

Leer y escribir sobre arquitectura, modelando la mente del lector y del observador tiene lógica, independientemente del espacio que describe. En los mejores escritos sobre arquitectura, tal descripción y análisis añade profundidad a la compleja presencia física del edificio. La arquitectura moderna buscó liberarse de tales significados, asumiendo que la forma podía generarse casi automáticamente a partir de la función —*la forma sigue a la función*— como lo definió Sullivan. Los *Cinco Puntos de la Arquitectura Moderna*, de Le Corbusier —planos libres, fachada libre edificio sobre pilotis, ventanas horizontales y cubiertas ajardinadas— se justificaban fundamentalmente en el terreno de la funcionalidad. Definían también, casualmente, la estética de la máquina o la ingeniería de los años 20. Esta transparencia entre forma y función eliminó aquellos mecanismos mediadores *los estilos* de la cultura del siglo XIX, que formaban el puente entre una sociedad cada vez más mecanizada y el concepto mudable del puesto del hombre en la naturaleza. Los modernistas sustituyeron este mecanismo mediador por la confrontación directa entre la naturaleza y la máquina, desplazando al hombre de la escena: el hombre se hizo invisible.

La invisibilidad del funcionalista moderno es el tema central de un estudio psicológico de Rudolf Arnheim, *La dinámica de la forma arquitectónica* (Gustavo Gili Editores. Barcelona, 1978) donde se asume que el intelecto humano tiene libertad para atravesar libremente la frontera entre la máquina y la naturaleza, reaccionando a niveles distintos y dándole variadas interpretaciones. El valor del libro yace en su intento de justificar las dimensiones sensoriales y psicológicas del entorno construido de una forma razonable. La intuición sensorial y psicológica del hombre debe reasumirse por medio de una razón transparente, y la razón define el marco de la investigación desde su principio. Arnheim comienza con modelos simples, objetos, *contenedores*; con espacios creados por las relaciones entre los objetos dentro de esos *contenedores*; con dimensiones verticales y horizontales, formas abiertas y cerradas, fondo y figura, la posición estática o móvil del observador y finalmente el orden y el desorden. Este sistema

autónomo de observación formal se aplica con rigor a varios ejemplos espaciales y arquitectónicos. La búsqueda del modelo —gestalt— es el primer impulso de la humanidad, y se considera fundamental el que este modelo se corresponda tanto con la mente humana como con el medio ambiente. Se ve al hombre tanto como un reflejo, como creador de modelos, aprendiendo de su entorno y actuando sobre él. Las formas físicas y las reacciones psicológicas se ven automáticamente ligadas y la sensibilidad formal, espacial y arquitectónica contribuyen a la sensación de bienestar del hombre. Esta sensación de bienestar alcanza su cenit cuando las partes se relacionan en un todo en una fusión dinámica sobre una idea, idea que une al diseñador y al usuario, al arquitecto y al cliente. Para Arnheim, el orden representa esta idea intelectual con forma física, mientras que el desorden supone la ausencia de una idea predominante.

Al final de su libro, Arnheim busca el origen de esta idea en sus fuentes neo-kantianas. La ventaja de este enfoque es que acentúa la capacidad intelectual creativa del hombre y su habilidad formal. Su desventaja es su estrecho campo de aplicación y su ceguera frente a complejas situaciones históricas donde aparecen ideas conflictivas: éstas automáticamente se clasifican como caóticas, descalificando así casi la totalidad de hechos históricos interesantes. El problema, como en muchos otros análisis modernistas es la prioridad de un presente unidimensional, con la inmediatez y transparencia de respuestas sensoriales y psicológicas. La asunción de estas respuestas por el observador, que busca un orden formal general, excluye situaciones complejas en las que la historia, el hombre y las ideas están en conflicto. Así el análisis de Arnheim sobre el diseño del Monte Capitolino, de Miguel Angel, puede sugerir que el arquitecto había añadido una torre que, como muchos otros elementos integrados en el diseño, ya existía. Miguel Angel estaba indudablemente impulsado por una fuerte concepción intelectual y espacial, pero la inexactitud de Arnheim aquí pasa por alto el punto fundamental de la flexibilidad del arquitecto. De forma parecida, la desastrosa aparición del edificio Hancock

en Copley Square en Boston fue el toque final en una larga secuencia de demoliciones que habían suprimido el edificio del Museum of Fine Arts y el Edificio S.S. Pierce, destruyendo la escala y el recinto formado por la Iglesia Trinitaria de Richardson y la Biblioteca Pública de Boston en la Plaza. El enfoque purista de Arnheim no tiene en cuenta el detalle accidental y empírico que podría animar tales gestalts y añadir una dimensión más a su ya definido marco intelectual. De forma similar, la integración de esos elementos irracionales y accidentales dentro de un esquema conceptual general es el triunfo de Le Corbusier en el Carpenter Center, uno de los ejemplos favoritos de Arnheim sobre la integración entre forma y función que marca las grandes obras de la arquitectura. Pero este éxito yace, en parte, en la aceptación por parte de Le Corbusier del desorden y el caos, que, Arnheim, preocupado por la pureza de su sistema lógico, es incapaz de abarcar. En el fondo, el elemento moderno y psicológico —asumido implícitamente en las tesis de Arnheim— no puede admitir impurezas ni *desorden*. El rechazo del caos es uno de los dogmas del modernismo que Arnheim no parece dispuesto a cuestionar.

Los arquitectos modernos rechazaron la disciplina del purismo intelectual hace varios años. Existe controversia sobre la fecha exacta de la muerte de la *Arquitectura Moderna*, pero puede situarse tan atrás como el primer CIAM en La Sarraz en 1927. Por otro lado, el cuarto de estos congresos en Atenas en 1933 podría ser considerado, junto con la Carta de Atenas, como la tumba de la arquitectura moderna. Otra fecha a considerar puede ser 1945 con Hiroshima y la muerte de los sueños mecanicistas. De forma más realista, quizá el penúltimo CIAM (CIAM 8) en Hoddeson en 1951 pueda marcar el inicio del descrédito de ese movimiento. Entonces y allí, apareció claro el desencanto y desorden que producían los *Pioneros del Movimiento Moderno* en una generación que les sucedía de jóvenes arquitectos —los Smithsons, Bakema, Van Eyke y otros, más tarde conocidos por *Team X*. Cualquiera de estas fechas podría considerarse la exacta, y en esta perspectiva, el libro de Arnheim es quizás anacrónico.



Pero la confusión que siguió a la ruptura del modernismo fue enorme, ahí la claridad de Arnheim es ejemplar. Mientras que Team X seguía un camino sociológico para integrar los elementos aislados del canon modernista dentro de una matriz social útil, muchos otros caminos fueron explorados. Ernesto Rogers, quien dominó en CIAM 8 seguía un enfoque fragmentario, casi de collage, ajustando la historia, los monumentos y un plan-teamiento cultural más allá de la sociología. Desde este enfoque más amplio, y del trabajo de Maldonado, en Ulm, surgió en enfoque lingüístico de la arquitectura que llegaría a ser aportación específica de Italia y Alemania. Umberto

El atractivo de la analogía lingüística para el arquitecto es obvio: proporciona un marco tanto para la tradición como para la innovación, un código formal de los logros del modernismo y un medio de integración en la historia que los arquitectos modernos habían tan intensamente rehuido. El problema, sin embargo, del modelo lingüístico yacía en su estricta aplicación. Continúa todavía la discusión sobre si los elementos básicos en arquitectura son los equivalentes literales de los fonemas, etc. Sigue también sin resolverse la cuestión de qué puede constituir la gramática y la sintaxis arquitectónica, las reglas para la combinación, la estructura de las frases, etc. Y aún existe más controversia sobre la semiología que Saussure esperaba surgiría de sus estudios de lingüística. Críticos marxistas italianos, como Manfredo Tafuri, han expuesto argumentos para la muerte de la arquitectura contemporánea basándose parcialmente en Saussure. Se consideran las obras modernas bien como la búsqueda de la investigación racional dentro de la lógica de la forma arquitectónica —sus combinaciones posibles, descomposiciones, etc.— o como búsquedas románticas de significado derivado de estilos pasados y sus combinaciones y recomposiciones. Mientras tanto, la mayor parte de la arquitectura comercial la producen tecnócratas y estilistas con la mente fija en la economía de mercado.

Dentro de este contexto es como debe considerarse *The Modern Language of Architecture*, de Bruno Zevi (University of Washington Press, 1978). Esta reedición de dos artículos de principios de los 70 supone la muerte de la *Arquitectura Moderna* y va especialmente dirigida a aquellos estudiantes que no pueden recordar la arquitectura moderna como tal. Intentando ser un monumento a la arquitectura moderna, es también un ataque a los críticos marxistas italianos que hablan de la muerte de la arquitectura como requisito previo para su autonomía. Zevi argumenta que la gran arquitectura ha sido siempre autónoma, caprichosa, irracional y a menudo caótica. Intenta codificar lo mejor de la arquitectura, el sistema creativo de la arquitectura a lo largo del tiempo. Realmente, más que proporcionar un monumento a la arquitectura moderna, constituye un desprecio al poder de la arquitectura, especialmente en sus elementos anticlásicos, barrocos y expresionistas. Los *invariantes* o *antirreglas* de Zevi, encaminados a provocar a los críticos racionalistas modernos italianos tienen muy poca relación con los postulados del movimiento moderno en los 20s y 30s, por muy ampliamente que se les defina. Es difícil imaginar un arquitecto de este período heroico hablando de la lista, o el inventario de funciones... como principio generador del lenguaje moderno de la arquitectura. El concepto de lenguaje moderno en la arquitectura era ajena al funcionalismo. Ni serían una preocupación funcional necesaria categorías formales como anti-geometría, informalismo, asimetría y antiperspectiva. La *Sintaxis de la Descomposición Cuatridi-*

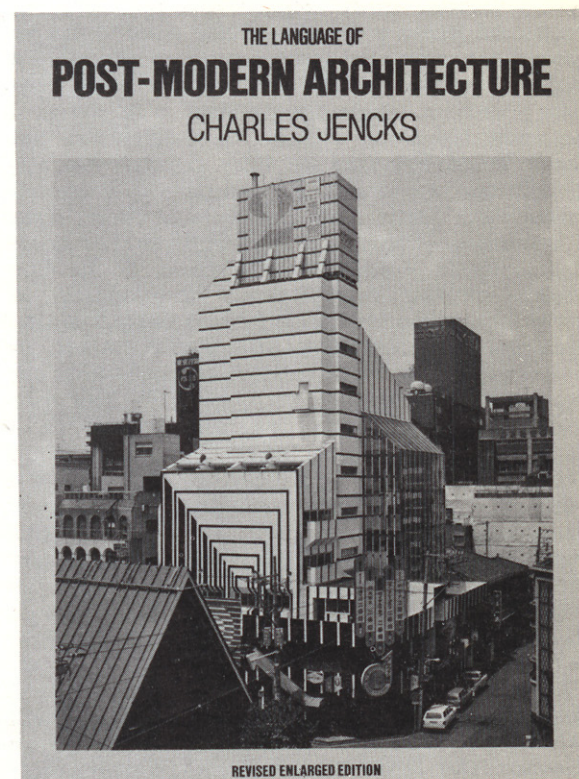
*mensional* y la *integración del edificio, ciudad y paisaje* también hablan del complejo formal. Ni tienen que ser parte necesaria de argumentaciones modernistas, formas estructurales tales como el voladizo, la corteza y la membrana.

Las categorías de Zevi, como él admite, no complacerían a muchos de los pioneros del movimiento moderno, los *maestros*, pero cree que Johansen o Safdie las aprobarían. El énfasis en la iconoclastia, la innovación, lo irracional es sin duda válido dentro de la situación de Zevi en Italia. Pero mina cualquier consideración seria sobre la analogía lingüística que pueda implicar su título. Zevi mantiene, en cualquier caso, reservas ideoló-



Eco, en la Universidad de Bolonia, es quizás el pionero más conocido de este campo. Pero el uso extendido de la analogía lingüística en arquitectura se desarrolló extendiéndose después de 1968 a Francia y más tarde a Inglaterra y los Estados Unidos.

El poder de la analogía lingüística surge, fundamentalmente, de la habilidad de Saussure de integrar sistemáticamente tanto la *langue* (temas dentro del lenguaje atemporales y diacrónicos) como la *parole* (sintagmática, histórica y accidental) en su teoría del lenguaje como un sistema de signos en la vida social. Es precisamente esta integración de orden y caos, de lo racional y lo irracional, lo que constituyó la base para Arnheim.



gicas sobre la aplicación de la analogía, como explica en su *Epílogo*. Considera que la tesis sobre el elemento *langue* de Saussure está muerta como la arquitectura clásica. Para él, el lenguaje está compuesto *exclusivamente por palabras*, es decir, excepciones y casos específicos. La exclusión del elemento ahistórico, atemporal en el lenguaje o en la arquitectura es tan devastador como la ansiosa búsqueda de Arnheim del orden a costa de lo empírico. El resultado es que el libro parece un testamento formal de la estética barroca modernista de principios de 1960, teniendo poco que ver con la lingüística, pero dando lugar a una completa recapitulación visual y verbal de las discusiones de ese período.

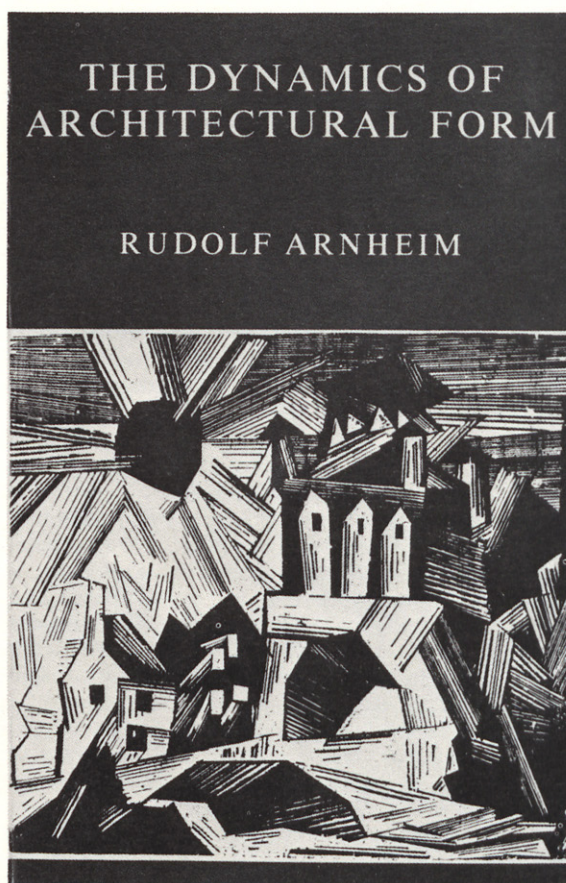


El predominio de la retórica verbal sobre lo visual es quizá inevitable en un texto como el de Zevi. Arnheim tuvo el cuidado de reducir el número de fotografías y diagramas, teniendo en cuenta el efecto de la Ley del rendimiento decreciente en el abuso de estas ilustraciones. Las fotografías y pies de foto no tienen que estar necesariamente vinculadas como señalaron los semiologistas, y hasta pueden ser independientes del texto. En Zevi, las fotografías predominan sobre los planos, y es la imagen fotográfica la que proporciona el sentido del edificio. Incluso con gran angular, como indica Arnheim, nada puede compararse con la experiencia perceptiva de la visión binocular a 140 grados, con visión completa estereoscópica en los 125 grados centrales. La imagen fotográfica no es una base adecuada para una argumentación semiológica que, si se trata de confrontar la arquitectura, debe tener una base espacial.

Es precisamente este punto lo que hace tan difícil el debate actual sobre semiología y arquitectura. La conexión entre palabras e imágenes puede ser transitoria, y el significado puede fluir, pero las configuraciones espaciales permanecen, quizá con significado interior, como mantiene Arnheim. El problema para la crítica arquitectónica es la localización del significado flotante. Arnheim trabajó desde una base psicológica. Zevi abusó de la base lingüística. Charles Jencks, en *El lenguaje de la arquitectura post modernista* (Rizzoli, 1978) es mucho más escrupuloso en el uso de la analogía lingüística, pero su enfoque central final es sociológico. En su análisis, la muerte de la arquitectura moderna se debe en parte a sus formas y funciones univalentes, que excluían otros códigos alternativos. Su argumentación en la primera parte del libro es similar a la de los críticos italianos de Zevi, mientras que su hipótesis central en la definición del postmodernismo en la segunda parte es la necesidad de metáforas —en especial metáforas visuales— que clasifica como *signos arquitectónicos*, la unidad básica del lenguaje arquitectónico. Estas metáforas, o imágenes clave, pueden ser codificadas para ser entendidas dentro de su entorno, a la vez o por separado por diferentes subculturas. Pueden ser también *signos simbólicos* o *signos icónicos* que se corresponden con la distinción que Venturi hace entre *duck* y *decorated shed*. Las metáforas, después de un uso prolongado, pueden convertirse en palabras, unidades de significado conocidas, clichés visuales, que pueden ser combinadas y recombinadas para formar frases y oraciones, unidades de significado más completas. Las reglas formales de combinación (sintaxis) son independientes de la función, y los cambios en el significado de las palabras (semántica) están relacionados más directamente con la cultura y la sociedad. El significado en este sentido es sociológico y puede ser definido a través de encuestas. Al igual que el análisis semiológico de Roland Barthes sobre publicidad a principios de 1960,

Jencks está totalmente entregado al análisis de la imagen visual y sus implicaciones sociológicas. De hecho, un examen superficial de las 246 ilustraciones de su libro muestra que únicamente hay diez planos de edificios.

Le Corbusier mantenía que el plano era el generador del edificio y de la arquitectura. Restar valor al plano y promover en su lugar la metáfora visual puede que sea una de las características del postmodernismo. Pero este análisis no es aplicable en la tercera parte del libro, que presenta un estudio fotográfico excelente de la acti-



vidad edilicia actual en Europa, América, Japón y otros lugares. La codificación mixta de metáforas, como una forma de *eclecticismo radical*, es el cemento verbal que une el enorme campo de trabajo que se muestra. El papel de la metáfora en este caso es extremadamente dudoso. Pocas de las obras mostradas tienen relación con la metáfora, que, en cualquier caso, apenas responde al más elevado nivel de análisis formal llevado a cabo en arquitectura. Para muchos, el análisis liberal (Pop) de Jencks resulta poco profundo. Este reducir la analogía lingüística a nivel de metáfora no encaja con gran parte del análisis semiológico Continental, que ha intentado mantener la base espacial como rudimentos de la co-

municación arquitectónica. Está tan orientado al consumidor que ayuda en la interpretación de los edificios, mientras que es de poca utilidad para diseñadores o productores —a no ser que deseen encajar en la producción convencional del mercado, empleando investigadores de consumo como asesores.

De esta forma el concentrarse en un análisis metafórico oculta la complejidad de la situación actual. No existe nuevo consenso excepto en el rechazo del funcionalismo y en un nuevo sentido de libertad. El rechazo de la función proporciona al arquitecto una nueva libertad. El renacimiento del dibujo arquitectónico surge en parte de esta fuente. Como muestran las ilustraciones de Jencks, los arquitectos han conducido esta libertad a lo largo de dos campos de investigación. Uno es la búsqueda del significado a través del restablecimiento de formas históricas y un interés general en la historia, tradiciones teóricas vernáculos, etc. Esta búsqueda lleva consigo el renacimiento de un interés en la ciudad como un contexto portador de cultura. Como contraste con este nuevo romanticismo continúa la investigación racional dentro de los límites del lenguaje formal de la arquitectura moderna. Una orientación general no funcional, que insiste en lo conceptual y formal e incluye referencias históricas, permite una contemplación relajada de las reglas internas que rigen la arquitectura. Se ve la arquitectura como un cuerpo autónomo de conocimiento intelectual, paralelo a la actitud de Matisse en su *LUXE, CALME ET VOLUPTÉ* pintura/manifiesto de 1904.

Es prematuro proponer la metáfora como base creativa en este campo de actividad. Sin esta base, la teoría de Jencks sobre *Eclecticismo Radical* se convierte en un revoltijo relativista. Otros teóricos como Ernesto Rogers en el CIAM 8 en 1951 han propuesto teorías pluralistas radicales bajo la tutela general de la arquitectura moderna. En varias ocasiones Robert Venturi y Colin Rowe, por ejemplo, han escrito sobre la complejidad, collage, composición fragmentaria y el renacer de la historia. Lo que permanece poco claro es si este pluralismo puede describirse realmente como *postmoderno* ya que su base teórica, al menos en el caso de Jencks, es tan claramente moderna, Jonathan Culler, en su libro sobre Saussure, definió el modernismo en términos de la obra de Freud, Saussure y Durkheim. Añadía que las tres disciplinas que más se han desarrollado bajo los auspicios del modernismo fueron la psicología, la lingüística y la sociología. Mientras que el debate postmodernista en arquitectura esté íntimamente definido dentro de estas tres disciplinas, como en el caso de Arnheim, Zevi y Jencks, hay que dudar que la edad del modernismo en la crítica arquitectónica haya acabado.

Grahame Shane

Este artículo apareció en «Art Forum», n.º 8, abril 1979.