

**Resumen**

Devolver la mirada del arquitecto contemporáneo sobre el valor configurador de la estructura arquitectónica es uno de los principales objetivos de esta reflexión sobre la diferencia entre construir y componer en relación con la teoría del proyecto. La estructura no encarna una simple relación entre técnica y construcción, sino que media entre el espacio y el lugar, intensificando el lugar y construyendo el espacio. Una claridad estructural permite grados de libertad en la solución formal. Permite también la posibilidad de incluir la presencia de lo complejo y la mediación de lo real para impedir tanto el idealismo esquemático como el formalismo ensimismado.

Al vincular construcción y representación, la estructura permite intuir la forma y, como instrumento arquitectónico, evita la torpe superposición actual de un envoltorio significativo sobre un diagrama funcional y tecnológicamente eficaz. La estructura soporta la idea arquitectónica al otorgar un estatuto disciplinar al desarrollo del proyecto pues contrapone el control tectónico y la lógica constructiva frente a la movilidad y labilidad de lo formal. Un recurso plenamente coherente con los procedimientos ejecutivos de la razón práctica, como expresión poética de materiales, elementos y técnicas que otorgan visibilidad a las características constructivas del proyecto.

Palabras clave

Estructura, poética, arquitectura, construcción, proyecto.

Mies van der Rohe mandó excavar unos pequeños alcorques junto al muro de mármol travertino que envuelve y sirve de basamento al preciso templo metálico de la Galería Nacional de Berlín, con la intención expresa de que la vegetación cubriera sus muros anticipadamente. Lo hizo porque, como todos los grandes arquitectos, estaba también obsesionado con la ruina de sus construcciones, o con saber cómo incorporar en sus proyectos todo aquello que permitiera a sus edificios traspasar el umbral del tiempo presente y, cuanto antes, convertirse en historia despojada de lo contingente.

Por eso la visión de una ruina es tan poética y, por eso mismo, la poética de las ruinas arquitectónicas es, sobre todo, la poética de sus estructuras.

La estructura como poética arquitectónica

Structure as Architectural Poetics

MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL

Miguel Ángel Alonso del Val, "La estructura como poética arquitectónica", *ZARCH* 11 (Diciembre 2018): 8-31.
ISSN: 2341-0531.
https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018113205

Abstract

Getting contemporary architects to look back at the shaping value of architectural structure is one of the key objectives of this reflection on the different between building and composing in relation to the theory of the project. The structure does not embody a simple relationship between technique and construction, but rather mediates between the space and the site, intensifying the site and building the space. Structural clarity leads to degrees of freedom in the formal solution. It also enables the possibility of including complexity and mediation of what is real to avoid schematic idealism and self-centred formalism.

By linking construction and representation, the structure allows sensing the form, and, as an architectural instrument, avoids today's clumsy superimposing of a significant enclosure over a functional, technologically effective diagram. The structure supports the architectural ideal by conferring a disciplinary basis for project development, since it sets off tectonic control and constructive logic with mobility and lability of what is formal. This is an entirely coherent resource for executive procedures in practice, as a poetic expression of materials, elements and techniques that confer visibility to the constructive features of a project.

Keywords

Structure, poetics, architecture, construction, design.

Mies van der Rohe ordered some small tree pits to be dug next to the travertine marble wall that encloses and serves as the base for the metallic temple of the National Gallery of Berlin, with the express intention that the vegetation would cover its walls prematurely. He did so because, like all great architects, he was also obsessed with the ruins of his constructions, or with how to include in his projects everything that would enable his buildings to cross the threshold of present time and, as soon as possible, become history stripped of the contingent.

That is why the vision of a ruin is so poetic and is exactly why the poetics of architectural ruins is, above all, the poetics of its structures.

M. A. ALONSO DEL VALLa estructura como
poética arquitectónica
Structure as
Architectural Poetics

Unas estructuras siempre presentes, visibles y no ausentes como la estructura semiótica de Umberto Eco, que han conformado sistemáticamente el legado de la arquitectura histórica y cuya expresión como elemento configurador de formas y espacios del pasado, por encima de los aspectos iconográficos tan sobrevalorados por los historiadores del arte, ha generado una visión propiamente arquitectónica de la historiografía del arte que apareció magníficamente reflejada en la historia universal editada por Electa en los años setenta, bajo la dirección de Pier Luigi Nervi. Una publicación donde el blanco y negro de sus soberbias fotografías engrandece el valor de la concepción estructural como soporte de la gran arquitectura histórica.

Con ese mismo sentido trascendente que abriga las emociones básicas de lo arquitectónico, decía Louis Kahn que “la estructura es la creadora de la luz” (“structure is the giver of light”) y para él, la luz es la cualidad permanente del espacio arquitectónico, sin luz (natural) el espacio no existe y si no existe, no existe el tiempo vivido, ni podemos decir que lo edificado sea un espacio habitable. Y si no es habitable, no existe propiamente la arquitectura. Insiste el maestro de lo sirviente y servido: “cuando veo una partitura musical, me doy cuenta de que el músico la ve para oírla. Para un arquitecto, un plano es una especie de partitura en la que aparece el orden de la estructura de los espacios con su luz”

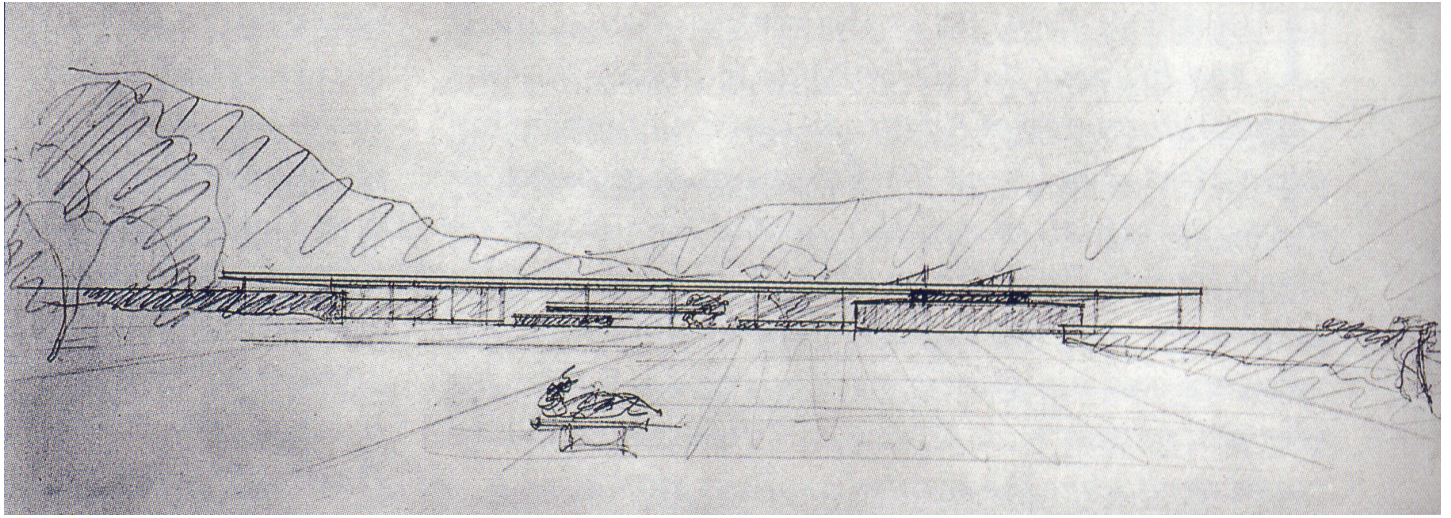
Al señalar esta conexión, Kahn está haciendo una distinción implícita entre los términos “construir” y “componer”, una distinción clave para entender que la arquitectura no se dibuja simplemente, no se compone simplemente, no es un “poner con”; sino que se construye, se “estructura con”. El término latino “struere” hace referencia simultánea a edificar y a construir, por lo que estructurar una idea en arquitectura es hacer presente su constitución física y, por lo tanto, construirla ya desde el origen.

La recuperación del valor tradicional de la estructura como un elemento nuclear del proceso de formalización de la arquitectura fue una conquista paulatina de los arquitectos de la modernidad que, si bien tomaron buena nota de los avances arquitectónicos de la ingeniería de fin de siglo y ponderaron la visión técnica y la magnanimidad de tantas obras construidas a su amparo, no fueron capaces de articular un lenguaje propio que dotara de presencia al esqueleto configurador hasta bien entrado el siglo veinte.

Como es sabido, el propio Kahn fue formado por su maestro Paul Cret en los usos académicos trasplantados a la Filadelfia de principios del siglo XX. En cierto modo ajeno a las iniciales controversias de las vanguardias modernas con la arquitectura canónica aunque sensible a sus ecos, la figura de Kahn refleja gran parte de los compromisos y las contradicciones que se vivieron respecto de la tradición disciplinar de la arquitectura, puesto que lo académico ejerció sobre los padres de la arquitectura moderna el deslumbramiento de aquello que se quiere destruir.

El Academicismo, no debe olvidarse, es el resultado de una actitud pragmática, racionalista e ilustrada al tiempo que, al convertirse en ortodoxia disciplinar, no entiende sino aquellas propuestas totalizadoras que se encierran en sí mismas, que se determinan como una composición cerrada, como un silogismo perfecto o una ecuación matemática.

Bajo su impulso, una arquitectura nacida de la admiración hacia el pasado medieval o clásico de raíz romántica, hizo de la adecuación a las nuevas funciones y a las nuevas posibilidades tecnológicas el campo de desarrollo de innumerables transformaciones tipológicas que, desde mediados del siglo XIX



Museo para una ciudad pequeña. 1943. Mies van der Rohe.

Museum for a small town. 1943 Mies van der Rohe.

Structures that are always present, visible and not absent—such as the semiotic structure of Umberto Eco—that have systematically comprised the legacy of historical architecture and whose expression as an element that configures shapes and spaces of the past, above iconographic aspects that are so overvalued by art historians, has produced a purely architectural vision of the historiography of art that appeared so magnificently reflected in the universal history published by Electa in the 1970s, under the direction of Pier Luigi Nervi. A publication where the black and white of its superb photos enrich the value of the structural design as a basis for the great historical architecture.

With the same ground-breaking sense that envelops the basic emotions of architecture, Louis Kahn said that “structure is the giver of light” and for him, light is the permanent quality of the architectural space; without (natural) light, space does not exist, and if it does not exist then passed time does not exist, nor can we say that what has been built is an inhabitable space. And if it is not inhabitable, architecture itself does not exist. The master of servant and served spaces insists: “I realise that to the musician a sheet of music is seeing from what he hears. A plan of a building should read like a harmony of spaces in light”.

By identifying this connection, Kahn is making an implicit distinction between the terms “construct” and “compose”, a key distinction to understanding that architecture is not simply drawn, it is not a case of “putting with”; it is constructed, it is “structured with”. The Latin term “struere” refers both to building and to constructing and, therefore, structuring an idea in architecture is to demonstrate its physical composition and, consequently, to construct it right from the beginning.

The recovery of the traditional value of structure as a central element in the formalisation process of architecture was a constant guide for architects of modernity who, although noticing the architectural advances from engineering at the turn of the century and considering the technical vision and the magnanimity of many works constructed in that period, were unable to articulate an own language that gave presence to the organisational framework until well into the 20th century.

As we know, Kahn himself was trained by Paul Cret in the academic uses transplanted to Philadelphia at the beginning of the 20th century. To a certain degree, disconnected from the initial disputes of the modern avant-gardes with traditional architecture, although sensitive to their effects, the figure of Kahn reflects many of the commitments and constrictions of the time concerning the disciplinary tradition of architecture, since the academic tradition exerted on the fathers of modern architecture the fascination of what is wished to be destroyed.

It should be remembered that the architecture of the Academy is the result of a pragmatic, rationalist and learned attitude that, when becoming the disciplinary orthodoxy, does not understand more than those self-contained all-encompassing proposals that are defined as a closed composition, as a perfect syllogism or a mathematical equation.

Under its boost, an architecture born from the admiration for the medieval or classical romantic past made, from the adaptation to new functions and to new technological possibilities, the field of development for countless transformations in typologies that, from the middle of the 19th century to the

a mediados del siglo XX, renovaron la disciplina pero acabaron decantándose -en palabras de Coderch- hacia “formalismos, en la aplicación rigurosa del método o la rutina, y en los tópicos de gloriosos y viejos maestros de la arquitectura, prescindiendo de su espíritu y de su circunstancia”.

Aquellos primeros maestros modernos, especialmente los europeos, que estaban seducidos por el idealismo clasicista, seguían creyendo en el valor superior de lo compositivo como instrumento de ordenación de la imagen del edificio, aunque sus elementos de trabajo y sus premisas estéticas fuesen, aparentemente, tan diversos como los utilizados por los autores académicos. Ciertamente la construcción de una narrativa propiamente moderna ha estado siempre amenazada por sucesivos retornos a una arquitectura de la forma impostada o de la retórica estilística.

Esto se manifiesta no sólo en la proposición de los “trazados reguladores” de Le Corbusier o los “trazados tecnológicos” de Mies, sino en el énfasis que la composición adquiere en la enunciación del “Estilo Internacional” y que, tal como observa Maite Muñoz, se basa en la arquitectura como volumen, la regularidad entendida como equilibrio asimétrico y la ausencia de decoración: “No hay ninguna duda en cuanto a que la famosa tríada vitrubiana es en sí un sistema mucho más complejo y conflictivo de lo que son los principios de la modernidad formulados bajo el prisma del estilo”.

La obra arquitectónica es pensada como un objeto bello y aislado, por más que las referencias al entorno social o a los problemas políticos, funcionales y técnicos sean constantes. Por ello, esta arquitectura de composición es una arquitectura de estructura cerrada que se agota en sí misma y que dificulta la conexión con otros organismos que no están en su misma orientación plástica.

Cada objeto tiende a ser un microcosmos aislado que, siguiendo premisas de las que participa en gran medida toda la teoría moderna, produjeron un “arte ensimismado” donde, en palabras de Rubert de Ventós, “seducidas como Narciso, por su propia imagen, las artes han pretendido enclaustrarse en ella. La atmósfera, en el interior de cada una se ha ido enrareciendo. Asfixiadas de puro mensaje estético, las hemos visto perder su propio cuerpo, cuya alienación creían superar”.

Esta situación crítica, puesta de manifiesto tras la explosión formalista del arte y la arquitectura de los años sesenta, es hoy plenamente actual pues los excesos iconográficos de las arquitecturas de autor en el cambio de siglo, han puesto también de manifiesto los límites de la concepción autista de la arquitectura como objeto de seducción que aparece simplemente sustentada en los valores comerciales asociados a cada una de las denominadas “estrellas de la arquitectura”.

Contra poniéndose a esta concepción de arquitectura como pura composición: formal o informal, minimalista o populista, metafísica o aleatoria, etc., se hace necesario defender hoy una postura enraizada en la tradición hispana que, además, es la base del gran carácter constructivo de nuestra arquitectura y que siempre se ha distinguido por ser el reflejo de una concepción estructural de la arquitectura, de unas obras que se muestran como el resultado formal de un proceso liderado por una estructura abierta.

Un orden estructural abierto permite grados de libertad en la solución formal. Permite también la posibilidad de incluir la presencia de lo complejo y se abre a la acción mediadora de una realidad que impida el ideal ensimismado. A partir de ello se puede entender por qué, también en nuestra arquitectura más original, se percibe la primacía de la adaptación del edificio a su entorno físico y cultural por encima de la recurrencia a un esquema teórico.

La estructura no solamente es un instrumento de relación entre técnica y construcción, sino que media entre el espacio y el lugar, intensificando el lugar y construyendo el espacio. Son innumerables los ejemplos, del castillo de Loarre a la ciudadela de La Alhambra, del museo de Mérida al auditorio Kursaal, que se pueden presentar para ilustrar cómo estas construcciones de ordenación abierta se apoyan en el lugar para realzar su memoria y sus valores topográficos, para crear espacios singulares e irrepetibles.

Un orden de variables no cerradas permite introducir menciones al entorno sin que el conjunto se resienta, razón por la cual nos subyugan esas unidades urbanas de piezas diversas, de pueblos en perfecta simbiosis con la orografía del emplazamiento. Una arquitectura que se adapta al lugar por su condición de forma definida mediante una estructura abierta que rechaza los formalismos ideales ya que, haciendo actuales las palabras de un académico como Luis Moya, “en la composición española encontramos una libertad respecto a las formas canónicas de cualquier estilo europeo, que nos permite manejarlas mejor que esas otras italianas y francesas que han llegado a una cristalización”.

Otro aspecto derivado de la primacía de la composición aislada, ensimismada, de la modernidad que ahora está tan vigente, es el concepto de armonía emanada de criterios puramente pictóricos, que hacen de la oposición o la similitud valores absolutos. Singularmente, la acción por oposición, sin los límites

middle of the 20th century, renewed the discipline but ended up choosing, in the words of Coderch, “formalisms, the rigorous application of the method and the routine and the subjects of the glorious and old masters of architecture, getting rid of their spirit and circumstances”.

Those first modern masters, especially the Europeans, who were seduced by classicist idealism, still believed in the superior value of composition as an instrument for the arranging of the image of buildings, although their work elements and their aesthetic premises were, apparently, as diverse as those used by academic authors. Certainly, the construction of a strictly modern narrative has always been threatened by successive returns to an architecture of the form projected or of stylistic rhetoric.

This is shown not only in the “regulating lines” of Le Corbusier or the “technological lines” of Mies, but also in the emphasis that composition acquires in the “International Style” and that, as Maite Muñoz observes, is based on architecture as volume, regularity understood as asymmetric balance and the absence of ornamentation: “There is no doubt that the famous Vitruvian triad is a system much more complex and conflictive than those that are the beginning of modernity based on the prism of style”.

Architectural works are thought of as beautiful isolated objects, even when references to the social setting or to political, functional and technical problems are constant. Therefore, this architecture of composition is a closed-structure architecture that exhausts itself and hinders a connection with other organisms that do not share its plastic approach.

Each object tends to be an isolated microcosm that, following the premises largely shared by modern theory, produced a “self-absorbed art” where, in the words of Rubert de Ventós, “seduced like Narcissus, by their own image, the arts have attempted to enclose themselves off there. The atmosphere in each one has become rarefied. Suffocated by the pure aesthetic message, we have seen them lose their own body, whose alienation they thought they could overcome”.

This critical situation, shown after the formalist explosion of art and architecture in the 1960s, is totally current, since iconographic excesses of designer architectures at the turn of the century have also shown the limits of the autistic conception of architecture as an object of seduction that appears simply supported by the commercial values associated with each of what are called “stars of architecture”.

Countering this concept of architecture as pure composition—formal or informal, minimalist or populist, metaphysical or random, etc.—it has nowadays become necessary to defend a position with its roots in the Hispanic tradition that is also the basis for the great constructive character of Spanish architecture and that has always distinguished itself by being the reflection of a structural concept of architecture, of works that are the formal result of a process led by an open structure.

An open structural order permits degrees of freedom in formal solutions. It also makes it possible to include the presence of complex elements and opens itself up to the mediating action of a reality that hinders the self-absorbed ideal. Based on the above, it can be understood why, also in the most original Spanish architecture, there is a primacy of the adaptation of the building to its physical and cultural surroundings over the turning to a theoretical pattern..

Structure is not just an instrument to relate technique and construction, it also mediates between the space and the place—heightening the place and constructing the space. There are countless examples—from the Castle of Loarre to the walled city of La Alhambra, from the Museum of Mérida to Kursaal Auditorium—that can be presented to illustrate how these openly arranged constructions are underpinned by the place to highlight their memory and their topographic values, to create unique, unrepeatable spaces.

A system of open variables makes it possible to introduce references to the environment without the whole being weakened by it. That is the reason why urban units with several pieces, with towns in perfect symbiosis with the orography of their setting, charm us. An architecture that adapts to the place due to its condition as a defined shape by using an open structure that rejects ideal formalisms since, in the words of an academic such as Luis Moya, “in Spanish composition we can find freedom compared to the traditional forms of any other European style, which allows us to handle them better than Italian or French, forms that have become crystallised”.

Another aspect arising from the primacy of isolated, self-absorbed composition from the modernity that is so current nowadays is the concept of harmony emerging from purely pictorial criteria, which make opposition or similarity absolute values. Singularly, action through opposition—without the limits founded on the understanding of the origin of the design and of the conditions of the outlines—

M. A. ALONSO DEL VALLa estructura como
poética arquitectónica
Structure as
Architectural Poetics

fundados en un entendimiento del origen de los trazados y de las condiciones de contorno, ha producido múltiples yuxtaposiciones de objetos aterrizados en el entorno, piezas amparadas en la primacía de la novedad como efecto regenerador, como aplicación descerebrada del actualmente llamado “efecto Guggenheim”. Una actuación habitualmente soportada por una acción megalómana que funciona por similitud y donde la tentación de la copia es innegable y, en la mayoría de los casos, supone una repetición mimética de modelos conocidos o de autores reconocidos,

A menos que la unidad se considere patrimonio de la uniformidad, una composición cerrada no admite sino formas referidas a una repetición de gestos o a un sistema de reproducción artística que la industria ha transformado en una producción por catálogo donde el guiño formal, característico de cada autor, ocupa el lugar que antaño dominaba el módulo técnico o formal.

Al referirse al problema de la repetición modular, Zevi ya denunció la contradicción de la arquitectura moderna y reprochaba su “clasicismo pseudomoderno”, rechazando el intento de armonizar y proporcionar los volúmenes por parte de algunos maestros que, mirando hacia atrás, intentan “hacer clásico lo anticlásico”. Sea un signo formal o un componente tecnológico, el concepto de módulo es una derivación del pensamiento racionalista que aspira a la unidad por repetición, un concepto unificador que nunca ha determinado la composición hispana, por lo que no existe ningún reparo en deformar los modelos, bien sean antiguos o contemporáneos, en la medida en que es necesario al conjunto. Algo que ya se puso plenamente de manifiesto en la displicencia formal con que se tradujeron los modelos clásicos en los primeros tratados renacentistas de Juan de Arfe o Diego de Sagredo.

Frente a la idea de estructura como sistema basado en un módulo derivado de una medida arbitraria, un enfoque que descende de la aplicación indiscriminada del Vignola y que rigidiza toda la composición, la arquitectura hispana valora una organización interna de la obra que, sin percibirse al exterior, expresa la construcción interna del conjunto a partir de su estructura y, de modo eficaz, ordena las partes haciendo que edificios teóricamente neoclásicos como el Museo del Prado, sufran la deformación de los módulos de su fachada principal ante la fuerza individual de los volúmenes que lo configuran.

El sentido de la estructura como característica original de toda construcción se enfrenta a los valores de la pura composición. Para un arquitecto preocupado por la composición abstracta, los materiales y su fábrica son problemas situados en un segundo término que, en todo caso, la tecnología resolverá;



Acrópolis de Atenas. Dibujo de Le Corbusier.

Acropolis, Athens. Drawing by Le Corbusier.

has produced several juxtapositions of objects that have landed on the environment, pieces protected by the primacy of novelty as regenerating effect, as a mindless application of what we now call the “Guggenheim effect”. An action usually supported by a megalomaniac action that works using similarity, where the temptation of copies is undeniable and, in most cases, represents a repetition of known models and of recognised designers.

Unless unity is considered as the result of uniformity, a closed composition does not admit anything other than forms that refer to a repetition of gestures and to a system of artistic reproduction that the industry has turned into a catalogue-style production line, where formal gestures—characteristic of each author—occupy the place where the technical or formal module used to dominate.

When referring to the problem of modular repetition, Zevi denounced the contradiction of modern architecture and criticised its “pseudo-modern classicism”, rejecting the attempt to harmonise and provide volumes by some masters that, looking backwards, attempt to “make the anti-classic classic”. Whether it is a formal sign or a technological component, the concept of module, which aspires to unity through repetition, stems from rationalist thinking; it is a unifying concept that has never defined Hispanic composition, meaning that there is no objection to deforming models, whether ancient or contemporary, as required by the ensemble. This was clearly shown in the formal indifference with which the classic models in the first Renaissance treatises by Juan de Arfe or Diego de Sagredo were translated.

In contrast to the idea of structure as a system based on a module derived from an arbitrary measurement—an approach that comes from the indiscriminate application of Vignola and that stiffens the entire composition—Hispanic architecture values an internal organisation of works that, without being perceived outside, expresses the internal construction of the ensemble based on its structure and that efficiently orders the parts, making theoretically neoclassical buildings, such as the Prado Museum, suffer the deformation of modules on its principal façade due to the individual force of the volumes that comprise it.

The sense of the structure as an original characteristic of all constructions goes against the values of pure composition. For an architect concerned about abstract composition, the materials and their manufacturing are secondary problems that, in any case, technology will resolve; the importance lies on the

M. A. ALONSO DEL VAL

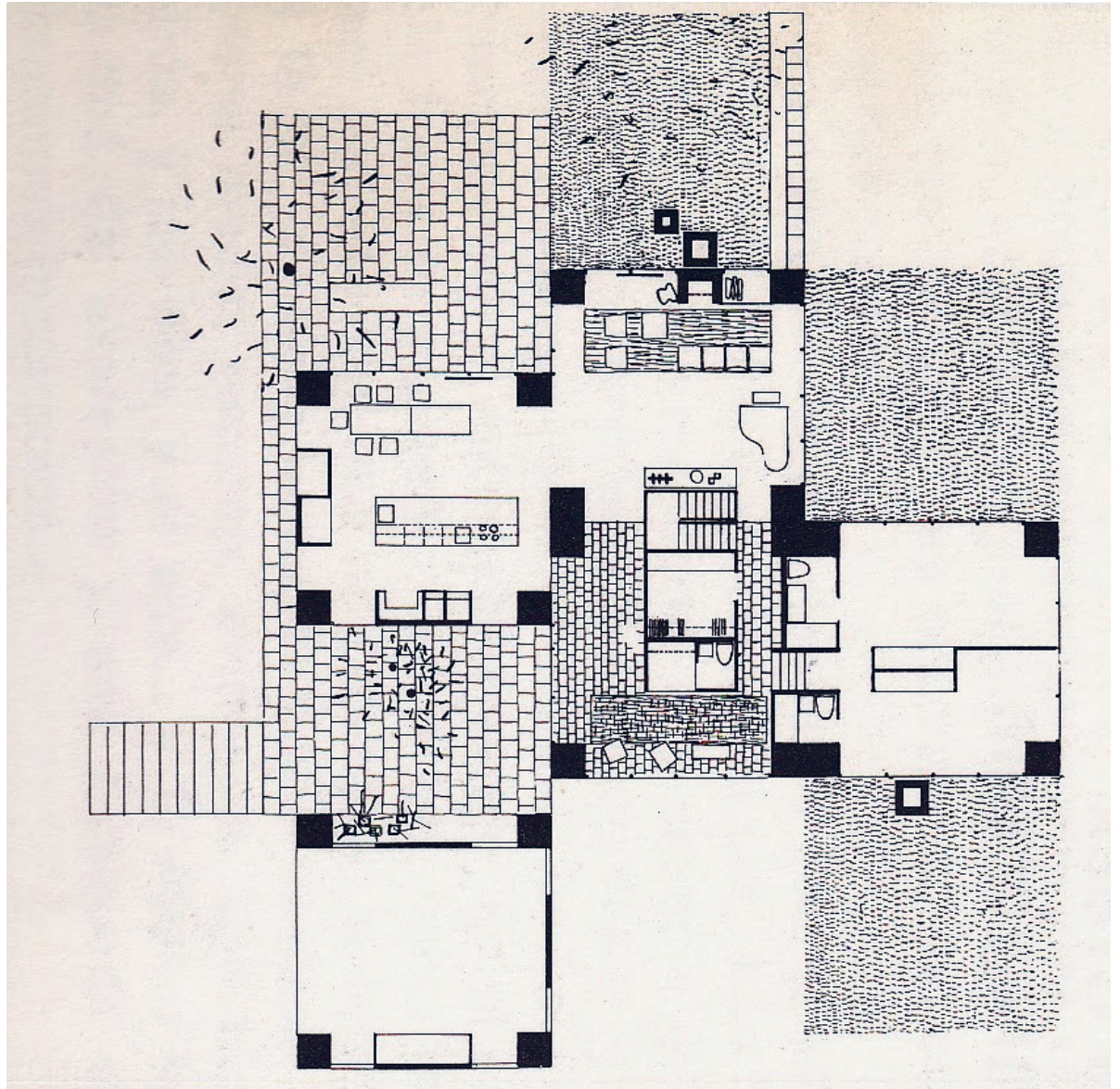
La estructura como
poética arquitectónica
Structure as
Architectural Poetics

Lo importante son los valores pictóricos o escultóricos del dibujo de las superficies limitantes. Si el concepto rector es la estructura, ésta organiza y construye lógicamente el conjunto de tal modo que se produzca de inicio una jerarquía formal que haga innecesarias “sinceridades pecaminosas” de los órganos constructivos o “redobles plásticos” de las envolventes físicas de los objetos arquitectónicos.

Si la arquitectura puede ser definida como el arte de construir forma y espacio bajo un orden, es evidente el valor del aforismo enunciado por un arquitecto apasionado por el diseño estructural como Perret, según el cual, “la construcción es la lengua materna de los arquitectos”. Tan rotunda afirmación implica un compromiso con la materialización del proyecto tal que no actúa simplemente como un agente corrector de las ideas, sino como expresión específica de los argumentos conceptuales que originan cada proyecto, de su dimensión técnica pero también de su proyección artística, y de su propia materialidad.

La importancia que la construcción posee en la definición arquitectónica determina la finalidad del proyecto y, al mismo tiempo, la importancia de la técnica como soporte real del mismo, sobre el que se define una específica relación a través de la cual se expresan sus dimensiones absolutas y relativas. “En la crítica arquitectónica”, señalaba Alan Colquhoun, “se observa una tendencia a distinguir criterios morales y utilitarios por un lado, y estéticos por otro. Según esta concepción, la estética se ocuparía de la forma, mientras que los problemas lógicos, tecnológicos y sociológicos del construir pertenecerían al mundo de la acción empírica. Esta distinción es falsa, porque ignora que la arquitectura pertenece a un mundo de formas simbólicas, en el que los aspectos específicos del construir se manifiestan de una manera metafórica, no literal”.

Esta evidencia, sentida desde cualquier ángulo de un oficio profesional comprometido con el hacer, aparece quebrantada por la proposición constante de arquitecturas dibujadas que no hacen sino desar-



Casa Adler. 1954. Filadelfia, EEUU. Louis Kahn.
Adler House. 1954. Philadelphia, USA. Louis Kahn.

pictorial or sculptural values of the design of the limiting surfaces. If the guiding concept is structure, it then organises and constructs the design logically, so that there is a formal hierarchy from the start that makes “sinful sincerities” about the constructive organs or “plastic beats” of the physical enclosures of the architectural object unnecessary.

If architecture can be defined as the art of constructing form and space based on order, the value of the aphorism stated by an architect passionate about structural design, such as Perret, is clear; in his own words “construction is the mother tongue of architects”. Such a strong statement represents such a commitment to the completion of projects that it does not act simply as a corrective agent for ideas, but as a specific expression of the conceptual arguments that are the origin of each project, of their technical dimension, but also of their artistic projection and their own material nature.

The importance that construction holds in the architectural definition determines the purpose of the project and, at the same time, the importance of the technique as its actual foundation, which is the basis that defines a specific relationship that expresses its absolute and relative dimensions. Alan Colquhoun stated that “There is a tendency in criticism to distinguish between utilitarian and moral criteria, on the one hand, and aesthetic criteria, on the other. According to this conception, aesthetics is concerned with ‘form’, while the logical, technical, and sociological problems of building belong to the world of empirical action. This distinction is false because it ignores the fact that architecture belongs to a world of symbolic form in which every aspect of building is presented metaphorically, not literally.”

This evidence, which can be felt from any angle of a profession committed to creation, appears to be violated by the constant proposition of architectural designs that only develop a formal escapism

M. A. ALONSO DEL VALLa estructura como
poética arquitectónica
Structure as
Architectural Poetics

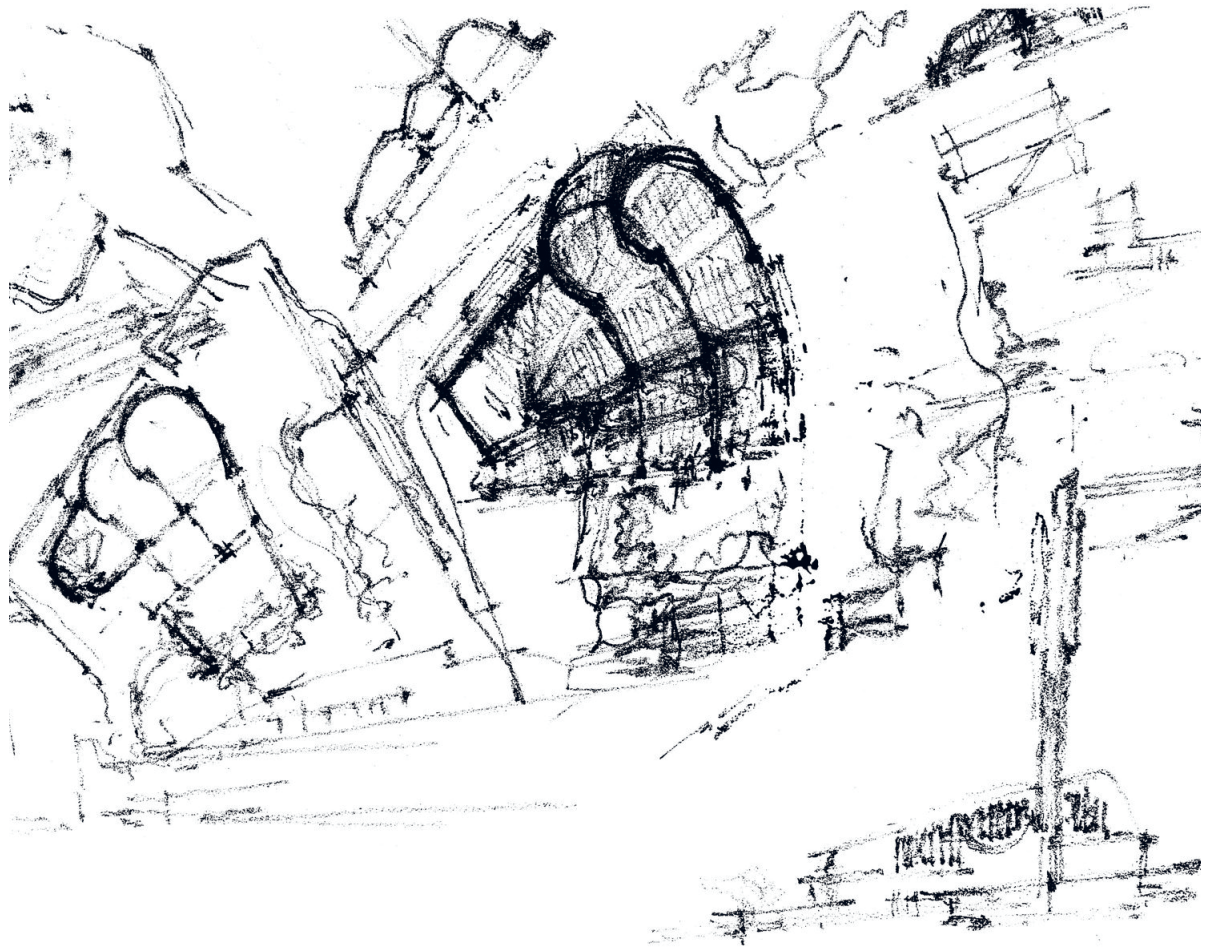
rollar un escapismo formal, cuyo origen puede encontrarse en la intransigencia y el hermetismo propios de la conciencia moderna como un patrimonio de lo individual, lo que finalmente se traduce en un ensimismamiento de los lenguajes artísticos que acaban confundiéndose disciplinariamente entre ellos.

La escisión vanguardista entre construcción y forma supuso el desdoblamiento de los arquitectos modernos en dos posturas en relación con el carácter productivo de la arquitectura, enfrentados singularmente alrededor del concurso de la Sociedad de Naciones de 1929. A un lado, los defensores de la construcción basada en el funcionalismo objetivo que deseaban evitar toda referencia artística y reclamaban un estatuto de práctica científica. Al otro, los defensores de la obra de arte total (“gesamtkunstwerk”) y de la arquitectura como integración de todas ellas. Una contraposición que resulta evidente en la polémica entre Karel Teige y Le Corbusier a propósito del “Mundaneum”.

Hoy esta disputa parece más bien entablarse entre los que mantienen el carácter simbólico de las operaciones constructivas y, seducidos por el valor publicitario de la imagen, reducen la práctica arquitectónica a la obtención de una apariencia novedosa, frente a los que entienden los problemas de resolución técnica como una oportunidad para el empleo de tecnologías nunca vistas en los acabados, en los efectos derivados de puros juegos epiteliales, que enmarcan hoy un antagonismo ficticio entre los denominados arquitectos icónicos y los superficiales.

Alejados de esta pelea, la defensa de la arquitectura como una acción interpretativa y transformadora de la realidad, tiene su reflejo en una relación entre técnica y construcción que debe superar cualquier restricción previa entre formas mecánicas y formas artísticas, una distinción que ha llevado a valorar subsidiariamente a unas respecto de las otras.

Si bien es cierto que los objetivos de una “ciencia del construir” son diferentes de los de un “arte del construir”, ambos enfoques se superponen ya que si para la técnica no existe la forma como opción, de tal modo que sus planteamientos son generalistas; la construcción solamente se entiende desde la particularización de esa técnica a unas condiciones de proyecto, de tal manera que la obra construida es un reflejo del mundo exterior cuya literalidad de elementos y sistemas se trasciende en el proyecto.



Iglesia de las Tres Cruces. Vouksenniska, Finlandia. 1955-1958. Alvar Aalto.
Church of the Three Crosses. Vouksenniska, Finland. 1955-58. Alvar Aalto.

whose origin can be found in the intransigence and impenetrability of the modern conscience as the legacy of the individual, which finally results in a self-absorption of artistic languages, which end up being confused with each other in disciplinary terms.

The avant-garde split between construction and form represented the splitting of modern architects into two positions concerning the productive nature of architecture, singularly opposed around the League of Nations tender of 1929. On one side, the defenders of construction based on objective functionalism who wished to avoid all artistic references and called for scientifically practical rules, on the other, the defenders of the total work of art (“Gesamtkunstwerk”) and of architecture as the integration of all of them. A contrast that is clear in the argument between Karel Teige and Le Corbusier about the “Mundaneum”.

Today, this dispute arises more clearly between those who maintain the symbolic nature of constructive operations and—seduced by the advertising value of the image—reduce practical architecture to the achievement of a new appearance and those who understand that problems with technical solutions are an opportunity for the use of technologies that have never been seen in finishes, in the effects arising from epithelial games, which today define a fictitious antagonism between so-called iconic and superficial architects.

Away from this argument, the defence of architecture as an interpretative, transforming action of reality is reflected in a relationship between technique and construction that needs to overcome any prior restriction between mechanical forms and artistic forms; due to this distinction, one type of forms is valued as subsidiary of the other.

Although it is true that the objectives of a “construction science” are different from those of a “construction art”, both overlap since, if technique does not conceive form as an option—so that its approaches are general—construction can only be understood from the specific characterisation of this technique to certain project conditions, so that the constructed work is a reflection of the world outside, whose literal elements and systems transcend the project.

La construcción se configura así como una componente de primera magnitud puesto que el deseo de realidad en ella contenido, controla y determina la materialización de la idea, reduciendo la presencia de lo subjetivo y sintetizando las opciones múltiples, hasta tal punto que se puede afirmar que, citando a Prouvé, “un proyecto no existe si no contempla su propia realización”. Es por ello que no puede ni debe existir confrontación entre forma y construcción, porque ambas se ajustan desde el inicio del proyecto mediante una relación con la técnica que dota a los argumentos arquitectónicos de la estabilidad con que la realidad presenta aquello que es necesario y no aleatorio.

El instrumento básico para entender la relación entre forma y construcción es la estructura. Esta debe ser considerada, por tanto, como el soporte de la forma y como un instrumento arquitectónico que evita la peligrosa distinción entre forma técnica y forma estética que está en la raíz de gran parte de la arquitectura del envase que nos rodea, donde se justifica, a la manera de Venturi, la superposición de un envoltorio signifiante sobre una forma funcional y tecnológicamente eficaz.

La estructura soporta la idea arquitectónica otorgándole un estatuto disciplinar al desarrollo del proyecto pues contrapone el control tectónico y la lógica constructiva frente a la movilidad y labilidad de lo formal. Un recurso plenamente coherente con la atención a los procedimientos ejecutivos de la razón práctica, mediante los cuales se establece una jerarquía entre materiales, elementos y técnicas de tal modo que la expresión de la racionalidad que los articula haga evidentes sus características constructivas.

La estructura se complementa con la presencia del material que, en un discurso paralelo, irá definiendo una sintaxis propia que es inseparable de la caracterización de forma y espacio. Un lenguaje específico que posee una autonomía y una vinculación similares a la de formas y espacios, y que nos recuerda aquella idea tan repetida de Kahn sobre el deseo de ser implícito en el material: “La belleza de lo que creas aparece si honras el material por lo que realmente es”.

La arquitectura es bastante más que un objeto abstracto construido de una materia únicamente receptiva a valores económicos, la arquitectura es, en este ámbito, el desvelamiento de las virtualidades contenidas en la materia que se sublima. En palabras de Barragán, “si hubiera muchas soluciones técnicas equivalentes a un problema, aquella que ofrezca un mensaje de belleza y emoción, ésa es arquitectura”.

Aparece, pues, una distinción entre construcción y producción que afecta al propio ser del concepto estructural. Mientras la primera se funda sobre el conocimiento metodológico de las técnicas utilizadas con intencionalidad, la segunda se fundamenta sobre un sistema donde el concepto de tecnología se sujeta únicamente a valores de eficacia y rentabilidad.

Pero junto con esta distinción, es necesario advertir que una vuelta hacia lo estructural como soporte de la construcción no significa el simple acopio astuto de formas escultóricas y materiales diversos con fines expresivos o simplemente celebrativos, esas analogías formales que nunca remiten al proceso orgánico de constitución de las formas portantes en la naturaleza. Frente al diseño como ensamblaje de piezas debe valorarse la construcción como disciplina proyectiva y la técnica como control real del diseño.

En ese punto, la estructura actúa como soporte físico de la idea, comprobando su rigor matérico y geométrico, mientras su aparente rigidez técnica, constituye un freno para la dispersión formal y el lenguaje inconsistente. Adorno realiza una prospección sobre la técnica de indudable interés pedagógico si se aplica al papel de la estructura en el proceso de proyecto: “El arte no se agota en lo que se puede hacer, como desearía el romo conservadurismo cultural, no se agota en su tecnificación. Como prolongación del brazo del sujeto dominador, la técnica vacía a las obras de arte de su lenguaje inmediato y las leyes tecnológicas suprimen parte de la contingencia del individuo que realiza la obra”.

Esta aplicación generalista de un saber científico sobre una acción práctica, no debe suponer la división entre técnica y forma que tanto se ha desarrollado a lo largo de los últimos siglos y sobre cuyas consecuencias parecen reflexionar últimamente los arquitectos tratando de aumentar las rutinas constructivas y, evitando la reelaboración de materiales industriales, indagar sobre sus posibilidades sintácticas ya que en línea con el propio Adorno: “lo agudamente moderno no es la imitación de algo anímico, sino la búsqueda de la expresión de algo inexpresado por el lenguaje significativo”.

La construcción como sintaxis específicamente arquitectónica, constituye el mundo en el cual se integran estructura y cerramiento. Una relación que habitualmente se ha calificado como de encuentro entre la construcción y la composición, puesto que toda modificación del sistema constructivo supone una acción sobre las formas y espacios por él definidos, además de aceptar que en toda solución constructiva existe un valor signifiante y un criterio de certidumbre cuya transformación afecta no solo al soporte sino a la forma soportada, lo cual prueba el valor retórico de la construcción.

In this way, construction is configured as a major component, because the desire for reality that it contains controls and determines the execution of the idea, thus reducing the presence of the subjective component and encapsulating the numerous options to such an extent that it can be stated that, according to Prouvé, “a project does not exist if it does not consider its own realisation”. That is why there cannot and must not be a confrontation between form and construction, because both adapt each other from the beginning of a project through a relationship with the technique that provides architectural arguments with the stability that reality uses to present something that is necessary and not random.

The basic instrument to understand the relationship between form and construction is structure. It must therefore be considered as the basis for form and as an architectural instrument that avoids the dangerous distinction between technical form and aesthetic form that is at the heart of much of the architecture of the enclosure that surrounds us, where, like in Venturi, the superimposition of a meaningful covering over a functional and technologically effective form is justified.

Structure supports the architectural idea, providing the development of projects with disciplinary rules, since it sets tectonic control and constructive logic against the mobility and lability of the formal component. This resource is fully consistent with the attention to executive procedures of practical reason; through these procedures, a hierarchy between materials, elements and techniques is established so that the expression of the rationality that connects them makes their constructive characteristics clear.

Structure is complemented by the presence of the material that, in a parallel discourse, will define its own syntax, which is inseparable from the characterisation of form and space. A specific language that possesses an autonomy and connection similar to that of form and spaces, and that reminds us of the idea repeated so often by Kahn about the desire to be implicit in the material: “The beauty of what you create comes if you honor the material for what it really is”.

Architecture is much more than an abstract object constructed from a material that is only open to economic values; architecture is, in this context, the unveiling of the virtualities contained in the sublimed material. In the words of Barragán, “if there are many equally valid technical solutions to a problem, the one which offers the user a message of beauty and emotion, that one is architecture”.

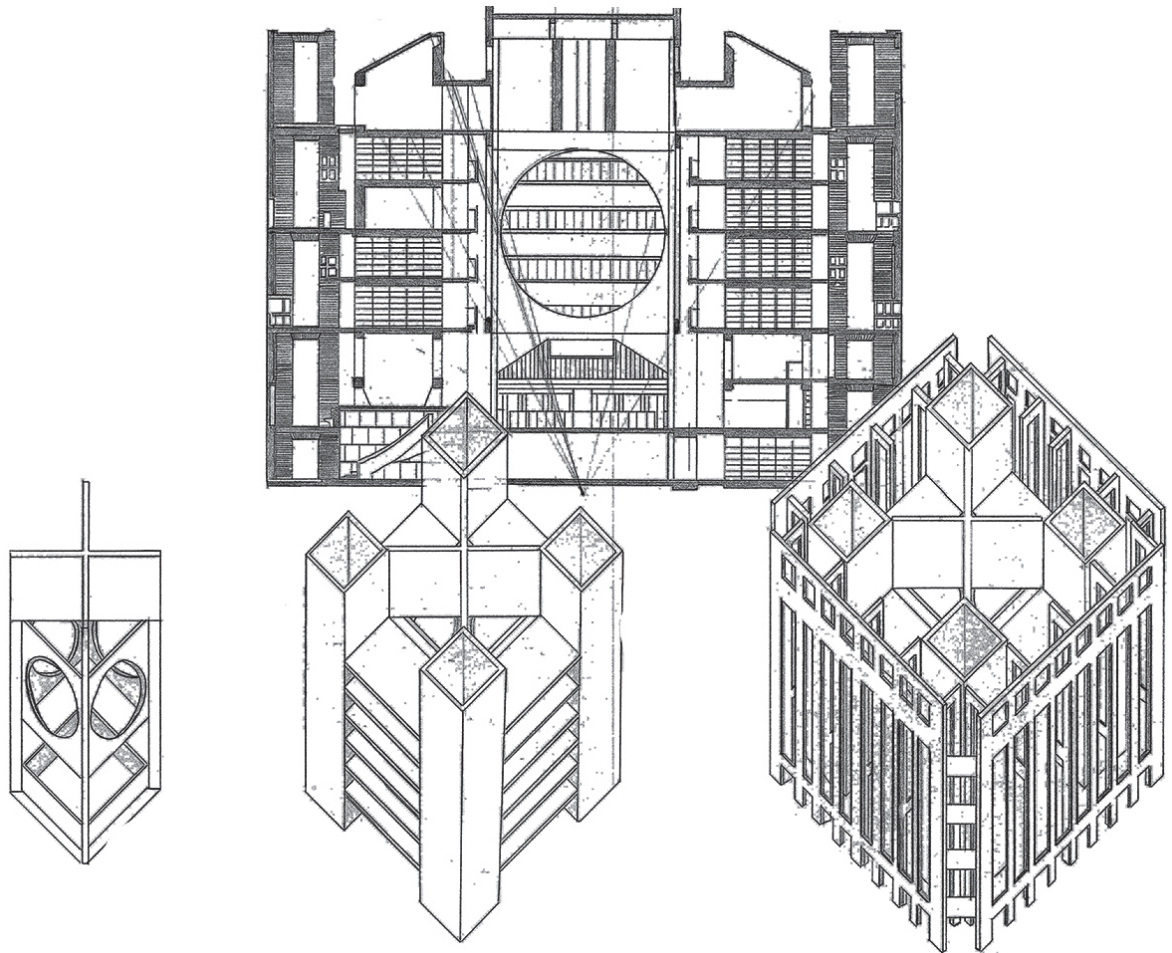
There appears, therefore, a distinction between construction and production that affects the structural concept itself. While the first is founded on the methodological knowledge of the techniques intentionally used, the second is founded on a system where the concept of technology is only subject to values of efficiency and profitability.

However, along with this distinction, it is necessary to warn that a return to structure as a basis for construction does not mean the simple astute collecting of sculptural forms and various materials for expressive or simply celebratory purposes, those formal analogies that never refer to the organic process of constitution of bearing forms in nature. In contrast to design as the assembly of pieces, construction must be valued as a project discipline and technique as the actual control of design.

In this point, structure acts as a physical basis for the idea, verifying its material and geometrical rigour, while its apparent technical rigidity represents a brake against formal dispersion and inconsistent language. Adorno makes a study concerning technique that is of undoubtable educational interest if applied to the role of structure in the project process: “Art does not end in what can be done, as strict cultural conservatism would wish, it does not end in its technification. As an extension of the arm of the dominating subject, technique empties works of art of their immediate language and technological laws delete part of the contingency of the individual who makes the work”.

This generalist application of scientific knowledge about a practical action should not involve the division between technique and form that has developed so strongly over the last centuries; recently, architects seem to reflect on the consequences of this division, attempting to increase the constructive routines and—avoiding the re-use of industrial materials—investigate their syntactic possibilities in keeping with Adorno: “the acutely modern is not the imitation of something emotional, it is the search for the expression of something unexpressed by significant language”.

Construction as a specifically architectural syntax constitutes the world in which structure and enclosure are integrated. It is a relationship that has usually been categorised as a meeting between construction and composition, because all modifications to the constructive system represent an action concerning forms and spaces defined by it and accept that in all constructive solutions there is a significant value and a criterion of certainty whose transformation affects not only the support but also the supported form, which proves the rhetorical value of construction.



Biblioteca de la Academia Philips. Exeter. Nuevo Hampshire, EEUU. 1965-1972. Louis Kahn.

Philips Academy Library. Exeter, New Hampshire, USA. 1965-1972. Louis Kahn.

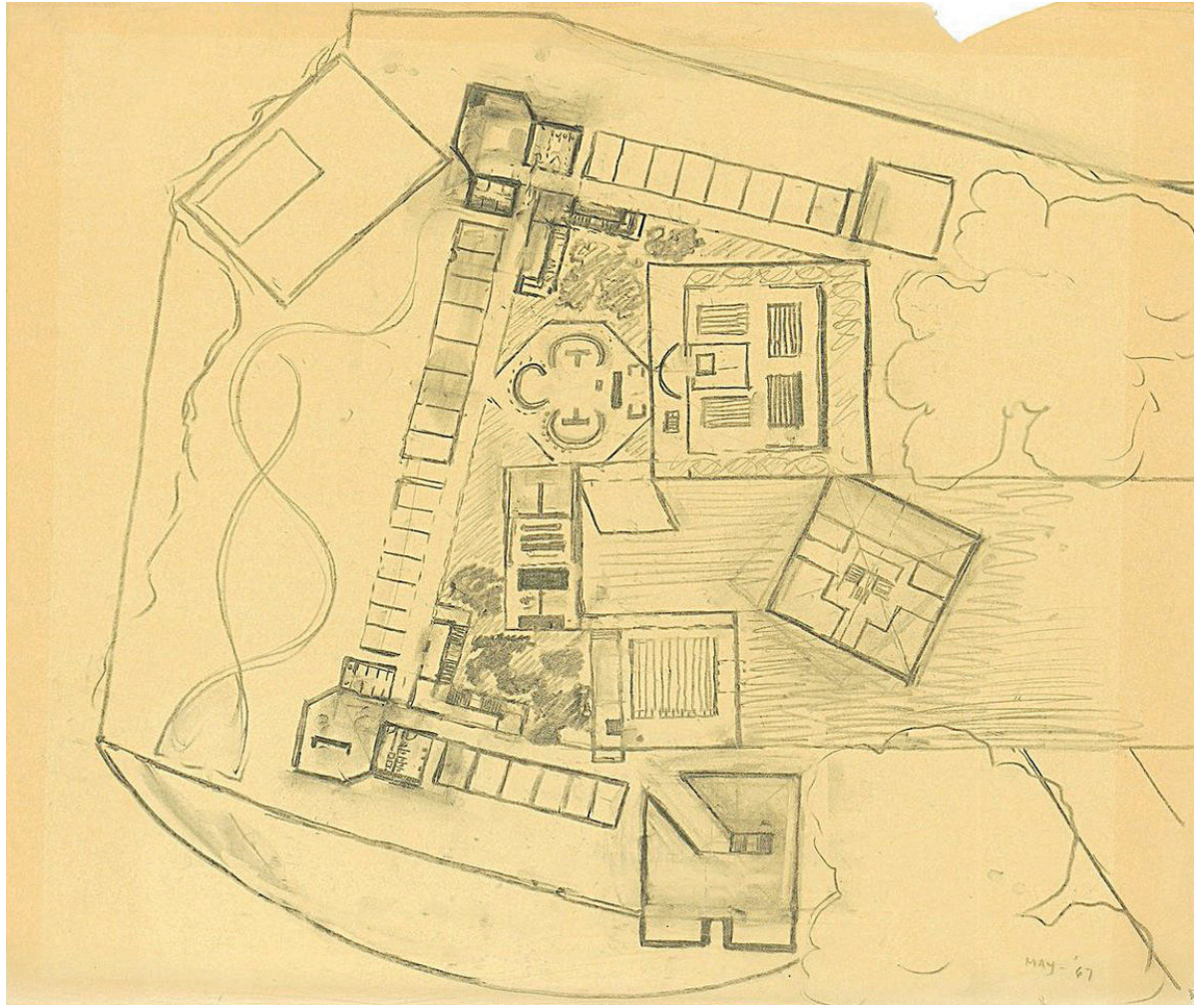
En este contexto, aparece la noción de ornamento que posee un carácter complementario de la idea de estructura. Esta constituye el sustento de la forma esencializada, de aquello que traspasa el tiempo y se puede convertir en una ruina, mientras que el ornamento pertenece al cerramiento o forma habitual, afectando al sentido de la medida y a la expresión del material, al detalle que también hace visible al soporte y que tanto obsesionaba a Mies.

Por último, estructura y cerramiento, o forma primaria versus forma secundaria, constituyen una dualidad cuya relación interna permite establecer una idea de construcción que articule tanto las formas portantes como las relaciones dimensionales. Un mecanismo que desarrolla jerárquicamente el proyecto como un proceso que, inicialmente, se induce desde lo particular a la búsqueda de una ley general que estructure el argumento del proyecto y, posteriormente, se deduce como un proceso de lo general a lo particular del diseño pormenorizado de los acabados.

Un diálogo que tiene un marcado carácter pedagógico pues, en el proceso de solución de la estructura, el diseño se debate siempre entre la necesidad de autoafirmación de sus características formales y las demandas espaciales. Un trabajo plenamente formativo, como también lo es ser fiel posteriormente a los principios elegidos y dejarse dirigir en su realización por esas exigencias internas que deben interpretarse entre el rigor y la sensibilidad, entre la coherencia y la densidad propia de cada solución.

Es aquí donde puede aparecer el ornamento con una dimensión moderna que enaltece la condición material de la arquitectura, en el sentido que supera cualquier diatriba calvinista para integrarse en un discurso disciplinar, en el cual el sentido orgánico del ornamento (que tanto recuerda a Sullivan o al propio Alberti) puede recuperarse no como una anotación simbólica que pertenece a las formas esenciales, sino como expresión de fronteras y acotaciones donde los valores efímeros del estilo temporal se superponen con los valores constructivos del acabado, el encuentro, el límite, etc.

Evidentemente, el ornamento implica un descenso de la forma esencial al mundo real, del esqueleto al material, pero además permite expresar pluralidades arquitectónicas sobre conceptos que no poseen



Convento para las Dominicicas. Media, Pensilvania, EEUU. 1968. Louis Kahn.
Dominican convent. Media, Pennsylvania, USA. 1968. Louis Kahn.

In this context, there appears the concept of ornament, whose character complements the idea of structure that, in turn, constitutes the support of the essentialised form, of that which crosses time and can become a ruin. Ornament, in contrast, belongs to the enclosure or usual form, affecting the sense of the size and the expression of the material, the detail that also reveals the support and that obsessed Mies so much.

Finally, structure and enclosure, or primary versus secondary form, constitute a duality whose internal relationship makes it possible to establish an idea of construction that connects both the bearing forms and the dimensional relationships. A mechanism that hierarchically develops the project as a process that is initially induced from the particular component to the search for a general law that will structure the argument of the project and, then, is deduced as a process from the general to the particular component of the detailed design of finishes.

It is a dialogue with a strong educational nature because, in the process of solving the structure, the design always doubts between the need for the self-affirmation of its formal characteristics and spatial demands. It is a completely educational work, as is staying true to the principles chosen and letting oneself be directed in their realisation by these internal requirements that must be interpreted between rigour and sensitivity, between consistency and the density of each solution.

It is here where ornament appears with a modern dimension that heightens the material condition of architecture, in the sense that it exceeds any Calvinist diatribe to become integrated into a disciplinary discourse, in which the organic sense of the ornament (which is reminiscent of Sullivan or Alberti) can be recovered, not as a symbolic recording that belongs to essential forms, but as an expression of frontiers and marks where ephemeral values about temporary style are overlapped with the constructive values of the finish, the meeting, the limit, etc.

Clearly, the ornament implies a descent of the essential form to the real world, from the skeleton to the material, but it also allows to express architectural pluralities concerning concepts that do

“figura”. El ornamento no es esencial para el concepto pero es imprescindible para la definición real de la obra que, en sus acabados, obtiene la belleza de la expresión tectónica y la fidelidad constructiva que no consiste en literalidad sino en retórica, que no es trasposición sino, nuevamente, descripción de una poética.

Aristóteles situaba la Poética a caballo entre la Lógica, la Estética y la Ética. Un lugar que constituye una invitación al paralelismo con la arquitectura pues ésta constituye una actividad donde la teoría y la práctica están íntimamente relacionadas. Así, tanto la poesía como la arquitectura, se constituyen como formas de pensamiento que, a la vez, imaginan y relatan la realidad.

Ese compromiso del hacer con el pensar, establece como una necesidad la interrelación de la teoría del proyecto con la práctica proyectual a través de un pensamiento poético que otorgue un valor central a la estructuración de opciones, a la definición del orden estructurante de la traza, dentro de las técnicas de invención de cualquier proceso creativo, también del proyecto arquitectónico.

Aunque habitualmente se citan como tales ciertas herramientas del pensamiento de carácter pre-verbal y pre-simbólico, ninguna de ellas lo es tanto como el denominado “pensamiento corporal” que se desarrolla mediante la técnica que se puede denominar como “compactación” y con la que se busca dicha estructuración de opciones, es decir, el pensamiento que tiene lugar a través de la apertura de sensaciones que tienen que ver con un sentido profundo del hacer arquitectónico, con una vocación constructiva, con una llamada a configurar constructivamente el mundo.

Son muchas las personas creativas que, antes de poder encontrar las palabras adecuadas para expresarse, experimentan la emergencia de las ideas en forma de sensaciones corporales y emociones que transmite la concentración sobre el problema del hacer. Unas mociones que actúan a modo de trampolín de una modalidad más formal de pensamiento donde aparece la necesidad de construir una ley estructural, una estructura arquitectónica.

Dentro del movimiento de rehabilitación de la razón práctica, Gadamer ha señalado que no hay nada más extraño al trasfondo de la filosofía clásica que la distinción moderna entre teoría (saber puramente especulativo) y práctica (aplicación de ese saber especulativo a la acción o a la producción). “La distinción aristotélica”, precisa el propio Gadamer, “es una distinción entre saberes y no una distinción entre el saber y su aplicación”.

En la Arquitectura Moderna ha permanecido una cierta voluntad de desvinculación entre “poiesis” y “tékhne” que ha acentuado los valores de la mera innovación y la preponderancia del proceso sobre los resultados, dando autonomía a la arquitectura que provenía de la emancipación de una frente a la otra, cuando existe una directa conexión entre la arquitectura como forma de conocimiento y la arquitectura como realización práctica. Una relación de la que deriva su verdadera autonomía, no solamente por el resultado final sino por el modo en que se ha producido, al establecer en el proyecto una relación específica entre la componente externa de la técnica y la componente interna de la construcción.

Consecuentemente, la práctica arquitectónica es una forma de conocimiento diferente del pensamiento teórico, pero no debe establecerse que únicamente en el hacer técnico encuentra sentido la acción creadora. Frente a la teoría del hallazgo como invención, se defiende la construcción de una idea como motor del descubrimiento y el valor del proceso de síntesis y encuentro entre el deseo y la realidad.

Por ello, la definición de la estructura de un proyecto arquitectónico es uno de los grandes hallazgos disciplinares y uno de los grandes mecanismos de aprendizaje de la arquitectura. También uno de los momentos estelares del proceso creativo de cualquier proyecto. Un tiempo donde se dirime y define la constante dualidad entre concepto y expresión que no representa sino un distinto énfasis entre la arquitectura entendida como idea o como lenguaje, siempre al servicio de la obra final.

El problema actual de la significación o hiper-significación de los valores arquitectónicos externos en detrimento de los internos no es nuevo y, durante el siglo pasado tanto como en éste, la arquitectura ha sufrido la invasión de códigos establecidos desde disciplinas externas a las propiamente arquitectónicas. Esta constante injerencia de visiones extrañas ha creado normas postizas y ha dificultado tremendamente la posibilidad de realizar una crítica profunda de la inundación retórica a que regularmente viene sometida la arquitectura, ya que tanto los análisis puro-visuales como el cientificismo quirúrgico desconocen el proceso y los fines del proyecto como operación intelectual de carácter técnico-creativo.

En estas extrapolaciones, se han producido mutilaciones de componentes arquitectónicos como la construcción o el orden, en beneficio de la forma o el espacio, cuando no del puro utilitarismo funcional o del comercio visual. Como señalaba Ludovico Quaroni, y parece un diagnóstico de la situación

not possess “figure”. The ornament is not essential for the concept, but it is essential for the actual definition of the work that, in its finishes, achieves the beauty of the tectonic expression and the constructive fidelity that does not consist of literality but of rhetoric, that is not transposition, but, again, the description of poetics.

Aristotle placed poetics between logic, aesthetics and ethics; a place that invites comparisons with architecture, as it constitutes an activity where theory and practice are closely related. Therefore, both poetry and architecture are established as ways of thinking that, in turn, imagine and narrate reality.

This commitment to act based on thought establishes the need for an interrelation between the theory of the project and the practice of the project through a poetic thought that provides a central value to the structuring of options, to the definition of the structural order of the design, within the inventive techniques of any creative process, also of the architectural project.

Although certain tools are usually cited as tools of pre-verbal and pre-symbolic thought, none of them is as strong as what is called “body thought”, which is developed through the technique that can be called “compaction” and that is used to search said structuring of options, that is, the thinking that takes place through the opening of sensations related to a deep sense of architectural creation, with a constructive vocation, and a call to constructively configure the world.

There are many creative people who, before they can find the right words to express, experience the emergence of ideas in the form of body sensations and emotions that convey the concentration concerning the problem of creation. Motions that act as a launch pad of a more formal way of thinking where the need to construct a structural law — an architectural structure — appears.

Within the movement of recovery of practical reason, Gadamer stated that there is nothing stranger in the background of classic philosophy than the modern distinction between theory (purely speculative knowledge) and practice (the application of this speculative knowledge to action or production). “The Aristotelian distinction”, continues Gadamer, “is a distinction between knowledges and not a distinction between knowledge and its application”.

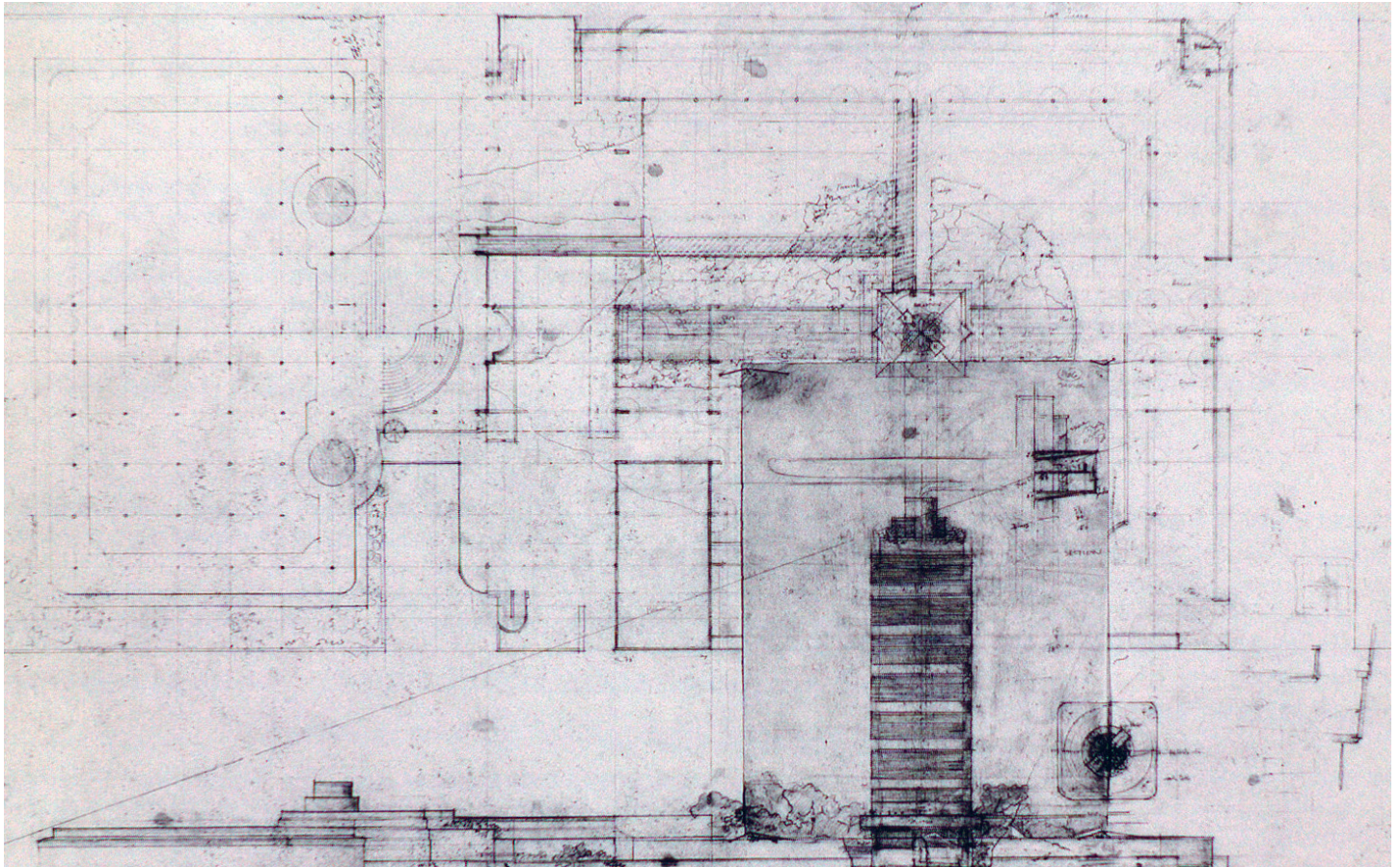
A certain willingness to separate “poiesis” and “tékhne” has remained in modern architecture; it has accentuated the values of mere innovation and the preponderance of the process above results, giving autonomy to architecture resulting from the emancipation of one in contrast to the other, when there is a direct connection between architecture as a form of knowledge and architecture as practical realisation. A relationship that results in its real autonomy, not only because of the final result but also because of the way in which it has been produced, by establishing in the project a specific relationship between the external component of the technique and the internal component of the construction.

Consequently, architectural practice is a form of knowledge different from theoretical thought, but it should not be accepted that creativity can only be found in technical creation. The construction of an idea as the engine for discovery and the value of the process of synthesis and meeting between desire and reality are defended in contrast to the theory of finding as invention.

Therefore, the definition of the structure of an architectural project is one of the great disciplinary finds and one of the great learning mechanisms of architecture. It is also one of the amazing moments in the creative process of any project. A moment in which the constant duality between concept and expression — which represents nothing less than a different emphasis between architecture understood as an idea or as a language, always subordinate to the final work — is resolved and defined.

The current problem of significance or hyper-significance of external architectural values to the detriment of internal values is nothing new and, in both the last century and this one, architecture has suffered the invasion of established codes from disciplines that are external to strictly architectural ones. This constant interference of external visions has created false rules and has strongly hindered the possibility of making a profound critique of the rhetorical flood to which architecture is regularly submitted, because both purely visual analysis and surgical scientism are unaware of the process and the purposes of projects as technical-creative intellectual operations.

Mutilations of architectural components, such as construction or order, have taken place in these extrapolations, to the benefit of form or space, when not of the pure functional utilitarianism or of commercial visions. As Ludovico Quaroni said, in what appears to be a prediction concerning the



Torre de Investigación SC Johnson. Wisconsin, EEUU. 1944-1950. Frank Lloyd Wright.

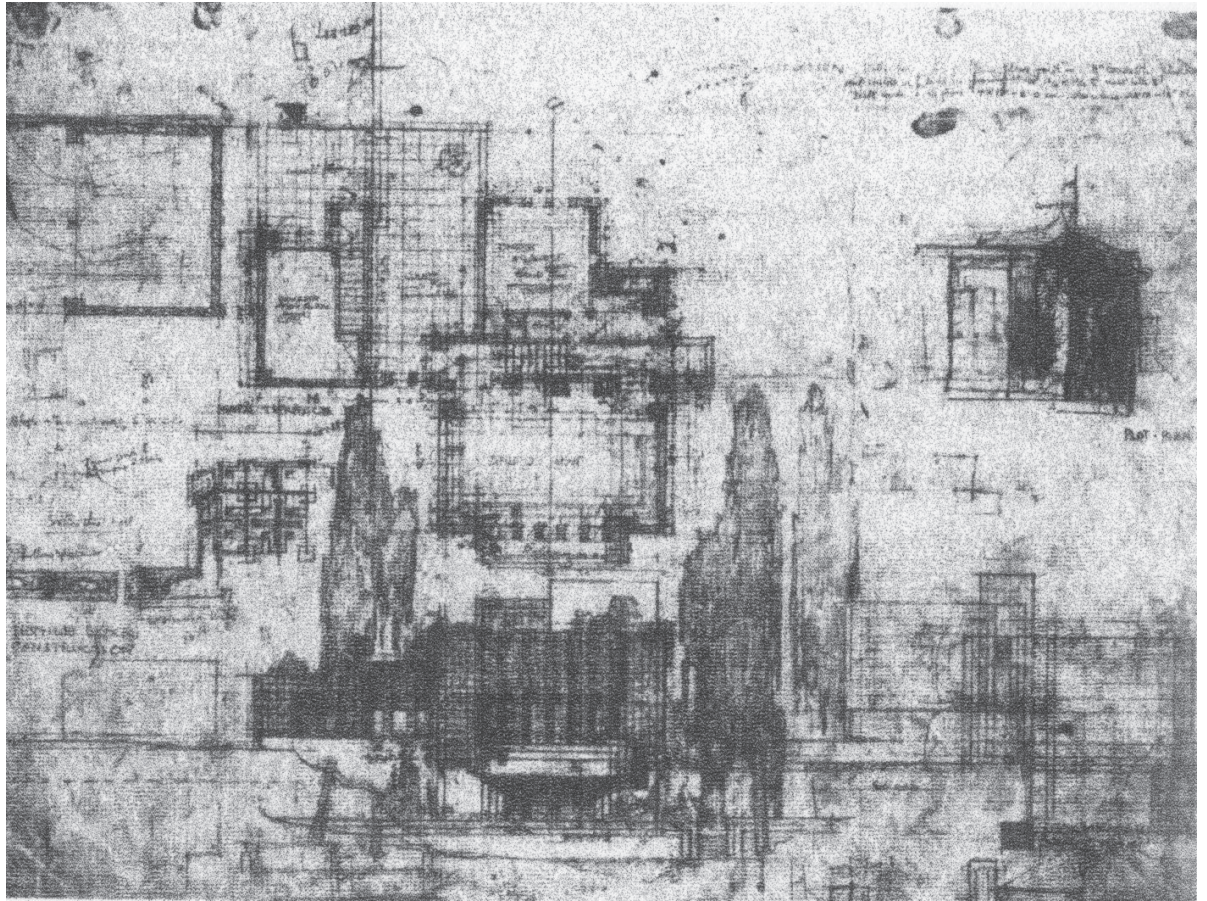
SC Johnson research tower. Wisconsin, USA. 1944-1950. Frank Lloyd Wright.

contemporánea, “una mala interpretación de la “crítica del gusto” de Galvano della Volpe hace que se crea posible proyectar partiendo directamente de la construcción formal del producto, considerando posible introducir luego en el contenedor, ya diseñado, los espacios necesarios a las funciones sin tener en cuenta los contenidos, identificando en la geometría material lo específico de la arquitectura”.

Esta actitud que implica una reducción de la arquitectura a principios desvinculados de toda referencia temporal, dominada por la reiteración de ciertas devociones formales que parecen originales porque son novedosas a los ojos de observadores incultos, ha supuesto una incitación tan actual a la transgresión de la historia, de cualquier historia, como la que anunciara Tafuri al analizar las ofertas, para una “Arquitectura de Tendencia”, de los representantes “rigurosos” como Argan frente a los “metafísicos” como Rossi o Aymonino: “Considerar la historia como un “acontecimiento”, no como un “valor” que habrá que formular inalterado en el presente, exigía, evidentemente, un ánimo y una claridad de ideas fuera de lo común: la indecisión en verificar este salto ha ocasionado, y sigue ocasionando, situaciones ambiguas e improductivas, que hacen comprensible el que se vuelva a proponer la necesidad de un nuevo salto en el vacío, de un nuevo, pero más radical, asesinato de la Historia”.

En el momento actual, el problema de la exuberancia retórica como parte del discurso disciplinar de la arquitectura se encuentra con las dificultades surgidas de la subjetivización extrema de los códigos expresivos y el impacto que sobre ellos realiza la extraordinaria abundancia de información gráfica que se recrea en mostrar aspectos parciales, la belleza de las palabras y los trazos sueltos, sin describirnos el discurso en su totalidad. Lo que es peor, ni siquiera tiene interés saber qué se dice sino cómo se dice.

Frente a ello sigue siendo necesaria una interpretación de la arquitectura que valore el proyectar como un proceso, como una acción que transforma la realidad desde dentro, no desde la pura percepción exterior. Así, la retórica del proyecto puede ser importante en tanto evidencie no solamente sus significados inmediatos sino, de manera muy importante, el modo en que se estructuran, identificando forma resultante y actividad proyectual. Así, hay arquitecturas que se transforman en ejemplos no por lo que puedan contener de imitables, sino porque hacen evidentes los procesos lógicos que definen un modo nuevo de articular los elementos de arquitectura.



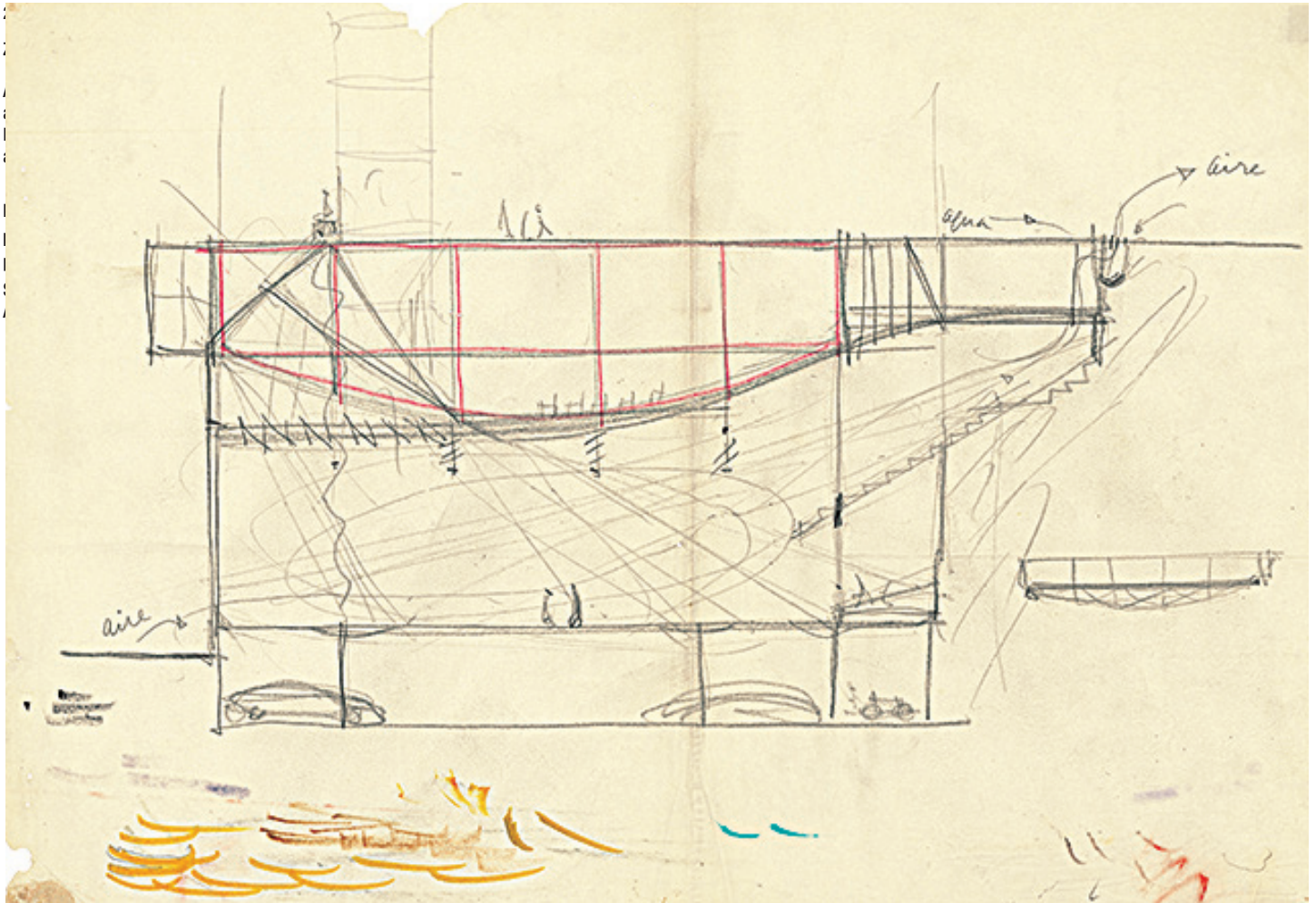
Casa Millard. California, EEUU. 1924. Frank Lloyd Wright.
Millard House. California, USA. 1924. Frank Lloyd Wright.

current situation, “a poor interpretation of the ‘critique of taste’ by Galvano della Volpe means that it may be possible to design projects based directly on the formal construction of the product, considering it possible to then introduce in the already designed container, the spaces required for functions, without taking into account the contents, identifying the specific nature of architecture in the material geometry”.

This attitude, which implies a reduction of architecture to principles that are completely removed from all references to time, dominated by the repetition of certain formal devotions that appear to be original because they are new to the eyes of uncultured observers, has represented a modern incitement to violate history, any history, as announced by Tafuri when analysing the offers for a “Cutting-Edge Architecture” from the “rigorous” representatives such as Argan against the “metaphysical” representatives such as Rossi or Aymonino: “Considering history as an ‘occurrence’ and not as a ‘value’ that will have to be formulated unaltered in the present demanded, clearly, an unusual will and clarity of ideas: the indecision in confirming this leap has caused, and continues to cause, ambiguous, unproductive situations that make a new leap into the abyss understandable, for a new, but more radical, assassination of history”.

At the moment, the problem of rhetorical exuberance as part of the disciplinary discourse of architecture is facing the difficulties arising from the extreme subjectification of expressive codes and the impact that the extraordinary abundance of graphic information—recreated in showing partial aspects, the beauty of words and individual lines, without describing the discourse as a whole—has on them. What is worse, there is no interest in knowing what is said, but how it is said.

In contrast, an interpretation of architecture that will value projects as processes continues to be essential, as an action that transforms reality from inside, not from mere external perception. Therefore, the rhetoric of the project may be important in that it records not only its immediate meanings but, very significantly, how they are structured, identifying the resulting form and the project activity. There are, therefore, types of architecture that become examples, not due to their imitable content but because they demonstrate the logical processes that define a new way of connecting architectural elements.



Gimnasio Maravillas. Madrid. 1961. Alejandro de la Sota.

Maravillas College Gymnasium. Madrid. 1961. Alejandro de la Sota.

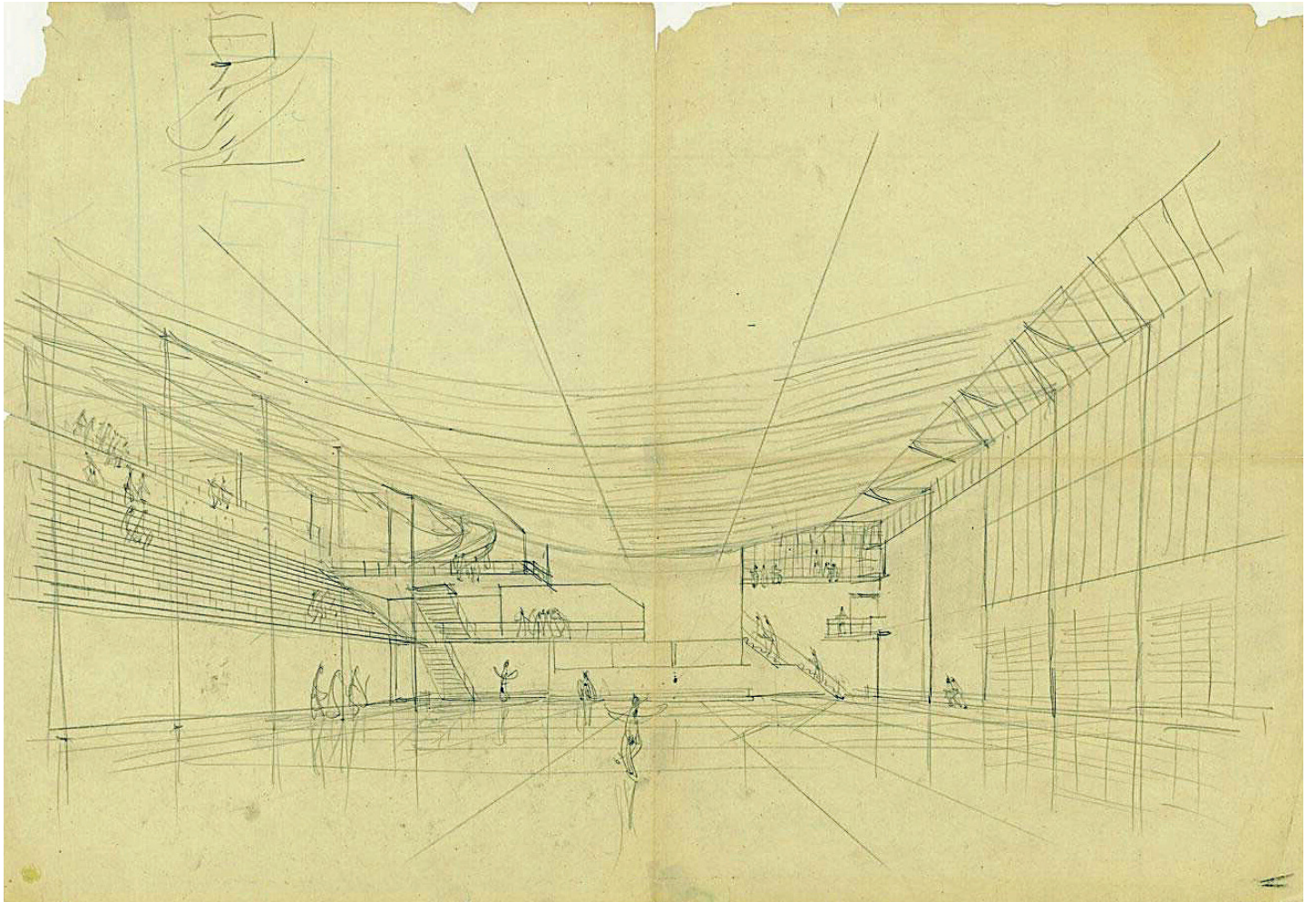
Por ello, se insiste en valorar la operación intelectual del proyecto, uno de cuyos ejemplos es la estructuración de opciones como mediación entre la idea y la obra construida, frente a la resolución formal del diseño, que tiende inevitablemente hacia la definición arquitectónica como un sumatorio de piezas o fragmentos que resuelven problemas concretos en los que han quedado aisladas condiciones específicas y para las que una superposición o contradicción de acepciones puede ser irrelevante.

En gran medida, el diseño aparece como algo reiterativo cuando debiera ser la concreción parcial de un proyecto globalmente configurado, preciso en sus leyes pero susceptible de transformarse internamente sin perder valor genérico, mientras que el diseño en sí lo fía todo a la capacidad de expresión propia del resultado formal.

Es curioso que, según este planteamiento, la arquitectura como problema de diseño se legitima tanto en la creación de nuevos objetos, de nuevas formas adaptadas metafóricamente al nuevo espíritu de vanguardia, como en la creación de nuevas sensaciones, imágenes inéditas o virtuales que decoren la nueva sensibilidad postmoderna donde ya no se pretende una ruptura sino una evasión de la realidad, una vez aceptada la cultura de la crisis tras el desgarramiento entre razón y emoción que ha producido la propia dialéctica de lo moderno.

Si parece evidente que concepto y expresión son aspectos inseparables de la obra arquitectónica, los estructuralistas, por analogía con el lenguaje, hablarían de “intención y gramática”; debe advertirse que la simple expresión no traduce conceptos, como la simple utilización de palabras no produce ideas. Igualmente debe comprenderse que las más bellas ideas no tienen valor si no encuentran el cauce adecuado para ser comunicadas, pero la idea es anterior a la palabra o, dicho de otro modo, la teorización disciplinar impresa en la obra, de la cual su estructura es buen reflejo, es el significado propiamente poético y global, frente a los caracteres particulares que no dejan de ser imprescindibles para la comprensión del conjunto arquitectónico.

Ortega ya definió la acción sin pensamiento como pura barbarie, del mismo modo que el proyecto sin idea configuradora es puro juego plástico que ni siquiera desde las ópticas creacionistas tiene sentido,



Gimnasio Maravillas. Madrid. 1961. Alejandro de la Sota.
Maravillas College Gymnasium. Madrid. 1961. Alejandro de la Sota.

That is why the value of the intellectual operation of processes continues to be important; one of its examples is the structuring of options as mediation between the idea and the constructed work, compared to the formal resolution of the design, which inevitably tends toward architectural definition as a summation of pieces or fragments that resolve specific problems where specific isolated conditions exist and for which a superimposition or contradiction of accepted options might be irrelevant.

To a large extent, design appears as something repetitive when it should be the partial expression of a globally configured project, which is precise in its laws but open to internal change without losing its generic value, while design stands for the ability to express of the formal result.

It is curious that, according to this approach, architecture as a design problem is legitimated both in the creation of new objects, of new forms metaphorically adapted to the new cutting-edge spirit, and in the creation of new sensations, new or virtual images that decorate the new post-modern sensitivity, where there is no longer an attempt at a split, but an avoidance of reality, once the culture of the crisis after the division between reason and emotion that the dialectics of the modern approach has caused has been accepted.

If it is clear that concept and expression are inseparable aspects of architectural works, structuralists, by analogy with language, would talk about “intention and grammar”; it must be emphasised that mere expression does not translate concepts, just as the simple use of words does not produce ideas. It must also be understood that the most beautiful ideas have no value if they do not find the right channel to be communicated, but the idea comes before the word, that is, the disciplinary theory imposed on the works—of which its structure is a good reflection—is strictly the poetic and global meaning, in contrast to the particular characteristics that continue to be essential for the understanding of the architectural ensemble.

Ortega defined action without thought as pure barbarism, in the same way that a project without an organising idea is a pure plastic play that has no sense, even from the most creative approaches, be-

puesto que en ellas el proyecto sólo podría encontrar justificación en el continuo hacer sin control que anula, de manera radical, las ideas de proyecto y de poesía.

La arquitectura se configura como poética en tanto ofrece al mundo una construcción que describe e inventa una realidad que transforma. Y si difícil es que el proyecto esté regido por una idea, tanto más lo es que la idea siga presente en la obra construida. Proyectar es, desde este punto de vista, construir la idea con las palabras adecuadas sabiendo que la arquitectura, como la poesía, es algo más que palabras porque las palabras para ser poesía necesitan ser un lenguaje estructurado, una estructura poética, y las formas, para ser arquitectura, exigen también una estructura arquitectónica, esa que asegura una bella ruina.

Pamplona, agosto 2018.



Foto: Manuel Castells

Miguel Ángel Alonso de Val

Catedrático de Proyectos y Director ETSAUN

Socio-Director de “AH asociados, arquitectura SL”

Arquitecto y Doctor Arquitecto por la Universidad de Navarra. Becario Fulbright y Master Sc. in Architecture & Building Design por la Universidad de Columbia, ha sido Profesor Titular de la Escuela de Arquitectura de Madrid y ha recibido los Premios Jorge Montes (2009) y Luis Barragán (2011). Investigador y Profesor Visitante en varias universidades españolas, europeas y americanas, es actualmente Catedrático de Proyectos Arquitectónicos, Coordinador del Programa de Doctorado en Creatividad Aplicada y Director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Fundador del estudio “AH asociados”, su obra ha sido finalista de los Premios COAVN, VI BEAU, Muestra de Arquitectos Españoles, Veteco, Murcia, FAD, Construmat y Saloni; y galardonada con los Premios SEDIGAS 2002, PAD 2003, APCE 2005, COAVN 2007 y NaN 2009 y 2011. Cuenta con una monografía de su obra reciente, expuesta en la Bienal de Venecia (2008 y 2012) y en publicaciones internacionales como “El Croquis”, “A+T”, “AV”, “A+W”, “C3” y “Detail”; o en las guías “Arquitectura de España 1929/1996”, “Arquitectura Española 1920/2000”, “GAN SXX” y “Phaidon World Atlas of Architecture”.

cause in them, a project could only find justification in continuous uncontrolled creation that radically cancels out the ideas of project and poetry.

Architecture is organised like poetics, in that it offers the world a construction that describes and invents a reality that it transforms. And if it is difficult for a project to be governed by an idea, it is even more so for the idea to remain present in the constructed work. Designing is, from this point of view, constructing an idea using the right words, knowing that architecture, like poetry, is something more than words because, in order for words to be poetry they need a structured language, a poetic structure, and forms, to be architecture, also demand an architectural structure, the structure that ensures a beautiful ruin.

Pamplona, August 2018.

Miguel Ángel Alonso deVal

Chair Professor of Design and Dean ETSAUN

Partner-Director of “AH asociados, arquitectura SL”

Architect and PhD Architect from the University of Navarra. Fulbright Fellow and Master Sc. In Architecture & Building Design from Columbia University, he has been a Full Professor at the School of Architecture in Madrid and has received the Jorge Montes (2009) and Luis Barragán (2011) Awards. Researcher and Visiting Professor in many Spanish, European and American universities, he is currently Professor of Architectural Design, Coordinator of the Doctorate Program in Applied Creativity and Dean of the School of Architecture at the University of Navarra.

Founder and Director of “AH asociados” architecture office, his work has been a finalist in the COAVN, VI BEAU, IV Exhibition of Spanish Architects, Veteco, Murcia Prize, FAD, Construmat and Saloni Awards; and granted the SEDIGAS 2002, PAD 2003, APCE 2005, COAVN 2007 and NaN 2009 and 2011 Awards. He has also a monograph of his recent work, exhibited at the Venice Biennial (2008 and 2012) and in international publications such as *El Croquis*, *A+T*, *AV*, *A+W*, *C3* and *Detail*; or in the guides “Architecture of Spain 1929/1996”, “Spanish Architecture 1920/2000”, “GAN SXX” and “Phaidon World Atlas of Architecture”.