

1. El libro *The international Style: Architecture since 1922*, publicado a propósito de la exposición dirigida por el historiador del arte Henry Russell Hitchcock y el arquitecto Philip Johnson el año 1932 en el MOMA de Nueva York, difundió la arquitectura moderna como una colección de estilemas de matriz abstracta (las "cajas blancas") proponiendo una selección que obviaba todas aquellas corrientes y autores que, además de ser políticamente inconvenientes a los EEUU de la época, no encajaban con la pretendida unidad formal del movimiento moderno: el expresionismo alemán, el constructivismo ruso, el futurismo italiano, la Bauhaus posterior a Gropius, etc.

A pesar de este y de otros modelos que identifican la arquitectura moderna con el funcionalismo y a éste con las vanguardias artísticas de entreguerras, de matriz básicamente abstracta (o, como dice Isabel Campí de *expresión impersonal*!), la complejidad de la obra de los grandes arquitectos modernos pone en cuestión esta identificación.

Tomemos como ejemplo a Le Corbusier quien, inicialmente, suscribió con beligerancia esta identificación entre modernidad y abstracción, debido a la necesidad de expresar la renovación formal de su arquitectura a partir de argumentos objetivables, como los avances técnicos o el predominio del uso frente al lenguaje (la expresión de la función) que permitiesen obtener for-

mas nuevas sin recurrir (aparentemente) a criterios formales: "el estilo moderno como ausencia de estilo".

Pero la capacidad sintética y polémica de sus ideas, ya en los años veinte, supera con mucho esta identificación; pensemos, por ejemplo, en los muebles tubulares que diseñó con Charlotte Perriand.

En aquellos diseños se aprecia la voluntad, común a la época, de relacionarse con las nuevas posibilidades de la industria: Marcel Breuer, por ejemplo, supo aprovechar la tecnología de la fábrica Junkers de Dessau (que había sido uno de los mecenas en el traslado de la Bauhaus a esta ciudad el año 1925 desde Weimar) consiguiendo unos muebles que representan la culminación de un proceso de simplificación e industrialización que proviene de la influencia que De Stijl y el constructivismo ruso tenían en la escuela.

Una mirada superficial (a la superficie) de los muebles de Le Corbusier destaca en primer lugar la incorporación de materiales sorprendentes: a la combinación de tubo de acero cromado y cuero ya utilizada por Breuer (por ejemplo a la famosa silla *Wassily* de 1926) se añade un acabado de la piel que conserva el pelo del animal y la sujeción a la estructura mediante tiras de cuero tensadas que, a diferencia de los cuidadosos cosidos de Breuer, se unen con hebillas que se dejan a la vista. Esta presencia del material orgánico contrasta fuertemente con la frialdad industrial del tubo de acero cromado y con el uso que Breuer hacía de la piel expresando cualidades abstractas como la elasticidad, la resistencia o la calidez, potenciadas por la limitación cromática al tinto en blanco o negro.

Le Corbusier también proclamará su voluntad de incorporar a la vida cotidiana las aportaciones tecnológicas de las fábricas de aviones y automóviles pero las implicaciones culturales de sus pro-

puestas harán que, a pesar de presentarse como un equipamiento industrializable y económico dirigido a una amplia capa social², sus muebles se produjeran de manera casi artesana convirtiéndose en un objeto de lujo que solo podía comprender y adquirir una élite cultural familiarizada con la vanguardia artística.

Esto es especialmente visible en las formas que, lejos de responder a ningún estudio ergonómico, imponen criterios estéticos más relacionados con las artes plásticas.

Por ejemplo, la *Chaise Longue à réglage continu* (un reglaje bien irónico, porque hay que levantar el asiento de su soporte para moverlo) se presenta como resultado de un estudio sobre la posición del cuerpo en reposo cuando en realidad obliga al usuario a adaptarse a un perfil tan rígido como la *Chaise Longue* de baldosa del baño de la casa Savoye.

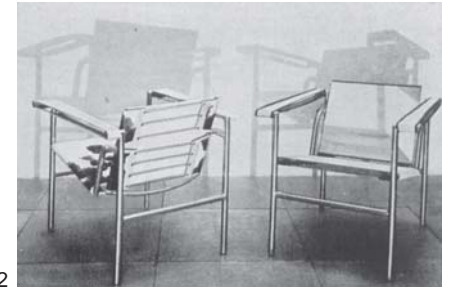
Así, más que de ergonomía tendríamos que hablar de antropomorfismo o de "eronomía", en el sentido de la erótica de las formas, tal como parece confirmar la actitud insinuante y misteriosa de los modelos de las fotografías publicitarias de la *Chaise Longue* y de la silla *Wassily* de Breuer de las cuales no vemos el rostro: la primera gira la cabeza con abandono, dejando caer la falda para mostrar una rodilla, mientras la segunda se oculta detrás de una máscara de Oskar Schlemmer.

El uso de los materiales refuerza esta sensación de predominio del objeto sobre el cuerpo, enlazando con algunos mecanismos del surrealismo: en el *Petit Fauteuil à dossier basculant* (que parece un mueble de Breuer al cual le ha crecido pelo), el asiento se sujeta a la estructura con unos cordones cruzados que recuerdan los antiguos corsés mientras que los brazos son tiras de cuero ligadas con hebillas a los tubos cromados: los mismos tubos que en el

1. Marcel Breuer. Fotografía publicitaria de la silla *Wassily*. Modelo con máscara de Oskar Schemmer, Bauhaus 1927

2. Marcel Breuer. *Petit Fauteuil à dossier basculant*

3. Le Corbusier-Charlotte Perriand. *Chaise Longue à réglage continu*





Siège grand confort, aprisionan los cúbicos cojines de cuero que ceden carnosamente a la presión del metal como el cuerpo de un caballo se somete al arnés.

El paso de esta sensibilidad "figurativa" desde los muebles a la arquitectura se manifiesta a través de la pintura³ en el cuadro de Le Corbusier llamado *La mano y el pedernal* (1930) que muestra una mano abierta que flota en el centro de la tela y parece querer coger un objeto indefinido de contornos redondeados que tanto podría ser una pipa vista desde diversas perspectivas simultaneas como un instrumento musical.

El lado izquierdo del cuadro queda cerrado por una pluma de escribir colocada verticalmente, con el plumín cerca de la esquina inferior izquierda y el mango seccionado mostrando el ensamblaje del metal y la madera. Otro objeto indefinido, esta vez prismático, cierra el lado inferior por la derecha y una línea ondulada enmarca la mano central.

Podemos suponer que Le Corbusier se ha limitado a deformar el repertorio purista habitual y que la aparición de una mano abierta es un precedente de muchas de sus composiciones futuras, pero sorprende la "calidad" de esta mano concreta, la manera de representarla con una carnosidad y autonomía objetual cercana a la de los volúmenes orgánicos soportados por tenedores, de Dalí.

Así, la pintura de Le Corbusier coincide con el imaginario surrealista en una cierta manera de presentar los objetos que, por su posición extraña o privilegiada, adquieren la capacidad de presidir la escena o de "irradiar presencia": pensemos en el despliegue del imaginario de analogías que lleva a cabo en el ático Beistegui de París (1930-31).

Si en los cuadros puristas un número limitado de objetos-tipo (botella, vaso, libro, guitarra...) constituían las unida-

des semánticas irreductibles que se articulan para formar una frase, en la pintura de la etapa posterior podemos encontrar frases complejas (a los que llamará *objets á réaction poétique*) difícilmente descomponibles en unidades simples.

Esta transformación es equivalente a la que experimenta su arquitectura en los mismos años pasando de los prismas de piel inmaterial y blanca suspendidos sobre la naturaleza intacta, a las construcciones de envolvente pesada y rugosa y en contacto con el terreno (la casa Mandrot de Toulon de 1930-31 o la casa de week-end de 1935), que difícilmente se pueden comprender a través de una geometría existente a priori.

La arquitectura de Le Corbusier es abstracta en tanto que depuración formal o síntesis entre el universo técnico y el natural, pero es figurativa en tanto que "analogía" del entorno en que se produce, un concepto que, a medida que avanza su obra, va perdiendo peso en favor del de "simultaneidad": el puente de entrada de la versión inicial de la *Cité de Réfuge* (París, 1926) será simultáneamente un ala de avión y un puente sobre un foso de castillo; la cubierta de Ronchamp (1950) tiene a la vez la sección de un casco de buque y del caparazón de un cangrejo; en Chandigarh, la cubierta del palacio del Gobernador (1956) es una grada al aire libre a la vez que la ballesta de un carro tradicional hindú o los cuernos de un buey, mientras la sala de plenos del parlamento (1961) es simultáneamente una torre de evaporación industrial y un observatorio cósmico hindú... Una ideología resumida en la escultura de una paloma que es a la vez una "mano abierta para dar y recibir"

2. Generalizando el caso de Le Corbusier, parece que la actividad proyectual se basa en la forma entendida como ordenación de la materia para

obtener cualidades inmateriales: el uso y sus transformaciones, la manipulación de la percepción del tiempo a partir de los recorridos o la relación con el entorno.... Así, la forma de la arquitectura es la cristalización de las condiciones del proyecto entendido no como instrucciones de fabricación sino como el establecimiento de una situación en que los usuarios obtengan un determinado beneficio.

Esta materialización de cualidades inmateriales aparece, como ha enunciado recientemente Florian Beigel⁴, como una combinación de condiciones específicas (aquellas que se pueden medir como material, coste, peso...) y no específicas, que son las relacionadas con cualidades inmateriales como el uso y sus cambios.

Así, la clásica oposición entre figuración y abstracción parece bastante cercana a la que establece la informática entre *hard* y *soft* o entre real y virtual y se engloba en el periódico proceso de actualización de la dualidad platónica entre cuerpo y alma.

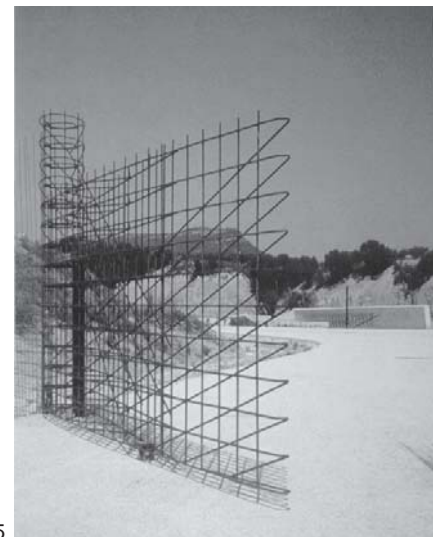
En la arquitectura actual, esto nos remite, por lo que respecta a la figuración, a autores que van de Robert Venturi a Frank Gehry mientras que la abstracción nos lleva a arquitectos como el primer Peter Eisenman y a unas ciertas "escuelas" suiza (Herzog y de Meuron, Diener y Diener...) y japonesa (de Tadao Ando a Toyo Ito o Kazuo Sejijima).

Pero la arquitectura, como subproducto significativo de la acción edificatoria se aleja de su concepción como una de las Bellas Artes sin perder por esto su capacidad de mediación con "la realidad" (una palabra que, como dice Vladimir Nabokov⁵, no significa nada sin comillas): el equivalente a aquello que en otras épocas se ha diseñado como actividad artística, hoy se podría formular como la capacidad de incidir en los medios de producción para

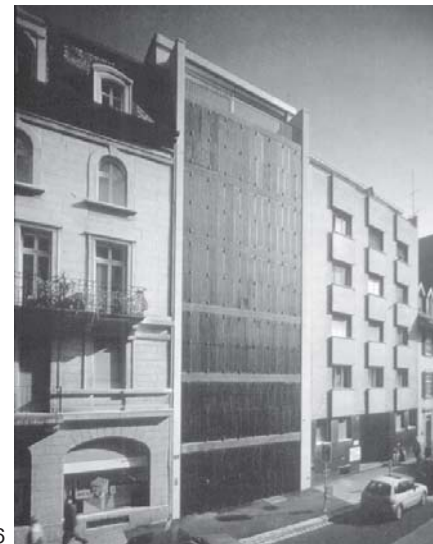
4. Le Corbusier. La mano y el pedernal, 1930

5. E. Miralles y C. Pinós. Puerta de acceso al cementerio de Igualada

6. Herzog & De Meuron. Edificio de viviendas en Basilea, 1984-1992



5



6

orientarlos hacia resultados significativos.

Siguiendo el símil pictórico, toda la arquitectura es, por fuerza, figurativa en tanto que tiene un uso (a diferencia de las artes plásticas) al cual no puede dejar de referirse o de ser su representación.

A pesar de esto, el término "arquitectura abstracta" es fácilmente imaginable: se trata de proyectos donde las decisiones proyectuales no quieren depender de la sensibilidad del autor y se subordinan a una idea principal, de manera que la resolución de cada detalle parece fijada por una concatenación de causas y efectos que abarca todas las escalas del proyecto de forma aparentemente inevitable o necesaria.

Por esto, la arquitectura moderna se ha asociado a la abstracción: su interés en aspectos como los procesos de producción o la resolución de las necesidades básicas de la especie (abstractas en tanto que comunes y generalizables), es un planteamiento atractivo a la vez que peligroso que, a menudo, ha conducido a la aplicación totalitaria de unos principios *universales* que ocultaban la complejidad de la realidad bajo el peso de modelos que, como dice un principio básico de la semiótica, son más reductivos cuando más genéricos pretenden ser.

¿Pero como se refleja la concepción "figurativa" de la arquitectura?

Algunas estrategias al respecto son, por ejemplo, la *descontextualización* de elementos cotidianos (como el mástil de semáforo que sostiene el reloj de la plaza de Sants de Viaplana y Piñón de 1982), el *cambio de escala* de un material (la fachada compuesta por rejillas de sumidero de fundición gigantes del edificio de viviendas en Basel de Herzog y De Meuron del 1984-92), el uso de *materiales pobres* (la valla de varillas de acero corrugado del cementerio de

Igualada de Enric Miralles de 1985-91, el hormigón impreso imitando piedra y el plástico ondulado translúcido que constituyen fachadas enteras en el centro de congresos de Lille de Koolhaas), etc.

Y, finalmente, también es el caso del aspecto intencionadamente descuidado de los edificios de Alvaro Siza (que usa enfoscados exteriores de difícil mantenimiento en un país muy húmedo) y del *collage* de materiales recuperados, desde la reutilización de las piedras de la antigua capilla de Ronchamp de Le Corbusier a la construcción con aspecto de *bricolaje* doméstico del primer Gehry y la yuxtaposición de materiales industriales como en las viviendas Nemausus en Nimes, de Jean Nouvel.

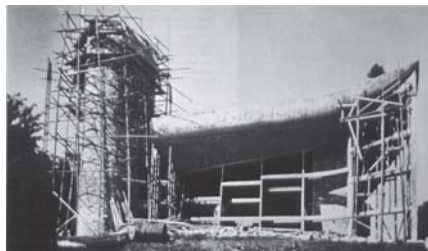
Así, y sin abandonar totalmente las traslaciones de términos artísticos, podríamos, en palabras de Eduard Bru⁶, establecer una nueva dualidad entre objetos *referenciados* y *extrañados*.

En este sentido, podríamos pensar que la proyectación figurativa consiste precisamente en el uso de la referencia proponiendo "entidades" caracterizadas que respondan de forma unitaria a un cúmulo de solicitudes.

Se trata de proyectos que eviten el uso de los mecanismos que pueden transmitir una sensación de orden "previo" (proporción, composición, tramas...) para utilizar objetos que ocupen y direccionen el espacio isótropo moderno: es el caso de la propuesta de OMA para la Gran biblioteca de París (1989) y, en nuestro contexto inmediato, de los lucernarios de la biblioteca de Murcia de Josep María Torres Nadal (1988-94) como también de muchos proyectos de Elias Torres y Enric Miralles donde el espacio ya no se define desde una geometría a priori porque ni la estructura ni los cerramientos representan ninguna jerarquía: son proyectos que se ordenan a partir de nodos (no forzosamente



7



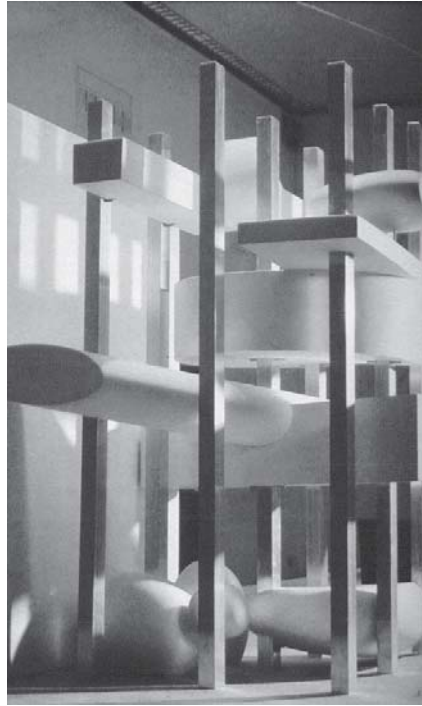
8



9

identificables con alguna función definida) que proporcionan referentes más *topológicos* que *tectónicos*.

Así, puede que sea la topología (entendida como clasificación de los objetos según sus relaciones y no por su forma) o alguna otra disciplina ocupada en la modelización de la realidad, la que permita superar definitivamente la dependencia de la arquitectura de las categorías artísticas incorporando la complejidad como condición de partida, a la vez que la necesidad de síntesis determine el resultado final: una arquitectura de mestizaje como la de Le Corbusier.



10

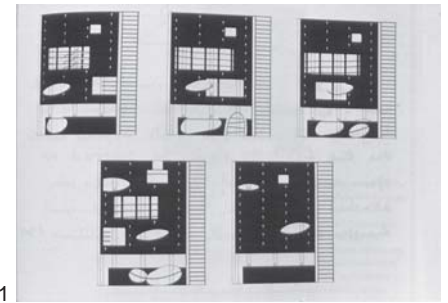
7. A. Viaplana y H. Piñon. Plaça dels Països Catalans, 1982

8. Le Corbusier. La iglesia de Ronchamp en construcción

9. Jean Nouvel. Viviendas Nemausus, Nîmes

10.-11. OMA, R. Koolhaas. Biblioteca de París. Maqueta y esquemas, 1989

12. J.Mª Torres Nadal. Interior de la Biblioteca de Murcia, 1988-1994



11

Notas:

1. Isabel Campí: *Iniciació a la historia del disseny industrial*. Ed. 62, Barcelona 1987

2. Como afirma William Curtis (*Le Corbusier. Ideas y formas*. Ed. Blume, Madrid 1987), Perriand y Le Corbusier esperaban animar a la marca de bicicletas Peugeot a fabricar toda la gama en serie pero, al no conseguirlo se contentaron con que Thonet sacara una colección limitada que se expuso en el *Salon de Automne* de París el año 1929 donde se presenta como una alternativa económica para sustituir el mobiliario tradicional sin perder confort.

3. La evolución de la obra pictórica de Le Corbusier ha sido tratada recientemente por Jaime Coll en su tesis doctoral *La pintura de Le Corbusier* (UPC 1995).

4. Conferencia inédita de este arquitecto alemán afincado en Londres, en la ETSAB (5.2.97)

5. Vladimir Nabokov: *Lolita* (1956).

6. Eduard Bru: *Tres en el lugar*. Ed. Actar, Barcelona 1997

12



4