

El primero entre los carpinteros¹

Notas sobre las relaciones entre técnica y arte desde la mirada del arquitecto

Graciela Silvestri

ARQUITECTA, DOCTORA EN HISTORIA, INVESTIGADORA. AUTORA DE DIVERSOS LIBROS Y DE ARTICULOS EN REVISTAS ACADÉMICAS Y CULTURALES.

La arquitectura, que en estos años se lee como representante de la modernización global, guarda sin embargo un corazón arcaico. Para Hegel, era "el arte más incompleto (...) porque es incapaz de manifestar en adecuada presencia lo espiritual en la materia pesada que ella toma como elemento sensible y trata según las leyes de gravedad ... se deberá confinarla en su actividad de preparar, partiendo del espíritu, un ambiente externo artístico para su existencia real, viviente".² La condena de la "materia pesada" puede haber cambiado en sentido literal, pero no su articulación con la escena de la vida cotidiana, el "ambiente externo" al que la arquitectura estaba llamada a transformar en sentido "artístico". Tal relación con el mundo situó siempre a la disciplina en íntima vinculación con la técnica (que incluyen sus procedimientos específicos para transformar el ambiente). Pero como técnica, la arquitectura no parece haber avanzado en sentido moderno: se resiste a ser subsumida en la mecánica industrial. Por otro lado, la "artistización del ambiente" la coloca, en la tradición idealista, en el campo del Arte. Pero como arte, su propósito instrumental le resta gran parte de la autonomía que ganaron las artes visuales, con las que alguna vez compartió el título de bellas.

1. Este texto forma parte de uno mas completo que la autora acepta recortar, por las exigencias de esta publicación.

2. HEGEL, G.W.F. "Estética". Siglo XX ed., Buenos Aires, 1983.

Esta tensión de la arquitectura entre su ser arte y su ser técnica intentó resolverse de muchas maneras, algunas obvias (como la de negar su status artístico, o la de considerar sólo ciertos programas simbólicos como verdadera arquitectura), otras más sofisticadas, como la adoniana división entre Arquitectura (crítica, experimental y nunca construida) y arquitectura (profesional) que planteó Gandelsonas en los años setenta.³ Porque aunque el "material pesado" de la época de Hegel fue varias veces desafiado por los arquitectos para acercarse al cielo reservado para el Arte (el uso del vidrio fue metáfora de claridad mística, las fuerzas de tracción de libertad), la arquitectura continúa siendo pesada, inmóvil, dura y, sobre todo, impura.

En mi opinión, en esta impureza que los teóricos querían eludir radica su fuerza, su originalidad como actividad humana, su manera particular de articular pasado y presente, mundo humano y naturaleza. También de ésta, su enorme potencia transformadora, se derivan múltiples peligros.

La relación íntima entre técnica y arte que define la arquitectura, provocando en gran medida su "impureza", proviene del mundo clásico, cuando técnica y arte eran equivalentes. Para muchos, esta unidad es ilusoria; para otros, este núcleo que recoge el pasado y lo vuelve hacia el futuro es el que la hace la más interesante de las viejas bellas artes. Me propongo revisar algunos aspectos de esta complicada alianza entre técnica y arte en nuestra disciplina, las críticas que ha merecido y las consecuencias de su permanencia o de su cambio. Estas cuestiones no sólo tienen que ver con discusiones internas del debate arquitectónico: iluminan el significado de lo que sea, hoy, técnica y arte. El primer punto que abordaré pone en foco las relaciones entre técnica, arte y ética; el segundo, entre técnica, arte y proyecto; el tercero, entre técnica, arte y ciudad. La separación está sólo planteada con afán analítico, ya que las tres cuestiones se encuentran íntimamente vinculadas.

1. El ámbito de la verdad

Aún es válida la definición de arquitectura que hizo Aristóteles en la Ética a Nicómaco: "Puesto que la arquitectura es un arte, y es además esencialmente hábito productivo acompañado de razón, y no hay arte que no sea hábito productivo acompañado de razón, ni hábito alguno de esta especie que no sea arte, resulta que son lo mismo el arte y el hábito productivo acompañado de razón verdadera. Todo arte tiene por objeto traer algo a la existencia, es decir que procura por medios técnicos y consideraciones teóricas que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no ser, y cuyo

3. GANDELSONAS, Mario, "Arquitectura/arquitectura", colección summaries N° 13, Buenos Aires, 1977.

principio está en lo que produce y no en lo producido. No hay arte de las cosas que son o vienen a ser por necesidad, ni de las que son o llegan a ser por naturaleza, puesto que todas ellas tienen en sí su principio."⁴

Aristóteles señala tres cuestiones de interés. Ha sido suficientemente analizado cómo la frase "procurar por medios técnicos y consideraciones teóricas" se encuentra en la base de la definición albertiana de Arquitecto, y así del doble propósito práctico e intelectual de la arquitectura.⁵ Indicaremos dos más: el hecho de que la arquitectura, al no ser un producto natural, halla su principio en el hombre que produce, y el particular enfoque de las artes o técnicas, de las que la arquitectura es tomada como paradigma.

¿Por qué Aristóteles habla de técnica en un escrito sobre Ética? La pregunta misma indica las diferencias abismales entre la interpretación clásica y la moderna de los conceptos traducidos. La categoría central de toda ética, la virtud, no refiere en el mundo griego sólo a perfección moral, sino a toda excelencia que contribuya a un mejoramiento de la vida humana. A tal perfección (cuyo ideal se estima en la mezcla indivisible entre lo bueno —útil y moral— y lo bello; en griego expresado en una sola palabra, kaloskagatos) contribuyen diversas actividades humanas, diversas "disposiciones superiores del alma", entre ellas las técnicas/artes (technai).

El objeto de lo que entonces se consideraba técnica era el producir (póiesis), cuya definición clásica es: hacer pasar algo del no ser a la existencia. "Así, pues —dice Cacciari analizando estos problemas— tanto la techné como las disposiciones superiores del alma están comprendidas en la aletheia: dicen la verdad, dicho de otra manera, hacen aparecer, descubren".⁶ El hacer técnico, acompañado de razón verdadera, resulta una de las virtudes a través de las cuales el alma alcanza la verdad.

Esta perspectiva nos resulta extraña porque solemos identificar la técnica como un hacer meramente instrumental, un procedimiento neutro. ¿Qué relación puede tener en este mundo la técnica con consideraciones éticas? ¿Qué significa esa virtud relacionada con la razón y la belleza? ¿Y qué sería, hoy, verdad?

Desde que Heidegger lo planteara en "La pregunta por la técnica",⁷ los filósofos vuelven una y otra vez a esta diferencia entre la manera griega

4. ARISTÓTELES. "Ética Nicomaquea". Editorial Porrúa, México, 1992. El subrayado es nuestro.

5. ALBERTI, Leon Battista. "De Re Aedificatoria", Akal, Madrid, 1991. "Arquitecto será aquel que con un método admirable y un procedimiento determinado haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos".

6. CACCIARI, Massimo. "El hacer del canto", en El dios que baila, Paidós, Buenos Aires, 2000.

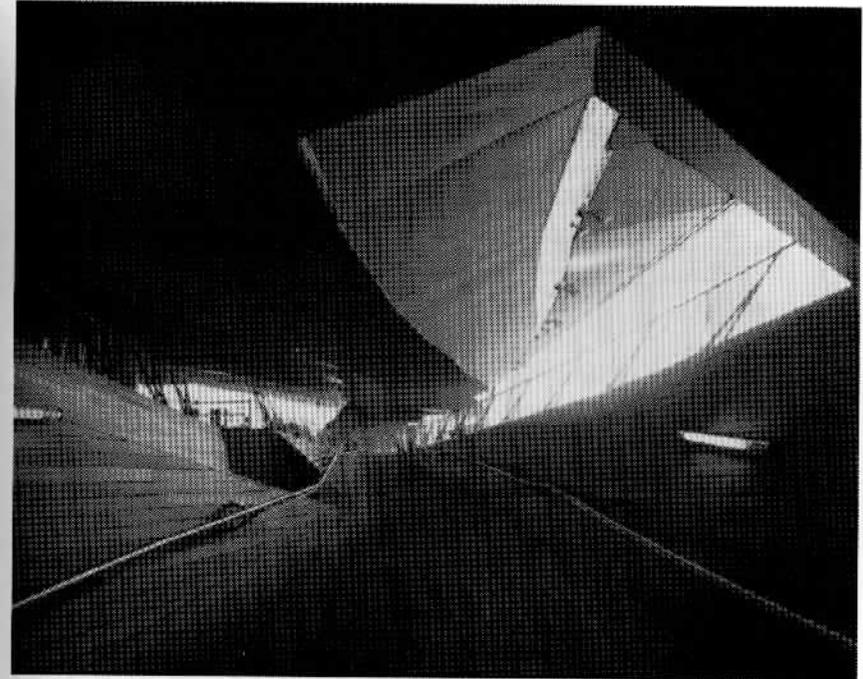
7. HEIDEGGER, Martin. "La pregunta por la técnica". Traducción de O. Terán de "Die Frage nach der Technik", Vorträge und Aufsätze, Gunther Neske Pfullingen, 1954, p. 13-44.

de enfocar la cuestión y la versión actual. Una de las razones de esta obsesión genealógica radica en que ella permite iluminar por contraste la manera en que entendemos hoy el concepto de técnica—inmersos en el presente, nos parece la nuestra la única interpretación posible. Pero además, ciertos aspectos de la versión clásica permanecieron más allá de los umbrales de la edad moderna, en la medida en que la tratadística que funda nuestra disciplina reedita una y otra vez interpretaciones antiguas: y hasta avanzado el siglo XIX la arquitectura estaba estructurada por su propia tradición. Los ecos de la interpretación clásica se encuentran en las premisas ilustradas, cuando las innovaciones de las artes prácticas representaban todavía un medio para un fin—fin que consistía en el progreso ligado con el bienestar general.

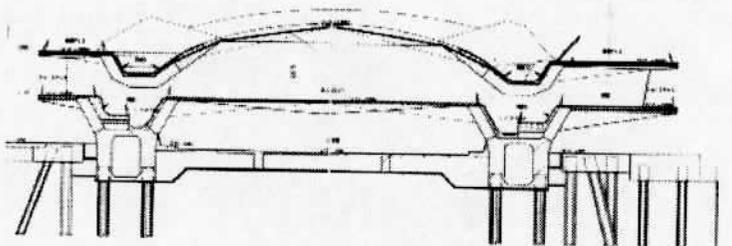
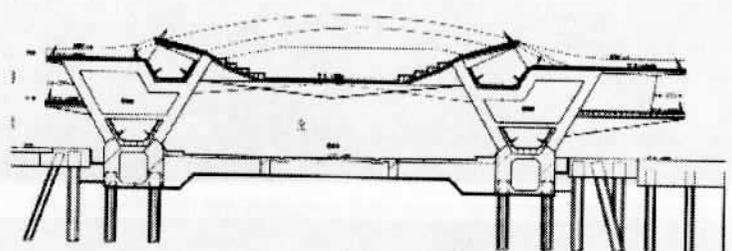
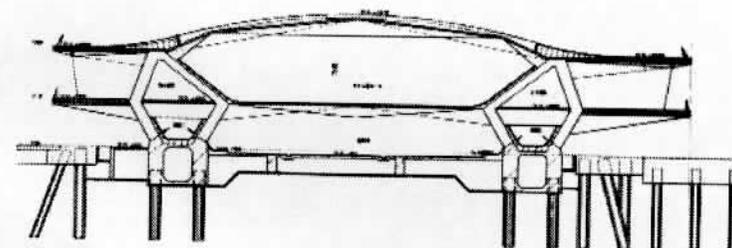
Diversos procesos acumulativos que se reforzaron mutuamente (formación del capital, movilización de recursos, desarrollo y organización eficiente de las fuerzas productivas, poderes políticos centralizados y burocratizados) desgajaron la técnica de sus objetivos humanistas para convertirla en un patrón neutro de evolución, como si de historia natural se tratara. No hablamos más de técnicas específicas, sino de tecnología, “discurso sobre las técnicas”, articulación de procedimientos no autónomos dispuestos en función de una economía territorial.⁸ El “fin” de la tecnología actual no el mejoramiento humano, sino la alimentación del proceso productivo alimentando las mayores ganancias corporativas. En este sentido, la tecnología no posee un fin: nunca termina.

En paralelo con las ilusiones ilustradas, la primera etapa de la industrialización—la que los arquitectos aún colocamos como inicio de las transformaciones urbanas y consecuentemente arquitectónicas—respondía a cuestiones concretas con objetos tangibles (el molino de viento, la locomotora, el ascensor, las cloacas). Pero ya a mediados del XIX no eran pocos los que advertían, como Carlyle o Engels, que no sólo escasos beneficios sociales se habían logrado con la revolución industrial, sino que los objetos reales eran inadvertidamente reemplazados por una maquinaria burocrática y financiera cada vez más compleja, creando las bases de la modernización del siglo XX. La complejidad de las redes de infraestructura, su dificultad de interpretación a partir de la experiencia cotidiana, llevó a considerar la tecnología como una especie de mandato divino, imposible de alterar—idea que todavía se mantiene.

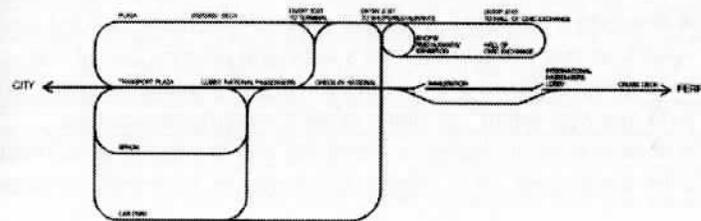
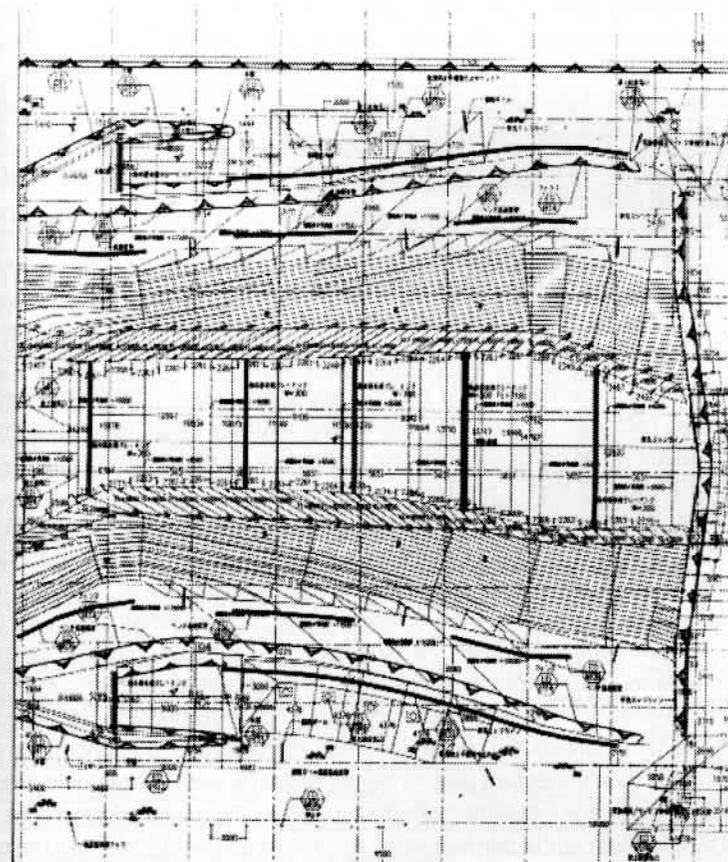
8. Según Leo Marx, la palabra tecnología se utiliza por primera vez en inglés en 1615; en el siglo XVIII, el se encuentra difundido en tratados específicos alemanes. Sin embargo, Karl Marx no utilizó la palabra tecnología. Veblen es quien en el '900 habla de “tecnología de la máquina como distintivo de la modernidad”, introduciendo un articulación contemporánea. El término se extiende después de la primera guerra mundial. (Estas precisiones se exponen en MARX, Leo y ROE SMITH, Merritt. “Historia y determinismo tecnológico”, Alianza Editorial, Madrid, 1996).



Terminal Marítima Internacional de Yokohama, Foreign Office of Architecture, Alejandro Zaera Polo y Farshid Moussavi, 2002.



"La 'nueva geometría' ha seducido las tendencias de los últimos treinta años, aunque esta seducción se mueve en un plano casi exclusivamente estético."



"A pesar de la revolución informática, se continúan usando en arquitectura plantas, vistas, cortes y perspectivas construidos sobre bases geométricas. Monge define todavía las maneras de representar, aunque pocos arquitectos reconocen esto, fascinados por un instrumento, el ordenador personal."

Para nuestro argumento, resulta importante subrayar además que los objetivos del mejoramiento técnico cambiaron de públicos y revolucionarios en el sentido social, por privados y conformes a la fluencia eterna del presente: maximizar el sistema, articularlo con las bases productivas y financieras de los países, en función del desarrollo de las grandes corporaciones, sin atención a que este desarrollo causase alguna mejora sensible —ellas, en el caso de existir, resultan secundarias al mismo impulso de movimiento perpetuo, el único “fin” del sistema.⁹

“Lo bueno y lo bello” están ausentes en este panorama. Porque ausente está, incluso, la razón en el sentido dieciochesco —lo que Weber ya había notado al diferenciar razón de fines y razón de medios. Se trata, para citar la bella frase de Thoreau, de **medios mejorados al servicio de un fin sin mejorar**. Porque “el objetivo de cualquier racionalidad, el fin de los medios para dominar la naturaleza, sería precisamente algo que ya no es un medio, que ya no es racional. La sociedad capitalista oculta y niega esta irracionalidad”.¹⁰ La razón no es consustancial con el objetivo de mejoramiento humano, sino con la eficiencia de los medios.

Resulta notable en este panorama oscuro que una disciplina como la arquitectura, tan determinada en su hacer por las condiciones productivas, haya mantenido una práctica identificada más con las definiciones de técnica y utilidad de los enciclopedistas —y aún, como veremos, con las ideas clásicas— que con los requerimientos actuales. Pensemos en el carácter concreto de cada emprendimiento arquitectónico; la relación personal del arquitecto con el proyecto y con la obra —y, frecuentemente, con usuarios individuales—; la intención de equilibrar uso, durabilidad, requerimientos estructurales o económicos con forma estética. La arquitectura parece hoy innecesariamente cara por lo artesanal, desvinculada de la industria moderna; su renuencia a utilizar materiales efímeros y su obsesión por la permanencia constituye un desafío al móvil del consumo —que no es el uso; el arquitecto aparece como una figura con pretensiones artísticas desmesuradas, solo utilizable en las escasas ocasiones en que se requiere un monumento o un edificio representativo. La práctica del arquitecto permanece apegada a las cosas, a las que pretende otorgarle calidad estética y belleza —palabras que hoy aluden más a la cirugía plástica que al arte—; sus medios a fines útiles; su figura a la del hacedor, el que impulsa las cosas, el que produce “para que algo exista”, similar a la del técnico/artista clásico.

En el campo de las ideas, la identidad con la versión aristotélica es más evidente, alejándose de la versión instrumental ilustrada. Un aspecto

notable en este sentido es la presencia pregnante y activa de la articulación técnica-ética-verdad.¹¹

El factor ético fue constante en el discurso arquitectónico de vanguardias. Su negativa a abdicar de los valores, a reunir lo bueno con lo bello, hacen de la arquitectura un arte especial en el concierto del siglo XX: y lo hizo, a diferencia de las otras artes, manteniendo programáticamente su relación con el mundo. Esta relación, por la naturaleza de la actividad, pero también por las coordenadas de la época, se resuelve en la técnica.

Algunos ejemplos pueden servir para ilustrar esta hipótesis, entre ellos los más conspicuos en los manifiestos del siglo XX: la idea de “verdad del material”, el rechazo de la retórica ornamental, la transparencia del vidrio que evocaba la transparencia de la vida futura, todos tópicos que contestaban la “hipocresía burguesa”; la búsqueda obsesiva de la liviandad, metáfora de la liberación de las fuerzas “que tiran hacia abajo”, “que comprimen”, como en una sociedad jerárquica. No menos importante resulta la articulación entre modernismos y progresismo político, sea en tono revolucionario, como en Frankfurt o Moscú; en tono reformista, como en la segunda posguerra; o en el tono populista y libertario del ‘68 francés (los tres momentos, dicho sea de paso, de alto contenido ético en los discursos circulantes). **Bueno, útil y bello** mantuvieron su alianza en los modernismo de entreguerras, bajo la ilusión —ingenua pero reveladora— de que aquello de lo que habían gozado sólo los príncipes, estaría en el futuro inmediato a disposición de todos. Las consideraciones éticas atraviesan también la arquitectura del presente: ellas se enarbolaron bajo el lema de la corrección política (ya sea la línea deconstructiva de los ‘90, como fue el caso de congresos Any; o las consecuencias de las teorías de la “multitud” que dirigen hoy la reconsideración de la villa miseria, el entusiasmo por el cartoneroismo o por el nomadismo urbano, o, finalmente, la persistencia del ecologismo en clave de redes horizontales).

Puede aducirse que este enfoque, que recorre todo el siglo XX y los escasos años del XXI, no es más que una persistencia de la moral ilustrada. Pero cuando en algunas de las figuras paradigmáticas del modernismo se manifiesta no sólo una idea funcional de “bien” sino una idea sustantiva de “verdad”, no podemos menos que reconocer el fermento activo del pensamiento clásico en el ideario moderno. Tomemos como ejemplo un fragmento de discurso de Mies Van der Rohe en una escuela técnica norteamericana, en 1938.

“Preguntamos sobre el valor y el sentido de la técnica. Queremos mostrar que no solo nos ofrece poder y grandeza sino que también encierra peligro. Que sirve tanto para lo bueno como para lo malo. Y que

9. MARX, Leo. “La idea de tecnología y el pesimismo posmoderno”, en MARX, Leo y ROE SMITH, Merrith, op. cit.

10. ADORNO, T. W. “Teoría estética”. Orbis / Hyspamérica, Buenos Aires, 1984.

11. Decimos ética y no moral, porque la moral implica preceptos fijos que obedecer, mientras la ética una elección libre. La revuelta contra la moral convencional es una decisión ética.

aquí el hombre debe decidir correctamente. Cada decisión lleva hasta una forma determinada de orden. Por eso queremos iluminar todos los órdenes posibles y poner en claro sus principios. Queremos reconocer el principio mecanicista del orden como una enfatización de tendencias materiales y funcionales. Esto no satisface nuestro sentido por la función auxiliar del medio y nuestro interés por la virtud y el valor. El principio idealista del orden, a su vez, no puede, por su enfatización de lo ideal y de lo formal, satisfacer nuestro interés por la verdad y simplicidad ni tampoco responder a nuestra comprensión práctica. Aclaremos el principio orgánico del orden, como una determinación del sentido y la masa de las partes en su relación con el todo. Y hacia aquí nos encaminaremos... (a) conseguir orden en el caos incurable de nuestros días".¹²

Aquel que había manifestado, una década antes, que toda arquitectura era sólo construcción material, define tal procedimiento técnico como una actividad que, determinando un Orden, se encuentra en el ámbito de la Verdad. Y para no dejar dudas sobre la inscripción clásica de esta idea, su discurso termina con una frase de San Agustín: "Lo bello es el resplandor de la verdad".

La crítica a estos ideales éticos apenas disimulados provino, en la historiografía reciente, de derechas y de izquierdas, con argumentos diversos.¹³ David Watkin critica el afán teórico de subsumir la arquitectura en la expresión de las condiciones sociales, morales o filosóficas de una época, descartando su movimiento específico; Manieri Elia analiza a uno de los pioneros característicos del relato canónico, William Morris, como un pequeño-burgués por sus afanes éticos. Y ha sido largamente demostrado que estas identificaciones apenas ocultaban, muchas veces, el afán propagandístico de las naciones, y también que los afanes fáusticos de la arquitectura la llevaron a oscuras negociaciones con el poder. Los incontables discípulos de Mies reprodujeron ad nauseam las imágenes de rascacielos acristalados con que el alemán fue identificado, tan útiles para simbolizar el poder de las corporaciones como para explotar la renta del suelo.

Pero mi intención es la de registrar hechos del discurso disciplinar, el que sostiene a la arquitectura como tal, que la deconstrucción histórica de los últimos treinta años ha horadado, pero no desplazado (porque la arquitectura es una disciplina propositiva). Los autores que han realizado la crítica a estas posiciones no han negado la presencia del discurso ético en arquitectura y su

12. VAN DER ROHE, Ludwig Mies. "Discurso inaugural como director de la sección de arquitectura del Armour Institute of Technology" (1938), en "Escritos, diálogos y discursos", Murcia, 1981, p. 45.

13. MANIERI ELIA, Mario. "William Morris y la ideología de la arquitectura moderna". Gili, Barcelona, 1977. David Watkin, Moral y arquitectura, Tusquets, Barcelona, 1981.

articulación con la verdad. Watkin va más allá, y en parte explica esta permanencia de los valores clásicos: "Muy a menudo se pasa por alto que, desde Plátón a Choisy, hubo tradiciones tan fuertes que los sucesivos debates en torno al estilo quedaron circunscriptos en los límites de éstas. Así, las explicaciones puramente racionales o técnicas de la arquitectura quedaron subordinadas al modelo precedente".

La recurrencia a valores clásicos, inmersos en la misma tradición que sustenta la disciplina, no sólo es consistente con lo que se enseña en las universidades o con lo que las asociaciones profesionales mantienen como ideal; ella aparece en total consonancia con el lenguaje técnico-específico de la arquitectura, que es el lenguaje geométrico. Fue este molde el que le dio sustantividad a la disciplina, la "razón" de la práctica que la eleva a *techné*, la que determinó que el objeto producido fuera o no "bello", "útil" o "bueno". Porque fue y es la geometría la que permite, para bien o para mal, un orden en la configuración de las intervenciones humanas sobre el mundo "natural". Revisemos, entonces, los malentendidos y sobreentendidos de la geometría, la técnica específica del proyecto arquitectónico.

2. Proyecto, arte y técnica

Junto a las diversas condenas por las que la arquitectura moderna atravesó en las décadas recientes, se perfiló una especialmente sustantiva —tan moral como las afirmaciones de los Maestros— que identificaba el afán de orden, número y proporción que guía al proyecto arquitectónico con las peores formas de dominio del hombre sobre el mundo. Como contracara inevitable del rostro bello y claro de la geometría, emerge el terrible rostro de la espada.

Esta versión comienza a tomar forma con la crisis de los conjuntos habitacionales de posguerra, las tristes ciudades nuevas, los bloques alineados sin relación ninguna con el verde, con el espacio público, con la habitación cotidiana. Sin meditar demasiado acerca de los condicionamientos sociales, económicos o políticos que la arquitectura no podía enfrentar, desde fines de 1960 se fueron dinamitando sistemáticamente muchos conjuntos modernos que habían alcanzado valor paradigmático, mientras arquitectos y urbanistas intentaban resolver las deficiencias que se les señalaban. Pero la objeción más persistente no podía ser resuelta, porque atacaba al mismo corazón de la disciplina: el proyecto.

La palabra proyecto es ambigua. En principio no fue usada en la arquitectura académica (que prefería composición, lo que dio lugar a interesantes reflexiones sobre sus diferencias). Pero además "proyecto" no posee

una traducción directa a otros idiomas (en inglés, por ejemplo, se utiliza el término **design** para el proyecto particular). Y cuando se habla de “Proyecto moderno” o de “Proyecto histórico”, se refiere mucho más que una operación de diseño. Sin embargo, no puede dejar de notarse que la idea de proyecto, en todas sus variantes, adquiere un valor no solo técnico sino cualitativo, hasta casi identificarse con la tarea del arquitecto.

Aquí la utilizaremos en sentido amplio de “ideación de un plan y medios para la ejecución de algo futuro” que involucra a muy distintas técnicas y artes, pero también en el específicamente arquitectónico, donde este plan es presentado a través de una técnica concreta —la geometría descriptiva que resuelve plantas, vistas, cortes y perspectivas. “Entregar un proyecto” significa, en el lenguaje corriente, entregar esta documentación escrita en clave geométrica que garantiza la posibilidad de construcción del objeto. Esta clave geométrica permanece en la versión anglosajona de **design**, dibujo, el **disegno** renacentista (“la traza de dios”), que otorga límite, medida, y así, forma.

Este doble plano de referencia ha llevado a confusiones que ya aparecen en la lectura moderna de Vitruvio. El tratadista divide la arquitectura en tres partes: Orden (**taxis**), Disposición (coordinación, en griego **diathesis**) y Proporción (eurhythmya, simetría, decoro, **oeconomía**). Detengámonos en la disposición, el ensamblaje elegante, con cualidad y carácter, dividida en tres “tipos o ideas”: **ichnographia** (planta o plan) **orthographia** (elevación) **scenographia** (perspectiva, “correspondencia de todas las líneas en el punto de fuga”). Los tipos corresponden, con pocas variaciones, a lo que hoy llamamos proyecto arquitectónico en sentido específico. Lo que se considera habitualmente un procedimiento de representación se define con cualidades tales como elegancia y carácter, las mismas que deberá poseer el objeto construido.

En el contexto en que Vitruvio escribe, la división de la arquitectura en tres partes corresponde a la división del trabajo del orador en el tratado retórico ciceroniano: la invención (el qué decir), la disposición (orden de las ideas) y la elocución (el momento clave para Cicerón, el que materializa el discurso ante los otros). La segunda parte responde a una técnica definida según el género, y es así que Vitruvio puede colocarla en analogía con el trabajo proyectivo y cualificar su elegancia y oportunidad. El aspecto central, sin embargo (para Cicerón o para Vitruvio) descansaba en la materialización de estas ideas (en palabra —enunciación— u obra).

Pero tales relaciones quedaron sepultadas a lo largo de la historia, y cuando Alberti las reinterpreta, la disposición, que corresponde al trazado (lineamenta), “puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos”, se coloca en lugar central, desplazando el momento de la materialización, porque es la que, basada en ciencias prestigiosas, eleva a la arquitectura de arte **mecánica a liberal**. Es que el

trazado no depende intrínsecamente del material: se proyecta “en mente y en espíritu”. Bien lo sabía Le Corbusier, cuya inteligencia radicó en reconocer esta diferencia y traspasarla al ámbito moderno.

Tampoco en Alberti la técnica proyectual es solo técnica en el sentido contemporáneo: el trazado implica la fijación del edificio futuro en un lugar adecuado y “una determinada proporción, una disposición decorosa, una distribución agradable, de forma tal que la conformación entera del edificio descansa en el trazado mismo”.¹⁴

Sin el trazado no existe posibilidad de proyecto: no existe orden y armonía - no existe belleza. Alberti la define aún de manera indecisa como **venustas** —placer de los sentidos— y **concinntas** —concordancia. El placer, relacionado con Venus, femenina diosa del amor y la gracia, fue totalmente desplazado en las definiciones modernas del arte (un tema sobre el que debería reflexionarse: colores, variedad y ornamentos fueron excluidos en función de la “virilidad”). Ha quedado en la historia, en cambio, la identificación de la belleza con la armonía, unidad que adquirió su extendida mala fama gracias al antiacademicismo de las vanguardias plásticas. Su antítesis: lo feo o informe (**formless**).

La arquitectura tardó mucho en abandonar esta idea, en parte porque, todavía hoy, si es posible contemplar lo feo o lo informe, no es posible vivir en él (el usuario busca la amabilidad del entorno: orientación, identificación, placer). Pero también porque la escasamente comprendida idea de armonía matrizaba la disciplina en todas sus partes y procedimientos.

Armonía no era un concepto abstracto en su sentido original, sino que aludía a una operación material—constructiva: ensamblaje o ajuste entre piezas y materiales diversos. Está ligada en el mundo griego al artesano que trabaja con material duro (**tehton**: frecuentemente traducido como carpintero). La raíz **arce** vinculada a **tehton** puede interpretarse así como “soy el primero entre los carpinteros”. El arquitecto es, en esta versión, un técnico cualificado que comanda un grupo que fabrica cosas. Desde la época moderna, este lugar se eleva al rango de operación intelectual, pero siempre considerando que el arquitecto forma parte de la vida activa (es decir, de la transformación concreta del mundo material) y no de la contemplación filosófica.

Esta genealogía explica en gran parte por qué la belleza arquitectónica, descrita en textos antiguos, es indistinguible de lo bueno en el sentido de útil, y de los procedimientos correctos para lograrla. Y la armonía, epitome de la belleza, que a fines del siglo XV (cuando el neoplatonismo desplazó los principios albertianos) ya campeaba en un cielo espiritual, neutro e incorruptible, refería originalmente a un procedimiento práctico, basado en un conocimiento geométrico y a un uso determinado.

14. ALBERTI, Leon Battista, op. cit. I, cap. 1.

Resulta de especial interés una observación de Adorno acerca del aura de armonía que poseían las obras de arte de los siglos XVI y XVII. Ellas tenían todavía en consideración los procedimientos técnicos, que sus autores manejaban con perfección, de tal manera que la técnica no se presentaba “desde fuera, como tapagujeros”. Palladio y Bach, por citar dos autores eminentes en los que Adorno descansa su argumento, podían elevarse sin culpa por encima de los medios técnicos de su época, rompiendo o recreando la tradición, resolviendo los problemas que ponía el propio desarrollo autónomo de las artes. Esta libertad descansa en el manejo confiado de las técnicas, íntimamente ligadas a la expresión. La unidad de partida es la que les otorga hoy a sus obras la apariencia de plenitud que tanto envidiamos. A diferencia de las obras arcaicas, cuya ingenuidad nos seduce pero que carecían de la libertad de las modernas para ir más allá del puro procedimiento, las obras de estos siglos (al menos hasta el XVIII) reúnen libertad y necesidad. Los procedimientos —que descansan en las ciencias exactas— son todavía núcleo de invención: no, como bien anota Robin Evans para la mayor parte de las obras contemporáneas, núcleo muerto y dogmático que pesa sobre ellas como fantasma del pasado.¹⁵

La mala prensa de la armonía se basa en una serie de malentendidos. Uno de ellos es la idea de clausura, que supone la de expulsión de todo aquello que no “cierra” la forma. Pero sabemos que, todavía en el **quattrocento**, armonía no se entendía como identidad completa entre las partes, sino como posibilidad de ensamblar lo distinto, que se mantenía como tal. Nuestra idea de armonía es frígidamente neoclásica.

Existen razones más profundas para temer las consecuencias de esta armonía que descansa en el orden geométrico, base técnica y estética de la profesión del arquitecto. La filosofía ha puesto en relación este orden cerrado e impositivo con la estrategia militar, el presupuesto jerárquico de la raíz **arce** (que también significa mandar), y el origen aristocrático de “lo bueno”. La implicancia más radical de quienes toman esta cuestión al pie de la letra es el abandono de la arquitectura como tal —y el paso a ser subsumida en otras lógicas tecnológicas que no son menos sospechosas para una sensibilidad “de izquierdas”, como la **net** en general. El problema consiste en que cualquier manera de actuar, de decir o de representar está tramada inevitablemente con la historia humana, que no es precisamente un lecho de rosas.

La contracara exacta de esta sospecha que motorizó las más variadas tendencias de la segunda mitad del siglo XX es el profesionalismo banal y eficaz. Se trata, en nuestro país, de la actitud más extendida en los centros

15. EVANS, Robin. “The projective cast. Architecture and its three geometries”. MIT press, Cambridge, Mass., 1995.

de formación y en la práctica de la disciplina, en donde los procedimientos proyectuales, esencialmente numérico-geométricos, se identifican sin más con una técnica neutra, universal e intemporal, de manera que sería impropio calificarlos con otros adjetivos que los atinentes a la eficiencia interior a un sistema que desdeña las implicancias futuras.

Tal vez sea esta doble pinza (la abstracción filosófica que unifica 2500 años de historia bajo el purgatorio del Orden, y su contracara, la actitud conformista que identifica la técnica como una operación neutra sin fin ético o político) la que impide reflexionar con sutileza acerca de la revolución informática a la que venimos asistiendo.

Hubo, por cierto, muchos cambios de importancia desde que se ensayó en Egipto la forma de transcribir en dos dimensiones un objeto real, o un objeto que, no existiendo aún, pudiera ser construido en el futuro. El más difundido en la literatura histórica y crítica del siglo XX remite a la construcción bidimensional de un espacio homogéneo a través de la perspectiva brunelleschiana, de efectos centrales en la construcción del espacio real. Otros cambios en la larga duración han pasado más inadvertidos en la literatura específica, como aquellos derivados de los avances de la geometría de los siglos posteriores a Newton y Leibniz. Ella, nos dice Evans, siguiendo una primera distinción realizada Henry Poincaré, pasó de geometría métrica o estudio de sólidos a geometría proyectiva o estudio de la luz. La primera es una geometría háptica, porque la congruencia de las figuras es evaluada en la medida en que ellas se perciben iguales cuando se colocan juntas, mientras la geometría proyectiva es una geometría de la visión, óptica, porque la congruencia de las figuras es evaluada en función de la semejanza desde un mismo punto de vista.¹⁶ La arquitectura utiliza ambos tipos de geometría, dando lugar a confusiones.

Pero interesa remarcar aquí que es la geometría proyectiva —más precisamente, analítica— la que produce una revolución que excede con mucho la arquitectura desde el siglo XVII, en estrecha relación con la invención del cálculo diferencial. Se modifica así sustancialmente la geometría griega clásica —siempre sospechada de inexactitud por su carácter continuo y no discreto— abriendo la posibilidad de expresar curvas complejas a través de fórmulas exactas. La revolución de la geometría da lugar a investigaciones clave en el siglo XIX, como las de Poncelet (la relación entre figuras propias y su sombra) o las investigaciones de Poincaré y Riemann que abren la novedosa rama de la topología (estudio de las propiedades que los objetos retienen luego de su deformación). Lo cierto es que, si este desarrollo impactó de manera sustancial a ciertas prácticas ligadas a la geometría, como la cartografía, no

16. ROBIN Evans, op. cit.

alteró demasiado el mundo de la arquitectura. Las razones son diversas, pero señalo tres: la primera radica en la dificultad intrínseca de estas teorías para ser comprendidas por legos y así aplicadas con solvencia (aunque las investigaciones mencionadas se iniciaron en el campo de la geometría, constituyen hoy una rama compleja de las matemáticas, de tal manera que la extrema abstracción de sus principios resulta casi insalvable para el standard de educación del arquitecto); la segunda, creo, atañe más a fondo a la disciplina, y radica en su forma específica de pensamiento que actúa más por analogía visual que por lógica (metafórico, no deductivo). Finalmente, para una práctica de proyecto y construcción corriente, no es necesaria otra geometría que la clásica y otra comprensión que el uso instrumental de la computadora personal, que permite acceder al trazado de curvas complejas sin conocimiento siquiera de análisis matemático.

Sin embargo, la “nueva geometría” ha seducido las tendencias de los últimos treinta años, aunque esta seducción se mueve en un plano casi exclusivamente estético. Cuanto afecta a la arquitectura esta distancia entre comprensión del instrumento geométrico-matemático y su papel de disparador de formas en clave estética no aparece suficientemente estudiado. Lo cierto es que indica una diferencia sustancial con la práctica tradicional, ya que la geometría clásica, aún aquella que, normalizada por Monge como geometría descriptiva, sirve todavía de base al proyecto, era ampliamente conocida en su dimensión científica y dominada técnicamente por el arquitecto, de manera que la distancia entre su comprensión lógica y su uso analógico no constituía, como hoy, un abismo.

Más aún: al apelar a los sentidos (tacto y vista) la geometría clásica permitía un puente directo con el mundo cotidiano en que siempre el arquitecto se movió. La complejidad matemática implica también la posibilidad de disolver la descripción del objeto, cuya representación siempre poseyó una marcada ambición “naturalista” (es decir: consistente con la experiencia del ojo), en fórmulas, diagramas y esquemas que se alejan de ella. El objeto se vuelve cada vez más fantasmático, en el sentido de más cercano a la idea, lo que afecta nuestra percepción de lo que sea o no real (no asombra que hoy se hable de simulación hiperreal en lugar de realidad). Por lo que, en caso de aceptar plenamente el desafío de las ciencias exactas, es probable que la profesión de arquitecto se divida en los dos extremos que denostaba Vitruvio: “así, los arquitectos que sin cultura se dedican solo a la práctica no pueden ganar el prestigio correspondiente a sus trabajos, mientras que aquellos que confían en la teoría y literatura obviamente persiguen una sombra y no la realidad”.¹⁷ Que sea o no posible mantener hoy en una sola figura profesional estos requerimientos debiera ser, también, materia de reflexión.

17. VITRUVIUS. “On Architecture”. Loeb classical library, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1995.

La arquitectura que no quiso renunciar al objeto ni disolverlo en pura imagen presentó esta contradicción a lo largo de su trayectoria moderna; desde Semper hasta Scarpa, podría bien escribirse una historia alternativa de los modernismos del siglo pasado. Es también el caso de sus artes hermanas. La pintura aun se debate entre el conceptualismo que dominó los últimos treinta años y el desafío de replantear el oficio. Los caminos de la “nueva escultura” resultan aun de mayor interés. Richard Serra, por ejemplo, coloca en relación perceptiva las consideraciones de la topología y sus objetos de gran dimensión (pero para ello, trabaja con científicos especializados, casi como un ingeniero).

Vinculado con estas dificultades, pero también con nuevas facilidades, emerge una curiosa situación. A pesar de la revolución informática, se continúan usando en arquitectura plantas, vistas, cortes y perspectivas construidos sobre bases geométricas. Monge define todavía las maneras de representar, aunque pocos arquitectos reconocen esto, fascinados por un instrumento, el ordenador personal. La inserción en las nuevas técnicas informáticas —que implican una democratización general, ya que su acceso resulta en prácticas más fáciles y rápidas que las que descansaban en el lento aprendizaje de la geometría y de las matemáticas superiores—¹⁸ lleva también a suponer que las técnicas de geometría descriptiva que la construcción on line ofrece representan un cambio sustantivo con respecto a la geometría utilizada apenas una generación atrás.

Muchas veces, la falta de resistencia del instrumento técnico no redundaba en mayor reflexión acerca de lo que realmente estamos haciendo. Quienes tenemos alrededor de 50 años o más, hemos tenido que luchar a brazo partido con el lápiz negro o la pluma sobre calco —un oficio integrado por gillettes para borrar, tinta para recargar, mano para representar— pero no sólo con eso: la geometría métrica implicaba escala, y así, proporción. El acercamiento al proyecto, en el sentido de disposición vitruviana, se realizaba lentamente: ciertas cosas aparecían en determinada escala y no en otra, lo que otorgaba un saber que excedía a la técnica geométrica para adentrarse en las diversas escalas —mundos— en que el ser humano se desenvolvía. Un esquicio era una idea; un plano de replanteo determinaba con detalle en donde había que colocar la cerámica o cual era el límite de la propiedad. Como es sabido, la computadora traduce directamente “en escala 1:1”. Es frecuente ver en las facultades de arquitectura proyectos de alumnos que, todavía rumiando la idea general, son traducidos por la máquina como si ella implicara una definición material. El vacío que rodea muchas de estas

18. Me refiero, por cierto, a una democratización a la que sólo tenemos acceso aquellos que podemos acceder al mundo globalizado de Internet, del que están excluidos millones.

producciones no es, por cierto, producto de una elección, sino efecto de este traspaso técnico.

Volvamos ahora, luego de estas consideraciones particulares, a la imputación metafísica que pesa sobre la arquitectura, y que implica tan estrechamente la geometría y el proyecto. Lo retomo recordando que Vitruvio coloca "teoría" y "literatura" en una misma frase, objetando los **phantasmata** creados exclusivamente bajo su designio. En **literatura** podemos incluir filosofía, el otro ámbito de seducción arquitectónica en los últimos treinta años —ya los límites de los géneros (historia, literatura, filosofía) fueron explícitamente puestos en cuestión. La palabra, recordemos, es tan abstracta como la fórmula matemática. Bien lo reconoce el poeta W.H. Auden, reflexionando sobre las preocupaciones de Goethe: "No verbal description, however careful, can describe a unique object; at best, it describes objects of a certain class." Los únicos medios técnicos capaces de representar las cosas en su unicidad concreta son los utilizados por lo que Barthes definió como artes dióptricas (pintura, fotografía, cine, etc) y las artes del diseño, que no solo representan sino que construyen el mundo material.

Lo que desarrollaré ahora es tanto la dificultad de una disciplina cuyo pensamiento es concreto y de este mundo para comprender las derivas del pensamiento abstracto como, viceversa, la dificultad de la filosofía para comprender las diferencias en la existencia empírica. Gianni Vattimo lo expresa así, aludiendo a los grandes sistemas metafísicos (y con esto menta sistemas filosóficos, científicos, y técnicos) que continúan reinando en la interpretación de lo que sea "real": "Esos sistemas distinguen siempre entre una realidad empírica y una realidad "verdadera", que es la descrita en su teoría (...) verdadera porque no se identifica con la realidad en su modo de darse inmediato y cotidiano. (...) estos sistemas tienden a la organización total de todo ente...realizada por la tecnología...concretada efectivamente como orden del mundo".¹⁹ La realidad empírica, nuestra experiencia cotidiana, la única realidad que conocemos, es abolida por un orden sistémico, superior. Pero hay algo más: este orden responde a la voluntad de dominio del sujeto, en la forma cartesiana. Y no necesito decir que fue Descartes el que sentó las bases para la revolución científico-matemática de Newton y Leibniz.

Tan dificultoso es este pensamiento, que no extraña que haya buscado una metáfora vívida para permitir su difusión y que la haya encontrado en la arquitectura. Y a su vez la arquitectura de los últimos años se sumergió con escasa pericia en consideraciones metafísicas, colocando el orden geométrico como clave inmóvil, adversario que una "nueva geometría" —o una no-geometría— podría desterrar.

19. VATTIMO, Gianni. "Introducción a Heidegger". Gedisa, Barcelona, 1990.

Pero el núcleo de la discusión que, iniciada en sede filosófica, fue recogida por los arquitectos, se establece en el proyecto. Como en épocas de Aristóteles, se toma el ejemplo de la arquitectura para resumir y preguntar a todas las artes útiles —y de las artes útiles "mayores" sólo queda la arquitectura.

La reflexión parte del mismo punto que señalamos: la esencia de la técnica, que define el mundo moderno, no es algo técnico. En esto no podemos sino estar de acuerdo. Es Heidegger el que indica entonces un fructífero camino: la reflexión sobre la técnica tiene que tener lugar en un dominio que, por un lado, esté emparentado con su esencia, y que por otro le sea fundamentalmente ajeno. Semejante dominio es el arte. Lo que nos deja en un umbral muy interesante para la arquitectura, ya que en su propia definición, en su enseñanza y en su práctica se encuentran todavía entrelazados íntimamente Técnica y Arte. Las preguntas que hacemos a la arquitectura comprometen algo más que la propia disciplina; comprometen la condición del hombre en el mundo (no la contemplación de lo divino o de lo que es más allá de lo físico); así, ella puede señalar alternativas en un horizonte siempre pintado con los colores de la desesperanza. ¿Son estas esperanzas viables? ¿Es acaso deseable insistir en aquella voluntad de armonía, de orden, de verdad, que los arquitectos mantuvieron en la plenitud del debate de vanguardias?

Ante todo, ¿puede un arte ser proyectual? En todo caso, ¿qué mentaba Heidegger por Arte, colocado con mayúsculas y en singular? Muchos autores, en la estela hegeliana, rechazan de plano que la arquitectura pueda ser un Arte: su resolución como proyecto, dicen, la acerca demasiado al núcleo de la técnica contemporánea, que nada tiene que ver con valores. El proyecto, con su clave armonizante, su origen en el cálculo, procura una síntesis igualadora e impositiva sobre las cosas, y así no puede guardar relación ninguna con un Arte que es definido por la estética idealista como epitome de la Libertad.

El argumento es desarrollado en "Il fare perfetto. Dalla tragedia della tecnica all'esperienza del arte", de Massimo Doná.²⁰ El proyecto, para Doná, es el procedimiento que sustancia cualquier fabricación. Pero su resultado no está garantizado, porque ningún saber existente en la temporalidad puede garantizarlo: se trata de la ilusión de dominio sobre un incierto futuro. Por esto, el mito de Pandora —la mujer que abre el cofre de donde surgen los infinitos males producidos por la ambición humana, y que concluye con el regalo de la esperanza— balancea el "poder" de la técnica prometeica que desafió a los dioses. La esperanza, el único y último bien que surge del cofre, es la clave del proyecto: la esperanza de que, actuando "con método admirable", como

20. DONÁ, Massimo. "Il fare perfetto. Dalla tragedia della tecnica all'esperienza dell'arte", en CACCIARI, M. y DONÁ, M. "Arte, tragedia, tecnica". Raffaello Cortina Editore, Milán, 2000.

dijo Alberti en la conocida definición del arquitecto, el objeto emerja tal y como lo planeamos. Pero lo producido nunca colmará nuestras ambiciones, porque no incluye en su proceso la temporalidad (el accidente, la complejidad, la multitud de pareceres, las dificultades de negociación intersubjetiva, etc). En cambio, se hace fuerte en el dominio del hombre sobre todos los seres que no se identifiquen con su propio provecho. Según Doná, estos rasgos históricos se han acentuado con la voluntad de coherencia y eficacia de la técnica moderna, pretendidamente "universal" y por ello sustraída a los avatares del tiempo.

La tragedia se identifica con la idea de proyecto. Sumergida en el tiempo humano, la actividad técnico-proyectual no puede sino transitar un camino de decadencia desde la idea perfecta y clara hasta su realización imperfecta. A diferencia del hacer técnico, dice Doná, el hacer artístico posee su fin en sí mismo, y este fin no es otro que el mismo hacer. Como el orfebre griego, el artista trae al mundo, "deja venir" lo todavía no presente. "Que algo exista es el único vínculo al que el hacer artístico actual esta sometido". Los modos de su hacer son solidarios: el material, la apariencia, el objetivo, el artista que produce. El arte contemporáneo parece resaltar esta unidad originaria, pero sin imposiciones normativas: tiene su única y última justificación en el hacer. Expresa así la "pura existencia de lo existente". Carece de metron anterior: proceso y obra son lo mismo en el desplegarse temporal.

En cambio, la arquitectura (como las técnicas en general) no pertenece a un reino autónomo. La base proyectual, cuyo medio es el cálculo, no sólo no puede introducir la innovación radical que descansa en el transcurso cualitativo y productor del tiempo (el objetivo está preestablecido, independiente del proceso de construcción); su justeza no corresponde siquiera a la adecuación de los medios a los fines, sino al propio fin que ya se conocía de antemano: en nuestro mundo, el proceso.

Para sustanciar su argumento, Doná ignora dos cuestiones. La primera, es que hace al menos cuarenta años el arte es "conceptual" en el sentido específico que le otorga la crítica, pero también en el más amplio que alude al debilitamiento del objeto y la consecuente importancia de la idea previa. El artista contemporáneo calcula, y calcula muy bien, con menor resistencia de los hechos, de las técnicas y del proceso temporal del hacer que la que se le presenta al arquitecto en su trabajo. Su subjetividad se impone con escasas trabas. Más aún: proyecta; proyecta en el sentido específicamente técnico, pero también en el sentido general de la palabra: imagina hacia el futuro. Que la obra resultante constituya en ocasiones algo totalmente nuevo no descarta que haya sido proyectada, salvo que queramos desterrar del mundo del arte desde las obras de Piero y Picasso, hasta las de Sol Lewitz y Richard Serra. El proceso, físico e imaginativo a la vez, altera sustancialmente la descarnada

idea previa, pero la supone. Es la escasa distancia entre idea, proyecto y realización en las artes "plásticas" la que trae aparejada la ilusión de que el artista se realiza sólo en el proceso intrínseco de su hacer, sin convenciones previas, sin ley y sin determinaciones externas. Esta mistificación de la actividad artística se la debemos, como diría Adorno, a la **oscura sombra del idealismo**.

En arquitectura, no es posible ni deseable permanecer atado a una idea pura. Algunos maestros, como Amancio Williams, se acercan a esta definición metafísica de la actividad. Pero, aunque casi no construyó, evitando mezclarse con el proceso real de la vida, no por eso su proceso de ideación responde a la repetición de un modelo previo, fijo en su cabeza antes de someterlo al trabajo intelectual. Aún en el impoluto trabajo de Williams, el proceso altera y pone límites a las posibilidades de su creación. El arquitecto debe necesariamente entrar en negociaciones y contaminaciones con "la vida", al menos con sus posibilidades (por ejemplo: que algo se sostenga estructuralmente o no) y al mismo tiempo no puede renunciar a una ideología disciplinar que, anclada en la belleza y la verdad, solicita de él otra cosa que la simple adecuación al mundo (una ética que resume las esperanzas ilustradas). El choque entre ambas sollicitaciones, cuando se llevan consecuentemente, no puede ofrecer otra cosa que algo inédito.

La segunda cuestión que se ignora es el complicado y oscuro proceso del proyecto arquitectónico, que no es el del ingeniero, el del físico o el del biólogo. Existe muy poco de lineal en él, y mucho menos en la práctica que convierte en real el proyecto. Doná ignora la pasión del arquitecto por ese "traer algo a la existencia" que lo lleva tantas veces a negociaciones espúreas. Sin duda la arquitectura, como arte impuro, posee otras razones para ser-hecha que el libre traer a la existencia algo —pero también el Arte (¿acaso un artista no persigue dinero, estabilidad y sobre todo gloria?) Precisamente porque estos motivos están sobre la mesa y no enmascarados en la práctica arquitectónica, es el único arte que hoy puede preguntarse desde dentro por las complicadas relaciones entre su condición y la condición del mundo.

Las consideraciones de Doná se orientan, sin embargo, hacia un problema central en la arquitectura de hoy y con el que acuerdo: la idea de que los arquitectos debiéramos abandonar el platonismo que nos acompaña desde Marsilio Ficino, que tan bien se articula con la recurrencia de metodologías rígidas, calcadas de las novedades de la física o de la astrología presentada en la forma científica que ofrecen la economía o las ciencias sociales. Su naturaleza parece más cercana a otras "disciplinas blandas" como la antropología o la geografía. El peligro de la exactitud olímpica está representado por Amancio Williams, cuya obra debiera constituir una lección: la exquisitez de sus trabajos tempranos aparece velada por su negativa a enfrentar el mundo real. Esto no sólo afecta la posibilidad de construcción

de los proyectos; afecta en la larga duración la propia "obra". Ella adquirió tintes monumentales y obsesivos; perdió en densidad cultural y en inserción en los problemas actuales. Pocos quieren recordar la cruz en el río, o la "Ciudad que necesita la humanidad" o la Ciudad en la Antártida; ellas, con una ingenuidad terrorífica, fueron propuestas o repropuestas por Williams en plena dictadura militar. Su obra también muestra cómo en arquitectura la búsqueda de certezas futuras perpetúa la confusión básica, que consiste en reunir procedimientos proyectuales con "belleza" del objeto.

La contracara del ascetismo individual de Williams, que es la búsqueda de un sustento "real" acatando con docilidad lo que otros deciden (me refiero a esa categoría indecisa que es "la gente", colocando al arquitecto por fuera de esta, y a la gente como masa: una mezcla de paternalismo y desprecio), lleva al arquitecto a situarse en el extremo opuesto. así cae en la típica dicotomía occidental: eludiendo la Idea, se entrega sin más, en la versión cínica, a los negocios urbanos; en la versión progresista, a "la gente diseñando su propio ambiente". Los fantasmas dejan paso a la ilusión de la práctica concreta, "sin teoría". (Y por qué debiéramos mantener una facultad de arquitectura pública si éstas son las condiciones?)

Las investigaciones actuales más interesantes, a mi juicio, no abdican de la condición proyectual de la arquitectura, que la determina como tal, pero sí de la rigidez y totalización que el proyecto moderno implica. Rechazan el molde fácil, que identifica el cálculo y la geometría proyectual con la forma producida; reducen la intervención violenta de la forma en la vida y se adentran en otras formas despreciadas del orden, como el color, el ornamento u otras propiedades del material físico. No renuncian a la forma: sería tanto como renunciar a la posibilidad de cambio de la situación del habitar —que no es, por cierto, idílica. ¿Cómo hallar una forma que de cuenta de tal multitud de solicitudes?