

Circo es una publicación editada por CIRCO M.R.T. Cooperativa de ideas, integrada originalmente por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.
Con la colaboración de Jesús Vassallo y Coco Castillón. Calle Artistas 59, 28020 - Madrid.

Ilustración de la primera página: Imagen publicitaria de la pasta Panzani, empleada por Roland Barthes en su ensayo *Une rhétorique de l'image*, de 1964

2014. 195
EL DOBLE DEL MUNDO

CIRCO

ARQUITECTURAS PARLANTES
FERNANDO QUESADA



1- Edificios con carácter

En su ensayo de 1953-54 (publicado por primera vez en 1974 en *Oppositions*, n.2), *Character and Composition: Or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century*, Colin Rowe afirma que "el presente ha impuesto ciertos tabúes sobre la caracterización". Este ensayo fue un intento de expurgar a la arquitectura moderna del término carácter en el vocabulario que la crítica debía emplear para analizarla. No puede ser de otra manera porque para Rowe, el significado en arquitectura se ubica únicamente en la inmanencia de su percepción, por lo que la arquitectura no puede representar nada más allá de su presencia inmediata. Según Rowe, pocas categorías son tan ajenas a la arquitectura moderna como el carácter, que él entiende en una doble vertiente como "la impresión de la individualidad artística y la expresión, simbólica o funcional, de la finalidad a la que el edificio está destinado".

La expurgación del carácter en la arquitectura moderna que presume Rowe es, en realidad, más una parte - fundamental, eso sí- de su propio proyecto historiográfico que una realidad objetiva. El desarrollo

generalista posible, cultural. Entran en este cuadro las arquitecturas que connotan barcos o aviones como metáforas de la modernidad, o las que connotan pantallas licuadas, pixelaciones o nubes atmosféricas como metáforas de la contemporaneidad. De nuevo, la arquitectura parece que no puede escapar a significar de modo lingüístico, puesto que su grado de codificación es siempre muy alto y a ese alto grado de codificación cultural sigue su alta capacidad aparente de connotación. Pese a todo, la arquitectura no se presenta ni se representa como lo hacen las imágenes y, en general, el arte, sino que se construye, lo cual implica un grado de codificación propio, específico y con ello de connotación diferente a los de los discursos puramente visuales, pero connotación al fin y al cabo. El clasicismo, por ejemplo, es un código en estado puro, mientras que la arquitectura moderna tendió a presentarse como lo que podríamos llamar arquitectura denotativa, aunque muy tempranamente fue convertida en estilo, es decir, connotadora.

El contenido significativo de la arquitectura es entonces necesariamente paradójico, su existencia es por definición ideológica y connotada y como denotación pura, caso de existir, es muy fugaz porque la arquitectura es un fenómeno cultural. La mejor arquitectura tiende a presentarse de modo natural, pero su condición de artefacto cultural la desnaturaliza. Esa es una condición que se le exige a la arquitectura actual. Sin embargo, si con Quetglas, la arquitectura no es un semáforo, tampoco puede ser una montaña.

Septiembre de 2013

adánica, que liberaría la cadena flotante de significados en el usuario. Sin embargo, Barthes advierte que la imagen denotada pura no existe ni siquiera en la fotografía, que sería el campo de producción de imágenes que más se puede acercar a este ideal. De ser así la arquitectura aparecería como lo hace una montaña en la naturaleza, como algo instalado en ella. Esa imagen fotográfica puramente denotativa que menciona Barthes es la de la fotografía documental, puro "mensaje sin código", escapando a la historia del arte, que situaría la fotografía así entendida como algo más allá de la cultura y la historia. La función de esta componente, la denotación, es la de mitigar las otras dos (connotación y mensaje), la de naturalizar todo el artificio que suponen los mecanismos de connotación y la de abrir la significación más allá de la literalidad del mensaje lingüístico puro: "la ausencia de código desintelectualiza el mensaje porque parece proporcionar un fundamento natural a los signos de la cultura". La arquitectura puede y debe hacerse eco de esta reflexión de Barthes de modo casi literal. Erigir un edificio implica un empleo de códigos de todo tipo, mucho más que en cualquier otra manifestación formal porque su destinatario es el más difuso en las artes, y la dificultad puede radicar en evitar que esa codificación anule la deseable cadena flotante de significación de un edificio.

Los connotadores son las figuras trópicas que hacen que una imagen connote un significado que no le es propio *per se*, denotativamente, sino de modo alusivo, figurado, trópico, o analógico es decir, netamente artificial, codificado y, empleando el término más

del término, acuñado en el siglo XVIII y muy discutido en el XIX, habría alcanzado, según Rowe, un estado de abandono y parálisis total a partir del nacimiento de la arquitectura moderna.

En general se asume que el término carácter fue introducido por primera vez en ámbitos arquitectónicos por Germain Boffrand en su *Livre d'Architecture* de 1745, en el que transpone del *Ars Poetica* de Horacio la categorización de las letras en géneros al campo de la arquitectura. Boffrand entiende el carácter como la expresión directa del uso del edificio de cara al espectador, extrayendo de la poesía y sobre todo del drama su clasificación por géneros: pastoral, épico, cómico o trágico, una transposición no exenta de problemas obvios; el vocabulario resultaba prestado y, por consiguiente, inadecuado.

Jacques François Blondel refina el concepto en su *Cours d'Architecture* de 1766, llegando a enunciar hasta 64 géneros edificatorios (algo muy similar a lo que inmediatamente después se conocería como tipo). Cada uno de estos géneros debía poseer su propia "disposición" y su propio orden decorativo, con lo que quedaban asociados a un código lingüístico predeterminado. Además, Blondel introduce no menos de 38 caracteres arquitectónicos, por ejemplo el sublime, el noble, el libre, el masculino, el firme, el viril, el ligero, el elegante, el delicado, el pastoral, el ingenuo, el femenino, el misterioso, el majestuoso, el terrorífico, el frívolo, el licencioso, el bárbaro, el plano o incluso el empobrecido. Blondel depura la idea de carácter y genera más terminología, pero sigue siendo en esencia un término derivativo y literario.

Con Julien David LeRoy el término carácter adquiere una connotación novedosa. En su *Historie de la disposition et*

des formes différents que les chrétiens sont données à leurs temples depuis le règne de Constantin le Grand à nos jours, de 1764, LeRoy afirma que los temas desprendidos del carácter de un edificio no debían extraerse de la poesía o del drama, sino de la naturaleza, es decir, que los sentimientos procurados en el espectador no debían ser de tipo literario, mediados por el lenguaje, sino que debían despertar conciencias fisiológicas a través de emociones en continuidad con la experiencia de la contemplación del mundo natural y sus fenómenos, en paralelo a la estirpe alemana de la ideología romántica y al sensacionalismo inglés, que desviaron la noción de carácter desde un primer significado ligado a la manifestación del uso, es decir estrictamente relativo y cultural, a otro derivado de la naturaleza, es decir aspirando a lo absoluto y lo individual.

Fue esta insistencia en la generación de estados desde una cierta autonomía del carácter en arquitectura respecto a otras formas de arte (poesía, pintura y drama) y en general respecto al lenguaje, lo que llevó a Le Camus de Mézières en su libro de 1780 *Le Génie de l'architecture* a realizar afirmaciones como esta: "en una casa cada habitación debe tener su propio carácter. La analogía, la relación de proporciones, decide nuestras sensaciones. Cada habitación nos hace desear la siguiente, y esto ocupa nuestra mente y la mantiene en suspense". En su intento de superación de las teorías de Blondel, basadas en las convenciones de los órdenes y la decoración, Le Camus de Mézières, sin embargo, también se valía de una analogía, la teatral o performativa, pero ubicando el origen del significado directamente en las cualidades formales y la luz de modo más abstracto, alineándose con la filosofía de la naturaleza.

En Inglaterra se inicia el debate en 1762 con *Elements of Criticism*, de Lord Kames, que critica las analogías

civilización no de la imagen, sino de la escritura. Para él, una imagen sin mensaje lingüístico (fotografía) es premoderna y trágica, porque en esa cadena flotante el significado no está fijado y eso produce angustia en el observador. El mensaje lingüístico es entonces un modo de fijar esa cadena y de cerrarla, evitando la angustia. Se trata de un nominalismo, de nombrar la cosa representada.

Inmediatamente surge una cuestión, si la arquitectura recurre al empleo de esta operación se apropia de una estrategia publicitaria, fijando su significado y su uso a través del texto: *I am a monument*. Queda así nombrada. La función primordial de esta operación nominal de anclaje es la de guiar al consumidor en el laberinto de significados que supone la contemplación de una imagen pura. Se trata pues de una función ideológica clara, la de evitar la deriva subjetiva, la de robar o secuestrar la interpretación de una imagen al espectador, que es su destinatario.

La imagen denotada, como la anterior, no suele presentarse en estado puro, ¿o sí? Según Barthes "el mensaje denotado puede aparecer como una suerte de estado adánico de la imagen", lo cual resulta muy alentador para asignar a la arquitectura un rol signifiante en este contexto: una imagen carente tanto de mensaje lingüístico como de connotaciones, que quizás fue un ideal perseguido por la arquitectura moderna, en tanto que "se volvería radicalmente objetiva, es decir, en resumidas cuentas, inocente", como dice Barthes de la foto de reportaje.

En este sentido, una arquitectura ausente de connotaciones y de mensaje podría llegar a construir, con su presencia, una imagen denotada pura, inocente,

3- Carácter y fotografía

Existe una pugna entre la consideración de la imagen como fuente de significado frente al lenguaje. Roland Barthes ha explicado que una imagen es el límite del sentido en dos de sus ensayos breves: *Le message photographique* de 1961 y *Une rhétorique de l'image* de 1964. Su dedicación a desvelar los contenidos significantes tanto de la imagen fotográfica como de la publicitaria son relevantes en esta discusión alrededor de la construcción y la comunicación de la arquitectura porque presenta un dilema fundamental: ¿debe ser la imagen arquitectónica abierta y difusa como lo es la fotográfica? ¿O bien debe ser franca y enfática como la imagen publicitaria? ¿Qué papel debe jugar la construcción como posible vehículo comunicativo en la arquitectura? ¿Existe la posibilidad de construcción muda?

La imagen fotográfica y en términos generales pictórica no determina de antemano su significado según Barthes. La cadena de producción de significados en este tipo de imágenes es una cadena abierta o flotante. Por el contrario, la imagen publicitaria establece una circularidad cerrada entre lo representado y el receptor, es decir entre el producto y el consumidor, ya que los atributos del producto determinan en gran medida la naturaleza y forma de la imagen que lo publicita.

En una imagen publicitaria, explica Barthes, existen tres niveles de significación: el mensaje lingüístico, la imagen denotada y la imagen connotada. El mensaje lingüístico es el texto que, por norma, suele acompañar a una imagen publicitaria, sea con el nombre de la marca o con cualquier otra cosa. Según Barthes, la época moderna no se concibe sin la presencia de este nivel, el del texto o el mensaje lingüístico, concediendo a nuestra civilización el valor de una

literarias del carácter y lo asocia estrictamente a la expresión de la utilidad del edificio como fuente de placer estético. Por su parte Thomas Whately en su *Observations on Modern Gardening*, de 1770, enuncia tres caracteres: el emblemático, el imitativo y el original. El emblemático es considerado ineficaz, porque al estar ligado a la alegoría "no produce una impresión inmediata, ya que debe ser examinado, comparado, quizás explicado antes de que la totalidad del proyecto sea comprendido". El imitativo es asimismo desacreditado, porque precisa que la conciencia ejerza una operación de desenmascaramiento del referente, rompiendo el puente directo entre sensación, percepción y emoción a través de una operación intelectual. Queda por tanto como únicamente válido el carácter original, es decir, aquél que produce determinadas emociones o sensaciones de afección sin mediación lingüística alguna, por su mero impacto fenoménico.

Así pues, el siglo XVIII determina, al menos, dos tipos distintos de definición de carácter: la expresión del uso particular del edificio y la evocación de estados de ánimo determinados. En 1788 se publica la *Encyclopédie Méthodique d'Architecture* de Quatremère de Quincy. Ahí se distinguen tres modos de carácter en arquitectura, codificándose completamente el término. Las ideas que se manejan en ese texto están muy emparentadas con las de otras disciplinas que en ese momento están desarrollándose, la antropología y la sociología en concreto, así como las ciencias naturales y sus esquemas de clasificación taxonómica. Es así, desde la ciencia de la clasificación de las especies naturales y desde las asociaciones de una disciplina y otra, como aparece la categorización múltiple de la arquitectura según Quatremère, que enuncia tres caracteres: el carácter esencial, el distintivo y el relativo. El primero es de

tipo genérico, y está de acuerdo a los principios del hábito universal. Pertenece a toda arquitectura al margen de su uso o forma y la distingue de otras construcciones elevadas por el hombre. El segundo, el distintivo, alude ya a una forma de especialización, sea institucional o social, es decir, que clasifica o agrupa edificios según la institución que representen o el grupo o estamento social al que se dirigen. Finalmente, el tercero, el relativo, es de tipo individual y garantiza una apariencia singular para cada edificio gracias al manejo de las reglas de la composición que por entonces se empleaban para proyectar. Con la taxonomía de Quatremère se establece un puente fundamental entre las dos ideas de carácter que se habían manejado hasta entonces y queda definitivamente vehiculado el carácter relativo con el absoluto, a la vez que adquiere una completa independencia del resto de las artes de representación y avvicina la arquitectura a las ciencias humanas. Es el momento en que se construyen las instituciones urbanas modernas.

La noción de carácter quedaba así asociada indisolublemente a la de consenso social, porque actuaba como aglutinadora de diferencias y marcaba la existencia de grupos y colectivos con intereses comunes y deseos compartidos. El hacer del carácter una categoría arquitectónica de primer orden no era inocente, se garantizaba con ello que la arquitectura era precisamente lo que encarnaba esos valores de consenso en cristalizaciones construidas, en edificios representativos y parlantes. Con ello, el carácter sufre una nueva mutación de sentido que conduce a los debates estilísticos del siglo XIX. Al establecerse el puente definitivo entre expresión del uso por un lado, y provocación de estados de ánimo por otro, surge un nuevo componente del carácter que, en el transcurso del siglo

función como signo lingüístico. En efecto, un edificio no tendría necesariamente que hablar del uso que le confieren las personas a través del lenguaje o de signo alguno, es decir que no tiene una función lingüística clara, sino que debe ser vivido, usado, y será en ese disfrute en el que asome su significado al exterior de su forma. El significado así entendido no puede asignarse a priori si no se desea convertir la arquitectura en mero servicio ideológico mediado por su expresión lingüística.

La función simbólica, comunicativa o signica pertenece, como función mayor o dominante y de modo tradicionalmente entendido, a las artes visuales: pintura, escultura, dibujo, fotografía y cine. Las artes visuales trabajan con y a través de imágenes, exclusivamente. La arquitectura no. Sus formas no son puramente visuales. Pero su resultado, como forma construida, adquiere inevitablemente una imagen. Esa imagen no es equivalente a la imagen pura de la pintura o la fotografía, está quizás más cerca de la imagen-movimiento del cine al incorporar al tiempo como ingrediente. El cine fue, para el Movimiento Moderno, como la pintura, la escultura o cualquier otra forma de arte, un nutriente fundamental para su constitución. La aparición de la arquitectura moderna y su desarrollo no se comprenden sin esa relación con la imagen cinematográfica, y la formulación del espacio moderno, que se enuncia a nivel teórico en la segunda mitad del XIX en Alemania y se construye arquitectónicamente en el Movimiento Moderno, posee un vínculo innegable con la imagen-movimiento del cine. A pesar de todo, la imagen-movimiento y la imagen que se constituye en arquitectura como forma construida tampoco son equivalentes. Si la arquitectura no es un semáforo, tampoco es una película, aunque se avvicine más a lo segundo que a lo primero.

establece una bolsa de autonomía para sí, una discontinuidad específica.

La arquitectura del Movimiento Moderno tendió a considerar como origen -mayormente- el modo técnico, pero a la vez manejando analogías, es decir, empleando estrategias propias del lenguaje, como bien demostró Peter Collins en su *Changing Ideals in Modern Architecture*, de 1965. Eran analogías no semióticas, sino de tipo mecánico, tecnológico, sistémico o incluso corpóreo, es decir, todas aquellas analogías que se refieren al mundo sensible, mensurable y material, con el objetivo de aliviar la abstracción con la que se presentaba la arquitectura moderna y de proporcionar claves de comprensión para el usuario. La arquitectura moderna canónica, a pesar de su alto grado de abstracción formal, estaría así del lado de la continuidad con el medio físico, natural y material aún a pesar de su empleo de las analogías. Su abstracción se refiere más bien a su alejamiento de los principios comunicativos que, hasta entonces, habían regido la arquitectura, los estilos históricos, que constituyen un lenguaje cerrado, una forma de diferenciación cultural autónoma. El Movimiento Moderno implicaba por tanto una enorme desconfianza en la arquitectura como vehículo de comunicación cultural por la vía del lenguaje.

En otro texto relevante a este respecto, *Noticias inesperadas*, y 4, de 1993, Josep Quetglas ironiza sobre la crítica de arquitectura que confunde a "la arquitectura con un semáforo", en clara alusión a los excesos analógicos de tipo semiótico que se producen en cierta teoría y práctica arquitectónica en su afán por establecer vínculos entre arquitectura y lenguaje, entre imagen construida y signo lingüístico, aduciendo que un edificio no dice ni debe decir nada, y estableciendo con ello la prioridad de la función global de un edificio sobre su

XIX, adquirirá un enorme protagonismo: el carácter como expresión locativa, de lugar, y con ello de identidad nacional, en cuya formulación el romanticismo alemán jugó un papel fundamental.

El carácter entra en crisis supuestamente definitiva en los albores de la arquitectura moderna, a través de los enunciados del Racionalismo Estructural de Eugène Violet-le-Duc, quien en el primer volumen de su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de 1854-68, afirma algo que la arquitectura moderna al completo quiso hacer suyo: "Un edificio no puede en modo alguno ser 'fanático', 'opresivo' o 'tiránico'. Estos son epítetos que simplemente no pueden aplicarse a un ensamblaje unitario de piedras, madera y hierro. Un edificio es o un buen edificio o uno malo, o carente de toda justificación racional".

Este desplazamiento, que disminuye e incluso condena la dimensión representacional de la arquitectura, es uno de los fenómenos que allanó el terreno para el nacimiento de la arquitectura moderna. La noción de carácter manejada en los siglos XVIII y XIX empujaba irremediabilmente a que en la recepción de la arquitectura por parte de la sociedad se diera una escisión entre la arquitectura como algo construido y su valor simbólico, en paralelo a la separación de la estética y el conocimiento científico, algo característico del XVIII. La noción de carácter había empujado el significado de la arquitectura hacia su piel.

No es coincidencia por tanto que el declive de la noción de carácter tenga lugar en el último tercio del XIX, precisamente cuando aparecen al mismo tiempo los discursos de la arquitectura como poética del espacio y como poética de la construcción, los dos discursos que, sumados, están en el origen mismo de la arquitectura moderna.

2- Función, signos y semáforos

En sus *Notas sobre el significado de la arquitectura*, un breve texto de 1997, el crítico Juan Antonio Cortés describe el callejón sin salida a que se ha visto abocada la arquitectura moderna y contemporánea en su búsqueda de significación propia. Por un lado el huracán semiótico de las teorías de arquitectura desde aproximadamente 1960 había desembocado en dos vías contrapuestas, que la disputa entre los *Grey* y los *White* había enunciado tajantemente. La primera vía es el laberinto de signos de herencia venturiana, materializado en el trabajo sobre la piel de los edificios escindida de su espacialidad. La segunda vía es el solipsismo de la autonomía arquitectónica del formalismo -sea rossiano o anglosajón-, específicamente *White*. Por otro lado, ya en los años 90 la arquitectura denominada neomoderna, sobre todo en Europa, en un intento de superación de tal cisma, deposita la totalidad de su capacidad comunicativa en sus aspectos materiales, generando un preciosismo mudo de texturas y colores, donde a la forma se le sustrae de cualquier contenido simbólico, que queda exclusivamente cifrado en el material y en su presentación como apariencia pura, valorando la presencia del material sobre su símbolo hasta aniquilarlo. Según Cortés "estas dos posturas, la de la arquitectura-mensaje, que se consume en su voluntad comunicativa, y la de la arquitectura como hecho mudo, que renuncia a todo significado, son dos caminos sin salida".

La arquitectura premoderna basaba su capacidad significativa en la historia y el uso de los órdenes, en los estilos y en última instancia en el referente de la Antigüedad. La disciplina aparecía como un cuerpo de conocimiento cerrado, coherente y compacto, que a lo largo del tiempo había llegado a elaborar un lenguaje referencial propio y

universal. La modernidad rompe radicalmente ese mundo referencial del canon lingüístico clásico. La función se erige en una posible vía de salida que hace que el significado del objeto arquitectónico provenga enteramente de dicha función, esto es de su contenido en materia de uso, eliminando con ello cualquier otra alusión simbólica y, sobre todo, cualquier alusión lingüística de la arquitectura, incluso a su propia historia como fenómeno formal. Negar a la arquitectura un componente significativo depositado en el lenguaje implica optar por un origen disciplinar de tipo estrictamente técnico, climático o constructivo frente a otra forma de origen psicológico, cultural o simbólico de la arquitectura.

La cabaña de Laugier permite, sin embargo, ambas lecturas sobre el origen del significado en arquitectura, y no es raro ver la misma ilustración encabezando textos que defienden los dos posibles orígenes de la arquitectura, el técnico y el cultural, completamente antagónicos. El origen técnico implica una idea de arquitectura en continuidad con el mundo y con la realidad entendida como aglomerado de fenómenos sensibles. El origen cultural implica la diferenciación de la arquitectura respecto al ambiente y lo natural, del que se despega para constituir una esfera propia. Sin embargo, una única imagen, la de Laugier, permite ilustrar ejemplarmente ambas condiciones de nacimiento, quedando al lector del texto, espectador de la imagen o usuario de la arquitectura la responsabilidad de escoger. Resulta significativo que un mismo objeto, la cabaña, ilustre con solvencia innegable dos ideas diametralmente opuestas. Esto lleva a afirmar que ese supuesto origen único de la arquitectura no es tal, sino que es al menos doble, y que en la misma medida y a la vez que establece una continuidad con el medio, la arquitectura