

# Notas sobre la apreciación visual de la arquitectura en relación a algunas obras de Michael Graves y de Aldo Rossi

Javier Monedero

## Introducción

En un artículo sobre Michael Graves publicado en el número 11 de *Oppositions*, Alain Colquhoun escribía: "... al mismo tiempo ritmos, simetrías, perspectivas y disminuciones son explotadas de un modo que sugiere la necesidad, al discutir su trabajo, de contar con un vocabulario descriptivo tal como el que existía en la tradición de *Beaux Arts* y que aún existe en la crítica musical, pero que falta generalmente en el discurso arquitectónico moderno."

Ciertamente, aún es posible encontrar textos en donde aparezcan términos tales como: "equilibrada composición", "buen ritmo", "correcta proporción", "carácter bien definido" u otros, menos anacrónicos, en los que substituyendo a Virgilio por Maiakovski y a Vivaldi por Thelonius Monk, se habla de: "irresistible ascensión dinámica del conjunto", "composición sincopada de los huecos", "énfasis horizontal determinante", "carácter emblemático", y, en fin, algunos más en los que, a medio camino entre un decidido *aggiornamento* y una reposada tradición, se señala: "la bien definida secuencia", "el reforzamiento del eje central", "la potenciación de los elementos laterales", etc. Pero en general, lo dificultoso de tener que elegir una adjetivación que oscila entre la vanguardia y el clasicismo y que no cuenta con un consenso teórico que proporcione una mínima fundamentación, hace que, en la gran mayoría de los casos, la crítica opte por subrayar la substantividad de los criticado. Naturalmente, esto no resuelve el problema, ya que, o bien el comentario se mantiene en un tono inaceptablemente aséptico, no mucho más que una descripción levemente tendenciosa, o en determinados casos, esa substantividad se ve animada por obscuras presencias: el edificio "anticipa recorridos" y "se pliega a ellos"; el muro "gira" para recibir la escalera; el espacio "crece y se desparrama" a lo largo de un particular eje; la caja de escaleras es "espinas dorsal de la gran masa", etc. Presencias que uno nunca sabe bien si debe de remitir a Wölfflin o a Cortázar y que, en el mejor de los casos, revierten sobre el comentarista a quien se acaba agradeciendo que haya animado con sus fantasmas privados el aburrido tono general de las revistas de arquitectura.

El movimiento moderno pasó por encima de estos complejos problemas con una radicalidad que ocultaba un proceso de reducción bastante tradicional. Las brumas estéticas quedaban disipadas por la claridad moral. Durante un tiempo que aún perdura, la "honestidad" de un proyecto, el modo en que sus complicadas funciones no intentaban enmascarse bajo una correcta, simétrica y serena apariencia exterior, era un atributo suficientemente "válido" como para excusar posteriores indagaciones. Se ha insistido suficientemente en lo ilusorio de esta reducción como para repetir lo que de todos es bien sabido. Pero quizás no esté de más recordar que esta reducción de la estética a la ética sólo operaba en las segundas o terceras filas a modo de oportuna coartada mientras que en las primeras las cosas iban por otro camino, bastante menos reduccionista y que no ha llegado aún a ser plenamente resuelto.

Ante este vacío que queda al descubierto cuando la última

teoría es sistemáticamente puesta en entredicho quien más quien menos opta por elegir la intuición. Se inclina por, prefiere a, le gusta más esto que aquello. Y basta. Naturalmente esto supone, casi, elegir el silencio. Porque las cosas se complican rápidamente en cuanto se pretende generalizar una opción, integrarla en un discurso que aspire a una mínima amplitud comunicativa. Y así, en un medio propicio, puede aceptarse la palabra elegante como un término adecuado para calificar el modo de proyectar de, pongamos por caso, Richard Meier, pero es probable que se prefiera un vocablo más aséptico si se preveen preguntas tan comprometidas como "¿qué entiende usted por elegante?". Ya se sabe en que lado del espectro sociológico se encuentra habitualmente la elegancia. . . Y también se sabe quienes, en general, tienen buen gusto y quienes mal gusto. . . y porque. Y esto plantea un problema bastante más complejo de lo que pueda parecer a primera vista. Podría alegarse que nada tan elegante como la naturalidad y que al dejar caer esa palabra uno tenía in mente el buen salvaje de Rousseau en lugar del Príncipe de Gales pero es muy probable que esto no se lo creyese nadie.

Con lo que se vuelve a rehuir prudentemente la valoración. Pero la adjetivación es irremediable y se refugia en el énfasis, en la elección. Y nada más revelador en este sentido que algunas conversaciones entre arquitectos en que los nombres propios potencian un discurso paralelo, un discurso gestual que permite al gusto, al amparo de compromisos ideológicos, recobrar su sentido originario, su sentido casi literal y expresar, en primer lugar, si se es un "connaissanceur" y en segundo lugar, si se han apreciado las excelencias del bocado. Y así, se dice: Siza Vieira, Schinkel o Melnikov y se espía la respuesta física: la sonrisa de inteligencia, el asentimiento dubitativo, el leve encogimiento de hombros, la mirada opaca, el entusiasmo explícito. . . El ejemplo puede parecer excesivo pero es en ese último reducto corporal, gestual, en donde mejor puede apreciarse la individualización del gusto arquitectónico, el modo en que la dispersión de la crítica ha llevado a la substitución de un sistema con unos fundamentos globales por un sistema de preferencias intuitivas alimentado por múltiples opciones. Individualización que puede parecer inocua y hasta deseable a nivel de charla de café pero que resulta un tanto inquietante cuando se produce desde el poder y para un arte que trasciende a su autor y que está destinado a la permanencia.

Un ejemplo reciente puede servir para ilustrar esta última afirmación. En la entrevista de Stern a Johnson publicada en el novísimo Ianus, Johnson, después de confesar con singular modestia que: "ahora sólo estoy haciendo grandes edificios", dice entre otras muchas cosas: "Lo primero que intentamos hacer fue cortes y zig-zags. Este camino nos llevó al edificio de oficinas IDS con 32 esquinas. Luego vimos que todavía no nos gustaba el remate, ya que eran como una brusca interrupción de un perfil extrusionado sin lograr el carácter de una terminación." / "Empezó a interesarnos el principio de Allan Greenberg según el cual" . . . "la arquitectura es una cuestión de molduras entendidas como sub-

elementos del conjunto. Eso es lo que realmente se ve.” / “Fue un problema interesante plantearse que había que hacer con un hastial a tal altura y a semejantes escala. Lanzar una propuesta tan, pero tan fuerte” . . . “parecía responder a algo muy profundo dentro de mi.” / “La parte alta que podía haber sido la cosa más aburrida del mundo, la hicimos retranqueada” . . . “veis sucesivamente cristal, granito, cristal, granito, lo cual es un truco óptico sencillo.” / “El otro motivo que estamos utilizando en Denver es el tema de la piel arrancada. Cuando la piel choca contra una forma, por ejemplo un cuarto de círculo, se la corta como si fuera con unas tijeras y quedan definidos los límites de la trama.” . . . “Es como recortar una tela escocesa” / “Stern: La torre recortada. ¿Y por qué no llamarla lisa y llanamente la torre decorada? — Johnson: ¿La torre decorada? Porque sigo siendo demasiado moderno. Yo aún pienso en términos de ir recortando de una manera casi esultórica.” Etc.

La reacción ante esta entrevista es de un cierto desamparo crítico. No parece haber ninguna razón suficientemente consistente, significativa que justifique las opciones formales que Johnson declara haber llevado a cabo pero tampoco parece haber ninguna razón suficientemente sólida como para rechazarlas. Porque un rascacielos que diría Gertrude Stein, es un rascacielos, es un rascacielos. Su esencia, su función, su tipo, son susceptibles de ser enunciados en un lenguaje verbal, abstracto, unívoco, lógico. Pero una vez que esto se ha llevado a cabo y que la altura, superficie, modo de distribución, etc., son conocidos, no está claro que en determinadas decisiones finales la lógica o la ciencia tengan demasiado que hacer en tanto que disciplinas autónomas en relación con el sudodicho rascacielos y una justificación cibernética del porque de los materiales y de su peculiar disposición es aproximadamente tan aceptable o tan inaceptable como una justificación lúdica y casi caprichosa de los mismos. La primera podría hacernos pensar que el autor se siente cómodo y autoafirmado en un mundo estrictamente ordenado; la segunda que el autor echa de menos mundos más refinados y sensuales o más infantiles; en el extremo, ¿es preferible que un edificio pueda ser asociado con una máquina de calcular o con un mueble estilo Chippendale? Seguramente con ninguna de las dos cosas pero la pureza del tipo suponiendo que tal cosa exista parece algo difícil de conservar en un medio infestado de objetos que hacen rebotar aceleradamente las asociaciones y en donde el subconsciente juega a veces malas pasadas. No resulta fácil descalificar una actitud que, pongamos por caso, asume con rigurosa frivolidad que puede tratarse la piel de un rascacielos con el mismo espíritu con que se escoge un determinado tipo de camisa o las cortinas de una habitación. Al fin y al cabo, la substantividad ya está resuelta; las camisas son camisas, las cortinas cortinas y los rascacielos rascacielos. . . . Esta disquisición sobre el gusto intenta recuperar a modo de bosquejo, a modo de enunciado incompleto, algo que ha quedado al margen de este trabajo y que me parece de una importancia capital. Las páginas que siguen son notas de trabajo que de algún modo pretenden atacar por los puntos más accesibles esta indeterminación última, buscando un fundamento mínimo para una serie de términos que son utilizados corrientemente de un modo muy impreciso.

El trabajo en sí está dividido en cinco apartados. El primero: a) Fundamentos de la diferenciación, es un comentario a aquellas posiciones que, emparentadas con Wölfflin, Riegl, Fiedler, Hildebrandt. . . y apoyadas en la teoría Gestalt, proponen una lectura visibilista de la arquitectura basada en un orden natural de legibilidad, en un orden visual espontáneamente diferenciador y en la asignación de un significado expresivo al propio juego de las formas arquitectónicas independientemente, en principio, de cualquier otra significación simbólica, histórica, etc. El comentario está referido principalmente a un libro de Rudolf Arnheim, arquetípico de esta posición: *La Forma Visual en Arquitectura* (versión española de “*The Dynamics of Architectural Form*”, resumen de una serie de conferencias dadas por Arnheim en la Cooper Union en 1976) y a la obra de Paul Frankl, *Principles of Architectural History*, versión inglesa del original

alemán publicado en Leipzig en 1914.

El segundo apartado: b) Sobre la desdiferenciación, es un esbozo del modo en que comienzan a complicarse las cosas cuando se abandona un campo metodológico tan confortablemente acotado. Esta complicación es contemplada a través de algunos textos de tres autores absolutamente heterogéneos. El primero de ellos es Colin Rowe y los textos a los que me refiero son dos artículos publicados en *Perspecta* en colaboración con R. Slutzky bajo el título: *Transparencia: Literal y Fenomenal*. En estos artículos, y partiendo de las propias formulaciones de la teoría Gestalt, se examinan determinados casos en los que la ambigüedad y la simultaneidad de los fenómenos percibidos obligan a aceptar el hecho de que la percepción no puede fijarse en una sola imagen sino que comienza a ser cada vez más un constructo mental significativo en su misma ambigüedad. El segundo de ellos es Anton Ehrenzweig que ha planteado en sus obras una teoría de la percepción basada simultáneamente en el psicoanálisis y en la teoría Gestalt y en quien se encuentran, en mi opinión, algunas de las interpretaciones más sugestivas sobre determinados aspectos del arte contemporáneo incluida la arquitectura. El tercero es Galvano della Volpe para quien el significado de la obra de arte fue el motivo primero de su reflexión crítica en tanto que inseparable de la forma específica en que esta se materializa.

El tercer apartado intenta resumir las ideas y las características pictóricas de las obras de Juan Gris y de Giorgio de Chirico que de un modo directo o indirecto parecen estar presentes en determinados aspectos de las obras arquitectónicas de Michael Graves y de Aldo Rossi.

El cuarto y quinto apartado son, finalmente, un análisis de determinadas obras de Graves y Rossi que me han parecido significativas. Estas obras son, en el caso de Graves: *La Hanselmann House*; *la Snyderman House*; *la Crooks House* y *la Plocek House*. En el caso de Rossi: sus primeras obras conocidas, el proyecto para una fuente monumental en el centro direccional de Milán y el proyecto para un monumento a la resistencia en Cuneo y, su última obra hasta la fecha: el proyecto para *Cannaregio Ovest* en Venecia.

### 1. Fundamentos de la diferenciación.

La apreciación visual más elemental consiste en dejar que la atención se pose sobre determinados elementos o figuras de un conjunto que adquieren así un protagonismo significativo a expensas del resto de la imagen cuyo papel queda relevado a servidora de estos elementos como “soporte visual” o “fondo indiferenciado”. Los mecanismos psicológicos que actúan tras esta operación tan espontánea constituyen el terreno de investigación de la psicología de la forma o teoría Gestalt. Un cierto modo de enfocar los problemas relacionados con la percepción visual y sobre todo, una determinada terminología, derivados directamente de la teoría Gestalt son lugares comunes en cualquier escrito contemporáneo sobre estética, arquitectura o arte en general. Intentaré resumir muy concisamente estos principios y comentar su última aplicación a la crítica arquitectónica.

La teoría Gestalt fue elaborada durante la segunda década de este siglo por tres personas principalmente, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka. En el momento histórico en que se produjo y en palabras de R. Arnheim, supuso “la expresión filosófica de una nueva oleada de Naturphilosophie y romanticismo en Alemania que revitalizó de una manera intentadamente emocional la fé en los maravillosos secretos del organismo, en la capacidad creadora de las fuerzas naturales. . .” Fue el más logrado intento de superación de un positivismo científico aferrado a la posibilidad de explicarlo todo mediante la reducción a un proceso de interacción, a su vez descriptible, entre partículas o elementos primarios. Suponía también la recuperación de la confianza en algo que la ciencia había descartado por sospechoso de irracionalidad; cierta capacidad no enunciable de la mente para dar sentido mediante mecanismos no conocidos a experiencias extraordinariamente complejas. Esta audacia de coger a lo misterioso, a lo no enunciable por los cuernos y dejar que pasara a ser uno de los postulados de una nueva

teoría es uno de los rasgos más característicamente modernos y vitalizadores de la teoría Gestalt y lo que mejor la diferenciaría del positivismo mecanicista que la precedía.

La importancia y la actualidad de la teoría Gestalt estaría por tanto en su ser algo más que una teoría de los mecanismos de percepción. Algunas de las leyes gestálticas suponen en realidad hipótesis generales sobre el funcionamiento del cerebro humano y la presunción de que la percepción del mundo exterior debe de ser explicada en términos de la estructura interna del organismo. Así, la idea de isomorfismo en el sistema gestáltico implica la aparición en el sistema nervioso o en el cerebro de estructuras neuronales o configuraciones fisiológicas que son "isomórficas" con la configuración del objeto que las ha provocado. Estos estados, configuraciones o formas tienden a establecerse por sí mismos y a persistir independientemente del estímulo con una propiedad del organismo receptor o perceptor.

La idea de "buena forma" correspondería así mismo a una propiedad general de la naturaleza. Del mismo en que cualquier sistema tiende espontáneamente al equilibrio, así la búsqueda de la configuración más económica, más regular sería una característica natural de los órganos de percepción. El hecho de que una esfera sea la respuesta formal a un sistema que se expande de modo regular a partir de un centro es de la misma naturaleza que el hecho de que la percepción englobe diversas percepciones puntuales en la figura más sencilla posible. El proceso de organización sensorial sería relativamente espontáneo y tendría lugar en un campo análogo al campo visual, a nivel cortical, en el que las partes del campo, básicamente figura y fondo, se unirían o se separarían por fuerzas de atracción y repulsión análogas a las fuerzas electromagnéticas. Una forma percibida sería ante todo una forma cerebral y esto explicaría el hecho experimental de que formas muy imprecisas tendrían a ser vistas como simétricas y completas aun cuando objetivamente no lo fueran. La imagen retiniana produciría excitaciones aisladas (sensaciones) que al ser proyectadas en la superficie cortical se configurarían según las fuerzas de campo que actuarían sobre ellas. La percepción tridimensional se explicaría por la propia naturaleza tridimensional de este campo cerebral sobre el que se proyectan las sensaciones.

La teoría Gestalt proporcionaría por tanto una explicación más convincente de determinados fenómenos que quedaban insuficientemente explicados por el atomismo sensorial. El hecho de la constancia perceptual, la capacidad para percibir siempre el mismo rostro o la misma forma a pesar de las continuas variaciones de las sensaciones recibidas y que sería explicado tradicionalmente por la idea de un aprendizaje sensorial se fundamentaría ahora en unas leyes innatas, unas "leyes de la forma", tales como ley de proximidad, ley de similitud, ley de delimitación, ley de la buena forma o de la continuidad, ley del movimiento común, etc. Diversos autores han intentado una síntesis teórica de las leyes gestálticas. Helson (1933) recogía 114 leyes gestálticas. Boring (1942) reducía esta lista a 14. Allport (1955) resumía la teoría en seis conceptos básicos (Concepto/forma e isomorfismo. Carácter total e interrelaciones. Campo y fuerzas. Flexibilidad, transformación y transposición de los campos. Caracteres de delimitación (bounding features), simetría, bondad de forma; Organización). Para otros autores, el intraducible término de "Prägnanz" sería suficientemente rico e inclusivo en sí mismo como para ser considerado como un concepto básico en el que se resume adecuadamente la teoría de la Gestalt.

En tanto que disciplina científica la teoría Gestalt se propone descubrir unas leyes sobre el funcionamiento de la percepción. En tanto que rebasa este estricto campo metodológico la teoría Gestalt se propone como fundamento de un nuevo orden visual. Obras como "El lenguaje de la visión" de Gyorgy Kepes o "La imagen de la ciudad" de Kevin Lynch son reflexiones sobre la percepción y propuestas implícitas o no tan implícitas de nuevos modos de ordenación. La obra de Kepes comienza significativamente: "En la actualidad experimentamos el caos. El despilfarro de recursos humanos y materiales, así como la canalización de casi todos

los esfuerzos creadores en callejones sin salida es prueba de que nuestra vida común ha perdido su coherencia". Y más adelante: "El lenguaje de la visión, la comunicación visual es uno de los más poderosos métodos potenciales tanto para restablecer la unión entre el ser humano y su conocimiento como para reformar al ser humano e integrarlo". "La visión es ante todo un recurso de orientación; un medio para medir y organizar acontecimientos espaciales". En la actualidad los artistas creadores tienen que cumplir tres tareas para que el lenguaje de la visión pase a ser un factor poderoso en la remodelación de nuestra vida. Los artistas tienen que aprender y aplicar las leyes de la organización plástica que son necesarias para el restablecimiento de la imagen creada sobre una base vigorosa. Deben ponerse en armonía con las experiencias espaciales contemporáneas a fin de aprender a utilizar la representación visual de los actuales acontecimientos espacio-temporales. Por último deben liberar las reservas de imaginación creadora y organizarlas en giros dinámicos, es decir, desarrollar una iconografía dinámica contemporánea."

La cuestión del significado, del contenido de la obra gráfica queda prudentemente marginada. Hay una cierta implicación de que el artista quien va dirigido el mensaje de Kepes es más un especialista de la imagen que un creador de formas. El mismo término "desarrollar una iconografía dinámica contemporánea" implica sutilmente una cierta subsidiaridad, una posible dependencia de las ideas de otros que el artista gráfico sería capaz de desarrollar, de concretar visualmente. Es indicativo el hecho de que en el desarrollo de estos tres conceptos a lo largo del libro de Kepes, este tercer capítulo cuenta con 29 pgs. (profusamente ilustradas) frente a 172 del segundo y 74 del primero. Es preciso tener en cuenta de todos modos el campo restringido al que sin duda iba dirigido el libro (Kepes era en 1944, año de publicación de este libro director del Departamento de Luz y Color del Instituto de Diseño de Chicago).

"La imagen de la ciudad" de Kevin Lynch supone la aplicación de esta voluntad de ordenación visual a un campo más definido que el sugerido por Kepes. La idea de legibilidad entendida gestálticamente como la percepción de figuras significativas sobre un fondo indiferenciado es aplicada por Lynch a la ciudad como un todo sobre el que se dibujan una serie de ideas que orientan la comprensión, la inteligencia de la desdiferenciación urbana. La popularidad de que gozaron a finales de los sesenta y principios de los setenta términos como "sendas", "bordes", "nodos", "mojones", "hitos", etc., mostraron cuando menos la certeza del diagnóstico en cuanto a la necesidad de un orden, de una formulación metodológica que permitiese enfrentarse con el proyecto o el análisis de un sector urbano. Durante algún tiempo cualquier trabajo de un estudiante de urbanismo que se preciase de estar al día iba acompañado de los correspondientes signos que daban fé de que el autor contaba con una estrategia global para su proyecto y de que había leído a Lynch.

La aplicación más reciente y más directa a la arquitectura de una actitud fundamentada en la adscripción más o menos ortodoxa a las teorías gestálticas es probablemente la contenida en una serie de conferencias pronunciadas por Rudolf Arnheim en la Cooper Union en 1975, recopiladas bajo el título de "The Dynamics of Architectural Form" y publicadas en castellano por G. Gili bajo el título "La Forma Visual en Arquitectura".

Me es imposible valorar la repercusión que esta obra haya podido tener en su contexto; posiblemente muy escasa ya que además de no decir nada muy nuevo ni provocativo, Arnheim debe de ser considerado a sus 76 años con la condescendencia benevolente con que se juzga a las viejas reliquias; pero la obra es comentable por varias razones. En primer lugar por lo que tiene de crítica explícita a ciertos sectores de la neovanguardia presididos por Venturi y por lo que tiene de crítica implícita a otros sectores presididos por Eisenman. En segundo lugar porque se da un llamamiento soterrado al orden, a la recuperación de unos valores visuales perennes de la arquitectura basados en el "buen

sentido” y que habrían quedado ofuscados por el confusio- nismo ideológico propiciado por unos arquitectos más aten- tos a su promoción personal que a la creación auténtica y honesta etc. . En tercer lugar porque parece que hasta cierto punto enlaza con toda una tradición crítica a través de Frankl, Wölfflin, Lipps. . . tradición crítica producida desde el exterior de la disciplina y que será corregida y actualizada por los descubrimientos científicos de este siglo pero cuyas intuiciones primeras siguen, en cierto modo, vigentes.

Si a Venturi le gusta la contradicción (además de la comple- jidad) en arquitectura resulta claro a lo largo de todo el li- bro que Arnheim no es de la misma opinión. Refiriéndose a la necesidad de orden para que la obra sea capaz de expre- sarse y bajo el epígrafe “La contradicción como defecto” escribe: “Este hecho básico ha sido expuesto con claridad en un libro de Robert Venturi. Como para reforzar su aver- sión a la sobriedad ascética de la Bauhaus y al Estilo Inter- nacional en arquitectura —una aversión a la cual tiene dere- cho— ofrece una revisión muy documentada de tendencias hacia la complejidad e intrincación a través de la historia de la arquitectura. Esta demostración sería útil si fuese ofreci- da como advertencia de cuan compatible es una rica varie- dad de invención formal con el orden arquitectónico, pero lo que hace Venturi es sostener que estos ejemplos desplie- gan, y por tanto justifican, una contradicción inherente. Si esta afirmación sólo significase el uso incorrecto de un tér- mino de lógica, merecería poca atención. Pero la elección del término es deliberada. Es invocado para defender el de- sorden, la confusión, la aglomeración vulgar de incompatibi- lidades y otros síntomas de la patología moderna a los cua- les, al menos en teoría Venturi profesa admiración. La autocontradicción, que es lo que Venturi tiene en mente, Es una ofensa contra el orden. Es un error cometido por ig- norancia o por descuido o por un propósito descaminado. Cuando se produce en una afirmación, consiste en atribuir a un objeto o hecho un predicado particular, mientras que al mismo tiempo se niega lo que predica. Es una violación de la regla del tercero excluido, que sostiene que todo pre- dicado debe ser atribuido o negado a algo. Uno está en error si afirma que algo existe y no existe al mismo tiempo” (pg. 129). La complejidad sería por otra parte algo posi- tivo, una calidad de organismos superiores pero que no po- dría jamás apoyarse en el desorden ni en la contradicción, “El enemigo de la complejidad es la incompatibilidad, es decir, el desorden. Un modelo complejo une elementos de diferente tamaño y forma, diferentes direcciones, colores y texturas en la misma estructura y con frecuencia construye el conjunto de una multitud de partes más o menos depen- dientes. Una disposición tan divergente puede con facilidad venirse abajo, y por tanto sería más útil hacer un estudio más profundo para determinar las condiciones que hacen que una estructura compleja se realice con éxito o fracase” (pg. 143).

La oposición a Eisenman (como prototipo de una determi- nada actitud) es implícita. Si para Eisenman la arquitectu- ra es el resultado de precisas operaciones internas, de “re- glas de formación” y “reglas de transformación” que con- formarían un objeto autónomo o casi, ajeno a toda inten- cionalidad expresiva en el sentido convencional del térmi- no, para Arnheim el orden no sería tanto una exigencia in- terna de la propia arquitectura que la haría conformarse de un modo determinado cuanto una proyección a posteriori sobre determinadas partes susceptibles de ser manipuladas en razón de su esencialidad ambigüedad, en función de cier- tas exigencias universales de legibilidad, ritmo, ordenada complejidad y, si se quiere, “expresión”. La diferencia fun- damental entre las dos actitudes es que la primera mantiene viva una poética de ruptura con la tradición anterior, supo- ne una radicalización y una profundización de determina- dos presupuestos del movimiento moderno mientras que la segunda supone el mantenimiento de una tradición “actua- lizada” a la luz de nuevos descubrimientos científicos, prin- cipalmente en el campo de la psicología, y de nuevos episo- dios arquitectónicos. Otra diferencia importante es que la primera actitud se produce desde el interior de la disciplina

(y me refiero ahora a la actividad profesional de los prime- ros) con todo lo que ello implica de interiorización, mien- tras que la segunda actitud se produce desde el exterior (y me refiero ahora a la actividad académica de los segundos) con todo lo que ello implica de distanciaci3n.

El libro de Arnheim está dividido en ocho capítulos en los que se comentan a través de diversos ejemplos una serie de conceptos formales básicos tales como espacio, vertical y horizontal, sólido y hueco, orden y desorden, simbolismos dinámicos producidos por arcos, aberturas, etc. La idea de campo de fuerza está presente en la mayor parte de estos conceptos. Así del espacio se dirá que nunca aparece como simplemente vacío sino creado por relaciones entre cosas y como tal, dinamizado por fuerzas de atracción o repul- si3n según que estas estén situadas a determinadas distan- cias críticas; la concavidad de determinados cuerpos se ex- perimentará con una extensión del foco humano; la vertica- lidad se experimentará como asociada a la fuerza de la gra- vedad, asimétrica con respecto a cualquier eje horizontal, implícitamente centrada; la horizontalidad se experimentará como reposo, etc., etc.

Arnheim se refiere en varias ocasiones a Paul Frankl, discí- pulo de Wölfflin que publicó en 1914 sus “Principios de Historia de la Arquitectura”. La obra de Frankl apareció en Leipzig en la misma época en la que se estaban elaborando los principios de la teoría Gestalt, está impregnada de las ideas que desde el puróvisibilismo y la empatía simbólica presidian el pensamiento alemán de la época, contiene cier- tas aportaciones metodológicas y parece un claro antecede- nte de la obra de Arnheim.

El ensayo de Frankl parte de una metodología crítica con- cretada en cuatro conceptos básicos: a) Composición espa- cial; b) Masa y superficie; c) Luz, sombra, color y otros efectos ópticos; d) Función social. Estos cuatro conceptos se aplicaron sistemáticamente a lo largo de los cuatro co- rrespondientes capítulos del libro a cuatro diferentes fases de la historia de la arquitectura. La primera fase abarca los años 1420-1550, la segunda fase los 1500-1700, la tercera fase corresponde aproximadamente al siglo XVIII y la cua- rta al XIX. Estos cuatro conceptos fundamentales derivarían como explica Ackerman en su prólogo a la edición america- na de los Vitruvianos: Firmitas, Comoditas y Venustas, de- senfatizando el primero, relegando el segundo a un cuarto puesto y subdividiendo el tercero en tres categorías.

El primer concepto básico, la “composición espacial”, su- pone una innovación dentro de la tradición crítica germáni- ca. (Curiosamente, “La Arquitectura del Humanismo” de G. Scott en donde el concepto de espacio interior es igual- mente fundamental aparece en el mismo año, 1914). Es también novedosa la importancia que da Frankl a lo largo de este capítulo a la experiencia cinética frente a una tradi- ción que suponía en general un espectador fijo, estático. En Arnheim la idea de movilidad, de comportamiento motriz ocupará un capítulo entero de los ocho de que consta el libro y quizás la inspiración común haya que buscarla más atrás, en Goethe, citado por el propio Arnheim: “Uno pen- saría que la arquitectura como bella arte trabaja para los ojos. En lugar de ello, debería trabajar primero para el sen- tido del movimiento mecánico en el cuerpo humano, algo a lo que se presta poca atención. Cuando en la danza nos movemos de acuerdo con reglas determinadas, experimen- tamos una sensación agradable. Una sensación similar debé- ría producirse en alguien que es conducido con los ojos vendados a través de una casa muy bien construida. Esto su- pone la difícil y complicada doctrina de las proporciones, que da carácter al edificio y sus distintas partes.”

El concepto de “forma visible” supone una introducción definitiva en el dominio de la crítica arquitectónica de un análisis de los procesos de percepción que habían revolucio- nado la aproximación a las artes figurativas al final del si- glo XIX a través de Riegl, Fiedler y Hildebrandt, que, como indica Ackerman en el prólogo citado, deben haber influido en la separación que hace Frankl entre formas “visibles” y formas “corpóreas” a partir de su distinción entre experien- cias “hápticas” o táctiles y experiencias “ópticas”. Es igual-

mente importante la distinción que hace Frankl entre imagen visual e imagen arquitectónica. "Interpretamos como tridimensional cualquier imagen de un objeto que recibamos desde cualquier punto de vista pero lo que es esencial en la percepción de la arquitectura es que aceptamos esas imágenes como meras disposiciones preliminares, no como fines en sí mismas. Ver arquitectura significa recoger en una única imagen mental las series de imágenes tridimensionales interpretadas que se nos han presentado cuando caminamos a través de espacios interiores y alrededor de su envoltura exterior. Cuando hablo de imagen arquitectónica me refiero a esta única imagen mental."

La construcción del libro de Frankl es de una rigidez monolítica, así el capítulo a) Composición espacial, supone, aparte de cualquier otra consideración, un exhaustivo y perfectamente ordenado catálogo tipológico de arquitectura sacra. Pero interesa resaltar el sentido global que se da a esta ordenación, así en el capítulo b) Forma Corporal, la 1ª Fase (1420-1550) será descrita según las siguientes categorías: 1) Ordenes; 2) Espacio rítmico de las series de columnas; 3) Muro articulado; 4) Combinación de series columnares y muros articulados; 5) Entramados; 6) Artesonados; 7) Generadores de fuerza. Y con respecto a estos, escribe: La combinación de los elementos anteriores forma una "piel" tan completamente moldeada que es posible "sentir" con el tacto, en cualquier punto de esta piel, el esqueleto sólido con todas sus juntas. Continuando con la metáfora debo añadir que no es el esqueleto lo que está presente sino la firme y articulada estructura, incluyendo los músculos que están conectados a los huesos y que vitaliza a todos los miembros. . . "Nuestra impresión de musculatura siempre se corresponde con la musculatura humana. En general y en detalle, la proporción tiene una relación familiar con la proporción humana en toda su variedad, desde la delgadez a la gordura; entre estos hay un punto medio en que se situaría el cuerpo atlético, plenamente desarrollado" ". . . comprendemos ahora que la disposición radial y el total aislamiento de un edificio de su medio ambiente también se relacionaría con la idea de edificio entendido como una masa corporal. Pero la diferencia entre espacio y corporalidad persiste. En el espacio generado por adición el espacio tiene su propia geoméricamente definible polaridad. La polaridad de la corporeidad sólo puede ser corpórea y psicológica en tanto que consideremos los cuerpos como animados, como esencialmente relacionados con nuestra propia existencia. Creemos que cada objeto moldeado es capaz de sentir (igual que lo sentimos en nuestro propio cuerpo) su propio peso, la influencia de fuerzas exteriores. Así, también pensamos que tiene la capacidad de oponer su propia fuerza contra la fuerza de la gravedad y otras fuerzas exteriores. La característica común de todas las formas tectónicas de la primera fase es que parecen capaces de resistir fuerzas exteriores" ". . . forman ellas mismas un centro de fuerza, son generadores de fuerza".

La 2ª fase, siempre dentro de este capítulo b) Forma corporal, referida a los años 1550-1700, es decir al barroco, será descrita según las siguientes categorías: 1) Degradación de los soportes: 2) Fusión y separación: 3) Entramados: 4) Artesonados: 5) Transmisores de fuerzas. Con respecto a estos escribe: "Las tensiones en la superficie se vuelven más importantes que la musculatura. . .". "Las cualidades antitéticas de actividad y pasividad, independencia y dependencia, son sólo reflejos de esta polaridad que todo lo abarca: generador de fuerzas y transmisor de fuerzas" y transmisor de fuerzas" "El indescriptible sentimiento de felicidad irradiado por las formas tectónicas de la primera fase es un resultado de su aparecernos como felices (sic). Confirman la creencia ingenua de que el hombre podría determinar su propio destino, moverse sin esfuerzo a través del mundo, no estar oprimido, mantener el control de sí mismo. Corporizan un todo ideal porque son orgullosas, alertas, desapasionadas, libres de culpa y creadas para permanecer. Y dado que cada autogobernada forma tectónica es un rey, casi un dios en su reino la yuxtaposición de varias de ellas produce una coexistencia realmente estricta.

Sus esferas de influencia no se cruzan o interfieren."

"El indescriptible sentimiento de tormento engendrado por las obras de la segunda fase es causado por la aparente infelicidad de sus formas corpóreas tectónicas. No están en una posición que les permita afirmarse con libertad. Son fragmentos incompletos de una asociación inacabable de fuerzas físicas. La volición que actúa en su interior está siempre controlada por su oposición a una fuerza mayor. Gruñen bajo esta carga o parecen ser lanzadas violentamente contra ella. Nos enfrentamos a estas formas como a hombres incapaces de controlar su destino, insatisfechos con su suerte pero incapaces de alterarla."

"No quiero que se me malinterprete cuando aludo en esta fase a elementos atormentados y atormentadores ya que no intento emitir un juicio de valor. Felicidad y tormento son valores morales. Los dos son igualmente necesarios para la vida del hombre y su énfasis en relación con dos clases diferentes de expectativas no se transmite a la obra de arte que refleja estos valores polares. La felicidad y el tormento son valores de la experiencia humana pero en arte son fuerzas de expresión y son valorables en tanto que son artísticamente efectivas. Sus connotaciones éticas son inapropiadas para la caracterización de las polaridades que distinguen a estas dos fases. La caracterización objetiva trata de las fuerzas físicas de las cuales somos conscientes en las formas corpóreas."

Todos estos conceptos son estrictamente Wölfflinianos y están expresados de modo casi literalmente similar a como lo están en la obra de Wölfflin, "Renacimiento y Barroco" 2ª parte, como lo son en definitiva los vertidos en el 3er. capítulo (Forma Visible) en el que el desarrollo dinámico de las cuatro fases históricas es explicado en base a una terminología pictórica (o escultórica) en que la 1ª fase se caracterizaría por: a) Coordinación. (De colores y tonos). b) Claridad. c) Frontalidad (Bastan pocos puntos de vista para llegar a aprender esta única imagen mental a que hacia referencia al comienzo) d) Una imagen.

La 2ª fase (1550-1700) se caracterizaría por: a) Contraste (de tonos y tendencia a la monocromía); Falta de claridad; c) Vista diagonal; d) Muchas imágenes.

La 3ª fase (x XVIII) se caracterizaría por: a) Un número infinito de imágenes; b) Un único punto de vista (pero al retroceder los planos frontales según ejes compositivos diagonales esto daría lugar a múltiples imágenes, sería lo opuesto a la primera fase; un solo punto de vista y muchas imágenes).

La 4ª fase (s. XIX) sería una vuelta a la 1ª con restos de las siguientes. (Mayor contraste en los juegos de luz y sombra; contrastes de textura; monocromía, etc.)

Así, la obra de Arnheim, supone tanto una continuidad como una superación de las posiciones mantenidas por Frankl o Wölfflin. Continuidad en tanto que la crítica se aborda desde unas categorías puramente visuales que son independientes de lo observado y aspiran a constituirse en teoría independiente del contexto en que se sitúa lo observado. Superación, en tanto que la expresión inherente a estas categorías visuales se fundamenta, no en una proyección romántica de la subjetividad del contemplador sobre lo contemplado, sino en su entronque común con unas categorías formales, estructurales, no tangibles; con unas leyes universales de la naturaleza que de algún modo estarían presentes en la dinámica expresiva de cualquier forma. El psicologismo primario de Wölfflin, Lipps, etc., es asimilado de un modo más o menos explícito a un antropocentrismo ingenuo (y quizá no esté de más recordar que Wölfflin leyó su tesis "Prolegómenos para una psicología de la Arquitectura a los 22 años y escribió Renacimiento y Barroco a los 24) a una especie de animismo estético que revestiría de cualidades humanas la impenetrabilidad del objeto. La distanciaci3n del enfoque de Arnheim se emparentaría, por el contrario, con la madurez del adulto que ha superado la centralidad de su universo infantil, que ha llevado a cabo su particular revoluci3n coperniquiana. "La dinámica es una propiedad proporcionada por la mente de manera espontánea y universal a cualquier forma que pueda percibirse, es

decir, organizada de tal manera que su estructura pueda ser captada por el sistema nervioso que la capte”.

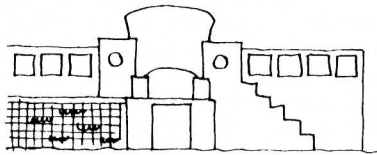
“La dinámica tiene cualidades genéricas, como rectitud o flexibilidad, expresión o contracción, franqueza o solidez. Estas cualidades dinámicas no sólo son percibidas como características visuales particulares de un objeto concreto, sino como propiedades de naturaleza muy general. Son experimentadas como formas de comportamiento, respecto a las cuales nos cabe encontrar analogías, por ejemplo, en nuestra mente. La mente humana también puede ser rígida o flexible, expansiva o retraída, etc. La dinámica perceptiva sirve como portadora de expresión en el más amplio sentido

de ejemplificar e ilustrar formas de comportamiento que se encuentran en la naturaleza y en las cosas hechas por el hombre, en los procesos físicos y mentales.”

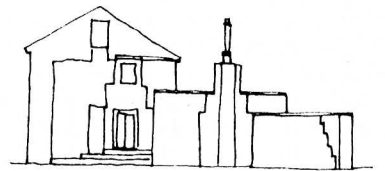
Para concluir y anticipar el siguiente apartado puede decirse que el campo de investigación en que se sitúa Arnheim (en tanto que representa una posición crítica) sería el del análisis de los elementos arquitectónicos primarios, aislados, diferenciados, prescindiendo de su significado profundo y sin entrar en la complejidad de determinados casos en los que una lectura excesivamente ordenada y canónica no serviría sino para desvirtuar el carácter elusivo de lo que se contempla. . .

(los dibujos que figuran a continuación formaron parte de los capítulos 4.º y 5.º sobre MICHAEL GRAVES y ALDO ROSSI)

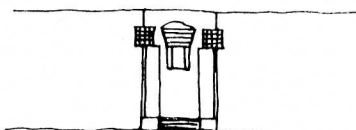
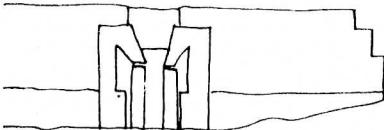
Kalko House 1978



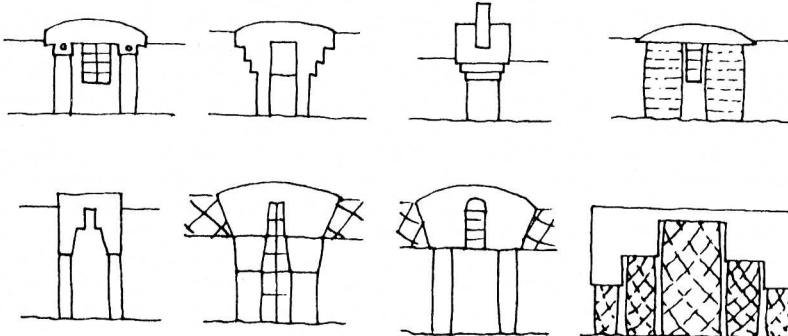
Schuman House 1976



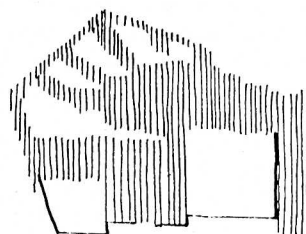
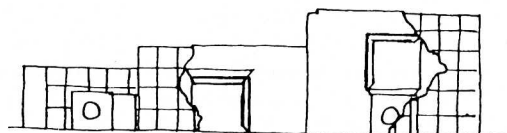
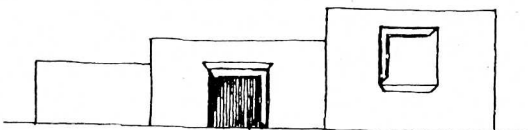
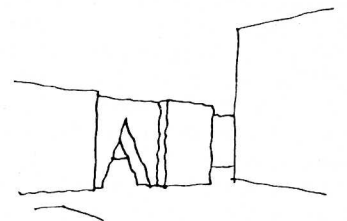
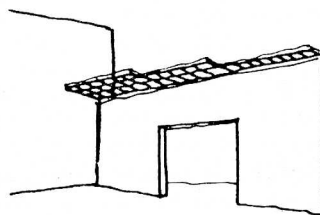
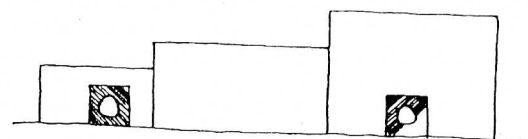
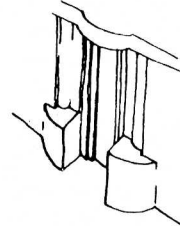
Plocek House 1977



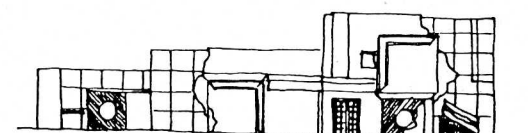
Abrahams Dance Studio 1977.

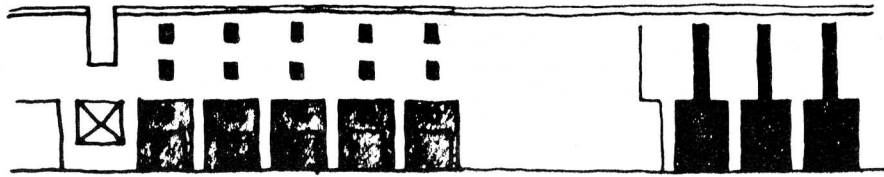


Chem - Fleur Factory 1977

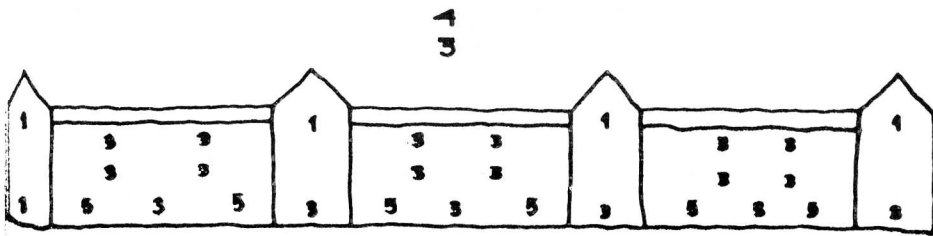


Crooks House

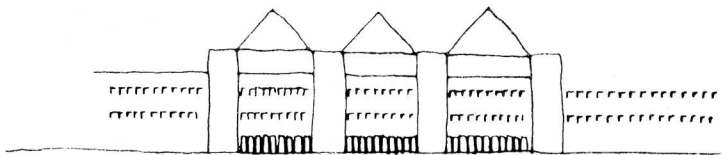




*Cammergio Ovest*



*Scandice*



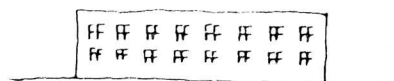
*Trate*



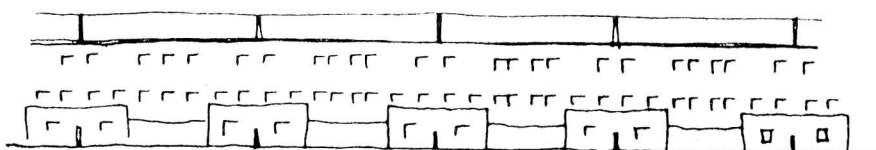
*Modena*



*Gallarate*



*Fagnano  
Olona*



*Broni*

P.S.

La imposibilidad de reproducir, por su longitud, el texto completo del trabajo presentado en el curso sobre la arquitectura de las neovanguardias, obliga a una aclaración sobre su sentido. Aclaración ingrata ya que la intención primera era evitar formulaciones demasiado rotundas procurando más bien que la propia disparidad de los autores elegidos generase una reflexión abierta sobre lo visual en arquitectura.

Esta disparidad es quizás el único punto sobre el que cabe insistir. Graves y Rossi permiten plantear una cierta polaridad, algo así como los extremos de una escala de legibilidades. La reacción primera ante determinadas obras de Graves es la de una cierta resistencia instintiva a desentrañar una madeja de equívocos y gestos enigmáticos. Por el contrario, la desnudez, la inmediatez con que se presentan las obras de Rossi, provocan una reacción bien definida, sea de atracción o repulsión, que persiste obsesivamente en el recuerdo. La extensión de su influencia no es sin duda ajena a esto último. Pero la familiaridad con las obras invierte el sentido de la experiencia primera y así, se reconocen con una sonrisa, como se reconoce a distancia los rasgos característicos de un amigo extravagante, los detalles ya asimilados de las obras de Graves: el modo tan "funcional" con que la casa gira y se abre hacia el sur, los muros como nubes o setos, la escalera proyectada sobre el muro exterior. . . o bien, en Rossi, determinados accidentes sutiles perturbaban la claridad de la imagen inicial y entre las dudas que suscitan no puede evitarse incluir, en algunos casos, la de si no serán, después de todo, diseños inconclusos. . . Posteriormente, quizás la confianza afilará los juicios y, en algunos casos, los gestos singulares saludados con una sonrisa, pasen a convertirse en muecas estereotipadas que ya no interesan o, lo hipnótico aderezado con guindas enigmáticas, en solemne y mortal aburrimiento.

La arquitectura, a diferencia de otros productos culturales, se encuentra, en general, a la intemperie. En su época heroica, esta fragilidad original fue la que impulsó sus momentos más soberbios. En su época culta los peligros son más perversos. Lo que la desgasta son las miradas de ciudadanos mal acostumbrados. Las otras partes evolucionan con agilidad, aparecen y desaparecen. Es posible interpretar cientos de piezas musicales en un mismo teatro. Sin embargo, con una torpeza y una falta de sensibilidad irritantes, los límites materiales del espacio de este teatro se mantendrán exactamente iguales, ni tan siquiera cambiarán de color, tanto si suena Mozart como si suena Stravinsky. Con todo, la música puede escucharse, en el peor de los casos, con los ojos cerrados, pero los paisajes urbanos están ahí precisamente para ser contemplados, para ser recorridos. Pocos resisten con dignidad.

Contra este desgaste se ha luchado tradicionalmente de, al menos, tres maneras. Por medio de una geometría exaspe-

rada e ingeniosa que burlaba cualquier fijación posible, que invitaba a ser recorrida una y otra vez, que podía ser leída tanto en negativo como en positivo: la Alhambra es una referencia obligada, una culminación de este recurso. Por medio de sugerencias metafóricas que planteaban implícitamente un desafío a la razón: dos presencias, la del material y la de lo figurado en él se disputaban una misma realidad: la biblioteca Laurenziana de Miguel Angel es un ejemplo que no necesita acogerse a lo estrictamente mimético. Por medio de la concesión a los objetos de su particular estatuto de autonomía, dejándolos ser tan solo el resultado de un proceso detenido antes de su estilización/humanización final. Es decir, dejando que el mundo se pueble de estufas y paraguas, chimeneas y toldos, escaleras de incendios y anuncios luminosos. No hay necesidad de mantener la diversidad de lo uno cuando todo está inundado por lo vario. Los objetos podían ser ellos mismo, ajenos, extraños, opacos.

Esta última estrategia que ha sido hasta hace poco el paradigma de la modernidad, comienza a verse debilitada quizás porque la capacidad contenedora de casas y ciudades es menor de lo que se pensaba y se pide a los objetos una mayor colaboración en el orden general. Cuando en cada esquina aparece un edificio autónomo la autonomía del objeto se diluye en la hegemonía del caos. De ahí que se vaya manifestando lentamente una cierta tendencia a recuperar estrategias perdidas atemperada con grandes dosis de prudencia para "no caer en lo ornamental" o "recurrir a lo ingenuamente imitativo".

Rossi representa el grado cero de respuesta a esta situación. Ante el agotamiento de los mecanismos tradicionales de composición y para evitar el compromiso que supone la singularidad formal tan solo queda una respuesta posible: el Orden despojado de todo atributo, anclado con firmeza en el Número. Diagnóstico/respuesta que ha mostrado una extraordinaria capacidad de infección/difusión.

En Graves hay por el contrario algo de alquimista (más que de manierista) que mezcla cuantos elementos tiene a su alcance, sea en busca de una respuesta, sea, más probablemente, por el puro placer de mezclar, de ensayar combinaciones insólitas.

Sin embargo, un mecanismo compositivo auténticamente eficaz no se inventa así como así ni se encuentra en un catálogo de retórica arquitectónica. Es preciso dejarlo brotar. Y lo que es más grave, es preciso que el clima, léase, las circunstancias históricas, favorezca este brote.

Una cierta dimensión que está ausente, a mi juicio, tanto en Graves como en Rossi, parece indicar que las circunstancias históricas no son demasiado propicias, lo que no sorprenderá a nadie que acostumbre a leer el periódico.

Pero la radicalidad de sus respuestas invita a replantearse un buen número de interesantes preguntas.

De eso se trataba aproximadamente.