

Contrastes

Carl Petersen

ETSAB — 10/20

breus

breves



En todo arte riguroso, se deben tener en cuenta ciertas reglas. Es de una importancia vital que el artista que trabaje conscientemente conozca estas reglas. Las reglas sobre las que se basa la arquitectura se pueden aprender igual de bien que las que conciernen a la estructura de la música o al verso métrico. Y, aunque nadie se ha convertido en un gran poeta o compositor debido, únicamente, a su conocimiento de la teoría de la música o de la métrica, las obras de poesía más selectas son también, casi siempre, obras maestras de la métrica, y la música magistral también es, casi siempre, ejemplar en cuanto a la lógica de su estructura. Y si las escuelas tienen alguna misión que cumplir en el área del arte, ésta debe ser la de clarificar las reglas que corresponden a todo arte riguroso. Desafortunadamente, no tenemos actualmente ningún profesor brillante de arquitectura, como los puede haber en el campo de la música. Cada uno debemos hacer lo que podamos partiendo de la experiencia profesional y la observación, las cuales podemos intercambiar con otros arquitectos mientras mantenemos viva la esperanza de que algún día todo esto concluirá en la llegada de un hombre sabio que cree orden a partir del caos.

Tal como están las cosas ahora, es descorazonador ver como hasta los artistas de más talento con algo que comunicar no se pueden expresar porque no se pueden expresar porque no están acostumbrados a emplear efectos artísticos con claridad lógica. Estos artistas deberían haber sido instruidos en tales técnicas, de tal forma que éstas se conviertan en segunda naturaleza, para que las pudieran expresar sin ninguna dificultad.

Intentaré presentar algo de lo que (mis compañeros y) yo creemos haber experimentado al comparar la arquitectura moderna con la del pasado. El resultado es que el presente siempre se queda corto frente al pasado.

Si observamos una vieja ciudad desde una posición más cercana, vemos que consiste en una colección de calles estrechas y tortuosas, articuladas de manera regular por casas estrechas que normalmente comparten una crujía parecida con un tamaño de ventana idéntico y subdivisiones horizontales continuas. En las casas privadas, las variaciones se limitan a cambios en la forma de los tejados y de los áticos, a una diversidad en la decoración ornamental de las verjas y puertas, y a características por el estilo. La escena de la calle muestra homogeneidad y serenidad. De esta forma el contraste estético es aún mayor entre las calles y la plaza mayor

con sus destacados edificios monumentales: la iglesia, el ayuntamiento, la universidad,...

En la ciudad moderna esta claridad se ha desmoronado. Se ha desintegrado, para empezar, en el plano de calles. Mientras que la vieja ciudad mostraba un fuerte contraste entre la espaciosa superficie de suelo de las plazas cerradas y las angostas calles, la plaza moderna no tiene un interior delimitado, sino que consiste un cruce de calles demasiado amplias. Las casas ya no constituyen una porción de un todo, sino que cada una es una entidad separada. Cada casa tiene ventanas de veinte diferentes formas y tamaños, colocadas a diversas alturas. Los edificios ya no constituyen un fondo apacible para los grandes edificios públicos. El individualismo exige que cada edificio resalte de los demás como un anuncio en un periódico. Y donde antes sólo la verja, la puerta de entrada o el frontón estaban ornamentados más elaboradamente, para dar énfasis a un todo por otra parte tranquilo, ahora se deben embellecer todos los elementos. De repente todos los elementos se desintegran en una abrumadora serie de contrastes que frustran cualquier intento de énfasis. El resultado es parecido al de mezclar todos los colores puros para obtener un solo color sucio. No deberían ser “activas” todas las partes de la casa. No hay ningún motivo para colocar una diversidad de efectos ornamentales por todas partes. Las superficies y las divisiones rítmicas de una estructura deberían crear de forma progresiva y tranquila un contraste con puntos focales, donde se concentrase el esfuerzo, donde la ornamentación o el relieve significativo indicasen los puntos decisivos, en relación a los cuales la gran masa debería parecerse a la calma que precede a la tempestad.

Ahora sé que los arquitectos jóvenes, tanto en Dinamarca como en los países vecinos, han rechazado la extravagancia del período anterior. Si es que entiendo bien los nuevos esfuerzos, estos se basan en la economía más espartana de expresión arquitectónica. La ornamentación parece haberse desterrado por superflua. La molduración se ha visto reducida a ascéticas formaciones de placas. Aunque esta desnudez es atractiva a primera vista, pienso que nos birla algo valioso. Porque la decoración elaborada no es necesariamente un factor que excluye la fuerza y la sencillez en la arquitectura. Sino que es un elemento que, si se usa correctamente para crear contraste, adquiere una razón de ser, una función en el diseño global.

El tema de la ornamentación es particularmente

difícil porque hoy, al contrario que en el pasado, carecemos de la tradición necesaria para que, no sólo el arquitecto, sino también sus colaboradores, los pintores, escultores y artesanos, lleven a cabo su papel en un esfuerzo de cooperación. Desafortunadamente no podemos usar con éxito, sin recibir ayuda, ninguna decoración ornamental que no dominemos completamente, sea un ornamento de superficies o uno geométrico.

La molduración es más fácil, ya que este elemento se puede controlar completamente en el dibujo. El punto de importancia aquí es determinar la mejor aplicación de la molduración.

Recuerdo que hace unos años el arquitecto Baumann sugería que las escocias del techo deberían empezar proyectando bruscamente desde una placa masiva. Esto puede parecer paradójico, pero es cierto que en el curso del tiempo casi todas las escocias del techo empiezan de una placa ligeramente sobresaliente, aunque es obvio que, al tener lugar aquí la transición de la superficie coloreada de la pared al techo blanco, sería lo natural enfatizar el contraste de materiales y colores con una proyección acusada. Por la misma razón, no se puede justificar que se intente ocultar este agudo contraste, enfatizado en este caso por la forma, disimulando la junta del techo con la pared mediante cables y molduras. Desde luego las cañerías de agua y los cables deberían ocultarse completamente, pero como esto es imposible, se deberán colocar en un lugar destacado de la pared, en lugar de a lo largo de las escocias y los marcos de las puertas. Por razones semejantes, en la arquitectura del exterior, las bajantes no se deberían colocar en un rincón del edificio, ocultándolo, sino a cierta distancia de éste, sobre una pilastra.

Una de las razones principales para el decaimiento en el interés por la molduración es que, poco a poco, se ha convertido en un instrumento para añadir variación y para embellecer la superficie, en vez de ser el medio para crear contraste. Las molduras se han hecho más aburridas y planas, su proyección y movimiento ha disminuido progresivamente. Para que resaltaran más, las molduras se han hecho más anchas, de tal forma que ahora son demasiado grandes para ser elementos de detalle y restan al tamaño total del edificio. En las casas de estilo Barroco que se construyen hoy, podemos ver como se han conseguido las principales subdivisiones

horizontales del edificio a base de anchas bandas de molduras consistentes en una serie de elementos agrupados al azar, con poca proyección y movimiento, mientras que antaño las subdivisiones horizontales se realizaban a base de unas bandas o divisiones de molduras muy sencillas que proyectaban hacia fuera de manera muy marcada y producían una sombra pronunciada. En los viejos edificios, a los que se les ha incorporado, conscientemente, una molduración, a menudo se consigue una marcada subdivisión de una gran superficie con una banda de dimensiones mínimas o una molduración sencilla.

Antes que simplemente moldurar, deberíamos, dada la decadencia en que está sumido el arte, intentar renovarlo y devolverlo a su vitalidad original. La molduración es un elemento importante en el arte del contraste: lleva a cabo funciones importantes en todas las superficies limítrofes y en los puntos de transición, y puede brindar un contraste, por sí sola, frente a las grandes superficies y masas y, de esta forma, contribuir al efecto monumental.

Un factor de vital importancia en la arquitectura es la proporción. Para que un edificio adquiriera monumentalidad, cuando ésta se define como la cualidad de parecer lo más grande posible, es esencial que las masas y superficies del edificio no estén desconectadas. También es importante que se mantengan las proporciones, de forma que se enfatizen las grandes formas del edificio. Así, al diseñar una casa larga y baja, el efecto causado por la longitud de la casa se destrozaría si el ático fuese alto y llegase hasta el tejado. Sin embargo, si se coloca un ático largo, debajo del cual corra el tejado, éste puede ahora enfatizar el efecto que causa el edificio. De forma opuesta, en un edificio alto y estrecho, la altura y la impresión de verticalidad se puede aumentar al continuar la fachada hacia arriba mediante un ático de ladrillo.

Un edificio como la Estación Central de Ferrocarril de Copenhague tiene, en su parte delantera, una extensión, a todo lo largo, lo natural y monumental, una fachada larga y relativamente baja, por encima de la cual hay una superficie considerable de tejado. Sin embargo, el efecto queda brutalmente destrozado por un fallo: la abrumadora sección central que divide tanto la fachada como el tejado. Al mismo tiempo se pierde un valioso contraste en el interior. Cuando uno entra en la estación, la sensación de tamaño originada por el vestíbulo debería reducirse

a la producida por las dimensiones normales de una habitación cualquiera, de forma que, si la entrada fuera lo suficientemente baja, uno se quedaría impresionado por la amplitud en todas las dimensiones, al entrar en la gran sala. En vez de esto, el vestíbulo es tan alto que casi compite con la gran sala.

En comparación, en el Ayuntamiento de Nyrop, el contraste en tamaño entre el vestíbulo y la sala principal es tal que el tamaño de esta última es mucho más impresionante, aunque sea mucho más pequeña que la gran sala de la estación de ferrocarril.

Las catedrales de Schleswig y Aarhus son edificios muy largos. Antaño las dos tenían chapiteles bajos del período barroco en forma de cebolla. El movimiento opuesto de estos chapiteles diminutos parecía enfatizar la longitud de estas iglesias. Estos chapiteles fueron posteriormente sustituidos por los altos chapiteles actuales con su forma de pirámide, cuyas fuertes líneas rectas y exagerada longitud compiten con el propio edificio en cuanto al predominio de qué dimensión, la horizontal o la vertical. Una impresión semejante es la que crea un objeto completamente diferente. La pequeña y baja chimenea de las enormes locomotoras modernas enfatiza la orientación horizontal de la larga máquina de vapor. Hay algo agradable en la sensación horizontal que brinda esta máquina mientras vuela a lo largo de la vía. Locomotoras más pequeñas, con chimeneas mucho más altas, no transmiten esta sensación de placer.

En las catedrales góticas más elaboradas, la dimensión monumental es la vertical. Las innumerables formaciones a la manera de tubos de órgano, los arbotantes, las altas ventanas estrechas, la decoración escultórica con masas de figuras erguidas, todo sirve para subrayar esta verticalidad que culmina en unos chapiteles de altura vertiginosa, a menudo realizados por dobles chapiteles. Todos estos elementos se enfatizan lo más posible con relieves, que desintegran la superficie y que, en sección, consisten principalmente en círculos cóncavos y convexos; con arbotantes que proyectan acusadamente, situados en proximidad; y cosas por el estilo. Para subrayar esta impresión, la masa queda repetidamente subdividida por elementos perfiladores estrechos y afilados que, en perspectiva, enfatizan todos los movimientos hacia dentro y hacia fuera. La pronunciada horizontalidad que se produciría al pasar de la fábrica al tejado se contrarresta y desintegra con la incisión de bosques de figuras exentas y

de arbotantes que transmiten la función de los elementos que se encuentran más abajo, en las naves laterales, hasta la nave superior.

Parece como si hubiera transferido el fenómeno de capilaridad a una obra de arquitectura consistentemente vertical.

Estos imponentes edificios tienen unas dimensiones tan enormes que sobresalen, con toda su masa, del resto de la ciudad, la cual los rodea en una disposición relativamente plana, creando un contraste abrumadoramente llamativo. A menudo están rodeados de casas bajas, por lo que el contraste se enfatiza aún más. En una época en la cual no se comprendía bien el valor del contraste, se eliminaron las casas situadas alrededor de tales edificios, como ocurrió, por ejemplo, alrededor de la catedral de Colonia. Tiene, por supuesto, una importancia vital el que los elementos de alrededor, que van a establecer la escala para el contraste monumental en tamaño, se sitúen cerca del edificio con el cual se van a comparar.

En un libro de Schultze-Naumburg, *Städtebau*, creo que hay varias ilustraciones de una iglesia rodeada de cerca por otros edificios, la Marienkirche de Danzing. Una de las ilustraciones muestra una calle con un puerto al fondo, un poco parecida a una vieja calle de Copenhague, con edificios de cuatro o cinco pisos. Esta calle termina cerca de la iglesia, de la cual se ve muy poco excepto un enorme ventanal casi tan ancho como la calle y tan alto como las casas; el efecto impresionante del contraste en tamaño, entre el ventanal de la iglesia y las casas de la calle, se hubiera perdido si se hubiera despejado la zona que rodea la iglesia.

A las casas habitables corrientes corresponden las mismas normas que a los grandes edificios monumentales, es decir, que se deben preservar las proporciones y que se deben establecer contrastes.

El ciudadano corriente de nuestros días intenta dar un efecto pomposo a sus habitaciones, instalando muebles del mayor tamaño posible. En el comedor, por ejemplo, hay una enorme mesa de comer de roble, sillas de alto respaldo, un enorme aparador con su cuerpo superior, un sofá de respaldo alto y panelado, tapizado en felpa, encima del cual hay un estante con platos,... En el salón, que, para empezar, ya está empujado por unas dobles puertas

de tamaño excesivo, lo mismo que las ventanas, que, a menudo, tienen un gran panel de luna espejo en el centro, el estilo del mobiliario hace que el cuarto disminuya en tamaño aún más. Antaño, los cuartos daban una impresión de ser mucho más grandes porque las puertas, las ventanas y los muebles se mantenían dentro de unas dimensiones más reducidas.

En cuanto al exterior de las casas corrientes, por regla general, la casa se descompone en formas compuestas; cuanto más sencilla sea y más entera, más grande y monumental aparecerá. Además, comprueben que cuando se diseña una casa sobre el papel, se puede hacer que parezca mayor al disminuir el tamaño de las ventanas y las puertas, y viceversa; son las ventanas y puertas lo que determina la escala. Para lograr monumentalidad siempre es aconsejable que los elementos que establecen la escala también tengan suficiente tamaño. Si las ventanas y puertas son demasiado pequeñas, la casa parecerá sacada de Lilliput, aunque se mantengan las proporciones y contrastes; esto es todavía más cierto cuanto más grande sea el edificio en cuestión.

El fuerte efecto de monumentalidad que siempre se percibe en los edificios de C.F. Hansen se debe, en parte, a que sus ventanas y puertas son apreciablemente mayores que las de los edificios circundantes. Las puertas al exterior de la capilla del castillo o del Ayuntamiento son de dimensiones enormes. El peligro aquí podría ser que, por dentro, unas puertas tan enormes disminuyeran el espacio que encierran. Pero, como ocurre en los edificios monumentales más antiguos, el problema se soluciona colocando puertas de un tamaño más humano en el interior, las cuales establecen la escala para las dimensiones interiores.

Pero, entonces ¿cuál es la base de nuestra sensación de monumentalidad? Sí, el secreto está en que, al percibir algo, lo comparamos, inconscientemente, con el tamaño del cuerpo humano. Esto es lo que denominamos “el patrón áureo”.

Publicado en *Architekten*, 1920, páginas 168-172

ETSAB breus — breves és una col·lecció de lectures editada per:

ETSAB Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona