

## REGRESO AL HUMANISMO EN LA ARQUITECTURA

Fritz Neumeyer

*Tener la posibilidad real de asumir un “punto de vista” en el mundo a través de la arquitectura es más que suficiente. Una vez más, la arquitectura necesita arquitectos que todavía estén en contacto con la conciencia cultural de incluir al hombre en la arquitectura; es decir, arquitectos que no deseen “despojar a la arquitectura de sí misma”, sino que, como expresaba Johann Wolfgang Goethe en 1786 al visitar el Salone del Palazzo della Ragione en Padua, deseen de la manera más apacible remitirle nuevamente dentro de sí misma.*

I

Tanto la teoría de la arquitectura como la arquitectura de la teoría pueden proporcionar numerosos ejemplos para reforzar la visión de que el lenguaje y la arquitectura se han entrelazado hasta parecer una sola unidad indisoluble. Por ejemplo, en la leyenda de Vitruvio sobre cómo se originó la arquitectura, la gente que se reunía alrededor del fuego para calentarse descubrió el lenguaje y el refugio en un mismo acto. Desde entonces la chimenea marca el inicio del sedentarismo y la formación de los grupos sociales; lo cual significó una necesidad de vivienda y comunicación. Así, para Vitruvio, la arquitectura y el lenguaje pertenecen a una misma etapa en la evolución del ser humano. Similar a Heidegger y su tríada de *Bauen, Wohnen, Denken*, Vitruvio veía en la choza primitiva el primer paso en un proceso “gradual de conocimiento de las otras artes y ciencias” y de cultivación del ser humano, la evolución “desde un estado salvaje hasta una vida pacífica y civilizada”. La observación de Heidegger acerca de que es imposible decir si “la estructura de la oración” es más vieja que “la estructura de las cosas” simplemente expresa, en palabras diferentes, los paralelos antropogenéticos entre el edificio y el discurso. La gente hace uso del lenguaje para “edificar” una casa intelectual para sí mismos, para construir sus teorías y códigos morales. Para Heidegger, el hogar del pensamiento es el lenguaje, en esencia, el “aprender a morar a través del uso del lenguaje”<sup>1</sup>.

Vitruvio prescribe tres criterios fundamentales para describir la casa del ser humano, resumidos en los términos *firmitas, utilitas y venustas*. Todos los teóricos de la arquitectura desde Vitruvio han basado su trabajo en esta tríada, que funciona sea cual sea su configuración. Estas tres palabras básicas definen la arquitectura como una entidad completa. Igualmente, la historia de la teoría arquitectónica se puede entender como el proceso continuo de reinterpretar la interacción de los significados entre estos tres términos, un proceso que, sin embargo, nunca se podrá concluir. Como en un juego de billar con tres bolas, cada término puede hacer que los otros entren en juego, tocarlos directamente a través de rutas asombrosamente elaboradas y ponerlos en movimiento. Las variaciones de esta correlación compleja no se han ni agotado ni explicado, en definitiva. El secreto de la arquitectura, ahora, como en la época de Vitruvio, está en combinar materiales sólidos para formar una obra estable, funcional y atractiva, aunque los arquitectos –según su tendencia intelectual, ya sea el manierismo, el “romanticismo de las ruinas” o el deconstructivismo– a veces se inclinan por hacer que sus obras se opongan a esta realidad.

Estos criterios de *firmitas, utilitas y venustas* también se pueden aplicar a la “casa” que ocupa la arquitectura de la teoría. Una casa intelectual no puede derrumbarse como una casa hecha con naipes ante el primer soplo de la crítica. Aquí, las leyes arquitectónicas también deben prevalecer: si se quiere satisfacer un propósito racional, debe hacerse mediante un ente sólido y coherentemente construido. La arquitectura de la teoría tiene el propósito de dar a los seres humanos –criaturas dotadas con razón– seguridad y orientación intelectual en el mundo. El propósito de

Nota: El presente artículo apareció publicado recientemente en alemán e inglés como introducción a la monografía *Hans Kollhoff: Architektur=Architecture*, Prestel Verlag, München, 2002. Agradecemos a Fritz Neumeyer la autorización para su publicación en castellano.

1. HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, 1959, p. 33.

esta obra es organizar las condiciones sistemáticas que facilitarán la comprensión de símbolos conceptuales. También insistimos en que la arquitectura de la teoría tenga un aspecto agradable y que además utilice el argumento estético de la belleza para convencernos de la precisión y eficacia de las construcciones racionales. La elegancia de una solución matemática o de una conexión estructural puede ser tan interesante como convincente es su lógica abstracta. En la estructura de la conciencia humana, la lógica y la estética, el concepto y la intuición, son realidades que se relacionan entre sí, como funciones protectoras y simbólicas de nuestra estructura de necesidades, que se basa en los sentidos.

El lenguaje, que utiliza las palabras como cimiento y la sintaxis como sistema estructural, es un sistema de signos que podemos utilizar para referirnos a algo en la realidad. La percepción, el discurso, el pensamiento y la construcción son eventos en forma de signos. El hecho de que la arquitectura es también una forma de arte y que, como el lenguaje, depende de su capacidad de expresar y comprender un significado, ha sido subestimado incluso por Vitruvio. En el primer capítulo de su tratado sobre arquitectura, enfatiza que: “En la arquitectura, como en otras artes, se debe mantener constantemente la visión de dos consideraciones; a saber, lo que significa, y a lo que se da significado”.

La arquitectura, como el lenguaje, es una manera de expresar significado; su éxito depende del punto en el cual aquello que se quiere hacer explícito y aquello de lo que se está discursando se encuentren en armonía con las herramientas lingüísticas de representación. El discurso es un acto de expresar pensamientos, de comunicar significado, así como un dibujo predetermina y anticipa una obra en la realidad. Por esa medida, un símbolo apropiado es aquél que posee cualidades de verdad y satisfacción, de la misma forma en que una obra correcta, según lo definido por Vitruvio, es funcional y estética. Estas cualidades lógicas, junto a un potencial expresivo y representativo, hacen que la intuición y el concepto se fusionen para crear un símbolo válido. En ese momento, pensamos que podemos ver el pensamiento mismo en el símbolo, la manifestación sensorial del pensamiento.

Vemos las obras arquitectónicas –si éstas funcionan– como expresiones acertadas de algo más allá de sí mismas, como obras de arte que expresan sensaciones determinadas y adquieren un significado, del cual se apropian y transmiten otra vez. Sentimos algo extraordinario y significativo, no siempre pudiendo articular adecuadamente aquello que es significativo en cualquier caso. A este respecto, los monumentos históricos son los ejemplos más plausibles de la función simbólica de la arquitectura. Recogen momentos históricos y los concentran en forma concisa. Una vez que forman parte de la memoria colectiva, estos “momentos” se convierten en iconos inalienables, que sobreviven al tiempo, a la necesidad de cambio.

¿Cómo es que la arquitectura implica un significado, y a qué, como arte de significado, se refiere? ¿Cuál es el “objeto verdadero”, la contraparte del símbolo en la realidad? ¿En qué consiste la capacidad de significar del lenguaje arquitectónico? Estas preguntas sobre la realidad de la arquitectura, el significado subjetivo y objetivo que contienen sus obras, la conexión entre el significado y la interpretación, han influenciado de maneras muy diversas la formulación de teorías a través de la historia.

Como un espejo del mundo, la arquitectura ha adquirido un estatus de paradigma, un modelo que da acceso a la arquitectónica del Ser. Era por esta razón que la Antigüedad veía la arquitectura como arte ejemplar y modelo científico. Hasta donde podemos recordar, la estructura del conocimiento y el conocimiento de las estructuras han estado conectados, por lo tanto la arquitectura ha tendido a buscar un modelo en la lógica, al igual que la lógica en la arquitectura. Sin su capacidad “de señalar más allá de sí misma”, la arquitectura no habría podido adquirir esta función metafórica ni desempeñar el papel epistemológico que le asignaron sus filósofos: el “edificio del mundo” de Platón, la “Arquitectónica de la razón pura” de Kant, o la “Arquitectura para pensadores” de Nietzsche.

Así, la historia de la arquitectura también se puede considerar como la historia de la conceptualización y representación sensorial de la cognición y el conocimiento. Esta visión se puede aplicar de igual forma a la numerología en la Antigüedad y la Edad Media, y a la orientación moderna hacia las ciencias naturales. El evidente significado de conservación de una obra, como contenedor para las personas, junto con el poder de la arquitectura para crear comunidad, ha dado credibilidad a su función metafísica de expresar una “gran” verdad existencial. El Movimiento Moderno también navega en la estela de esta idea, concibiendo la arquitectura como

2. VITRUBIO, *Zehn Bücher über die Baukunst*. Traducido y comentado por FENSTERBUSCH, Curt, Darmstadt, 1981. p. 23. (Capítulo 1. Die Ausbildung des Baumeisters).

medio para manifestar el progreso y a los arquitectos como los ejecutores del *zeitgeist* del día o de una teoría científica, basada ya sea en la física newtoniana, o en la teoría del caos. El hecho de que la complicidad entre la arquitectura y la metafísica fuera utilizada como justificación para abandonar la “vieja” arquitectura en favor del concepto equivocado de obra “nueva”, es una de esas pequeñas ironías de la historia. Del mismo modo, al sobreponer el simbolismo a la arquitectura, no importa si, en el proceso, el viejo absolutismo de la “gran verdad” es sustituido por el absolutismo moderno de la “pequeña verdad”, es decir, el extremo del “relativismo radical” (Nelson Goodman).

## II

Si miramos a la arquitectura como medio para hacer manifiestos razonables y como recolector del conocimiento y la experiencia, es notable que, principalmente, se haya apelado a ella para demostrar las relaciones lógicas que conectan con la naturaleza de los objetos físicos, de lo cual también es posible hacer enunciados precisos a través del lenguaje. Desde este punto de vista, la arquitectura puede entenderse como una representación de la idea (?) de la estructura, así como nuestro sistema de conceptos es una representación de lo “arquitectónico” en sí mismo. La interpretación de la arquitectura como una conceptualización del “gran” sistema de razón divina y armonía universal se basó en primera instancia, en la lógica visible de cargas y elementos portadores para expresar un lazo físico entre las partes componentes y el conjunto sólido y autónomo.

El significado de la forma arquitectónica, en la que las cargas y los elementos portadores se encuentran en una relación de causa-efecto, también se ha convertido en un modelo de pensamiento. Según Descartes todo es racional y fundado si procedemos gradualmente como si construyéramos una casa. Kant veía lo “arquitectónico” como el mismo “arte del sistema”. La ciencia es el sistema estructural en el cual se sustenta la razón. Por este motivo la ciencia –tal como la arquitectura– es “tan sólo” el arte de construir. La famosa propuesta de Kant: “El todo es entonces un organismo bien estructurado (*articulatio*), y no un conglomerado (*coacervatio*)” define un concepto de estructura que corresponde a la idea de una obra orgánica funcional y proporcionada. Entonces, la arquitectura es un símbolo abstracto de la estructura y denota formas sistemáticas de conocimiento y cognición que se han expresado en términos conceptuales. Su lógica elemental es parte de la estética de todos los objetos construidos. La arquitectura de la razón también adquiere legitimidad en el componente simbólico de este orden construido, o puesto de otra forma, del elemento “estético” del sistema.

La otra posibilidad de almacenar la experiencia arquitectónica, que no puede expresarse tan explícitamente y tampoco puede imaginarse en términos de objetos “realmente” físicos como los cuerpos tridimensionales, pero que se relaciona con el ámbito de lo probable, es, en virtud de su forma y naturaleza, definitivamente más difícil de nombrar; a saber, el espacio. Resulta imposible hablar de espacio como una estructura “lógica”, concreta y tangible, en términos de objetos que puedan ser descritos y puestos en palabras (cuerpos tridimensionales). “Todo” lo que podemos hacer con respecto al espacio es señalarle tentativamente y describirle mediante aproximaciones, en un intento por hacer justicia a este fenómeno como forma que habita el mundo de la imaginación y la percepción. Nuestra capacidad de imaginar el espacio está sujeta a límites en dos sentidos: en primer lugar, al hablar de espacio, nuestro potencial imaginativo está limitado al estar casi siempre inmerso en las cosas, y en segundo lugar que es sólo a través de los límites perceptibles por los sentidos que el espacio toma su forma definitiva.

Kant mantiene que el espacio, al igual que el tiempo, no es un ente empírico sino una de las formas imaginadas que existen *a priori* en la mente humana, antecedendo toda percepción y experiencia. El espacio arquitectónico no es otra cosa que la conceptualización de esta forma interna de intuición inherente a la conciencia humana. ¿Cómo expresan las obras de arquitectura esta idea de espacio tan particular y arraigada en los seres humanos? Todos estamos familiarizados con imágenes del cuerpo. Un cuerpo desnudo bien proporcionado es la más antigua de las imágenes, y evidentemente es todavía la que más estimula la capacidad humana de imaginar un cuerpo de cualquier descripción. La estética organizativa de las extremidades, tomada del modelo del cuerpo humano, ha sido, desde Vitruvio, un modelo para la arquitectura. Mientras sigamos hablando de una obra arquitectónica como un ente orgánico, semejante a un cuerpo, y no como una máquina, el aspecto Eros de este modelo arquitectónico que “hace más alusión a un cuerpo unificado, que a una colección disuelta y dispersa de extremidades”<sup>3</sup> se mantiene intacto.

3. ALBERTI, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*. Comentado y traducido al alemán por THEUER, Max, Darmstadt, 1975, p. 49.



Fig. 1. Palazzo della Ragione. Padua.

La tectónica es entonces el arte de construir con la lógica, basado en las proporciones del cuerpo. ¿Pero cómo se aplica esto a la construcción y diseño del espacio? ¿También siguen éstos una lógica interna, de la misma forma que lo hace la tectónica? ¿Y qué hay de nuestras fantasías espaciales? Podemos imaginar el infinito como algo sublime –un firmamento estrellado, un horizonte o un laberinto– ¿pero tenemos símbolo alguno para un espacio arquitectónico determinado que nos mueva emocionalmente?

Esto automáticamente lleva a otras cuestiones. ¿Cómo debemos concebir el proceso mediante el cual la imaginación del espacio sea entendida correctamente, si es algo para lo cual no tenemos una metáfora apropiada, como la “Arquitectónica de la razón pura” de Kant? Aplicada al espacio, la afirmación sobre el todo como un organismo estructurado y no como un conglomerado tiene poco sentido. ¿Pero significa esto que el espacio, debido a que no puede ser percibido utilizando la estética organizativa y la lógica “estructural” de los cuerpos sólidos tridimensionales, es una entidad amorfa e ilimitada? ¿No sería posible, cuando nos referimos al espacio, seguir hablando de una cierta solidez, precisamente porque en el sentido Kantiano es la “intuición interna” en la cual toda experiencia física se da como experiencia “en el espacio”?

La claridad del espacio reside en su calidad de permanencia. A diferencia del tiempo, el espacio no es un “cauce”. La expresión “espacio fluido”, que se utiliza para describir espacios que dan la impresión de estar semi-abiertos y semi-cerrados, como en las obras de Mies van der Rohe, aclara esta ley natural de percepción. En el momento en que se pierden de los límites espaciales, la idea misma de espacio se modifica, y hasta nos sentimos motivados físicamente a explorar la verdadera naturaleza del espacio que nos rodea. Pero no es el espacio el que se mueve,

como si fuese un material fluido que pudiera vertirse en cualquier molde, sino el observador. El concepto de “espacio fluido” implica un movimiento físico continuo en el tiempo, llevado a cabo por un observador, que luego se transfiere a la entidad abstracta que es el espacio, para así describir esta “realidad” en el sentido de un objeto real. El espacio es para nosotros un problema de significación, y nuestra capacidad mental de afirmar intenta solucionar este problema utilizando el patrón de tanteo y error de la lógica antropomórfica, es decir, la trasposición y proyección de las características del cuerpo humano en los objetos externos del entorno.

Este proceso metafísico puede, sin embargo, concebirse en una dirección opuesta: no como una proyección de las características del cuerpo en el espacio, sino como un proceso de asimilación personal a través del espacio. El espacio arquitectónico nos remite a nuestro ser interior. Esta teoría significaría que la proyección física se refiere a nosotros mismos como un reflejo, como el punto de partida y llegada. Asociado a esta idea se encuentra el cambio de una percepción externa a una interna, donde ya no podría nombrarse el objeto cognitivo sino el proceso mismo, equivalente a la transición desde una conceptualización del término hasta el acto mismo de nombrarlo. Visto desde un punto de vista de la filosofía de la interpretación, este paso hacia una mejor definición de espacio se puede traducir en un acercamiento en el que “todo objeto es siempre un objeto en su estado cognitivo y en su interpretación”<sup>4</sup>.

A través de una percepción realizada, una persona puede reconocer su propia cara como en un espejo y aumentar la opinión de sí mismo, debido al notable efecto espacial de la arquitectura, que nos remite a nuestro interior. Para sostener esta idea auto-reflexiva de una arquitectura para pensadores, citaré como fuente a dos filósofos. Ambos desarrollaron este concepto a lo largo de sus viajes a través de Italia.

En 1786, Johann Wolfgang Goethe quedó asombrado ante el Palazzo della Ragione en Padua, debido naturalmente a las dimensiones monumentales de su Salone: 27 metros de altura y ancho por 82 metros de longitud. Este espacio, que en su época fue el mayor espacio cubierto en el mundo, con sus paredes decoradas con frescos en más de 300 secciones que representaban el ciclo astrológico, lleno de estrellas pintadas, lo incitó a pensar en el espacio en sí y comentó: “Y no hay duda que el gigantesco espacio interno de la cúpula provoca una sensación muy particular. Es el infinito contenido, más cercano al hombre que el firmamento estrellado”. Pero la importancia de esta percepción del espacio reside en su conclusión: “Este espacio nos desprende de nosotros mismos, y al mismo tiempo nos remite nuevamente, de la forma más apacible, a nuestro interior”<sup>5</sup>.

El hecho de que la arquitectura pueda provocar una experiencia del espacio que nos hace conectar con nuestro ser interior es algo que Friedrich Nietzsche también sintió en Italia, unos cien años después que Goethe. En el caso de Nietzsche, las arcadas e interiores de las iglesias le inspiraron a imaginar la posibilidad de una “Arquitectura para pensadores” como el título de uno de sus artículos en *La Gaya Ciencia*, en el que afirma:

“Es necesaria (y probablemente muy pronto) una propuesta de lo que hace falta en nuestras ciudades, es decir, lugares para la reflexión silenciosos, espaciosos y muy extensos, con amplias y largas columnatas para el mal tiempo, o los días muy soleados, donde no se escuche el ruido de gritos ni carruajes, y donde un decoro más refinado no permita hablar en voz alta, ni siquiera a los curas: edificios y situaciones que en su totalidad expresen la riqueza de la comunión personal y la reclusión del mundo... Deseamos ser transformados en piedras y plantas, deseamos dar un paseo por nuestro interior cuando recorremos estos pasillos y jardines”<sup>6</sup> (Libro 3, Sección 280).

El encuentro entre lo interno y lo externo en un espacio urbano “vacío”, libre de todo “programa” ideológico o descripción de un “evento” y dentro del cual el individuo puede comunicarse consigo mismo en un mismo nivel, es la idea detrás de la “Arquitectura para pensadores” de Nietzsche. En él se halla implícito el postulado de una arquitectura que contiene un espacio muy particular que refleja nuestra naturaleza como seres conscientes.

### III

Proveer un marco espacio-tiempo es para Kant una hazaña de la imaginación humana que precede toda experiencia sensorial. Así, la experiencia no se mueve en un estado caótico de impresiones difusas sino de manera ordenada que se divide temporalmente en cambio y duración, lo consecuente y lo simultáneo, y espacialmente en lo que está debajo, encima, enfrente, al lado y



Fig. 2. Salone del Palazzo della Ragione. Padua.

4. ABEL, Günter, *Sprache, Zeichen, Interpretation*, Frankfurt a. M., 1999, p. 46.

5. GOETHE, J. W., *Italianische Reise*, I, Munich, 1963, p. 53.

6. NIETZSCHE, F., *Die Fröhliche Wissenschaft*, IV, en COLLI, Giorgio; MONTINARI,azzino (eds.), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, vol. 3, Munich/Berlin/New York, 1980, p. 524. Cfr. NEUMEYER, F., *Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen*, Berlin, 2001. Especialmente p. 231 y ss.



Fig. 3. Ilustración de *Della Pittura e della Statua*. Edición de 1804.

detrás. Sin este marco básico para interpretar la arquitectura del espacio y el tiempo, cuyas coordenadas son la base de toda percepción y cognición, no tenemos ninguna posibilidad de comprender el mundo o a nosotros mismos. Las tres dimensiones son un marco que nos permite imaginar la extensión y limitación del espacio basados en nuestra propia corporalidad. La distribución simétrica una anchura y su movimiento secuencial una profundidad temporal y espacial. Toda imaginación y percepción de las formas depende de este proceso de interpretación, y es a partir de este punto que podemos tomar el primer paso en la práctica de la interpretación del espacio arquitectónico para pensadores, y así poder dar un paseo “dentro de nosotros mismos”.

Tal como el marco tridimensional de los seres humanos que viven en comunidad, la arquitectura también le da una forma peculiar a la vida, una forma que posee su propio significado y fuerza simbólica. Es el símbolo de uno de los logros culturales del ser humano, el orden espacio-tiempo que creó para sí mismo. El alcance del paseo interior como resultado de una percepción del espacio determinada por la arquitectura, queda demostrado en la ‘arquitecturalización’ de la visión misma. La imagen visual, que se ordena de acuerdo a la perspectiva central y que consideramos la imagen “real”, es la mejor prueba de este fenómeno.

En el Renacimiento, la naturaleza arquitectónica de esta visión fue reconocida como ley fundamental de la percepción óptica y fue enmarcada teóricamente. Fueron artistas universales como Brunelleschi y Alberti los que primero exploraron la naturaleza arquitectónica de la forma de ver del ojo humano. Quizá fue su trabajo en este campo lo que hizo que ambos se convirtieran en importantes arquitectos.

Sin embargo, décadas antes de su paso por la arquitectura, Alberti publicó su teoría de la perspectiva en un tratado titulado “*Della Pictura*”. En él, define el papel del pintor como: “describir con líneas y teñir con color sobre cualquier superficie o muro, los planos visuales de cualquier persona, para hacer que a cierta distancia y en determinada posición desde el centro, se aprecie en relieve; como si tuviese cuerpo y vida propia”<sup>7</sup>. Como arquitecto empleaba pilastras y columnas falsas para crear una imagen arquitectónica en los muros, persiguiendo el mismo objetivo en tres dimensiones. Esto queda claro cuando Alberti comenta que el propósito de los pilares y columnas representadas en dos dimensiones era “dar la ilusión de un pórtico”<sup>8</sup>, es decir, hacer que pareciera posible atravesar el plano del muro y entrar en el espacio.

La representación pictórica de la arquitectura es un tema que concierne a la arquitectura misma. Se describe a sí misma y crea una imagen propia en la relación abstracta entre las líneas y en el relieve de sus bordes. De esta forma, un muro puede concebirse como una representación del espacio, y el espacio pictórico, que en nuestros ojos parece real, puede considerarse según Alberti “como una ventana abierta” en el muro. Para Alberti, la analogía entre la visión pictórica y la arquitectónica se explica por sí sola. La metáfora arquitectónica es un componente fundamental en su teoría de la perspectiva, en la cual el plano del dibujo es la sección a través de la “caja” o “pirámide visual”<sup>9</sup>. Esta caja es una creación arquitectónica de nuestra imaginación. Combina dos campos visuales que en realidad son cónicos; uno en el cual la imagen se encuentra al revés y en el que no existen ángulos o líneas rectas sino curvas únicamente, con el sistema ortogonal de la pirámide. ¿Y por qué? Porque, evidentemente, queremos ver la “realidad” de esa manera.

El inventario arquitectónico de nuestro aparato visual es inconcebible sin la cámara oscura y la pirámide visual, la ventana y el marco. Se ha vuelto parte de nuestra carne y hueso como sistema óptico. La imaginación arquitectónica controla nuestra percepción del espacio, lo cual nos permite en primera instancia, crear una “imagen” sistemática de una disposición de cuerpos tridimensionales en el espacio que parece real. Esta lógica de la interpretación “arquitectónica” del espacio es el marco intelectual básico que sustenta la visión cuando percibimos ópticamente un objeto como un objeto.

La arquitectura da pie a la ley visual que afirma que el espacio está predeterminado visualmente. Para Alberti el sistema abstracto de leyes que impera sobre las líneas, los planos y los cuerpos tridimensionales es también una herramienta común para crear un efecto con forma arquitectónica. Así como el *theatrum mundi*, la caja de la perspectiva es el espacio en el cual se da todo evento sensorial ante nuestros ojos, y al mismo tiempo funciona como entorno anatómico de la arquitectura. Este modelo parece eliminar el mundo como un espacio donde suceden las cosas, más bien adaptándolo al observador, quien, “al percibirlo”, pone las cosas en su lugar dentro del conjunto.

7. JANITSCHKEK, Hubert (ed.), “Drei Bücher über die Malerei (*Della pictura libri tre*)”, en *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, Vienna, 1877, Osnabrück, 1970, p. 142.

8. ALBERTI, L. B., *Zehn Bücher über die Baukunst*, op. cit., p. 332.

9. ALBERTI, L. B., *Della pictura*, p. 60.

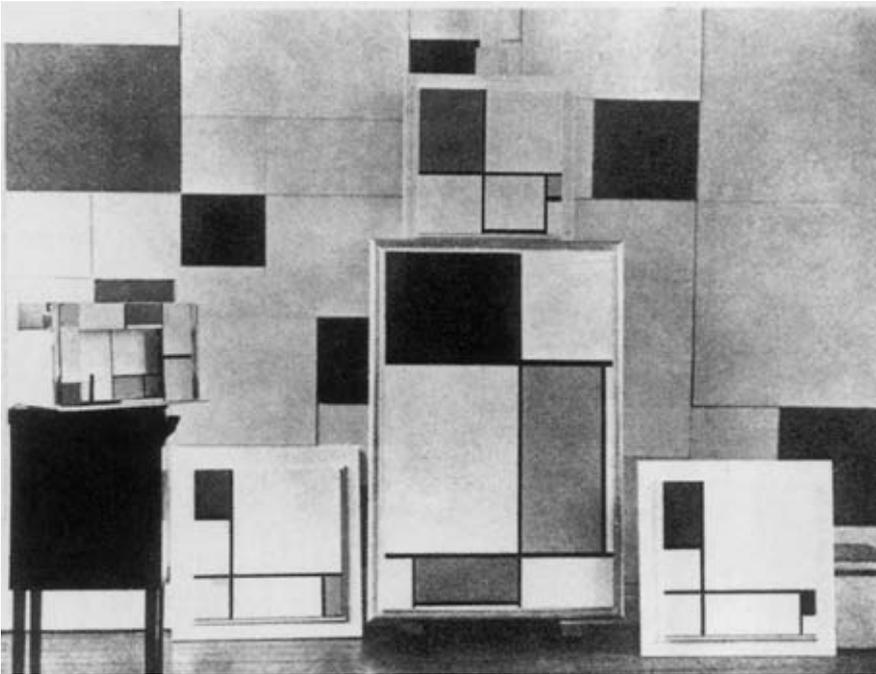


Fig. 4. Estudio de Piet Mondrian. 26, rue du Départ. París.

Como ningún otro arte, la arquitectura creadora y definidora del espacio expresa una realidad tanto lógica como estética, una realidad con la cual nos relacionamos no solamente como observadores sino que también como participantes. En este mismo espacio, creado por la obra arquitectónica de arte como experiencia estética, también estamos físicamente presentes en una dimensión espacio-tiempo. Podemos ingresar al espacio representado en una pintura solamente en nuestra imaginación; en la realidad permanecemos fuera de este espacio. En el espacio arquitectónico, estamos presentes en la realidad de nuestra existencia, no sólo en nuestra imaginación. Es precisamente este aspecto parcial y directo de la experiencia que hizo que pintores modernistas como Mondrian o van Doesburg envidiaran la arquitectura, que puede hacer del “sueño” inalcanzable una realidad, es decir, finalmente “colocar a la persona en la pintura, no frente a ella”.<sup>10</sup>

La “Arquitectura para pensadores” se refiere al arte de colocar a una persona en su propia imagen a través de una delimitación espacial. Esto sucede cuando tenemos éxito en crear una esfera espacial alrededor de nosotros mismos y, basados en las formas ideales inherentes a la intuición humana, y en dar una forma correspondiente a ese espacio mediante un fenómeno “simbólico” en la realidad. Esto entonces produce una poderosa arquitectura que –como afirma Goethe tan maravillosamente– nos remite “de la forma más apacible, nuevamente a nuestro interior”, debido a que –según Nietzsche, el gran revelador de las segundas intenciones del ser humano– ésta adula nuestros “instintos” artísticos. Probablemente Alberti tenía algo similar en mente cuando habló de la relación entre conformidad e innovación: “en muchos aspectos la lucha contra lo habitual es gratificante, pero conformarse también tiene beneficios y ventajas”.

Una vez Nietzsche llamó al “deseo de simplicidad, inteligibilidad, regularidad y claridad” un poderoso “instinto”, que “trabaja en toda actividad sensorial y reduce, regula, asimila, etc., la abundancia de las percepciones (inconscientes) verdaderas, y sólo las presenta a nuestra conciencia de esta forma. Esta actividad ‘lógica’ y ‘artística’ ocurre incesantemente”<sup>11</sup>.

Usar formas predeterminadas para reflejar un instinto humano vital que se refiere tanto a nuestro conocimiento físico de la estabilidad como a la manera en que experimentamos el espacio, es parte del poder de representación de la arquitectura. Y el deseo de liberar o girar estas impresiones deliberadamente, está directamente conectado a esta condición. Profundamente inmerso en la naturaleza humana se encuentra la confianza en la estabilidad elemental de la masa, la sensibilidad hacia el peso, la presión y la resistencia como parte de la experiencia de nuestros propios cuerpos. Por esta razón, la arquitectura puede detonar una viva invocación de nuestras memorias de fuerza y seguridad física.

10. VAN DOESBURG, Theo, “Farben in Raum und Zeit” en BÄCHLER, Hagen; LETSCH, Herbert (eds.), *De Stijl Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig / Weimar, 1984, p. 221.

11. NIETZSCHE, F., *Nachgelassenen Fragmente April-Juni 1885, Sämtliche Werke*, vol. 11. p. 435.

Exactamente lo mismo sucede con el espacio. Incorpora nuestro conocimiento y nuestras memorias como experiencia de la libre circulación de nuestros cuerpos. La “ciudad peatonal”, tan discutida ahora que ya hemos experimentado la “ciudad del automóvil”, es un comentario sobre el poder de esta capacidad de la memoria. Sin importar cuánto apreciemos nuestros coches, no estamos dispuestos a sacrificar los espacios urbanos que permiten el libre movimiento físico. La “calidad vital del espacio”, que August Endell menciona en 1907 en su *Schönheit der Stadt*, es creado por la gente y dado que “el espacio abierto está dividido por los cuerpos en movimiento, [y] la distancia y la escala adquieren otro significado”<sup>12</sup>.

La forma en que experimentamos el espacio a través de nuestros propios cuerpos nos permite adaptarnos inmediatamente al espacio y completarlo en nuestra imaginación con nuestros movimientos. Así, por ejemplo, un espacio amplio, como la nave de una iglesia, sugiere un movimiento hacia adelante; un espacio simétrico reúne constantemente nuestros pensamientos en el centro y recíprocamente los dispersa en todas direcciones. En última instancia, la distinción entre una plaza abierta y una plaza cerrada, que depende de la ubicación de los edificios circundantes que dominan la plaza y capturan la visual, también sigue este modelo. Cuando las plazas no dan acceso a este acto de la imaginación, no sugieren nada en términos de forma o dimensión, entonces las percibimos como espacios fuera de escala y, por ende, abandonadas.

#### IV

Delimitar y crear espacio es el objetivo de toda arquitectura. La arquitectura es un arte espacial, que, mediante una disposición artística de planos y cuerpos tridimensionales, produce un espacio funcional como obra de arte. Esto además forma parte de nuestra realidad: los edificios y las ciudades son de una naturaleza inferior en el ser humano. El entorno construido, como realidad más o menos diseñada artísticamente, no puede ser eludido. Este aspecto de la totalidad puede inspirar fantasías de omnipotencia en los arquitectos y alimentar su deseo de crear un *gesamtkunstwerk* apto para el “Mundo Nuevo”, el “Hogar Nuevo” y hasta el “Hombre Nuevo”. La arquitectura tiene un estatus de inevitable, de universal, lo cual le da una presencia casi impositiva. Desde el mundo antiguo la idea de un cosmos influenciado por la arquitectura dice algo sobre cómo el ser humano parece compartir un destino común con la arquitectura, por ejemplo, cuando Platón habla del concepto de “edificio mundo”. Incluso el mundo virtual de hoy en día es inconcebible sin una “arquitectura de microprocesadores”.

La arquitectura tiene la capacidad de significar lo universal. Esto es para Kant el *sine qua non* para un “símbolo válido”. Un símbolo “vacío” es aquél que ha llegado a estar vacío debido a la pérdida de uno de los sentidos, a una carencia obvia de significado, o a ambas. El discurso vanguardista obligatorio en la crisis de la arquitectura en la era de la ciencia moderna y el “fin de lo clásico” (Peter Eisenman, 1990) ha planteado numerosas dudas acerca de la “validez” de la arquitectura como sistema de representación. Desde el siglo XIX, la sociedad se ha lamentado del fracaso de la arquitectura como recurrente y cíclico, un fenómeno “clásico” de la modernidad. Cuestionar la arquitectura como tal, la lógica de su significado (el deconstructivismo continúa trabajando en esto) y su lenguaje es, en sí, la muestra de una pérdida de sensibilidad o “hábito” arquitectónico, que apunta hacia un déficit estético en la percepción de la arquitectura.

La lógica del funcionalismo moderno intentó hacernos olvidar que la función significativa de la arquitectura, es decir su lado estético, desempeña un papel igualmente importante en su éxito. Cuando se unen *firmitas* y *utilitas*, no se reemplaza ni se produce *venustas*, así como la razón no genera necesariamente algo razonable.

A causa de lo que erróneamente estaba visto como objetividad, e influenciado por la era industrial, el movimiento moderno se empeñó en eliminar todo el aspecto de significado de la arquitectura. Según Adolf Loos, los únicos elementos en la arquitectura que debían clasificarse como arte eran el sepulcro y el monumento, y debía descartarse todo aquello que estuviera conectado con la función [de un edificio]. El debate crítico de “cómo significa la arquitectura”, abierto por el filósofo norteamericano Nelson Goodman, no reaparece sino hasta la evidente pérdida de significado de la arquitectura moderna. Ésta centraba su atención en la nueva ideología del “qué debe significar la arquitectura”, apuntando hacia un “progreso” tecnológico, con lo cual perdió toda calidad sensorial.

12. ENDELL, August, *Die Schönheit der grossen Stadt*, Munich, 1908, p. 71.

Según Goodman, una obra “puede influenciar y reorganizar toda nuestra experiencia a través de diversos canales de significado. Puede abrir, como hacen otras obras de arte –y teorías científicas–

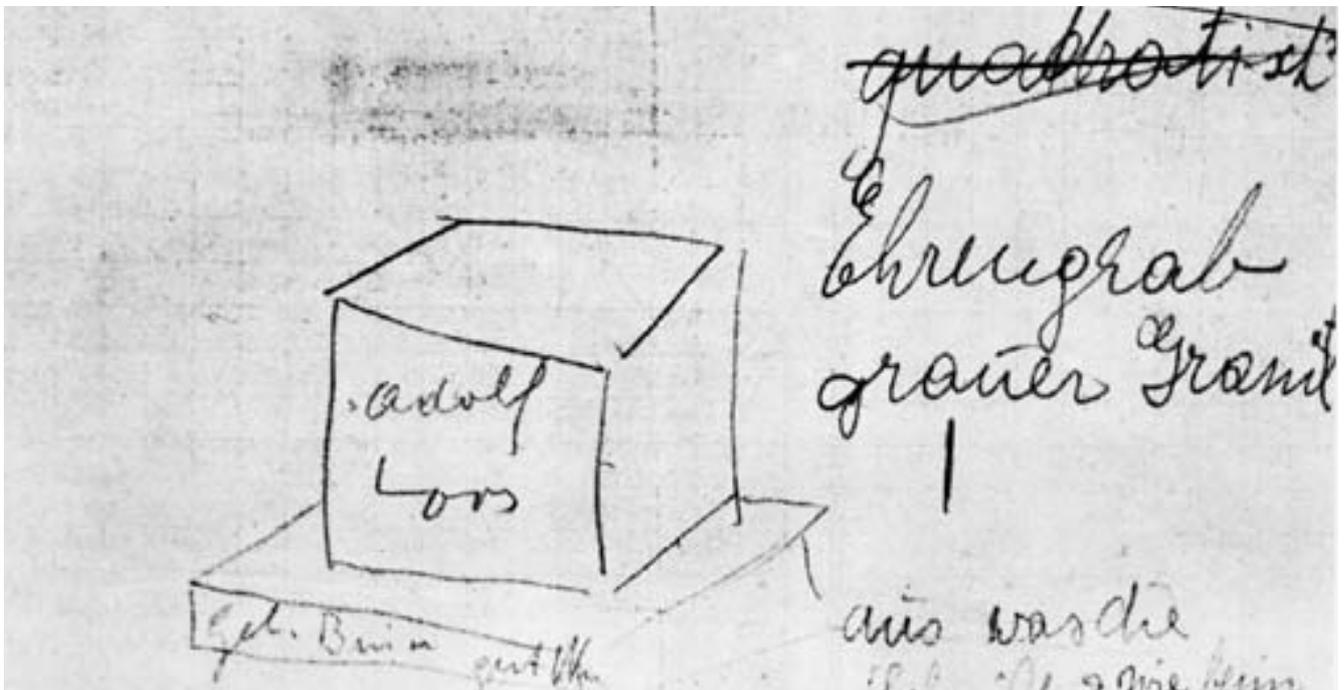


Fig. 5. Croquis del diseño de su propia tumba. 1931. Adolf Loos.

cas– nuevas perspectivas, mejorar nuestra comprensión y participar en nuestra continua reconstrucción del mundo”. La arquitectura interpreta a su manera “cómo vemos, sentimos, percibimos, imaginamos y comprendemos”<sup>13</sup> convirtiéndose entonces en pieza integral de una interpretación coherente del mundo y nosotros mismos. Esta “experiencia” física e intelectual inherente a la arquitectura, su lógica abstracta y legado sensorial estético, contienen un potencial creativo que –sin tener en cuenta si ha sido suprimido o abandonado imprudentemente– puede y debe descubrirse de nuevo y retomarse como algo “inacabado”. Esto se puede ver a través de la historia de los renacimientos y movimientos neoclásicos en la tradición artística europea que se remonta siglos atrás, todos ellos convencidos de su apropiación del pasado como fuente creativa y de su derecho por concebir el futuro.

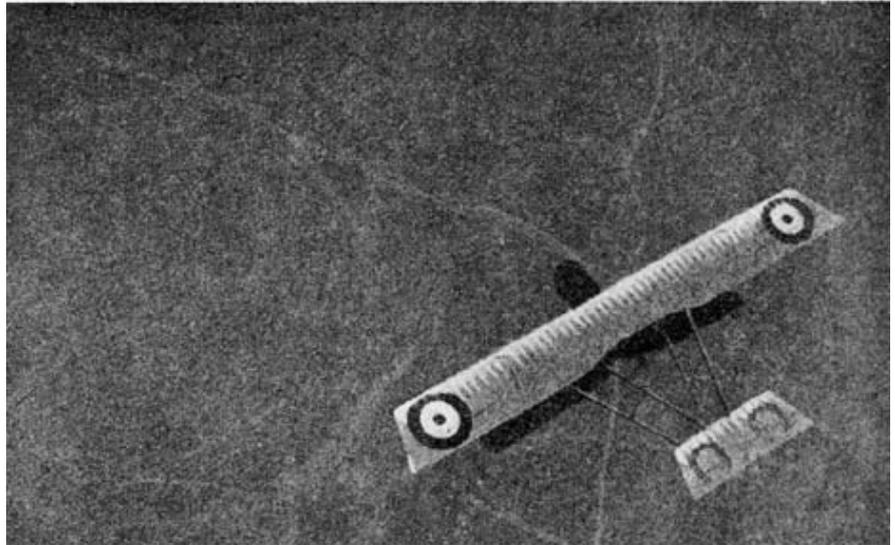
Debido a una utópica ambición por rescatar el mundo de la situación precaria en la que se encontraba, el Movimiento Moderno se empeña en renovar la humanidad y replantear su existencia social, espiritual e intelectual. El objetivo principal detrás de este vuelco de valores y ruptura con la tradición era redefinir por completo al ser humano y a su entorno con la ayuda de la tecnología.

El lógico y constante abandono de la interioridad y la apertura sistemática y dinámica al mundo tenían como propósito marcar la revolución “intelectual” del “hombre Nuevo” de la era industrial. La renuncia a viejos instintos, emociones y definitivamente al confort, era parte de esta heroica adaptación que debía llevarse a cabo en nombre del progreso. El prejuicio ante la ornamentación, proclamado en 1932 por el Estilo Internacional, se aplicaba no solamente a los excesos de las formas suntuosas, sino a todo objeto escultural, ya fuera un material, un elemento estructural o un perfil arquitectónico. No fue sino hasta el surgir del postmodernismo, con una actitud abierta y una promesa de una nueva era sin límites de ningún tipo, que se da término a este puritanismo necio y devoción por la abstinencia.

La modernidad tecnológica y estética no se interesó en cambiar la arquitectura sino más bien en redefinir su naturaleza misma, creando una arquitectura que reflejaba una nueva relación del ser humano con el mundo. La revolución en la arquitectura reclamaba una nueva concepción de la obra y de cómo organizar el espacio. Se dio entonces la discusión sobre la naturaleza fenomenológica de la arquitectura, es decir sobre la particularidad que caracteriza su integridad lógica y sensorial.

Se estaba convencido en que las leyes de percepción de los cuerpos tridimensionales y el espacio en la arquitectura, y las premisas fisiológicas y psicológicas en las cuales se basan, podían

13. GOODMAN, Nelson, “Wie Bauwerke bedeuten”, en GOODMAN, N.; ELGIN, Catherine Z., *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt am Main, 1989. p. 69 y ss.

Fig. 6. Ilustración de *Vers une Architecture*. Le Corbusier.

ser modificadas libremente si se tenía una buena intención y una retórica emotiva adecuada, sugiriendo así una nueva interpretación del espacio. El “Mundo Nuevo” giró su atención sobre la teoría de la psicología perceptual en la cual el espacio únicamente puede imaginarse en términos finitos. El “hombre nuevo” se mueve en un “espacio nuevo”, en una dimensión romántica, donde solamente existen el discernimiento y el infinito, y el aislamiento e interioridad no tienen lugar.

El modelo de espacio de Giedion, que busca la integración de todos los elementos, es, en cierto sentido, una recuperación del barroco tardío como intento de reinterpretación de los medios estéticos de ilusión como parte de la lógica inherente a una obra. De la misma manera en que las cúpulas barrocas se fusionan entre sí para crear una dimensión entre el espacio interior y el exterior, enmarcando el espacio y cuerpo de la edificación, Giedion considera a la modernidad como una simple y “fluida transición de cosas”... que deforma “la presuntuosa frontera que existe entre ellas”.

Durante el barroco, el cálculo infinitesimal de las matemáticas modernas fue la contraparte lógica de la búsqueda trascendental del infinito en el arte. Giedion, quien en 1922 publica la tesis *Barroco tardío y clasicismo romántico* escrita bajo la supervisión de Heinrich Wölfflin, vincula la experiencia religiosa de la redención, fundada en la idea del ser humano como criatura terrenal que estaba tan cerca del cielo como fuera posible, con la ingeniería de la estructura de acero moderna. La creencia de Giedion en que “Sólo existe un único espacio indivisible”, donde la relación y el discernimiento prevalecían sobre la delimitación, es un tributo a la planta libre, cuya “polaridad conceptual original, espacio o escultura” deja de tener aplicación: “ya no puede utilizarse para capturar hechos”.

Esa clase de sustracción de límites entre el Uno y el Otro solamente fue alcanzado por la arquitectura barroca en casos ideales con la ayuda de escenografías con ornamentación escultural y pintura alusiva. Por otra parte, la nueva fenomenología sugería una transparencia en la cual el cuerpo tridimensional deja de ser un ente confinado por superficies que le dan forma y límite, y pasa a conformar un lugar en el espacio compartido por otros cuerpos. La posibilidad sobrenatural de que dos cuerpos puedan relacionarse entre sí y ocupar el mismo espacio era una condición que Aristóteles, en su Física, únicamente otorgaba a los ángeles. Contrario a la sabiduría de la psicología perceptual, se crea la ilusión que la existencia verdadera y la percepción de las cosas solamente son posibles cuando no hay limitaciones.

La liberación de la arquitectura lógicamente se vistió de un deslumbrante blanco angelical. El cubo traslúcido flotante, blanco por fuera y por dentro, que preferiblemente debía establecer su morada terrenal sobre campos vírgenes y verdes, representa una muy profunda y metafísica, sino es que hasta religiosa, experiencia de la redención. La edificación que abandona las cosas terrenales y se libera del peso de su cuerpo arquitectónico, transparente y flotante, es una manifesta-

ción de esa “desmaterialización del espacio confinado”, que además cautiva al observador y, como afirma Giedion de los edificios de Le Corbusier, “al recorrerlos, dan la sensación de estar caminando sobre nubes”<sup>14</sup>. Los mortales solamente se acercaban al cielo en el aeroplano, algo que Le Corbusier ya había insinuado en algunas ilustraciones de su *Vers une architecture*. En esta contraparte de la “arquitectura para pensadores”, la gente ya no daba un paseo dentro de sí mismos, sino que flotaba esperando una definición más nueva y superficial. Goethe afirma que el cielo estrellado del Salone en Padua produce una experiencia de éxtasis similar, cuando dice que éste “nos desprende de nosotros mismos”.

El cubo expuesto –blanco por dentro y por fuera– sobrevivió como forma ideal de morada utilitaria para el hombre nuevo hasta que éste empieza a creer firmemente en las promesas de emancipación del *Neues Bauen* y a convencerse –en nombre del progreso– de la objetividad e higiene, convirtiéndose así en un ascético de la arquitectura. A cambio, se le permite considerarse miembro de una vanguardista y heroica “Nueva Humanidad”, que en el mejor de los casos sentía simpatía por el pasado y su cultura. Los resultados devastadores de esta nueva doctrina arquitectónica, de intenciones maravillosas que predicaban despojarse de los límites y hasta de las ciudades, revelaron el punto débil de esta vertiginosa visión de una humanidad libre de las tinieblas de la tradición con sus formas de arte anticuadas y oscuras edificaciones. Como consecuencia del escaso contenido de este kitsch blanco y de la monotonía de los bloques de hormigón construidos para alcanzar el estándar de la estética social e industrial, el vuelo de Ícaro se estrella bruscamente contra la tierra.

El filósofo Ernst Bloch, quien era receptivo hacia los temas de la fe, censura la arquitectura moderna desde muy temprano por ser “ajena (...) a la verdadera naturaleza humana” y “absolutamente desalmada”. La idea de que un pueblo o ciudad consistía en apenas una secuencia de filas aisladas de casas en medio de un campo verde o que una habitación debía cubrirse totalmente de blanco sobre la piel expuesta de sus muros como si estuviese viva, comienza a desvanecerse gradualmente hasta en los más acérrimos funcionalistas.

La falta de urbanidad en el diseño urbano moderno y ausencia del carácter de hogar de las casas, criticada por muchos, también ha sido descrita como la degradación de la arquitectura y su capacidad de crear un lugar para el alma. El culto que rendían los edificios modernos a las máquinas –tanto en términos funcionales como estéticos– propició la pérdida de interioridad e hizo que la arquitectura rompiera el vínculo con su propio lenguaje, lo cual resultó en la decadencia de su capacidad de ejercer una función simbólica que fuera más allá de cualquier requerimiento material o utilitario y de intervenir en el mundo de los sentimientos y la imaginación.

## V

Hoy en día surge en los arquitectos la tarea de recuperar la forma arquitectónica, en su exterior e interior, y los principios formales que rigen el diseño de las edificaciones como espacio contenido, volumen escultural e interacción de superficies que van más allá de la abstracción vacía, la búsqueda de sensaciones y de una estética industrial basada en la tecnología mediática moderna.

La arquitectura no existe para aquellos arquitectos obsesionados con la imagen, que ya no son capaces de dominar las cualidades arquitectónicas de la superficie necesarias para producir una “imagen de arquitectura” en un muro, y que en su lugar ven en el muro una rentable oportunidad como espacio publicitario para “imágenes” y mensajes. No existe para aquellos arquitectos aferrados al objeto, que conciben su obra como escultura y luego la esparcen espectacularmente en el espacio, pero que no pueden crear espacio por sí solos ya que han perdido su capacidad de generar un perfil espacio-sólido. Y tampoco existe para aquellos arquitectos intoxicados con el espacio, que no pueden visualizar el encuentro entre lo interior y lo exterior, lo cerrado y lo abierto, ni aceptan la idea de espacio urbano como auténtico símbolo arquitectónico y experiencia de la dimensión creativa, puesto que han perdido el sentido por las particularidades del límite, como definidor del espacio y de las categorías estructurales de la forma de espacio arquitectónico gráficamente construido.

Los arquitectos que pertenecen a la escuela de la “Arquitectura para pensadores”, es decir aquellos a quienes la arquitectura les resulta familiar, para quienes la arquitectura no es algo ajeno, porque están convencidos de la idea de que la arquitectura nos ofrece la oportunidad de dar un paseo dentro de nosotros mismos, no insistirán en la necesidad de la arquitectura por deslumbrar

14. GIEDION, Sigfried, *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Leipzig / Berlín, 1928, p. 85.

en nombre de una fuerza o teoría que siempre aparece como *zeitgeist* o nuevo “método”. La idea humanista de enmarcarnos en un espacio construido que entra en estrecha relación con nuestra percepción e imaginación, no cae en la presunción ni en la estética sensitiva, porque no necesita ser “asombrosa” ni “encantadora”. Tener la posibilidad real de asumir un “punto de vista” en el mundo a través de la arquitectura es más que suficiente.

Una vez más, la “Arquitectura para pensadores” necesita arquitectos que todavía estén en contacto con la conciencia cultural de los seres humanos en la arquitectura; es decir, arquitectos que no deseen “despojar a la arquitectura de sí misma”, sino que –tomando las brillantes palabras de Goethe– deseen de la manera más apacible remitirle nuevamente dentro de sí misma.