

Antropología de la construcción*

Kenneth Frampton

Universidad de Columbia, Nueva York

Traducción del italiano: José Ángel Campos

el sentido con el cual se usan en el debate italiano los términos “proyección” y “composición” está casi ausente en el discurso arquitectónico anglosajón. De vez en cuando se puede uno topar con una vaga referencia a la *composizione*, pero el concepto de *proyettazione*, excepto en su significado más limitativo y exclusivamente técnico, falta del todo. Mientras tanto, es significativo el hecho de que en las escuelas de arquitectura anglosajonas no se enseñe la *composizione*. Tal vez se desea exportar esta distinción a través del Mediterráneo para sacudir el sonambulismo demagógico que caracteriza gran parte de la actual polémica postmoderna no sólo anglosajona.

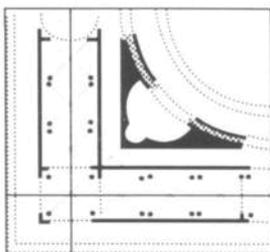
El diccionario inglés de Oxford poco ayuda a quien quiera argumentar desde un punto de vista arquitectónico y se limita a indicar que los dos términos han tenido su origen alrededor de la mitad del siglo XVI. Durante este periodo la “composición” asume el significado de componer y por lo tanto de construir el lenguaje (y por extensión, de combinar elementos, sean arquitectónicos o musicales); el concepto de “proyección” es una derivación de la epistemología del relevamiento geográfico y del acto de la transmutación alquímica. Inglaterra esperó hasta el inicio del siglo XVIII para que la “proyección” ortográfica deviniera en uso general y todavía un siglo más para que el término “proyecto” adquiriese la connotación de una propuesta de largo plazo.

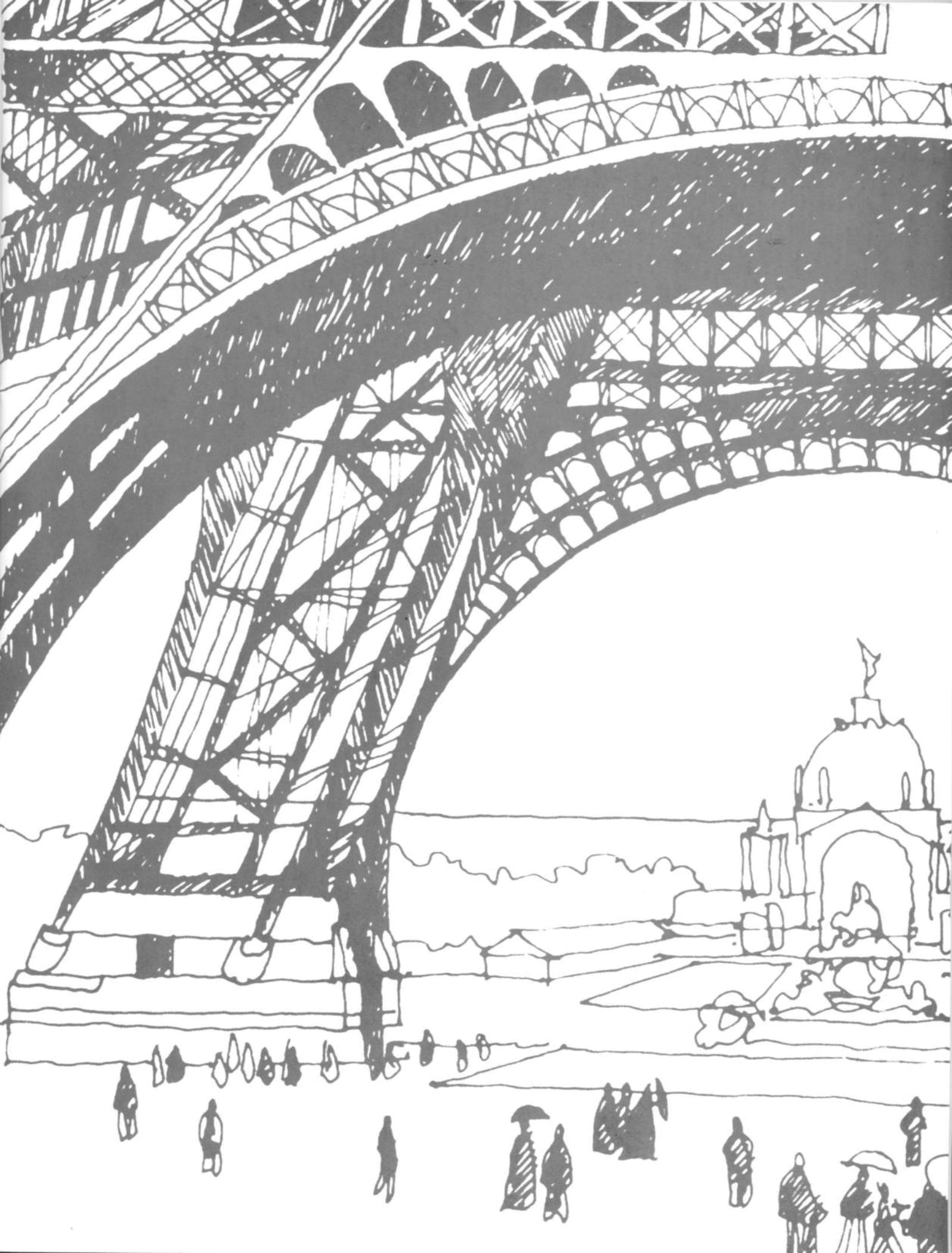
Dentro de los confines de la arquitectura occidental, la alusión tendencialmente empírica de

“proyección” se mantiene siempre opuesta a la lógica formal de la academia y esta tesis y su antítesis han estado presentes en la teoría de la arquitectura del mundo occidental desde la época de la *Memoire* de Michel de Fremin de 1702; aunque este diálogo ha sido más complejo que el de la definición de arquitectura como construcción y el de la ampliación de las reglas de la composición a través del proceso de “proyettazione” y realización. En el lenguaje arquitectónico “proyección” parece haber tenido su origen en el artesanado emergente de las corporaciones, en la técnica de trazar los arcos y las bóvedas a escala real sobre el pavimento de las catedrales antes de tallar las piedras siguiendo su exacto perfil y de montar la construcción definitiva. No se ve nada más parecido a la noción de prueba (ensayo y error) que el modo con el cual los constructores del gótico “proyettaban” su trabajo, a partir del tallado de la piedra sobre el pavimento, hasta erigir la bóveda final.

Poco a poco, pasando de la continuidad orgánica del periodo medieval al utopismo proyectual del Iluminismo, la idea de progreso transformó este aspecto manufacturero de la “proyettazione” confiriéndole un marco de referencia más extenso y programático. Industrialización emergente, estandarización, especialización, presión de las corporaciones, y división del trabajo parecen ser todos fenómenos complementarios de aquel, en este largo proceso de transformación.

* Publicado en Revista *Casabella*, vol. 50, enero - febrero, Milán, 1986.





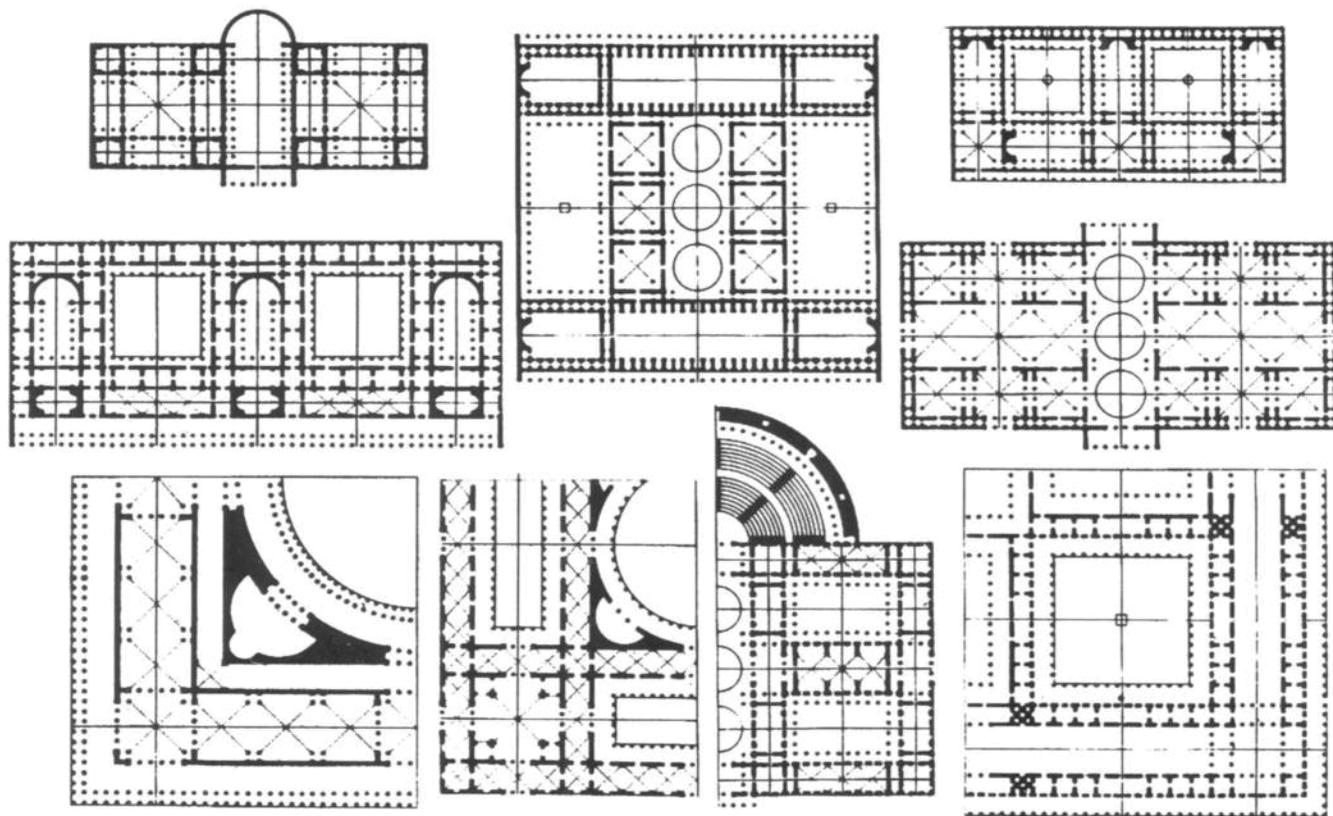
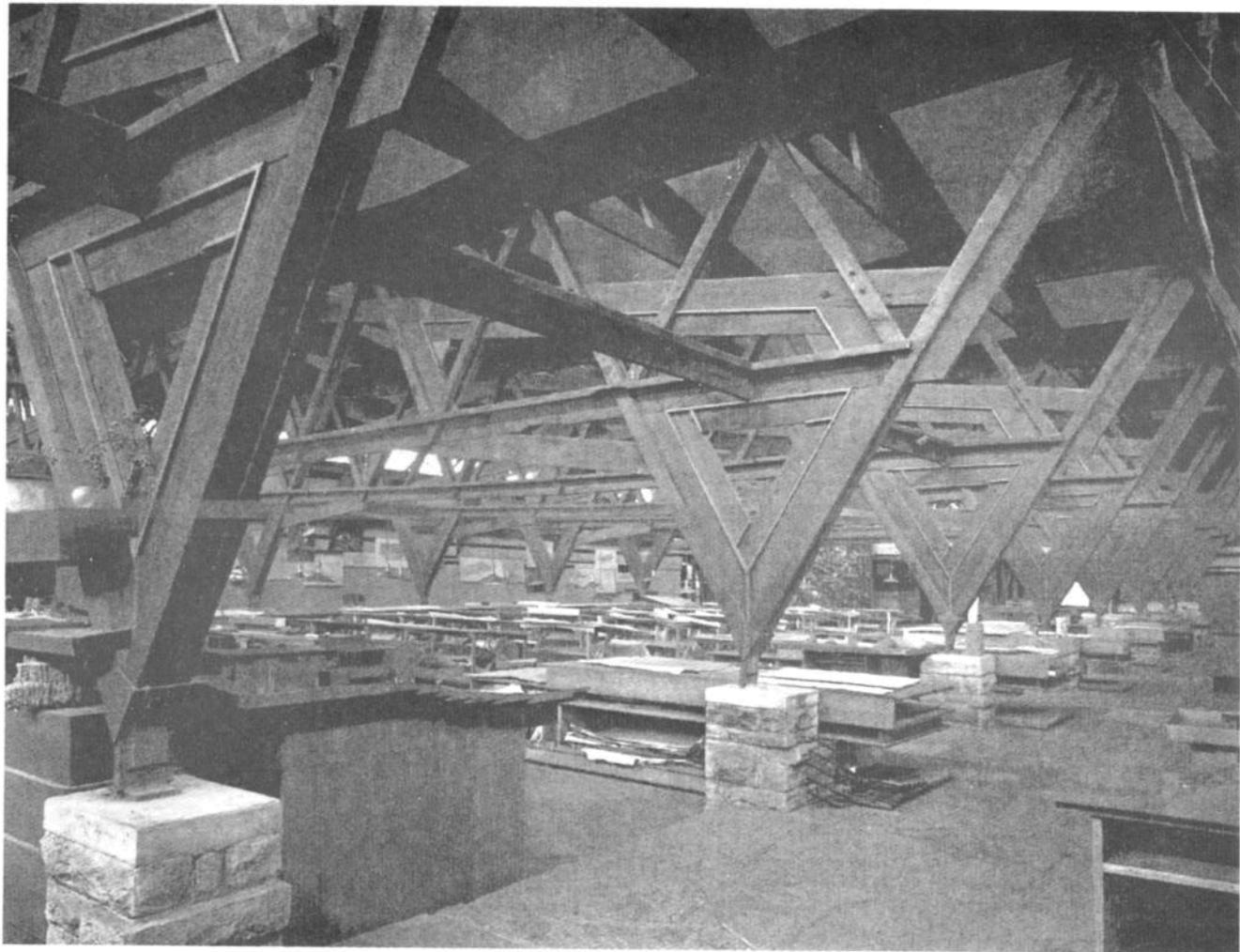


FIG. 1. DE LOS APUNTES DEL CURSO DE DURAND: EJEMPLOS DE PLANTAS.

A partir del inicio del siglo XVIII el proyecto arquitectónico va a encontrarse siempre implicado en un empeño socio-ideológico más ambicioso. En el ámbito de la tradición académica, que es ya inseparable del proyecto del Iluminismo, este aspecto más programático de la "proyectación" viene finalmente a ser simplificado en la composición, en particular en la obra de J. N. L. Durand (Fig. 1). Pero aquí se ha vuelto más correcto hablar de combinación abierta que de composición en el sentido ideal del término, con toda la connotación de un método articulado, libre de los valores que semejante concepto de combinación implica. En el siglo sucesivo, aunque el empuje proyectivo, pragmático, del Iluminismo pasaba de una actividad organizativa precipitada a la autocrítica, y de una aplicación de códigos normativos a una interrogación sobre sus propios elementos constitutivos, la "otra" *proycción* estructural emergía entre bastidores para desafiar a la "puesta en escena" de la combinación o la composición racional. La crítica avanzada a la mitad del siglo XIX de Gottfried Semper y de E. Viollet-le-Duc conduce a reconsiderar la determinación

ontológica de "proyectación" y construcción. Discriminando entre orígenes míticos y paradigmas reales, tarea de antropólogos (Laugier *versus* Semper), y entre el surgir de la arquitectura y el ser de la construcción (Soufflot *versus* Viollet-le-Duc), la corriente académica es llevada a reconsiderar la naturaleza simbólica de sus elementos básicos. Una corriente crítica del movimiento moderno tiene indudablemente su origen en esta interacción entre el cuerpo tectónico de la construcción revelada y el orden neoplatónico del espacio y la forma racionalmente compuesta. Labrouste, Perret, Wagner, Wright, (Fig. 2) Mies van der Rohe y Kahn participan sucesivamente en esta reconciliación entre el sustantivo "arquitectura" y el verbo "construir" (*building*, en gerundio).

La "proyectación" como construcción se afirma por primera vez como inequívocamente "otra" solo con el *revival* gótico, con la crítica categóricamente antiacadémica del Iluminismo lanzada por A. W. N. Pugin, si bien esta directriz se ve acompañada por formas románticamente regresivas de composición "pintoresca"—teniendo



esto último una amplia gama de aplicaciones en lo "privado"—. La experiencia doméstica del *Free-Style* inglés —la casa campestre de la clase media, irregular, proyectada por adiciones por Shaw, Webb (Fig.3), Lethaby, Voysey o Lutyens— será integralmente reconstituida después de la primera guerra mundial en la composición malabarista, absolutamente atrasada, paradójicamente "destechada" de la vanguardia constructivista, a través de la propuesta radical de Tatlin, de El Lissitzky, de Van Doesburg. Como ha dicho Giorgio Grassi, en este punto la "pro-

yectación" está en el conjunto, demasiado centrífugamente figurativa en su formación para sostener la autonomía de la arquitectura como "arte público y civil".

Es significativo que los mayores protagonistas sean artistas renegados más que arquitectos; sus torbellinos orgánicos centralizados se muestran incapaces de un desarrollo posterior como para generar un tejido residencial continuo o para concebir instituciones colectivas de gran escala. La ciudad lineal formalmente discontinua de los constructivistas parece ser tanto una consecuen-

FIG. 2. SALA DE DIBUJO EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA EN EL COMPLEJO DE TALIESIN FELLOWSHIP, WISCONSIN.



- 1. Vestibulo
- 2. Comedor
- 3. Baño
- 4. Oficina
- 5. Cocina
- 6. Patio
- 7. Recámara
- 8. Estancia
- 9. Estudio
- 10. Pozo

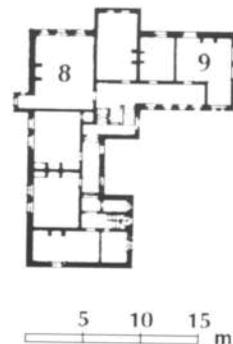


FIG. 3. LA CASA ROJA DE MORRIS (P. WEBB, 1859; DIBUJO DE G. H. CROW, DISEÑO DE WILLIAM MORRIS, 1934).

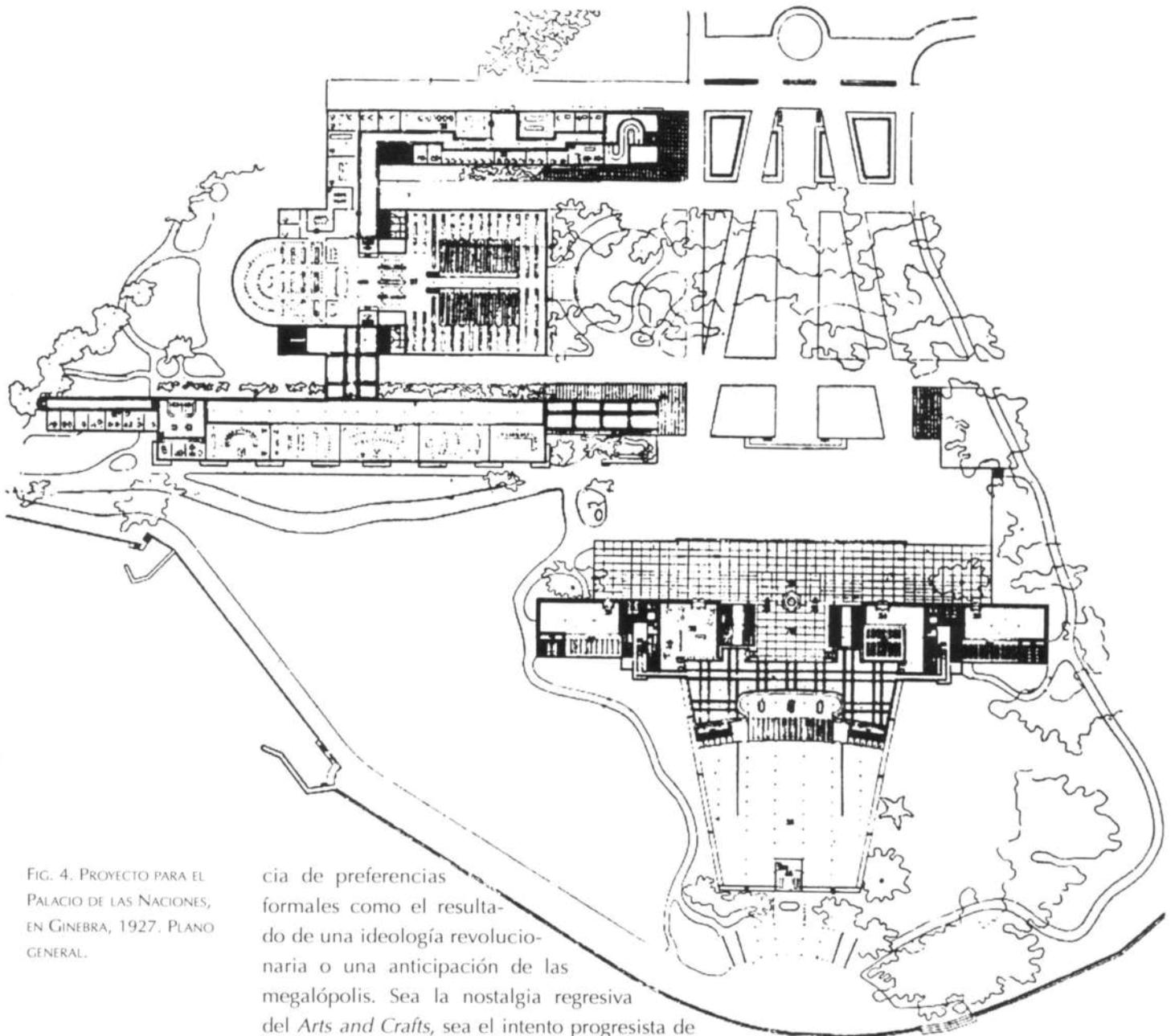


FIG. 4. PROYECTO PARA EL PALACIO DE LAS NACIONES, EN GINEBRA, 1927. PLANO GENERAL.

cia de preferencias formales como el resultado de una ideología revolucionaria o una anticipación de las megalópolis. Sea la nostalgia regresiva del *Arts and Crafts*, sea el intento progresista de la vanguardia, ambos, lo uno después de lo otro, son constreñidos a limitar la magnitud de su aplicación en la esfera privada.

Como ha entredicho Bruno Reichlin, va otra vez el eterno crédito a Le Corbusier por haber inventado y elaborado un método ("la planta libre") con el cual integrar la forma-espacio liberadora de la vanguardia con el paradigma académico del Iluminismo: reconciliar el «experimentalismo de la "proyección"» con el «orden de la composición». Reconciliación ésta, que trasciende el limitado resultado tectónico de sus inmediatos contemporáneos, antes que todos Perret y Mies van der Rohe. El hecho de que "la planta libre" no exige la atención general, no invalida absolutamente el potencial

de su desarrollo futuro. La demostración más monumental de esta síntesis se presenta en el proyecto de Le Corbusier para el Palacio de las Naciones (1927) (Fig.4) y para el Palacio de los Soviets (1931), ambas composiciones elementales en términos de método y resultados. Como lo expresa Le Corbusier en las acotaciones que acompañaban los planos alternativos para su Palacio de las Naciones, publicadas en el volumen *Una casa, un palacio* (1928), se trataba de una "propuesta alternativa que empleaba los mismos elementos compositivos". Que el método de Le Corbusier consistió en un procedimiento proyectual combinatorio "a la Durand" se deduce de las acotaciones de la otra planimetría para el Palacio de los Soviets: "En las va-

rias fases del proyecto, los órganos que están ya establecidos independientemente los unos de los otros, van asumiendo poco a poco su posición recíproca para reunirse en una solución de síntesis^{*}. En otra parte habla de la circulación interna en términos topográfico-biológicos: “El vestíbulo y el atrio de acceso son verdaderas “máquinas” de clasificación; todas las numerosas categorías de los usuarios —aunque mirándose recíproca-

* Frampton se remite en ambas citas a textos escritos por Le Corbusier y publicados en diversas ocasiones, como es el caso del titulado *Una casa, un palacio*, el cual Le Corbusier retoma en el prefacio a la tercera edición de su libro *Hacia una arquitectura*, de 1928, con el fin de defender su proyecto del Palacio de las Naciones (Nota del traductor).

mente— siguen itinerarios precisos que les dan automáticamente su destino. Estos “recorridos” (que incluyen los planos inclinados) son en cierto sentido como “veredas de montaña” (Fig. 5).

El Palacio de los Soviets sintetiza de un modo extraordinario los paradigmas paralelos de la arquitectura occidental, por primera vez formulados por Vitruvio: la simetría monumental de la combinación racional (*venustas*), la asimetría de la conveniencia práctica (*utilitas*) y la constitución formal de los elementos tectónicos primarios a través de la revelación de la solución estructural y constructiva (*firmitas*). En esta particular coyuntura Le Corbusier admite la composición, mientras Hannes Meyer la refuta “teóricamente” aduciendo una explicación sin relevancia en el marco de los modernos criterios funcionales, pro-

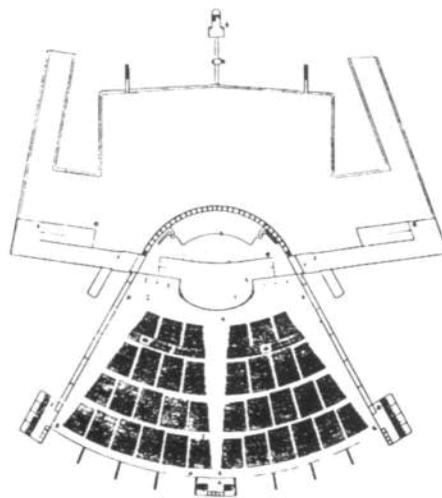
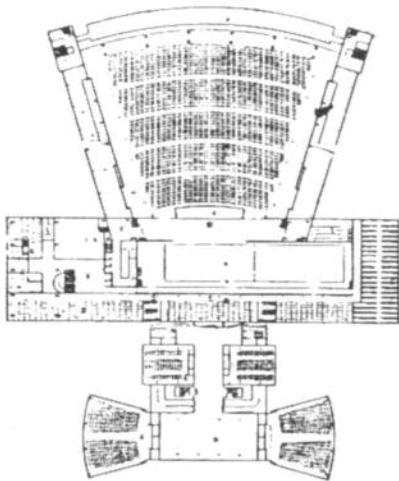


FIG. 5. PALACIO DE LOS SOVIETS, EN MOSCÚ, 1931. FACHADAS LATERALES Y PLANTA GENERAL DEL NIVEL DE LAS SALAS.



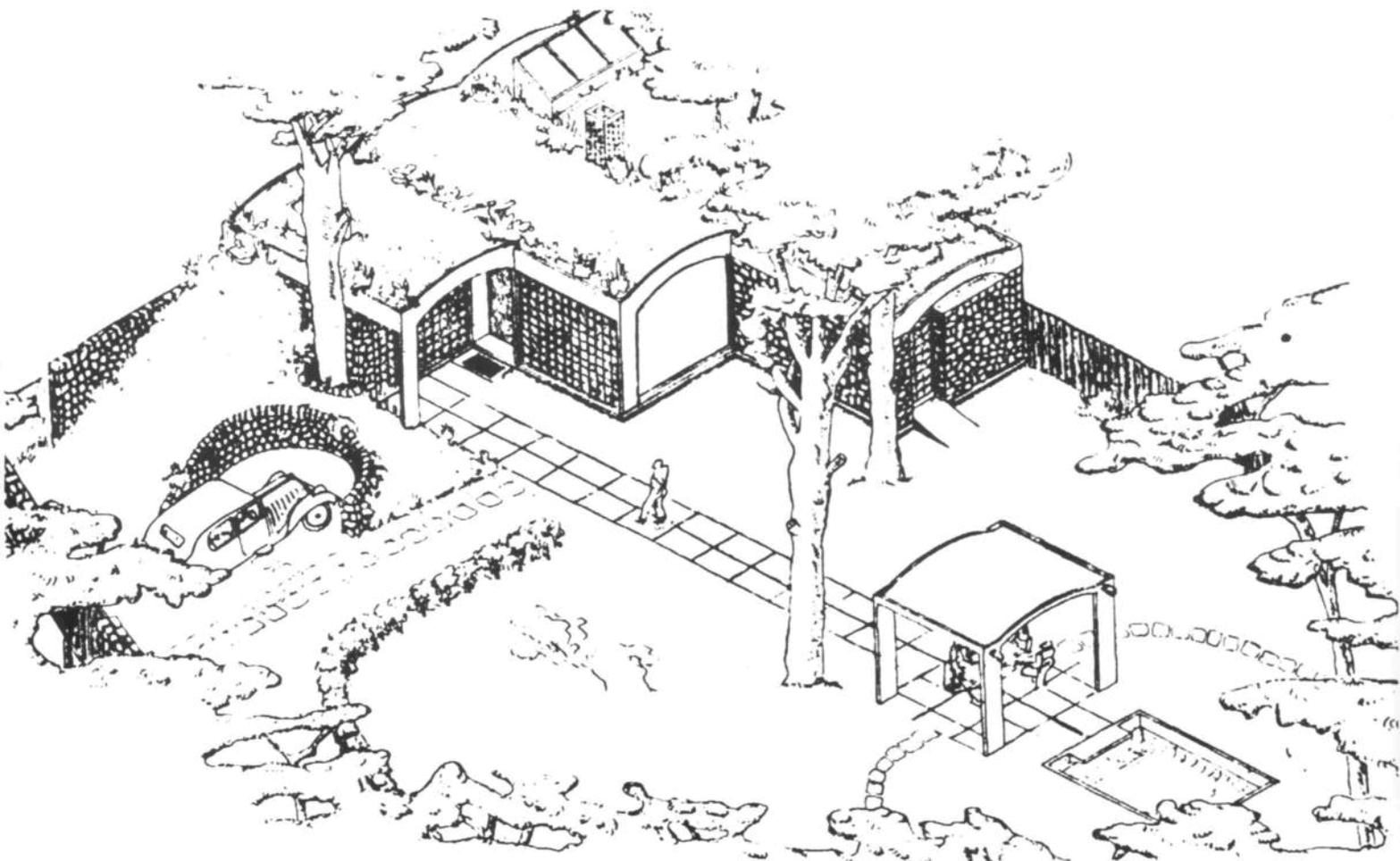
ductivos y ergonómicos. El final de la vanguardia después del inicio de los años treinta se refleja en la renuncia de Le Corbusier al "plan libre", exactamente cuando el proyecto liberador del Iluminismo comienza a derrumbarse sobre la roca de la propia funcionalidad. El retorno a la inmediatez auténtica del proceso proyectual y a la "alteridad" de la construcción fundamental atraviesa el tiempo para combinar lo moderno y lo primordial en obras como la Casa Errazuriz de 1930 y la Casa de Fin de Semana de 1935 (Fig.6). De esta última Le Corbusier escribió:

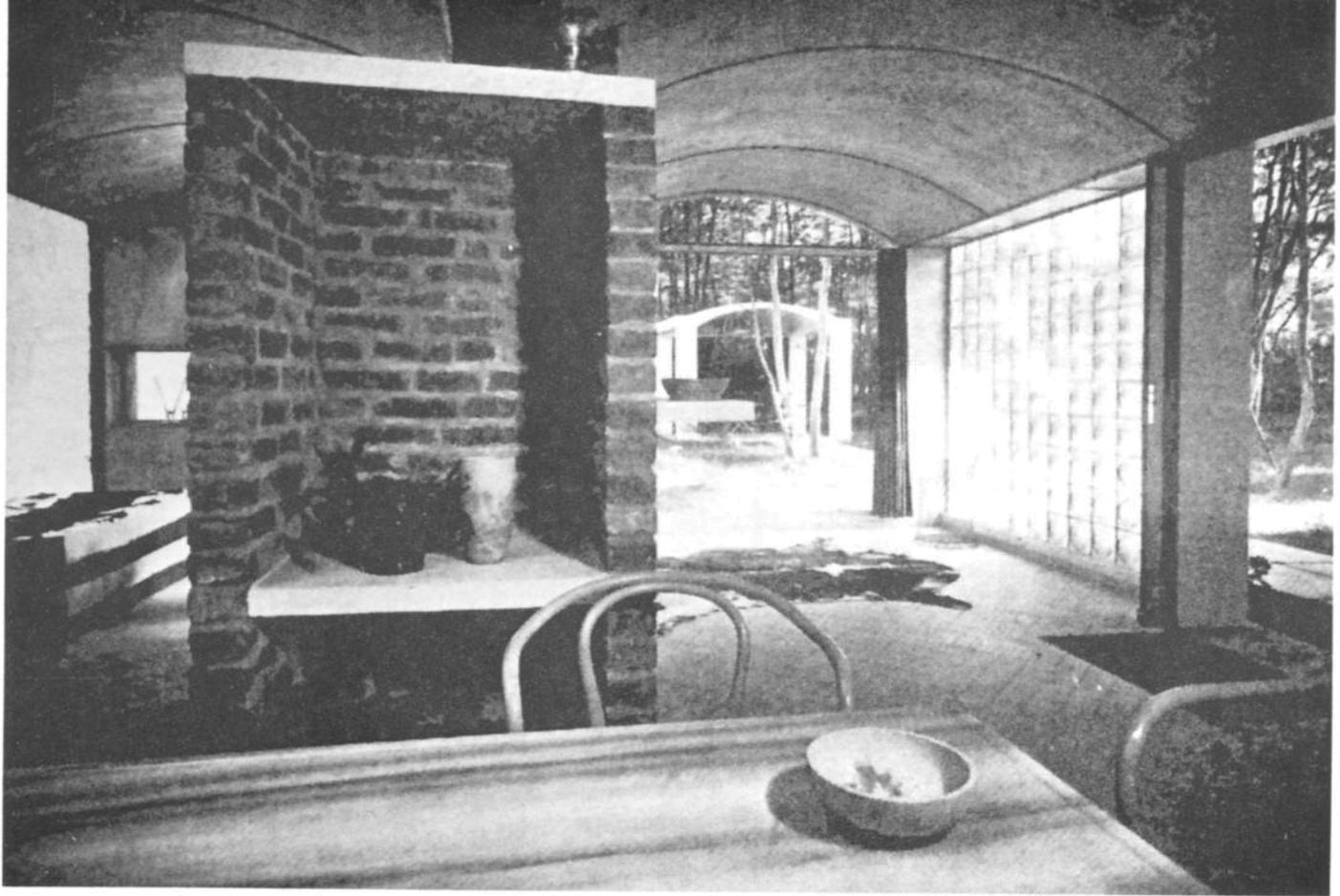
La proyectación de una casa como ésta ha requerido de una atención extrema, en tanto que los únicos medios arquitectónicos estaban constituidos por elementos

constructivos. El tema arquitectónico fue centrado sobre una nave típica cuya influencia se extendía al fin hasta el pequeño pabellón en el jardín. Aquí se encontraba frente a la piedra aparente, natural al exterior, blanca al interior, madera para las paredes y los techos y un camino de ladrillos crudos, baldosas de cerámica blanca para los pavimentos, paredes en block de vidrio "Nevada" y una mesa de mármol "cebollino" (Fig.7).

Ha transcurrido medio siglo desde esta conjunción estructural entre célula y estado proyectado, realizada como un collage, topográficamente modulada, de elementos tectónicos traídos de orígenes bastante diversos. Treinta años después, el año mismo de su muerte, Le Corbusier aplicaba un método de conjunción un tanto fragmentado, aún cuando sistematizado, a lo que era virtualmente un pedazo de ciudad: su propuesta no realizada para el Hospital de Venecia, proyectado en 1965 (Fig. 8). Es indudable que a esta obra se refería Manfredo Tafuri cuando escribía en 1966 en su *Teoría e historia de la arquitectura*:

FIG. 6. CASA PARA FIN DE SEMANA EN LA CELE-SAINT CLOUD, CERCA DE PARÍS, 1935. VISTA GENERAL.





La lección de Le Corbusier, a propósito, es guía aún no superada que proviene de que ha aceptado sin rémoras tardorrománticas el disolverse de la función tradicional de la historia, del objeto artístico, del concepto mismo de arte, consumando de una base radicalmente nueva, la recuperación del valor de la memoria, de la historia, de lo indefinido; la operación misma —la única históricamente legítima— profetizada por Brecht en su [...] *Dreigroschenprozess*

Nada puede estar más lejano de la propuesta del Hospital de Venecia de Le Corbusier que el complejo residencial de San Rocco, que Aldo Rossi y Giorgio Grassi proyectaron para Monza el año siguiente (Fig. 9). Sin embargo ambas obras están a su vez lejanas de la tabla rasa y su amplia escala de modelos de “ciudad abierta” (*open city*) de los años veinte, resumiendo dos acercamientos radicalmente diversos, sea a la arquitectura, sea a la forma urbana. Pues si en ambas la obra está organizada racionalmente en términos de modulación y organización espacial reticular, son bien diversas en dos aspectos esenciales. Primero, por el modo en que la unidad tipológica está modulada respecto al con-

texto topográfico: la primera presenta una articulación detallada de su modo de relación a la trama del tejido circundante veneciano, la segunda establece una escala propia monumental y erige un límite preciso entre sí y el contexto circundante de Monza. Segundo, y aún más importante, mientras la primera es un tejido táctil tectónicamente estratificado y virtualmente indiferente a la composición y representación, la segunda exalta el modelo de la “manzana” perimetral para conferirle al complejo habitacional una cierta significación monumental y simbólica, confrontable con aquella de las *höfcs* vienesas de los años veinte.

Entre estas dos obras se puede situar el barrio residencial Zen, proyectado en 1969 para Palermo por Vittorio Gregotti, Franco Purini y otros, obra que puede ser definida, de cualquier modo, como un camino entre la “proyección” del Hospital de Venecia y la “composición” del complejo San Rocco.

Junto a la mayor obra teórica del periodo (*La arquitectura de la ciudad* de Rossi, de 1966, y *La construcción lógica de la arquitectura* de Grassi, de 1966), San Rocco no sólo señala el inicio de la

FIG. 7. CASA PARA FIN DE SEMANA EN LA CELE-SAINT CLOUD, CERCA DE PARÍS, 1935. VISTA DE LA SALA SOBRE LA PÉRGOLA.

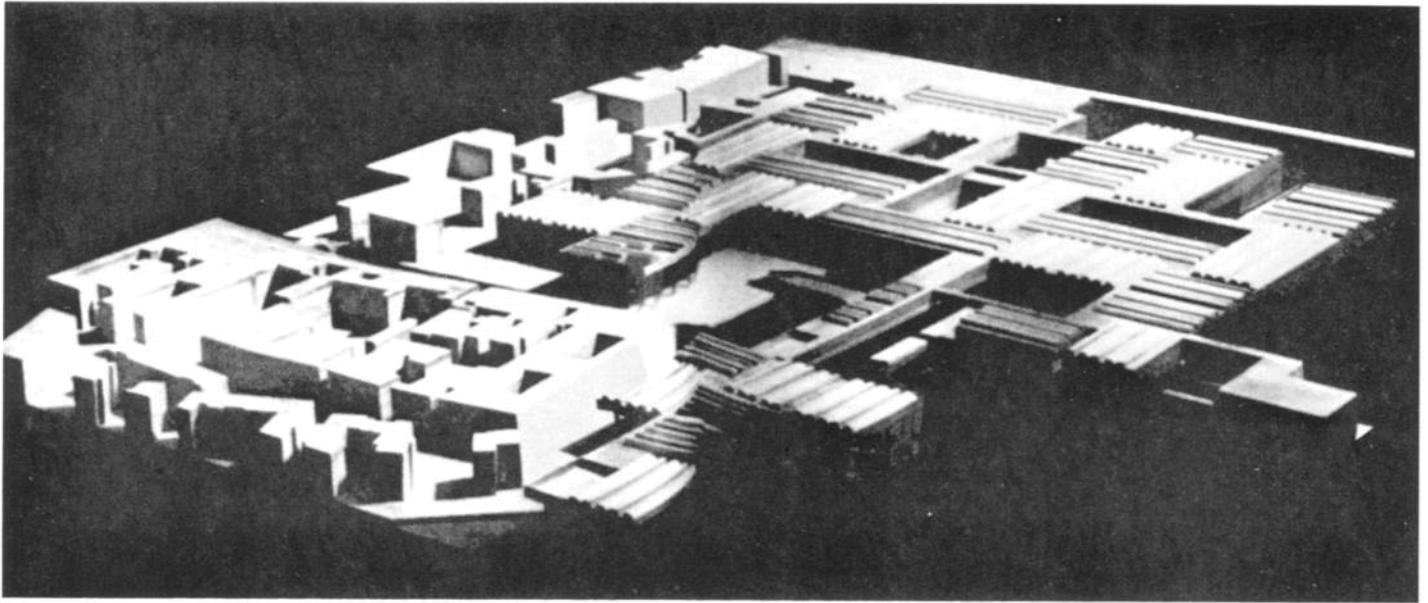


FIG. 8. SEGUNDO PROYECTO PARA EL NUEVO HOSPITAL DE VENEZIA, 1965. MAQUETA.

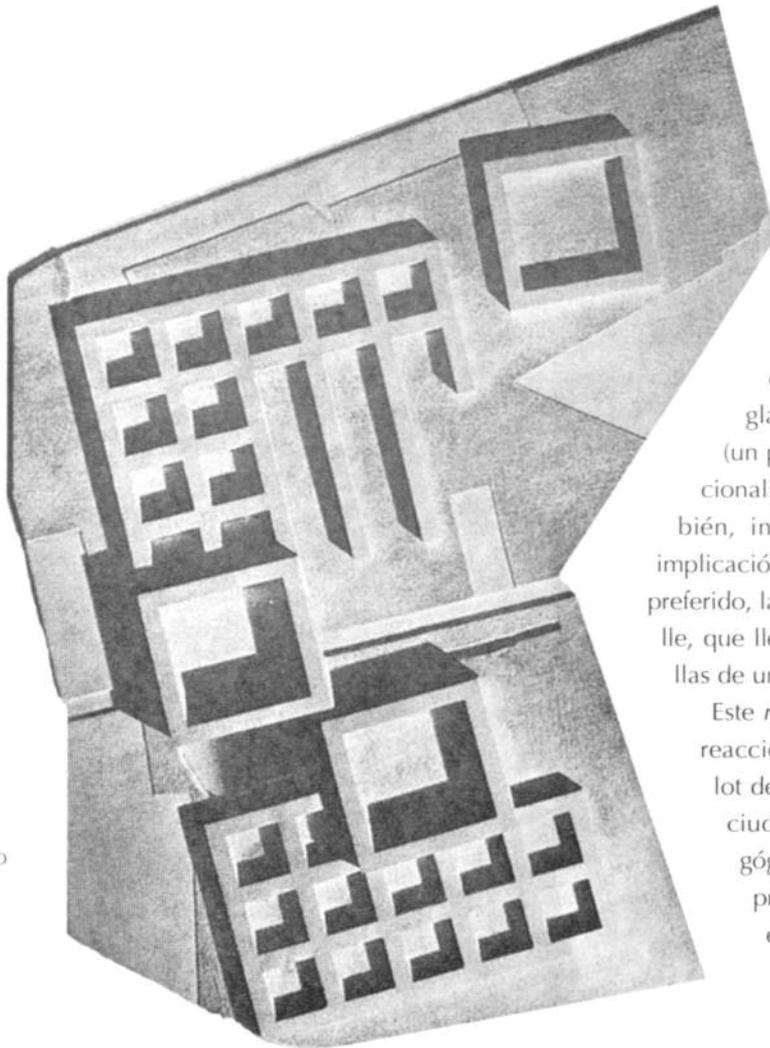


FIG. 9. PROYECTO PARA EL CONCURSO DE UN COMPLEJO RESIDENCIAL, SAN ROCCO, MONZA, 1966.

tendenza neorracionalista en Italia, sino inaugura involuntariamente una ambigua corriente revisionista de la arquitectura occidental de hoy. Esta ambigüedad deriva de una dicotomía de fondo: la *tendenza* se oponía al empirismo degenerativo de la arquitectura del Estado asistencial con un *rappel à l'ordre* (llamado al orden)* basado en la tipología y en reglas formales de la composición clásica (un parcial retorno a la síntesis de los racionalistas del *Grupo 7*), pero estaba también, inevitablemente, condicionada a la implicación urbana anticuada de su modelo preferido, la manzana, el portal, la plaza y la calle, que llevaba en sí, imperceptible, las semillas de una imposible nostalgia.

Este *rappel à l'ordre* asume su forma más reaccionaria hoy en la propuesta Krier-Culot de la reconstrucción en bloques de la ciudad europea (Fig. 10) y en el demagógico programa residencial neoclásico prefabricado realizado recientemente en Francia por Ricardo Bofill (Fig.11).

*En francés en el original.



FIG. 10. LEON KRIER,
PROYECTO PARA LA
RESTAURACIÓN DEL CENTRO
DE LA CIUDAD DE
ECHTERNACH, 1970.

La naturaleza bárbaramente reducida de la unidad habitacional que yace encarcelada dentro de los perfiles clasicantes y tectónicamente incoherentes de Bofill deberán inducir a una pausa en este debate entre proyectación y composición, ya que esta unidad (cuyos planos no son pero están publicados) representa claramente una total degeneración respecto al ambiente residencial "proyectado" por el primer movimiento moderno. En este sentido la obra fragmentaria de la vanguardia era, en las intenciones al menos, liberadora y no se ve ciertamente fácil hoy igualar la delicada-

mente pormenorizada, emancipadora organización espacial contenida en tales obras, por ejemplo, la Casa Clarte de Le Corbusier, la Siedlung Neubuhl de Hans Schmidt, los departamentos Doldertal de Marcel Breuer, los departamentos Sachs de Rudolf Schindler o el Highpoint 1 de Berthold Lubetkin (Fig.12). No queda ahora nada de cómo estaban realizados aquellos complejos residenciales de incomparable calidad, pero estos debieron su ser más a la proyectación que a las reglas de composición. Con todo, si la "planta abierta" del Movimiento Moderno presenta

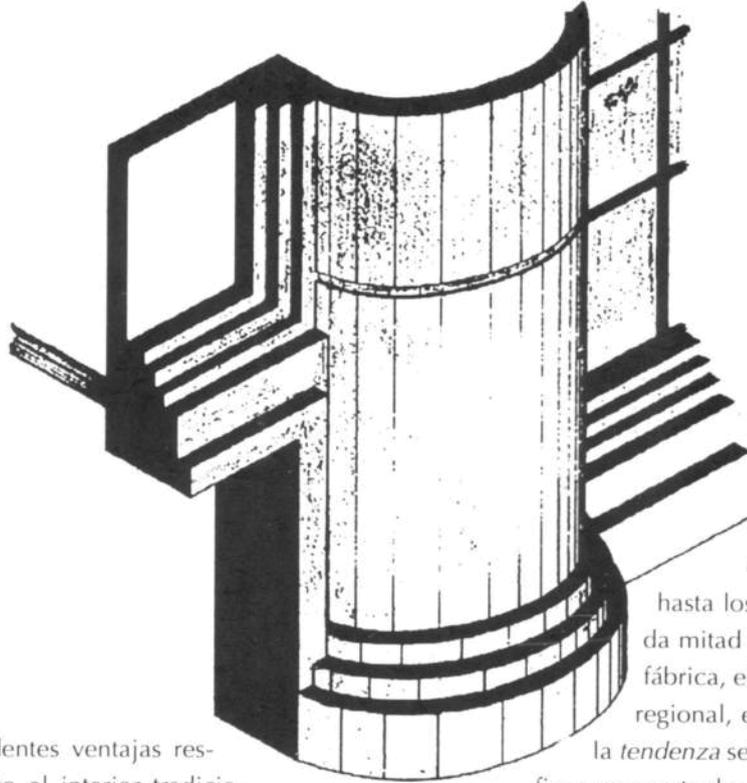
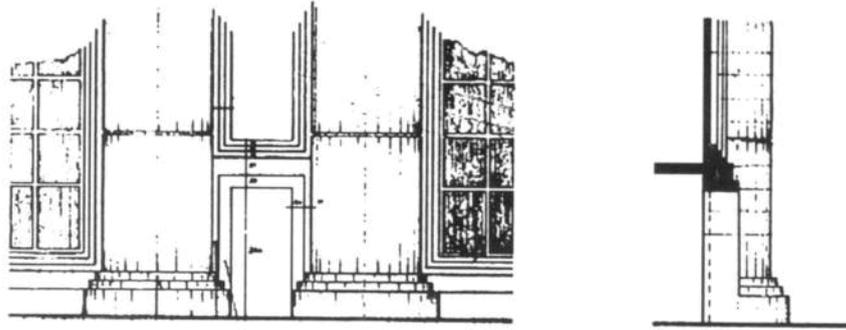


FIG. 11. PIEZA PREFABRICADA DE FACHADA DEL CONJUNTO HABITACIONAL ANFITEATRO VERDE EN CERGY-PONTOISE, FRANCIA, 1981.

evidentes ventajas respecto al interior tradicionalmente subdividido y viceversa, no tendríamos y en realidad no podríamos efectuar hoy una selección en términos absolutos, entre la planta libre o abierta de la vanguardia y la organización interna celular de la tradición occidental.

Tan palmo a palmo como la cultura tradicional del ambiente se ve progresivamente desbaratada por la obra de seducción de los medios y por la rapacidad del desarrollo contemporáneo, el horizonte de la arquitectura aparentemente basado en reglas compositivas heredadas va haciéndose aún más limitado. Este dilema era ya evidente en la tentativa heroica de Louis Sullivan de aducir un formato convincente para "el edificio alto de oficinas artísticamente considerado", allá donde las solas dimensiones (Fig.13) eran suficientes para arruinar una vuelta por cada uno de los conceptos tradicionales del todo y las partes. Como los

rascacielos, así fue para la estación ferroviaria y así por el estilo para otros edificios, hasta los megaproyectos de la segunda mitad del siglo xx: el aeropuerto, la fábrica, el megahospital, la universidad regional, etc. Y si el *rappel à l'ordre* de

la *tendenza* servirá para restablecer los confines conceptuales y físicos de la disciplina, a menudo este llamado se hace subrayando la adopción de normas o modelos estereotipados extremadamente limitados, antes que aceptando la modificación o mediación empírica de la tipología y la proyectación existente.

En la ubicuidad de la megalópolis sólo queda la interpretación de cada fragmentaria oportunidad como una ocasión para la creación de un "oasis libertario" o de una "forma-lugar", antes que como ocasión para asumir otro objeto compensatorio idealizado —el cual pudo ser *puesto en pose* o *compuesto* dentro de un encuadre fotográfico. Para defender la relativa autonomía de la disciplina del empírico consumismo del mundo, la mejor estrategia puede ser una "antropología de la construcción" antes que el sostenimiento a la composición académica; ya que esto último, en parte de origen *pictórico*, tiende hoy a

degenerar en escenografía. Es a la luz de este razonamiento que la formulación de Semper (antivitruviana) de los Cuatro Elementos de la Edilicia adquiere espesor; donde cada elemento es un instrumento con el cual definir los límites de la arquitectura, sea en lo específico o en lo general. De estos cuatro elementos, la obra de excavación es por fuerza la más decisiva, describiendo un componente primario con el cual plegar a la tipología y definir el perímetro protector de su desplegarse. Este nicho mediador entre lo *tipológico* y lo *topográfico* es al mismo tiempo la matriz dentro de la cual emerge la "figura" interior, la tierra y es esta última la que establece aquel paradigma conocido en términos académicos como el "partido". Falta ahora, para Semper, el *armazón* y su piel, la sustancia estructural fundamental de la obra y su envoltura representativa. Tenemos aquí tal vez una teoría de la proyectación válida, que salvando a la obra del empirismo, gracias a la primacía *tectónica*, no degenera al mismo tiempo en una continua regresión.

FIG. 12. LONDRES, CASA DE VIVIENDAS HIGHPOINT (B. LUBTKIN Y «TECTON», 1933). VISTA EXTERIOR Y PLANTA.

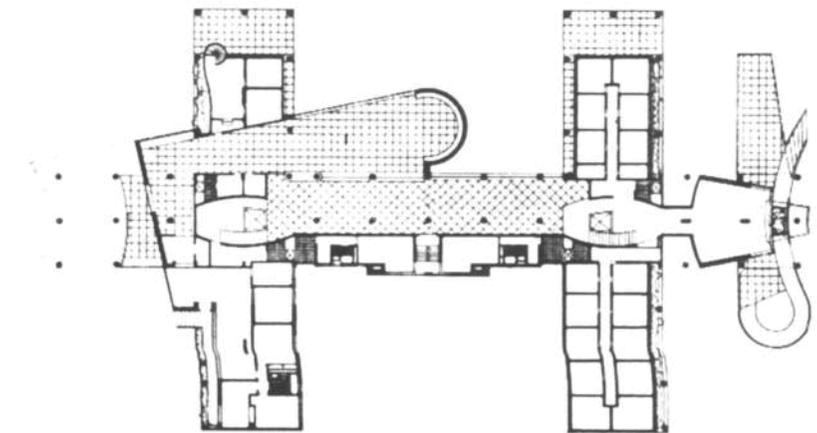


FIG. 13. CHICAGO, TEMPLO MASÓNICO (BURNHAM Y ROOT, 1892).

