuestión de la *frontalidad*, carencia inherente de la arquitectura moderna y condición a la cual, a pesar de los cambios sufridos por la ciudad en el siglo XX, ésta no ha de renunciar.

Alan Colquhoun consideraría la ausencia de frontalidad consustancial a la arquitectura moderna, consecuencia de un problema esencial en la definición de la fachada: el método funcional, al entender la fachada simplemente como la condición periférica de una organización generada internamente de acuerdo con sus necesidades de uso, virtualmente la elimina, pues acepta acríticamente la exhibición de la contingencia programática como expresión arquitectónica, y renuncia así a adoptar una posición respecto a la apariencia del objeto. Al no disolver el interior tras una fachada discreta –como sucede en la arquitectura clásica–, el edificio moderno exhibe su contenido y acepta el orden de éste, pero también renuncia a definir la impresión específica que sus fachadas han de causar en el espacio urbano donde se sitúa. Desde este punto de vista, y salvo excepciones –como ya se ha observado en el caso de Le Corbusier–, la modernidad se caracterizaría por un miedo puritano a causar impresión, aunque dicha impresión sea inevitable «ya que nuestro único contacto con los edificios es a través de nuestros sentidos y las leyes de la percepción gobiernan nuestras respuestas ante todos los objetos tridimensionales»³². Una renuncia a la fachada que destruye cualquier mediación auténtica entre individuo y ciudad y sin la cual Colquhoun entiende que la arquitectura no puede transmitir ideal alguno y, por consiguiente, tampoco puede ser monumental.³³

Así, si bien la presencia de un carácter clásico en la arquitectura moderna primigenia ya puso en cuestión la capacidad del procedimiento moderno para construir, con autonomía, el monumento, este argumento

32. COLQUHOUN, Alan. "Central Beheer". *Architecture Plus*. 1974, Septiembre/Octubre. Trad.: Ídem. *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. p. 57.

33. COLQUHOUN, Alan. "El superbloque". En: Ídem. *Arquitectura moderna y cambio histórico...* p. 108.

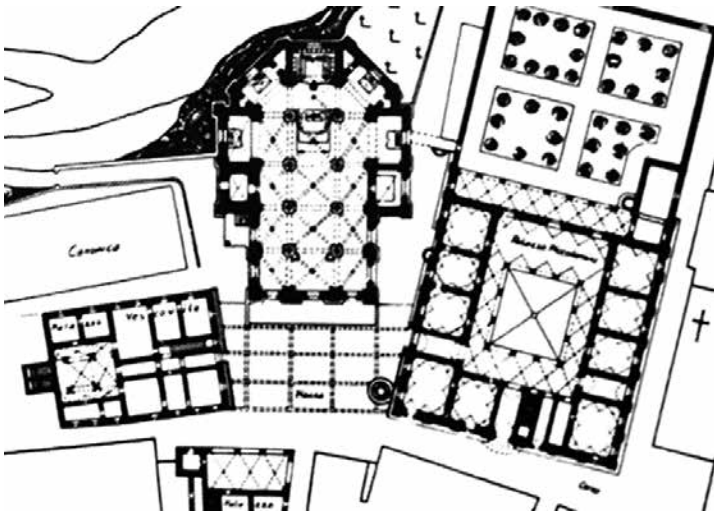


Fig. 14. Planta del Central Beheer en Appeldoorn (1972), Herman Hertzberger. Ejemplo empleado por Colquhoun para describir el problema moderno con la fachada. Tomada de: COLQUHOUN, Alan. *Collected essays in architectural criticism*. Londres: Black Dog, 2009

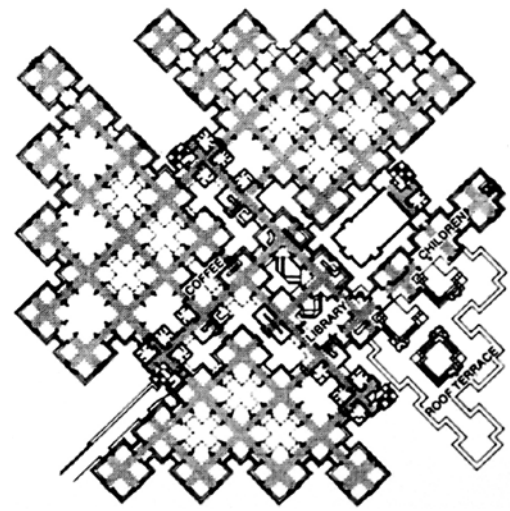


Fig. 15. Plano esquemático del centro monumental de la ciudad de Pienza. Tomado de: COLQUHOUN. *Collected essays...*

defendido por críticos como Colquhoun y Colin Rowe³⁴ implicaría la reintegración, de nuevo –aunque por primera vez de forma explícita y deliberada–, de mecanismos compositivos de arquitecturas anteriores capaces de asegurar la condición monumental de la nueva arquitectura, por entenderse, como ya indicó Richardson, indivisibles de dicha cualidad. Así, la recuperación y reinterpretación de la *frontalidad* clásica de la fachada se consideraría una herramienta básica para definir una arquitectura urbana, monumental, capaz de establecer un vínculo representativo con el lugar donde se sitúa [Figs. 14 y 15]. Sin embargo, y a diferencia de la alternativa *aaltiana*, operando de esta manera el monumento no sólo confirma las dudas observadas por Kahn acerca la dependencia metodológica de la modernidad respecto del clasicismo, sino que esencialmente renuncia a representar los símbolos de la sociedad que lo erige, expresando únicamente el carácter buscado: la monumentalidad misma.

La crisis de la modernidad

Cuestiones de este orden instigarían la escisión producida en la modernidad durante las décadas de los sesenta y setenta: por un lado, la continuidad, corregida y ampliada, del ideal moderno, en la que la alternativa humanista de Aalto tendría una influencia básica, y por otro, la crítica de las limitaciones del procedimiento moderno por medio de la recuperación explícita de arquitecturas del pasado –y de las herramientas compositivas o mecanismos simbólicos que éstas implican–. Este cisma ideológico de límites inestables –como demuestra la evolución del trabajo de, entre tantos, el mencionado Charles Moore– conllevaría la radicalización de ambas posturas durante los sesenta, encontrándose en la arquitectura británica del momento uno de los mejores ejemplos. Así, algunas de las obras fundamentales de de Leslie Martin y Colin St John Wilson, Denys Lasdun, Alison y Peter Smithson o James Stirling en esta década reflejan un común y primordial interés por la definición de lugares. Harvey Court en Cambridge (1957-62) de Wilson y Martin, el National Theatre de Londres (1963-65) (1962-68) de Lasdun, el Economist en Londres (1959-64) de los

34. «Mientras la planta, como documento dirigido a la mente, siempre será el concepto básico, la superficie vertical, como presentación dirigida al ojo, va a ser siempre la impresión primaria, la que determina el comienzo de la comprensión». ROWE, Colin. «James Stirling. A highly personal and very disjointed memoir». En: ARNELL, Peter y BICKFORD, Ted. *James Stirling. Buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli, 1984. pp. 22.

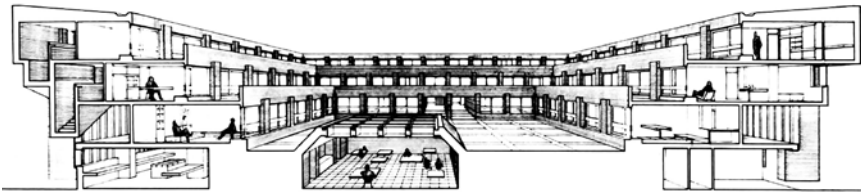


Fig. 16. Sección fugada del Harvey Court, Cambridge (1957-62), Leslie Martin y Colin St John Wilson. Tomada de: STONEHOUSE, Roger. *Colin St John Wilson. Buildings and projects*. Londres: Black Dog, 2007

Fig. 17. National Theatre and Opera de Londres (1963-65), Denys Lasdun. Tomado de: LASDUN, Denis (Ed.). *Architecture in an age of scepticism*. Londres: Heinemann, 1984

Smithson o el Queen's College en Oxford (1966-71) de Stirling son obras en las que la voluntad humanista de Aalto de conformar ámbitos, de delimitar espacios para la celebración social del hombre, se extrema; enfatizando la dicotomía entre el ambiente conformado y la edificación, entendiéndose esta última poco más que como el marco o telón de fondo del lugar público³⁵ [Figs. 16-17]. Una arquitectura ésta que adoptaría las premisas *aaltianas* y las radicalizaría, reforzando el contraste entre la *forma* construida –que posee una cierta neutralidad– y la *contraforma* generada por ella –foco y centro simbólico de toda la operación–, manifestando así una renuncia enérgica a definir fachadas y, por tanto, a ofrecer una presencia frontal mínima. Estas propuestas, que se llegarían a considerar más éticas que estéticas³⁶, confían plenamente aún en los mecanismos metodológicos propios de la modernidad, negando así la pertinencia de recuperar las ideas de monumentalidad clásica que caracterizarían a la revisión postmoderna. Revisión que, por su parte, consideraría estas arquitecturas el claro reflejo de la incapacidad moderna de conformar fachadas que ofrezcan la frontalidad necesaria para la definición del espacio urbano tal y como éste se vuelve a entender en ese momento –es decir, en continuidad formal aparente con la ciudad existente e histórica–, reflejando así la irreconciliable polaridad ideológica a la que la modernidad se vería abocada.

Revisión postmoderna: estilo y comunicación

Las dificultades de la modernidad para definir la condición representativa de la arquitectura en la ciudad, es decir, su monumentalidad, provocaría una revisión intensa de la misma que recuperaría la condición crítica de la frontalidad clásica. Aun siendo un dilema ya perceptible en el trabajo de los maestros, esta recuperación implicaría, en último término, la renuncia al ideal moderno dando paso a interpretaciones de lo monumental de otro orden, de carácter postmoderno. Éstas, renunciando a la definición de una monumentalidad propia de su tiempo, reflejarían la incapacidad, ya observada por Kahn, de superar la incoherencia *temporal* que la elaboración de monumentos presentes en base a formas –o características formales– pasadas supone. El trabajo de dos de los teóricos más relevantes de éste periodo, Aldo Rossi y Robert Venturi, constituye una aportación crítica al respecto, expresión en ambos casos de la pérdida de idealismo que acompañaría la desilusión moderna.

35. «Se pretende que los productos que han de ser inventados por los arquitectos no sean propiamente edificios, sino más bien lugares construidos, conjuntos o complejos urbanos». MUÑOZ, María Teresa. «La ética contra la modernidad». *Arquitecturas Bis*. 1979, n° 27. Consultado en: Ídem. *Cerrar el círculo y otros escritos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989. p. 63.

36. *Ibid.* p. 62.

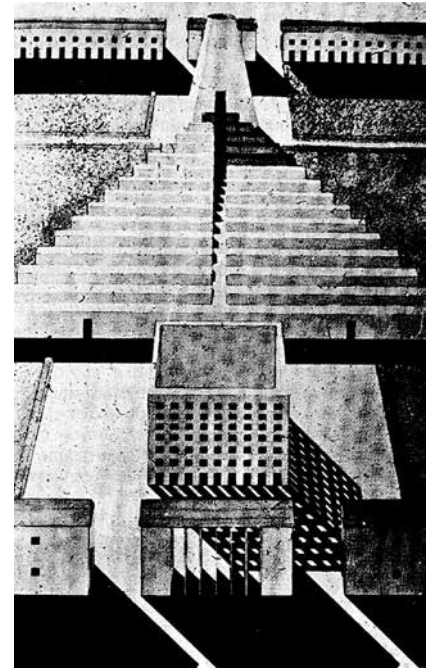


Fig. 18. Palazzo della Ragione de Padua, ejemplo de monumento ilustrado en *La arquitectura de la ciudad* (1966) de Aldo Rossi. Tomado de: ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982

Fig. 19. Perspectiva aérea del Cementerio de San Cataldo en Módena (1971-78), Aldo Rossi. Tomada de: FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998

En primer lugar Rossi retomaría algunas conclusiones de la generación anterior al considerar el monumento un signo de voluntad colectiva expresado a través de principios arquitectónicos, inseparable de la ciudad, el tapiz donde la historia se materializa. En ésta, dicho objeto –el hecho urbano– constituye un punto fijo, una persistencia en torno a la cual la ciudad evoluciona y se transforma [Fig. 18]. Como parte de dicha estructura superior, y en concordancia con la idea de Kahn, el monumento requiere del paso del tiempo para ser percibido como tal: «construido recientemente no tendría el mismo valor; en este último caso su arquitectura sería quizá valorable en sí misma, podríamos hablar de un estilo y por lo tanto de su forma, pero no presentaría aun aquella riqueza de motivos con la que reconocemos un hecho urbano»³⁷. El tiempo, como ya habían observado desde puntos de vista diversos Ruskin y Riegl³⁸, dota a la obra de *memoria*, una riqueza que lo eleva por encima del resto como elemento primordial en la trama urbana. Sin embargo Rossi considera, además de esta condición temporal, que el monumento también tiene una realidad propia y analizable, y es por esto que el hombre se puede plantear su construcción, para lo cual requiere, en primer lugar, de una *arquitectura*, es decir, un *estilo*: «Sólo la existencia de un estilo arquitectónico puede permitir elecciones originales: de estas elecciones originales crece la ciudad»³⁹. El tiempo, según Rossi, constituye una limitación crítica para la creación de monumentos nuevos, pero la necesidad de construirlos, de elaborar *hitos*, sin embargo persiste. La definición del *estilo* es, en consecuencia, la expresión de dicha voluntad social de *construir* monumentos; la herramienta con la que, si no superar, al menos afrontar dicha dificultad [Fig. 19].

37. ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova: Marsilio, 1966. Trad.: *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. p. 71.

38. Alois Riegl hablaría del valor de la edad y John Ruskin de la mancha dorada del tiempo para describir el efecto cualitativo del paso del tiempo en los objetos. RIEGL, Alois. "The modern cult of monuments: its character and its origin" (1903). *Oppositions*. 1982, n° 25. pp. 20-51. Y: RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valencia: Prometeo, 1987.

39. ROSSI. *La arquitectura*... p. 220.

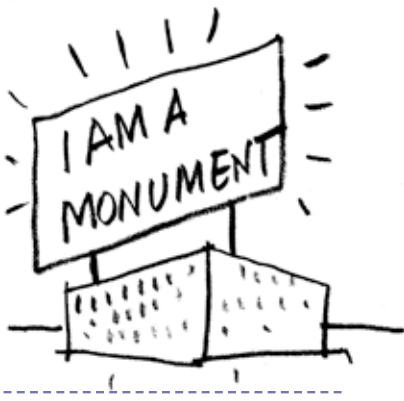


Fig. 20. Croquis de *decorated shed*: "I am a monument" de Robert Venturi. Tomado de: IZENOUR, Steve, SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert. *Learning from Las Vegas. The forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 1972

Aún más radical sería la postura de Venturi. En sus escritos⁴⁰ se acepta la incapacidad, anticipada por su maestro Kahn, para resolver el dilema temporal; asumiendo, en consecuencia, la pérdida de cualquier ideal o valor social asociado al monumento y quedando éste reducido a mero mecanismo de comunicación. La monumentalidad, por tanto, se considera ajena a problemas espaciales, compositivos o estilísticos, y su construcción depende exclusivamente de la capacidad de la arquitectura de contener el signo de aquello que se quiere comunicar, que no es otra cosa que su propia condición monumental. Carente de trascendencia como expresión de otros ideales, Venturi defiende la independencia de la condición simbólica –el signo– y la arquitectura –el programa–: si la arquitectura misma no representa nada, el signo se puede aplicar como un elemento decorativo yuxtapuesto que resuelve el problema comunicativo –la expresión de la monumentalidad– sin por ello condicionar la funcionalidad del edificio con implicaciones simbólicas que no le afectan esencialmente; Venturi entiende que el monumento verdaderamente *honesto* no es más que un *cobertizo decorado*, ya que: «Quizá tengamos que admitir que nuestras catedrales son las capillas sin la nave, y que, aparte de teatros y estadios, el espacio comunal grande es sólo un espacio para multitudes de individuos anónimos sin una conexión explícita entre ellos»⁴¹ [Fig. 20].

Si bien tanto Rossi como Venturi presentan alternativas pragmáticas con las que, por medio del *estilo* o la *comunicación*, afrontar la construcción del monumento; es especialmente la propuesta de éste último la que, con un escepticismo no muy distinto del manifestado por Summerson en su crítica de la sociedad moderna treinta años antes, echaría por tierra cualquier posibilidad de definir una arquitectura capaz de representar los ideales de una sociedad que la erige, y, de esta manera, elaborar una monumentalidad propia de modernidad.

¿Una monumentalidad moderna?

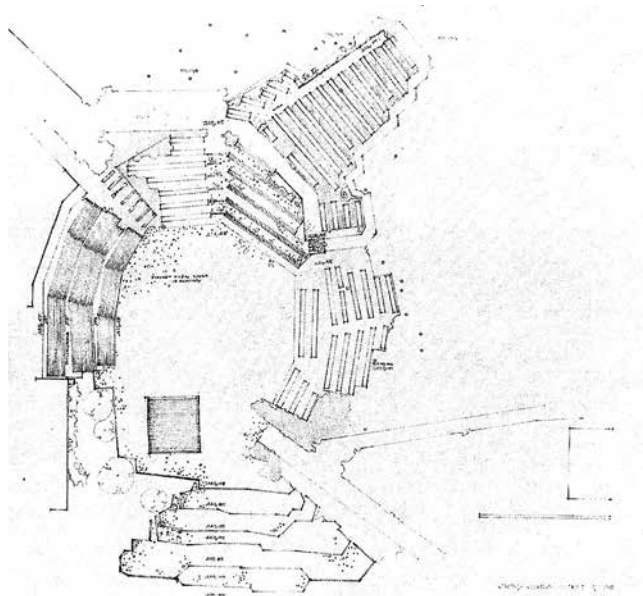
Si bien la necesidad del monumento como materialización simbólica de las aspiraciones de la civilización en el espacio urbano era manifiesta ya en primeras décadas del siglo XX, los problemas para la definición del símbolo a presentar, el carácter de su forma y la influencia clásica dificultarían la elaboración de una arquitectura de moderna monumentalidad. Sería en los cuarenta cuando, impulsados por una corriente de humanización de la ciudad, Kahn y Aalto plantearían la necesidad de redefinir la cuestión; el primero desde la dificultad para superar el dilema *temporal* del monumento, el segundo por medio de la reconsideración del *símbolo*, el lugar del hombre.

La influencia de la monumentalidad humanista de Aalto no evitaría, al no presentar una respuesta al respecto, el cuestionamiento de la capacidad de la arquitectura moderna para ofrecer una impresión, y definir, por tanto, una frontalidad. Ésta duda, que pondría en crisis la autonomía

40. Especialmente los escritos junto a Denise Scott Brown, "On ducks and decoration" (1968) y el libro *Learning from Las Vegas* (1972). SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert. "On ducks and decoration". Architecture Canada. 1968, Octubre. Y: Ídem y IZENOUR, Steve. *Learning from Las Vegas. The forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 1972.

41. IZENOUR, SCOTT BROWN y VENTURI. *Learning from Las Vegas...* p. 50.

Fig. 21. Planta del patio del Instituto Pedagógico de Jyvaskyla (1959), Alvar Aalto. Tomada de: REED. *Alvar Aalto...*



del método moderno, se encontraría en la base del cisma ideológico que polarizó la arquitectura en los sesenta, teniendo como consecuencia la inevitable división entre modernidad y postmodernidad; división con la que se renuncia definitivamente a la construcción de símbolos sociales, reduciendo el monumento a una herramienta comunicativa necesaria para la definición de la ciudad, pero incapaz de celebrar otro ideal que el de su propia monumentalidad.

Con el escepticismo postmoderno el periodo histórico de la modernidad se cerraría –aun cuando ideológicamente se podría considerar inacabado⁴²–, permitiendo la apreciación de la propuesta de Aalto como aquella que más se aproximó, sin renunciar a las lecciones del pasado, a la idea de una arquitectura que fuese tan monumental como moderna; y lo hizo convirtiendo el *lugar*, el ámbito delimitado por la construcción, en el monumento; considerado la *contraforma* tan relevante como la *forma*; y entendiendo la arquitectura tanto objeto funcional, como telón de fondo del ámbito público. Una idea de monumento que pretendió integrar arquitectura y paisaje para, en suma, celebrar de la condición social del hombre y su obra máxima, la ciudad [Fig.21].

«Y el hombre es olvidado.

Y la arquitectura –la verdadera– sólo existe
cuando el pequeño hombre está en el centro.
Su tragedia y su comedia –ambos.»

Alvar Aalto, *In lieu of an article* (1958)⁴³

42. HABERMAS, Jürgen. “Modernity. An incomplete project”. En: FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

43. AALTO, Alvar. “In lieu of an article”. *Arkkitehti*, 1958, nº 1/2. Consultado en: SCHILDT. *Alvar Aalto in his own words*. p. 264.