

Del encanto de los geodos y huevos de pascua rusos a la correcta sorpresa en la arquitectura; Charles W. Moore

Gabriel Allende. Arquitecto por la ETSA de Madrid 1976. Desde 1977 estudia en la Universidad de California en Los Angeles.

Definir mediante un título una postura o ideología específica con la que afrontar las distintas posibles soluciones que la Arquitectura puede ofrecer a cada problema sería pecar de ingenuo. Trato con ello de expresar parte de la adopción que Charles Moore hace de las cosas corrientes, en este caso dos de sus objetos favoritos: los geodos y los huevos de Pascua rusos.

Objetos simples y bastos en el exterior y cristalinos y mágicos en el interior. La apropiación llega a culminar en el intento de ver una miniaturización del cosmos en los huevos de Pascua rusos con una superficie sirviendo en el exterior y un espacio servido en el interior.

Como discípulo de Louis Kahn y siguiendo los consejos de uno de sus autores favoritos, T. S. Elliot: *El mal poeta toma prestado, el buen poeta roba*, realiza la apropiación del definido espacio sirviendo

de Kahn (columnas) que mediante una continuidad en el plano lo cede a la pared perimetral. Dicha categorización estará presente desde los primeros trabajos de MLTW (Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker), 1962, así en su propia casa en Orinda, California, 1962 (fig. 4), expresa dichas ideas con una característica más que es la doble definición del espacio interior como servido y dominio, estableciendo dos edículos que satisfacen las necesidades de sentirse *centrado*, terminología usada por los bailarines cuando tratan de medir su posición relativa en el espacio¹.

Esta extensión del espacio sirviendo será característica no sólo de las corrientes post-metabolistas en Japón, con las que, según Kazuhiro Ishii, se pasa de la representatividad de la columna como símbolo (santuario de Ise, Japón), al empleo de la pared como elemento coordinador de las

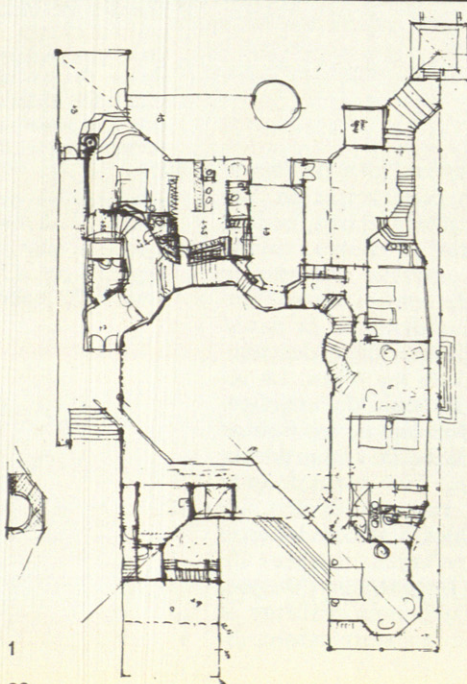
posibles connotaciones con el pasado, sino también de la reciente, pero posiblemente vieja, corriente post-modernista, en donde dicha definición del espacio cobra mayor vigor, aunque a veces llegue a quedar oculta ante el expresionismo de la *ornamentación*.

El establecimiento del edículo como elemento principal de su arquitectura puede tener dos fuentes originarias. De un lado está la captación de lo ordinario, el inmenso placer que puede producirle lo que le resulta familiar.

La aseveración que hizo R. Venturi² a finales de los años, *La calle principal es casi perfecta*, ofrece un reforzamiento en el entonces creciente credo que poseía Charles Moore de que una arquitectura habitada debe surgir de lo que resulte familiar.

Ejemplo de este uso lo tenemos en los innumerables testimonios que sobre sus

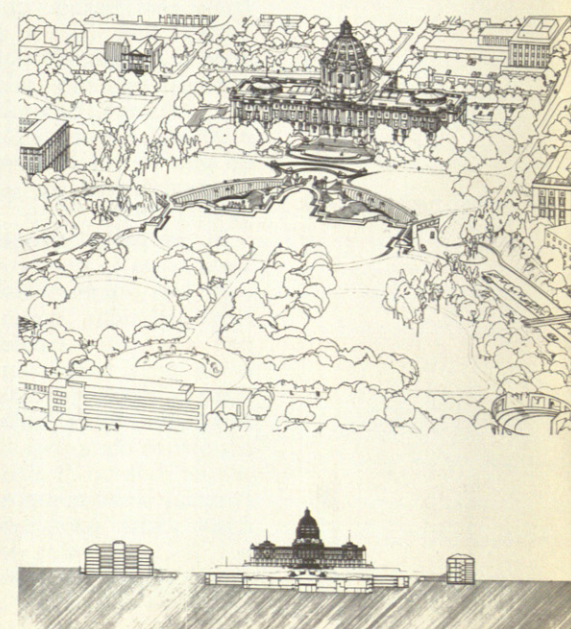
1. Casa en Aspen. Diseño Museo J. Soane. Londres. Edículo sobre el espacio central.
2. Arquitectura Popular, Guanajato, México.
3. Minnesota Terratecture (concurso), 1977. St. Paul. William Turnbull, Ronald Filson, Barton Phelps, Nicholas Pyle, C.W. Moore.
4. Casa de Charles W. Moore en Orinda, California, 1962. Dibujo William Turnbull.
5. Edículos sobre tumbas en Cuernavaca, México. Foto Charles W. Moore.
6. Librería de la Casa 1978, Construcción 1979. Charles Moore, UIG, William Turnbull, MLTW/Turnbull Assoc.
7. Casa Moore (Renovación). New Haven Connecticut, MLTW, 1966.
8. Schuspielhaus, Berlín (1819-21). K. F. Sdrikel.
9. Iglesia en Sonora, México (Foto C. W. Moore).
10. Leeburg, Va. Oakhill, 1819. Thomas Jefferson.



66



2



3

víajes a registrado mediante fotos y dibujos. Así, en la miniaturizada arquitectura de un cementerio de Cuernavaca, México, el edículo surge como elemento contenedor de nuestros sueños (fig. 5).

La segunda fuente originaria de inspiración la podíamos establecer en lo que él define como conexiones. Conexiones que las cosas tienen con el todo: teoría desechada por los arquitectos a principios de siglo al declarar su independencia del pasado y su fe en el futuro tecnológico mal entendido. Arquitectura que no atrae a las personas y edificios con lugares específicos, brisas, materiales o la historia de la superficie de la Tierra.

Para Charles Moore dichas conexiones representan no solamente una necesidad psicológica sino un eminente acto económico y sensible para encontrarnos a nosotros mismos en el espacio y tiempo, salvando las construcciones que del pasado poseemos, gozarlas y al mismo tiempo extenderlas, observarlas en su buen funcionamiento como el control del clima mediante baja energía y llegar a emularlas. Para él el hecho de reverenciar dichas construcciones no representa un acto de negación de nuestra existencia (fig. 2).

Estas conexiones se reflejan de nuevo en su etapa en Yale en la renovación que hace de su propia casa en New Haven (figura 7) en 1966. En dicho proyecto la envoltura exterior es respetada, incluso remarcada, para pasar a un espacio interior donde una triple disposición de espacios servidos mediante edículos expresan la desaparición de la columna como referencia sirviendo y paredes perforadas según distintas percepciones que perpetúan dicho cometido.

No cree, sin embargo, que la Arquitectura sea la resultante del cándido apropiamiento de otras sociedades, pero sí que

nos puede dar la oportunidad de empezar nuestra arquitectura desde sitios que parecen y resulten agradables.

Robando otra vez de T. S., Eliot establece que el cometido del artista (leer arquitecto), mediante el desarrollo de un orden real, es dar al perceptor (leer habitante) una organización real, una visión de orden de la realidad.

Para él, al establecer sus usos (apropiaciones) del pasado existen dos etapas claras y diferenciadas de influencia directa en nuestros sistemas de educación. La primera establece un orden natural donde el mundo habría sido ordenado para ser habitado por el cuerpo humano y su memoria, siendo comprensible para una persona que lo que existía a la derecha difería de aquello de la izquierda y lo que hubiese delante era distinto de lo de detrás y que lo que había arriba tenía distintas connotaciones que lo de abajo. La segunda que identifica con la etapa del *alumbramiento* sustituye sistemas para de forma más precisa localizar al sujeto, pero que pierde en el proceso cualquier sensación de relación entre el observador, el usuario-habitante y el objeto.

La intención de dar al perceptor un orden de la realidad es una constante en su trabajo, en el que baraja distintos estados de orden. Dicho proceso de abstracción culmina posiblemente en la propuesta para el concurso Minnesota 1977 (figura 3), donde la resolución del espacio público expresa una abstracción de la fachada del edificio del capitolio existente como referencia del orden real. Quedan entremezcladas las tres medidas que de la forma en sí misma existen para Moore³. La que todos compartimos (Archetypal), las que compartimos con una cultura (cultural) y aquellas que son productos de nuestros recuerdos.

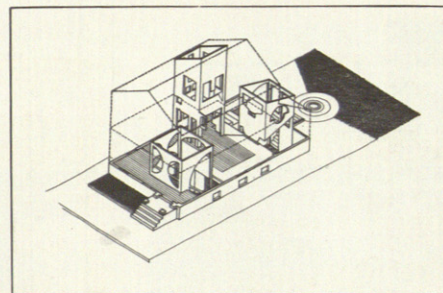
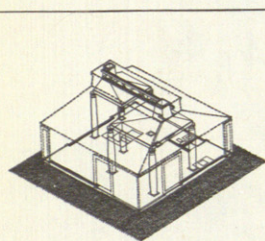
El espacio en sus proyectos surge como una captación de la continuidad del espacio ya existente, siendo producto del diseño su reconocibilidad, dicha propiedad de recorrer sería una respuesta a las percepciones dimensionales de sus habitantes.

Su huida de la rígida malla cartesiana y el ángulo recto no es más que su creencia en un espacio que pueda entenderse, una vez diseñado, desde el punto de vista de la persona que percibe dicho espacio y no que sea la resultante de una nueva abstracción matemática.

He escogido un proyecto reciente en Aspen, Colorado, y cuya construcción empezará en 1979 para reflejar no solamente parte de dicha apropiación de espacio sino la importancia que para una reconocibilidad existe en el proceso del diseño. El fallo o la mala apropiación siempre surge durante el proceso, siendo menos importante el comienzo si dicho proceso fuese correcto. Así, en uno de los primeros croquis (fig. 6) de dicha casa, podemos ver superpuesta una cubierta convencional a cuatro aguas y a 45°, de la que se va recortando un espacio que expresará la reconocibilidad del esquema final. (El proceso siempre fue real.)

Charles Moore ha sido acusado constantemente de ser un arquitecto *irracional*, por lo que expresa su convencimiento sobre la existencia de impostores en la casa de la razón, siendo para él lo opuesto de lo racional, no lo irracional, sino lo real.

La apropiación de lo popular y lo cultural viene estableciendo un cierto paralelismo en su obra. De los edículos de la figura 5 podíamos pasar a la librería de la casa (museo) Soane, en Londres (figura 1). O el paralelismo existente entre las cara-fachada-edificio de la Schauspielhaus, de Sdrinkel (1819-21) (fig. 8), o una iglesia en Sonora, México (fig. 9) (fotografiada



por C. Moore en uno de sus viajes). O la Lleburg, Va. Oakhill de Thomas Jefferson (fig. 10). O su Rodes house en Los Angeles (figs. 11-12).

Martin Filler añadirá a las fuentes de inspiración de C. Moore la cultura romana, en especial la influencia de la Villa Adriana, como en el caso del proyecto para la Piazza D'Italia en Nueva Orleans, donde el espacio público trata de abstraer la organización en plata del Teatro Marítimo de la Villa Adriana⁴. Al mismo tiempo, hace hincapié en la relación directa de la arquitectura popular y tradicional de California con México.

Puede que haya que entrar en aspectos de personalidad a la hora de explicar ciertos detalles, como el ansia de coleccionar objetos que en su mayoría podrán clasificarse de juguetes (desde animales en madera a soldados de plomo). Dichos objetos tratan de mantener viva una infancia no tan lejana. El afán de proveerse de unos objetos que podrían pasar desapercibidos para otras personas, le ofrecen la posibilidad de posesión del tiempo, de las vidas, sueños e ilusiones de otras gentes (fig. 13).

La inclusión de objetos de específico carácter psicológico (relacionados con sus propietarios) es otra característica de su obra.

Dichos objetos aparecen incluso salpicando sus dibujos. Una axonométrica de la adición que realiza para su casa en Orinda, California, nos muestra claramente dicha intención (fig. 16).

Muchas veces todo un proyecto representa la idea de objeto en sí mismo tratando de cambiar la idea de percepciones pequeñas y complejas hacia una percepción global y simple. Disneylandia siempre le ha entusiasmado y no son pocas

las veces que lleva a estudiantes con él a verla. Su proyecto Casa de muñecas (El castillo) (fig. 14), realizado en 1974, encuentra su paralelismo en el castillo de la tierra de las fantasías en Disneylandia.

El objeto en sí cobra el carácter de *elementos arquitectónicos*, la búsqueda de utilización de nuevos *elementos* hace que el agua cobre un carácter primordial en la concepción final del proyecto de la Piazza D'Italia en Nueva Orleans (77-78).

Hasta ahora he tratado de interpretar ciertas características o constantes que pudiesen ayudar a desnudar la arquitectura de la *Inmaculada Colisión*, puede pecar de cierto esoterismo, creo que la exposición de sus cinco principios⁵ servirán para acabar de definir su postura personal ante la Arquitectura.

La Inmaculada Colisión está basada en que si dos planos que forman un sistema chocan para ganar energía una y otra vez, en lugar de destruirse dicha colisión serviría como instrumento de diseño «exterior» en nuestras manos.

En realidad dicho argumento trata de resolver la continuidad de los espacios *identificados* y trata de acotar con una nueva acepción la problemática de la unión existente en las puras formas geométricas de Kahn. La solución de la Heady House (1975-76) a su casa existente en Orinda, California (fig. 18), viene a expresar dicho concepto.

Los principios expresan, en su mayoría, un estado de ánimo, una manera tan real de ver y entender las cosas que pasan la frontera misma de una profesión y aparecen como los sueños reales de un personaje cuya necesidad no es sólo el disfrutar de la arquitectura, sino hacer que el que *habita* y el que *percibe* disfruten con él, Charles W. Moore.

Principio I

Si vamos a dedicar nuestras vidas al *hacer* de edificios, tenemos que creer que son necesarios, que viven y que hablan. De ellos mismos, de sus creadores y de sus habitantes y que pueden almacenar energía y ser cuidados por parte de sus creadores y habitantes al mismo tiempo que devolver dicha energía aumentada.

Principio II

Si los edificios han de hablar tienen que tener libertad de expresión. El gran peligro que corre la arquitectura es que la gente pierda interés en ella. La cantidad de cosas que los edificios han podido decir en el último medio siglo se han devaluado de tal forma que queda poco para la sorpresa o encanto.

Si la arquitectura ha de sobrevivir en la conciencia humana, las cosas que los edificios pueden decir, sean melancólicas o tristes, o juiciosas, o fuertes, o suaves, o heréticas, o estúpidas, deben responder al amplio espectro de las emociones humanas.

Principio III

Los edificios deben ser habitados por los cuerpos, pensamientos y recuerdos de la humanidad. La necesidad de habitar, poseer y proteger una parte del mundo, para acomodar un interior y distinguirlo del exterior, es una de las básicas necesidades humanas, pero que ha sido hasta ahora tan frecuentemente frustrada que necesita alguna ayuda y sustitutos que puedan mantenerla en pie (columnas o chimeneas) o crecer y fallecer (plantas) o

(Sigue en página 81.)

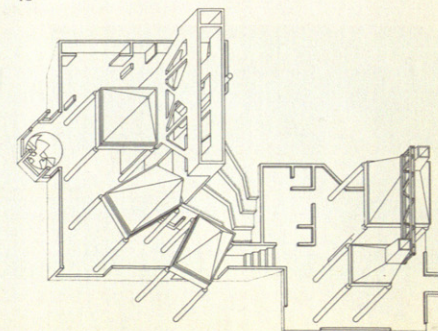
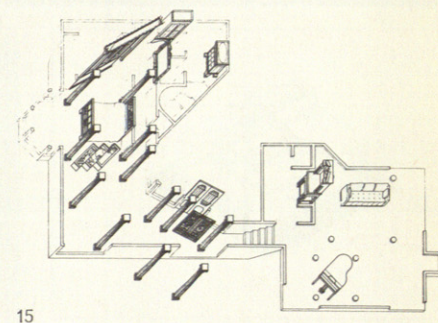
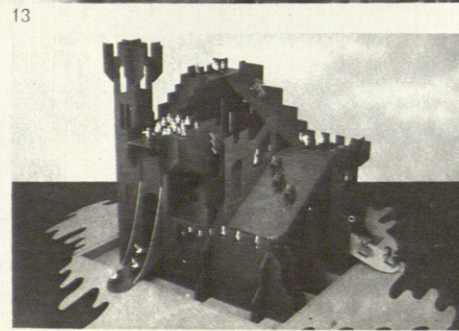
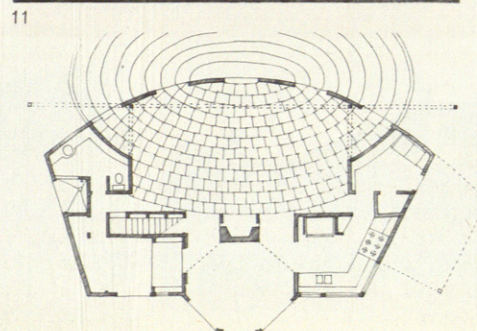
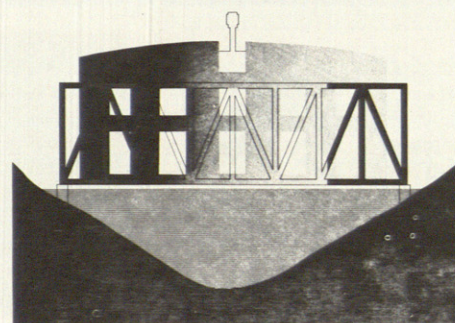
11-12. Rodes House, 1975.
Las Angeles, CA.

13. Objetos personales de
C. W. Moore
(Foto G. Allende).

14. Doll House (castillo),
1974. C. W. Moore, Robert
Yudell, Color Tina Beebe.

15. Axonométrica Casa
Moore (adición) 1975-76.

16. Heady House (adición).
Orinda, California, 1975-76.
C. W. Moore. Ron Filson,
UIG con Barton Phelps
y Joan Ruble.



con Benevolo, el papel desempeñado por éstos a lo largo del arte moderno, en absoluto reducible al Renacimiento, a no ser que, como indica el citado historiador italiano, consideremos a la arquitectura del Renacimiento como *el ciclo de experiencias realizadas del siglo XV al XVIII, utilizando un repertorio de formas normalizadas tomadas de la antigüedad clásica*.

Las órdenes —ese repertorio de formas normalizadas— se mantiene, pues, por espacio de casi cuatro siglos, insertándose naturalmente cada vez en sistemas culturales diferentes que cualifican y determinan su expresión histórica. Pero, ¿se reduce su significación histórica al mero carácter ornamental con que aparecen en el eclecticismo académico de la segunda mitad del XIX? Es decir: ¿son los órdenes un simple revestimiento de fachadas? Recuperar la verdadera significación que alcanzaron en la arquitectura occidental, más allá evidentemente de esa simplificación ornamental, es la intención básica de Summerson y Forssman, lo cual no tiene que ver con afanes de arqueologismo erudito, sino con la posibilidad misma de descifrar, desde la actualidad, el lenguaje con que se está expresando la tradición arquitectónica de Occidente. En cualquier caso —nos advierte Summerson— *lo fundamental es esto: los órdenes ofrecen una especie de gama de caracteres arquitectónicos que van desde lo rudo y fuerte a lo delicado y bello. En un diseño genuinamente clásico, la elección del orden es algo vital: es determinar el espíritu de la obra. Espíritu o talante que viene definido también por lo que se haga con ese orden, por las proporciones que se fijen entre las diferentes partes, por las ornamentaciones que se pongan o se quiten*.

La elección de un orden es, pues, una decisión complicada que afectará al tipo, a la función, a la proporción y, en muchos casos, al símbolo que poseerá un edificio. L. B. Alberti, que no pudo manejar convenientemente el Vitruvio, consideraba todavía que los órdenes respondían a una simple tipología de las columnas; sin embargo, el arquitecto y tratadista romano asociaba a éstos con el decoro, es decir, con *el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundada en alguna razón. Para conseguir esto —añade significativamente— hay que atender al rito o estatus, que en griego se dice thematismos; o por la costumbre, o por la naturaleza de los lugares*. No vamos nosotros a entrar aquí en polémicas filológicas o arqueológicas sobre el auténtico alcance del *thematismos* vitruviano —lo que nos inte-

resa ahora es su fortuna histórica—, pero sí queremos resaltar que a partir de un presupuesto semejante se realiza toda una tipología y simbólica de la construcción, precisamente aquella misma sobre la cual se montarán las sucesivas interpretaciones de los teóricos de la arquitectura en la época moderna, desde Bramante a Philibert Delorme. He aquí definitivamente establecido lo que podremos considerar un alfabeto arquitectónico y su casuística; por ejemplo: la idea de Bramante de que la cualidad de los antiguos dioses podía ser transferida a los santos cristianos y de esta manera los tres órdenes clásicos podían cargarse de un nuevo significado. Casuística que con el tiempo se llegará también a convertir en *escolástica* en torno al sacrosanto principio de la arquitectura como imitadora de la naturaleza; por ejemplo: las exigencias de los tratadistas franceses de recuperar la *pureza* de los órdenes, que serán sólo tres, como lo demuestra su ascendencia griega y conviene a las necesidades de la naturaleza.

Recuperar, por consiguiente, el *lenguaje olvidado* de los órdenes clásicos es hacernos capaces de *ver y revivir* una arquitectura *muerta* por falta de interlocutores válidos, una arquitectura apresuradamente reducida a ser simplemente *monumento y ornamentación*. El interés de unos trabajos como los de Summerson y Forssman consiste precisamente en que nos ponen sobre la pista de una relectura del lenguaje clásico recordándonos su alfabeto. Ahora que tanto se habla de la «crisis del movimiento moderno» y de la necesidad de reconsiderar el papel y la metodología de los arquitectos de antaño, nada mejor que plantearse la recuperación rigurosa de su lenguaje básico, no por veleidades de nostalgia o erudición, sino simplemente para saber a qué atenerse. En este ejercicio, no cabe duda que libros como los de Forssman o Summerson constituyen una ayuda inapreciable.

Francisco Calvo Serraller

(Viene de la página 68.)

moverse y bailar (luz), sustitutos que pueden actuar como importantes aliados en el habitar.

Principio IV

Para que cada uno nos encontremos en el centro de nuestro universo, necesitamos medir y describir puntos en el espacio, como la gente solía hacer. Es decir, en términos de uno mismo y no en el preciso

pero sin sentido orden cartesiano de las geometrías racionales.

En seguida de nacer llegamos a tener un sentido de frente y atrás, derecha e izquierda, arriba y abajo o centro, de una manera tan fuerte que podríamos asignar significación moral a los mismos. También nuestra arquitectura necesita recordarnos de tal manera que podamos sentir con nuestros cuerpos la importancia de donde estamos, no solamente verlo con nuestro ojo o razonarlo desde nuestros pensamientos.

Principio V

Los espacios que sentimos, la forma que vemos y la manera de que nos movemos en los edificios deben ayudar a nuestra memoria humana a reconstruir las conexiones a través del espacio y del tiempo. Hace medio siglo las partes de la mente parecían oprimidas y llenas de telarañas y todo el esfuerzo se dirigió a limpiarlos y cerrarlos. Ciertamente debió parecer un vano esfuerzo a Le Corbusier y los otros, el hecho de justificar adecuadamente a través de sus pensamientos las opresivas sombras del pasado. Hasta ahora, frecuentemente hemos visto al pasado irse de largo hablando con sentido al mismo tiempo que con sentimiento cuando le hemos demandado el mantener nuestros contactos o revertir los mismos. Entonces aquello que entre nosotros (la mayoría del mundo ahora) que desarrollamos vidas completamente separadas de un lugar específico en el que pudiésemos encontrar nuestras raíces, podemos, a través de los canales de nuestras mentes y memoria, el crear un medio ambiente que puede ayudar a restablecer dichas raíces.

NOTAS

- 1 Ver *Body Movement*, por Robert Yudell, cap. 7, pág. 57; *Body, Memory and Architecture*, por Kent Bloomer y Charles W. Moore con la colaboración de Robert J. Yudell; Yale University Press, 1977.
- 2 Robert Venturi nació en 1925, el mismo año que Charles W. Moore, educado en Yale como C. W. Moore. Universidad de la que C. Moore llegaría a ser Director en 1965.
- 3 Ver *Dimensions* por Charles W. Moore y Gerald Allen. Architectural Record Book, 1976.
- 4 Ver *Traveller from an antique land*, por Martin Filler. A+U, may 1978. Extra Issue.
- 5 Publicados por primera vez en una edición de «L'Architecture d'Aujourd'hui» (mayo 1977) sobre su obra y posteriormente en A+U. Extra Issue, mayo 1978.