

LA UNIDAD PERDIDA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

JUAN MIGUEL OCHOTORENA ELÍCEGUI

La multiplicidad de los puntos de vista posibles en la consideración del hecho arquitectónico tiene su explicación en la pluralidad de incidencias que concurren en su constitución.

Breve y esquemáticamente podría hablarse en primera instancia, a partir del entendimiento, según el pensamiento de ARISTÓTELES, de la arquitectura como «producción» —*poiesis*— regulada por el hábito de la *techné*, de una *eficiencia productiva* en el orden casual, desde la consideración del edificio como *artefacto*, obra de un artífice que, imitando a la naturaleza en *su operación*, trata de *conformar* el producto —en un diálogo creador con la materia— en el *proceso* de su construcción, con vistas al logro de una lo más exacta *commensuración de materia y forma*¹.

En segundo lugar, y en la medida en que la arquitectura puede definirse como *ars utilitaria*, dirigida a la satisfacción de las exigencias de posibilidad de un *habitar*, se revela una insoslayable dimensión *instrumental* del hecho arquitectónico² que, sin llegar

1. La elaboración de estos conceptos relacionados con la creación artística surge a partir de las distinciones y precisiones que ARISTÓTELES establece en diversos lugares de sus obras: cfr. *Ética a Nicómaco*, II y VI; *Política*, III-V; *Metafísica*, V; etc.

2. Queda clara en ARISTÓTELES la diferencia entre el *instrumento*, cuyos fines están relacionados con la utilidad práctica, y lo que hoy llamaríamos *obra de arte*, cuyas finalidades se inscriben más en el ámbito de lo «ocioso». En relación con la música, por ejemplo, señala entre sus efectos el descanso, la

a determinar absolutamente su definitiva configuración formal, ha de ocupar un papel central en la toma de decisiones del diseño; ésta supone, a su vez, necesariamente, una *interpretación* particular de las solicitaciones habitativas del usuario, en tanto en cuanto habrá de definir sus condiciones de posibilidad, implícitas en las determinaciones del proyecto arquitectónico. La arquitectura, en este sentido, responde *interpretativamente*, en la medida en que lo configura, a un *habitar*, entendido éste en su acepción más amplia, *existencial*³.

Por otra parte, como han mostrado en los últimos tiempos diversas corrientes de pensamiento en la teoría del arte que, desde la estética fenomenológica a las interpretaciones semióticas o la iconología, han tratado de desentrañar las particularidades y el alcance de la *simbolización* estética, la arquitectura, al igual que los objetos de las otras artes de lo bello, produce efectos —objetos, construcciones— dotados de *significación*. Referida a los dos aspectos señalados anteriormente, el hecho —artefacto— arquitectónico, en un primer momento, *expresa*, la «incrustación de lo inteligible en lo sensible», por la incorporación de la racionalidad a la materia —de donde resulta, dice DUFRENNE, la «epifanía», o «apoteosis de lo sensible»⁴—, y, además, puede decirse que *signi-*

formación del carácter y el cultivo de la inteligencia, y entre sus fines, el placer y la enseñanza. (Cfr. ARISTÓTELES, *Política*, V, 5, 1338 a). La distinción es remarcada también por HEIDEGGER, para quien el ser del *instrumento* se agota en su «instrumentalidad», mientras que la *obra de arte* «funda la verdad», constituyendo su «desvelamiento» (Cfr. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Dichtung und Volkstum*, Stuttgart, 1937-38; y también J. SADZIK, *La estética de Heidegger*, Barcelona, Ed. Luis Miracle 1971, cap. 1.º).

3. La *dimensión habitativa* de la arquitectura ha sido puesta en relieve a partir de las sugerencias, formuladas en términos existenciales, de la filosofía de M. HEIDEGGER, por, entre otros, O. F. BOLLNOW (Cfr. *Hombre y espacio*, Barcelona, Ed. Labor 1969), Ch. NORBERG-SCHULTZ (Cfr. *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Barcelona, Ed. Blume 1975), o J. M. DEXEUS (Cfr. *Existencia, Presencia, Arquitectura*, Valencia, Ed. Bello 1975).

4. M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, vol. I: *El objeto estético*, Valencia, Fernando Torres Ed. 1982, pág. 51. En la obra de arte, afirma DUFRENNE, «el sentido es inmanente a lo sensible, es su propia organización» (p. 42). Hay un primer estadio, entonces, en el cual, a pesar de sus posibles cualidades comunicativas, de uso, etc., la obra de arte no es un signo «transitivo», no se «usa» para alcanzar un significado distinto de ella

fica, no sólo lo posibilita material o físicamente, un *habitar* personal y social⁵.

Pero aún, en cuanto que asume o puede asumir valores de representación o imagen —«ilustración», diría, quizá reductivamente a estos efectos, GILSON⁶—, la obra de arquitectura se constituye necesariamente en *texto*, testimonio «iconográfico»: por una parte, por su ineludible referencia de relación y/o contraste —contenidos efectivamente aun de modo no premeditado— con respecto de una tradición espacio-temporal, o sea, por su ubicación en unas determinadas coordenadas históricas y locales a las que ha de «responder» —o no hacerlo, lo que supone un modo igualmente efectivo de «respuesta»—; y, por otra, por la valoración que *de hecho* realiza de las distintas sollicitaciones, factores y condicionamientos, que inciden en la obra arquitectónica, el modo en que se produce su conjunción o puesta en discusión, etc.: en la medida, en fin, en que toda obra de arquitectura llega a constituir una *tematización* de la arquitectura en general, y de sí misma en su contexto, en relación con ella⁷. A todo esto se une el hecho de que la obra arquitectónica se ve condicionada, en todos los casos, por factores extrínsecos —geográficos, socioeconómicos, políticos, culturales...— que determinan «desde fuera» sus condiciones de posibilidad y mediatizan —y califican y juzgan en última instancia— sus soluciones.

Es decir, además de los factores derivados de la consideración

misma. También, acerca de la *expresión* contenida en la misma «organización y disposición» de la materia, cfr. R. ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma 1979.

5. Cfr. J. MUNTAÑOLA, *Poética y arquitectura*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1981. Describe este autor la arquitectura como «una representación espacial permanente», en tanto que supone el «hacer verosímil un habitar desde un construir».

6. Cfr. E. GILSON, *Pintura y realidad*, Madrid, Ed. Aguilar, 1961, pp. 221 y ss. Tal vez por destacar el aspecto puro-visibilista de la pintura afirmado por la pintura moderna, llega GILSON a separar la dimensión plástica, estética y formal, de una dimensión representativa o de «ilustración», la cual, dirá, no es propia de la pintura como tal, y puede o no darse de hecho. La iconología se ha esforzado en los últimos años por demostrar que ambos aspectos se dan, en todo caso, como indisociables.

7. Sobre los procedimientos de la interpretación iconológica, a este respecto, cfr. E. PANOFSKY, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma 1979.

de su *artisticidad*, la obra de arquitectura lleva consigo una *opción habitativa* —en el sentido más amplio, que podría extenderse hasta, en cierta manera, la definición de condiciones y *modos de vida*, implicados en la edificación—, y una fuerte *carga significativa* —simbólica— de orden cultural; y, por otro lado, sus posibilidades de realización se hallan mediatizadas, de hecho, por un cúmulo de imperativos y condicionamientos, igualmente extraartísticos, a menudo decisivos en su configuración.

Resulta de todo ello la particular sensibilidad de la arquitectura, como actividad *práctica* estrechamente vinculada a las vicisitudes del pensamiento filosófico y las corrientes intelectuales —en relación con, por ejemplo, la sociología, la economía, la política, la antropología, etc.—, y afecta a ellos no sólo indirectamente, por los cambios en materia de gusto estético o como consecuencia de la evolución general de las artes, sino, como señala MORPURGO, de un modo sustancialmente más directo: «en la arquitectura todo adquiere un carácter social mucho más abiertamente que en cualquier otro arte, pues aquí todo se plantea como un problema de medios y de fines, y los medios (materiales, técnica, precio) se vinculan con la economía social, y los fines (modos de vida, de ostentación, de trabajo) se relacionan con los hábitos sociales»⁸.

Más aún, la inmediatez y proximidad física de sus productos, lo tangible de sus directas consecuencias, su implicación forzosa en las vicisitudes de los mecanismos y procesos productivos, la permeabilidad cultural e ideológica y el «experimentalismo» propios del mundo del hacer artístico, etc., fundan la *disponibilidad* de la arquitectura —*práctica*— como un campo de prueba particularmente dócil para con las variaciones en la definición de los ideales *teóricos*, y su traducción eventual en objetivos históricos, económicos, éticos y sociales. De este modo, la arquitectura se convierte en ocasión —la proporciona— para una primera verificación de los proyectos ideológicos, en una experimentación que no se reduce al ámbito inclusivo o *cerrado* de una pura actividad estética, y, por consiguiente, de forma más eficaz que el conjunto de las demás artes.

8. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1971, p. 451.

Esto hace que a menudo los debates en el ámbito de las ideas de la arquitectura se desarrollen según caminos de ida y vuelta que discurren en el contexto de una relación dialéctica, de difícil solución, entre dos áreas de actuación irrenunciables, en principio, para toda arquitectura: el campo de *especificidad* propia —«autonomía»— que le corresponde como disciplina artística —entendido «arte» en el sentido amplio aristotélico— y el de su *compromiso* y responsabilidades en términos de implicaciones éticas y sociales.

Es sabido que en la arquitectura se han vivido con particular acento las consecuencias del triunfo y la caída de la *modernidad*. La distinta solución dada a dicho presunto dilema, entre el *compromiso* ético-social y la «condición artística» de la arquitectura, puede proporcionar un privilegiado punto de vista para el entendimiento de lo sucedido en torno al auge y la caída de la llamada a «arquitectura moderna», o del Movimiento Moderno en arquitectura, tal como éste puede definirse referido históricamente en sus orígenes a la Europa de Entreguerras. Como señala COLLINS: «Una de las características más destacadas de la arquitectura moderna ha sido su relación con la moral, por lo que las bases éticas del diseño arquitectónico han preocupado a los teorizadores modernos de un modo antes desconocido»⁹. Esta afirmación del *compromiso ético* de la arquitectura iba acompañado, en las bases de la *modernidad*, de la negación absoluta de su *artisticidad*, en el sentido de renuncia a la creatividad individual y expreso rechazo de cualquier síntoma de «esteticismo formalista», en una exaltación llevada hasta el extremo de la *instrumentalidad* —planteada en términos de funcionalidad, racionalidad, eficacia, higienismo, etc.— de la obra de arquitectura; ésta era entendida como resultado *inmediato* de la respuesta a las necesidades y exigencias de programa, técnicas, económicas y constructivas, en una concepción, de paralelismo inequívoco con los planteamientos del cientifismo mecanicista, que entendía estas premisas de la «nueva arquitectura» como consecuencia imperativa de los irrenunciables condicionamientos históricos, políticos y sociales¹⁰.

Los optimismos históricos de la arquitectura de la *modernidad*,

9. P. COLLINS, *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1750-1950*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1970, p. 35.

10. Podrían citarse numerosos textos de los promotores de la arquitectura

hipotecados a lo científico, lo tecnológico o lo social, se fueron derrumbando, en las siguientes décadas, ante un cúmulo de tensiones insalvables: producidas, por un lado, en el interior de la propia disciplina arquitectónica, como las conducentes a la codificación de rígidas normativas estilísticas que dieran lugar a la cristalización del llamado *International Style*, con los intentos sucesivos varios de sustraerse a su hegemonía; por otro, presiones recibidas «desde el exterior», como las ejercidas por las grandes conmociones de la crisis energética, la crisis económica, la quiebra de los modelos sociales, el «ocaso de las ideologías», etc.

Lo *postmoderno* surge entonces como oposición a lo *moderno* —y éste parece un aspecto sobre el cual existe consenso—, con las actitudes de *realismo* —en contraste con el maximalismo de la *modernidad* programática— que favorecen la meditación reflexiva, en un «repliegue defensivo», en aras de la redefinición del territorio propio y exclusivo de la arquitectura como arte; y, con ella, la recuperación de la historia anterior en un recurso consciente y confortable a la nostalgia de imágenes pretéritas.

Así, en la llamada *postmodernidad*, la mirada se dirige, desde el rechazo de la «pretensión interdisciplinar» moderna, hacia el interior de la propia práctica arquitectónica, su tradición y su bagaje histórico, hacia la rehabilitación del *oficio* artístico del arquitecto, en «una reivindicación sin equívocos de la disciplina»¹¹, que propugna un servirse única o prioritariamente de sus datos propios a la hora de extraer las fórmulas, los mecanismos operativos últimos —compositivos, etc.—, para el ejercicio profesional; ésta es la manera en que se procurará eludir la «losa pesada» de las exigencias exteriores al ámbito específicamente creativo de la proyectación arquitectónica: si no se olvidan por completo, al menos su incidencia en la configuración de los resultados del diseño es minimizada.

Si la arquitectura moderna volcaba sus mayores esfuerzos en la

moderna, de sus manifiestos programáticos, aparecidos en los años veinte y treinta. A modo de ejemplo, el famoso aforismo de LE CORBUSIER, «la casa es una máquina para vivir», en el que se concentran algunos de los contenidos básicos del *proyecto moderno* para la arquitectura.

11. S. MARCHAN, *La «Condición Posmoderna» de la Arquitectura*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid 1982, p. 26.

búsqueda de, ante todo, sus *condiciones de legitimación*, hasta el punto de pretender *deducir* de ellas, mecánicamente, la misma forma arquitectónica, la *postmodernidad*, por contraste, desde el rechazo de los productos y los ideales modernos¹², tiende a la renuncia, en todo caso, a «justificarse» en términos absolutos, salvo por una incorporación *de hecho* a un *contexto* cultural, histórico o local¹³.

El proyecto de arquitectura puede verse hoy, de este modo, condenado sin remedio a someterse a la disociación esquizofrénica producida entre un pragmático comercio del espacio y la sofisticación autorreflexiva de las cada vez más eruditas, lejanas y difíciles «culturas» de las élites arquitectónicas: disociación que patentiza, en consecuencia, el peligro de la permanente contradicción que supone el intento de construir la realidad a partir de un mundo imaginario; una contradicción que anida en las mismas bases de partida, y que conduce a configurar el trabajo del arquitecto como algo que se desarrolla en un «territorio de desengaño», fruto de la irreconciliabilidad de los términos de aquella mediación que habría de permitirle transferir a la realidad sus ideas asentadas en imágenes, codificadas éstas a su vez en formas.

La ausencia de una voluntad de síntesis, el rechazo del *compromiso* espacio-temporal y de las responsabilidades éticas, la pérdida de una confianza en ideales superiores, caracterizan un momento histórico, el actual, que acaso, desde un criticismo procaz y omnívoro, relativista y escéptico, hiperculto pero hastiado, se vea incapaz de sostener ni defender otra cosa en relación con la arquitectura que su propia condición, con motivo denominada hasta ahora simple y referencialmente «postmoderna»¹⁴.

12. La «situación postmoderna», a pesar de presentar un espectro de posiciones encontradas e incompatibles entre sí desde el punto de vista de sus procedimientos operativos y los resultados de su producción formal, ha emergido en la década de los sesenta como fenómeno unitario, teniendo como aglutinante real el cambio generalizado de actitud hacia el ya mítico Movimiento Moderno: un rechazo sin paliativos de aquélla que se definiera históricamente como la «arquitectura moderna».

13. Cfr. J. F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, París, Editions de Minuit 1979. LYOTARD analiza las «condiciones de legitimación» que se establecen, para el saber científico, en la modernidad y actualmente: puede ser revelador un paralelismo con la arquitectura.

14. Uno de los pilares del debate denominado «postmoderno», R. VENTURI,

Si bien en el entendimiento de la arquitectura como «producción» —*poiesis*, tal como la emplea ARISTÓTELES—, la combinación de *artisticidad* y *responsabilidades* debe llevarse a cabo *prácticamente* en cada situación concreta, en un diálogo de los objetivos con las posibilidades reales, mediante el ejercicio de ciertos hábitos, el «artístico» —*techné*— y también un cierto hábito «prudencial» —en la medida, éste, en que el fin de la producción pudiera incluir, excediendo la materialidad del producto mismo, la definición de modos de vida y la respuesta a condicionamientos económicos y sociales, políticos y culturales—, la tarea crítica de enjuiciamiento de las diferentes posibles tendencias y soluciones arquitectónicas —en tanto que modos de enfrentarse al proyecto— parece reclamar construirse sobre *una fundamentación teórica* del estatuto-marco de la arquitectura como disciplina práctica integrada y de la articulación de sus principios de base. Tal vez sea éste el principal reto que se impone actualmente a la *postmodernidad* en nuestro ámbito: la apertura de un camino para la recuperación de la unidad perdida —la «totalidad» disuelta— del proyecto arquitectónico, mediante la superación del secular dilema entre especificidad disciplinar, como *artisticidad* «introspectiva», y *responsabilidades* externas, con sus consecuencias éticas; entre aquel *compromiso* mecanicista de la *modernidad*, y una ideal «autonomía»¹⁵, a veces tan absoluta como insosteniblemente «irresponsable».

basa sus propuestas en la aceptación sin reticencias de la complejidad y contradicción en la arquitectura, como indica en el título de su libro más destacado (Cfr. *Complexity and contradiction in architecture*, Nueva York, *The Museum of Modern Art* 1966). En él se defiende el eclecticismo, la ambigüedad como principio enriquecedor, las distorsiones, las disonancias, las «formas accidentales», el criterio de acumulación, de provisionalidad, la pluralidad de significados, etc., acudiendo para ello a la justificación de los recursos neorrealistas y del arte *pop*, a las imágenes publicitarias, a las citas de la arquitectura popular, etc., siempre en contra de visiones globales y unitarias y del encostramiento de sistemas formales o compositivos definidos.

15. Cfr. J. A. CORTES, *Algunas consideraciones terminológicas en torno a la modernidad*, en *Revista de Occidente*, n.º 42 (XI, 1948), pp. 127-141. CORTES se ve inclinado a ensalzar la «autonomía» conquistada en la superación de la modernidad, entendiéndola como «la liberación de la dependencia respecto a un centro o referencia determinante, emprendida por la cultura contemporánea» (p. 135).