

He escrito un libro y muchos artículos sobre las obras y proyectos de Livio Vacchini y, desde que trabajan juntos, de Livio Vacchini y Silvia Gmür. ¿Por qué motivo? El encuentro con estas obras me ha obligado a tomar posición desde el punto de vista crítico y teórico. Creía que la tarea de la crítica era describir, analizar, poner en relación, colocar historiográficamente, mostrar procedimientos, técnicas, sistemas lógicos y fenomenológicos; en definitiva, me parecía obligado asumir la distancia del notario. Tras el encuentro con estas obras, dicha presunción me ha parecido irresponsable y la he visto incluso como un acto de orgullo contra mi propio tiempo. ¿Cómo podía situarme por encima de la discusión y no tomar posición? Poco importa si en esta presunción había seguido la andadura general de la crítica arquitectónica en Italia, poco dispuesta a tomar partido, practicando la exégesis de los que ya han sido promocionados por una publicidad vanidosa.

He debido admitir asimismo una especie de cambio con respecto a mi propia biografía intelectual: mis primeros trabajos nacen de hipótesis dictadas por la interpretación de un texto de Adorno que entonces me parecía crucial para la estética y la filosofía del arte. Se trataba de la *Filosofía de la música moderna* editado en Italia por Einaudi en 1959. Soñaba con dar, a través de mis estudios, una contribución a la filosofía de la arquitectura moderna, ofreciendo a mi disciplina, la historia y la crítica de la arquitectura, un trasfondo problemático capaz de liberarla de todo solipsismo neurótico que permitiese reconocer los valores de la arquitectura en el campo social, estético y político.

Frente a las obras de Vacchini he recordado uno de los dictados de aquel libro de Adorno que puede resumirse así: para comprender un determinado tiempo histórico con su idiosincrasia, sus formalidades, capacidades expresivas, estilos, presunciones, suposiciones, voluntades, etc., lo primero que hay que hacer es identificar obras, prácticas o movimientos de artistas que estén en posiciones opuestas o extremas. Estos “extremos” nos pueden ayudar a comprender el mundo de las formas, las elecciones, las posiciones ideológico-culturales, incluso los sueños de todo lo que se sitúa entre esos límites extremos. Ciertamente, para que el juego funcione dichos extremos deben ser “absolutos”, deben llevar consigo una gran radicalidad. Deben

ponernos en condición de pensar que más allá de estos límites no hay otra cosa que lo impensable, un sinsentido objetivo. Adorno que escribía ese libro para comprender la música de la primera mitad del siglo XX, identificó sus dos extremos como dos figuras a la vez contrarias y homólogas: Schoenberg y Stravinsky.

A la vista de las obras de Vacchini tenía claro cual era uno de los extremos. ¿Pero cual era el otro? Después de pensarlo mucho tiempo he llegado a la conclusión de que el otro sólo podía ser Gehry.

Ya tenía, como Adorno, los extremos conceptuales del fin del milenio de los cuales deducir todo lo que ocurre en la arquitectura de nuestro tiempo. Podía, y puedo encontrar las diferencias y las similitudes entre esos dos extremos, o intentar comprender qué formas de radicalidad proyectual puede llevarlos hacia ese límite, motivando de este modo mi toma de posición, convertida en éticamente necesaria. Está claro, a partir de estas premisas tal vez excesivamente autobiográficas, que en el momento en que he reflexionado sobre esas condiciones extremas, he debido, como Adorno, comprender todas las diferencias con sus múltiples variaciones para llegar a una elección razonada tanto desde el punto de vista ético como estético. Adorno entonces escogió a Schoenberg, yo ahora escojo a Vacchini. Debería exponer todas las motivaciones y poner en juego los múltiples aspectos que van desde la concepción hasta la ejecución, de las implicaciones internas a la disciplina hasta las externas a ella. No se si tengo espacio para ello.

Vacchini rechaza usar la arquitectura para seducir o convencer, evita toda metáfora y alegoría, reduce las funciones a una simple oportunidad y obliga a la técnica a ser solo un medio y no una finalidad en sí misma. La arquitectura es construcción lógica antes que tecnológica. Cuanto más construcción lógica sea, más arquitectura será. Vacchini rechaza la idea de que la forma sigue a la función y busca la unidad de la obra en la relación entre estructura, construcción y forma. El horizonte ontológico de la arquitectura consiste en ser una técnica capaz de autojustificarse en tanto que construcción lógica. Como todo sistema lógico se funda en la evidencia, en la tautología y en la reducción a lo elemental. Su capacidad de significar asume valencias icónicas solo en los procedimientos de reducción ontológica. En filosofía esto se llama reducción a lo Uno. Podríamos decir que, para Vacchini, cuanto menos habla la arquitectura más significa. De ahí el hieratismo, la sacralidad, de su arquitectura.

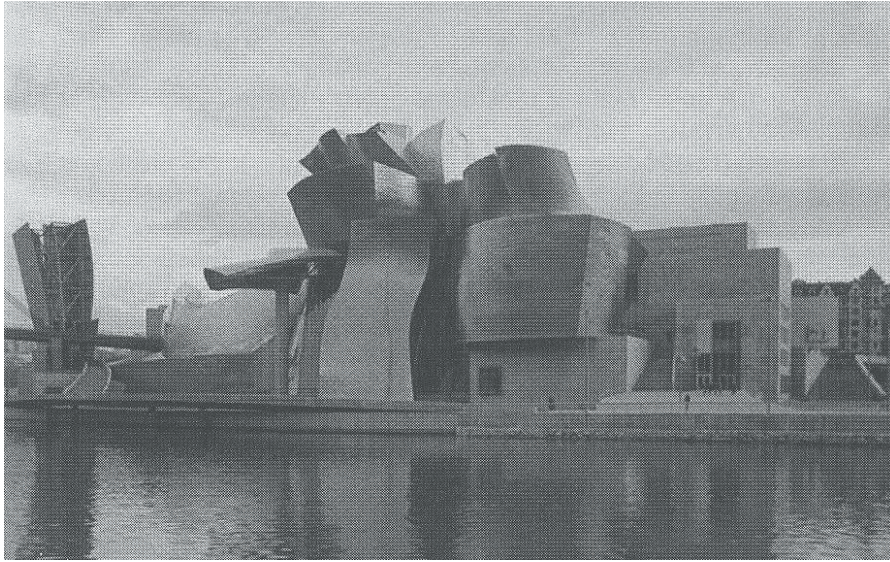
Por el contrario, Gehry elabora una estrategia de seducción basada en múltiples retóricas. Transforma la decoración en arquitectura y la arquitectura en decoración; expone la técnica como elemento de expresión, ya sea de manera lúdica o dramática, haciéndola hiperevidente o bien ocultándola, mientras contenta de manera populista al cliente. Si Vacchini rechaza toda desviación literaria de la arquitectura, Gehry metáfora tras metáfora acaba convirtiéndola en una *soap opera*.

Tenemos dos posiciones extremas: por un parte, una solución que tiende al arquetipo, metahistórica, no mítica sino lógica, que plantea la obra como acontecimiento; por otra parte, una actitud que a través de estrategias estéticas tiende a producir sensaciones y emociones de “consumo rápido” llegando a la paradoja de hacer que la memoria se sitúe al mismo nivel de inmediatez que lo sensible. Estamos, obviamente, en la sociedad del espectáculo. Esta diferencia resulta crucial para entender cómo las obras de Vacchini y Gehry se relacionan con su disfrute y con sus usuarios potenciales.

Para Vacchini la obra debe lograr que el usuario elabore a partir de lo que en la relación sensible emerge de la obra (lo visual, lo táctil, la sensación de orden y medida, la iconicidad del conjunto, etc.) una experiencia no preconfeccionada del proyecto arquitectónico. Para Gehry sucede lo contrario: el proyecto determina modos y formas de la experiencia, los ubica y los programa según una lógica de la espectacularización de la arquitectura. Nos hallamos frente a un problema social y cultural muy significativo: la experiencia obligada pasa a ser experiencia negada. El usuario es forzado a probar lo que ha sido programado dentro de la capacidad significativa del proyecto de arquitectura. Este procedimiento conceptual debe valorarse a partir de una crítica de las nuevas formas de alienación de la sociedad postmoderna.

En Vacchini el proyecto procede por exclusión: corta, reduce, reconduce a la unidad, a lo idéntico, a lo absoluto, a la misma evidencia de la materia, de los procedimientos y convierte la propia evidencia en un hecho. En Gehry la obra tiende a desbordarse. Poluciona conceptualmente. Invade el mundo de las formas fingiendo gobernar la técnica a la vez que alimenta su dominio gratuito. Vacchini hace siempre el mismo proyecto; parte de la premisa de que la arquitectura construye el lugar; hace que la estructura sea inmediatamente arquitectura dando forma a lo que soporta; se preocupa del modo en que la arquitectura se apoya en el suelo, se eleva y se recorta contra el cielo, llamando a esto el orden. Tiende a no producir estilo. Es reconocible como obra de Vacchini en cuanto modo radical de la arquitectura y no sobre la base de modalidades estéticas. Por otra parte, entre una pirámide y otra o entre un templo dórico y otro poco importa quien sea el autor.

Gehry tiende a hacer de todo proyecto un proyecto distinto, se vincula a los lugares y a las ocasiones, elimina las oclusiones. La arquitectura se plantea como deconstrucción; hace indiferentes entre sí los modos en que encuentra su propia estabilidad respecto a la tierra, al horizonte y al cielo. En síntesis, la obra de Vacchini es construcción (lógica y técnica, básicamente sintáctica) y la de Gehry es composición (estética y ocasional y básicamente paratáctica). La primera tiende al concepto, la segunda al efecto. Desde el punto de vista de la filosofía y de la ética de las artes, entre una y otra hay la misma diferencia que entre el arte minimalista y conceptual y el Pop Art o el *arte povera*. Una parte, de lo universal; la otra, de lo singular. La primera busca la ética de las reglas; la segunda la estética de los placeres sensi-



1. Frank O. Gehry. Museo Guggenheim de Bilbao, 2000
2. Livio Vacchini. Edificio de oficinas *La Ferriera* en Locarno, 2000

1



2



bles.

Esta contraposición podría sugerir que Vacchini se coloca en el ámbito de las estéticas clasicistas y Gehry en el de las románticas; o bien que uno sigue el orden y la medida y el otro las pulsiones emotivas y la expresividad. Nos encontraríamos entonces de nuevo en el esquematismo disyuntivo entre orden y desorden, razón y sentimiento, rigor y libertad, racional e irracional, Apolo y Dioniso.

Subrayo (y no es un aspecto marginal) que a partir de estas parejas, una parte de la crítica y de la historiografía de la arquitectura (pensemos por ejemplo en el caso de Bruno Zevi) ha elaborado una especie de deducción ideológica que nos parece inaceptable: Siendo el arte representación de un tiempo determinado, la arquitectura fundada en el orden, la simetría y la medida sería portadora de una ideología totalitaria, mientras que organicidad, expresividad y antisimetría alimentarían formas democrático-libertarias.

Si tuviésemos que aplicar estas ingenuas lógicas, la obra de Vacchini sería monumentalista y antidemocrática, mientras que la de Gehry sería antimonumentalista y libertaria. ¡Estupideces! Basta pensar que entre los grandes atractivos neomonumentalistas se cuenta hoy el propio museo Guggenheim de Bilbao, obra de Gehry. Pero volvamos a las figuras de Apolo y Dioniso (y a las metafísicas: racional e irracional, razón y sentimiento, ciencia y arte) reelaboradas como sabemos por Nietzsche en "El nacimiento de la tragedia" de 1872. Para Nietzsche, en el espíritu griego del que todo nace, existen dos componentes en lucha entre sí: la apolínea, serena, armoniosa y luminosa, y la dionisiaca, pasional, dolorosa y oscura. Esta lucha estaría en la base del arte griego y de todo el arte occidental. Una lucha que solo se aplaca excepcionalmente (por ejemplo en la tragedia antigua, tan apolínea como dionisiaca) para luego reaparecer de un modo inevitable.

Yo creo que Nietzsche estaba reflejando a través de los griegos las pulsiones de nuestro propio tiempo. La separación entre racional e irracional ha alcanzado un valor gnoseológico solo con la modernidad y se ha convertido en esquema de referencia de todo conocimiento en el mundo contemporáneo. Pensemos en el psicoanálisis, en lo consciente y lo inconsciente, o dentro de las disciplinas científicas, en la diferencia entre lógicas de lo necesario y formas de la casualidad y de la indeterminación. En el mundo griego, al contrario, el conocimiento pasaba a través del mito que permitía la elaboración de los infinitos contactos entre lo racional y lo irracional.

En el mundo contemporáneo, dentro de esta antítesis irresoluble, el arte asume un papel muy particular, el de "contener" y "representar" las pulsiones dionisiacas consideradas socialmente incontrolables y dañosas. El arte pasa a ser representación y expresión de las contradicciones de un determinado sujeto, sociedad, cultura o tiempo histórico. El artista se convierte en sujeto "otro" (se hace Genio) con respecto al mundo ya que posee el poder de representarlo sin depender de él.

Desde el momento en que prevalece el arte como representación del mundo disminuye el peso de la idea del arte como construcción del mundo, como "oficio". El arte se ve obligado a recurrir a la inmediatez, las ocasiones particulares, los acontecimientos, hasta llegar a postularse a sí mismo como acontecimiento, perdiendo completamente de vista la intemporalidad, la eternidad.

La obra de Vacchini pone en evidencia que el mundo puede ser distinto a como es, tanto en nombre de su futuro posible como de su propio pasado; la obra de Gehry nos dice en cambio que el mundo es como es y que la única cosa que podemos hacer es dejarnos llevar por él con todas las pulsiones que nuestro sistema sensorial puede poner en juego.

Mientras la obra de Vacchini afronta las contradicciones de nuestro tiempo, se libera de lo contingente y se mide con lo fundamental, la de Gehry se mezcla con nuestras múltiples contradicciones, las subraya, les ofrece con perspicacia nuestro hedonismo y nuestra superficialidad colectiva, pero no nos ayuda apenas a tratar de resolver las contradicciones. Es como si la simple representación tuviese un carácter catártico-terapéutico; ¡pero no es así! Gehry desarrolla la capacidad del arte contemporáneo para activar las pulsiones, los gestos, las ocasiones, en una palabra lo dionisiaco, radicalizando así el conflicto entre las metafísicas rivales. En Vacchini, la arquitectura es obra de arte en tanto que construcción de un mundo posible aquí y ahora, concreto en la unidad entre racional e irracional, entre arte y mundo. Gehry quiere representar nuestro mundo; Vacchini quiere construirlo. Gehry es un hombre problemáticamente situado en la inmediatez del hoy, mientras Vacchini es un griego antiguo y, por ello, moderno. Moderno en el sentido en que, desde su aparición con la cultura del humanismo, la modernidad ha tratado de fundar una nueva confrontación con lo antiguo. Vacchini va aún más lejos, trata de fundar su obra no en lo nuevo sino en lo que no tiene necesidad de justificarse con los estilos o de compararse con lo antiguo en cuanto a valor histórico, sino con aquellas dimensiones del pasado que siguen siendo, problemáticamente, parte del presente.

*(Traducción de Carlos Martí)*

*Roberto Masiero, autor de un libro monográfico sobre la arquitectura de Livio Vacchini editado por Electa y Gustavo Gili. Enseña Historia de la Arquitectura en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia y en la Facoltà di Architettura di Trieste. Entre sus libros destacan: In un luogo superfluo, Venezia 1985; L'arte senza muse, Milano 1986; L'Architettura del Ticino 1966-1996, Milano 1998. Se ha ocupado de la edición del libro de Hans Sedlmayr La luce nelle sue manifestazioni artistiche, Palermo 1985.*