

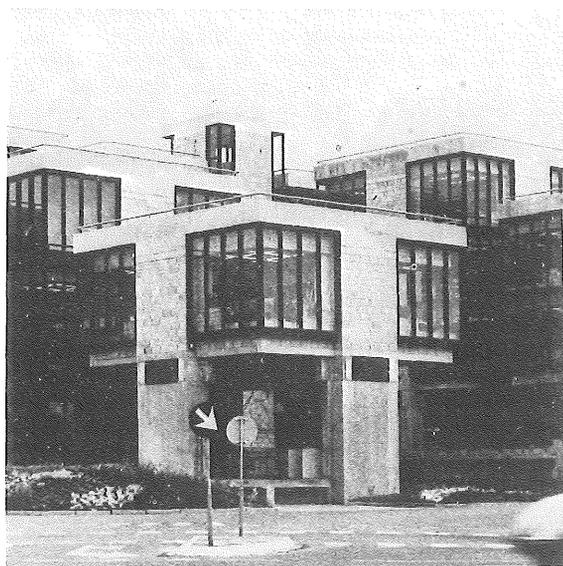
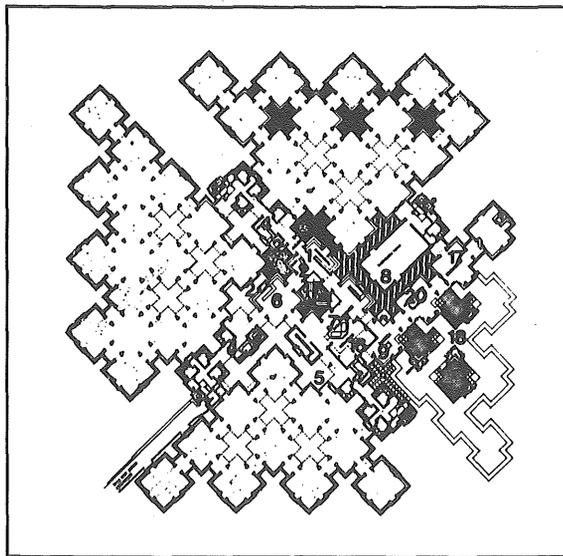
María Teresa Muñoz

La vía no humanista de la modernidad

La polémica que ha entablado recientemente (*Oppositions*, núm. 12, primavera de 1978) Peter Eisenman con Alan Colquhoun —seguramente el crítico más representativo de la arquitectura de los años cincuenta-sesenta en Inglaterra— en torno a la última obra de Michael Graves, y más aún si se tiene en cuenta que tal polémica viene seguida de un escrito del propio Colquhoun* en el que se reivindica para la arquitectura el concepto de figura frente al de forma, parece indicar dónde se sitúa uno de los principales centros de la discusión sobre la arquitectura actual, cuando ya no sirve únicamente la coartada de estar en contra del Movimiento Moderno y, en consecuencia, se busca algo más que ser una arquitectura *post*. Esto es, si la arquitectura de hoy ha de tomar partido definitivamente por una vía humanista, de recuperación de la historia y la tradición, o, por el contrario, debe presentar unos valores alternativos a los del clasicismo y la cultura arquitectónica anterior.

Para Alan Colquhoun, las obras recientes de Michael Graves suponen la confirmación de que la arquitectura de hoy ha aceptado ya plenamente los lenguajes culturales y ha dado entrada a la historia de una manera activa y dinámica, tal como él ha venido proponiendo con insistencia, es decir, ha optado por el único campo posible de actuación para el arquitecto: el trabajo sobre la historia y la transformación de las imágenes arquitectónicas. Contra tales argumentos de Alan Colquhoun, Peter Eisenman arremete violentamente, no sólo haciendo valer el silencio de la abstracción frente a la literalidad de la imagen y tachando de regresivas las producciones del último Graves, sino incluso afirmando la continuidad de la posición defendida por él con la arquitectura objetiva y autorreferente del Movimiento Moderno.

Tanto Colquhoun como Eisenman coinciden en señalar, desde puntos de vista y con juicios de valor claramente opuestos, que es la inclusión de imágenes culturales —procedentes del manierismo italiano, el clasicismo romántico, etc.— así como la vuelta a una arquitectura figurativa y ornamental lo que, al eliminar de raíz las formas más utilizadas por la modernidad, hace de la última arquitectura de Michael Graves algo cualitativa-

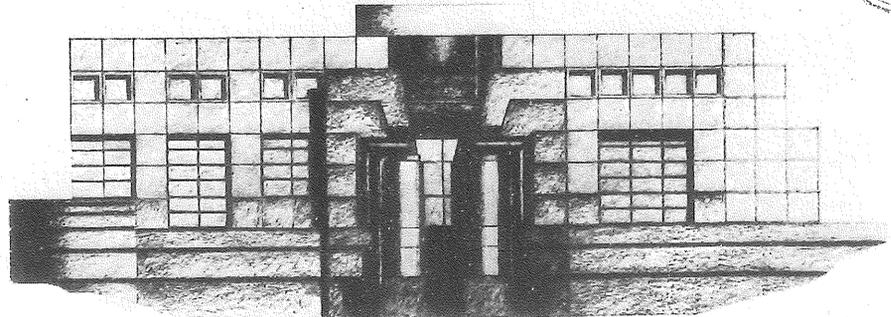
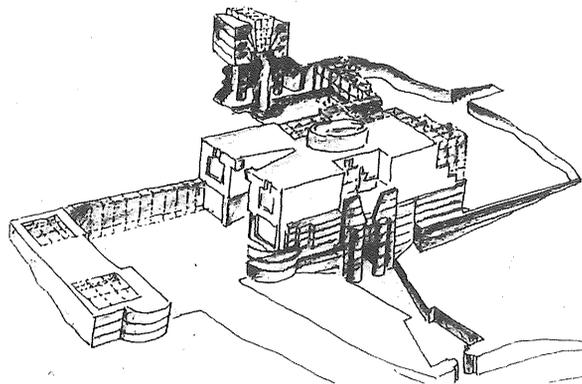


Centraal Beheer en Apeldoorn (Holanda),
Herman Hertzberger. Planta y vista desde el exterior.

te distinto a lo que había sido más característico de un cierto sector de la arquitectura americana contemporánea, e incluso de su propia obra anterior. Este cambio de lenguaje y no la alteración de sus métodos compositivos, según afirma explícitamente Colquhoun, es lo que habría llevado a Graves a abandonar la estructura reticular y el espacio cartesiano para hacer de la pared el elemento protagonista de una arquitectura masiva y espacialmente fragmentada, es decir, le habría llevado a la ruptura con la modernidad y al reencuentro con los valores de la tradición humanista del clasicismo.

Ahora bien, sin desdeñar en absoluto la importancia de la cuestión, no querríamos entrar aquí en la discusión sobre cuál es la verdad plástica de la arquitectura de nuestra época, si la de la abstracción o la de la figuración, sobre si la arquitectura debe o no debe representar algo, cuando tantas disciplinas han admitido ya al menos la legitimidad de ambos caminos y cuando son los propios edificios los que muestran la dificultad de encontrar arquitecturas puramente abstractas o puramente figurativas en el momento actual. Por el contrario, querríamos llamar la atención en este comentario sobre un tema para nosotros fundamental, que, si bien de manera menos explícita, subyace en toda la argumentación de Colquhoun y la polémica que ha suscitado. Nos referimos, concretamente, al significado que tiene la reaparición en los últimos proyectos de Graves de la frontalidad como un rasgo formal dominante e, incidentalmente, a la dimensión de profundidad

* Los artículos a que hacemos referencia son concretamente: *From Bricolage to Myth or How to Put Humpty - Dumpty Together Again*, de Alan Colquhoun; *The Graves of Modernism*, de Peter Eisenman, y este último, *Form and Figure*, también de Alan Colquhoun. El primero de ellos fue escrito originalmente para la monografía de Michael Graves, publicada recientemente por Academy Editions de Londres, aunque aparece en *Oppositions* en una versión revisada por el propio autor. Con respecto al artículo de Eisenman, tal vez merecería la pena llamar la atención el equívoco que maneja en el título (la palabra *grave* significa literalmente *tumba*) que define bastante claramente sus intenciones.



Plocek House, Princeton New Jersey, Michael Graves. Axonometría y estudio de la fachada.

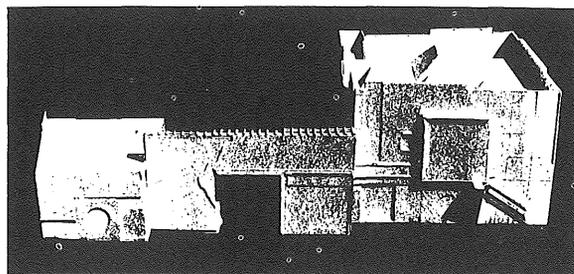
que presenta invariablemente la pared frontal de sus edificios.

Comencemos señalando que Alan Colquhoun no sólo ha encontrado siempre dificultades para concretar los términos de un supuesto compromiso entre el enfoque científico y el tratamiento icónico de la arquitectura, entre la necesidad de utilizar formas culturalmente cargadas de significación y de producir soluciones arquitectónicas para las cuales no existen precedentes en las tradiciones heredadas (*Tipología y método de diseño* publicado en el volumen *Arquitectura moderna y cambio histórico*, Barcelona, 1978). Tales dificultades se hacen aún más patentes cuando Colquhoun aborda el problema que tal vez ha obsesionado más a la arquitectura de los años cincuenta-sesenta: el de las relaciones entre interior y exterior del edificio y, más concretamente, el problema de la entrada. Las propias palabras de Colquhoun referidas al *Centraal Beheer* de Herman Hertzberger son una clara evidencia del hecho que señalamos: «Si el logro fundamental de este edificio es que pone en práctica a gran escala un cierto principio de espacio públicamente compartido... no parece haberse considerado el problema del acceso al edificio ni la relación de éste con su entorno. La superficie frenéticamente articulada que se retranquea para formar una pirámide tuncada niega la posibilidad de entrada y hace imposible toda frontalización o creación de espacios urbanos» (*Centraal Beheer* publicado por primera vez en *Architecture Plus*, septiembre-octubre 1974, y recogido en el volumen *Arquitectura moderna y cambio histórico*, op. cit.).

Ciertamente, las nuevas tipologías propuestas por los arquitectos de los años cincuenta-sesenta planteaban serios problemas derivados de su utilización de la escala del superbloque, la descomposición volumétrica modular o tentacular en sus edificios y una cierta impersonalidad en el lenguaje arquitectónico entre los cuales seguramente uno

de los más importantes fuera, tal como señala Colquhoun en el edificio de Hertzberger, su incapacidad para resolver adecuadamente el problema del acceso y para admitir la frontalidad como base de la creación de espacios urbanos que, en definitiva, era su objetivo primordial. Por que lo que sucede en la arquitectura de los años cincuenta-sesenta es que, si bien su compromiso social parecería abogar por la eliminación de un rasgo tan funcionalmente determinante y tan formalmente destacado como es la frontalidad, su trabajo preferente sobre edificios institucionales y la necesidad de buscar una expresión, aunque fuera impersonal, hace que tal ausencia de frontalización sea vista por sus propios representantes como algo que incide negativamente en la resolución final de sus objetivos arquitectónicos.

A la vista de esto, no es extraño que Alan Colquhoun se haya sentido atraído por obras como la *Crooks House* o la *Plocek House* de Michael Graves, además de por su empleo de imágenes culturales y metáforas históricas, por su condición de organismos arquitectónicos que parecen resolver con éxito el problema importantísimo de

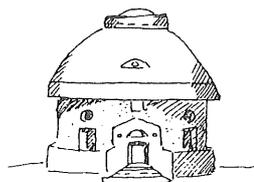
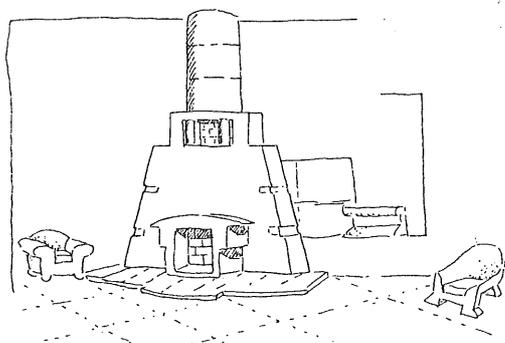


Crooks House, Fort Wayne, Indiana, Michael Graves. Maqueta.

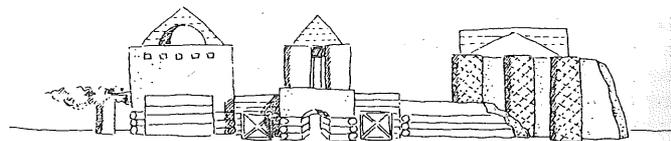
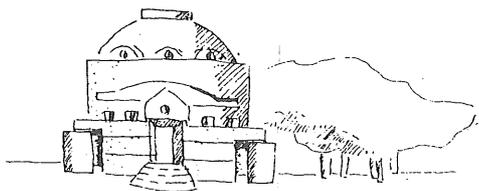
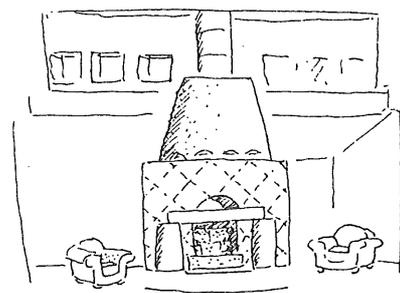
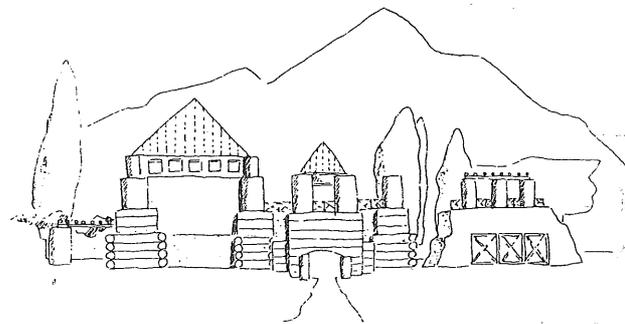
la frontalización sin renunciar a la descomposición volumétrica y sin recurrir a un tratamiento de la fachada como composición plana sin espesor —a lo que él mismo denomina en el caso de Venturi *totally vestigial and rhetorical thin plane*— que haría en exceso simplista la relación entre tal fachada y el espacio interior. Sin embargo, un examen más atento de las obras de Michael Graves, y en particular de cómo aparecen en ellas la frontalidad y la profundidad del muro de fachada, nos revela lo imposible de la continuidad y la alianza que trata de establecer Alan Colquhoun entre la arquitectura inglesa y la arquitectura americana.

(Ya hemos señalado en otra ocasión cómo la arquitectura de los años cincuenta-sesenta ha sido pródiga en esta búsqueda de alianzas con objeto de suplir así su falta de identidad formal. Este es el caso de los intentos de Peter Smithson en relación con la arquitectura californiana de Charles Eames y también el de Colin St. John Wilson en relación, sucesivamente, con la de Duiker, Aalto, Kahn y Scharoun. Tales arquitecturas, avaladas ya por el reconocimiento profesional y en cierto modo marginales a la ortodoxia moderna, han sido para los arquitectos de los años cincuenta-sesenta mucho más que sus propias obras construidas, la encarnación de unos objetivos que ellos raramente consiguieron llevar a la construcción.)

Tal como se ha entendido habitualmente, la entrada frontal a un edificio significa la presentación de éste de un modo directo, incluso solemne, y en su forma total; ésta es la razón de que la frontalidad haya sido particularmente valorada como marco de cualquier ritual y no lo haya sido tanto en aquellos edificios en que se pretendía una intervención más libre del usuario. Sin embargo, en la reciente arquitectura americana —y esto se aplica particularmente a las últimas obras de Michael Graves— la frontalidad es mucho más sorprendente, incluso provocadora, que lo era en la



Variation on
C.F. Hansen 1750-1845



Dibujos preliminares de Michael Graves para una casa en Aspen Colorado, reproducidos por Peter Eisenman en su artículo «The Graves of Modernism».

arquitectura histórica: en primer lugar, porque aparece allí donde no cabría esperar ningún tipo de solemnidad —casi siempre en la arquitectura doméstica o en elementos de pequeña escala— y, en segundo lugar, porque es utilizada por el arquitecto como una especie de licencia que le permite traer a la superficie del edificio, de una manera directa, cualquier forma o transformación de formas existentes. En este sentido, podría verse un cierto paralelismo entre la diferenciación entre *front* y *back* en las viviendas aisladas americanas, introducida con todo su valor de manifiesto por el propio Venturi, y la invariable posición frontal de los objetos fotografiados por Diane Arbus (Susan Sontag, *On Photography*, New York, 1978) en cuanto revela un deseo de presentar lo más directamente posible, casi sin intervenir, determinadas formas a un hombre claramente diferenciado y distante de la obra que contempla.

En consecuencia, la insistencia de Graves en temas tan característicos como el de la chimenea o la puerta puede ser vista, más que como prueba de su permeabilidad a las influencias del clasicismo humanista —aun cuando tales influencias puedan existir— como un medio para llevar a cabo una apertura formal de su arquitectura y, al mismo tiempo, mantener una reclusión y una distancia entre el objeto arquitectónico y el hombre que organizaciones como las del Centraal Beheer han tratado de eliminar a toda costa, incluso a mayor escala y mayor grado de complejidad. Por otra parte, y esto sí que puede considerarse como distintivo de las obras de Graves, la profundidad que aparece en los muros de fachada no lo hace sometiendo a las leyes de la perspectiva o sirviendo a unas necesidades de espacio interior, sino que crea un espacio propio, que no es

real, en que cada elemento que se incluye —arquitrabes, columnas, frontones, etc.— aporta su propia espacialidad, y hasta su textura, reuniéndose en una nueva composición que no es plana sino dotada de espesor. Y si bien es cierto que Graves parece liberarse en sus fachadas de las convenciones anteriores, y singularmente de las de la perspectiva, lo hace precisamente utilizándolas, sirviéndose de ellas para su propósito de lograr una mayor amplitud formal y una nueva dimensión espacial de su arquitectura.

En consecuencia, si en la polémica Colquhoun-Eisenman, la reaparición de la frontalidad y la pared profunda en las obras de Michael Graves es interpretada bajo la óptica de una definitiva ruptura con la modernidad y un reencuentro con la tradición humanista, hemos de señalar que tales rasgos tienen aquí poco que ver con los presupuestos de la composición clásica o con los problemas éticos planteados en los años cincuenta-sesenta, y mucho menos aún con una posible confluencia de ambos caminos. Porque en la arquitectura de Graves ni la frontalidad está para presentar una única visión del edificio, ni la profundidad para responder a problemas funcionales, o incluso expresivos, sino que ambas son en sí mismas y tendentes a acentuar el carácter objetual del edificio. Esta frontalidad, nunca demasiado dominante, y esta profundidad, nunca demasiado real, hacen que los edificios de Michael Graves se presenten como desde una posición de privilegio, distante e incluso agresiva, que hace difícil sentirlos como fruto de los valores propios del humanismo. Resulta, por tanto, tan imposible la pretensión de Alan Colquhoun de alinear en un único frente a Graves y la arquitectura de los años cincuenta-sesenta como innecesaria la virulencia con que

Peter Eisenman se refiere a lo que él interpreta como una deserción de su antiguo compañero de la vía de la auténtica modernidad.

Porque frente a aquella arquitectura que pretende acoger todas las obras construidas bajo una única familia de formas, de dirigirse a un solo hombre con necesidades y deseos que son siempre los mismos, los edificios de Michael Graves se presentan siempre como algo singular, hasta atípico, que en ningún caso invita a la generalización y en el que el arquitecto nunca trata de eliminar el papel que en la definición de la forma puedan jugar las circunstancias concretas o incluso el gusto personal. Y si, tal como señala Eisenman, el rechazo de la figuración y el empleo de imágenes autorreferenciales es uno de los caminos posibles para establecer un distanciamiento entre el objeto arquitectónico y el hombre, no es menos cierto que tal distanciamiento puede lograrse también a través de otros mecanismos que, como sucede con la frontalización en el caso de las obras de Michael Graves, permiten a su vez al arquitecto una mayor apertura de su universo formal.

En este sentido, no cabe interpretar el aparente giro de Michael Graves como un abandono de la modernidad y un compromiso humanista —¿cómo podría admitir el propio Alan Colquhoun tal mutación cuando, como él mismo afirma, no hay más que un cambio en el repertorio de formas y no de los métodos compositivos, es decir, de las transformaciones a que tales formas se ven sometidas en cada nueva obra?— sino como una matización, sin duda importante, de su trayectoria profesional dentro de lo que es una arquitectura antihumanista y profundamente objetual.

María Teresa Muñoz