

ESPACIOS, FORMAS, IMAGENES... IDEAS, LENGUAJE, PALABRAS...

Reflexiones en torno a las vanguardias y la desintegración del quehacer arquitectónico

José Luis Sanz Botey

La arquitectura constituye el paradigma de la construcción del conocimiento. Las sensaciones y las ideas expresadas con palabras entran a construir una imagen que nace en el interior. La arquitectura como construcción del espacio en el tiempo puede considerarse como principio del conocimiento y de la razón, ya que el conocimiento sólo es posible a través del espacio y el tiempo. Pero en nuestros días está supeditada a los cambios de la percepción de la realidad introducidos por la incorporación masiva de los medios de comunicación, que construyen una realidad artificial y virtual donde las formas se transforman en puro lenguaje y la imagen interior en simulacro.

99

«Una imagen vale más que mil palabras.»

Lao Tse

Un equívoco sobre el valor de la imagen

La célebre sentencia del conocimiento oriental, aplicada a la sociedad occidental moderna, constituye uno de los tópicos más elementales asumido por nuestra cultura. La más mínima reflexión en torno a este tema plantea, sin embargo, multitud de cuestiones fundamentales.

En primer lugar podemos objetar que, finalmente, la conclusión a la que llega el enunciado se manifiesta a través de palabras, es decir, en forma de lenguaje. Tampoco sabemos a qué

tipo de imagen se refiere. Puede tratarse de una pintura, un cuadro sinóptico, una escultura, pero difícilmente podemos pensar que se trata de una fotografía, un *film* o una imagen electrónica, aunque sea por una cuestión histórica elemental.

Por poco que recapitemos, llegaremos a la conclusión de que se hace referencia a una imagen mental. La mirada introspectiva, interior, es decir, el conocimiento, es el que es capaz de transformar el pensamiento en una imagen. Cómo se articula el pensamiento, es una cuestión bastante más ardua de contestar pero, fundamentalmente, podemos decir que se articula a través del lenguaje, de las palabras. La imagen que buscamos es el producto de una

operación de síntesis. El conocimiento, la imagen interior, se construye con lenguaje, pero también como «impresión» del mundo exterior sobre nuestros sentidos.

Por un lado, observación, contemplación del mundo exterior: formas, colores, sonidos, sensaciones y estímulos atraviesan nuestros sentidos: tenemos una experiencia individual del mundo exterior. Por otro, palabras, lenguaje, ideas: capacidad de comprender, objetivar, comunicar y razonar. Es decir, posibilidad de una síntesis objetivable por nosotros mismos y reconocible por los demás con el fin de hacernos entender: esa síntesis es, en definitiva, la imagen. Lenguaje pues metafórico y un complejo proceso de construcción de esa imagen, que no es otra cosa que conocimiento.

Mil palabras, ¿sabéis cuántas son?... pues, llegados a este punto, debemos haber escrito aproximadamente una cuarta parte. No parecen pues mucho esas mil palabras en relación al valor añadido que se otorga en nuestra cultura a esta supuesta imagen.

Valoremos un aspecto más no incluido en el enunciado de esta sentencia. Por ejemplo, imaginemos un contexto en el que la frase pueda ser dicha con verdadera intensidad. ¿Cuál es ese contexto en el que la sabiduría oriental adquiere un valor fundamental? Para mí, no es otro que el de la transmisión del conocimiento, el ámbito de la enseñanza o la simple comunicación de experiencias. Para poder transmitir un conocimiento o una experiencia, es necesario un esfuerzo de síntesis y objetividad para hacernos comprender. Transmitir esa experiencia propia al otro de la forma más directa posible sin que se pierda por el camino es la función

de la imagen. También el que escucha, mira, lee, sólo comprenderá si es capaz de «restituir» esa imagen en su interior, es decir, repetir de nuevo todo el proceso intelectual en que consiste la transmisión de experiencias subjetivas a través de un proceso de objetivación, sin el cual es imposible el conocimiento, la sabiduría, o la simple experiencia compartida.

W. Benjamin, en su ensayo *Experiencia y Pobreza*, une imagen y experiencia en este bello relato: «En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro sino en la laboriosidad»¹. La filosofía crítica de Benjamin es, en este sentido, una de las pocas alternativas que ofrece el pensamiento de nuestro siglo frente a la crisis de la experiencia en el mundo contemporáneo.

«Loos ha construido una idea.»

K. Kraus

La negación del espacio

El arquitecto es, fundamentalmente, un constructor de espacios. Qué entendemos por espacio, es algo que se debe precisar. Lo que llamamos espacio arquitectónico no es simplemente el hueco, el vacío, es decir, lo contrario a la materia, sino que es un intermedio, un límite

entre la materia y la no materia. La materia es el «ser», principio estable y eterno. El vacío es su contrario, la nada, el no ser, también estable y eterno. El espacio es ese resquicio que queda entre el ser y el no ser, es decir, la vida, la posibilidad inmensa de la existencia y la co-existencia, o sea, fundamentalmente todo lo que nos interesa.

El espacio no existe, sólo el hombre lo construye, es una necesidad vital imprescindible: sólo se da la vida donde hay espacio, lo contrario es un simulacro. ¿Cómo se construye? Se construye con la materia, se conocen unas técnicas, se imaginan unos espacios, se trabaja con las formas, se calcula la resistencia de los materiales, se deja que la luz y el aire entren, se planea todo, se dibuja y se representa. Matemáticas, geometría, geografía, geología, pero también historia, arte, filosofía, psicología, economía y un sin fin de materias que el arquitecto maneja en determinadas ocasiones con conocimiento o simplemente con intuición.

El arquitecto construye el espacio con la materia, la organiza y dispone de la forma más conveniente teniendo en cuenta multitud de aspectos. Para ello le da forma en su mente, lo dibuja y representa. Dispone los materiales siguiendo un orden lógico. Debe mirar hacia adentro y hacia afuera. ¿Qué habrá dentro? ¿Qué quedará fuera? ¿Qué comunicación existe entre ambos? Espacio encerrado por la materia y delimitado por sus superficies, espacio interior: hábitat. También espacio exterior, compartido con otras criaturas o seres (espacio infinito), pero sobre todo espacio colectivo, para el hombre y su comunidad, para la cultura y el intercambio: ciudad.

La arquitectura es quizá una actividad sin objeto o lo que es lo mismo con un objeto tan amplio como la propia existencia. Definirla como mediadora entre la naturaleza y la técnica, entre el arte y el conocimiento, entre el saber instrumental y la poesía, es colocarla en un lugar difícil, inestable y crítico, pero es también el único camino no reduccionista, es decir, instrumentalizable. Hablar de arquitectura en términos únicamente formales, reducir el complejo entramado vital que envuelve su existencia a pura «imagen» es un reduccionismo, una instrumentalización de sus contenidos en función de otros discursos o intereses: su disponibilidad como mercancía².

El templo griego constituye la primera negación del espacio: una primera manifestación virtual de su realidad. En el templo griego el espacio interno es reservado a los dioses, es inaccesible. Según Platón, primer diseñador de metápolis, la realidad sólo es un reflejo del mundo de las ideas. Este mundo de las ideas es el único verdaderamente importante, el real, el nuestro es sólo un pálido reflejo, irreal y engañoso. Esclavos del mundo, presos de nuestra realidad material, vivimos en nuestra caverna el engaño de un espacio que no es más que imagen, representación de una realidad superior e inaccesible. El templo griego, en su perfección técnica, geométrica y estilística, niega también la posibilidad de un espacio real, es decir, habitable. Es la representación de un espacio ideal y sagrado que nos es negado.

El teatro es también, en la cultura griega, espacio de la representación, lugar de acontecimientos irreales, punto de encuentro de dioses

y mortales, espacio de catarsis colectiva, manifestación de mitos y creencias: representación del mundo en imágenes universales.

La filosofía, la idea, ha negado durante más de dos mil años «el espacio», la arquitectura. Para Kant, el espacio es un *a priori* del conocimiento. Sólo nos es posible el conocimiento a través de estos dos pilares, o mejor muletas o anteojos: espacio y tiempo. Sólo es posible conocer el conocimiento. Kant llama a este conocimiento «arquitectura de la razón». Con esta metáfora, por un lado instrumentaliza la arquitectura, la pone al servicio de un fin último, la razón; por otro, la coloca como principio del conocimiento: conocer algo es conocer su arquitectura. El conocimiento es fundamentalmente construcción de razonamientos e ideas bien fundamentados y entrelazados. Señala con ello su lógica interna, su carácter estable y consistente, estructurado y fundamentado. La razón, la máxima aspiración de la filosofía occidental tiene, pues, un fundamento arquitectónico. Tiene su razón de ser en un principio interno de carácter constructivo. La idea ya no viene de afuera, del más allá, sino que viene de dentro, del más acá. Cambia su situación en el espacio. Pero una vez más se niega la posibilidad real del espacio, éste quedará reducido según los principios kantianos a la categoría de «construcción mental» o imagen interior.

La arquitectura no tiene otro principio, ha de ser ante todo imaginada, pensada. Su existencia está supeditada a la existencia de esta imagen primigenia, interior. Pero tampoco podemos negar su materialidad como única posibilidad de un espacio real.

La imagen del pasado

La historia de la arquitectura es una historia de las formas, de las imágenes, pero es también una historia de las ideas, de las palabras y de los tratados que la han hecho posible o la han seguido. La arquitectura ha evolucionado con la técnica, el conocimiento de los materiales y su comportamiento ha llevado a cabo transformaciones esenciales en la evolución de la arquitectura. Pero también la imaginación ha hecho avanzar la tecnología en una dirección determinada. Aquello que ha sido posible imaginar ha sido, en gran medida, posible. Todo lo que el hombre ha creado ha sido antes necesariamente imaginado.

Palabra/pensamiento/idea/imagen/forma/espacio
Espacio/forma/imagen/idea/pensamiento/palabra

El comienzo, el origen, el punto cero, sólo podemos imaginarlo. Ambos procesos se dan de forma simultánea y se alimentan recíprocamente. La historia de la arquitectura es consustancial a la historia del hombre. ¿Cómo reconstruirla? Obtendremos una aproximación mirando fotografías, grabados, representaciones pictóricas, planos... Nos podemos acercar a través de monumentales historias del arte y la arquitectura: clasificaciones, estilos, corrientes. También los teóricos del arte y la arquitectura conocen dispositivos para orientarnos: ideas capaces de explicar de forma más o menos consistente estos montones de piedra, cemento o hierro a través de su esquema organizativo: su arquitectura interior.

Podemos leer, comparar, tratados y escritos de arquitectos, sus vidas, biografías, creencias espirituales y todo un sin fin de textos y cartas

cruzadas entre unos y otros. Podemos acercarnos a través de la época, de la economía, la sociología, el encargo, el cliente... Cualquiera camino es bueno, ninguno totalmente necesario pero tampoco totalmente prescindible, y todos juntos conforman un entramado del que es necesario extraer, sintetizar de forma objetiva una idea o una imagen capaz de comunicar a los demás.

¿Para qué miramos el pasado?, ¿por qué queremos conocerlo? Qué otra cosa podemos ver en él y que tenga interés para nosotros que no sea nuestro propio futuro. No podemos proyectar nuestro futuro sino con las ruinas que nos llegan del pasado.

«Cuando construimos casas,
hablamos y escribimos.»

L. Wittgenstein

Las palabras y las formas

Los escritos de artistas y arquitectos y sus obras plásticas, su proclamación de intenciones o justificaciones *a posteriori* parecen discurrir por caminos paralelos que nunca llegan a encontrarse, a cruzarse o a coincidir. Proclamar la independencia o autonomía de ambos medios, el pensamiento y la expresión artística, la palabra y la forma, puede tener un sentido positivo y estimulante para ambos. La reflexión sobre la propia obra, su circunstancia histórica o su fortuna crítica aportan a la experiencia artística una dimensión cultural y una proyección universal al hacer partícipes a los demás y hacer comprensibles las propias in-

quietudes. La obra, por otro lado, se manifiesta como experiencia individual y única frente a la dimensión universal de la idea. Las dos facetas son necesarias en el arte y la arquitectura. Se alimentan en un diálogo contradictorio a veces, pero enriquecedor en todos los sentidos. La disociación de estos dos momentos, consustanciales a la práctica artística, crea un vacío en el que por un lado discurre la experimentación formal y por otro la crítica especializada. A esta situación debe añadirse el hecho, puesto en práctica por una parte de la crítica, de que a la hora de interpretar, conocer, una obra de arte o arquitectura contemporánea de poco parecen servir los escritos de los propios artistas, sus biografías, los datos históricos, sociológicos o psicológicos³. Sin embargo, todo este material ajeno a la obra nos revela aspectos parciales pero imprescindibles en la mayoría de los casos para dar una dimensión cultural a la práctica artística convertida, de lo contrario, en pura manipulación técnica de la sintaxis o lógica formal de la obra.

La propia definición del concepto de abstracción por parte de las vanguardias artísticas de principios de siglo nos obliga a conocer los mecanismos, «la arquitectura interna de la obra», su andamiaje, no siempre manifiesta en una simple relación visual para poder llegar a comprenderla. El propio principio de abstracción parece negar lo visual, lo empírico, es decir, aquella experiencia primera y directa definida como *mimesis* en la obra de arte tradicional en favor de lo intelectual, de la idea, es decir, como mirada interior e introspectiva. El espectador debe dejar atrás todo su bagaje para enfrentarse a la obra como reali-

dad absolutamente nueva y aceptar las nuevas reglas del juego. Negación de la historia, negación de la naturaleza, de las tradiciones culturales, de la subjetividad, constituyen para las vanguardias el punto de partida sobre el que construir *ex novo* una realidad alternativa desprovista de cualquier contaminación del mundo exterior.

Vanguardias, escenificación del espacio y construcción virtual

Mis primeras ideas sobre las vanguardias, en una reacción casi natural contra las tendencias posmodernas a finales de los años setenta y a lo largo de los ochenta, coincidían de alguna manera con la posición descrita por O. Paz: «cuando no son caricatura de la auténtica vanguardia del primer tercio de siglo, los llamados movimientos de vanguardia de los últimos treinta años son una nostalgia y un anacronismo»⁴. Sin embargo, esta idea de una vanguardia auténtica y otra epigónica, o por decirlo claramente, falsa, no aporta ninguna alternativa a la comprensión de nuestra realidad, se convierte en otra nostalgia.

Las transformaciones acaecidas en los últimos años, tanto en lo social como en lo cultural, con la incorporación masiva y a escala mundial de los medios de comunicación electrónica han determinado definitivamente nuestra percepción de la realidad y del arte. El arte, la arquitectura o el diseño quedan definitivamente instrumentalizados en la construcción de esa segunda realidad artificial o virtual. «¿Cómo no observar que ese reino próximo de la virtualidad informática se tornó posible, e incluso

necesario, gracias al advenimiento tan esperado de la globalización?»⁵

Desde esta perspectiva, el *impasse* posmoderno o las neovanguardias sólo han tenido, bajo mi punto de vista, una función: la colonización de cualquier forma de expresión o estilo, el vaciamiento de significados de todas las formas habidas y por haber. La transformación de las formas en puro lenguaje formal como paso previo a su puesta al servicio de la construcción de simulacros y de la escenificación total como sustitutivo de la realidad (llámese globalización, metápolis, telépolis, metalocus o como se quiera).

El complejo panorama de la arquitectura actual se desenvuelve a grandes trazos entre dos mundos. Por un lado la creación de realidades virtuales; propuestas utópicas y futuristas alejadas de toda realidad, espacios «a-constructivos», escenografías vacías y espectáculos de gratificación sensual. Por otro, objetos «reales» cuyo último objetivo es la «representación» de este espacio vacío y virtual como sublimación y manifestación de un poder total y amenazador. Un ejemplo: la torre sin fin de Jean Nouvel. Un cilindro muy esbelto (parece decir, la competencia no está en la altura total, sino en la relativa o virtual) hincado en el suelo y disuelto en el cielo. Las superficies especulares tienen por objeto ofrecer una aparente desmaterialización de la torre, hacia arriba hasta fundirse en el cielo en una transparencia total, hacia abajo perdiéndose en un oscuro cráter, disolviéndose en las tinieblas. Ni principio ni fin, espacio irreal e inaprensible como metáfora de un poder absoluto y vacío. Como todo proceso iniciático, la torre sin fin también pro-

pone un ritual: primero descender por el oscuro cráter hacia las tinieblas a través de complejas escaleras mecánicas para luego elevarse hasta los cielos en un proceso de purificación y desmaterialización. En el proceso de elevación, desmaterialización, la realidad de la ciudad es percibida como los fotogramas de un *film* a través de la interrupción visual de la estructura de la torre. En la cúspide un mecanismo en forma de péndulo confirma que nuestras vidas, nuestra estabilidad depende del elemento tecnológico al que se rinde culto. Arquitectura como escenografía y como ritual. Ritual que llega a lo grotesco cuando la iluminación artificial reviste la torre con los colores de la bandera nacional durante la celebración de grandes efemérides.

¿Cómo no pensar, por ejemplo, en el Pabellón de Taut y en el ritual místico que llevaba implícita su visita? Lo que entonces se formulaba como experiencia interior, como transformación espiritual a través del poder otorgado a las cualidades del vidrio y de la luz, es convertido ahora, en ritual de masas.

Ciertamente, es difícil establecer una relación directa (biunívoca) entre los escritos de Loos, Sant'Elia, Le Corbusier, Gropius o Mies y su obra construida. Algunos arquitectos y artistas han optado a sabiendas por no manifestarse o en hacerlo con la ambigüedad y el cinismo propio de la autoconciencia del lenguaje: saben de la frágil relación y juegan con la arbitrariedad que encierran las formas y las palabras. Ya lo expresó de forma radical y trágica Hugo von Hofmannsthal: «he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa»⁶.

Sin embargo, tampoco podemos negar que existe un estrecho vínculo entre las creencias (sean de orden religioso, filosófico, político o estético) y las formas de expresión artística. Casi misteriosamente parecen estar ahí y cualquier análisis crítico, profundo o intuitivo, debe hacer emerger estas cualidades. Al margen del contenido explícito de cualquier escrito o manifiesto, al margen de las formas adoptadas en un momento dado, existe una voluntad afirmativa o destructiva, en el propio acto expresivo, todavía presente en las vanguardias de principios de siglo. La historia de la arquitectura moderna puede ser vista como la voluntad de expresión de los nuevos valores de racionalidad y productividad de la sociedad industrial y tecnocientífica, pero también como un acto de subversión frente al conformismo o la inercia social, como afirmación de la libertad individual y como utopía social compartida.

105

La autonomía de las formas, en el arte, la arquitectura o el diseño, conduce necesariamente a la creación de objetos sintácticamente perfectos por parte de «especialistas», pero a la vez supone la imposibilidad de realizar una práctica artística unida a valores culturales significativos que den lugar a transformaciones sociales. La escisión entre la forma y la reflexión sobre la propia realidad lleva consigo, como ha señalado E. Subirats, «la pérdida en el interior del arte y la arquitectura de cualquier dimensión trascendente, ya sea crítica, ya utópica»⁷.

Es desde este punto de vista totalmente necesario volver sobre las vanguardias históricas, merodear entre sus ruinas, pero no con la intención de apropiarse de los fragmentos figu-

rativos o gestos efímeros como hicieron los movimientos posmodernos, sino tratando de recuperar su espíritu crítico unido a la práctica artística, su capacidad de compromiso con la realidad social y su voluntad transformadora, así como la experiencia artística como acto de afirmación de la libertad individual.

Hoy más que nunca es necesario romper el círculo de la condición especializada y buro-

crática de la cultura administrada en departamentos estancos. Aunar la práctica artística con la reflexión crítica, tanto desde el arte como desde la crítica de la cultura, recuperar una dimensión vital de la práctica artística y arquitectónica y su expresión como experiencia individual y a la vez trascendente del mundo, es decir, aquella voluntad crítica y transformadora implícita en las primeras vanguardias.

NOTAS

¹ Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid, 1973.

² «El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía». W. Benjamin, *Iluminaciones 2*. Ed. Taurus, Madrid, 1972, p. 190.

³ Algunos autores como Eugeni d'Ors han expresado esta opinión, en el sentido de que es precisamente la biografía la que nos impide ver la obra de un artista.

⁴ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*. Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 184.

⁵ Paul Virilio, *El arte del motor*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 153.

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*. Colegio de Aparejadores. Murcia, 1981.

⁷ Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Ed. Libertarias, Madrid, 1985, p. 159.

