

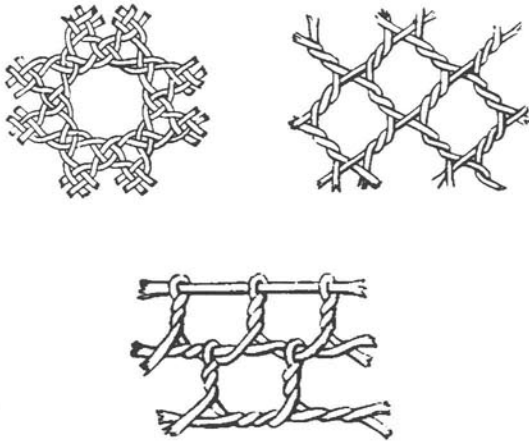
¿por qué Frampton retoma la teoría de Semper?

Mónica Ramírez Montagut

Una de las principales dudas que surgen al leer el texto de Frampton *Studies in Tectonic Culture*¹ de 1995 es el porqué para fundamentar aspectos de su crítica arquitectónica a finales del siglo XX retoma las ideas precisamente de Gottfried Semper, un teórico del siglo XIX. Para entender la postura analítica de Frampton, de su punto de vista de la tectónica se hará una revisión de sus textos iniciando en aquellos que ya perfilan la propuesta llamada Regionalismo Crítico, y desde allí se irán definiendo los aspectos que posteriormente se identificarán con la teoría de Semper.

En el prefacio a la segunda edición de 1984 de *Historia crítica de la arquitectura moderna* introduce un nuevo capítulo, el cinco, titulado *Regionalismo Crítico: arquitectura moderna e identidad cultural* y explica que el Regionalismo Crítico «es una categoría crítica... Al escribir sobre él lo que deseo es llamar la atención sobre el hecho que una forma de arquitectura con **inflexiones** regionalistas, pero crítica y 'revisionista', haya existido en los últimos cuarenta años o más...».² Estas inflexiones de las que habla Frampton son la representación de actitudes de confrontación entre la civilización universal y la cultura mundial, y asimismo, son la expresión de las tensiones en relación a la situación en el tiempo y en el lugar.

Las inflexiones en el sentido del encuentro entre civilización universal y cultura mundial, las explica con mayor exactitud en el texto *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia* de 1985 manifestando la siguiente preocupación expresada por Ricoeur frente a la paradoja: «cómo



Nudos textiles tradicionales que aparecen en el libro de Semper.

llegar a ser moderno y regresar a las fuentes; cómo revivir una antigua y dormida civilización y tomar parte en la civilización universal».³

«Ricoeur sugiere que sostener cualquier tipo de cultura auténtica en el futuro dependerá de la capacidad de generar formas vitales de cultura regional al mismo tiempo que nos apropiamos de influencias externas a nivel de cultura y civilización»,⁴ explica en otro texto.⁵ Así pues, Frampton define a la civilización como la preocupada por la razón instrumental y a la cultura como aquella preocupada por los detalles específicos de expresión, «a la realización del ser y la evolución de su realidad psicosocial colectiva».⁶ Como radicalización de estas dos lecturas de la realidad, Frampton diagnostica una polarizada práctica arquitectónica a mediados de los ochentas:

«Hoy la práctica de la arquitectura parece estar cada vez más polarizada entre, por un lado, un enfoque de la llamada 'alta tectología', basado exclusivamente en la producción, y por otro lado, la provisión de una 'fachada compensatoria' para cubrir las ásperas realidades de este sistema universal».⁷ Por esto, antes que nada, hay que entender que, de manera general, los ataques de Frampton van dirigidos, en primer lugar, contra el llamado *High-tech* al cual critica por la reducción que realiza, consecuencia directa de la preocupación única por la expresividad estructural y deja de lado otros factores ontológicos de la arquitectura; y por otra parte, sus ataques también se enfocan hacia los historicismos de «presencias ausentes» del llamado *Postmodernismo*, al cual identifica con la arquitectura escenográfica.

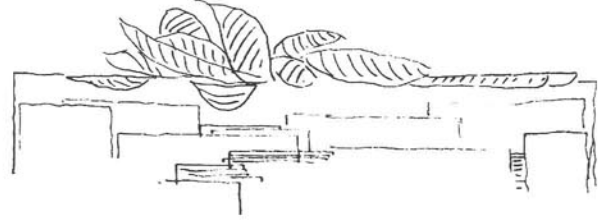
Así pues, hay dos realidades que conciliar: civilización y cultura; y dos polos arquitectónicos que confrontar: *High-tech* y *Postmodernismo*. Cualquier postura que no se identifique con algún extremo denotará tensiones, e implicará confrontaciones. Esta postura intermedia entre contradicciones se refiere a las inflexiones tan valoradas por Frampton. Este microcosmos tensional fundamental se remite directamente al nudo textil semperiano. Las inflexiones de Frampton son las tensiones que presenta el nudo u articulación tectónica en el sentido de conciliar dos estructuras

- 1 FRAMPTON, K.; CAVA, J. (ed.) *Studies in Tectonic Culture, The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1996. p. 430.
- 2 FRAMPTON, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, 2ª edición. p. 7.
- 3 FRAMPTON, K. «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia», en: VV. AA. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1985. p. 38.
- 4 FRAMPTON, K. *Modern Architecture, a critical history*. Londres: Thames and Hudson; 3ª edición, reimpresión de 1996. p. 315.
- 5 Este conflicto entre civilización y cultura lo padece a su vez Semper quien explicaba que el exceso de producción en la civilización provocaba un cambio de carácter en la producción de los objetos y consecuentemente se daba una manipulación formal.
- 6 FRAMPTON, K. *Hacia un regionalismo crítico*. *op. cit.*, p. 39.
- 7 *Ibid.*, p. 38.
- 8 FRAMPTON, K. «Rappel à l'ordre, the case for the tectonic», en *Architectural Design*, v. 60, núm. 3-4, 1990. pp. 19-25, y en *Tectonic Expression*, 518-528. p. 527.
- 9 *Ibid.*, p. 522.
- 10 FRAMPTON, K.; KAGAN, M. *Nouvelles direction de'architecture moderne: France-USA, 1985*; texto: *Moderne versus moderne: Affinités trasatlantiques*; París: Moniteur, 1985. p. 7.
- 11 FRAMPTON, K. *Hacia un regionalismo crítico*, *op. cit.*, p. 49.
- 12 *Ibidem*.
- 13 *Ibid.* p. 50

diferentes entre sí. El nudo amarra, sintetiza, confronta, interpreta dos contradicciones.

Es importante destacar que para Frampton el justo medio se encuentra precisamente en la poética de la construcción, es decir, no en la preocupación constructiva y estructural únicamente, como sucede con el High-Tech, ni el lirismo de la recuperación nostálgica de formas pasadas, como sucede con el Postmodernismo. Ni absoluta construcción (ontología), ni absoluta representación. La comunión entre ontología y representación resulta en una tectónica, y así lo asegura: «lo tectónico se encuentra suspendido entre una serie de opuestos, sobretodo el ontológico y el representacional».⁸ Esta separación entre ontología y representación ya tiene su mención en los textos de Bötticher con sus conceptos de *Kernform* y su *Kunstform*. Posteriormente, Semper lo retoma haciendo la separación entre *técnico-estructural* y *simbólico-estructural*, y es en este aspecto simbólico de la arquitectura donde Frampton fundamenta la poética de la tectónica.

Sin embargo, otro tipo de ontología se puede percibir en cuanto a las formas constructivas según los procedimientos materiales: lo *constructivamente estereotómico* como el apilamiento de partes en una masa que carga relacionado con la compresión, la terrenalidad, con lo telúrico, la oscuridad; y lo *constructivamente tectónico*, como un marco de varios elementos, relacionado con la tensión, la ligereza, la inmaterialidad y la luz. Una vez más, la construcción se define entre estos dos opuestos, y esto remite al nudo semperiano como elemento primordial tectónico de unión entre ambos. En este caso, es un nexo que manifiesta la transición de lo estereotómico a lo tectónico; es la transición que se encuentra justo en los trabajos de tierra en los cuales se apoya o surge la estructura constructiva o marco. Esta articulación, para Frampton, es la misma esencia de la arquitectura. Así pues, «la junta es el elemento tectónico primordial como un nexo alrededor del cual la construcción deviene en ser, es decir, donde se articula como una presencia en ella misma».⁹ Esta junta obligadamente insinuará las tensiones o confrontaciones a las que se encuentra sujeta.



Croquis de J. Utzon de la casa en Bayview, dibujo conceptual: trabajos de tierra y de techumbre (constructivamente estereotómico y constructivamente tectónico).

La idea de confrontación en Frampton ya encuentra lugar en el catálogo de la exposición *Nouvelles directions d'architecture moderne: France-USA* de 1985 donde explica que la elección de las obras expuestas se basa en el hecho de que «dinamizan los modos expresivos a través de la utilización de elementos de **confrontación** del espacio, de la estructura, del material, de la luminosidad, del color y de la forma».¹⁰ La confrontación espacial, tiene su origen en la interpretación que Frampton hace, del espacio como un elemento de la civilización universal al cual hay que combatir, y para lograrlo echa mano del término *espacio / lugar* que Heidegger contrapone al de *Raum*.

El *espacio / lugar* depende de la naturaleza concreta, claramente definida por sus límites, ya que el límite «no es eso en lo que algo se detiene, como reconocían los griegos, sino que es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia».¹¹ De aquí que el *habitar / ser* «sólo pueda tener lugar en un dominio que esté claramente limitado».¹² Este dominio limitado es una precondition para crear una arquitectura de resistencia en relación a civilización. «Solamente un límite tan definido permitirá a la forma construida erguirse contra —y así, literalmente, resistir en un sentido institucional— el interminable flujo procedimental de la megalópolis».¹³ Esta precondition del lugar como elemento consustancial de la arquitectura se relaciona directamente con los trabajos de tierra que Semper coloca como el segundo elemento de la arquitectura,

como la terraza que surge directamente de la necesidad de protección climática. Ambas posturas evidentemente eliminan la importancia apriorística del espacio. Frampton explica que el «reto de hacer una invención espacial como un fin en sí mismo» es «una presión de la cual la arquitectura moderna erróneamente ha sido sujeto».¹⁴ Afirmar que la arquitectura antes que nada es una **construcción** y solamente después, un discurso abstracto que pretende la legitimación. Ambas posturas, Frampton y Semper, buscan exponer las condicionantes formales de la arquitectura a partir de contingencias estilísticas. Esta última preocupación se da probablemente debido a la crisis estilística que ambos, adjudican al conflicto, antes mencionado, entre cultura y civilización. Con estas actitudes pretenden proveer herramientas teóricas que permitan entrever nuevos métodos y, sobre todo, una lingüística propia.

Pero volviendo a la importancia que desde un principio Frampton asigna a la arquitectura como construcción, otro lugar de comunión entre ambos teóricos se manifiesta en la introducción de Harry Francis Mallgrave del texto de Semper, *The Four Elements of Architecture*, donde una cita de Wilhem Dilthey explica que Semper «quería renovar la arquitectura desde su fundamento por medio de la observación teórica... Semper reconocía y explotaba las limitaciones materiales de la arquitectura: su origen en el lenguaje formal de las artes y el oficio»,¹⁵ es decir, su construcción. Ya desde las propuestas de Bötticher, dentro del concepto de la tectónica se consideran los aspectos materiales de la obra arquitectónica de manera positiva, éstos únicamente se moldean en función de un concepto inicial. Esta materialidad y la importancia del proceso de modelación son igualmente importantes para Frampton ya que se basan en la transformación de la realidad, no en la invención de una forma¹⁶ y por esto, se afincan en la realidad, en un *espacio / lugar*, por medio de su construcción. Así pues, la materialidad y la construcción como fundamentos arquitectónicos se resisten, son inflexiones, y confrontan a la apriorística espacial concebida por el vertiginoso flujo de abstracciones de la civilización universal.

14 FRAMPTON, K. *Rappel à l'ordre. op. cit.*, p. 519.

15 SEMPER, G. *The Four Elements of Architecture, and other writings*. Cambridge: University Press, 1989. p. 1.

16 FRAMPTON, K. «New York's Narcosis, Reflections from an Archimedean Point», en KLOTZ, H. (ed.) *New York Architecture, 1970-1990*. New York: Rizzoli, 1989. Citado por Álvaro Siza en la p. 50.

17 Modernismo entendido como la traducción al castellano de *Modernism*, que para la crítica originaria de Estados Unidos, se refiere a la producción entre 1910 y 1930. Cfr. NOUSS, A. *La Modernidad*. Mexico D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997. p. 55.

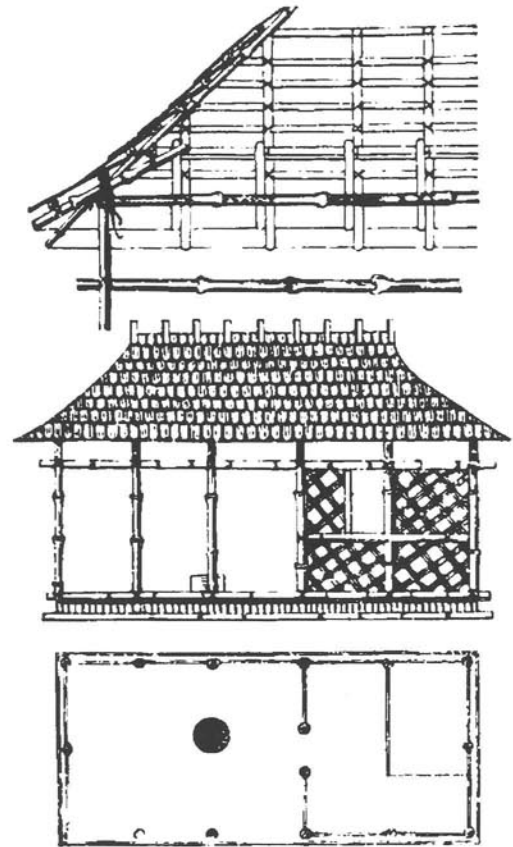
18 FRAMPTON, K. *New York Narcosis. op. cit.*, p. 46.

19 FRAMPTON, K. *Rappel à l'ordre. op. cit.*, p. 519.

20 En 1851 Semper asistió a la Exposición Universal en Londres alojada en el Palacio de Cristal donde encontró la construcción de la «cabaña del Caribe», en esta confirmó su teoría de los cuatro elementos básicos que él apreciaba en las antiguas formas de arquitectura: el primero, ubicado al centro, es el hogar u hoguera; el segundo, es la plataforma o basamento sobre el terreno, los trabajos de tierra bordeados por pilotes, como terraza; el tercero es un techo que justifica la existencia de un sistema portante o estructura; el cuarto es un cercado o estera de bambú entrelazado, una pantalla divisoria de espacio que surge el entrelazado o tejido de diversos materiales, su unidad básica es el nudo textil.

Otra forma de resistencia a la civilización surge de las connotaciones antropológicas que se le asignan a la arquitectura. Estas connotaciones se inician en la teoría de Semper y la importancia moral que le adjudica a su primer elemento de la arquitectura, la hoguera. La hoguera como origen mítico de las primeras alianzas y primeros cultos se relaciona directamente con el aspecto etnográfico que Frampton le adjudica a la tectónica. Dentro de esta misma ampliación antropológica a la tectónica, Frampton añade en el rubro de la topografía una ampliación semiótica que se refiere a la tactilidad de la arquitectura, y deja de lado la importancia a la visualidad. El aspecto táctil de la arquitectura va en contra de la fotogénia a la que tiende la arquitectura que se encuentra alejada del desarrollo de los detalles, situación que Heidegger llama «*the lost of nearness*» (la pérdida de la cercanía). Lo táctil sólo se puede percibir por medio de la experiencia directa, cercana, con el edificio y por lo tanto, termina con la tendencia de la civilización de sustituir la experiencia por la información. La misma actitud de valoración de lo táctil se presenta en Semper y en su derivación artesanal de los cuatro elementos de la arquitectura, explicando que es del tercero, de la envolvente, de la que se desarrolla el oficio de aquel que separa el espacio por medio del tejido manual, la carpeta o tapiz. Ambos coinciden que es en el nudo textil, este detalle táctil que acerca, donde se condensa la totalidad simbólica y ontológica de la construcción arquitectónica.

Es esta característica única de la arquitectura la que provee otro punto de contacto entre ambas teorías en cuanto a la clasificación de la arquitectura fuera de las artes plásticas. Frampton desliga a la arquitectura de las artes en cuanto a que su introspección nunca puede ser realizada fuera de la realidad. En su texto *New York Narcosis* de 1989 mediante una cita de Clement Greenberg explica que la regeneración de la arquitectura no se puede realizar únicamente desde la introspección de lo arquitectónico, como sucedió en el Modernismo¹⁷: «...el Modernismo critica desde el interior, mediante procedimientos propios de aquello mismo que critica...».¹⁸ asimismo, en su texto *Rappel à l'ordre, the case for the tectonic* de 1990 Frampton afirma que existe un cisma «entre los orígenes figurativos del



Gottfried Semper, ilustración de *Der Stil in den Technischen und Tektonischen*, «La cabaña del Caribe».

arte abstracto y la base constructiva de la forma tectónica»,¹⁹ separándose así de las tendencias de equiparar la actitud de la arquitectura con el arte de las vanguardias. Semper por su parte, coloca a la arquitectura con la música y la danza, como una categoría donde es imposible que exista una referencia directa con formas de la naturaleza, sólo se pueden hacer analogías con actitudes de la naturaleza. La música y la danza son artes ontológicas más que representacionales en cuanto a la forma. Con esta colocación aislada de las artes plásticas, ambos pretenden una regeneración de la arquitectura volviendo a sus orígenes ontológicos; para Semper éste se encuentra en los cuatro elementos,²⁰ mismos que retoma Frampton y hace énfasis en su aspecto constructivo y estructural.

La ansiedad por romper con el cauce de valoraciones arquitectónicas inmediatamente anteriores se encuentra presente tanto en Semper como en Frampton. Semper se desliga de la postura académica de su tiempo cuando le quita importancia a la tríada vitruviana explicando que «el hogar es el primero y el más importante, el elemento moral de la arquitectura».²¹ Asimismo, cambia el énfasis que predominaba sobre el marco (estructura trilitica vitruviana) y afirma que es la envolvente de origen textil la verdadera creadora de espacio. Frampton por su parte, rompe con la idea ya establecida del espacio como concepto inicial de lo arquitectónico, para darle importancia a la materialidad constructiva.

Pero, ¿no parece esto contradictorio? Semper es el primero en afirmar que la envolvente es la verdadera creadora de espacio. Schmarsow retoma este planteamiento semperiano y asegura que la arquitectura es la continua búsqueda de la sensación de espacio por parte del hombre. Esto se desarrolló posteriormente con más precisión en el texto de Giedion *Space, Time and Architecture* de 1941 y más tarde, en el texto de Cornelis van de Ven *Space in Architecture* de 1978.²² Así, la espacialidad arquitectónica paulatinamente encontró su validación a nivel universal. Es precisamente contra esta interpretación únicamente espacial de la arquitectura, ya establecida institucionalmente como énfasis principal, contra la que Frampton pretende oponer su arquitectura de resistencia, y paradójicamente tiene su origen en la interpretación que Schmarsow hace de la teoría semperiana. Por esto debe Frampton volver a Semper y hacer otra lectura de la cual se derive no la espacialidad de la arquitectura, sino su materialidad constructiva. Frampton debe releer a Semper y no a otro, y así se coloca entre el gatillo semperiano y la bala schmarsowiana para desviar el impacto de la mirada espacial hacia otra perspectiva, la de la poética de la construcción.

Si se sigue linealmente el desarrollo del concepto de la espacialidad desde Semper hasta van de Ven, el primero se encuentra ya muy lejano en el tiempo y en la historia de Frampton. Sin embargo, Frampton por medio de sus *enclaves*, o discontinuidades procesuales,

21 SEMPER, G. *The Four Elements*. op. cit., p. 102.

22 Este es el seguimiento que Frampton le da al concepto de espacialidad en la introducción de *Studies for Tectonic Culture*.

23 FRAMPTON, K. *Rappel à l'ordre*. op. cit., p. 527.

24 BENJAMIN, W. *Angelus Novus*. España: Sur, 1971. p. 82.

25 *Ibid.*, p. 81.

26 *Ibid.*, p. 88.

27 FRAMPTON, K. *Rappel à l'ordre*. op. cit., p. 526.

se acerca a Semper y lo saluda desde una distancia muy corta que le permite una continuidad que anula las interpretaciones espaciales intermedias que los alejan. Frampton utiliza estos enclaves para hacer una revisión a lo largo del siglo XIX y XX que una, por medio del impulso tectónico, diferentes trabajos sin importar sus orígenes diversos. Estos enclaves son herramientas que lo ayudan a colocarse «fuera de la pesadilla de la historia y más allá de las compulsiones procesuales del progreso instrumental», son una categoría que le permite «adquirir entrada a un mundo anti-procesual» y con esto pretende manifestar un «potencial para una contra-historia marginal».²³

¿Que quiere decir con todo esto? A mi entender, la cita del *Angelus Novus*²⁴ de Walter Benjamin que hace en la introducción de su texto *Historia crítica de la arquitectura moderna*, y su intención de hacer una contra-historia, es decir, «a contra-pelo»,²⁵ da la clave para entenderlo. Para Frampton la condensación ontológica que representa la junta o la articulación arquitectónica, se debe mirar o interpretar como se mira o se trata de leer una *mónada*²⁶ benjaminiana. Es por esto que la lectura del texto *Studies in tectonic culture* se hace difícil a un lector que con mirada procesual, espera que se le de una definición completa y terminada de lo tectónico, y si lo tectónico se presenta como una *mónada*, la lectura o interpretación absoluta se hace imposible. De una *mónada* sólo se pueden percibir muy diversas insinuaciones del constante estado tensional, en este caso, del estado tensional de la junta tectónica, el nudo semperiano. «...la junta es el lugar del proceso de significación»,²⁷ la junta es el límite a partir del cual el edificio deviene en ser, es la condensación que nos adelanta lo que el edificio es, es una inflexión o confrontación entre civilización y cultura, entre *espacio / lugar* y *Raum*, entre lo estereotómico y lo tectónico, entre lo ontológico y lo representacional, entre lo visual y lo táctil, entre una infinidad de aspectos que intervienen en el proceso de significación que acontece en la poética construcción arquitectónica.

Mónica Ramirez Montagut es arquitecta. Alumna de Doctorado del programa Teoría e Historia de la Arquitectura. ETSAB, UPC

Bibliografía

- BENJAMIN, W. *Angelus Novus*. España: Sur, 1971.
- FRAMPTON, K. «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia», en VV.AA. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1985.
- . *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2ª edición, 1985. p. 7.
- . *Modern Architecture, a critical history*. Londres: Thames and Hudson, 3ª edición, Londres, reimpresión de 1996.
- . *New York's Narcosis, Reflections from an archimedean Point*. en KLOTZ, Heinrich (ed.). *New York Architecture, 1970-1990*. New York: Rizzoli; 1989. Citado por Álvaro Siza en la p. 50.
- . «Rappel à l'ordre, the case for the tectonic», en *The Architectural Design*, 60, núm. 3-4, 1990, pp. 19-25; *Tectonic Expression*, pp. 518-528.
- FRAMPTON, K.; CAVA, J. (ed.) *Studies in Tectonic Culture, The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1996; pp. 430.
- FRAMPTON, K.; KAGAN, M.W. *Nouvelles direction d'architecture moderne: France-USA, 1985*. texto: *Moderne versus moderne: Affinités trasatlantiques*. Paris: Moniteur, 1985.
- SEMPER, G.; *The Four Elements of Architecture, and other writings*; Cambridge: University Press, 1989.