

# **LA ARQUITECTURA DESPUÉS DE NIETZSCHE**



**LA NUEVA ESPACIALIDAD EN LAS FORMAS ARQUITECTÓNICAS**

**Arturo José Ruíz Salvatierra**

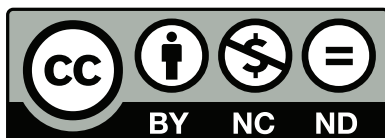
**Tesis Doctoral  
Málaga 2012**



**SPICUM**  
servicio de publicaciones

AUTOR: Arturo José Ruiz Salvatierra

EDITA: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)



Universidad de Málaga

Facultada de Filosofía y Letras

Departamento de Filosofía

**LUIS ENRIQUE DE SANTIAGO GUERVÓS, CATEDRÁTICO DE  
FILOSOFÍA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE  
LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

**INFORMA:**

Que la tesis doctoral elaborada por D. Aturo José Ruiz Salvatierra, que versa sobre “LA ARQUITECTURA DESPUÉS DE NIETZSCHE. La nueva espacialidad en las formas arquitectónicas”, ha sido realizada bajo mi dirección y reúne los requisitos formales y suficientes en orden a la obtención del Grado de Doctor.

Y para que conste y surta los efectos oportunos, firmo el presente informe en Málaga a 20 de Abril de 2012

**Fdo.: Luis Enrique de Santiago Guervós**



*A Conchi, Clara y Arturo,  
por hacerme agradable lo cotidiano.*

*A Luis Enrique de Santiago Guervós, el tutor de este trabajo, porque sin él esta  
investigación no hubiese sido la misma. Su erudición en la materia y su tesón han sido  
piezas claves en esta tarea y me han acompañado en todo momento.*



**SPICUM**  
servicio de publicaciones

<b>Introducción</b>	11
---------------------	----

## **0. El materialismo de Nietzsche y la nueva espacialidad**

<i>0.1 Crisis del pensamiento anterior</i>	24
<i>0.2 Espacialidad romántica</i>	30
<i>0.3 Incorporación de las posiciones vitalistas al arte</i>	40
<i>0.4 Retomando la arquitectura anterior a la dialéctica platónica en la cabaña contemporánea</i>	53

## **1. El nacimiento de la tragedia y la interpretación energética del espacio**

<i>1.1 La atmosferización del arte en Richard Wagner.</i>	78
<i>1.2 Dionisos y la teorización de la arquitectura textil en Semper.</i>	104
<i>1.3 La crítica de la historia y el surgimiento de máscara en la Viena fin de Siglo de Otto Wagner.</i>	142
<i>1.4 La metamorfosis de la arquitectura en el Goetheanum de Rudolf Steiner.</i>	163
<i>1.5 El expresionismo dionisiaco y el dinamismo en las formas de Bruno Taut.</i>	176



**SPICUM**  
servicio de publicaciones

## **2. El espíritu afirmativo del Hombre**

*2.1 La simplificación de las formas espaciales en la voluntad en Riegl.* 189

*2.2 La búsqueda de un estilo en las vanguardias artísticas y el espíritu nuevo en Le Corbusier.* 206

*2.3 El camino hacia una arquitectura existencial en Mies Van Der Rohe.* 227

*2.4 La recuperación de la tierra y la introducción del cuerpo en la arquitectura de Zumthor.* 250

## **3. El poder en la arquitectura**

*3.1 La interpretación de la organización de territorio después de Simmel.* 290

*3.2 Del nihilismo posmodernista de Ventury a la búsqueda del gran estilo.* 312

*3.3 Koolhaas y la voluntad de poder.* 345

*3.4 La relación del cuerpo y el poder en la arquitectura.* 374

## **4. Conclusiones** 391

## **5. Siglas** 403

## **6. Bibliografía** 405



**SPICUM**  
servicio de publicaciones

## **INTRODUCCIÓN**

Cuando concluí mis estudios como arquitecto técnico y comencé a poner en la práctica mis conocimientos sobre la ejecución de la arquitectura me di cuenta de que existía en mí una carencia en materia artística que debía resolver. Esto me llevó a proseguir los estudios para formarme como arquitecto. Sin embargo, al acabar estos estudios observé que existía en la profesión del arquitecto, con carácter generalizado, una divergencia en los criterios de actuación y no sabía por qué se producía este hecho. Si miramos la arquitectura que se está llevando a cabo en la actualidad, existe una anarquía en su producción y referencias, así como una distancia con el individuo que la habita. Para comprobar esto sólo hay que echar un vistazo a la amalgama de estilos y de tipos de arquitectura que se están dando en este momento.

Mi amor al arte y a la estética me hizo profundizar en un territorio casi desconocido, que es la filosofía, y poco a poco fui descubriendo filósofos y pensamientos, y viendo cómo estos filósofos habían influido de manera determinante a los arquitectos. Al fin y al cabo, la arquitectura no es más que esa expresión del pensamiento de un momento cultural. La filosofía es ese territorio original del que surgen las ideas y por eso cualquier expresión cultural y arquitectónica tiene su origen en el pensamiento de su época. Para encontrar el origen de la

arquitectura, es necesario buscar en el pensamiento que la forma. Quizás fue esto lo que me condujo a introducirme en este camino sin retorno situado al límite entre la arquitectura y el pensamiento. Debo decir, que en ese esfuerzo original por reconocer la relación de la filosofía y la arquitectura, analicé en mis inicios el pensamiento de Deleuze que existe en Koolhaas, el de Derrida en Eisenman, el de Heidegger en Zumthor. Pero todos estos autores contenían el germen de ese pensador de finales del siglo XIX que provocó la ruptura con lo anterior y que introdujo el cuerpo en la arquitectura. Debemos decir que, en esta etapa, si existe un pensador que ha influido de manera directa e indirecta a la contemporaneidad, éste es Nietzsche.

En las etapas anteriores, los pensamientos estéticos eran fácilmente reconocibles. Hasta la contemporaneidad podíamos detectar la influencia de Platón en la antigüedad, el cristianismo del Medievo, la visión cartesiana de la ilustración y el romanticismo a partir de la ruptura kantiana. Sin embargo, después del romanticismo y la lectura del mundo en clave subjetiva y espiritual, surge el pensamiento vital. En ese modo de pensar, la espacialidad cobra un nuevo sentido, pues comienzan a interpretarse los espacios sentidos por el hombre de manera fisiológica y, con ello, a perder la materialidad anterior. De esa forma Herbert Spencer, en su texto fundamental, expresa que: "creemos haber hecho indudable que el principio descubierto por los fisiólogos alemanes como una

Ley de Desarrollo Orgánico es ley de todo desarrollo y se manifiesta en los primeros cambios del universo, [...] tesis del desarrollo de la arquitectura, del drama, de nuestra vestimenta”<sup>1</sup>.

Por tanto, podemos comprobar cómo las leyes del pensamiento orgánico comienzan a impregnar todos los campos del arte y del pensamiento. Por eso la última gran transformación de la arquitectura, además de contar con los nuevos materiales que le procuró la revolución industrial, debía contar con la nueva manera de entender las cosas en la que el debilitamiento de la verdad había influido en la forma de interpretar la relación del cuerpo con los espacios. Para Spencer, en el individuo “las experiencias de Fuerzas en sus variadas relaciones son materiales de los que saca la abstracción la idea de espacio”<sup>2</sup>.

La materia, así entendida, cobraba un nuevo significado que haría variar los cambios del pensamiento, del arte y de la arquitectura. Para explicar la última transformación de la arquitectura, con ese cambio cualitativo, debíamos rastrear al autor capaz de haber impregnando de ese pensamiento a los arquitectos del siglo XX. Si algún pensador ha sido capaz de

---

<sup>1</sup> H. Spencer, *Los primeros principios*, trd. de E. López. Granada: Comares, 2009, p. 235.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 109.

representar a la contemporaneidad a raíz de esa nueva materialidad y de procurar la entrada del cuerpo, como ente orgánico, en el espacio, ése es Friedrich Nietzsche. Quizás nos sorprenda cómo, con tan pocas alusiones directas a la arquitectura, haya podido ser tan determinante en esta disciplina. Sin embargo, el pensamiento de Nietzsche forma parte de una actitud estética que impregnaba la manera de entender la vida del artista. Por eso, su influencia ha sido palpable a todos los niveles. La importancia del pensamiento de este autor en los artistas y arquitectos de finales del siglo XIX y principios del XX es manifiesta. Y lo es en un momento en el que, por motivos tecnológicos, se estaban generando los nuevos modos de construir la arquitectura. Por eso, se hace necesario estudiar la influencia de este pensador en la arquitectura del siglo XX para que nos proporcione las reglas del juego de este periodo tan convulso y difícil de comprender desde el camino de la historia de la arquitectura y en el que se producen demasiados movimientos y corrientes artísticas con un mismo pensamiento vital. Sobre la nueva forma de entender esta disciplina el autor dijo:

La piedra es más piedra que antes. En general ya no entendemos la arquitectura, al menos ni con mucho del modo que entendemos la música. Hemos dejado atrás el simbolismo de las líneas y de las figuras, lo mismo que nos hemos deshabituado de los

efectos de la retórica, y nos hemos mamado ya desde el primer momento de nuestra vida esa especie de leche materna de la educación. El edificio, un edificio griego o cristiano, originariamente todo significaba algo, y ciertamente en relación con un orden superior: esta atmósfera de significación inagotable envolvía el edificio igual que un velo mágico. La belleza sólo entraba accesoriamente al sistema, sin mermar esencialmente el sentimiento fundamental de lo inquietantemente sublime, de lo consagrado por la proximidad de los dioses y la magia; la belleza a lo sumo atenuaba el pavor; pero este pavor era por doquier la premisa. "¿Qué es para nosotros ahora la belleza de un edificio? Lo mismo que el bello rostro de una mujer sin espíritu: algo así como una máscara"<sup>3</sup>.

Sin duda Nietzsche en este aforismo nos abre el panorama hacia una nueva forma de entender la piedra y nos muestra que la arquitectura comienza a tener un significado diferente más propio de tiempos anteriores. Esta nueva forma tiene que ver con una nueva ontología del objeto artístico. Pero, para comprender cómo ese proceso de deshabitación a la retórica de la arquitectura se lleva cabo y cómo la incorporación del cuerpo ha sido determinante en ese proceso, debemos analizar el pensamiento de Nietzsche en profundidad. Esto no es

---

<sup>3</sup> MA 218.

tarea fácil debido a la polaridad de este pensamiento y cómo sus dos modos de entender la vida<sup>4</sup> han ido adentrándose en la arquitectura contemporánea en sus múltiples manifestaciones para mostrarse como lo hace ahora.

Nos parece extraño que el pensador más determinante para el arte contemporáneo no haya sido más estudiado en su relación con la arquitectura, dado lo decisivo que ha resultado su filosofía para esta disciplina. Si para la arquitectura la influencia del pensador ha sido fundamental, también la arquitectura significó en su última y más decisiva etapa, de *La voluntad de poder*, la metáfora de la actitud que debía tener el hombre ante la vida.

Existen pocos trabajos de investigación centrados en este objetivo. Los estudios sobre la influencia de los filósofos y la arquitectura resultan demasiado genéricos y hablan de la relación de cada arquitecto con el filósofo que le influye, incluso, en algunos casos, no pasan de reconocer la influencia de un pensamiento en una edificación concreta. Los trabajos estéticos sobre Nietzsche se apoyan en territorios más abarcables, como la música o pequeñas pinceladas sobre las artes. Las aportaciones de Markus Breitschmid sobre el autor en varios de

---

<sup>4</sup> Nos estamos refiriendo a sus dos etapas. La primera más dionisiaca y una segunda afirmativa más trascendente que identificamos con el dios Apolo. La fusión de ambas, desarrollada en su último pensamiento, nos muestra la necesidad de imbricación de ambas posiciones.

sus textos o la recopilación sobre los ensayos y debates del Simposio *Nietzsche and An architecture of our mind*, nos pone sobre la pista de la importancia de Nietzsche en la arquitectura contemporánea, a través de diferentes ensayos que aluden de manera directa al tema. También resulta fundamental un documento como el de Fritz Neymeuer, *La palabra sin artificio*, o el ensayo *La buena vida* de Iñaki Ábalos, en ambos se aborda la influencia de Nietzsche sobre el arquitecto más influyente de la modernidad Mies Van Der Rohe. En el campo de la arquitectura, la mayoría de los prólogos de monografías de los arquitectos más influyentes de principios del siglo XX no dudan en reconocer la herencia nietzscheana del arquitecto.

No sólo influye a los arquitectos, sino también a artistas y a críticos del arte que serán decisivos por su repercusión sobre la contemporaneidad. Ensayos como *El arte industrial tardorromano* de Riegl, *Abstracción y Naturaleza* de Worringer, *Renacimiento y Barroco* de Wölfflin, etc., son referencias claves a la hora de demostrar cómo un pensamiento introduce a través de la crítica del arte un nuevo modo de entender el espacio. Sin embargo, la influencia de Nietzsche sobre el arte y la arquitectura contemporánea no se detiene en la influencia del pensador en ciertos arquitectos o críticos.

Para realizar este estudio con toda la solvencia y rigor que necesita, será necesario que abordemos las implicaciones

que el pensador tiene en los pensadores más importantes de la contemporaneidad y de cómo éstos han influido en toda una serie de corrientes artísticas y arquitectónicas de su época. Nos proponemos rastrear, uno por uno, los cambios en el pensamiento de Nietzsche y estudiar de qué forma el reflejo de éstos cambios tiene sus consecuencias en la nueva arquitectura.

Debemos decir, que el hecho de centrarnos en una búsqueda tan lineal, posiblemente nos hará partícipes de una lectura, que seguramente a Nietzsche no le hubiera gustado: demasiados caminos entrecruzados y demasiadas influencias subversivas descartadas para situarnos en una búsqueda limpia de un proceso tan complejo y contaminado. Probablemente, por eso, hayamos dejado atrás arquitectos fundamentales como Sullivan o Wright, o escenógrafos tan relevantes como Kiesler, mucho más nietzscheanos si cabe, que gran parte de los citados pero que han sido eliminados de nuestro estudio por distraer el hilo conductor de nuestro estudio.

Esta investigación se centrará en las grandes transformaciones que sufrió la arquitectura al amparo y legitimación de un pensamiento. Abordará los procesos en el núcleo de una nueva estética, de una línea de intervención arquitectónica, de un edificio singular o de los grandes debates de la arquitectura, que no son más que grandes debates del pensamiento. Quizás ahí podamos descifrar cómo no siempre un

cambio se produce por la lucha de dos pensadores, sino que un sólo filósofo en su polaridad de pensamiento puede influir a diferentes movimientos artísticos y puede provocar un debate con una sola raíz filosófica, tal y como se produjo a finales de siglo entre la tensión de la línea del ornamento contra la planitud de la máscara vital, o a principios de siglo XX entre la expresión del gesto animal en la forma contra el orden zaratustriano.

No obstante, es importante no olvidar cuando analizamos la arquitectura, que no se trata únicamente de la visión del individuo ante el objeto artístico. Entendemos que para definir la influencia del pensador en esta disciplina será necesario investigar la relación de la arquitectura con el poder para reconocer la influencia de sus pensadores Spinoza, Benjamin, Hobbes, Foucault, etc., y, de esa forma, determinar qué implicaciones tuvieron sobre la arquitectura y la organización del territorio. Quizás por eso, para comprender la espacialidad nietzscheana es necesario rastrear su visión, su concepto de la voluntad y cómo ésta influyó en sociólogos como Simmel o Weber para conducirlos a una nueva forma de entender el espacio. La interpretación de la ciudad como lugar en el que se da la energía vital contenida en el territorio y su necesidad de forma contienen las claves para la nueva forma de interpretación de la organización sistémica del territorio.

Todo este reconocimiento de influencia nos lleva a hacernos la siguiente pregunta: ¿Hubiera sufrido el mismo cambio la arquitectura actual sin la influencia de Nietzsche? ¿Hubiera roto la tecnología de la misma forma con los lenguajes del arte anteriores? Éstas y otras preguntas son las que trataremos de hacernos a lo largo de la presente investigación para resolver el enigma de la arquitectura actual. Trataremos de rastrear conceptos como: la visión energética del espacio, la debilitación de los bordes, la artesanía, la consideración de la historia como un lastre para la cultura o la necesidad de un velo o una máscara en el objeto artístico. Pero ¿cómo acometer este análisis sobre un pensamiento tan complejo?

La lentitud de la arquitectura, respecto a otras artes, para impregnarse de los pensamientos culturales que se manifiestan, es por todo el mundo conocida. No llegó al mismo tiempo el romanticismo a los cuadros de Delacroix que a los edificios de Schinkel. La necesidad de aunar esfuerzos intelectuales, físicos y económicos hace de esta disciplina un arte de efectos retardados. Por eso, detectamos, a primera vista, que en las manifestaciones arquitectónicas, los postulados de Nietzsche entraron poco a poco. Lo que nos hace pensar que entre el desarrollo del pensamiento en Nietzsche desde su etapa primitiva, en *El Nacimiento de la tragedia*, hasta su pensamiento de *La voluntad de poder*, la filosofía del pensador se ha ido introduciendo de manera progresiva desde principios de siglo

hasta la actualidad. Siendo su último pensamiento de una actualidad notoria, como veremos más adelante. Nos proponemos en este estudio desenmarañar la madeja que nos ayude a reconocer los pasos que transformaron la arquitectura contemporánea tomando como hilo conductor el pensamiento de Nietzsche.

Paso a paso, en una primera etapa, trataremos de analizar por qué el espacio comenzó a entenderse energéticamente vital y qué repercusiones tuvo en la arquitectura. Es de interés, además, conocer la relación entre Nietzsche y el teórico de la arquitectura más influyente en su contemporaneidad, Gottfried Semper. Buscaremos las repercusiones del pensamiento del filósofo en la Viena de finales del siglo XIX y las consecuencias de la nueva psicología en la expresión de la forma arquitectónica.

En la segunda parte, analizaremos el pensamiento afirmativo en Nietzsche y abordaremos qué relación tiene éste con el modo en el que en la arquitectura se produce el ocultamiento del hombre y la artificialización de los espacios y por qué este pensamiento implantado en una sociedad condujo a realizar edificios con orden y sencillez.

Finalmente, en la tercera parte, se hará necesario estudiar la circularidad del pensamiento de Nietzsche en su eterno retorno para comprender si nos hallamos inmersos en un

proceso de ida y vuelta en el arte. Es necesario que ahondemos en esa búsqueda para detectar el paralelismo de los arquitectos de las grandes formas, con el pensamiento de *voluntad de poder*.

De esta forma, en mi eterno retorno particular, observo cómo Koolhaas, ese arquitecto que me hizo sumergirme en el mundo de la filosofía a través del pensamiento deuleziano, contiene en su forma de actuar los principios básicos del pensamiento del pensador más influyente del siglo XX, Friedrich Nietzsche. Para el filósofo:

Nuestra conciencia roza la superficie. Son muchas las cosas que se ocultan ante nuestra mirada. [...] todas las fórmulas de la arquitectura, [...] Pero cabe la posibilidad de que lo conozca todo por esquemas<sup>5</sup>.

La manera de este arquitecto de abordar el fenómeno constructivo mediante diagramas, esquemas, leyes, etc. guardan un serio paralelismo con las palabras de nuestro pensador. En Koolhaas parece darse la condición del eterno retorno del artista contemporáneo, éste ha descubierto que no se trata de ser barroco o ser clásico, sino de incardinarse en ese eterno refluir, de mantenerse al borde de la expresividad contenida en las cosas.

---

<sup>5</sup> FP I 336, 19 [48].



## **0. EL MATERIALISMO DE NIETZSCHE Y LA NUEVA ESPACIALIDAD**

### **0.1 CRISIS DEL PENSAMIENTO ANTERIOR**

El origen de una disciplina como la arquitectura ha estado siempre arraigado en las necesidades del hombre y su forma de ocupar el espacio y el territorio. Al inicio, las primeras construcciones surgen como una necesidad inherente al ser humano en esa búsqueda de cobijo que le protegiera de los elementos naturales. Sin embargo este ser, en origen desvalido, nunca ha dejado de someterse a la componente estética del lugar donde habitaba. Por eso, los seres que encontraron cobijo al amparo de esas paredes provisionales o de cuevas existentes en la naturaleza pronto comenzaron a mostrar su apropiación del espacio impregnando sus bordes con elementos que los identificaran, tales como: pinturas murales, hogueras, senderos de piedra, etc.

Es mucha la dificultad que entraña el discernir dónde termina lo útil o lo funcional y dónde comienza lo artístico; pues, como veremos más adelante, esto está estrechamente relacionado con la necesidad de vencer el tedio de lo estrictamente funcional y la experimentación artística o el juego con los espacios. En la presente investigación trataremos de analizar qué le ocurre a la arquitectura cuando comienza a jugarse con ésta. Ese juego, que como Huizinga supo ver en el

texto *Homo Ludens*<sup>6</sup>, es importante para el arte y va indisolublemente unido a lo útil en la arquitectura.

Pronto, el habitante perdió ese sentido de apropiación del espacio en la medida en que esos recintos construidos comenzaron a ser los espacios de exposición del poder. La capacidad de representación de esa estructura de cobijo útil, que era la arquitectura, fue aprovechada por la gente que necesitaba manifestar su capacidad ante la sociedad. Desde los tiempos de la dialéctica aristotélica hasta el comienzo de la etapa vitalista, la arquitectura y el resto de las artes habían generado un distanciamiento sin precedentes entre artista, obra de arte y espectador. Sin duda, las concepciones platónicas sobre el objeto y ese *aura* que lo impregnaba ayudaron a potenciar ese distanciamiento. El arte, desde entonces, se escribió como la historia de lo que se debía de sentir. Los objetos artísticos de entonces consistían en unas piezas hechas por el artista que a veces eran encomendadas a alguna fuerza superior y a las que les otorgaban un significado propio. El espectador asistía a un acontecimiento del cual había sido expulsado y con ello también su capacidad de decidir.

Durante más de dos mil años ese ha sido el modo de operar de este arte que es la arquitectura. Autores como

---

<sup>6</sup> Cf. J. Huizinga, *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1954.

Vitruvio o Alberti han colaborado en la plasmación de unas reglas surgidas de la necesidad y que, con el paso de los años, se convirtieron en norma. En el último periodo de ese clasicismo, concretamente en la ilustración, asistimos a una rigidización, aún superior, de las reglas. Entre 1750 y 1757 Baumgarten escribe el tratado de la *Aesthetica*<sup>7</sup>, se estaba asistiendo en arte a un momento cumbre en ese pensamiento ilustrado. Las reglas generadas por el hombre habían invadido todos y cada uno de los campos del pensamiento, eso tuvo unas consecuencias en el arte y en la arquitectura. En aquel momento, existía una corriente francesa que mediante sus teorías ilustradas trataba de poner fin a la anarquía artística del naturalismo y rococó francés, y lo hacía generando un orden en todas las disciplinas artísticas. Todos los arquitectos de esa época trataron de sistematizar los elementos del pasado de la arquitectura. Columnas y vigas, establecidas en un rango de medidas, eran los elementos fundamentales que debían configurar la arquitectura. Estos autores fueron influidos por Laugier en su manera teórica de concebir la arquitectura como una composición de piezas. En su texto fundamental, *Ensayo sobre arquitectura*<sup>8</sup>, el autor realiza un estudio antropológico de la cabaña original para expresar la forma en que se debía

---

<sup>7</sup> Cf. A.G. Baumgarten, *Aesthetica*. Berlin: Keyle, 1750.

<sup>8</sup> Cf. M.A. Laugier, *Ensayo sobre arquitectura*. Madrid: Akal, 1999.

construir en la Ilustración. De esa manera, éste interpreta que la arquitectura de piedra ha evolucionado, hasta solidificarse, adquiriendo elementos artísticos propios de la arquitectura de madera original con troncos y piezas de madera que dispuestos verticalmente y como cubrición formaron las columnas, frontones y vigas de la nueva edificación.



Marc-Antoine Laugier. *Ensayo sobre la Arquitectura*. París, 1753. Frontispicio

Todo esto acaba derivando, a través de arquitectos como Blondel, Durand y el mismo Boullée, en la arquitectura neoclásica. Sin embargo, este sistema no pudo prolongarse en el tiempo y si no lo hizo, no fue por los materiales del momento, ni por la nueva pericia de los constructores, fue gracias a que el pensamiento ilustrado fue puesto en tela de juicio.

La figura de Emmanuel Kant fue determinante en dicho cometido. En 1757 el autor publica la *Crítica del Juicio*<sup>9</sup>. En este texto se comienza a percibir un distanciamiento respecto a sus predecesores: la forma de contemplar el espacio ronda el sentir del sujeto. El individuo comenzaba la ruptura con ese sentir razonado. Los postulados de Kant ponen en tela de juicio todo lo dicho hasta al presente sobre la belleza. A partir de este autor la naturaleza comienza a observarse con cierta lejanía y respeto al hombre. La influencia kantiana en sus sucesores románticos fue determinante en la interpretación del espacio y la arquitectura; prueba de ello fue la visión de autores románticos como Goethe, Schiller, Schopenhauer y Holderlin. Estos influyeron de manera determinante en la figura clave que produjo definitivamente la ruptura con lo anterior y la visión contemporánea de las artes, Friedrich Nietzsche. Para comprender lo que aportan los autores citados anteriormente, es necesario centrar al lector en lo que el concepto de *espacio* representa en el arte que nos ocupa. No

---

<sup>9</sup> Cf. I. Kant, *Crítica del juicio*, (*Kritik der Urteilskraft*). Madrid: Tecnos, 2007.

debemos olvidar que la arquitectura no es más que ese elemento capaz de interactuar entre el hombre y el espacio. Por eso, comprender la nueva visión de los románticos sobre el territorio y su espacialidad es fundamental para el desarrollo del estudio que nos ocupa.

## 0.2. LA ESPACIALIDAD ROMÁNTICA

El territorio en el romanticismo empieza a dejar de percibirse como ese entorno en reposo y matérico de concepción cartesiana. Los lugares, que hasta entonces habían sido interpretados en clave euclidiana, comienzan a ser interpretados por su capacidad tensional, valorando la capacidad de afección en los individuos. De esta forma, los organismos vivos comienzan a despertar para los románticos un interés notable. Una prueba de este nuevo sentir sobre el espacio la tenemos analizando algunos textos de la literatura romántica. En estos nos damos cuenta de la importancia que otorgan estos autores a la capacidad tensional del cuerpo. El texto de Schiller, contenido en las cartas sobre la educación estética del hombre, otorga un estatuto nuevo a la fuerza para ocupar los lugares y posiciones en la tierra, esto lo apreciamos cuando dice: "Percibimos belleza allí donde la masa corporal está enteramente dominada por la forma y (en los reinos animal y vegetal) por las fuerzas vivas (en la que sitúo la autonomía de lo orgánico)"<sup>10</sup>.

Para entender esos nuevos posicionamientos es necesario comprender cómo el sujeto romántico comienza a percibir el espacio que le rodea en clave virtual; es decir, para

---

<sup>10</sup> F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trd. de J. Feijó y J. Seneca. Madrid: Anthropos, 2005, p. 55.

éste es la mente ese elemento capaz de deformar lo exterior hasta niveles insospechados y crear una recreación subjetiva en cada individuo. Esta forma de ver el mundo, en clave de representación, resulta fundamental para la comprensión de la nueva manera de sentir las cosas que nos rodean y, por ende, la arquitectura.

La desmaterialización de los objetos y la nueva visión tensional de éstos habían servido para que el arquitecto contemporáneo se desprendiera de esa visión tan empírica de la naturaleza. Sin embargo, el objeto arquitectónico resultaba aún alejado del cuerpo en aquellos tiempos. La percepción del ser humano iba mucho más allá: se instalaba en el espíritu, que estaba lo suficientemente despegado de la realidad para emerger de la tierra como forma. La carga tensional de los lugares y el papel que juega ésta en la identificación y apropiación de los espacios, que hasta ahora estaba siendo despreciada por los ilustrados, comenzaba a ocupar un rol relevante en la visión de los románticos. La materia de la arquitectura para estos, entendida en clave de representación, tenía una misión mucho más trascendente que la actual y por eso estaba llamada a procurar la calma en el individuo.

El individuo se encontraba desorientado en tierra de nadie, en un territorio de *amargura* con el vértigo propio de la

libertad que atisbó Kierkegaard. Es el abismo del entorno el que hacía que el individuo buscara cobijo.



*Caspar David Friedrich, El caminante sobre el mar de nubes 1818*

Ese abismo fue representado en los paisajes pintados por Gaspar Friedrich, que son una muestra del sentir del individuo romántico ante la naturaleza.

En ese entorno, la protección necesaria para el individuo debía ser mucho más compleja que la anterior. Estamos ante el primer paso del elemento que conformaba los espacios para perder toda su materia y para vitalizarse ante los

ojos del espectador que entendía el mundo que aparece ante él de un modo subjetivo. El exterior suponía ese elemento donde cargaba la fuerza que generaba su cosmos interior. Se trataba de ese sujeto que se manifestaba en el artista buscando la tensión propia del genio que genera la obra de arte y, de la misma forma, buscaba la transformación en el espectador. Para los románticos ese pensamiento, que entendía la arquitectura como una composición de elementos simples conformando una pieza, tenía difícil cabida en su corriente de pensamiento tan fuerte y tensional. Pero ¿cómo podía contener la nueva arquitectura, compuesta de puntos y de líneas, esa tensión y esa fuerza inherente a la naturaleza con ese dinamismo? El primer autor capaz de criticar con determinación los postulados ilustrados de la arquitectura es Goethe. Éste, consciente de que las reglas establecidas no tenían recursos suficientes para resolver lo dinámico reinante en el exterior, lo expresa así en un escrito *Sobre la arquitectura alemana*, que critica los enunciados de Laugier<sup>11</sup>.

Te arrastraste hasta los imponentes restos para mendigar sus proporciones, construiste casas de recreo parcheando ruinas sagradas y te consideras garante de los secretos del arte porque puedes dar

---

<sup>11</sup> Laugier en su texto *Ensayo sobre la arquitectura* había indagado en la manera de construir de la cabaña original a fin de simplificar a la esencia a la edificación hasta ahora imperante hasta el momento.

cuenta de la anchura y la línea de enormes edificios. Si hubieras sentido en lugar de medido, si el espíritu de las medidas que copiaste se hubiera apoderado de ti, si no te hubieras limitado a copiar porque ellos lo hicieron y es bello, hubieras llevado a cabo tus planes de manera necesaria y verdadera y de ellos hubiera manado la belleza viva que se habría apoderado de su obra<sup>12</sup>.

La fuerza del pensamiento romántico no permitía a sus precursores dedicarse al detalle. La arquitectura de esta etapa deja de ser de línea para pasar a constituirse por planos. Es la mancha la única capaz de dar sentido al espíritu del individuo. Únicamente un plano es capaz de comprimir tanta tensión. Estos elementos tan livianos no podían reprimir tanta tensión. De esa forma, Goethe pone en tela de juicio las reglas inventadas por el arquitecto de la Ilustración. Ya no se trata de elementos verticales y frontones:

La columna no es en absoluto componente de nuestras viviendas, por el contrario contradice, más bien, el ser de todos nuestros edificios. Nuestras casas no se erigen a partir de cuatro columnas, sino a partir de cuatro muros en cuatro lados que en lugar de ser

---

<sup>12</sup> J.W. Goethe, "Sobre la arquitectura alemana", en *Escritos sobre arte*, trd. de M. Salmerón. Madrid: Síntesis, 1999, p. 33.

todas columnas, excluyen su presencia y allá donde las pongáis serán una carga superflua (...). Vuestros edificios presentan superficies y cuanto más ampliamente se extienden y con más audacia se remontan hasta el cielo, con más insoportable uniformidad oprimen el alma<sup>13</sup>.

Hay que entender que en la etapa anterior la sociedad se había instalado en un análisis de la naturaleza enclavada en los territorios de lo agradable. La nueva manera de interpretar la materia tendrá grandes consecuencias en la segunda etapa del presente estudio. Al fin y al cabo, los espacios que debían procurar las arquitecturas románticas eran lugares de protección de la naturaleza. El arquitecto debía proyectar esos espacios capaces de ofrecer al individuo esos lugares de reencuentro con uno mismo donde pudiesen cultivar sus espíritus. La naturaleza en esa etapa estaba siendo observada como un enemigo que traía catástrofes a los territorios. El *terror*, al que se refiere Edmund Burke en su ensayo más influyente<sup>14</sup>, es solo capaz de ser paliado por el asombro que produce *la pasión generada por lo grande y lo sublime en la naturaleza*. El objeto arquitectónico romántico emergía del territorio al rescate de ese orden perdido.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>14</sup> Cf. E. Burke, *De lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza, 2005.



*Karl Friedrich Schinkel<sup>15</sup>, 1813 cuadro: La ciudad medieval en el agua.*

La nueva estructuración del objeto arquitectónico tenía que tener algo de organizador respecto a la naturaleza y un papel pulsional impropio de etapas anteriores. Sin embargo, el pensamiento romántico resultaba aún alejado del espectador. La materia, que había conformado el arte y la arquitectura, volvía a acercarse al espíritu del genio que contaba lo que debía sentir el espectador, produciendo esa escisión propia del arte de la época entre artista y espectador, entre arquitecto y habitante.

---

<sup>15</sup> Este arquitecto y pintor llegará a ser determinante en sus últimas obras construidas, por el orden y la sencillez de sus construcciones.

Cuando Goethe propone esa emergencia del objeto, ese surgimiento de sus muros, el pensador está invocando unas leyes de la naturaleza tan profundas que se habían olvidado de su habitante. El origen de esa fuerza, en Goethe, era indeterminado. Su personaje más influyente, *Fausto*, lo deja claro cuando se refiere a este sentir de la siguiente forma: "¡Llámalo felicidad!, ¡corazón!, ¡amor!, ¡Dios!. ¡Yo para El no tengo ningún nombre!<sup>16</sup>". El protagonista de la primera obra contemporánea no determina con claridad de dónde proceden esas tensiones de deseo hacia su admirada o las cosas. De esa forma, la nueva manera de interpretar la tensión que produce la materia ya nada tiene que ver con la visión científica y empirista anterior. Los autores románticos y su interpretación de las cosas otorgan un nuevo estatuto a la arquitectura en cuanto a su forma de materializarse. Uno de los autores más influyentes, Schopenhauer, lo expresa en *El mundo como voluntad y representación*, cuando para analizar la arquitectura acaba despojándola de la materia, otorgándole propiedades de representación para ubicarla en un terreno tensional. Por eso se refiere a ésta diciendo que la arquitectura: "no actúa de forma simplemente matemática sino dinámica, y que lo que habla a través de ella no es la mera forma y simetría sino aquellas

---

<sup>16</sup> JW Goethe, "Fausto", en *Obras completas*, trd. de R. Casinos. México: Aguilar, 1991, pp. 821-822.

fuerzas fundamentales de la naturaleza, aquellas primeras ideas, aquellos grados inferiores de objetividad de la voluntad”<sup>17</sup>.

Como se ve en este texto, Schopenhauer acaba relacionando la tensión romántica con un concepto nuevo, concretamente con la voluntad. La introducción de este nuevo concepto en las artes y la arquitectura será determinante para comprender la forma de manifestarse la materia en relación al hombre. Es ese concepto indescifrable que contiene toda la energía capaz de generar las nuevas formas. La expresión de la voluntad schopenhaueriana, tendrá variaciones en la interpretación corpórea, pero será fundamental para la comprensión de lo que le sucede a la arquitectura contemporánea. Para Schopenhauer, las cosas que nos rodean comienzan a perder ese estatuto geométrico anterior y con ello comienza a establecer una nueva forma dinámica de apreciar la materia. En este caso, era esa fuerza la encargada de configurar nuestro entorno. El concepto de lo artístico de Schopenhauer y su interpretación en clave energética fueron tremendamente significativos para sus predecesores, como veremos más adelante. Quizás esa indeterminación, ese ignorar el verdadero origen, es lo que lo hace suficientemente moderno. Pero, ¿en qué momento de la contemporaneidad se produce la verdadera

---

<sup>17</sup> A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trd. de P. López. Madrid: Trotta, 2003, p. 270.

ruptura con ese pensamiento tensional romántico? Para encontrar respuesta a esto debemos acercarnos al sentir de mediados del siglo XIX y a la incorporación de los conceptos vitalistas.

### 0.3. INCORPORACIÓN DE LAS POSICIONES VITALISTAS AL ARTE

A mediados de siglo XIX surge una corriente de pensadores con ansias de conocimiento que se refugian en las bibliotecas y emprenden grandes viajes de investigación para ampliar su espectro personal: Goethe, Soane o Humbolt. Uno de los momentos de ruptura con la corriente científica y cultural del momento es el cambio de paradigma al que hace alusión Tomas Kuhn en su texto más importante, *La estructura de las revoluciones científicas*. Ese cambio conduce a una nueva forma de pensar que surge a partir de los postulados de Charles Darwin cuando escribe en 1855 su texto *El origen de las especies*. El desarrollo de ese documento y las influencias que provoca en el pensamiento de ese momento supone un punto de ruptura con lo anterior. Las implicaciones de esa teoría biológica serían determinantes en todas las disciplinas de la ciencia y del arte, produciría una nueva forma de interpretar el mundo a través de la vida. Tras los postulados de Darwin, el pensamiento comenzaría a interpretar las cosas en clave vitalista y para esto incorporaría una serie de nuevos conceptos que iban a ser determinantes en la filosofía contemporánea, las artes y la arquitectura. Después de Darwin, se percibe la vida como protagonista de todo cuanto acontece. El yo romántico, el sujeto Kantiano, que era la única esencia que le quedaba al ser humano, comienza a disolverse en ese sentir psicológico y

adquiere una multiplicidad en sus formas de manifestación. Autores como Haeckel, Helmholtz, Spencer, etc., intentaron elaborar teorías capaces de establecer las leyes que aunaban la ciencia experimental, el arte y el pensamiento en una única cosa. Dichas posiciones fueron determinantes en los filósofos vitalistas de la misma forma que lo fueron en Nietzsche, que a la postre, es el autor que más aporta a la nueva arquitectura.



Ernest Haeckel<sup>18</sup>, dibujo de radiolarias 1887.

La vida como unidad de las cosas es una referencia que venía contenida en algunos textos de Goethe. Esa unidad vital como centro de experimentación comienza a ser la clave de

---

<sup>18</sup> Los dibujos de Haeckel fueron muy influyentes para los arquitectos de la contemporaneidad. La forma de crecimiento de los edificios, a partir de los vitalistas, comenzaría a guardar una estrecha relación con el crecimiento de los edificios. La visión atomista de interpretar de las cosas conducirá también a los pensadores a una nueva visión de los límites, que será fundamental para la nueva arquitectura.

la nueva manera de percibir las cosas. A partir de ahí, consideramos de suma importancia la influencia del concepto de tensión en los textos de la filosofía natural de Boscovich y el nuevo materialismo de Lange<sup>19</sup>, integrador respecto a las teorías de la vida, que pone en tela de juicio las teorías excesivamente empiristas de las cosas. También será fundamental para la nueva comprensión de lo que le sucede al hombre en lo sensorial el concepto atomista de Haeckel, heredado de Leibniz, que se proyecta mucho más allá del cuerpo. Ese materialismo será fundamental por sus repercusiones en la nueva forma de entender la materia de la arquitectura. Es la necesidad de la materia en la naturaleza, en constante desorden, la que obligará a los nuevos arquitectos a cuestionarse los elementos que conforman la arquitectura y con ello a realzar los valores de la construcción como método de elaboración de las cosas.

A raíz del vitalismo surge una nueva visión de la relación entre el mundo y el sujeto. El componente psicológico contenido en este nuevo pensamiento sugiere una modificación del hombre en su relación con el mundo. Estamos ante una nueva forma de entender la filosofía en el que existe un yo mutable y una nueva relación objeto-sujeto. El ser, el único

---

<sup>19</sup> Nos estamos refiriendo al texto de Friedrich A. Lange del cual se tuvo constancia de que fue leído por parte de Nietzsche y tuvo mucha influencia en su pensamiento, existe versión en español. Cf. F. A. Lange, *Historia del materialismo*. Madrid: Ed. Daniel Jorro, 1903.

elemento que permanecía invariable, acaba siendo múltiple y perdiendo su esencia con respecto a los términos anteriores y esto conlleva a una ruptura del *principium individuationis* del sujeto entendido por Kant y sus contemporáneos. La importancia del análisis, la vemos con claridad estudiando la nueva visión poética de las cosas. Un ejemplo de lo sucedido lo apreciamos en las posiciones de Dithley, vemos como éstas apelan a una transformación del ser en su necesidad de una búsqueda poética de formas en el caos reinante. La multiplicidad de interpretación de las cosas lleva a los poetas a situarse en una nueva hermenéutica. La poesía romántica de Heine, Schiller, Holderlin, etc., tendría en los vitalistas y en Nietzsche una influencia determinante a la hora de entender la vida como ese lugar objeto de un orden. Pero interpretar lo que le acontece al hombre en clave vital implica desprenderse de lo aprendido dialécticamente y obligarse a sentir despojado de las leyes que nos hemos dado, que no son más que acuerdos entre los hombres. De esa forma Nietzsche pide la "Liberación paulatina de aquello que es demasiado antropomórfico. Para la planta el mundo entero es planta, para nosotros hombre"<sup>20</sup>. Se trataba de aprender a sentir el mundo despojados de las leyes científicas y de la lógica.

---

<sup>20</sup> FP I 357, 19 [159].

Estos nuevos conceptos sobre la interpretación están muy arraigados en la condición de filólogo de Nietzsche y en el interés por dinamitar el sistema de límites existentes en ese campo. Las palabras y su misión de designar las cosas del mundo obligan a operar en unos límites, necesitan de la valoración de las cosas. "Descripción de la naturaleza del filósofo. Conoce poetizando, y poetiza conociendo!"<sup>21</sup>. La poesía, la ficción y el mundo de los sueños forman parte de ese todo indisoluble que son nuestras percepciones, lo que nos mueve. De esa forma el sueño parece casi indiscernible del estado de vigilia. "El fenómeno de los misterios se traduce en un sueño análogo, y el sueño se vuelve a contar por hombres en estado de vigilia"<sup>22</sup>. Todo forma parte de ese mundo ficcionado de las apariencias donde lo que prima es la creación de formas. Es esa labor creadora y legisladora de formas la que afecta al pensador. De la misma manera que es inherente al hombre. Únicamente poetizando, creando formas mentales y apariencias ilusorias tendrá sentido la vida del hombre. Para Nietzsche: "Las transformaciones químicas en la naturaleza inorgánica son quizás también procesos artísticos, roles miméticos que una fuerza interpreta"<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> FP I 338, 19 [62].

<sup>22</sup> FP I 162, 7 [97].

<sup>23</sup> FP I 337, 19 [54].

El perspectivismo abierto con esta visión de las cosas pone en tela de juicio todo lo anterior, el ser humano a partir de esta nueva corriente de pensamiento, comienza a dejar de necesitar la persecución de esta belleza y de esta verdad sobre las cosas. Las nuevas posiciones ante la vida empiezan a ser mucho más estéticas. Esa perspectiva forma parte de la interpretación de las cosas, que no es más que la valoración de lo dado. Poner las cosas en valor y hacer el esfuerzo de comprenderlas, para Nietzsche está relacionado con la capacidad de otorgar un orden a ese caos exterior reinante. El individuo concentra todos sus esfuerzos en analizar eso que es capaz de generarle tensiones, de expresar sus fuerzas. Es en ese esfuerzo interpretativo, de creaciones de formas, de establecimientos de conceptos y de valorar la belleza donde reside el fin último de nuestra existencia. "El valor de la vida está en las valoraciones: las valoraciones son algo creado, no son nada recibido, aprendido experimentado"<sup>24</sup>.

La interpretación de las cosas entra dentro de ese procedimiento inherente al hombre capaz de generarle fuerza. En esos términos debemos comprender la necesidad del individuo de valorar las cosas. La condición trágica del hombre arrojado en el mundo y sometido a un constante devenir del caos reinante le lleva a adoptar una actitud trágica ante la vida.

---

<sup>24</sup> FP III 158, 5 [1].

Para Nietzsche habría que: “presuponer el mundo como una continua curación del dolor a través de la intuición pura [...]. El dolor y la contradicción constituyen el verdadero ser. El placer, la armonía son la apariencia”<sup>25</sup>. Es en esa curación en la que el individuo recurre a nuevas formas éticas o estéticas. Sin embargo, no es fácil descifrar la amalgama de tensiones que se producen en los cuerpos antes de generar esa apariencia ilusoria. Es ahí donde nos encontramos el Nietzsche más influido por Schopenhauer y que entiende esa lucha de fuerzas como un todo indescifrable que guarda una gran relación con el misterio de la vida. Para Nietzsche: “La voluntad es algo metafísico, el moverse, representado por nosotros, de las visiones primordiales”<sup>26</sup>.

En esas acciones de la voluntad se entremezclan impulsos vitales, dictados dialecticos, pulsiones animales y cuestiones morales, en definitiva: “El proceso completo de la historia del mundo se mueve como si existiese la libertad de voluntad y la responsabilidad”<sup>27</sup>. En esa lucha de tensiones de las cuales únicamente se nos ofrece su aspecto exterior, su apariencia, el ser humano vive en una actitud trágica de superación.

---

<sup>25</sup> FP I 187, 7 [165].

<sup>26</sup> FP I 184, 7 [148].

<sup>27</sup> FP I 183, 7 [144].

Nietzsche piensa que: "cuanto más lejos se está del ente verdadero, tanto, más pura, bella y mejor es la vida. La vida en la apariencia como meta"<sup>28</sup>. Es esa necesidad estética de enfrentarse al mundo lo que diferencia al pensador objeto de este análisis de los anteriores. En ese mundo de la apariencia y del engaño; el arte como forma de ficción trata de hacerle agradable la existencia al hombre y éste, sólo en la medida en que sepa no aspirar a la verdad, podrá adquirir cierta capacidad de actuar. "El arte es la forma en la que el mundo aparece bajo la representación ilusoria de su necesidad"<sup>29</sup>. Ante la tragedia que supone enfrentarse a la vida sin certezas Nietzsche recurre a una actitud estética ante las cosas. El arte es entendido por encima de todas las cosas por su capacidad de hacer sentir al hombre en esos estados de ficción. Sin embargo, entender cómo el pensador se enfrenta a las artes es necesario desenmarañar ese grupo de tensiones que afectan a las cosas para descifrar los objetos ante los que se enfrenta el individuo: "Se ha de establecer este principio -vivimos sólo mediante ilusiones- nuestra conciencia roza la superficie. Son muchas las cosas que se ocultan ante nuestra mirada. Tampoco hay que temer que el hombre se conozca a sí mismo, que atraviese con su mirada todas las leyes de la palanca, de la mecánica, todas las fórmulas

---

<sup>28</sup> FP I 185, 7 [156].

<sup>29</sup> FP I 121, 5 [26].

de la arquitectura (...). Todo eso se reduce a fórmulas de fuerzas absolutamente incognoscibles”

Es en esos términos en los que creemos que realiza ese viaje antropológico de las artes, como nunca otro lo había hecho, desde el escepticismo más absoluto. Aún a sabiendas de la dificultad de la empresa el autor intenta desprenderse de las verdades adquiridas para adentrarse en los cimientos de las artes y la arquitectura, en un viaje apasionante a través del estudio de fuerzas que lo conforman y que es lo que nos ha movido a la presente investigación.

Por un lado, el objeto, que es interpretable y del que no podemos descifrar sus leyes; por el otro, el hombre que se transforma continuamente en la interrelación con el objeto. A partir de esta nueva forma de pensar se rompe con casi todo lo aprendido en cuanto a reglas del arte. Por eso, va a ser necesario recorrer el pensamiento de Nietzsche, desglosarlo y analizarlo para comprender qué le sucedió al arte y a la arquitectura después de que el sentir corpóreo entrara en ésta. Ordenar esa maraña nos ayudará a entender por qué la arquitectura actual se constituye como lo está haciendo. Se trata de un recorrido a través del entendimiento de ese nuevo sentir antropológico que nada tiene que ver con lo anterior. Como dijo el propio Nietzsche: “Para entender esto nos es preciso, valga la analogía, desmontar piedra a piedra ese primoroso edificio de la

cultura apolínea, hasta entrever los pilares sobre los que se asienta<sup>30</sup>.

Desmontar el edificio significa estudiar las voluntades y tratar de desenmarañar las tensiones que lo formaron. Esa es la genealogía que verifica para Nietzsche la manifestación del fenómeno. Para analizar ese grupo de tensiones el autor necesita situarse en esa búsqueda original en la que no se desprecia lo sentido en los instintos animales y en la que se rechaza lo aprendido. Se trata de esa interrelación entre el cuerpo y las cosas, de situarnos en ese acontecimiento, que transformará al cuerpo en base a la valoración que realice del objeto y su necesidad de mutación para conquistarlo.

En relación a las artes, Nietzsche ya no se situaría en una búsqueda del objeto artístico como lo hacía Laugier o Goethe, sino que buscaría el origen y los impulsos vitales que las formaron. Es la acción, y no el sujeto u objeto, lo fundamental. Pero ¿dónde podemos encontrar un pensamiento de características tales que nos ayude por analogía a estudiar este comportamiento humano y su acción sobre las cosas?

La diferencia de Nietzsche con el resto de autores que le influyeron radica en su capacidad de haber tomado el cuerpo como elemento referencial e indisolublemente unido con el alma,

---

<sup>30</sup> OC I 345.

esto supone un cambio radical con los pensadores anteriores en la manera de entender el ser arrojado al mundo y en la forma de percibir la relación del hombre con las cosas que le rodean. Sin lugar a dudas estas nuevas relaciones producen un efecto en el resto de las artes. Por tanto, el cambio está presente a nivel estético en todos los conceptos. Y es que ese objeto romántico, inicialmente surgido para protegernos en la naturaleza del abismo comienza, a partir de la interpretación hermenéutica de las cosas y del surgimiento de una necesidad de una nueva poesía, a interpretarse con una nueva transcendencia más liviana, pero necesaria para el ser humano. El cuerpo, esa unidad indisoluble, se enfrenta al mundo caótico y en constante movimiento en el cual sólo mediante la creación de formas obtendrá la serenidad necesaria. En Nietzsche converge un cúmulo de circunstancias que hacen que el pensador ponga al frente de la experimentación al cuerpo. La visión schopenhaueriana de Nietzsche le había hecho ir un paso más allá del anterior y comprender el cuerpo como un centro de experimentación. El pensador toma "*el hilo conductor del cuerpo*"<sup>31</sup> como elemento en el que se producen las sensaciones y como contenedor de fuerzas desbordado, capaz de transformarse y de unirse con otros cuerpos. En su lectura estética de la vida, Nietzsche entiende al hombre como ese ser

---

<sup>31</sup> FP IV 94, 2 [68].

errante que está arrojado al espacio exterior como captador de sensaciones para con su fuerza mover creativamente el mundo en esa búsqueda de nuevas formas. En ese ir y venir provocado por el acontecimiento y en ese todo mutable surgen una visión de la vida en clave artística: "¡El arte y nada más, sólo el arte! El arte es el gran simplificador de la vida, el gran seductor para la vida, el gran estimulante de la vida!"<sup>32</sup>. El mundo de la representación y la virtualidad de las cosas había puesto la poesía y la arquitectura en un mismo plano: son imágenes de la prosperidad cuyo objeto es la transformación del hombre. Esta necesidad de uniformidad de espacios, de necesidad de regularidad y fácil interpretación de los mismos tendrá su manifestación en el arte plástico que analizaremos cuando lleguemos a los territorios de la abstracción y de la necesidad de arquitecturas utópicas.

Sin embargo, debemos decir que la incorporación del cuerpo a la estética de las artes tiene más que ver con una posición ante la vida que con la manera en que se interpreta el objeto. Por eso, desde esta investigación, trataremos de dar las claves de ese pensamiento vital a través del pensador que lo revolucionó o que violentó la materia. Quizás por eso Nietzsche, al igual que otros pensadores, críticos y artistas de su época, como Wagner, Semper o Riegl, han preferido estudiar esa

---

<sup>32</sup> FP IV 696, 17 [3].

interrelación de arte y hombre en sus formas ancestrales, allí donde el hombre se mostraba en su sentir más primario, donde se expresaba más fuera de sí y en toda su animalidad. Es en esa circunstancia donde el arte y la arquitectura se mostraban en su máxima expresión. Era aquella época sin grandes acuerdos, donde al individuo no se le había inculcado lo que debía sentir. Podían haber estudiado muchas culturas de etapas primitivas, pero los pensadores corpóreos del arte fijaron la cultura helénica para poder determinar el cambio producido entre el arte y el hombre. Este era el momento anterior a una dialéctica que nos ha llevado hasta la actualidad. Por eso para entender bien este fenómeno debemos analizar la cultura prehelénica con detenimiento y detectar los puntos en que confluyen en nuestra cultura. En ésta podremos percibir la importancia del cuerpo en la interrelación con las artes y la arquitectura.

#### 0.4. RETOMANDO LA ARQUITECTURA ANTERIOR DE LA DIALÉCTICA PLATONIANA EN LA CABAÑA CONTEMPORÁNEA.

Tras la organización de las sociedades occidentales, que la datamos en la emergencia de la cultura griega, el ser humano atribuye un nuevo grado de certeza en las cosas y basa todo su empeño en el conocimiento de éstas. Desde Platón a Hegel, el hombre se había centrado en otorgar un estatuto a los objetos, elaborando sobre ellos múltiples teorías que hiciesen posible abordar su conocimiento. Quizás por eso, Nietzsche parte de lo que antecede a dichos posicionamientos y profundiza en las anteriores formas de sentir de los griegos prehelénicos, antes de que las sociedades del poder se organizaran. Para éste, fue la jerarquía del poder que impuso la dialéctica aristotélica la que produjo el cambio de pensamiento; hasta entonces, la sociedad era mucho más plural y el individuo tenía la capacidad de sentir por sí mismo, esto es lo que llevó a una unipotencialidad de poder y al surgimiento de la polis. Por eso, el pensamiento inicial de Nietzsche se sitúa en el antes de esa monopolización del individuo en la jerarquía del sistema. El autor analiza ese sentir en su texto de *El nacimiento de la tragedia* y critica al pensamiento anterior por haberle otorgado un grado de verdad a las cosas. Eso hace a Nietzsche emprender una revisión sobre el pensamiento occidental que, para el autor, sólo crea *castillos contruidos sobre cimientos falsos*. Ese cambio de paradigma tendrá que ver con una nueva actitud ante

la vida y con el comportamiento del ser humano. Ya no se trata de una búsqueda de la verdad de las cosas, ni de encontrar la belleza de los objetos. Para Nietzsche, es el acto de crear el que da sentido a la vida y es en ese comportamiento estético de creación e interpretación poética de las cosas donde ha de situarse el hombre. Todo esto, además de afectar al individuo afecta a los objetos que le rodean. Esa cultura anterior se distinguía de la occidental en cosas tan fundamentales como la de admitir la multiplicidad de las cosas y darle a estas un sentido dinámico o una magia inabarcable; en definitiva, entendía que es el proceso lo importante en la conformación de las cosas. Se trata de una nueva forma de ver la naturaleza que nos rodea, mucho más a medida del hombre. El análisis de esa manera de entender la naturaleza nos ayudará a encontrar los parámetros que impregnan todas las disciplinas del arte y, por ende, las que conforman la nueva arquitectura. Si en términos de lo pensado, se había solidificado la interpretación de las cosas para acabar interpretándose en forma cartesiana, debemos decir que en arquitectura la rigidez del pensamiento había hecho lo propio en las construcciones que se realizaban, olvidando ese sentido primitivo de la ocupación del lugar y de las tensiones pulsionales reciprocas contenidas en la arquitectura y que ésta provocaba en su habitante. Por eso, para entender el fenómeno que está sucediendo en la arquitectura contemporánea, y cómo ésta se está volviendo más ligera y blanda al mismo tiempo,

tendremos que bucear en el origen, como lo hiciera Nietzsche, para encontrar cómo se volvió más rígida a raíz de ese pensamiento. Para Nietzsche, de la misma forma que todas las artes sufrieron una evolución fisiológica en la medida en que el cuerpo interactuaba con ésta, la arquitectura se vio sometida al mismo proceso.

Para encontrar cómo el pensamiento de Nietzsche fue capaz de otorgar otro nuevo estatuto al arte y a la arquitectura es necesario, como hizo el autor, analizar la arquitectura de los textos y aprender de los personajes de la mitología para comprender cómo éstos influían en el pensamiento de los griegos. Una de las claves de dicho pensamiento es la polaridad que establecen entre dos mundos. Se trata de un modo de abordar las cosas como una simplificación de los acontecimientos que se manifiestan en dos polos opuestos. Se da ya desde el principio, como supo ver Vernant<sup>33</sup>, en el mito del coloso. En éste ya se establecía esa diferenciación polar de las cosas que tiene que ver con la estructura psicológica del hombre. Por un lado, las fuerzas de lo terrenal, de lo mundano y de lo cotidiano; y por el otro, la tensión del más allá, que es eso que sucede tras la muerte y que tiene que ver con la trascendencia. Es esta estructura religiosa la que ha marcado

---

<sup>33</sup> J P Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trd. de J.D.Lopez. Madrid: Ariel, 1988, p. 223.

nuestra manera de pensar en nuestro último periodo. Es esa polaridad, entendida de forma contemporánea, a la que se enfrenta Nietzsche y por la que trata de establecer esa diferenciación en la forma estética de enfrentarse a la vida que se manifiesta en Apolo y Dionisos. Pero ¿cómo afectaba ese modo de pensar a la organización espacial?

El análisis de los primeros textos y cánticos griegos nos narran los enfrentamientos del hombre con el territorio. En estos, nos damos cuenta que no estamos ante esas intervenciones en clave de utilidad en las cuales la arquitectura sufrió un gran desarrollo, sino que estamos ante lugares donde se celebraban los espacios, donde acontecía lo público, donde tenía lugar la construcción del imaginario colectivo. Si indagamos en los textos e himnos de la antigua Grecia somos capaces de detectar qué es lo que le sucedió a la arquitectura: vemos cómo en esos territorios yermos y desocupados, donde la naturaleza sometía a duras condiciones a toda la humanidad, era donde surgían unas nuevas reglas de ocupación que domesticaban el lugar anterior debido a las influencias divinas. La arquitectura, así entendida, proporcionaba las leyes de ocupación del espacio.

Pero si existe una figura capaz de representar esa forma de expresión es una de las que aludimos anteriormente, la figura del dios Apolo. Éste encarna los valores de ese héroe

con capacidad para conquistar cualquier territorio. Las palabras de Apolo se volvían órdenes a la hora de delimitar el espacio cuando se trataba de construir una ciudad o se convertían en piedra, cuando se trataba de generar el zócalo de la edificación para venerar a un Dios. Pero, la propia comprensión del dios Apolo requiere que nos fijemos en los estados previos de su comportamiento y actitud. Como supo ver Nietzsche, aludiendo a la cita de Esquilo: “! Cuanto habrá tenido que sufrir este pueblo para llegar a ser tan bello!”<sup>34</sup>.

Y es que la belleza que encarnaba la figura de Apolo surge de un ser desestructurado, un nómada que en pleno desarraigo trata de buscar la tierra propia. La conformación de esta nueva tierra surge del esfuerzo y de la lucha, de la necesidad de arar, *cuchillo en mano*, el territorio dado. Solamente entendiendo ese esfuerzo que tuvo que emplear el dios seremos capaces de descifrar lo construido. Las fuerzas dionisiacas representan el sentir humano más animal y encarnan ese concepto energético previo de la conformación de las cosas. Este estado dionisiaco previo, será de suma importancia en la interpretación nietzscheana de las cosas en su relación con el hombre. Indagar en ese sentir corpóreo está básicamente representado en el texto de *El nacimiento de la tragedia*. Éste intenta explicar cómo sentía la sociedad antes de que se

---

<sup>34</sup> OC I 438.

organizara políticamente el territorio. Estamos, sin duda, ante la reivindicación nietzscheana del cuerpo del hombre y la búsqueda del sentir original, y es en esos estados originales prefisiológicos donde el hombre ha forjado su sentir. Cuando el autor se detiene en el análisis de esta figura en estado de embriaguez, lo único que busca es el análisis del individuo fuera de sí. Solo o en colectividad, el ser humano que prima sus instintos por encima de los dictados sociales. Para la filosofía contemporánea, este análisis será muy importante, porque significa la búsqueda del cuerpo en estado original. Estudiar lo que le ocurre a éste, nos dará la oportunidad de reconocer la experiencia propia del sentir, cuyo estudio resulta ya olvidado por parte de los filósofos.

De esa forma, la obra fundamental de Nietzsche trata de analizar la capacidad del cuerpo y para lograrlo se sumerge en el estudio de los rituales y la espacialidad previa a la formación de las cosas. El autor se apoya en disciplinas fundamentales, como la música o el teatro, y trata de buscar en esos estados de embriaguez donde lo sólido se desvanece. Pese a tratarse de un análisis que parece tener poco que ver con lo arquitectónico, es necesario realizar una lectura atenta, pues cada una de las expresiones de este texto contiene una profunda relación con la arquitectura que tenía que surgir.

Desde los tiempos de Homero, la escultura, la arquitectura y las artes plásticas en general, habían sufrido un alejamiento del espectador. Este distanciamiento había contribuido de manera significativa a otorgar una rigidez inusual a esas nuevas formas. El objeto trató así de poner distancia con el espectador en aras de representar el poder jerárquicamente establecido. Nietzsche reivindica, con esta visión dionisiaca del mundo, la vuelta a un papel relevante del espectador. Con *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche implora la interrelación entre artista, objeto y espectador, se sitúa en la búsqueda de esa *catarsis* que lo convierta todo en uno, trata de reivindicar valores ya perdidos como la magia y busca en lo cotidiano esas formas de acercarse al hombre. Como supo ver el autor, esos estados previos a la conformación de las cosas y de la arquitectura eran determinantes para entender lo surgido. Pero, sin embargo, esos estados originales nacen del cuerpo a cuerpo, de la interrelación del hombre con el objeto. Sólo la interrelación del espectador con la obra de arte, la visión de su múltiple significación otorgará una nueva visión a la vida. Pero analicemos, con carácter previo, cómo en el origen de los tiempos de las ciudades y de la arquitectura surgida se interpretaban como formadas a través de la interrelación del cuerpo.

La utilidad de la arquitectura, como forma de cobijo o como manera de organización espacial del territorio, se había

quedado con lo esencial de las cosas, despreciando valores propios de la humanidad como el juego, la magia o el ritual. Como supo ver Wagner, a partir de la arquitectura romana "lo bello retrocedió ante lo absolutamente útil". De eso se da cuenta Nietzsche al analizar el Coro de la tragedia y la evolución de éste hasta su etapa más platónica, lo que él denomina como "*La destrucción del coro*" que preconiza Sófocles. Ésta supone la ruptura del espacio creado por la muchedumbre humana, en base a la dialéctica de lo ya sentido, e impone al espectador lo que había que sentir. Estábamos asistiendo a la desocultación de la tragedia humana para pasar a exponerla en la calle. De esta forma "un solo paso más, y la escena ejerció su dominio sobre la orquesta, la colonia sobre la metrópoli; la dialéctica de los personajes del escenario y sus cantos individuales pasaron a ser preferentes y triunfaron sobre la impresión coral-musical de conjunto, vigente hasta entonces"<sup>35</sup>.

De la misma forma que el artista se separó del espectador, el arquitecto comenzó a construir el objeto que debía hacer experimentar sensaciones al habitante. Tras Homero, el espacio comienza a perder la humanidad original que daba libertad a los sentidos y, con ello, a buscar en el mensaje de la dialéctica de los hombres adoctrinados en su forma de sentir. Por eso, la pregunta que tratamos de responder es:

---

<sup>35</sup> OC I 445.

¿cómo se vivía lo construido? ¿cómo se veneraban los espacios antes de que el pensamiento platónico occidental entrara a formar parte de nuestro imaginario?

Para analizar el surgimiento del espacio humanizado, anterior a la dialéctica, es necesario analizar nuestro comportamiento original en sus instintos más primarios: la celebración de las cosas, los rituales o la percepción de la magia. Cosas como esas fueron analizadas por Nietzsche y los primeros vitalistas para tratar de comprender el arte, a sabiendas de que la obra de arte surgió en esos territorios como un todo indiscernible. Pero hagamos un análisis del surgimiento de las primeras arquitecturas entorno a esos comportamientos humanos. La condición del humano de *homo ludens* y su necesidad del juego para interrelaciones con el espacio es fundamental para comprender este asunto. Desde las primeras ocupaciones en las cuevas paleolíticas se puede ver cómo el hombre necesitó identificarse con el lugar y crear nuevas formas de apropiación en su interior, de la misma manera que se puede apreciar cómo el ritual y el juego formaban parte de esa forma de identificación espacial. Así, por ejemplo, la celebración de la fiesta significaba detener el tiempo y alejarse de lo cotidiano para vencer el tedio. Es en esta expresividad donde surgió todo el arte imbricado, toda la *hybris* artística. Nietzsche utiliza como ejemplo el ritual del ditirambo, cuando dice:

En el ditrambo dionisiaco el ser humano es estimulado hasta la máxima intensificación de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido se abre hacia su exteriorización, la aniquilación del velo maya, el ser uno como genio de la especie, e incluso de la naturaleza. Ahora el ser de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, se requiere de golpe todo el simbolismo corporal, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente a todos los miembros<sup>36</sup>.

Sin duda, incorporar todos los símbolos sensoriales, además de la palabra, es exacerbar los valores de lo perdido con la dialéctica y entrar en ese nuevo mundo de la magia y del significado sin descifrar. Esa expresión la obtiene el hombre en estado orgiástico con el baile y el movimiento.

---

<sup>36</sup> OC I 344.



*La cabaña. Dibujo de G. Semper.*

*La cabaña comienza a ser un recurso muy utilizado por los arquitectos que reivindicaban esas formas ancestrales de ocupar los espacios en torno a un ritual. El análisis de ésta, como veremos más adelante nos dará las claves para la nueva arquitectura.*

Porque es ese baile el que transforma al hombre y en el que se sitúa *fuera de sí*, donde ya no es él mismo. Como vimos con anterioridad, esta manifestación artística representa la liberación de la voluntad. Con esto se estaba produciendo la expresión de lo lúdico, el ritual en la arquitectura y la exacerbación de los sentidos. Todo esto forma parte de la interpretación estética de las cosas en la sociedad presocrática, pero al mismo tiempo constituye una visión que tiene en común muchas cosas con la sociedad actual. Entender la arquitectura como lo surgido a través del sentido de la fiesta, tiene que ver con esa manera anterior de entender el territorio. La sociedad primitiva inspiraba en el ritual la manera en que la arquitectura liviana llegaba a metaforizarse. Pero ¿qué les sucedía a los hombres y qué efectos producía en la interrelación con el lugar

para que surgiera la arquitectura hecha forma? Nietzsche lo define a la perfección, cuando dice: "Cantando y bailando se exterioriza el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y hablar, y está camino de ponerse a volar por los aires bailando"<sup>37</sup>.

Andar y hablar representa para Nietzsche al ser humano integrado en la sociedad. Pero, sin embargo, ese individuo dialéctico estaba mermado de toda su expresión sensorial. El pensador buscaba despertar en el hombre lo más animal de sus instintos, la expresión de todo lo que éste guardaba. Esto, extrapolado a lo espacial, guarda relación con cómo las civilizaciones de antaño celebraban los espacios, bailaban alrededor de éstos previa delimitación material de los mismos. Eran la danza y los cantos los que dimensionaban los espacios y sus formas, era allí donde surgían los límites espaciales, los paños decorados de guirnaldas, los escenarios provisionales. Era en esas danzas en torno a los dioses y en las ofrendas que a ellos se realizaba donde surgían los templos. Esta otra forma de concebir es determinante para la nueva percepción del espacio de la misma forma que lo es para otorgar la escala a la arquitectura y para proporcionar al ser humano otra nueva manera de entender la vida de carácter mucho más

---

<sup>37</sup> OC I 341.

estética. En este cuerpo, desorientado en el territorio, comienza el hombre a ser el protagonista del espacio. Las palabras de Hölderlin, relacionadas con el efecto que produce la danza en el cuerpo, sitúan al individuo en el espacio de manera diferente a sus coetáneos: "Cuando giramos al bailar nos encontramos desde el principio en un espacio ya totalmente modificado respecto al utilitario"<sup>38</sup>. Sin duda, el romántico se dio cuenta de que era en esa pérdida de lo útil donde surgía el arte para el hombre. Danzando, mediante ese movimiento que modifica la percepción espacial y desorienta al hombre, obtendremos un espacio realmente humano. El testigo de Hölderlin lo recoge Nietzsche que no sólo le da toda la importancia al cuerpo y a la interacción con éste, sino que toma el baile como ese momento de trascendencia para el hombre, cuando se refiere a éste diciendo que: "Solo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas"<sup>39</sup>. La danza simboliza la embriaguez corpórea y contiene esos valores de dimensionamiento de los espacios originales y de apropiación de éstos, era este movimiento el que provocaba que el cuerpo fuera el lugar donde se producía esa tensión, que más que tensión es una extensión y contiene esa carga energética que rebasa los límites de la piel. La danza y la música representaban, para la arquitectura de los presocráticos,

---

<sup>38</sup> F. Hölderlin, *Hyperión*, trd. de J. Munárriz. Madrid: Hyperión, 1988, p. 172.

<sup>39</sup> Za II "La canción de los sepulcros", p.195.

los elementos fundamentales de expresión para nuestros ancestros en sus rituales y, para Nietzsche, estas disciplinas serían entendidas por su capacidad para transformar la conciencia de sí mismo, para transformar el sentir del objeto con el que nos encontramos que, en el caso de este análisis, es la arquitectura. No se percibe de la misma manera el espacio con el movimiento de la danza o con el sonido de la música. Es el giro sobre el eje de uno mismo, la pérdida de referencia respecto al suelo, lo que obliga a cambiar la percepción de los objetos con los que nos enfrentamos. El movimiento del cuerpo, que se produce al danzar, rompe con el reposo de lo que rodea al individuo y hace que el entendimiento de todo cuanto me rodea se parezca mucho más a lo que en realidad es, se acerca a esa concepción oceánica del mundo que posee Nietzsche, a la existencia dinámica de las cosas. La danza representa también la ligereza de la materia:

He aprendido a andar: desde entonces me dedico a correr. He aprendido a volar: desde entonces no quiero ser empujado para moverme de un sitio.

Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mi mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí<sup>40</sup>.

Esa ligereza adquiere un papel fundamental en la arquitectura contemporánea. En base a esto, Nietzsche trata de

---

<sup>40</sup> Za I "Del leer y el escribir", p.90.

incorporar al pensamiento una nueva forma de ver las cosas que resulta tremendamente arraigada en la capacidad del cuerpo.

No es casual que fuera en esos actos donde se produce la arquitectura, de la forma en que la conocemos ahora. En esas danzas en torno a la deidad otorgaban los hombres esa magia a las formas representadas en la arquitectura. Por tanto, podemos decir que la arquitectura, en origen, nacía de la interacción del hombre con ésta, por eso contenía su escala y expresaba su sentir. Quizás fue por eso por lo que el espacio más representativo en esa nueva búsqueda de los parámetros vitales en la arquitectura surgió en lugares donde se producían las manifestaciones por excelencia de todas las artes. Era en el teatro, en los recintos sagrados o alrededor del ágora donde la gente se condensaba en relaciones donde se generaba la arquitectura griega más artística. En el territorio sagrado, que era recorrido de una forma determinada, las edificaciones se mostraban, poco a poco, en un recorrido fenomenológico que se llevaba a cabo mediante la percepción del todo a través de sus partes en un desocultamiento constante: el templo, que alcanzó así una perfección casi desconocida, conformaba sus piezas de una forma que invitaban al espectador mediante esas columnas impenetrables y otorgaba al objeto una profundidad impropia de la arquitectura anterior; la *estoa*<sup>41</sup>, por su parte, proporcionaba

---

<sup>41</sup> La *estoa* era ese espacio de pilares que delimitaba la plaza y que protegía de las inclemencias climatológicas a los que por allí deambulaban. Sin embargo,

al ágora un orden articulado alrededor de un espacio pulsional de intercambio; el teatro originado en plena calle y cuyos límites, en origen, era el propio coro. Finalmente, la vivienda, que se realizaba sin grandes pretensiones individuales al exterior, para poder ser construida por todo el mundo.

Los rituales contribuyeron de manera decidida a esa nueva interpretación del objeto arquitectónico. La nueva espacialidad generada a partir del individuo sufre un momento de ruptura con la visión romántica, en la medida en que los estamentos espirituales comienzan a perder trascendencia; cuerpo y espíritu comienzan a entenderse como una misma cosa. Como supo contar Nietzsche: "cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo"<sup>42</sup>. Esto es fundamental, porque determina la gran diferencia con respecto al pensamiento romántico, la herencia de Holderlin, Schiller y Goethe se ve en este punto dinamitado, pues la relación con el cuerpo a partir de Nietzsche hará sufrir un cambio a la estética. Estamos ante un cuerpo sobre el que se producen tensiones.

---

en el contexto que nos preocupa, el análisis de este elemento como cierre espacial indefinido, como velo permeable a la vista que delimita pero que, al mismo tiempo, deja entrever lo que sucede más allá.

<sup>42</sup> Za I "De los despreciadores del cuerpo", p. 78.

La influencia corpórea en la interpretación de las cosas por parte de Nietzsche tiene que ver con la forma de ver las cosas de autores como Spinoza, Leibniz o Schopenhauer. Ya Spinoza en su *Ética* otorgó esa visión corpórea cuando dijo:

Dirán, empero, que nos es posible que de las solas leyes de la naturaleza, considerada como puramente corpórea, surjan las causas de los edificios, las pinturas o cosas de índole similar (que se producen sólo en virtud del arte humano), y que el cuerpo humano, si no estuviera determinado y orientado por el alma, no sería capaz de edificar un templo. Pero ya he demostrado que ellos ignoran lo que puede el cuerpo [...]<sup>43</sup>.

Las implicaciones del cuerpo en las artes eran fundamentales para entender esa nueva manera de ver las cosas. Ese lugar tan desconocido e inexplorado para el hombre contenía esa virtud de indeterminación sobre las cosas. Como vimos con anterioridad, es en el ritual que trata de vencer el tedio, donde se dan estas prácticas, y lo hacen en el marco del juego. Como Nietzsche explica:

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un santo decir.

---

<sup>43</sup> B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, trd. de V. Peña. Madrid: Tecnos, 2007, p. 205.

Sí, hermanos míos, para el juego de crear se precisa un santo decir [...] <sup>44</sup>.

El juego representa lo infantil que llevamos dentro, la multiplicidad del ser, y está completamente en las antípodas de la arquitectura. La utilidad, esa cualidad tan valorada hasta ahora en la arquitectura, comienza a ser completamente sustituida por una nueva expresión y lo hace en relación al cuerpo y el sentir que se produce en éste. Es el juego, la experimentación con el arte, lo que nos ayudará a generar arquitecturas para un mundo mejor. Sin embargo, más adelante, veremos cómo esa condición acabará incorporándose a la pieza de la arquitectura. El juego ante la arquitectura guarda relación con la fiesta que se produce por parte del individuo al enfrentarse al objeto edilicio, es una forma de prolongar la interrelación con el objeto. Ese juego del ritual ancestral guardaba relación con la capacidad múltiple que existe en el niño y la metamorfosis de la materia <sup>45</sup>.

Analizando los textos prehelénicos obtenemos información de lo que suponía el ritual para la arquitectura ancestral. Como ejemplo de esto, entremos a constatar uno de los rituales expuestos en el libro VIII de la metamorfosis de

---

<sup>44</sup> Za I "De las tres transformaciones", p. 67.

<sup>45</sup> Los prehelénicos lo simbolizaban con la miel o con el ámbar, por su capacidad para solidificar en múltiples formas.

Ovidio: el autor cuenta el ritual que tenía lugar con carácter previo a los sucesos sentimentales de Baucis y Filemón. Para eso define cómo se colocaban los objetos, la paja, el tapiz y el lecho de madera de la habitación, de qué forma se ofrecía la carne de un animal sacrificado con esfuerzo, la manera en que se cocinaba con esmero y cómo se encendía el fuego. Se trataba de un ritual que colmaba los instintos de toda índole y saciaba los sentidos, previo a que:

Su choza se transformara en templo. Columnas magnificas se elevaban en lugar de los postes de madera que antes lo sostenían; la paja, convertida en oro; la tierra que servía estaba pavimentada de mármol; la puerta adornada de esculturas<sup>46</sup>.

Ese ritual del sacrificio, del esmero, de la preparación del lugar era el que había logrado metaforizar el entorno precario en arquitectura definitiva. Si analizamos los textos de Rykwert, en el estudio de diferentes rituales griegos, vemos como:

[...] el Templo más antiguo de Apolo fue hecho con madera de laurel. Por tanto, éste debía de tener forma de cabaña. Los habitantes de Delfos creen que el segundo, que Apolo envió a los Hiperbóreos, estaba hecho de cera y plumas [...] en cuanto al tercer

---

<sup>46</sup> P. Ovidio, *La metamorfosis*, trd. de F. Sainz. Madrid: Iberia, 1985, p. 214.

templo no es sorprendente que se construyera en bronce [...] el cuarto templo fue construido por Trofonio y Agamades, y la tradición dice que fue construido en piedra<sup>47</sup>.

La transformación de los materiales de los templos descritos es paralela al avance de los tiempos y a la rigidización de las formas plásticas que surgían en lo rituales. Se trata, sin duda, de ese fenómeno de apolinización al que se refiere Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Por tanto, debemos decir, que la tradición había hecho ver a la sociedad a través de los himnos el cómo la rigidez de la arquitectura surgía a partir del esfuerzo y dedicación de las sucesivas veneraciones de los dioses.

Todas estas historias han podido llegarnos con más o menos grado de certeza. Lo que sí podemos sacar en conclusión de ellas, es que la escala de los templos surgidos era profundamente humana, que el ornamento que lo conformaba no tenía como misión provocar la extrañeza de quien se enfrentaba a él, sino que se sintiera identificado con éste y, por tanto, se trataba de una forma de hacer arte y arquitectura que tenía profundamente en cuenta a las personas que le rodeaban y se interrelacionaban con la obra. Mediante el juego y el ritual, la

---

<sup>47</sup> J. Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso*, trd. de J.G. Bernamendi. Barcelona: G. Gili, 1999, pp. 173-174.

arquitectura se había acercado de manera definitiva al hombre, olvidándose de lo sublime, había cambiado de escala para centrarse en lo cotidiano y en la vida. Esa arquitectura, generada para un dios, era más artística que la empleada en la vivienda, palacio o fortificación, pues respondía al imaginario colectivo. Por eso, se daba en los templos prehelénicos, de la misma forma que en los recorridos de los santuarios o conformaban los espacios públicos del Ágora o del teatro. Esos espacios suponían la disposición de los bordes de la arquitectura alrededor de la tensión pulsional, y la forma para estos no era lo fundamental, sino los límites. Como supo intuir Wagner, el espacio dramático era centrífugo o dispuesto alrededor de un núcleo de pulsión, por eso sus límites matéricos buscaban el cierre con la simpleza que la humanidad requería y sin grandes énfasis.

La concepción energética de las percepciones humanas había transformado la espacialidad del hombre. La transformación del poder en la Grecia primitiva, que hasta entonces había jerárquicamente organizado, comenzó a liberalizarse y el individuo empezó a tener una carga de poder hasta ahora inexistente, ello provocó una nueva necesidad de administrar los espacios. Esta nueva forma de organizar los recintos tenía que ver con esa nueva concepción pulsional de la arquitectura, lo que, más tarde, autores, como Bataille, pasaron a denominar arquitectura *informe*. Los recintos de máxima

representación eran territorios sensiblemente modificados adecuados entorno a una sacralidad previa. En la ciudad griega, a diferencia de las antiguas ciudades, no se sitúa una edificación palaciega en el centro, sino que es el ágora el centro pulsional del espacio profano, como dijo Vernant: "Desde que la ciudad se centra en la plaza pública, es ya en el pleno sentido del término una polis"<sup>48</sup>. El origen tensional y pulsional del espacio es coincidente con el centro de la masa física que la conforma. Es muy importante este concepto para lograr entender la última parte de la presente investigación.

Una prueba de la informidad del espacio creado la tenemos en cómo el ágora surgió como lugar común de encuentro y cómo su intervención arquitectónica había consistido únicamente en añadir unas columnas para conversar caminando en sus perímetros. La forma de configurarse este espacio en el territorio es significativa por su manera de proceder, a diferencia de cómo se hacía en culturas anteriores.

Una prueba de la informidad del espacio creado la tenemos en cómo el ágora surgió como lugar común de encuentro y cómo su intervención arquitectónica había consistido únicamente en añadir unas columnas para conversar caminando en sus perímetros. La forma de configurarse este

---

<sup>48</sup> J. P. Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*, trd. de M. Ayerra. Buenos Aires: Eudeba, 1979, p. 37.

espacio en el territorio es significativa por su manera de proceder, a diferencia de cómo se hacía en culturas anteriores. Si anteriormente el centro de un núcleo de ciudad, que ocupaba un vasto territorio, correspondía a la instauración de un edificio fortificación de índole palaciega o fortificada, en Grecia la emergencia del espacio del ágora supondría el primer territorio configurado alrededor de un vacío. Un hueco pulsional capaz de configurar el espacio civilizado. El ágora era el lugar, por excelencia, y, lejos de estar plenamente definido como en occidente, era ese lugar y entorno de tensión vital donde se reunía la gente para el intercambio. Si el lugar de las transacciones económicas poseía condiciones de informalidad, también se daban dichas manifestaciones en los recintos donde se celebraba el arte. La escena, espacio máximo de interpretación artística en Grecia, surgía radiada en un territorio topográficamente idóneo y cargado de significado ceremonial para el hombre que lo ocupaba. Ésta, situada a media ladera en un terreno existente, era un lugar poco intervenido. Su construcción consistía básicamente en esculpir sobre la ladera el graderío. El lugar estaba previamente cargado de magia y tensionalmente preparado para su fin. De la misma forma, se conformaba el espacio del recinto sagrado relacionado con el recorrido interior. En éste, en función de esa magia ritual, surge el arte que es la arquitectura de sus templos interiores. Como vimos en los textos de Homero, el templo surgía en el lugar

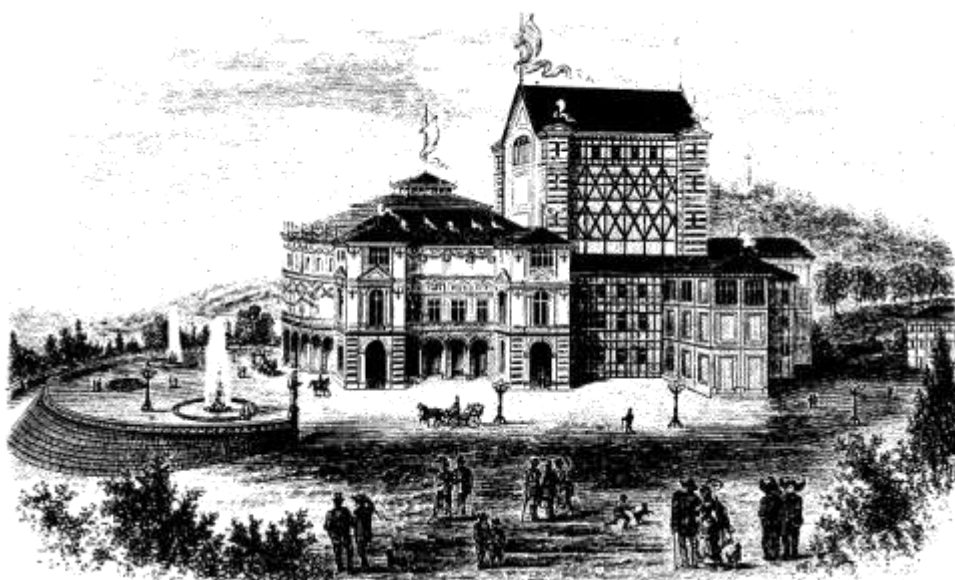
sagrado por una necesidad previamente creada. Todos esos espacios pueden ser leídos en clave de informidad de sus límites. Son capaces de ser interpretados en la ruptura de los límites originales e interpretados en clave del surgimiento de un nuevo orden, como ejemplo, la cuadrícula racional que se generó en las ciudades de Thales de Mileto. El orden divino se daba en contraposición de la informidad vital del espacio que configura los grandes vacíos no construidos de los nuevos territorios. Era el dios el que otorgaba ese orden a las cosas.

Esa espacialidad concebida en términos pulsionales es de suma aplicación en la actualidad, habida cuenta de la multiplicidad de factores que le afecta. Ese concepto *informe* del espacio construido de los griegos se vería representado en los textos de Nietzsche y Wagner, para posteriormente por la influencia del primero impregnar todos los campos estéticos contemporáneos. Por eso, para analizar lo que le ha ocurrido a la arquitectura contemporánea, es necesario rastrear el pensamiento nietzscheano y conocer cómo le influyeron Goethe y Schopenhauer. Los autores influidos por éstos, a través de la figura de Nietzsche, cambiaron la concepción plástica de la arquitectura. En este caso fueron Wagner, Semper, Riegl y Mies. Por eso, en este caso, nos proponemos hacer un recorrido por estos autores analizando las implicaciones nietzscheanas surgidas en ellos, sus textos y arquitecturas. Finalmente trataremos de comprender la actualidad del autor en todos y

cada uno de los movimientos artísticos que continuaron, así como en la arquitectura contemporánea a través de los pensadores posestructuralistas.

## 1. EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA Y LA ENERGETIZACIÓN DEL ESPACIO.

### 1.1 LA ATMOSFERIZACIÓN DEL ARTE EN RICHARD WAGNER



*Teatro de los Festivales de Bayreuth 1874, Richard Wagner.*

En esos términos es en los que nace el pensamiento estético de Nietzsche en una influencia recíproca con el del músico Richard Wagner (1813-1883). La vida, hasta ahora casi despreciada por el pensamiento anterior, es la que adquiere el protagonismo a partir del pensamiento Nietzscheano. El cuerpo como recipiente de ésta es ese elemento capaz de cargarse de tensión para la transformación del mundo. La pulsión vital, por su parte, es capaz de transgredir esos límites corpóreos en ese afán de superación. Para Nietzsche, la clave de ese movimiento reside en el arte, por eso entiende éste como esa energía capaz de alimentar el cuerpo: "el gran estimulante tanto fisiológico como psicológico, como lo que incita eternamente a vivir, a la vida eterna"<sup>49</sup>.

Pero, ¿cómo se producía ese arte? ¿en qué medida afectaba a la arquitectura? El nuevo pensamiento corpóreo produce un cambio sustancial en la arquitectura respecto a la anterior. Las nuevas edificaciones debían basarse más en las relaciones sensoriales que producían en el hombre y, con esto, su contenido de belleza comenzaba a relativizarse. Para modificar la forma de percibir la arquitectura en esta nueva estética era necesario conocer lo que de las otras artes se había olvidado. Las implicaciones de este nuevo pensamiento estaban trasladando el eje de percepción de las cosas y la forma en que

---

<sup>49</sup> FP IV 514, 14[23].

éstas iban a ser determinantes en lo sucesivo para todos los campos del arte y la arquitectura. La arquitectura comenzaría, a partir de aquí, a ser entendida como el recinto que rodea la expresión vital de los cuerpos y, para ello, ésta debía disponerse y constituirse de una nueva forma que pasaremos a describir en los siguientes puntos de la presente investigación. Esto se aprecia, de manera genérica, en la arquitectura esbozada en los textos y construcciones de Richard Wagner. Para comprender cómo se debía disponer la nueva arquitectura era fundamental tener en cuenta la capacidad del cuerpo: lo que le suceda a éste ante la obra artística es lo que va a generar energía necesaria para que todo lo demás acontezca. Habrá que analizar en qué interfiere el componente de permanencia que posee el arte plástico y sobre todo la arquitectura, que supera a menudo en duración a la vida humana. Es necesario entender cómo se comporta la arquitectura en relación al cuerpo y analizar la energía que genera el arte en el cuerpo al producirse esa interacción. Si en origen, en la celebración de la fiesta se había conformado la arquitectura más allá de lo útil, se necesitaba acercar de nuevo la arquitectura a las demás artes para comprobar cuánto de música, cuánto de poesía y cuánto de danza se había perdido en el edificio. Sin embargo, el recinto objeto de estudio debía ser aquel lugar donde se dieran todas las artes al mismo tiempo y la forma no podía ser otra que el drama. Para Wagner el romance es una estructura de tensión

periférica hacia el interior y, sin embargo, encuentra en el drama el foco centrífugo de tensión capaz de configurar todo lo que le rodea mediante la expresión de todas las formas artísticas. Nos detenemos en esta reflexión porque supone un punto de vista determinante para la interpretación de los nuevos espacios fruto de la estética del cuerpo. Es esa *hybris* que tiene lugar en el espacio escénico la encargada de impregnar sus bordes para generar la arquitectura, que en este caso podemos denominar, la arquitectura del arte y de los sentidos. Pero ¿cómo surgieron esos bordes iniciales del drama? La representación de la tragedia se daba como ese acontecimiento en el que los habitantes de la ciudad aparcaban, por un momento, sus tareas y se encomendaban a ese ritual ancestral, importado de las culturas periféricas. Era ahí donde se colocaban las mascarar y experimentaban la transformación de su ser, donde manifestaban el fuera de sí. Un estado de embriaguez parecido a los rituales ancestrales a los que aludíamos en el capítulo anterior y en el que se experimentaba la primera formación del espacio dionisiaco, los límites que se generan ante la acción pulsional. Se trataba del coro, de una masa humana dispuesta en estado de embriaguez. Pero ¿cómo podía representar esto el arquitecto?. Echemos un vistazo a la forma en que Nietzsche percibía el espacio escénico: "El escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente, sólo como una visión, que la única realidad es exactamente el coro, el cual

produce desde sí mismo la visión y el habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra<sup>50</sup>.

Los límites de la arquitectura eran, para el autor, los que impregnaban el verdadero arte del drama. Se trataba de una visión, sólo la carne embriagada de los coreautas formaba ese entorno móvil. El primero que tratará de representar ese entorno vital fue Richard Wagner. Para esto, intentó dotarlo de todos los ingredientes forjados por la filosofía emergente. Las aportaciones de Wagner al campo de la estética corpórea son fundamentales para comprender la metamorfosis de la arquitectura contemporánea. El músico más influyente de los últimos tiempos es plenamente consciente del efecto embriagador de la música sobre el espectador. Su texto principal, *La obra de arte del Futuro*, nos incita a contemplar el surgimiento antropológico de la arquitectura.

---

<sup>50</sup> OC I 367.



*Tannhäuser, Ópera de Wagner dirigida en 1845.*

Para Nietzsche, la edificación original griega surge del ritual, de los cánticos y de la danza. Es el movimiento corpóreo para conformar los espacios el que retroalimenta la arquitectura. La nueva edificación tenía que realizarse en dichos términos y la arquitectura debía nacer a imagen y semejanza de las necesidades del cuerpo. Pero no únicamente necesidades funcionales, que contenían en sí la belleza para Schopenhauer, sino que debía forjarse de la provocación del sentir en sentido amplio del término; es decir, interpretando éste como lo hacían los presocráticos: teniendo que ver con esa manera corpórea en que le afectaban las cosas. Ya no era la utilidad, la lucha contra la gravedad o los parámetros de la fuerza los que provocaban la

belleza en el objeto. El cuerpo comienza a ser la pieza sobre la cual pivota todo lo existente y, por ende, la arquitectura. Sin embargo, éste no será ya más el cuerpo que es el recinto del espíritu, se trata del cuerpo como celda en la que habita la vida y como origen tensional de las pulsiones capaz de rebasar con sus tensiones su envoltorio, que es la piel. Por eso, comprender lo que al cuerpo le sucede es fundamental para comprender la nueva arquitectura que tendría que surgir. Para saber cómo tenía que realizarse la nueva arquitectura, era necesario detectar todo lo que ésta había perdido. En esos términos Wagner realiza un viaje antropológico por la arquitectura desde sus orígenes, revisando cómo a través de diferentes estadios se fue enriqueciendo la arquitectura en la fiesta y los decorados del hombre. Sin embargo, también se dio cuenta cómo a partir de los romanos “lo bello retrocedió ante lo absolutamente útil”<sup>51</sup>. Es determinante ese momento porque coincide con la entrada de la dialéctica y no nos ha dejado hasta nuestros días. Hasta entonces, las artes se entendían como un todo, una *hybris* en la que surgía la espacialidad. En esos términos lo describe Nietzsche cuando se refiere a los artistas y dice:

El actor de teatro, el mimo, el bailarín, el músico, el poeta lírico son radicalmente afines en sus instintos, y de suyo son una sola cosa, pero poco a poco han ido

---

<sup>51</sup> R. Wagner, *La obra de arte del futuro*, trd. de J. Linares y F. López. Valencia: U. Valencia, 2007, p. 119.

especializándose y separándose unos de otros-hasta llegar incluso a la contradicción. El poeta lírico fue quien más largo tiempo permaneció unido al músico; el actor de teatro, al bailarín<sup>52</sup>.

Se trata de esa especialización artística a la que aludía Herbert Spencer y que representa la diversidad de la conducta humana:

En los tiempos primitivos, las acciones del rey-Dios eran cantadas y representadas en pantomima, danzando alrededor del altar; después se consignaban en los muros de los templos y de los palacios, engendrándose así una especie de literatura primitiva, cuyo sucesivo desarrollo puede alcanzarse fácilmente<sup>53</sup>.

Pero, en ese proceso, la sociedad había perdido mucho todo el enriquecimiento mutuo de las artes. Los sentidos y las artes se fusionan entorno a la máxima expresión de la vida. El sentido vitalista de la expresión del arte en Wagner significa un antes y un después, por la manera en que éste interrelaciona los mismos y da cobertura incluso a la palabra como origen de esa forma surgida de los sentidos. No es extraño

---

<sup>52</sup> GD, "incursiones de un tiempo intempestivo" §11, p. 99.

<sup>53</sup> H. Spencer, *Los primeros principios*, trd. de E. López. Granada: Comares, 2009, p. 235.

que en el teatro, el espacio por excelencia de representación, haya tenido origen la arquitectura de la vida. En ese sitio donde se lleva a cabo, con carácter supremo, el fingimiento humano por excelencia es aquel donde poseía, danza y música son capaces de impregnar el ambiente que le rodea. Por eso es en ese recinto donde todas y cada una de las artes se manifiestan al unísono y por eso en base a estas condiciones el creador del espacio escénico, en este caso Wagner, quiere que se materialice teniendo en cuenta todas las disciplinas artísticas, atendiendo a todos los sentidos.



*Escena de El anillo del Nibelungo en Compañía Metropolitana de Ópera de Nueva York.*

Para Wagner fueron “los templos de los dioses y teatros de tragedias del pueblo”<sup>54</sup> los que lograron que nos representaran como obras de arte arquitectónicas. Fue en aquellos lugares públicos de tensión replegada en los que se consumaba la veneración de los dioses y lo hacían en esa necesidad de representación ante la sociedad donde se conforman estas nuevas formas constructivas y no en la edificación que se basa en los cánones de la utilidad. Era la masa de la gente rodeando el espacio, cual la escena alrededor del acto central de la tragedia, la que hacía que se conformara la edificación. Envuelto de arquitectura o protegido por las rocas de las montañas es donde se produce la tensión. La centralización del espacio tiene que ver con esa visión radiada de tensión en la que lo orgánico e inorgánico se dispone alrededor de un centro, del eje del acontecimiento. La influencia reciproca de los autores hace que en Nietzsche se produzca en este espacio una lectura similar, cuando dice:

La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña: la arquitectura del escenario se manifiesta como una resplandeciente imagen de nubes que las bacantes que bajan por las montañas

---

<sup>54</sup> R. Wagner, *op.cit.*, p. 117.

divisan desde la cima, como la magnífica enmarcación en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso<sup>55</sup>.

En este caso el dios Dioniso representa para Nietzsche el centro tensional de la energía que aglutina todo cuanto se dispone alrededor y desde el cual se genera ese espacio que es el coro indiscernible entre lo orgánico y lo inorgánico. Esta hibridación de las artes tiene una consecuencia para el nuevo espacio surgido: la música estaba variando la percepción del espacio y, con ello, estábamos asistiendo a una deformación que atentaba contra los cimientos del pensamiento científico. Muy claro es en su análisis Nietzsche cuando dice: "El intelecto mismo es el único que introdujo esta significación en los sonidos, del mismo modo que en las relaciones de líneas y masas de la arquitectura puso una significación que en sí es sin embargo enteramente extraña a las leyes mecánicas"<sup>56</sup>. De esta forma, el espacio estaba dejando de ser percibido en clave euclidiana, los sentidos contenidos en el cuerpo estaban comenzando a transformar la masa en metáfora, a través del oído. El materialismo de Nietzsche supone un cambio en la interpretación de los nuevos espacios.

El siguiente paso trataría de tambalear los límites de la materia. Se trata de una atmosferización del espacio en la

---

<sup>55</sup> OC I 365.

<sup>56</sup> MA 215.

búsqueda de ese éter reinante, aquel lugar donde se encuentra el cuerpo y en el que debe volcar todos sus sentidos de manera diferente. Allí es donde se forma la metáfora que da sentido a la vida, que genera imágenes. Era en ese todo indiscernible, en esa nueva hybris donde el cuerpo debería tratar de generar nuevas formas. Como decía Nietzsche, es “el éter del mundo como materia primordial”. La deformación de la escena era de origen vital, la tensión interior buscaba la libertad del individuo ante la opresión de los agentes del poder. Estábamos asistiendo a la desarquitectonización del espacio. En ese éter todo era apariencia e imágenes, metáforas captadas. Para Nietzsche, lo fundamental es sentir en términos interpretativos para generar nuevas formas: “lo aparente es el cuerpo, la materia. [...] No hay vacío, el mundo entero es apariencia, completamente, en todos sus átomos, sin intersticios [...]”<sup>57</sup>.

Una tensión dionisiaca que tenía que ver con el carácter ebrio del individuo y que trataba de imponer sus reglas o la ausencia de éstas. En ese orden de cosas, la deformación del espacio escénico es sólo la cúspide de una serie de actuaciones de origen vital. Esto queda claro cuando Wagner apela a cómo: “la orquesta transforma de algún modo el rígido e inmóvil suelo del escenario real en una superficie etérea, receptiva, fluida y aplicable, cuyo insondable fondo es el mar del

---

<sup>57</sup> FP I 188, 19 [32].

sentimiento mismo”<sup>58</sup>. Es la vida la que logra fluidificar el espacio. El hombre en estado de embriaguez, introducido en ese espacio de interpretación donde la danza, la música o el teatro se llevan a cabo, se sitúa en cierta medida en una percepción del espacio mucho más cercana a esa espacialidad inabarcable y a esa comprensión de las cosas como materia captada ante el acontecimiento.

Pero los límites de las cosas no estaban metamorfozando únicamente el borde del coro y traspasándose a la escena, no estaba únicamente transformando el borde de la arquitectura. El origen de esa fuerza, partía de una masa humana embriagada y, por tanto, de la suma de impulsos vitales que desbordaban la piel a través de los sentidos.

La sensorialidad en Wagner supone un revulsivo en esta nueva forma de interpretar el arte. Ese comportamiento vital, ese reflujo de la sangre, es el que activa todos los sentidos en una concepción wagneriana de las cosas. Esta fluidez tensional iba más allá de lo exterior, surgía desde el cuerpo mismo, desde *órganos sin cuerpo*<sup>59</sup> sobre lo que tanto han

---

<sup>58</sup> R. Wagner, *op. cit.*, p. 150.

<sup>59</sup> Nos estamos refiriendo al estudio que realiza Zizek sobre la filosofía de Deleuze en el texto cf. S. Zizek, *Órganos sin cuerpo*. Valencia: Pre-textos, 2006.

reflexionado los pensadores contemporáneos. Como el mismo Wagner dice:

[...] al igual que la envoltura carnal del cuerpo humano tiene una piel que lo delimita hacia fuera ante los ojos, también tiene esta (envoltura) una piel que ella vuelve hacia el interior, a los órganos de la vida interior: mas con esta piel de envoltura interior (la envoltura carnal) no está totalmente separada en modo alguno de estos órganos, sino que antes bien está relacionada por medio de ella con estos de manera que puede obtener de ellos su alimento y su capacidad dirigida hacia fuera. La sangre, este zumo de la vida dador de la existencia sólo en ese fluir ininterrumpido, avanza desde el corazón, en virtud de aquella relación de la envoltura carnal con el organismo interior, hasta la piel más exterior de esta carne.; [...] El hombre exterior se vuelve interior como sonante al oído, al igual que su figura exterior se volvía a la vista<sup>60</sup>.

Cuando el músico apela a los sentidos y a su capacidad de interacción en los espacios, lo hace concibiéndolos indiscerniblemente como un todo sensorial que mezcla lo sensorial con el lenguaje de manera indisoluble y

---

<sup>60</sup> R. Wagner, *Opera y drama*, trd. de A.F. Mayo. Sevilla: J. Andalucía, 1997, pp. 258- 257.

expresa en el cuerpo lo exterior y lo interior por igual. Wagner introduce como elemento vital la sangre, que todo lo relaciona, ese flujo capaz de, en su desarrollo, impregnarlo todo y comunicarlo todo. Estamos viendo cómo el pensamiento wagneriano intenta transmitir ese proceso interior fisiológico, mediante ese elemento que hasta ahora no había sido tenido en cuenta en materia artística: la sangre, la piel y el refluir que acrecienta los impulsos vitales. Todo estaría solucionado si no fuera por la complejidad del proceso. En ese borde, en ese límite es donde se sitúan los sentidos capaces de conectar ambos espacios. Los dos espacios que se encuentran en pliegue que ya estudió Deleuze influido por Leibniz<sup>61</sup>. Ese pliegue que es la piel para el ser humano y los muros para la arquitectura. En ese límite se encuentran el cuerpo y el alma, los estados conscientes y los inconscientes, e incluso lo percibido y lo reflexionado. Es quizás en ese esquema del fluir donde podríamos encontrar una analogía del nuevo espacio arquitectónico que se pretende generar a partir del pensamiento vitalista. Por un lado, el límite del ser humano o su epidermis como elementos sensoriales fundamentales; por el otro, el borde de la arquitectura como elemento máximo de expresión de la sensorialidad humana. Sin embargo, los postulados wagnerianos en lo sensitivo ya iban más allá del cuerpo, rebasaban el borde, “su extensión

---

<sup>61</sup> Cf. G. Deleuze, *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 2004.

acrecentada<sup>62</sup>. Aparece así, esa extensión de la mónada, adquirida por la influencia de los atomistas y tan importante para la expresión del nuevo sentir. Sin embargo, como veremos más adelante, *El nacimiento de la tragedia* marca ya una diferenciación respecto a lo sensorial y lo wagneriano. Esa forma de irradiar los límites del espacio fue fundamental para la obra de Wagner. Pero la visión de este autor, como la de Nietzsche, participaba de esa pluralidad de tensiones y artes que la conformaban. Para ambos el arte se producía alrededor de un centro capaz de generar una atmósfera que todo lo impregnaba. Las posiciones de Wagner supieron interpretar las necesidades estéticas de la sociedad de finales de siglo, por eso volcó sus postulados en intentar estetizar el espacio en todos sus ámbitos y teniendo en cuenta todas las ramas del arte. En su texto *La obra de arte del futuro* lo expresa con tremenda claridad cuando habla de "la gran obra de arte integral (grosse Gesamtkunstwerk), que ha de abarcar todos los géneros del art [...]"<sup>63</sup>. En ese sentido, y como pasó ya con anterioridad en sociedades cuyos espectadores estaban altamente estetizados<sup>64</sup>,

---

<sup>62</sup> R. Wagner, *Opera y drama*, op. cit., p. 275.

<sup>63</sup> R. Wagner, *Opera y drama*, op. cit., p. 47.

<sup>64</sup> Nos estamos refiriendo a sociedades que suponen un ciclo artístico, como son la del Rococó o la presocrática, y que se parecen a la actual por el grado de estetización. Esto implica, además de otras cosas, una preocupación sin precedentes de todos y cada uno de los objetos que rodean su entorno. Esos cambios de ciclo, como veremos más adelante, se ajustan perfectamente al eterno retorno de las cosas.

el edificio no podía descuidar ningún aspecto de su diseño. Todos y cada uno de los elementos estaban siendo sometidos al esfuerzo de tener que gustar. Sin embargo, para Wagner, el origen de esa fuerza capaz de impregnar todos los lugares del espacio era la vida. Así lo expresa con claridad en el mismo texto cuando se refiere a la composición de la arquitectura:

Pero ni la más bella de las plantas, ni los más suntuosos muros de piedra, sirven a la obra dramática de condición espacial perfecta, a la altura de su surgimiento. El escenario, que debe ser para el espectador imagen de la vida humana, ha de ser capaz también de presentar la copia viva de la naturaleza, para hacer posible así la plena comprensión de la vida, pues en tal copia es donde podrá aparecer completamente el ser humano artista. Las paredes del escenario, que encarnan frías y distantes al artista y al público, han de adornarse, para ser dignas de participar de la obra de arte humana, con los frescos de colores de la naturaleza y con cálida luz del éter. La arquitectura plástica se topa aquí con sus limitaciones y sus dependencias, y se arroja, menesterosa, a los brazos del arte de la pintura, que debe redimirla transformándola, maravillosamente, en naturaleza<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> R. Wagner, *Opera y drama, op. cit.*, p. 145.

La necesidad de adornar, de fusionar las artes plásticas, como pintura y arquitectura, hasta que se entendiera como una única cosa era lo fundamental. La energía vital era la encargada de erigir los muros y la que impregnaba con su atmosfera todo el espacio arquitectónico. La nueva espacialidad había logrado fluidificar el borde de la arquitectura para lograr la interconexión en todos sus puntos. Público y artistas se funden en un todo con la obra y como marco generador tenemos a la arquitectura que se dispone alrededor de ese recinto. "La arquitectura no puede tener propósito más alto que crear un entorno espacial para una asociación de seres humanos que se representen a sí mismos, entorno que la obra de arte humana precisa para manifestarse"<sup>66</sup>.

Sin duda, esa visión darwinista del recinto como espacio de asociación iba a provocar una deformación del recinto y un concepto de la arquitectura. En ese contexto, el límite de la arquitectura se había vuelto a deformar como lo hiciera en el Barroco con el pliegue o como lo hizo en el Gótico en esa búsqueda de la luz. Pero esta vez no se trataba de una lucha de tensiones barrocas, en la que espacio exterior e interior trataban de luchar por deformar el espacio y otorgarle ese carácter infinito.

---

<sup>66</sup> R. Wagner, *La obra de arte del futuro*, trd. de J. Llinares y F. López. Valencia: Universidad, 2007, p. 144.

Sin embargo, ese pensamiento no se materializó como lo expresado, no sabemos si debido a la transformación que sufrió Wagner o a que todavía el neoclásico estaba muy arraigado en la arquitectura del momento. Lo cierto es que el primer espacio arquitectónico que introdujo esos conceptos lo tenemos en el *Teatro de Bayreuth*<sup>67</sup>. En ese edificio, diseñado por Wagner, encontramos ese intento de *atmosferizar* el espacio radiando la forma de la escena, acercando al espectador. Lo importante para Wagner en *La obra de arte total* era que aquel recinto fuera capaz de albergar todas las artes para que con ello se pudieran exacerbar todos los sentidos.

La arquitectura realizada en ese edificio es serena y clásica en el exterior; pero, sin embargo, en el interior el autor recurre al eclecticismo más absoluto. Emplea columnas clásicas, molduras en balcones y techos, y pinturas paisajísticas en las paredes. Sus escenarios, cargados de luz, contenían esculturas y piezas grandilocuentes que relegaban al espectador al papel de un oyente asombrado, como describiría el propio compositor:

Hallarán aquí una carcasa exterior formada por un material más pobre, que seguramente le recordará los

---

<sup>67</sup> Bayreuth fue la ciudad escogida por Wagner para realizar un festival anual, por motivos políticos el compositor eligió esa ciudad, y el 22 de mayo de 1872 se puso la primera piedra del *Bayreuther Festspielhaus* (Teatro de los Festivales de Bayreuth). Éste sería concluido en 1874 por Bruckwald siguiendo las órdenes de Wagner que dirigió personalmente el diseño y la construcción del teatro, que albergaba numerosas innovaciones arquitectónicas interiores y que pretendía dar cabida a las inmensas orquestas.

muros adornados a toda velocidad que de cuando en cuando se construirían en las ciudades alemanas para los encuentros de las sociedades de cantantes y otras ocasiones similares, y que eran demolidos una vez terminado el festival. Sin embargo, el elemento duradero en este edificio se hará más claro para ustedes tan pronto como entren en su interior <sup>68</sup>.



*Teatro de los Festivales de Bayreuth 1874,  
Richard Wagner.*

*Las pinturas, las esculturas y la  
arquitectura se funden con el sonido de la  
música en el espacio wagneriano.*

---

<sup>68</sup> R. Wagner, *Art Life Theories of Richard Wagner*. N. York: H. Holt, 1889, p. 271.

Sin embargo, esa búsqueda de efusividad interior en relación a lo interior y ese intento de provocar la extrañeza del espectador suponían un punto de ruptura con el pensamiento que comenzaría a forjarse. Era ahí donde radicaba la gran diferencia respecto a la filosofía estética de Nietzsche. Para el pensador, no era este el recinto necesario. El espacio generado en la obra cumbre de Wagner representaba para Nietzsche aquello que las "mujercitas"<sup>69</sup> querían ver. Las atmósferas generadas por la arquitectura de Wagner habían sucumbido en un *histrionismo* propio de épocas pasadas. De esa forma se creó un entorno interior en el edificio cargado con estilos impostados que no pertenecían a la propia arquitectura, sino que le eran ajenos. No se integraban con naturalidad, eran elementos incorporados de otras culturas y propios del estilo francés más burgués. De la misma forma, los escenarios tan grandilocuentes hicieron que los personajes se perdieran en la escena y la música varió sus ritmos en un juego que se hacía casi incomprensible para el espectador.

Para Nietzsche, la apuesta del último estilo wagneriano por la grandilocuencia espacial suponía haber perdido esa capacidad de contención propia del genio. Lo expresa con claridad en estas líneas:

---

<sup>69</sup> El término "mujercitas" constituye para Nietzsche la representación del espectador burgués excesivamente influido por la crítica e incapaz de sentir por sí mismo.

Para poder captar la medida en que la posición de nuestras artes respecto a la vida es un símbolo de la degeneración de estas, para poder comprender el grado en que nuestros teatros son un improbio para ellos que los construyen y visitan, para eso hemos de replantearlo por completo y tener la capacidad de percibir en algún momento lo habitual y cotidiano como algo muy insólito y complicado. Una singular ofuscación de la capacidad de juzgar; una mal disimulada manía por deleitarse y divertirse a cualquier precio; prevenciones eruditas, presunción de histrionismo con la seriedad del arte por parte de los ejecutantes <sup>70</sup>.

En la serenidad y la solemnidad del acto trágico no tenían cabida deformaciones tan ostentosas como las que estaba perpetrando Wagner. El público, protagonista por excelencia, estaba comenzando a no comprender nada de las variaciones musicales, de los ritmos, de las luces de escenas o de la estridencia de la arquitectura. El juego con el arte se prestaba a estructuras del "*todo vale*", en sociedades que no estaban formadas suficientemente o en artistas que pecaban de divos y emergían cuales genios en la elaboración de la pieza artística. En su crítica a Wagner, Nietzsche es rotundo:

---

<sup>70</sup> OC I 818.

Toda la economía del drama debía ser más simple, el sentido rítmico del arquitecto podía de nuevo tener el atrevimiento de manifestarse en las grandes proporciones del conjunto del edificio.; pues faltaba ahora todo pretexto para esa intriga deliberada y esa desconcertante multiformidad del estilo arquitectónico mediante las cuales el poeta se esfuerza por lograr a favor de su obra el sentimiento de sorpresa y de tenso interés, y para acrecentarlo entonces hasta que alcance el sentimiento de gozosa admiración. La impresión de lejanía y de elevación idealizantes, no había que crearla tan sólo mediante artificios <sup>71</sup>.

Para Nietzsche, el problema en Wagner se produce, como en Schopenhauer, en esa búsqueda de la figura del educador. Comenzaba con esa degeneración a emerger el artista que encarnaba esos parámetros de magnificencia que poseía el genio. Por eso, su obra en la última etapa apelaba a representaciones grandilocuentes, que intentaban transformar al espectador. La obra de arte no debía surgir “de la sucia base de vuestra cultura actual”. Este problema, que a la postre suponía entrar de nuevo en la escisión del artista con el espectador, produciría un conflicto de sensibilidades con Nietzsche y una ruptura definitiva con de éste con Wagner. La obra de arte en la magnificencia wagneriana de sus últimas operas estaba cayendo

---

<sup>71</sup> OC I 851.

en posiciones, anteriormente fracasadas, por distanciarse del espectador y, de la misma forma, estaba asumiendo incorporaciones clásicas impostadas. Por eso, sus óperas apelaban a una exacerbación de la figura del protagonista, su música acabó rompiendo cualquier ritmo melódico del clasicismo y su arquitectura olvidó la serenidad de los ritmos clásicos y la contención de elementos. Grandes y elocuentes escenas que a la postre volvían a desconsiderar la capacidad artística del espectador.

¡No conoce otro arte! Bien puede de todos modos demostrarle documentalmente a ese amigo del arte el absurdo derroche de dinero que cuesta la construcción de sus teatros y monumentos, la contratación de sus famosos cantantes y actores, el mantenimiento de sus escuelas de arte y sus pinacotecas completamente estériles<sup>72</sup>.

La arquitectura del escenario no contenía elementos nuevos. Las columnas y dinteles del graderío eran elementos adquiridos de la arquitectura rococó francesa y las pinturas que impregnaban las paredes eran puras copias de paisajes naturales. Lejos estaba esa forma de ver el arte del pensamiento de Nietzsche, que tenía más que ver con la generación de una nueva cultura que identificara y representara

---

<sup>72</sup> OC I 825.

a esa sociedad. Por eso, el filólogo, trata de desmontar la veneración hacia la figura del genio romántico que, al fin y al cabo, acabó siendo ese artista que volvía a contar al hombre lo que debía de sentir. Es muy importante este análisis porque supone el punto de inflexión entre el concepto de lo sublime para los románticos y lo que significaba esto para la estética vital de Nietzsche. Si para los primeros era esta enormidad en la masa arquitectónica la que tenía que representar la capacidad de expresión del hombre ante la naturaleza; para los segundos, la arquitectura contenida en ese esfuerzo de síntesis y en esa capacidad de adecuarse a la escala del hombre era mucho más importante. Todo esto guarda una estrecha relación con la diferencia entre los dioses griegos y los héroes poshoméricos. Para Nietzsche los héroes de Wagner se situaban en el terreno de los segundos, por eso dice: "a través de todos ellos pasa una corriente subterránea de ennoblecimiento y engrandecimiento moral"<sup>73</sup>. Para Nietzsche es en ese afán moralizador, que ya contenía la dialéctica anterior, donde el ser humano comenzaba a perder su animalidad tensional. Según éste, Wagner no tuvo la capacidad de mantenerse como en sus inicios y su debilidad le hizo sumergirse en el terreno más fácil con el fin de obtener éxito. Sin embargo, no es en la facilidad del juego donde el genio debe encontrar el estilo. La forma de generar arte debía

---

<sup>73</sup> OC I 811.

de tener la capacidad de conectar con el pueblo. Como hacía Wagner en sus inicios itinerantes, tenía que poder coger las riendas de lo conocido, la melodía de la sencillez en todas las artes, para sobre esta construir sus nuevos pasos. Para Nietzsche el problema radica en que Wagner no supo entender la condición trágica del artista y del hombre en el mundo. El análisis de las posiciones trágicas del individuo en el mundo nos ayudará a descifrar el ocultamiento de las formas naturales en la arquitectura y el surgimiento de una nueva cosmología.

## 1.2. DIONISO Y LA TEORIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA TEXTIL EN SEMPER.



*Opera de Dresde 1974, Gottfried Semper. Cúpula de acceso realizada en homenaje a Dioniso.*

El concepto de lo trágico, que hereda Nietzsche de las posiciones de Kierkegaard, parte de unos presupuestos irresolubles para el ser humano como la libertad, la angustia, el miedo a la nada, etc. Nietzsche toma como referencia la actitud trágica del hombre ante la vida, éste será el punto de partida para la emergencia de un optimismo que lo diferencia de las posiciones que más le influyeron, las de Schopenhauer. La amargura que experimenta el artista con su obra es la que cargará su actitud de optimismo y fuerza vital, por eso para Nietzsche:

El individuo debe consagrarse a algo suprapersonal, eso es lo que la tragedia quiere; debe olvidar la terrible angustia que la muerte y el tiempo le producen: porque incluso en el más breve instante, en el más diminuto átomo del curso de su vida debe sobrevenirle algo sagrado que compense con creces toda su lucha y todas sus necesidades vitales- eso significa poseer un sentido trágico<sup>74</sup>.

Para estudiar este sentido trágico de la vida Nietzsche se detiene en el análisis de cómo se formó la tragedia en sus orígenes. En ese estudio llevado a cabo en el texto, *El*

---

<sup>74</sup> OC I 820-821.

*nacimiento de la tragedia*, encontraremos sus ingredientes. La lectura en clave pulsional nos ayudará a comprender de qué materia estaba hecho el arte de entonces. Para Nietzsche, la sociedad contemporánea que se enfrenta a una etapa sin referencias, en cuanto a valores, ha de sumergirse en la comprensión de la cultura griega de su interpretación de la vida y, por ende, de su interpretación del arte. En el arte de la tragedia, Nietzsche nos va dando las claves de cómo es ese enmascarar el que produce las sensaciones más humanas. Los hombres que formaron esa primera polis otorgaban a la tragedia un significado especial en sus vidas, asistir a esos acontecimientos, a esos actos de solemnidad, era la válvula de escape para desconectarse de la rutina de sus vidas. Allí se encontraba el vencimiento del tedio, la desaparición de lo estrictamente útil y el nacimiento de lo accesorio. A nivel individual, eran las posiciones de embriaguez en su interacción del cuerpo con los espacios las que habían transformado a estos. Son esas posiciones trágicas del hombre y esas celebraciones las que producen la primera visión del espacio transformado. Nietzsche afirma al respecto:

Aquí está la cuna del drama, pues este comienza con que alguien se enmascara y quiere provocar un engaño en el otro, no más bien en que el ser humano cree que está fuera de sí y se cree así mismo transformado y hechizado [...] En el estar fuera de sí

[...] el suelo pierde seguridad, se tambalea la creencia en la insolubilidad y fijeza del individuo<sup>75</sup>.

De esta forma describe Nietzsche cómo el drama conduce al enmascaramiento. El cubrir, el fingir, es la manera en que Nietzsche hace tambalearse el único elemento sólido que quedaba a los románticos, el *principium individuationis*. El enmascararse y el fingir forman parte de la multiplicidad del ser que es uno y es múltiple a la vez. Pero el concepto de enmascarar pronto se trasladó al espacio con aquel grupo de personas que formaban el coro y que ocultaban al hombre de lo público. Fue en ese entorno en el que la única certeza era la máscara, es decir la apariencia, en el que el ser humano comenzó a buscar formas unitarias en la arquitectura. Es en ese ocultamiento, en ese aislamiento del ser humano, en la renuncia a la naturaleza y en la apropiación de los nuevos espacios, donde surge la nueva arquitectura. Lugares en los que ningún elemento externo contaminará la creación humana y donde los componentes interiores, coro y actores, tengan todo el protagonismo. La ocultación a la que se refiere Nietzsche era la interposición de la vida humana, el abstraerse de la naturaleza que nos distrae. Con esta actitud antinatural huye de la naturaleza entendida en los términos en que la concibió Rousseau y de la más empírica que caló con fuerza en la

---

<sup>75</sup> OC I 443.

sociedad posterior. Para Nietzsche, ya no bastaba con mimetizar el arte o los elementos de la arquitectura heredada, sino que era la arquitectura, como la surgida en la celebración de las artes, la que debía ser algo concerniente a la especie humana. No debemos olvidar que esa capacidad de síntesis es la que había llevado a los clásicos a generar sus grandes espacios. Nietzsche detecta ese rasgo fundamental de la modernidad cuando analiza la estrategia de Schiller en *Melisa*, y finalmente concluye: “la introducción del coro es el paso decisivo con el que de manera abierta y explícita se declara la guerra a todo naturalismo en el arte”<sup>76</sup>.

La ejecución del coro, que protege del mundanal ruido exterior, es el paso decisivo hacia la artificialización de la obra de arte. Los espacios de reflexión y meditación de la naturaleza constituyen para Nietzsche una necesidad, pues es consciente de que ese individuo vital que aspira a su transformación está siendo sometido a una sobreexcitación por la modernidad. Y cuando digo sobre-excitación me refiero a las múltiples formas de pensar, de proceder, de enfrentarse al arte. Nietzsche quería que ese clasicismo que vivió sus últimos días en las calles de Turín impregnara todas las partes del territorio.

Son muchas las formulas que se ocultan ante nuestra mirada. Tampoco hay que temer que el

---

<sup>76</sup> OC I 367.

hombre se conozca completamente a sí mismo, que atravesase con su mirada en todo momento las leyes de la palanca, de la mecánica, de la arquitectura, de la química que son necesarias para su vida<sup>77</sup>.

Conocerse a sí mismo, indagar en lo humano, es para Nietzsche la única forma de reconocer las leyes de la arquitectura que se nos oculta. El autor es consciente de que descifrar la arquitectura no se puede hacer con las reglas de la métrica y la simetría, sino que tenemos que recuperar la magia de la máscara: las leyes se encuentran en lo oculto. Ya no bastaba con esas paredes que representaban espacios naturales o arquitecturas impostadas. Era el hombre y su nuevo lenguaje, mediante la emergencia de una forma y un espacio único surgido de la celebración, los que debían ocultar el espacio. Materiales cargados de significado que otorgaran un velo. Tras haber comprobado cómo el pensamiento de *El nacimiento de la tragedia* impregnó a la arquitectura de una nueva manera de concebirse, el objeto corpóreo debía de materializarse y, para ello, el edificio debía concebirse de una manera unitaria y debía de ser integrado por elementos de materialidad humana. La búsqueda de esa magia perdida, la reivindicación de una nueva fe en los objetos, únicamente se obtendría cubriéndolos e impregnándolos de la atmósfera perdida. En ese éter espacial

---

<sup>77</sup> FP I 336, 19 [48].

sus límites debían ser serenos, no responder a estridencias ni lenguajes que sobresalieran por encima de lo humano. Indagar sobre las implicaciones de ese velo en la arquitectura es tratar de encontrar las claves de la complejidad que viene afectando al arte plástico contemporáneo. La forma en que este velo se confecciona es la clave de cómo una sociedad, con una cierta profundidad de pensamiento, acaba transformándose en una sociedad superficial. La influencia de Nietzsche en los pensadores actuales ha hecho que el límite de las cosas se haya vuelto fundamental para el pensamiento de la contemporaneidad. Nietzsche al describir la figura de Epicuro contemplando el mar, dice que: "...ahora ya no se cansa de admirar su superficie y esa epidermis marina multicolor del océano, delicada y estremecida: nunca antes se había dado tal modestia de la voluptuosidad"<sup>78</sup>. Los bordes de las cosas adquiere, a partir de los textos de Nietzsche, una importancia fundamental. El límite capaz de provocar sensaciones y sentir al mismo tiempo, en el ser humano va a ser en adelante para el pensamiento contemporáneo una pieza clave en la forma de analizar la obra de arte. Para que esto ocurra ese borde deberá imbricar los detalles de sus elementos hasta fusionarlos:

[...]hay algo que aprender de los médicos, cuando por ejemplo diluyen lo amargo o agregan vino y

---

<sup>78</sup> FW 299.

azúcar a sus mezclas;[...]Alejarse de las cosas, hasta que mucho de ellas ya no pueda ser visto y tengamos que añadir cosas por nuestra parte para verlas aún –o verlas desde la vuelta de la esquina o sólo en sus contornos– o colocarlos de tal manera que en parte se deformen y sólo se permitan una visión en perspectiva –o contemplarlas a través del cristal de color o a la luz del arbol vespertino– o darles superficie y piel que no tenga transparencia completa: todo esto debemos de desaprenderlo los artistas; y además ser más sabios que ellos. Pues en ellos, su poder se termina donde termina el arte y empieza la vida; en cambio nosotros, queremos ser poetas de nuestra vida, y en primer lugar en lo más pequeño y cotidiano!<sup>79</sup>.

Darles superficie y piel, se trata de volcar todos los esfuerzos artísticos en ese límite, en el velo maya, en una epidermis que no sea totalmente transparente. Sólo así lograremos entender de manera unitaria esa nueva cosmología. Los espacios escénicos wagnerianos resultaron tan cargados de sensaciones, tan forzados en arte y tan evidentes, que perdieron la distancia buscada que impregnaba el espacio escénico original. Para Nietzsche esta forma de constituir los bordes de las cosas, tan mimética de la naturaleza, era igual que a la que habíamos asistido durante dos mil años en la historia del arte,

---

<sup>79</sup> FW 299.

desde que comenzara a transparentarse el velo y a mostrarse la evidencia. Para él la magia original de los presocráticos fue desapareciendo cuando:

[...] con Eurípides se introdujo en el escenario el espectador, el ser humano en realidad de la vida cotidiana. El espejo, que anteriormente había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar. El vestido de gala se hizo en cierto modo más transparente, la máscara se transformó en semimáscara: las formas de la cotidianeidad pasaron claramente a primer plano<sup>80</sup>.

Está describiendo, sin duda, el paso previo a la desocultación y al nacimiento de lo evidente. Las tragedias de Eurípides encarnan el paso previo a las obras de los textos de la Grecia clásica, éstas comenzaban a desocultar la magia quitando el velo, previamente formado, a las cosas. A partir del clasicismo de Homero, el lenguaje del arte se manifestaba demasiado en los terrenos de la verdad y la belleza de las cosas, de la belleza apolínea del ser humano.

De esa forma, y siguiendo la analogía del proceso, la arquitectura contemporánea y los bordes de los espacios tenían que volver a enmascararse con el arte propiamente humano y

---

<sup>80</sup> OC I 450-451.

procurar el entorno adecuado para el individuo. No olvidemos, que la escena en la antigua Grecia comenzó por no necesitar bordes construidos, pues en estos la atmósfera era artificial y los espacios configurados por la gente un hervidero de vida. De la misma manera, la atmósfera que reinaba en el recinto arquitectónico debía ser una apología de la vida. La clave de la obra de arte vital era la indiscernibilidad entre artista y espectador, ambos se habían fundido en un solo ente, en una única atmósfera. El autor lo describe con claridad cuando dice: "En el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro". Todos eran protagonistas y se necesitaban recíprocamente para que la obra existiera. Se trataba de un cambio sustancial, con respecto a la estética anterior, pues reniega del genio creador y de la naturaleza. Era en los bajos fondos de lo más humano, allí donde reinan los instintos más primarios, donde debía tener lugar la formación de la arquitectura.

¿Pero dónde tenía lugar la generación de esa atmósfera? ¿Acaso no tenía que darse esa unidad espacio temporal donde se llevaran a cabo todas las expresiones del arte? Es el drama el lugar de la unidad espacio temporal donde todo sucede, quizás por eso fue en ese entorno trágico donde se configuró la nueva arquitectura. Así se formó una arquitectura efímera, un espacio generado alrededor de una pulsión escénica. El coro humano se hacía indiscernible de los muros de la arquitectura. En el nuevo recinto todo era atmósfera. Lo expresa

Nietzsche con claridad cuando dice: "el acto trágico y la preparación para el mismo no se suele encontrar precisamente en la calle, sino que donde mejor sucede es en lo oculto"<sup>81</sup>.

Si la doctrina nietzscheana había influido, a través del espíritu dionisiaco en el espacio de la arquitectura, mucho más influyente, si cabe, fue en el hecho de que se entendiera el borde de la arquitectura como una máscara, como ese velo que a lo largo de toda la contemporaneidad se ha ido metamorfoseando hasta el momento que nos ocupa. Ese detenerse en la envoltura de las cosas tiene que ver mucho con el concepto de belleza inaccesible de las cosas. Así lo expresa en el texto de la *Gaya Ciencia*:

Quiero decir que el mundo es rico en cosas bellas, pero pobre, muy pobre en bellos instantes y en bellas revelaciones de dichas cosas. Sin embargo, es posible que el encanto más poderoso de la vida consista en estar cubierta por un velo tejido en oro, un velo de bellas posibilidades, que le da un aspecto prometedor, esquivo y púdico, irónico y compasivo, seductor. Sí, ¡la vida es una mujer!<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> OC I 445.

<sup>82</sup> FW 339.

La arquitectura debía ser una de esas *bellas revelaciones*, por eso estábamos asistiendo a la superposición de un velo. El escenario que se formó en origen de manera provisional con la masa de los coreautas, pronto empezó a formarse con tejidos provisionales y adornos. Ese escenario confería al espacio una unidad espacio temporal necesaria para la identificación con el solemne ritual, que Nietzsche describía así:

El griego ha preparado para ese coro los tablados colgantes de un fingido tablado natural, y en ellos ha colocado fingidos seres naturales [...]. El sátiro, en cuanto coreauta dionisiaco, vive en una realidad aprobada de manera religiosa, bajo la sanción del mito y el culto<sup>83</sup>.

Es significativo, que en el siglo XVII la nobleza francesa en un entorno igualmente estatizado recuperara el sistema en un escenario itinerante que deambulaba de pueblo en pueblo. La consideración de los espacios unitarios, los bordes envueltos en un velo y la necesidad de manifestarse en términos de seducción, suponen una visión que nada tiene que ver con las anteriores en el ámbito de la arquitectura. El espacio de la arquitectura formado desde el interior obedecía a un lenguaje

---

<sup>83</sup> OC I 361.

sereno y reconocible por el espectador, contenía un tejido cargado de cosas. De esa forma, la arquitectura se había formado desde su interior y había llegado a constituirse en graderíos sencillos impregnados de color con un sentido unitario. Si miramos en el exterior de la arquitectura, en las ciudades griegas, sus edificaciones no estaban buscando lo ostentoso en su imagen. Fachadas modestas realizadas por la gente del pueblo que tenían muy en cuenta el carácter unitario de la ciudad. Incluso las edificaciones más importantes, como los templos de los dioses, habían eliminado las paredes perimetrales para elaborar un tejido de ritmos contenidos en las columnas que rodeaban al edificio. La arquitectura surgía así, desde la modestia del hombre, tratando de recuperar esa magia. Esos propileos periféricos ocultaban una nave interior, *la cella*, dotaban al espacio de ese velo necesario y a la arquitectura de ese misterio que hacía su interior indescifrable. El laberinto no era ya únicamente el recorrido sagrado que desvelaba poco a poco las formas de la arquitectura. En sus columnas, la piedra estaba dispuesta cargada de sensualidad como si vistiera la arquitectura. Todo eso es lo que investiga Semper en su texto más influyente, *El estilo de la técnica y tectónica artísticas, o estética práctica*<sup>84</sup>. En éste trata de resolver las bases de la

---

<sup>84</sup> Cf. G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künste, oder, praktische Aesthetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 vols. 1º Frankfurt am Main: Verlag für Kunst & Wissenschaft, 1860; 2º Munich: F, Bruckmann, 1863.

nueva arquitectura elaborando una teoría que reivindica una nueva forma de construir los edificios, vistiendo los espacios. En ese contexto, la piel que envuelve los espacios de la arquitectura, comienza a tener importancia. Quizás por ello, fue un hombre proveniente del círculo de Wagner, Gottfried Semper (1803-1879), el primero en tomar lo textil como elemento fundamental de la arquitectura. Es la interpretación del borde de la arquitectura como un tejido la que otorgará propiedades unitarias a eso que envuelve. El análisis de la figura de Semper, “*el más importante arquitecto vivo*” para Nietzsche, nos va dar las claves para la comprensión de la segunda interpretación corpórea de las artes y la arquitectura. Pero veamos el contexto en que se forma un arquitecto tan influyente.

En el Londres de mediados de siglo XIX, en un clima estético muy convulso, estaba surgiendo la revolución industrial y, con ello, la elaboración de materiales en serie que suponían una revolución para las artes y la arquitectura. En esa ciudad los estilos artísticos imperantes eran el gótico revival<sup>85</sup>, el Ars &

---

<sup>85</sup> El Gótico revival, abanderado por el arquitecto John Ruskin, era un movimiento inspirado en el resurgir estilo del Gótico que caló con fuerza en Inglaterra y Alemania, y que fue en origen el estilo imperante en los edificios románticos alemanes por su manera de representar la emergencia del espíritu. Las pinturas de Gaspar Friedrich o las primeras edificaciones del principal arquitecto alemán del romanticismo, F. Schinkel, contienen numerosos ejemplos de estas edificaciones.

Craft<sup>86</sup> y el neoclasicismo<sup>87</sup>. De esta forma, tenía que surgir un lenguaje capaz de imbricar toda esa amalgama de estilos y de acallar todos esos debates reinantes en la calle. Un estilo así, sólo podía surgir de una persona con un pensamiento político fuerte. Como hemos podido ver, el arte y la política siempre han ido de la mano. La figura de Semper junto a la de Wagner fueron determinantes en la revolución de la república de Weimar. Semper poseía un fuerte sentimiento nacional y una creencia en el individuo y su capacidad de transformar las cosas. Ese sentimiento, esa necesidad de transformación de las cosas en una persona tan dedicada al arte, pronto daría sus frutos. Y lo haría en sus teorías que serían de vital aplicación para la arquitectura contemporánea. Las posiciones políticas de Semper y su interpretación del estado están relacionadas, de manera directa, con esa necesidad de generación de un arte nuevo. Sin duda alguna, Semper se sitúa un paso más allá que Wagner en

---

<sup>86</sup> El estilo del Ars & Craft tuvo diferentes variantes en toda Europa: el Art Nouveau en Bélgica, el estilo Liberti en Italia o el Modernismo en España. Este estilo tenía una fuerte componente política y reivindicaba la capacidad humana de la artesanía ante la incorporación de la industria al terreno del arte.

<sup>87</sup> El estilo Neoclásico, que se daba en Inglaterra y Alemania, provenía de los acuerdos sobre el gusto imperante en Francia y cuyos postulados se encontraban en M. A. Laugier y los desarrollos de E. Boullée, F. Blondel y J. L. Durand. Se trataba de la aplicación de un nuevo clasicismo sobre la arquitectura fundamentado en la ilustración y que ayudara a obtener al ser humano un poco de paz ante el caos de la naturaleza exterior. Este estilo, que incorporó Wagner a sus edificaciones, comenzó a ser visto por Nietzsche como el estilo importado y con connotaciones burguesas. Por eso despertó su crítica radical.

su visión nacionalista aplicada al arte y, por eso, lleva ese pensamiento político a la elaboración de sus tesis. Si para el anterior el arte consistía en crear acciones grandilocuentes, que impresionaran al espectador, Semper estaba situado en una labor mucho más compleja que trataba de encontrar un nuevo lenguaje en la amalgama de estilos de su tiempo. Era ese sentido político, ese sentimiento de estirpe y de poder, el que le llevaba a la búsqueda del nuevo lenguaje. Semper también miró a los griegos, no en el arte resultante, sino en el modo de enfrentarse a la vida. Fue allí donde buscó su inspiración para el nacimiento de la teoría más importante para la arquitectura contemporánea. Los griegos cuando creaban, lejos de aparecer con formas grandilocuentes, se basaban en formas sencillas y criterios de austeridad, con ello combatían la pluralidad de estilos provenientes de las afueras. Por tanto sus edificaciones se ejecutaban en base a parámetros de simpleza y poseían un tamaño reducido, de forma tal que pudiese apreciarse el objeto como un todo. De esa forma de actuar debía aprender quien concibiera la nueva arquitectura del hombre libre de finales del siglo XIX. Por eso, para conseguir esa unidad del objeto, Semper apela a la interconexión de los estilos. De las culturas anteriores no existe ninguna que deba ser despreciada, la nueva arquitectura debía surgir de la consideración de la interconexión de las partes con el todo. El autor actuaría sin exclusiones, como

lo hicieran la *sociedad del sentir*<sup>88</sup>, admitiendo esa multiplicidad de formas en la arquitectura. Si la arquitectura griega recurre a la columna Dórica que rodea perimetralmente la edificación otorgándole un nuevo lenguaje y una unidad sin precedentes, Semper recurre en su investigación al origen de la edificación y la forma en que ese material original va evolucionando.

Para este arquitecto, el arte a realizar debe poseer el principal rasgo del pensamiento nietzscheano, es decir, su capacidad de contener y fusionar todos los estilos de la época. La influencia presocrática hizo que el arquitecto inspirara su obra fundamental en la necesidad de reconducir esa Hybris existente en el arte para crear una fusión de estilos. Como dijo el autor, era "la abundancia de medios" el primer gran peligro<sup>89</sup> al que el arte debía enfrentarse. Semper, que era un materialista reconocido, parte de la artesanía y la pericia del hombre que impregnaba con su arte las cosas. Por eso, pone como ejemplo lo que sentían las culturas anteriores al hacerse partícipes de las construcciones realizadas. Esto le hace ver cómo de esa forma las piezas realizadas establecían un vínculo con la sociedad. Era el esfuerzo del que talla la piedra, del que teje y del que

---

<sup>88</sup> Nos estamos refiriendo a la cultura presocrática y su manera hedonista de sentir. Esa forma de enfrentarse al objeto artístico en el cual la dialéctica pos-homérica todavía no había marcado las diferencias. Esa cultura que había importado los estilos asirios, pelasgos y de todas artes reinantes de la periferia.

<sup>89</sup> G. Semper, "Arte, ciencia y tecnología", en *Textos de arquitectura de la modernidad*, trd. de R. Zayas y J. Rodríguez. Madrid: Nerea, 1994, p. 156.

impregna con policromía los objetos, el que generaba esa tensión mágica entre el arte y el espectador. Sin embargo, el autor era consciente de que la era de la máquina produciría unos cambios sin vuelta atrás: "La máquina sierra, teje, borda, pinta, talla y penetra profundamente en el campo del arte humillando la habilidad del hombre"<sup>90</sup>. El hecho de la pérdida de la artesanía, del trabajo del cantero y del esfuerzo del transportista iba a contribuir de manera definitiva a un alejamiento del objeto artístico y a una falta de identificación con éste. En esa pluralidad de pensamiento y en esos debates de finales del siglo la figura de Semper establece una teoría capaz de instalarse en esa amalgama de estilos y de reflexionar sobre los mismos para lograr una arquitectura mejor. "Entre la muchedumbre de las publicaciones artísticas y técnicas se advierte la absoluta necesidad de una guía que indique los escollos y bajíos a rodear y que señale la dirección segura"<sup>91</sup>.

Semper se sentía llamado a liderar la conexión de esa pluralidad reinante de sistemas y materiales para interconectarlos y hacer resurgir un todo mejor. El autor era consciente de que la industria no estaba mejorando el campo de las artes, de hecho pone como ejemplo la comparación entre la iluminación de Londres con la antigua Roma y dice: "¡Que

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 156.

extraordinario invento es la iluminación a gas! ¡Qué brillo da a nuestras fiestas, por no mencionar su enorme importancia en la vida cotidiana [...] el arte de la iluminación ha sufrido un duro golpe con estas mejoras<sup>92</sup>. Se estaban perdiendo esas atmósferas tan necesarias en las celebraciones que dieron lugar a la tragedia. Al igual que para Semper, para Nietzsche estaba en el esfuerzo y en la relación de los artistas con la materia del objeto el procedimiento para lograr una pieza con la que la sociedad pudiera identificarse. Por eso, el ser humano está sufriendo un alejamiento notable respecto al objeto artístico. Si para los egipcios era la laboriosidad para la obtención y la talla del material lo que impregnaba de magia sus objetos, ¿qué pasaría ahora que la revolución tecnológica estaba haciendo que el pórfido y el granito fueran cortados como yeso y pulidos como cera?

Sin embargo, el autor es capaz de analizar la constitución de los elementos constructivos a través de un análisis antropológico de la formación de la arquitectura. Las teorías de Semper trazan un hilo conductor que da respuesta a lo simple y lo complejo, a los grandes debates de la arquitectura del momento. Para ello trata de buscar en el origen de la formación de la arquitectura los elementos textiles y se sumerge en el análisis de la artesanía y las implicaciones que ello

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 156.

conllevaría. Para el arquitecto la formación de ese velo era lo que iba a procurar la máscara necesaria de la arquitectura, así lo expresa cuando dice:

Pienso que cubrir, enmascarar, es un uso tan antiguo como la civilización humana y que el deleite de ambos es idéntico al deleite en cuyas cosas llevaron a los hombres a ser arquitectos, escultores, pintores, músicos, poetas, dramaturgos, en definitiva, artistas. Cada creación artística, cada placer artístico, presume un cierto espíritu de carnaval, o para expresarlo modernamente, la bruma de las velas de carnaval es la verdadera atmósfera del arte. La supresión de la realidad, de lo material, es indispensable cuando la forma tiene que emerger como símbolo de significado, como creación autónoma del hombre<sup>93</sup>.

Para el autor, el empleo de la máscara suponía alejar al espectador de lo evidente. En ese sentido, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* se refiere a Semper cuando alude al

---

<sup>93</sup> G. Semper, *Style in the technical and tectonic arts; or Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Publications, 1863, p. 438. "I think that the dressing and the mask are as so old as human civilitation and that the joy of both is identical to the joy in those things that led men to be sculptors, painters, architects, poets, musicians, dramatist- in short, artist. Every artistic creation, every artistic pleasure, presumes a certain carnival spirit, or to express it in a modern way, the haze of carnival candels is the true atmosphere of art. The destruction of reality, of the material, is necessary if form is to emerge as a meaningful symbol, as autonomous human creation."

más importante arquitecto vivo para expresar la necesidad del empleo de policromía, introduciendo unas palabras de éste:

Nada hay más ventajoso para la obra de arte que el que quede sustraída al contacto directo y vulgar con lo inmediato y la línea de visión habitual del hombre. Por el hábito de ver cómodamente queda tan embotado el nervio óptico, que el encanto y las proporciones de los colores y formas ya no los reconoce más que como si estuvieran detrás de un velo<sup>94</sup>.

Vemos cómo las palabras de Semper que impresionaron a Nietzsche contienen un grado de reconocimiento con respecto a las nuevas consideraciones psicológicas. La estética comienza así el camino hacia la constitución de un nuevo elemento de borde, que es la piel de la arquitectura. Pero existía además un rasgo muy característico que debía contener la nueva arquitectura, recuperar la magia. Para analizar el nacimiento del velo Semper, al igual que los pensadores que le influyeron, tuvieron que analizar la arquitectura y encontrar su modo de existir, profundizando en el origen de la misma. La búsqueda antropológica de la edificación lo movió a situarse en la cabaña como origen de las formas de

---

<sup>94</sup> OC I 444, cita del texto cf. *G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen künste, oder praktische Aesthetik*. Frankfurt am Main: Verlag für Kunst & Wissenschaft, 1870, vol.I, p. 75.

cobijo y en una interpretación paralela de ese borde en los términos en que lo hacía Nietzsche, es decir, como límite de un espacio. La superficie para el autor era el lugar donde el edificio volcaba toda la expresión, era la esencia del mismo. En este sentido, Semper afirma: "La estera y su derivado, la alfombra tejida, más tarde la alfombra bordada o tapiz, fueron los más primitivos divisores del espacio, y así se convirtieron en el motivo básico de todas las posteriores decoraciones murales y de muchos sectores afines a la industria y la arquitectura"<sup>95</sup>.

El límite de las cosas, entendido como ese borde capaz de producir emociones, es la clave del pensamiento contemporáneo y Semper es el primer arquitecto que así lo interpreta. Las posiciones semperianas daban al traste con toda la simbología anterior, con los pilares, con la representación de la fuerza. El arquitecto basa su estudio en cómo ese límite se conforma y analiza los elementos que intervienen en él, así como la carga política y emocional que contienen. Para eso centra sus tesis en la investigación de los cuatro aspectos materiales del borde de la arquitectura distinguidos según su naturaleza: textil, cerámico, tectónico o carpintería y metalurgia, siendo fundamental el primero, el tejido, como elemento de formación de la arquitectura. Sin embargo, el contenido de esos

---

<sup>95</sup> G. Semper, "Arte, ciencia y tecnología", en *Textos de arquitectura de la modernidad*, trd. de R. Zayas y J. Rodríguez. Madrid: Nerea, 1994, p. 157.

bordes de cubrición no es leído como anteriormente, en clave de estructura y cerramiento, trama y urdimbre, paño liso y ornamento. La nueva interpretación del borde relacionaba las partes y todo de forma indiscernible para envolver el espacio de la edificación. Suponía esto un punto de ruptura con las reglas del arte, con las tesis sobre la belleza supuesta en la componente poderosa de la estructura, de las leyes de la simetría. Las paredes de la edificación comenzarían a partir de entonces a interpretarse como esa membrana homogénea. Los postulados de Semper, aunque no tuvieron aplicación práctica inmediata, fueron muy influyentes para los críticos que le sucedieron y para las arquitecturas de la contemporaneidad.

La arquitectura textil trata de construir con lo esencial y de reinventar nuevos modos de hacerlo para volver al objeto primitivo de persuasión. La envolvente de la arquitectura, que hasta ahora estaba primando los elementos estructurales en su afán de representación, había olvidado el papel fundamental de las texturas y la capacidad de persuasión de estas. En este caso, sus tesis daban cabida a todos los nuevos materiales que la industria inglesa estaba produciendo, tales como el vidrio, el acero, las telas, etc. Con este movimiento el autor había desplazado al borde del edificio la verdadera esencia de la arquitectura. Si para Wagner la tensión del escenario hacía que se centrifugara la tensión, Semper había interpretado la máxima expresión del objeto en su borde manifestándose ésta ambas

caras. Era el límite el que contenía toda su expresión. Pero ese borde no había nacido rígido, sino que nuestras sociedades organizadas le habían dado ese carácter sólido e imperecedero que provocó una pérdida de sensualidad y de magia. Analizar cómo se había conformado ese borde, los materiales que lo habían impregnado y a qué factores obedecía, ayudaría a tratar de encontrar los nuevos modos de realizar la arquitectura. Para Semper surge primero la necesidad de cubrirse, las telas de la arquitectura que se manifestaron en "*las coberturas de campamentos y cierres espaciales*"<sup>96</sup>. Todo ello es anterior al vestir, después vendrá el vencimiento del tedio, la búsqueda de un esplendor y la ornamentación de lo que envuelve: ahí es donde surgen la construcción de la belleza y la voluntad de una nueva expresión. Por eso, para el autor es tan importante el estudio de la ornamentación. Es en ese contacto con el hombre donde la esencia de la arquitectura juega a ornamentarse y es en ese mismo entorno donde debe tender a ocultarse y a metamorfizarse para enfatizar al hombre. En este contexto, el arquitecto diseña sus edificios con una clara necesidad de impregnarlos lo textil y vestirlos interiormente. Es así como proyecta *El aula de la escuela politécnica de Zurich*<sup>97</sup>, como si fuese un tejido que envuelve paredes, suelos y techos.

---

<sup>96</sup> G. Semper, *Style in the technical...*, *op. cit*, p. 247. : "[...] the use of coverings for campaments and spatial enclosures".

<sup>97</sup> *Aula de Semper 1858-63*, en el edificio principal del Politécnico de Zurich. La sala de ceremonias toma el piso superior del cuerpo central. Semper Archiv.



*Aula de la escuela politécnica de Zúrich, 1858.*

*La interpretación textil de los bordes de los edificios hace que Semper conciba sus bordes como un todo que lo envuelve: suelo, paredes y techo.*

Sin embargo, la experimentación más contundente la llevó a cabo en el edificio para las artes escénicas. Porque, para Semper, fue el arte dramático y el teatro lo que primero despertó la concepción artística consciente de los griegos. Sabemos por Ateneo que Esquilo desarrolló la nobleza y la elegancia de la estola y que los primeros en seguirlos fueron los sacerdotes y portadores de antorchas. En el mismo texto Semper cita un texto de Leasing: "pienso que el vestido y la máscara son tan antiguos como la civilización"<sup>98</sup>. Pero ¿cómo se relaciona el velo con el acontecimiento? Las primeras

---

300-1-466 y 300-1-465, publicado en Martin Fröhlich, *Gottfried Semper: Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich*. Basilea: Birkhäuser, 1974.

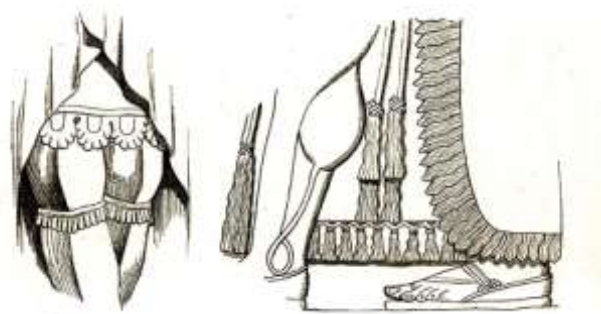
<sup>98</sup> G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1995. p.21, citado en nota 85 de Cf. G. Semper, *Style in the technical... op. cit*, p. 250. texto sobre la dramaturgia de Hamburgo publicado por Leasing que fue tomado por Semper para corroborar el origen textil de la arquitectura

transformaciones de esos velos que cubrían los espacios surgieron en la fiesta, ese lugar en el que se alcanzaba esa unidad espacio-temporal. En él se lograba el vencimiento del tedio y de la utilidad. Esa influencia de los pensadores románticos influyó, sin duda, en la forma de abordar el problema del surgimiento de la arquitectura, de tal modo que el autor analiza la definición de las formas primitivas de la arquitectura para detectar el origen de las riquezas edificatorias. Semper vincula este nacimiento del esplendor al acto ceremonial de la fiesta: "El aparato festivo, el andamio improvisado con todo su esplendor y accesorios que aluden específicamente a la causa de la celebración, y que realza adorna y equipa la distinción de la fiesta, cubierto en tapices, vestido con ramas y flores, decorado con festones y guirnaldas, y decorado con cintas ondeantes y trofeos"<sup>99</sup>. El origen de esa ornamentación, la necesidad de seducir al hombre se encuentra en el vestir. El autor hace una analogía analizando el texto del efesio Demócrito que escribió un libro sobre el Templo de Éfeso en el que analiza el lujo en el vestuario de los efesios. Semper interpreta, en ese primer texto sobre arquitectura y en su introducción sobre los vestidos jónicos, cómo "Demócrito habría relacionado el vestido de lujo

---

<sup>99</sup> G. Semper, *Style in the technical... op. cit*, p. 249. : "The festival apparatus –the improvised scaffold with all its splendor and frills that specifically marks the occasion for celebrating, enhances, decorates and , adorns the glorifications of the feast, and is hung of tapestries, dressed with festoons and garlands, and decorated with fluttering bands and trophies".

de los efesios y el sistema de ornamentación de color usado en el mismo con observaciones generales sobre el orden y la riqueza decorativa de los edificios ceremoniales que describía<sup>100</sup>.



*Detalles de los vestidos jónicos representados por G. Semper.*

Para Semper, la arquitectura era de origen textil y debía vestir los edificios para cargarlos de significados, pues era en la artesanía donde había nacido el significado de las cosas.

Sin embargo, el enmascaramiento no ayuda cuando detrás de la máscara la cosa no está bien, o cuando la máscara no es buena; para que el material,

---

<sup>100</sup> G. Semper, *Style in the technical... op.cit*, p.237: "Democritus related the luxurious clothing of the Ephesians and its principles of color ornamentation to general observations on the rules and decorative richness of the magnificent building he describes".

indispensable, sea completamente anulado en la creación artística se necesita que primero este sea dominado con maestría. Sólo una perfecta realización técnica, sólo un correcto tratamiento de los materiales según sus cualidades, pero, sobre todo, el respeto a estas últimas al modelar la forma, pueden hacer olvidar los materiales mismos, pueden liberar totalmente de ellos la creación artística<sup>101</sup>.

Hacer olvidar los materiales que lo componen, ¿no es acaso enmascarar? Supone una pérdida de ese componente artesanal que contienen las tesis semperianas y dar un paso más hacia las posiciones de un materialismo más nietzscheano, que entienden la materia al servicio de la vida. Es a través de la perfecta dominación de la técnica como haremos desaparecer la materia y, con ello, nos posicionaremos en la virtualidad y la seducción del objeto. Sin duda, Semper, como buen conocedor de la cultura griega, estaba tratando de recuperar esa magia del objeto. Era la visión de la máscara que comenzaría a impregnarse de la función principal del edificio. El velo de la arquitectura tendría la función de recuperar la unidad de esta, de impregnarse de la sensualidad perdida y fluidificar los espacios en su interior.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 439.

Gottfried Semper tuvo una conexión indudable con Nietzsche y Wagner que podemos constatar a través de las cartas entre el pensador y Cosima Wagner. En éstas se advierte la veneración de ambos por el arquitecto. Así mismo Nietzsche envió un libro de Semper a Cosima, al que ésta responde diciendo: "Muchísimas gracias por el amable envío del escrito de Semper que, lo mismo que todo lo que procede del gran artista, me ha cautivado e instruido en sumo grado" <sup>102</sup>. Pero la interrelación entre Wagner, Nietzsche y Semper, que impregnaba todas las disciplinas artísticas, era fruto de un pensamiento que estaba plasmado en el texto de *El nacimiento de la tragedia* y que se trasladó a la arquitectura en esa búsqueda de las nuevas posiciones energéticas del espacio. Quizás por eso la influencia reciproca entre Nietzsche y Semper no cesó. Si, en el primer caso, vimos cómo Nietzsche lo cita en el libro de *El nacimiento de la tragedia* para exponer lo que el cromatismo otorga a la máscara y la arquitectura, de igual modo, el texto contenido en el libro de Semper está incluido en *El drama musical griego*, cuando se refiera a que: "*la bruma de las velas de carnaval es el autentico ambiente del arte*". Sin

---

<sup>102</sup> KGB II/2 29-30. No sabemos de qué libro se trata, pero parece evidente que Nietzsche quería hacerla participe de la veneración por el arquitecto que él sentía. Cosima parece hacerse participe del pensamiento nietzscheano respecto a la serenidad que ofrece la escena arquitectónica ante lo fútil de la ópera, cuando en otra de sus cartas cf. KGB II/2 123-127, n. 66. Cosima describe "La imagen de La Valkiria arroja sus sombras sobre todo; únicamente el dibujo de Semper aparece claro y limpio".

duda, la sensorialidad de ambos está contenida en esa atmósfera vital del pensamiento de la época.

En cuanto a las influencias nietzscheanas en la arquitectura de Semper, podemos verlas cuando el arquitecto proyecta el segundo teatro en Dresde y en cómo el arquitecto diseña la construcción del muro del coro, que para entonces ya había leído *El drama musical griego*, recientemente publicado, y/o *El nacimiento de la tragedia*. La influencia del texto se vio con claridad en la tensión que expresaba esa forma circular<sup>103</sup>, su texturalidad y color, y cuando se refiere a éste como:

[...] un color camaleónico, que a veces se ríe y a veces llora, pero que siempre juega, y ello parece más justificado en cuanto (como es característico de la dirección de nuestro arte dramático) recalca en el siglo en el que los principios de la arquitectura antigua encontraron una interpretación libre, un siglo en el que Shakespeare confirmó nueva vida al drama, una vida que ha florecido de nuevo en una segunda juventud<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> A ese motivo se refiere, también Cosima, cuando dice en una de sus cartas: "Semper utiliza ciertas cosas de nuestro Palacio de Festivales para Dresde (entre otras, el "espacio místico", que Wagner había previsto para la orquesta, y que ha permitido a Semper la realización de un motivo arquitectónico extraordinario)." Cf. II/2, 181-184, n. 88

<sup>104</sup> G. Semper, *Das königliche Hoftheater zu Dresde*. Dresde: Druk und Verlag Von Friedrich Viewgvund sohn, 1848, p. 27. citado en cf. H. F. Mallgrave, *G.Semper. The architect of Nineteenth century*. London: U.Yale, 1996, p. 351.

Pero la incorporación de los parámetros de la tragedia a la fachada teatral no se detuvo en el muro del coro. También la realiza en la exedra en la que aparece la imagen de Dioniso que lleva a Adriana en un carro con cuatro panteras. Sin duda, la esfera de entrada posee esa carga dionisiaca contenida en el color de su piedra, en la forma cuasi barroca y en su manera de generar un espacio a la ciudad. Se trataba de ese resurgir del color que ya apreciaba Nietzsche: "Con mucha lentitud y con la más encarnizada resistencia de aquellos hiperhelenos se ha abierto paso la visión polícroma de la plástica antigua, según la cual ya no hay que imaginarla desnuda, sino vestida con una capa de color"<sup>105</sup>.

Más allá de esos dos elementos descritos el concepto de arquitectura vestida se aprecia en la manera en que aborda la fachada de sus edificios. Para comprenderla debemos ponerla en relación con el estilo neoclásico que existía hasta entonces. La serenidad y la pureza de líneas, encarnadas en la arquitectura de Schinkel, son abandonadas buscando una nueva sensorialidad. Los edificios dionisiacos no necesitan ya expresar la sinceridad en sus formas, no contienen ninguna verdad. La teoría de Semper debía de llevarse a la práctica y esto suponía que había que vestir la arquitectura. Por eso, la texturalidad de la fachada se lleva a cabo mediante la rustificación de los

---

<sup>105</sup> OC I 441, *El drama musical griego*.

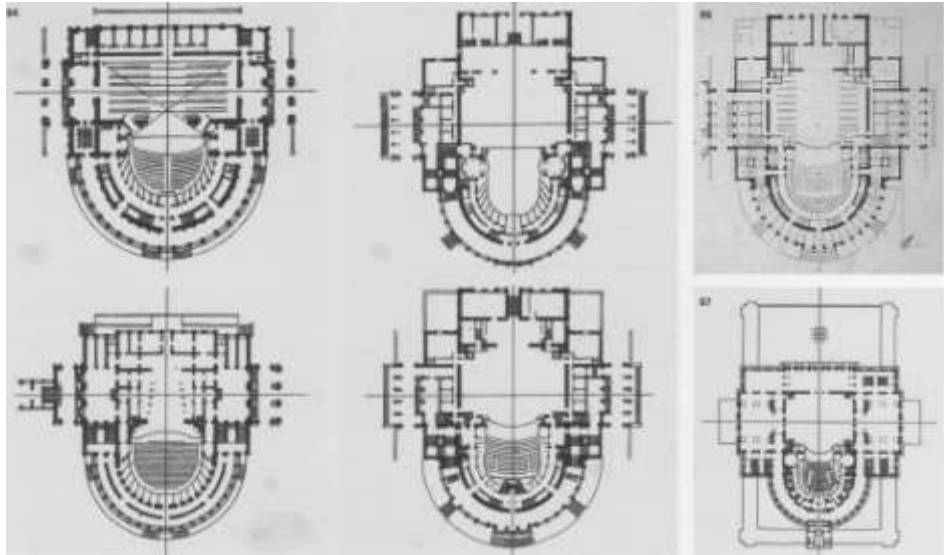
materiales, la piedra de los *mohadillones* y la doble columnata en plantas superiores que no deja lugar al paño limpio. Todo está vestido recurriendo a sinuosas fórmulas y a una expresividad máxima del color. Pero este no es ya el adorno impostado, sino que la piedra se ha apropiado de la forma para contener los parámetros de la seducción.

Además de concebir la arquitectura como una epidermis que rodea el espacio, Semper acaba impregnando los espacios interiores de una fluidez poco corriente hasta entonces. El pensamiento de Semper, como dijimos antes, contiene la esencia del pensamiento vitalista y lleva impreso las posiciones psicológicas y esa manera darwiniana de interpretar los espacios. En ese sentido, si la epidermis o el borde de la arquitectura se concebían como lo esencial, lo era en la medida en que el resto de sus elementos iban perdiendo protagonismo en la conformación de la arquitectura. Por eso, el objeto construido comenzaba a entenderse como ese organismo capaz de producir sensaciones en quien lo recorriera. Era la necesidad y la libertad espiritual, que Darwin veneraba, lo que debía impregnar el carácter de las creaciones. Esto se observa en la forma en que se establecen los elementos que la componen y cómo se repliega de manera orgánica generando un espacio circular. Se estaban incorporando los valores energéticos apreciados en el Dioniso a la arquitectura. Esto influye en la nueva manera fluida de interpretar el espacio, que después sería

tan importante para la arquitectura contemporánea. La fluidez espacial guarda una estrecha relación con esa nueva forma científica de entender las cosas en la cultura Darwinista concerniente a la forma en que la sangre riega los cuerpos y de como la materia solida se constituye en torno a ésta. Ese pensamiento lo utilizaba el arquitecto en su argumentación, cuando invocaba el carácter dionisiaco de su edificio. Fruto de ello es que la conexión de los espacios de los edificios por él proyectados, estudiándolos siempre en el contexto de la época y de los materiales que lo componían, ya contenían una serie de conexiones entre espacios impropia de la arquitectura de la época. Los corredores paralelos a la escena en la *Opera* de Dresde<sup>106</sup> logran una conexión de espacios y un fluir que los diferenciaba de los predecesores. Esos espacios querían participar de la gradación tensional que producía la escena. De la misma forma que querían hacer transitable el edificio hasta sus últimas consecuencias. Se trata del pensamiento vital materializado en la arquitectura y llevado al extremo.

---

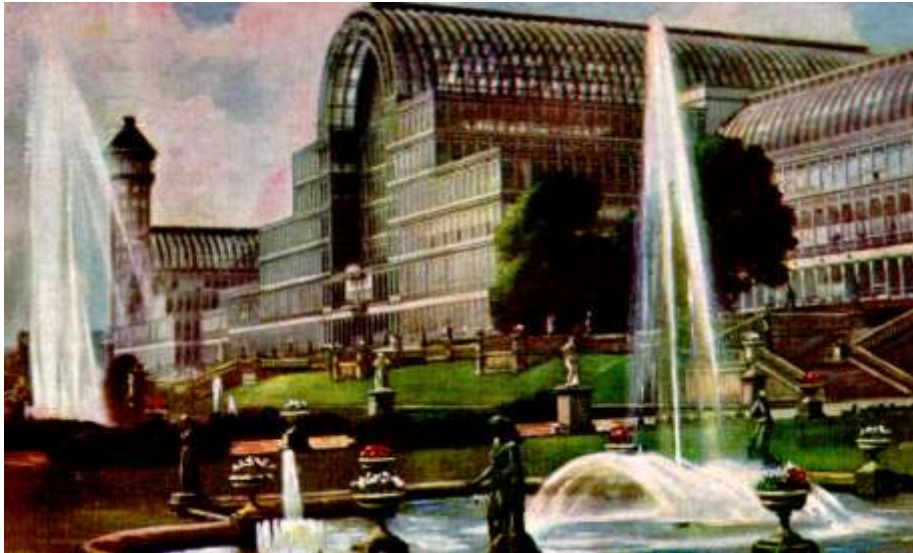
<sup>106</sup> *La ópera de Dresden* es construida por Semper originalmente en 1841. Tras un gran incendio volvió a reconstruirse entre 1869 y 1874 con algunas nuevas incorporaciones y bajo la dirección de él mismo como arquitecto. Es en esta etapa donde se incorporan nuevos criterios dionisiacos a su obra de la misma manera que Nietzsche incorpora pensamientos semperianos a su obra *El nacimiento de la tragedia*.



*Opera de Dresden 1874, Gottfried Semper.  
Se aprecia, como el límite de la planta es un todo recorrible inusual para su época.*

Sin embargo, más determinante incluso que su obra construida fue su posicionamiento ante la construcción del *Crystal Palace*<sup>107</sup> tras su inauguración. Es importante esta lectura ante la oposición social que existía sobre la realización de un edificio de corte tan moderno.

<sup>107</sup> Edificio proyectado por Paxton y construido en 1851 en Londres. En un clima de búsqueda de un estilo en el que los grandes críticos defendían la reincorporación de estilos anteriores, la creación de este novedoso edificio, completamente ejecutado en cristal, despertaría las críticas. La actitud de Semper apoyando a esta construcción contenía parte del germen rupturista nietzscheano que veía la historia como un lastre para la cultura.



*Crystal Palace 1851 de Londres, Paxton.*

El *Crystal Palace*, que para la arquitectura supone la creación del primer edificio moderno, contenía, para Semper, un valor especial en cuanto a su forma de abordar el espacio, de utilizar los materiales y de acometer su sistema estructural. Por esta razón, el arquitecto realiza una defensa incondicionada del edificio, pues en él se dan los requisitos fundamentales de sus postulados. Se trata de una arquitectura unitaria, con materiales y sistema constructivo propio de la cultura de su época y, además, posee ese carácter fluido en su espacio interior. Como en el espacio griego, posee la capacidad de albergar al ser humano y proporcionar su libertad de expresión sobre su espacio que delimita, por ser ampliamente recorrible y sin jerarquías muy marcadas. Como enunció Semper: "¡Aquí hay

victoria y libertad!”<sup>108</sup>. Se trataba del primer edificio contenedor sin contenido, su neutralidad había hecho que con él desaparecieran los rasgos de simbolismo absoluto de la pieza arquitectónica y la politización del espacio a ambos lados de su borde. En su interior la instalación de la obra de arte era su protagonista y por ello el protagonismo del edificio estaba desapareciendo. No es de extrañar, que el primer edificio moderno al servicio del hombre no hubiera sido realizado por un arquitecto, sino por Paxton, un ingeniero agrónomo<sup>109</sup>. El edificio no necesitaba al genio, pues no quería con sus formas impresionar a los demás, ni imponer un estilo. Ya no estábamos ante la arquitectura que expresaba lo que había que sentir, se trataba de un edificio neutro para un fin determinado y por eso despertó la admiración de Semper. Sus muros no trataban de proteger al individuo de las fuerzas naturales como antaño, sino que el objeto arquitectónico se posaba en la naturaleza casi sin alterarla, con esos límites de cristal casi imperceptibles, como la gradación entre coro y público o como las colinas griegas que, mediante esa sutil intervención transformaban el espacio en teatro. De esa forma el edificio generaba la atmósfera vital tan pretendida y elogiada. La búsqueda de la fluidez espacial fue

---

<sup>108</sup> G. Semper, “Science, industry and art”, en *Four elements of architectures*. Cambridge: University, 2010, p. 130, : “Here is victory and freedom!”

<sup>109</sup> Hacemos este comentario debido a que la carga moral y el sometimiento a la historia y a la belleza habían hecho caer al arquitecto en un bucle del que era difícil salir.

determinante para tiempos venideros. La membrana que configura el edificio *Crystal Palace* supone un paso decisivo en el nacimiento de la primera piel. No es de extrañar que esas nuevas formas de experimentación surgieran con total maestría ante la necesidad de construir.



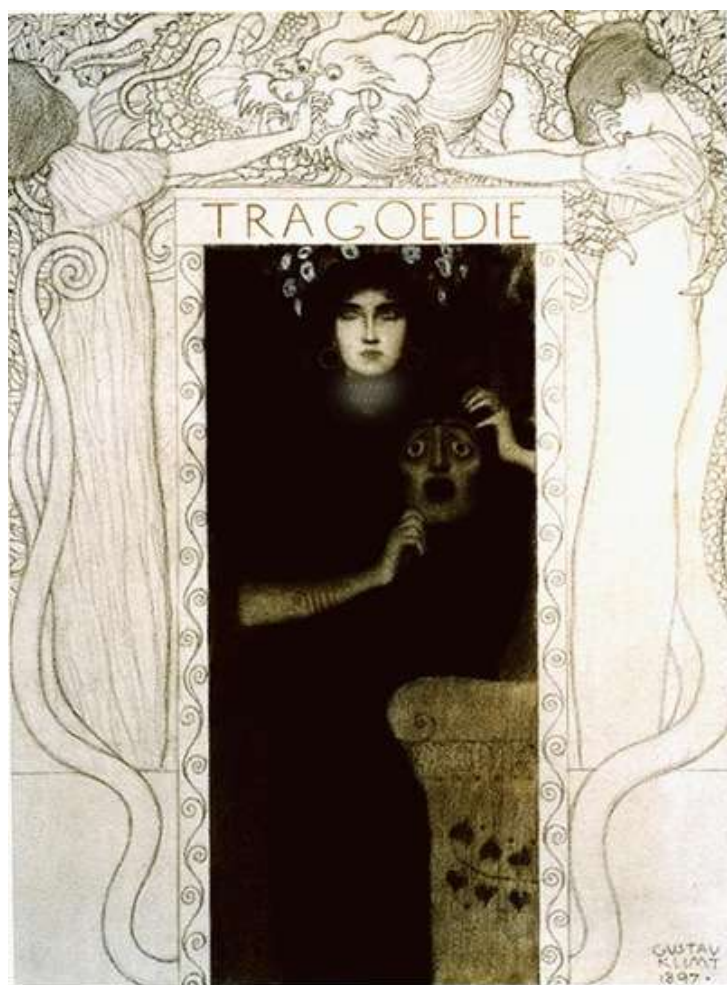
*Interior del Crystal Palace.*

*Se realizaron numerosas exposiciones con arte procedente de todos los lugares del mundo. Entre ellos, la dirigida por Owen Jones sobre el patio de la Alhambra.*

Pese a no haber proyectado nada con los nuevos materiales de la arquitectura, Semper sienta las bases teóricas para el surgimiento de la piel de la arquitectura. Críticos del arte, como Riegl, o arquitectos, como Adolf Loos, son una muestra de ello. La arquitectura semperiana supo desprenderse por completo de los cánones establecidos por occidente representados en los edificios neoclásicos. Por eso, para encontrar el primer ejemplo en el que se materializó ese espacio energético concebido a la manera wagneriana tendríamos que

esperar a ver las construcciones de un pensador altamente influido por Nietzsche.

### 1.3 CRITICA DE LA HISTORIA Y LA FORMACIÓN DE LA MÁSCARA EN LA VIENA DE FINALES DE SIGLO DE OTTO WAGNER.



*Tragedia 1897, pintura de Gustav Klimt*

Para comprender cómo el pensamiento de Nietzsche influye en el siguiente estadio de la transformación de la arquitectura, es necesario trasladar el núcleo de acción a *la Viena de finales del siglo XIX* y adentrarse en el pensamiento que merodeaba a los intelectuales que formaban parte del *Círculo de Viena*. Tal y como analiza Carl E. Schorske<sup>110</sup>, es en ese nuevo entorno político y cultural en que se da el caldo de cultivo propicio para el surgimiento de nuevas variantes en el arte. Uno de los documentos que mejor representa este pensamiento es la *Carta de Lord Chandos*<sup>111</sup>. Las palabras contenidas en el texto representan el sentimiento generalizado de una sociedad y la influencia filosófica de Nietzsche en cómo la *psique* comienza a ser fundamental para la experiencia cultural de la época.



Foto de algunos componentes del Círculo de Viena.

---

<sup>110</sup> Cf. C. E. Schorske, *La Viena de fin de siglo*. Madrid: Siglo XIX, 2011.

<sup>111</sup> Cf. H. V. Hofmannsthal, *Carta a Lord Chandos*, trd. de A. Dieterich. Madrid: Alianza, 2008.

El pensamiento en clave biológica y darwiniana había calado con fuerza en ese entorno social y eso estaba teniendo sus consecuencias en la expresión artística de la época. Muestra de ello, son las palabras contenidas en la carta de Hugo von Hofmannsthal, y cómo éste da a conocer la confusión que se produce en sus vivencias. En uno de los pasajes de dicha carta, es claro cuando dice:

¿Y soy yo, de nuevo, el que con veintitrés años encontró dentro de sí, bajo los pórticos de piedra de la gran Plaza de Venecia, aquel orden interno de los periodos latinos cuya planta y construcción intelectuales le entusiasmaron interiormente más que los edificios de Palladio y Sansovino que emergen del mar?<sup>112</sup>.

Como podemos apreciar, la *hybris* sensorial en la percepción del individuo cambiaba desde lo cotidiano hasta ese orden interno de las cosas y viceversa, lo que producía la confusión del individuo y la puesta en tela de juicio del yo, que empezaba a interpretarse como múltiple. Por eso, en el texto recapacitaba sobre la extrañeza que le producían los estilos académicos y sin alma. Representa con detalle lo que para el individuo de la Viena de finales de siglo significaba la espacialidad exterior: cuerpo y alma unidos en un todo

---

<sup>112</sup> H V Hofmannsthal, *op. cit.*, pp. 10-11.

indiscernible comenzaban una lucha interna. Esto supone una crítica a la nitidez perceptiva a la que aspiraban los románticos y todos los pensamientos posplatónicos.

En el nuevo clima de acción artística, todo lo que acontecía a su alrededor estaba sometido al régimen de la sospecha. La sospecha que Nietzsche trasladó a Freud, a Wittgenstein y a toda la corriente vienesa. En ese movimiento intelectual surgen grandes figuras del arte como Klimt en pintura o Schoenberg en música. En arquitectura, y de la mano de Otto Wagner y Adolf Loos, se produciría un cambio que sería fundamental como germen del desarrollo de la arquitectura contemporánea. Esta transformación supone el surgimiento de una máscara sobre la arquitectura y está internamente relacionada con el sometimiento del límite de la arquitectura a un enmascaramiento y una falsificación que hasta ahora hubiese sido imposible debido a la carga histórica que estaban aplicando los arquitectos anteriores a sus edificios.

En esa tarea de transformación es fundamental la figura de Otto Wagner<sup>113</sup>(1841-1918). El cambio de la arquitectura, gracias a la transformación a la que somete a sus edificios, tiene un afán rupturista respecto a etapas anteriores. En ellos se plasman dos conceptos fundamentales heredados de

---

<sup>113</sup> Arquitecto que formó parte del Art Nouveau y secesión inspirado en el Ars & Crafts.

Nietzsche: el primero, y que trataremos a continuación, es considerar a la historia como un impedimento para la vida; y el segundo, es la falsificación de la fachada del edificio que implica el surgimiento de la máscara y sin la cual no hubiera podido entenderse la nueva arquitectura.

Para que las nuevas condiciones se produjesen fue fundamental la influencia que tuvo sobre Wagner el texto de Nietzsche contenido en "Las consideraciones intempestivas II", titulado *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, como bien detectó Rovira en el prólogo sobre el libro fundamental del arquitecto, *La arquitectura de nuestro tiempo*<sup>114</sup>. Por tanto, será imprescindible el análisis de las palabras de Nietzsche para comprender en qué medida para los arquitectos la historia suponía un freno en ese nuevo pensamiento vital que les abordaba.

Después de la etapa inicial del pensamiento de Nietzsche, surge una crisis de valores con respecto a sus posiciones históricas anteriores. El pensador se desmarca así de los postulados románticos, del mismo modo que se opone frontalmente a la visión histórica del mundo que posee Goethe. Para Nietzsche, la historia es la expresión de un fenómeno

---

<sup>114</sup> En el prólogo del texto Cf. J. M. Rovira, *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis, 1993, pp. 13-14, el autor relaciona el paralelismo de Wagner y su actitud crítica con la historia con los textos de Nietzsche.

cultural, por eso pone en tela de juicio la excesiva consideración que el romanticismo había visto en esta manifestación y el hecho de que se estuviese produciendo una categorización en el análisis de estas expresiones históricas por parte de la crítica. El filólogo interpretaba que la visión histórica de las cosas no estaba dejando a la cultura avanzar sobre sus propios pasos. Para Nietzsche, "la historia, concebida como ciencia pura y convertida en soberana, sería para la humanidad una especie de cierre y balance para la vida [...] en tanto está al servicio de la vida, está al servicio del poder ahistórico"<sup>115</sup>. De este modo, el autor considera que la historia está siendo objeto de estudio científico, lo cual no puede tolerar.

La crítica a esta interpretación lleva implícita la ruptura con los críticos del arte, y en ese contexto se expresa cuando dice: "Con el término ahistórico designo el arte y la fuerza de poder olvidar y encerrarse dentro de un horizonte limitado"<sup>116</sup>. El poder era la clave para vencer ese lastre que suponía la historia para nuestros entornos sociales: "Nuestros literatos, tribunos funcionarios y políticos [...] no son seres humanos, sino tan sólo compendios de cuerpo entero[...] configuraciones de formación histórica, en un todo son formación, imagen, forma sin ningún contenido verificable, por

---

<sup>115</sup> OC I 702.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 746.

desgracia, solamente forma mal, y por añadidura, uniforme”<sup>117</sup>. El uniforme simboliza ese límite material de poder que configura lo exterior y las reglas, en éste debe resurgir la expresión individual de la vida contenida en cada uno y como expresión artística para generar nuevas formas.

Es en esos términos en los que se refiere a la historia como algo capaz de ser soportado “sólo por las personalidades fuertes, a las débiles las borra por completo”<sup>118</sup>. El arte y las fuerzas de poder son las herramientas que fundamentan la vida y se construyen sobre lo creado al mismo tiempo que lo dinamitan. Estas posiciones son las que llevan al pensador a los análisis de lo que acontece en clave *genealógica*<sup>119</sup> y prescindiendo de la historia, lo que marcará un antes y un después en la forma de estudiar el pensamiento contemporáneo<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, 717.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 717.

<sup>119</sup> El estudio genealógico de las cosas lo lleva a cabo Nietzsche en su texto *Genealogía de la moral*. En éste el autor analiza el cambio de los estadios morales como una transformación de fuerzas y voluntades sociales, que subyace en el sentir de la sociedad y no siempre se manifiesta o se puede constatar históricamente.

<sup>120</sup> El estudio de los acontecimientos formulado por Nietzsche en clave no histórica será fundamental para los pensadores contemporáneos y el estudio de los cambios culturales en base a métodos genealógicos, cartográficos, arqueológicos, etc. Todos ellos se fundamentan en nuevas formas ahistoricas de estudiar un pensamiento.

El hecho de tener esa consideración ahistórica le lleva a interpretar la ciudad y su arquitectura como reflejo vital de lo acontecido. Para el individuo, "la historia de su ciudad se convierte en la suya propia; él comprende la muralla, la puerta almenada, el concejo municipal y la fiesta mayor como una crónica ilustrada de su propia juventud y en todo esto vuelve a encontrarse a sí mismo, a encontrar su propia fuerza y diligencia, placer y juicio, e insensatez y vicio"<sup>121</sup>. Por eso, para Nietzsche, el hombre debe situarse únicamente en la comprensión de la historia como esa manifestación de vivencias anteriores.

En esos términos fue en los que el arquitecto Otto Wagner construyó su crítica a lo anterior, lo deja claro en su texto fundamental cuando expresa cómo, "el arquitecto crítico se ve en trance de decidir por dónde empezar a demoler una práctica tan absurda"<sup>122</sup>. Romper con la crítica simboliza la ruptura con esa lectura en clave científica de la historia. Pues ésta, en su época, no hacía más que minar el campo de las artes para categorizarlo y hacerlo incomprensible, fruto de la amalgama de corrientes artísticas que se daban. Para Wagner, "todos los grandes arquitectos de épocas anteriores hubieran

---

<sup>121</sup> OC I 703.

<sup>122</sup> O. Wagner, *La arquitectura de nuestro tiempo*, trd. de J. Siguán. Madrid: El Croquis, 1993, p. 52.

tomado a sus diferentes clientes por locos si éstos les hubieran expresado su deseo, o les hubieran ordenado que la obra a construir mostrase las formas estilísticas de una época anterior<sup>123</sup>. Por eso, para sus edificios también suponía un estancamiento referirse a movimientos estilísticos anteriores y no construir en el estilo propio de su época. En esos términos se basa para expresar que “es lógico que la tan movida segunda mitad del siglo XIX buscara también la forma de expresar una idea de arte propia”<sup>124</sup>. Estamos ante la necesidad del resurgir de una libre expresión en una sociedad a través de las modificaciones en su arquitectura. Sin embargo, es una gran incógnita saber cómo Wagner iba a abordar ese proceso de deshistorización y nueva creación.

Para llevarlo a cabo el autor vuelve a tomar los pasos del pensamiento vital de la Viena de finales de siglo y se instala en territorios inexplorados por la arquitectura. Lo que le conduce a recurrir a los caminos de la falsificación y con ello al surgimiento de la máscara. De esta forma el objeto de la arquitectura comienza a concebirse en superficie y a perder las connotaciones de profundidad anteriores. La ornamentación y el enriquecimiento exterior del objeto comienzan a formar parte de

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 53.

un rasgo fundamental que es lo útil. Así lo expresa el arquitecto apelando al surgimiento de la arquitectura original:

La ornamentación de las cabañas y cuevas con flores, floreros, trofeos, armas y lapidas conmemorativas seguramente osó despertar entre los hombres la primera sensibilidad frente a la reproducción, y de esta manera, el primer arte, la arquitectura, dio vida a sus hermanas: la pintura y la escultura [...].

Necesidad, finalidad, construcción (e idealismo), constituyen el germen de la vida arquitectónica<sup>125</sup>.

Para Wagner esa ornamentación, como una necesidad inherente al ser humano, es la que le hace salir de lo estrictamente útil. Sobre esos postulados se declara heredero de Semper<sup>126</sup>. Cuando hace esto, está yéndose a la clave del asunto al reclamar como utilidad no sólo la funcionalidad del edificio, si no la necesidad de divertir al espectador y hacerle la percepción de las formas de la arquitectura más agradable. Para provocar esto, da igual si la arquitectura es mentirosa. Estamos ante el primer arquitecto hedonista que sitúa la arquitectura en terrenos del sentir inmediato para despojarla de la carga intelectual y someterla a un nuevo proceso mucho más banal. Con la

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 78.

arquitectura de Wagner se habían reducido el espesor de los muros hasta quedarse en la mínima expresión y los ornamentos hasta formar una película delantera. Asistimos así a la preparación del límite de la arquitectura, de sus muros, para que se den en él las condiciones propias de la posmodernidad. Sin duda, su argumento es el paso previo a la introducción de la máscara y la ficción en la arquitectura, ésto se constata cuando explica uno de sus edificios:

Las ménsulas y sillares que no soportan nada, las construcciones de hierro que muestran una impronta característica de la piedra (o poseen un aspecto tectónico), los revocos imitan el despiece de una obra de fábrica, (las esculturas de Zinc,) la gran cantidad de detalles exteriores que aparentan ser más de lo que en realidad son y otros muchos ejemplos similares entran en esta categoría<sup>127</sup>.

Los elementos que componían los nuevos muros de la arquitectura no necesitaban ningún espesor y ninguna verdad: revestidos, aplacados y pilares ocultos.

La ornamentación modernista que poseían las edificaciones primitivas del autor fue perdiendo espesor hasta

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 84.

casi ser pintadas en fachada. Así fue realizada su obra más importante, *Majolica house*<sup>128</sup>.



*Majolica house 1899, Otto Wagner.*

Los rehundidos de piedra de sus fachadas eran falsos, inventaba elementos e importaba piezas del lenguaje del vestir. Este nuevo proceder provocaba que la revolución industrial y su procedimiento aplicado a la arquitectura tuvieran cabida, parece que estemos asistiendo a la colocación de la máscara de Semper y al vestir de la arquitectura. Por eso se refiere a éste diciendo

---

<sup>128</sup> *Majolica House*, 1899, es un edificio de viviendas en el cual se aprecia cómo el ornamento hasta entonces conocido comienza a debilitarse para convertirse en textura y lograr la planitud de la fachada.

que “no tuvo el valor necesario para completar sus teorías [...]”<sup>129</sup>.



*La Caja Postal de Viena, 1906, Otto Wagner. Wagner aplica sobre la fachada este edificio técnicas propias del bordado, como piezas metálicas en la coronación.*

La arquitectura de Otto Wagner, como pasó en el edificio de La caja Postal de Viena, no buscaba ya la sinceridad en sus materiales. El autor se había instalado en un territorio que era extraño para el arquitecto de su época cuando decidió recurrir a la apariencia y simplificación de sus edificios. El borde de éstos se había impregnado de los criterios de Nietzsche y de

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 80.

Semper para colocarle una máscara y vestir al edificio provocando una nueva sensualidad buscada.

Introducir una arquitectura fingida era impensable hasta esos momentos en un territorio artístico en el que siempre el objeto de la arquitectura había sido interpretado en clave de trascendencia y reclamando la verdad de sus elementos. Por eso consideramos tan significativo el cambio llevado a cabo por Otto Wagner desde el pensamiento nietzscheano.

El ornamento de los muros comienza a sintetizarse para adquirir una superficialidad y una texturalidad inusual que buscaba nuevas sensaciones en el objeto artístico. Valores como la suavidad, la porosidad o las capacidades táctiles de los muros iban a ser incorporados a los contornos de la arquitectura en esa experimentación. De esta forma, los bordes del arte comenzarían a tratarse más como un vestido que en su desvelo o insinuación transmite una experiencia a su receptor. En adelante, las tesis sobre la simplificación y abstracción del arte plástico comienzan a percibirse en todos los campos: en la pintura, en los cuadros de Gustav Klimt comienzan a realzar los bordes para provocar la planitud de las formas e incorpora una texturalidad a los dibujos propia del arte bizantino; la escultura comienza a abstraerse en sus formas y a perder su carácter plenamente figurativo; la arquitectura de los edificios de la

Secesión<sup>130</sup> enfatiza las formas planas y es despojada de ornamentos remarcando sus bordes para realzar su planitud. El ejemplo paradigmático en arquitectura lo tenemos en el palacio de Stoclet<sup>131</sup>. En éste, el arquitecto remarca con el ornamento sus bordes para enfatizar su planitud.



*El Palacio Stoclet 1911. Bruselas  
Joseph Hoffman.*

*La colocación de un elemento en sus bordes, a modo textil, ayuda a enfatizar la planitud de las superficies. Los contornos en los bordes de los objetos se dieron en pintura, escultura y arquitectura de la secesión.*

El último paso sobre la eliminación del ornamento en arquitectura lo da el arquitecto Adolf Loos, que realizará su

---

<sup>130</sup> Movimiento artístico fundado en Viena fundado en 1897 por el arquitecto Joseph Maria Olbrich y formado por un grupo de una veintena de artistas.

<sup>131</sup> El *Palacio de Stoclet*, construido en 1911 por J. Hoffman en Bruselas, supone un ejemplo paradigmático de cómo su arquitecto, Hoffman, utiliza formas planas y remarca sus bordes para enfatizar su planitud.

alegato a la vida criminalizando al ornamento de distraernos de lo sencillo. Este paso lo estudiaremos más adelante en la presente investigación, en el capítulo que se abordará el sentir afirmativo del hombre.

A la luz de la crítica sobre las posiciones de abstracción, surge para dotarlos de base teórica, el ensayo de Wilhelm Worringer *Abstracción y Naturaleza*, en éste lleva a cabo la defensa de la máscara surgida en el movimiento vienés. El texto se posiciona en una encarnizada guerra contra lo natural y considera que:

Solo los pueblos civilizados de Oriente, cuyo más profundo instinto cósmico se oponía al proceso de racionalización y para quienes la apariencia exterior del mundo era tan sólo el rutilante velo maya, siguieron conscientes del insondable caos de los fenómenos vitales sin dejarse engañar por el dominio externo del intelecto sobre el panorama universal<sup>132</sup>.

La influencia de las posiciones nietzscheanas y schopenhauerianas<sup>133</sup> en el crítico es evidente. La sencillez del

---

<sup>132</sup> W. Worringer, *Naturaleza y abstracción*, trd. de M. Frenk. México: F.C.E., 1997, p. 31.

<sup>133</sup> Por influencia de Schopenhauer en su crítica de la filosofía kantiana, cf. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 2009. Worringer analiza el objeto artístico perteneciente al mundo de la apariencia, así lo expresa al decir: "este mundo visible en que nos hallamos es obra de Maya, un hechizo provocado, una apariencia sin realidad, comparable

borde tenía que ver con la debilidad del hombre para comprender la multiplicidad de fenómenos a los que asistía y con el hecho de sentirse encomendado a un orden superior más simple. Esa creación de una nueva máscara era la encargada de incorporar la magia al objeto que impregnaba toda la plástica vienesa. El espíritu de la falsificación y el fingimiento encarnado por Otto Wagner y sus predecesores estaba siendo teorizado para defenderlo de las corrientes artísticas de la artesanía. Estas leyes de composición poseían un lenguaje que huía de la naturaleza, de hecho así lo enuncia cuando escribe:

No es la estructura vegetal, sino su ley constitutiva, fue lo que el hombre trasladó al arte. El proceso consiste, pues, en que el ornamento puro, es decir, un producto abstracto, es acercado posteriormente a la naturaleza y no en que se estiliza posteriormente el objeto natural. Esta síntesis es decisiva; pues de ella se infiere que lo prístino no es el modelo natural sino la ley abstraída de él<sup>134</sup>.

Tras haber conocido cómo se formó la máscara de la arquitectura contemporánea, se hace necesario exponer las posiciones de la crítica hacia ésta en ese nuevo estilo que estaba

---

a la ilusión óptica y al sueño, un velo que envuelve a la conciencia humana, un algo del cual es falso a la par que verdadero decir que es o que no es”

<sup>134</sup> W. Worringer, *Naturaleza y abstracción*, trad. de M. Frenk. México: F.C.E, 1997, p. 95.

surgiendo, pues éstas contenían el germen de lo que se iba a producir a continuación en arquitectura, que era la dinamización de sus formas.

El surgimiento de la figura del arquitecto Van de Velde, como defensor de la artesanía tenía paradójicamente incorporado influencia del pensamiento dionisiaco. Sus arquitecturas contenían una gran expresividad natural en sus elementos y sus líneas enfatizaban un dinamismo en sus ventanales, cerrajerías e incluso en las formas de sus muros. Para éste, la mano del hombre contenía ese vigor capaz de expresar la diferencia individual en contraposición a la homogenización de la máquina.

Los debates entre Van de Velde y Worringer simbolizan el retorno de la máxima expresión dionisiaca de la arquitectura y cómo la tensión energética contenida en Dioniso trataba de recuperar el ornamento y la expresión de la fuerza. La influencia de Nietzsche en Van de Velde está ampliamente documentada en sus cartas<sup>135</sup>, en ilustraciones de textos<sup>136</sup>, en

---

<sup>135</sup> Van de Velde escribe en un manuscrito de sus memorias: "Continúo leyendo Zaratrusta y otros textos de Nietzsche por las noches. Después de emocionarme con algunas páginas de esta filosofía, cuya violencia se da a golpe de martillo, me tomo comida de lo real, tomo la biblia para ir a la cama [...]" Van de Velde, *manuscritos del destino*, octubre 1918-Abril 1920, BR (FS) X/16 en H. Van de Velde, *Grand manuscrit* BR (FS) X, Bruselas: Bibliothèque Royal, Albert I.

<sup>136</sup> En los archivos de Van de Velde, ubicados en la Biblioteca de *la Errera foundations*, figuran las ilustraciones que el autor realiza para las ediciones de

edificios proyectados<sup>137</sup> y bocetos <sup>138</sup>. Quizás por eso, el arquitecto trataba de dar una lectura en clave de fuerza a las líneas que contienen la ornamentación.



En 1908 Insel Verlag publica el *Así habló Zaratrustra*.



Ampliación del Nietzsche Archiv 1902

los libros: *El Dionisos ditirámico*, *Ecce Homo* y *Así habló Zaratrustra*. En ellos se advierte cómo el arquitecto tiene la capacidad de integrar la tipografía y los motivos florales que contiene su diseño. En 1908 Insel Verlag publica el *Así habló Zaratrustra*.

<sup>137</sup> En 1902 al poco tiempo de llegar a Weimar, dada su influencia del pensador, le fue encargado por Elisabeth Förster-Nietzsche la transformación de los bajos de su vivienda en un centro de interpretación de Nietzsche. El arquitecto trató de transformarlo con los conceptos de Nietzsche en su decoración y espacialidad que invitaba a la meditación.

<sup>138</sup> Van de Velde realizó numerosos bocetos para el monumento a Nietzsche. Sobre uno de ellos, cuenta en la carta a Von Bodenhausen: "[...] el nuevo estilo que yo represento y proclamo, icon este renacimiento de nuevo estilo que yo locamente decidí soportar!. Si yo estoy siendo el que produzco el monumento de Nietzsche, debo ser completamente libre y tener fe en mí mismo, tengo que realizar algo aceptable para el comité" Carta de Van de Velde a Von Bodenhausen, escrita el 23 de abril, 1912, citada en H. Van de Velde, *Grand manuscrit*, BR (FS) X, Bruselas: Bibliothèque Royal, Albert I.

La visión energética de las cosas le lleva a interpretar la tensión contenida en el motivo natural como una línea de fuerza y a argumentar que en la planitud y abstracción se da una línea inorgánica y muerta. La ornamentación que sugiere Van de Velde es una prolongación de la forma del objeto y, por eso, será la función de éste la que justifique el elemento decorativo que la conforma. No se trataba pues de ese elemento impostado de culturas anteriores, sino que contenía la fuerza de la esencia misma de los elementos de la arquitectura: "La línea toma su fuerza de la energía de quien la ha trazado"<sup>139</sup>.



*Boceto para el monumento a Nietzsche.*

*Sobre este particular Van de Velde escribió numerosas cartas en la que se percibía el dilema de este arquitecto tan expresivo y la lucha interior para realizar una pieza realmente Nietzscheana.*

---

<sup>139</sup> H Van de Velde, "Fórmulas de la belleza arquitectónica", en *Textos de arquitectura de la modernidad*, trd. de J. Galán. Madrid: Nerea, 1994, p. 95.

La actitud protectora de la artesanía y los valores contenidos en ella, le llevaron a Van de Velde a ser el primer director de la Bauhaus del primer periodo en Weimar. El germen tensional expresado por el autor se manifestaría en la forma de la arquitectura con posterioridad. En ese sentido, procede ahora analizar cómo se incorpora ese pensamiento dinámico a las posiciones arquitectónicas.

#### **1.4 LA METAMORFOSIS DE LA ARQUITECTURA EN EL GOETHEANUM DE STEINER.**



*Teatro Goetheanum en Dornach en 1928. Rudolf Steiner.*

La manifestación de la arquitectura dionisiaca por excelencia se encuentra en los edificios expresionistas de principios del siglo XX. En ellos se advierte un grado de emoción contenida difícil de explicar. Para analizar con detenimiento este proceso debemos introducir una figura que, aunque ha sido poco estudiada en arquitectura, es clave para comprender cómo se incorpora la actitud energética a la materia de la arquitectura.

Como vimos con anterioridad, la influencia de *El círculo de Viena* en la forma de interpretar el arte otorgó una componente psicológica al proceso creativo. Como el propio Sigmund Freud sugirió, la creación de formas consistía en una manifestación expresiva del gesto previamente condensado en el individuo. La visión del arte en esos términos no tardó en manifestarse en pintura en autores vieneses como Egon Schiele o Oskar Kokoschka. El gesto de sus cuadros contenía una expresividad que suponía una liberación de impulsos para el creador. En arquitectura, el expresionismo lleva a cabo esta transformación de una manera mucho más compleja. En este sentido, debemos analizar la trayectoria de uno de los arquitectos más influido por las corrientes de *El círculo de Viena*, Rudolf Steiner (1861-1925). Éste, que además de arquitecto era filósofo, se declaraba abiertamente heredero de Nietzsche<sup>140</sup> y

---

<sup>140</sup> En 1896, Elisabeth Förster-Nietzsche pidió a Steiner que supervisara el archivo de Nietzsche en Naumburg. Por aquel entonces, su hermano padecía una grave enfermedad mental.

Goethe. No en vano, Steiner escribió el libro *Friedrich Nietzsche, un luchador contra su época*<sup>141</sup>. El hecho de haber sido el padre del pensamiento *antroposófico*<sup>142</sup> ayudó al autor a plantearse una actitud metafísica ante la vida capaz de impregnar todas sus actuaciones.



Maqueta para Teatro Goetheanum en Dornach 1914. Construcción Teatro Goetheanum en Dornach 1919.

---

<sup>141</sup> Steiner dice en su obra, *El curso de mi vida. Autobiografía*. Madrid: R. Steiner, 1997, p. 18, sobre Nietzsche: "Las ideas de Nietzsche del eterno retorno y del superhombre, permanecieron mucho tiempo en mi mente, pues en ellas estaba reflejado lo que una personalidad debe sentir respecto a la evolución y al ser esencial de la humanidad, cuando a esta personalidad le es impedido captar el mundo espiritual, debido al pensamiento restringido de la filosofía de la naturaleza que caracterizó el final del siglo diecinueve. Lo que me atrajo concretamente fue que uno podía leer a Nietzsche sin encontrar nada que intente volver al lector «dependiente» de Nietzsche".

<sup>142</sup> Término acuñado por Steiner que obedece a un nuevo tipo de creencia metafísica, Antroposofía, capaz de aunar a Dios y a los hombres.



*Maqueta en Teatro Goetheanum en Dornach 1924. Contrucción Teatro Goetheanum en Dornach 1928.*

*En lo que media desde el primer edificio al segundo, apreciamos una transformación notable entre dos estilos y dos formas de sentir. La voluntad dionisiaca hizo que el edificio destruido de estilo modernista, se reconstruyese con una visión claramente expresionista.*

La búsqueda del estilo es el signo más claro de cómo las posiciones nietzscheanas se incorporan a su pensamiento. Para éste la arquitectura y su estilo forman parte de la expresión de un modo de vida, y así lo describe cuando dice: "Tal estilo arquitectónico habría sido para ella (la ciencia del espíritu) algo externo, pues ésta no es precisamente mera teoría, es vida en todos los ámbitos y podía crear ella misma su estilo"<sup>143</sup>.

Quizás por eso, su arquitectura debía acondicionarse a los impulsos vitales. Fue esa visión, en clave metafísica y vital, la que logró la transmutación de la materia de su arquitectura. Como ocurría en Nietzsche, en Steiner la arquitectura guarda cierta analogía con la forma en que se construye el pensamiento del hombre. El cuerpo interactúa dinámicamente con la obra de

---

<sup>143</sup> R Steiner, *Der Baugedanke des Goetheanum*. Dornach: Goetheanum, 1932, p. 18.

arte, por eso sus relaciones espaciales tienen que ver con el equilibrio de la pieza. Para éste, “lo que más profundamente se halla en el cuerpo etéreo como portador de nuestro equilibrio, de nuestra dinámica, se expresa bien en el arte arquitectónico”<sup>144</sup>. Es esta relación del cuerpo con la arquitectura algo que comienza con Nietzsche, que continúa con Steiner y que con posterioridad aparecerá en Heidegger y en los arquitectos existencialistas. Se trata de una experiencia plástica contenida en la materia a la que se enfrenta el hombre. De ésta forma, Steiner define el cuerpo a cuerpo del escultor ante su obra diciendo que: “[...] se tiene la sensación de que por todas partes injustificadamente uno pincha al cuerpo, lo aprieta, lo empuja desde afuera hacia dentro. Se tiene la sensación de formar la otra parte del cuerpo de afuera, y modelar las formas del afuera; [...]”<sup>145</sup>. La clave de esta experimentación es la capacidad de la plástica para acumular los signos del paso del tiempo. Así lo reconoce Steiner cuando se refiere a ella diciendo:

Se forman estados anímicos de características bien definidas cuando en el alma verdaderamente se experimenta lo escultórico, lo arquitectónico, cuando se vive la dinámica, etc. de la arquitectura, la encorvadura de la forma escultórica. Resulta que el

---

<sup>144</sup> R. Steiner, “El origen suprasensible de lo artístico”, en *El Arte y la ciencia del arte*, trd. de F. Schneider. Buenos Aires: Epidauro, 1986, p. 175.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 171.

mundo interior del sentimiento toma un camino particular. Se está frente a una experiencia anímica muy parecida a la memoria<sup>146</sup>.

Es esa capacidad de contener la expresión de un sentir y de condensar el tiempo la que hace a la arquitectura para Steiner una disciplina especial y cuya lectura está relacionada con la vida. Es ese sentido de la obra de arte el que lleva a los autores contemporáneos a su experimentación<sup>147</sup>. Pero en esa forma de contener el gesto era importante la unión entre las partes. Para ello, Steiner recurre a la influencia de la metamorfosis que postuló Goethe en el análisis de los elementos vegetales. Si para Goethe las fuerzas vitales eran fundamentales para generar la disposición de las plantas, para Steiner era la vida la que ayudaba a tejer esas nuevas formas en el arte. Así, Steiner trata de concebir su arquitectura como ese elemento biológico capaz de absorber todo lo reinante en lo cotidiano. Era necesario que este pensamiento trascendente fuera capaz de metamorfizar los elementos miméticos de la naturaleza e incorporar todas esas alegorías para fluidificarlas hasta emerger, cual nuevas formas arquitectónicas. Pues para él lo alegórico y lo mimético distraían en exceso al individuo. Había que

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>147</sup> Nos estamos refiriendo a artistas como Joseph Beuys, Gordon Matta Clark, Robert Smithson, etc., todos ellos, en una actitud bergsoniana sobre las cosas, experimentan con el tiempo contenido en la obra.

conseguir, a través de una abstracción surgida de la tensión vital, fluidificar los símbolos naturales para hacerlos más artificiales.



*Bocetos para los capiteles del Goetheanum en los que se aprecia como los motivos van perdiendo sus aristas.*

De este modo, se acercaría al sentir primitivo del hombre. Según Steiner, la obra de arte debía contener "lo que uno experimenta en esta fuente originaria [...], sin expresar estas ideas de modo alegórico y simbólico, dejarlo fluir directamente en lo artístico"<sup>148</sup>. La fluidez en los elementos empleados por Steiner evocan el agua que metamorfosea el borde del espacio. Ese dejarlo fluir sería para el autor lo que otorgaría un cierto orden en el caos reinante. Una manifestación de dicho proceder la encontramos en el estudio que el arquitecto hace de las columnas del edificio y su forma de fluidificar la alegoría que contiene sus capiteles. La arquitectura poseía una

---

<sup>148</sup> R. Steiner, *Der Baugedanke des Goetheanum*. Dornach: Goetheanum, 1932, pp. 16-17.

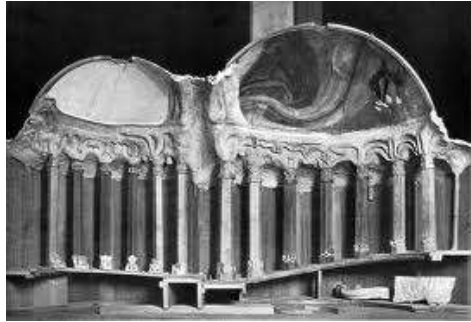
componente energética capaz de originar la materialización de un fluir infinito en sus edificios. Por eso para Steiner: “se tiene la íntima sensación de que la columna sostiene el travesaño y que la columna llega a formar el capitel. Lo creado exteriormente se experimenta íntimamente”<sup>149</sup>. Y para que esto pasara, el arquitecto prolongaba en sus diseños la masa de las columnas para casi fundirlas con los capiteles y elementos horizontales; de esa forma, la naturaleza acaba impregnando a la obra de arte para metamorfizarla en el éter reinante. De esta forma, se olvida el sentido mimético del arte y la naturaleza para generar las nuevas formas en las leyes del arte. Sin embargo, esa metamorfosis de lo alegórico y de sus elementos acabaría por impregnarlo todo y constituir la forma del edificio. Para Steiner, era la voluntad creadora, la que a través de formas naturales, debía envolver los espacios:

Así como la cáscara de nuez tiene la forma que corresponde a la carne, así también el artista, haciendo una construcción, trata de formar una envoltura para el contenido, una envoltura natural, de modo que por la forma exterior se exprese lo que contiene<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>150</sup> R. Steiner, *La misión de la ciencia espiritual y el edificio Goetheanum*, conferencia pronunciada en Liestal el 11 de enero de 1916, p. 23.



*Maqueta interior del Goetheanum.*

*Cúpula y columnas se integran como un todo impregnado por el fluido interior*

Esa fuerza natural acaba por transformar los espacios en la experimentación que lleva a cabo. El edificio destinado a las prácticas escénicas y *Auditorio en Dornach*<sup>151</sup> supone la experimentación de esas posiciones. La forma energética de percibir los espacios guarda seria analogía con los postulados de Richard Wagner. Las similitudes entre Bayreuth y el Goetheanum, ya observadas por Beat Wyss en *La voluntad de arte*<sup>152</sup>, suponen la capacidad de haber materializado por parte

---

<sup>151</sup> Auditorio de Goetheanum, realizado por Steiner en 1919. Tras un incendio en 1923, se volvió a levantar definitivamente en 1928. En la rehabilitación del auditorio se percibe cómo la transformación del pensamiento hace que se modifique el concepto de su arquitectura de Modernista a Expresionista.

En el edificio primitivo de 1919, observamos que la tensión afecta a los detalles y los ornamentos del conjunto. Tras el incendio, el pensamiento de Steiner está mucho más maduro y hace que experimente éste sobre el edificio para acabar afectando a sus maquetas, la escultura y pintura interior. De manera que esto afecta al conjunto del edificio que se reconstruye en 1928. Por eso, en el último edificio se produce una metamorfosis que hace desaparecer los pequeños detalles a favor de la forma.

<sup>152</sup> B. Wyss, *La voluntad de arte sobre la mentalidad moderna*. Madrid: Abada, 2010.

del arquitecto las posiciones nietzscheanas primitivas y de originar un nuevo lenguaje espacial. Para Steiner, la fuerza vital era capaz de elevar y generar nueva materia. Por eso, cuando Steiner apela al cultivo interior, se está refiriendo a esa nueva forma de entender los espacios en sentido darwiniano<sup>153</sup> y en el que lo hacía Nietzsche en la *Gaya Ciencia*. Steiner se refiere a un recinto que colme los instintos del conocimiento humano, un lugar que tenga la capacidad de contener a los hombres sedentarios y hacerlos viajar por la experiencia del conocimiento. Los límites de ese espacio debían concebidos con un dinamismo tal que ofreciera sensación de amplitud, en ese sentido, Steiner detalla que:

Se ha buscado hacer de todo el edificio la envoltura de lo que en él mismo ha de cultivarse [...]. Por dentro

---

<sup>153</sup> Nos estamos refiriendo al término darwiniano de domesticidad expresados en el texto cf. C. Darwin, *El origen de las especies*, trd. de E. Godinez. Madrid: Akal, 2009. Para Darwin la acción de selección natural es indispensable: "algún grado de variación en los instintos en un estado natural y la herencia de semejantes variaciones, debían darse todos los ejemplos posibles; pero la falta de espacio me lo impide. Únicamente puedo afirmar que los instintos varían ciertamente; así, por ejemplo, el instinto de emigrar varía en cuanto a su extensión y dirección, y se llega a perder totalmente." *Op. cit.*, p. 277. La variación del nomadismo implica la necesidad de propiciar unas nuevas condiciones espaciales donde el hombre desarrolle su intelecto y capacidad libre de decidir sobre las cosas. Es allí donde se produce lo Darwin llama la selección natural que "puede funcionar solamente cuando hay lugares en la economía natural de un distrito que pueden ser mejor ocupados por la modificación de algunos de sus habitantes existentes [...]. La ocurrencia de semejantes sitios dependerá con frecuencia de los cambios físicos que generalmente se verifican de un modo muy lento" cf. C. Darwin, *op. cit.*, p. 121. Esos sitios son los que Nietzsche introduciría en el aforismo 280 de la *Gaya Ciencia* cuando apela a lugares para los hombres cognoscentes.

nuestras paredes están revestidas de formas de tal manera que no se tiene sensación que por la forma se aísla el espacio, sino que se tiene en cuenta la sensación de que la pared es como translúcida, de modo que mira hacia lo infinito<sup>154</sup>.

Estamos ante la infinitud, la transparencia y la deformación del borde de la arquitectura. De esta forma, la máscara que se despojó de ornamentos en la etapa anterior se ha flexibilizado para devenir forma maleable y adaptable al territorio y la naturaleza.



*Interior de Goetheanum.*

*Podemos apreciar cómo se fluidifican todos los elementos y el cromatismo de su cúpula ayuda a la sensación de infinitud en sus muros.*

---

<sup>154</sup> R. Steiner, *La misión de la ciencia espiritual y el edificio Goetheanum*, conferencia pronunciada en Liestal el 11 de enero de 1916, p. 24.

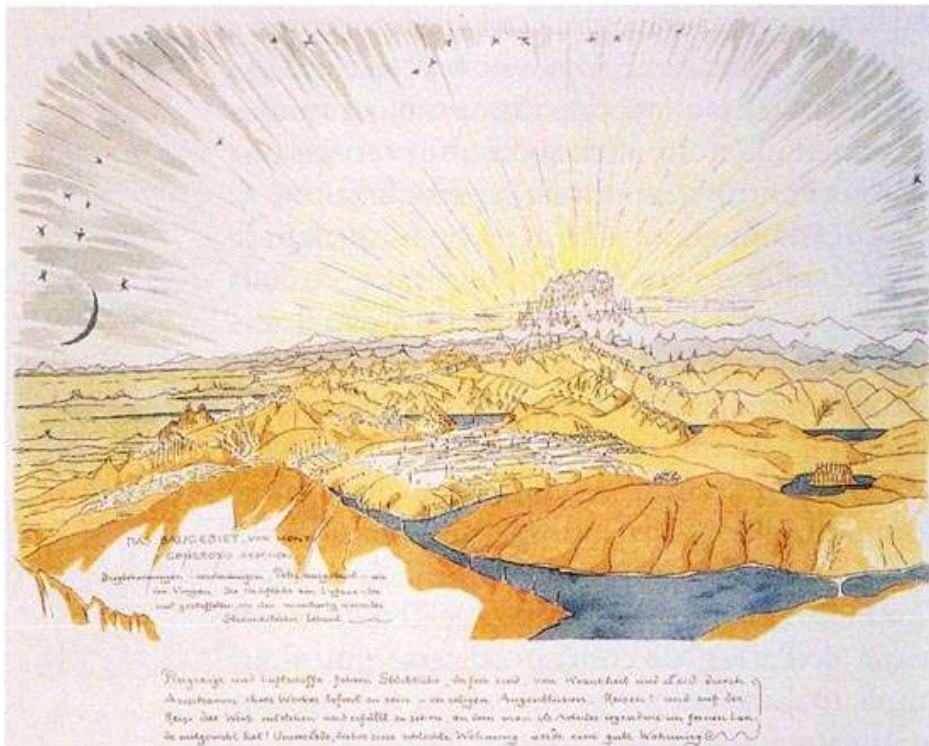
Por eso, en la etapa que estudiaremos a continuación la nueva manera de materializar los edificios estaría tremendamente arraigada a las formas en la que se materializan en la naturaleza y los organismos vitales. El pensamiento del ser humano estaba impregnado de esa voluntad capaz de hacer emerger nuevas formas de la tierra y para que eso transformara lo ornamental debía metamorfizarse cual fluido en la arquitectura. Quizás por eso, la potencia que impregnan las edificaciones de Steiner no dejaría indemne a la arquitectura y al arte plástico contemporáneo. Sus paredes integraban hábilmente la pintura y escultura. El análisis del Goetheanum en sus diferentes esbozos y reconstrucciones, desde 1908 hasta su conclusión en 1923, nos da una muestra de cómo el estilo Art Nouveau, que contenía las posiciones de Van de Velde y su línea fuerza, va fusionándose en los diferentes elementos de la arquitectura, hasta metamorfizar el edificio dando sentido unitario a la edificación. Una vez ocurrido esto, habría que analizar cómo esa metamorfosis devino forma libre en la arquitectura y se fue integrando con el territorio y experimentando con los nuevos materiales.

Autores como Scheerbart, Erich Mendelshon, Bruno Taut, Hugo Häring, etc., fueron influidos de esa expresividad contenida en la edificación, como veremos en el siguiente

capítulo. Todos ellos llevan un paso más allá las posiciones de Steiner en una búsqueda de un nuevo lenguaje. Como veremos, entendían la arquitectura en clave nietzscheana y así lo expresaban concibiendo sus edificios con tensión animal, expresividad y en clave energética.

En la actualidad, los arquitectos que se consideran herederos de las posiciones más nietzscheanas, entre otros Zaha Hadid y Oscar Niemeyer, realizan este tipo de arquitectura fluida. Pero considerarse heredero de Nietzsche, como veremos más adelante, no será tan fácil, tratándose de un pensador tan polifacético y de tanto calado en el pensamiento actual.

### 1.5 EL EXPRESIONISMO DIONISIACO Y EL DINAMISMO EN LAS FORMAS DE BRUNO TAUT.



Los dibujos de Bruno Taut en la serie *Arquitectura Alpina* integraban textos filosóficos. La influencia de Nietzsche sobre el arquitecto se reflejó en la inclusión de algunos textos contenidos en *Así habló Zaratustra*.

La fluidificación de los objetos alegóricos iniciada por Steiner fue un paso más allá y se materializó en la forma y en la expresión del gesto. Si las intervenciones de Steiner fueron metamorfoseando los elementos que componen la arquitectura (sus capiteles, sus vigas y sus techos), pronto posiciones más radicales en la interpretación de los edificios llevaron a sus arquitectos a impregnarlos de dinamismo en sus formas y a intentar metamorfosearlos con los paisajes naturales.

La figura de Mendelsohn y la influencia constatada<sup>155</sup> que Nietzsche despertó en éste, fue determinante en esa nueva manera de interpretar su arquitectura en clave dinámica, ello lo define con claridad cuando sobre la arquitectura contemporánea dice: "Lo que hoy en día aparece viscoso e informe, será forjado para convertirse en historia y resultará fantásticamente

---

<sup>155</sup> Mendelsohn cita a Nietzsche en dos de sus cartas que escribió a su novia durante las vacaciones de verano de 1911, una vez obtuvo su graduación en arquitectura. En una de ellas se refiere a la introducción reinterpretada del prefacio de *El nacimiento de la tragedia*: "[...] Como un libro para iniciados, como una música para aquellos que han sido bautizados en la música, [...], como signo de reconocimiento para parientes de sangre In artibus (en cuestiones artísticas)" Citada en la carta nº 28, escrita en Allestein el 22 de julio de 1911, Cf. E. Mendelsohn, "Letters Erich Mendelsohn", en *Archives of histories of art, The Getty Research Institute for the history of art and humanities*; o el texto: "Nada nos lleva a avanzar, o madurar más rápido, que estudiar aquellos grandes pensamientos que nosotros comprendimos porque pertenecemos a su estirpe... ¡Qué feliz sería yo si nosotros dos hubiéramos aligerado juntos el vigor del genio combativo! Hay todavía mucho más de él que debes conocer. Debes tener el conocimiento de su Zarathustra" contenido en la carta nº 29, escrita en Allestein el 25 de julio de 1911.

dinámico y convincente”<sup>156</sup>. El expresionismo constituye el primer paso contemporáneo en el que se materializan las posiciones de la arquitectura informe. La manera de entender los edificios para el arquitecto comienza a ser en sentido más animal. Es en ese contexto, en el que Mendelsohn describió la animalidad del edificio de Berhens:

Enfoscó sobre la expresiva tensión de la (turbina) entrada, con la rigidez del tímpano de un templo de múltiples roturas, disminuyendo la amplitud de la esquina del tubo hormigón con una horizontal rusificación, y destruyendo su sentido estructural por yuxtaposición de sus irrelevantes formas. Inserta un bloque dentro del otro, una edificación dentro de la otra, como si se tratara de una forma de un organismo que crece, sin una línea de ruptura. En la nueva era como un comando de masas es el sentido del poder de la arquitectura<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> E. Mendelsohn, “El problema de una nueva arquitectura”, en *Textos de la modernidad*, trd. de S. Marchan. Madrid: Nerea, 1999, p. 172.

<sup>157</sup> E. Mendelsohn, “*Problem einer neuen Baukunst*”. Berlin, Arbeitsart für Kunst, 1919. citado en (nota 65) cf., F. Neumeyer, “Nietzsche and Modern architecture”, en *Nietzsche and an architecture on our minds*. USA: Getty, 1999, p. 297.

Es muy importante esta apreciación de Mendelsohn sobre Behrens, porque él intuye que el segundo se sitúa en la búsqueda de un estilo. Pero esta vez, se trata de un estilo en clave vital. Por eso recurre a interpretar la arquitectura como si fuera un organismo vivo que crece y que contiene piezas imbricadas entre sí.

La expresividad de la edificación tuvo lugar gracias a esa interpretación en clave psicológica de la arquitectura que se estaba llevando a cabo y que vimos ya en las posiciones de Van de Velde. La expresión tensional del artista en su obra acaba desembocando en la interpretación del gesto en términos freudianos como del desplazamiento del mundo interior de condensado<sup>158</sup>. Esto ayuda a reconocer cómo los artistas expresionistas intentaban plasmar en sus obras ese gesto provocado por los instintos más animales condensados en el hombre. Por eso según Mendelsohn: "Nuestra tarea consiste en encontrar la expresión arquitectónica para estas fuerzas en movimiento y lograr a través del diseño arquitectónico un equilibrio entre esos esfuerzos, con el fin de controlar la presión interior, el impulso de las fuerzas vitales que provocan estos

---

<sup>158</sup> Expresión utilizada por Sigmund Freud: "la imagen refleja del mundo interior se superpone en época animista a la imagen que actualmente nos formamos del mundo exterior y la oculta a los ojos del sujeto." Cf. S. Freud, "Totem y Tabu", en *Obras completas*, trd. de L. López-Ballesteros. Madrid: B. Nueva, 2007, p. 1.801. La expresión de la tensión del objeto suponía la liberación de la expresión animal del artista.

movimientos”<sup>159</sup>. La incorporación del gesto a las formas del edificio era el resultado de la actitud de embriaguez del artista y de su búsqueda particular del fuera de sí. Así lo plasmaba en sus bocetos previos y de esa forma acababa materializándolos en edificios tan emblemáticos como *los almacenes Schocken*<sup>160</sup>.



*Almacenes Schocken en Stuttgart 1926, E. Mendelsohn.*

Uno de los arquitectos expresionistas que mejor definió ese sentir fue Bruno Taut (1880-1938). La influencia de Nietzsche sobre éste fue determinante<sup>161</sup>. La interpretación de la

---

<sup>159</sup> E. Mendelsohn, “Consensus internacional sobre el concepto de la nueva arquitectura, o dinámica y función”, en *Viena-Berlín Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, trd. de M. García. Barcelona: UPC, 2002, p. 192 *cit.* “The international consensus on the new architectural concept, or dynamics and function” conferencia en “*America et Amicitia*”, Amsterdam 1923 publicada en cf. E. Mendelsohn, *Complete works of the architect*, London: Princenton A.P., 1992, p. 27.

<sup>160</sup> *Almacenes Schocken*, 1926, situados en el centro de la ciudad de Stuttgart, diseñado por Mendelsohn, en los que la expresividad tensional de sus líneas se lleva hasta la última materialización.

<sup>161</sup> En una de las cartas enviada en 1094, Bruno Taut le cuenta a su hermano la impresión que le ha causado la lectura de Nietzsche. cf. *Bruno Taut and the architecture activism*. Cambridge: University, 1982, p. 301.

arquitectura como manifestación del resultado de una lucha de poder es prueba de ello. Por eso en una de sus citas, y con términos muy nietzscheanos, Taut cuenta cómo la arquitectura es el resultado de una agitación política canalizada: “es una gran corriente única y totalmente homogénea en la que se presentan estas tendencias [...] En ella se halla oculto lo que constituye el anhelo de nuestra época, lo que desea salir y clama por una transfiguración visible: la voluntad de construir nuestro mundo”<sup>162</sup>. Esa simbiosis de energías en arquitectura suponía trasladar la expresión tensional a sus formas plásticas más expresivas y así el edificio emergiera con fuerza. La arquitectura de Taut concebida de esta manera “[...] se apoya única y exclusivamente en el mundo de sus formas, creadas con libertad, sin imitación del entorno”<sup>163</sup>. Sin duda, tenían mucho que ver esa necesidad de nuevas formas libres en la naturaleza con una huida de la metrópolis que expresaba el sentir general de la sociedad berlinesa de aquella época, a la que se refiere Nietzsche en el texto *Así habló Zaratustra* cuando dice: “Oh, Zaratustra, aquí está la gran ciudad: aquí tú no tienes nada que buscar y todo que perder”<sup>164</sup>. Esa necesidad de huir de la ciudad,

---

<sup>162</sup> B. Taut, “La corona de la ciudad”, en *Escritos expresionistas*, trd. de D. Ábalos. Madrid: El croquis, 1997, p. 50.

<sup>163</sup> B Taut, “Sobre el teatro y la música”, en *op. cit.*, p. 228.

<sup>164</sup> Za III “Del pasar de largo”, p. 291.

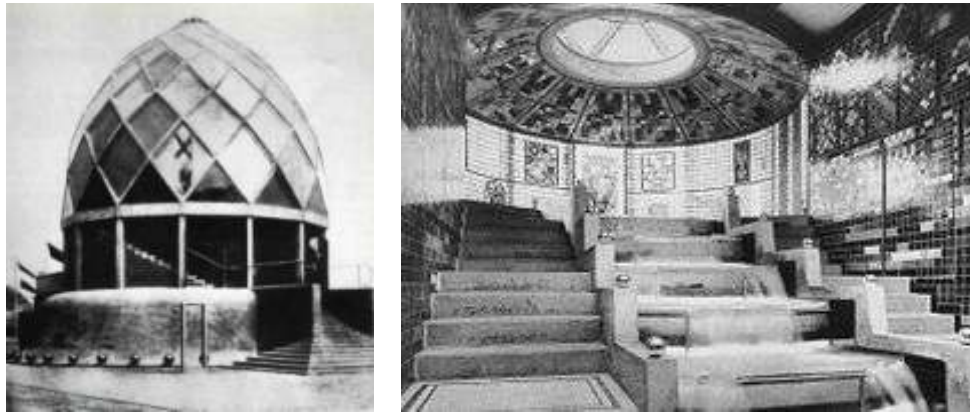
para el arquitecto, llevaba implícita la necesidad de reinventar las nuevas ciudades con otras formas arquitectónicas.

Ese mismo sentir sobre la gran ciudad estaba contenido en el texto de Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*<sup>165</sup>, uno de los ensayos más influyentes de principios de siglo. En su texto exagera las posibilidades de este nuevo material en el territorio a la hora de obtener nuevas formas y matices. Debido a la influencia de éste, los expresionistas experimentan con los nuevos materiales. En ese contexto, Bruno Taut crea uno de los edificios más representativos de esta nueva expresión, *el pabellón de cristal*<sup>166</sup>. Sin duda, contiene la manifestación de ese sentir del texto de Scheerbart. Con la construcción de éste, nos ofrece la nueva mirada espacial de la arquitectura. Sus muros y cubierta buscan esos destellos expresivos de juego de luz y la metamorfosis con el territorio.

---

<sup>165</sup> Cf. P. Scheerbart, *La arquitectura de cristal*. Murcia: C. O. Aparejadores, 1998.

<sup>166</sup> Se trata del edificio más emblemático del expresionismo alemán. En éste, el autor lleva a cabo una investigación con ese nuevo material y lo hace con la expresión sugerida por Scheerbart y como manifestación de que ese mundo ideal, que sugiere en sus dibujos, es realizable.



*Pabellón de Cristal 1914 en Colonia, B. Taut.*

Un paso más allá en el expresionismo lo da Taut en sus dibujos utópicos de denominados, *La arquitectura alpina*. Tal es la influencia nietzscheana en el arquitecto que incluye pasajes de Zaratustra entre sus diseños<sup>167</sup>.



*Láminas de Arquitectura Alpina*

---

<sup>167</sup> Bruno Taut incluye diferentes citas del pasaje de F. Nietzsche, Za II "Del nuevo ídolo", pp. 101-104, para los dibujos que contiene el texto, Cf. B. Taut, *Arquitectura Alpina*. Madrid: El croquis, 1997, pp. 83-150.



*Láminas de Arquitectura Alpina*

Estos bocetos dibujados no llegaron a construirse y, sin embargo, fueron el germen que venía impregnado de un nuevo pensamiento político. Encontramos en ellos una muestra de esa necesidad de nuevos paisajes generados con la arquitectura. Estas posiciones tienen que ver con la necesidad de simbiosis de la arquitectura con el paisaje tratando de crear formas bellas. Las nuevas formas aparecían en el territorio como arquitectura con formas orgánicas de vegetaciones y de cristalizaciones minerales que se mezclaban con el territorio y experimentaban con los nuevos materiales. Estas arquitecturas utópicas fueron tenidas en cuenta en la construcción de las

viviendas *Lebensraum* materializadas en la colonia de herradura Hufeisensiedlung que construyó en Berlín<sup>168</sup>.



*Hufeisensiedlung Berlín 1933,  
Bruno Taut y Martin Wagner*

*La ejecución de éste recinto supone uno de los pocos acercamientos materiales a las posiciones utópicas de principios de siglo.*

Un paso más allá del expresionismo de las formas lo da Hugo Häring con el organicismo, y así lo manifiesta: “Hemos comprendido que el camino seguido por la vida al formar, estructurar y crear no puede ser más que el mismo seguido por la naturaleza: el camino de una configuración

---

<sup>168</sup> La máxima experimentación *Lebensraum*, se materializó en las Hufeisensiedlung, que fue una colonia de la herradura que se construyó en el barrio berlinés de Neukölln, en 1933 según el proyecto de Bruno Taut y Martin Wagner.

orgánica, no el de la geométrica”<sup>169</sup>. En su ensayo realiza un acercamiento a la forma referida a la voluntad expresiva. Para él esta voluntad es de origen psíquico, y por eso las fuerzas que la expresan son absolutamente subjetivas.

Sin embargo, a raíz del surgimiento de la arquitectura expresionista hubo grandes debates en la contemporaneidad. Esa subjetividad del artista posicionaba de nuevo el núcleo de acción artística en el genio y no era entendida por el usuario de la arquitectura al no identificarse con ella. Por tanto, chocaba frontalmente con la simbiosis artista y espectador que enunciaba Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, y objetivo fundamental de la búsqueda del arte contemporáneo. Si la arquitectura para el artista era expresiva, rica en formas y expresión de tensiones, para el arquitecto más trascendente, ésta debía contener en su expresión una sencillez que fuera capaz de captar la atención del espectador. Tanta expresividad gratuita es lo que acaba siendo puesto en tela de juicio en la crítica del genio que hace Nietzsche cuando dice: “la fórmula tiraniza. En el interior de las líneas, una multiplicidad salvaje, una masa avasalladora ante la cual los

---

<sup>169</sup> Hugo Häring, *Wege zur form*, publicado en la revista *Die Form* num. 1, 1925, citado en H. Häring, “Acercamiento a las formas”, en *Viena-Berlín Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, trd. de M. García. Barcelona: UPC, 2002, p. 200. Häring es uno de los arquitectos que incorpora a sus edificios el organicismo y las formas biomórficas claramente definidas, posiciones que serán muy influyentes al final del racionalismo.

sentidos se confunden; la brutalidad de los colores, del tema, de los apetitos”<sup>170</sup>. Sin duda, a todos esos juegos fáciles estaba sometido el edificio del expresionismo.

Estamos ante el gran debate la contemporaneidad, lo pulsional y orgánico contra el orden contenido. Hemos comprobado que esa lucha encarnizada y esos debates de finales de siglo acabaron, primero, con el ornamento y después harían lo mismo con la forma de la arquitectura. Ante la expresividad animal manifestada por el edificio se le oponía la sencillez espacial, estructural y el orden. Esta, sin duda, es la gran discusión del siglo XX y la que se produce entre Häring y Mies en el *Plan urbanístico de la Weissenhofsiedlung* de Stuttgart<sup>171</sup>.

Hemos considerado el expresionismo como la última manifestación del primer pensamiento de Nietzsche. Sin duda, la arquitectura expresionista contiene los valores sensoriales, de fluidez y metamorfosis buscados por el Nietzsche primitivo,

---

<sup>170</sup> FP IV 309, 10 [37].

<sup>171</sup> Nos referimos a la discusión sobre los desacuerdos de Häring y Mies en relación a la disposición de las edificaciones del Plan urbanístico de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart a la que hace alusión Antonio Piza en su texto, “Berlín, cultura de la transformación”, en *Viena-Berlín Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, trd. de M. García. Barcelona: UPC, 2002, p. 200,. Tras los bocetos previos, en clave orgánica y con mucho dinamismo en la disposición de la edificación de Häring, Mies había desechado su propuesta para regularizar el trazado de las calles en aras a buscar un orden y más sencillez en su disposición

expresados por Richard Wagner, Gottfried Semper, Otto Wagner y Rudolf Steiner, plasmados en un nuevo lenguaje arquitectónico. Sin embargo, el primer paso en la búsqueda de un orden y la contención en el artista tienen que ver con esa huída de los estímulos de la ciudad y de un posicionamiento más reflexivo del individuo y artista, como veremos en el siguiente tema.

## **2. EL ESPÍRITU AFIRMATIVO DEL HOMBRE**

### **2.1 LA SIMPLIFICACIÓN DE LAS FORMAS ESPACIALES EN LA VOLUNTAD DE RIEGL**

Como Peter Sloterdijk señala en su estudio sobre la escena nietzscheana, "la instalación del escenario trágico en *El nacimiento de la tragedia* constituía ya una preparación para la entrada en escena de Zaratustra"<sup>172</sup>. Éste fue capaz de interpretar que el escenario suponía límite del centro vital y provocaba la solidificación de las formas. Con esto, la arquitectura comienza a emerger como disciplina imperante sobre todas las artes. De esa forma, cuando Nietzsche se refiere a la escena de Sófocles, dice:

El estrecho escenario antiguo, con la pared de fondo adelantada y próxima, convertía a las pocas figuras que se movían acompasadamente en bajorrelieves vivos o en vivas imágenes marmóreas del frontón de un templo. Si un milagro hubiese insuflado vida a aquellas figuras marmóreas de disputa entre Atenea y Posidón del frontón del Partenón, habrían hablado sin duda el lenguaje de Sófocles<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> P. Sloterdijk, *El pensador en escena*, trd. de G. Cano. Valencia: Pre-textos, 2000, p. 107.

<sup>173</sup> OC I 447.

La escena comienza a ser ese espacio de embriaguez contenida de las artes. Qué importante resulta este concepto que más tarde retomaremos, pues será de una influencia clave para comprender la emergencia de la arquitectura. Las consecuencias del pensamiento dionisiaco fue la pérdida de referencias en relación a la belleza, a la misión del arte, a la crítica, etc. Quizás por eso, Friedrich Nietzsche empieza a comprender que el pensamiento esbozado en su texto *El nacimiento de la tragedia* no era suficiente para resolver el problema ético y estético de la sociedad de su época. Para el autor, la necesidad de conseguir la identificación de un pueblo con su arte llevaba implícito que los simbolismos y la magia contenidos en el arte plástico que rodeaba la escena estuviesen relacionados con la actitud de una sociedad. Así lo expresa cuando dice:

Extínguese, en fin, la fe fundamental sobre cuya base es factible calcular y prometer, anticipar el futuro y sacrificarlo a su plan, la fe según la cual el hombre sólo tiene valor, sentido, en cuanto es una piedra en una gran construcción: para lo cual tiene que ser ante todo forma, tiene que ser "piedra"[...]ante todo no-actor!<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> FW 356.

La transformación del pueblo queda así representada en la materia, de la misma forma que los materiales que conforman el objeto del arte contendrían todos los valores de una sociedad. No se trataba de una tarea fácil, sino de provocar un nuevo sentido al arte, mucho más humano y menos mimético con la naturaleza.

Para que eso se produjera en el contexto cultural de la época el artista debía renunciar a esa amalgama de estilos importados por aquel entonces<sup>175</sup>, y tomar el arte propio que identificara al pueblo:

La obra de arte artesanal es especialmente incitada a rivalizar con el vecino más culto, [...].Lo que tenéis en vosotros es un material blando y pastoso: haced con él lo que querías y especialmente lo que podáis, dad formas a muñecas ridículas y a ídolos nacionales y asumid vosotros mismos actitudes de plegaria<sup>176</sup>.

La emergencia de una nueva forma a partir del material *blando y pastoso* supone dar una interpretación de la libertad humana en términos de creación plástica. Esa libertad

---

<sup>175</sup> Es necesario recordar cómo los edificios de Tony Garnier, arquitecto francés y amigo personal de Wagner, dejaron impresionado al compositor a su vuelta de París. La arquitectura neoclásica francesa estaba invadiendo como una moda toda la arquitectura de la época.

<sup>176</sup> FP I 573, 35 [12].

en creación de la obra humana es la libertad y la angustia<sup>177</sup> que posee el ser humano ante las múltiples decisiones de la vida. Combatir esa sensación trágica que acompaña al hombre requería de una capacidad de contención artística. Nietzsche estaba cambiando su posicionamiento ante las artes. El hecho de esa necesidad de autocontención en el ser humano estaba haciendo que el autor viera representado más en el artista plástico esos valores de autocontención y simplificación de cuanto acontece. Por eso, Nietzsche comenzaría a renegar de las demás disciplinas artísticas, por ser estancas y no imbricarse entre sí. Esto se refleja cuando se refiere a sus artistas diciendo que: "El actor de teatro, el mimo, el bailarín, el músico, el poeta lírico son radicalmente afines en sus instintos, y de suyo son una sola cosa, pero poco a poco han ido especializándose y separándose unos de otros –hasta llegar incluso a la contradicción"<sup>178</sup>.

Todas estas disciplinas que representaban esos artistas estaban en la actualidad plenamente disgregadas y no representaban al pueblo como la arquitectura, únicamente exploraban lo que se podía realizar con el cuerpo y sus instintos más animales, tenían mucho de expresividad, pero muy poco de

---

<sup>177</sup> Concepto heredado de Kierkegaard, cf. S. Kierkegaard, *El concepto der angustia*. Madrid: Alianza, 2010. El miedo que le produce al individuo contemporáneo la libertad, el abismo de la multiplicidad de decisión.

<sup>178</sup> GD "IncurSIONES de un tiempo intempestivo" §11, p. 99.

valores de contención y de capacidad de síntesis artística. Las nuevas posiciones morales de Nietzsche le estaban llevando a pronunciarse a favor del artista plástico. El ser humano en el mundo, al igual que el artista, en su toma de decisiones debía enfrentarse a esa pluralidad de intenciones. La necesidad de elegir y contenerse en sus pulsiones más animales es la que lleva a Nietzsche a situarse en esas posiciones más metafísicas. Era la necesidad de un pensamiento afirmativo del hombre encarnado y representado en las palabras expresadas en su obra fundamental, *Así habló Zaratustra*. El personaje de Zaratustra es portador del mensaje de trascendencia. Sin embargo, no se trataba de una trascendencia buscada en el alma, como tampoco en los valores de la razón o en el mensaje de un dios. La nueva metafísica trataba de realizar una nueva mirada hacia los hombres y su capacidad vital. Por eso, serían la voluntad y la necesidad de superación las actitudes del hombre destinadas a conquistar el mundo.

Pero ¿cómo afectaba esta autosuperación al arte? La autosuperación en el objeto artístico significaba despojarlo de lo innecesario y por tanto reducirlo a lo esencial, conferir propiedades más humanas y sencillas que no fueran tan miméticas de la naturaleza; es decir, simplificarlo y conferirle un orden al que nunca antes en la contemporaneidad habíamos asistido. Las nuevas formas en esa etapa tan anárquica en estilos artísticos debían consistir en algo sencillo, lejos de las

estridencias wagnerianas. El artista, como hizo Beethoven en la música, debía simplificar su melodía y arquitectonizarla. Para ello debía vencer ese cúmulo de fuerzas a la que asistía y ofrecer al espectador algo sencillo y comprensible.

De esa forma los nuevos postulados artísticos de Semper, que son el concepto unitario de lo que envuelve al edificio y la manera textil de entender la arquitectura, serían incorporados a la arquitectura que debía buscar sus propias leyes de formación del edificio original y adecuarlo al comportamiento antropológico del hombre. Como escribió Nietzsche: "Compañeros en la creación busca el creador que escriban nuevos valores en las tablas nuevas"<sup>179</sup>.

La clave para la autosuperación del individuo y la simplificación de las cosas consiste en una herramienta que Nietzsche hereda de Schopenhauer. Pero la voluntad de Nietzsche no es ya la de su predecesor, se trataba de una voluntad afirmativa y situada en la búsqueda de nuevas formas. Los individuos con voluntades fuertes tienen esa capacidad de síntesis y simplificación para generar un nuevo orden en el caos reinante. Es esa voluntad la que transforma nuestra percepción de lo dado: "Lo sustancial es la sensación, lo aparente es el cuerpo, la materia. [...] No hay vacío, el mundo entero es

---

<sup>179</sup> Za "prólogo" §9.

aparición, completamente, en todos sus átomos, sin intersticios [...] La voluntad no sólo sufre, sino que genera: ella genera aparición, en todo momento, por pequeña que sea"<sup>180</sup>. Son los sentidos que buscan la voluntad en clave mucho más corpórea y los que estaban transformando el espacio en esa búsqueda de una nueva sensorialidad. Se trataba de un sentir más humano, más artificioso y menos mimético de la naturaleza. En esa artificiosidad, los espacios geométricos son aquellos que despiertan, por su sencillez, gran expresividad en el hombre. Por eso, la ejecución de paredes finitas y determinadas ayudará a comprender los espacios. Esos esfuerzos por buscar la sencillez en las cosas estaban posicionando la cultura contemporánea en los campos de la simplificación humana de las cosas. Como bien reconoció Nietzsche:

Nuestro entendimiento es una fuerza en superficie, es superficial [...] Sólo en el cálculo, y sólo en las formas del espacio, el hombre alcanza un conocimiento absoluto, es decir, los límites últimos de todo lo cognoscible son cantidades, el hombre no conoce ninguna cualidad, sino sólo una cantidad. ¿Cuál es el fin de una fuerza de superficie?

Al concepto le corresponde en primer lugar la imagen. Las imágenes son pensamientos primordiales,

---

<sup>180</sup> FP I 188, 7 [168].

es decir, las superficies de las cosas resumidas en el espejo del ojo<sup>181</sup>.

Ese resumen de las cosas en el ojo implica en el ser humano la necesidad de resumir la multiplicidad reinante. Es la piedra de toque del pensamiento nietzscheano.



*Alois Riegl: F. Nietzsche: Der Künstler und der Denker. Ein essay 1807.*

*Ensayo de Riegl sobre Nietzsche en uno de sus primeros trabajos.*

Sobre esto escribe Alois Riegl (1858-1905), uno de los teóricos, filósofos y críticos del arte más influyente en el origen del arte de los campos de las artes y la arquitectura de la contemporaneidad. La influencia del pensamiento trascendente

---

<sup>181</sup> FP I 339, 16 [65].

vital está seriamente inspirada en Nietzsche, pensador sobre el que realiza una investigación en el comienzo de su carrera. El autor resulta pieza fundamental por su forma de llevar a través de su teoría y crítica de las artes ese pensamiento simplificador contenido en la obra de *Así habló Zaratustra*.

El crítico es heredero fundamental de las tesis de Semper. Sin embargo, incorpora a sus posiciones una nueva visión en clave más tensional y por eso, finalmente, tacha de materialista al arquitecto. Según éste, en los postulados semperianos no existía: "ninguna voluntad artística consciente"<sup>182</sup>. Para Riegl, la materialidad comienza a entenderse en clave mucho más nietzscheana, por eso la necesidad de arte en el hombre estaba por encima de la expresión inherente en la materia constructiva y la artesanía. Es lo sensorial y la voluntad movida por los sentidos lo que subyace en esa nueva forma de comprender el espacio, y la materia no es más que aquello que está ahí para producir sensaciones en el hombre.

En esos términos de voluntad, el autor se sumerge en una búsqueda de los lenguajes abstractos de antaño: lo egipcio,

---

<sup>182</sup> A. Riegl, *El arte industrial tardorromano*, trd. de A. Pérez y J. Linares. Madrid: Visor, 1992, p. 301.

lo sumerio o el arte industrial tardorromano<sup>183</sup>. Es esa necesidad humana de reconocerse en el espacio y de identificarse con éste lo que incita al hombre a la simplificación del espacio en sus formas, a realizar una decoración colorida del mismo o emplear nuevas texturas. Todo ello no son más que formas de apropiación del espacio. Tomar contacto con los bordes que limitan el espacio es apoderarse de éste y como diría Nietzsche: “emparedarse vivo en un mausoleo”<sup>184</sup>.

Las posiciones de Riegl estaban dejando atrás el campo racional y la belleza para sumergirse en los territorios de la nueva psicología del sentir. De la misma forma que lo hizo Nietzsche al referirse a los sentidos de la siguiente forma:

Nuestras percepciones sensoriales no se basan en raciocinios inconscientes, sino en tropos. El proceso original consiste en identificar lo semejante con lo semejante-en descubrir una cierta semejanza entre una cosa y otra. La memoria vive activa y se ejercita constantemente. El fenómeno original es la confusión. Esto presupone la visión de formas. La imagen en el ojo es determinante para nuestro conocimiento, luego el ritmo en el oído. Nunca llegaríamos a una

---

<sup>183</sup> A. Riegl en *op. cit.* pone de manifiesto cómo la búsqueda de la sencillez en la espacialidad tardorromana y coincide con la necesidad del hombre de apropiarse artísticamente del espacio que le rodea.

<sup>184</sup> MA 22.

representación del tiempo partiendo del ojo, ni del espacio partiendo del oído. La sensación causalidad corresponde al sentido del tacto [...]. La abstracción es un producto sumamente importante. Es una impresión duradera fijada y fosilizada en la memoria, impresión que se acomoda a muchos fenómenos, por eso resulta muy tosca e insuficiente frente a todo lo particular<sup>185</sup>.

La influencia de Nietzsche sobre Riegl en su manera de interpretar el arte la deja clara en su texto fundamental, que es el estudio de *El arte industrial tardorromano* y la visión de éste como un nuevo lenguaje artificial. Para el crítico era la *voluntad* la que motivaba la expresión artística. Por eso, se refiere a ésta diciendo que: "La voluntad artística plástica regula la relación del hombre con la manifestación sensiblemente perceptible de las cosas: en ella se expresa el modo y manera en que el hombre en cada caso quiere ver conformados o coloreados los objetos"<sup>186</sup>. El hecho de que éste tomara la voluntad como esfuerzo sintetizador del ser humano hacía que provocaran en él la tensión suficiente para devolver al individuo al campo de homogeneización, regularidad y sencillez. Por eso, realiza un estudio de cómo esas etapas de tanto esplendor artístico, como son la griega y la romana, acabaron cayendo en un estilo que recurría a la austeridad en sus materiales y

---

<sup>185</sup> FP I 369, 19 [217].

<sup>186</sup> A. Riegl, *op. cit.*, p. 307.

formas, como es el arte tardorromano. De esta forma, interpreta la generación de muros entre columnas como una necesidad humana de ocultar la naturaleza exterior y un proceso de introspección. La sencillez comunicativa de los espacios y los materiales empleados dan fe de cómo una sociedad tan deprimida de recursos es capaz de identificarse culturalmente mediante una expresión artística en sus espacios. Estamos ante el surgimiento individual de un sentir colectivo. Para Riegl este arte, tan denostado en nuestra cultura por su falta de esplendor, estaba cargado de significación y simplicidad al mismo tiempo. Era la voluntad humana la que, a través del esfuerzo, contenía sus formas para proyectarlas en la obra artística cargada de texturalidad, de magia y de significado. Como atisbó el autor, la cultura tardorromana procura que: "en todo momento se mantenga en el relieve y la pintura el fondo plano como el último fundamento absolutamente claro de los movimientos espaciales, como símbolo tranquilizador de la materialidad táctil, al que la vista quiere retornar una y otra vez"<sup>187</sup>.

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 87.



*Columna de Trajano analizada en el texto el arte industrial tardorromano.*

*Es una expresión notoria de cómo una representación es prolongada sobre la superficie de un elemento para conseguir esa sensación de texturalidad y superficialidad, en definitiva, para que el pueblo se apropiase de éste.*

Son estas posiciones sensoriales, las que estaban llevando a una nueva humanización del arte en la que se manifiesta la texturalidad del soporte y la búsqueda de una infinitud del motivo. La necesidad de ese fondo plano tranquilizador es equivalente a esa necesidad de una arquitectónica sencilla en la música y todas las artes. Con este pensamiento, estamos asistiendo a la arquitecturización de las artes. La simplificación del espacio y la necesidad de sencillez en el motivo estaban llevando a una abstracción del arte contemporáneo:

---

**La arquitectura después de Nietzsche**

**La nueva espacialidad en las formas arquitectónicas**

**201**

Un arte que quiere presentar unidades de composición rítmica está obligado a realizar su composición en el plano y a evitar el espacio profundo [...] ha perseguido la representación de formas unitarias individuales mediante la composición rítmica del plano [...] ya no se conforma con el observar la forma individual en su extensión bidimensional, sino que la quiere ver representada en su individualidad plenamente espacial, tridimensional<sup>188</sup>.

Los espacios cúbicos y de bordes planos provocaban un mejor entendimiento, en sus formas puras, a quien lo utilizaba. Así eran concebido el arte tardorromano, con basílicas de tipología simple con geometrías puras en su espacialidad y con un gran cromatismo. Como la Basílica de San Apolinar in Classe en Ravena <sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>189</sup> La Basílica de *San Apolinar in Classe* y *San Vital de Rávena* fueron los ejemplos más notables del arte tardorromano que influyeron al arte carolingio del Norte de Alemania. Uno de los ejemplos más determinantes es la capilla palatina de Aachen. En ésta vemos como la sencillez expresiva impregna la edificación. No debemos pasar por alto el hecho de que este edificio está situado en la ciudad natal de Mies Van Der Rohe, arquitecto que veremos después y que será uno de los más determinantes de la contemporaneidad.



*San Apolinar in Classe en Rávena año 549.*

*Los estucados y cromatismos que reivindican una nueva planitud, están para Riegl relacionados con esa voluntad de apropiación humana del espacio.*

Sin duda, el germen del pensamiento nietzscheano de autosuperación y búsqueda de un nuevo lenguaje estaba dando sus frutos. La sociedad había comenzado a interpretar que las leyes del arte debían responder a una naturaleza propia y no mimética. Era la interpretación humana de las cosas a través de ese esfuerzo de reflexión la que nos conduciría a ese nuevo lenguaje de la abstracción. Su posición irá un paso más allá de la plástica surgida en la Viena de finales del siglo XIX, pues la homogeneización y simplificación de los bordes se realiza en ese afán de obtener una nueva espacialidad. Es en ese contexto en el que los elementos de esa época recurrían a formas planas y a la repetición hasta el infinito en una serie de objetos. Así lo aprecia el autor en su análisis de todos los elementos del arte

tardorromano: en tapices, capiteles y columnas, esas nuevas formas que se iban a incorporar a la plástica de las artes y a los muros de la arquitectura. Ello supondría una evolución en el ornamento, esta vez, concebido como la texturización del borde de la arquitectura para incorporarse a una nueva espacialidad más humana y sencilla. Para Riegl, el hombre poseía una capacidad innata de abstracción por su condición de ser espacial. Las posiciones de Riegl fueron determinantes en críticos de las artes como Hildebran, Worringer y Wolfflin y, por ello, tuvieron sus consecuencias en el periodo de la modernidad y las vanguardias artísticas.

Sin embargo, la simplificación de la arquitectura y las posiciones Riegl fueron mal interpretadas por los arquitectos racionalistas. Los artistas comenzaron a sumergirse en posiciones lukacsianas sobre la simplificación de los objetos y la belleza de éstos. De esta manera, el velo de la arquitectura comienza a abandonar los matices y las texturas que la identificaban con el hombre, con eso el espíritu de austeridad aflora al exterior provocando la renuncia completa del ornamento. El arquitecto vienés Adolf Loos interpreta el límite de la arquitectura como una máscara y para ello emprende una batalla decidida contra el ornamento: "hemos vencido el

ornamento [...] dentro de poco las calles de las ciudades brillarán con muros blancos<sup>190</sup>.

Sin embargo, lo importante de la posición trascendental y la influencia en los artistas contemporáneos no radica únicamente en que se extraen de lo creado todos los elementos accesorios. El pensamiento fuerte zaratustriano iba a ser capaz de generar las nuevas leyes de la arquitectura y con eso las nuevas formas conformadas mediante los nuevos materiales de la arquitectura. Es muy importante este aspecto porque supuso un cambio radical en la lectura de la arquitectura contemporánea. Los materiales de la revolución industrial estaban ya formados desde finales de siglo. Sin embargo, fue necesario que el pensamiento de Nietzsche impregnara todos los ámbitos del arte y la filosofía para que se llegara a producir el proceso de incorporación de esos nuevos métodos constructivos al objeto de la arquitectura. Para describir cómo se genera dicho proceso, tenemos que adentrarnos en el análisis del sentimiento nacional surgido en Alemania a principios del siglo XX.

---

<sup>190</sup> A. Loos, "Ornamento y Delito", en *Textos de la modernidad*, trd. de J. Galán. Madrid: Nerea, 1999, p. 174.

## 2.2 LA BÚSQUEDA DE UN ESTILO EN LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y EL ESPÍRITU NUEVO DE LE CORBUSIER.



Revista El espíritu nuevo 1920. En ésta se reconocen las bases para una nueva arquitectura.



Pabellón de la Exposición de las Artes decorativas, industriales y modernas de París, se inaugura ello de julio de 1925.

El espíritu afirmativo contenido en las posiciones de Riegl y los críticos del arte coetáneos tiene sus consecuencias en muchos de los estilos de las vanguardias artísticas de principios de siglo. Debía surgir un pensamiento fuerte para que la revolución se llevara a cabo. Pero, para que esto sucediera, debía generarse en la sociedad un sentimiento vital de poder. De la misma forma que en la Francia de la Ilustración las formas puras emergieron en los edificios a través de los grandes arquitectos como Boullée, Ledoux o Lequeu, igual que los grandes urbanistas como Furrier o Tomás Moro fueron capaces de generar grandes ideas para la ciudad, esta vez, existían los medios materiales y la técnica, y por eso tenían que aflorar posiciones ilustradas. Las grandes ideas no podían quedarse plasmadas en el papel como en la etapa cartesiana.

De esta forma, en la Europa de entreguerras, la ideología se sirvió del mundo del arte. Las teorías marxistas se ayudaron de la estética afirmativa y del mundo de la representación para conquistar el espíritu de sus pueblos. La influencia nietzscheana a través del nuevo materialismo no se hizo esperar. Artistas como el pintor Malevich, el novelista Tolstoi, el escultor Tatlin, el arquitecto Rodchenco, etc., fueron un ejemplo de ese nuevo espíritu.



*Torre proyectada por Vladimir Tatlin en 1920, como monumento a La tercera internacional*

Como suele suceder, esas posiciones acaban llegando antes a otras disciplinas más susceptibles de experimentación, que tienen en cuenta menos agentes artísticos. En el análisis de la pintura de Kasimir Malevich, pintor y arquitecto, seriamente influido por Nietzsche y Schopenhauer, podemos apreciar cómo el autor llega a través de esa *hybris* que supone la multiplicidad de estilos a una actitud trascendente que se manifiesta en el estilo *suprematista*. Su lienzo titulado *Blanco sobre blanco*<sup>191</sup>, representa para la pintura la máxima expresión de este movimiento artístico y contiene los rasgos fundamentales de su

---

<sup>191</sup> El cuadro *Blanco sobre blanco* de Kasimir Malevich, 1910, es el origen del estilo suprematista.

pensamiento y su actitud ante la vida. El hecho de haber experimentado con gran variedad de imágenes y formas le ha conducido a refugiarse en una pintura sin apariencia, en un cuadro blanco sobre blanco, podemos decir que la sobresaturación de estímulos le condujo a la no representación. Con ese cuadro, trata de expresar el punto cero de la apariencia limpio de historia y de carga crítica. Se trataba de un nuevo resurgir para generar el nuevo lenguaje de los hombres y sus reglas del arte.

Las teorías de Malevich y de la abstracción condujeron a los arquitectos y al resto de los artistas a una experimentación con las formas. Después de que los artistas interpretaran en clave de sencillez sus piezas y las simplificaran, era necesario encontrar el lenguaje que ayudara a elaborar las reglas del arte y que el proceso de simplificación, que en la etapa anterior había consistido en impostar y fingir sobre lo realizado, comenzaría a realizarse con sus propias leyes de formación. Parecía como si el desarrollo tecnológico hubiese estado ahí plenamente formado y no hubiese sido necesario el pensamiento fuerte de voluntad y sentir social para abordarlo. Pero, ¿cómo se produciría esta transformación en la arquitectura?

Para analizar este paso debemos recurrir, como señaló Nietzsche, al estudio de las transformaciones de poder, en este caso debemos trasladar nuestro punto de estudio al

pensamiento político de la Alemania de primeros de siglo. En ésta, el ocaso de la Republica de Weimar se produce cuando se interpretan las revueltas existentes en clave de anarquía, surgiendo así un nuevo sentimiento de poder que impregna a todo el país. Esa revolución social fue tomada por el poder para apelar a unas necesidades éticas que pusieran freno a la inestabilidad social. En ese panorama, el arte de Alemania estaba incorporando estilos importados de otros países en los objetos artísticos: cuadros, esculturas y arquitecturas, etc. La incorporación de esos estilos por parte de la burguesía supone una ruptura social y artística con el pueblo. Es en ese contexto, en el que los artistas y pensadores reclaman el resurgir de un sentimiento identitario de germanidad que desemboque en la búsqueda de un lenguaje propio. Eso hizo que el nuevo sentir social reivindicara la artesanía como proceso artístico identitario de esas nuevas posiciones.

Nietzsche mira con interés a la artesanía, pero no como lo hicieran anteriormente. Éste analiza el proceso como la destreza humana al servicio de las artes y como una herramienta que representa la identidad de una sociedad capaz de frenar los estilos importados, plagados de elementos barrocos y neoclásicos. El hecho de que para la construcción de la arquitectura artesanal fuera necesaria la mano de obra humana contribuía a que dichas piezas se impregnaran de lo esencial y contuvieran de esa cotidianeidad necesaria. Como

vimos en la parte anterior de esta investigación, en los textos de Semper, los postulados esbozados por éste acaban calando profundamente en la crítica del arte. Como supo ver Nietzsche:

La obra de arte artesanal es especialmente incitada a rivalizar con el vecino más culto. La casa alemana debe ser amueblada de manera que se parezca a la francesa [...] él preferiría jugar, hacer monerías; preferiría aprender maneras y artes, a través de las cuales se embellecen la vida, no aquellas que la transfiguran e iluminan<sup>192</sup>.

La necesidad de incorporación de lo cotidiano hacía que la arquitectura cayera en un eclecticismo impropio de un arte tan importante. Para Nietzsche, las artes lejos de pertenecer al espíritu romántico de la moda y de la búsqueda del estilo francés, tenían que pertenecer a ese campo de la búsqueda de su propio estilo. Por eso, la pericia humana debía estar contenida en la propia obra: "Un artesano o un erudito hábil hace bien cuando se siente orgulloso de su arte y mira su vida satisfecho y contento"<sup>193</sup>. Este arte debía contener grandes dosis de artesanía propia que simbolizaran el espíritu de una sociedad.

---

<sup>192</sup> FP I 572, 35 [12].

<sup>193</sup> FP III 750, 34 [161].

El pensamiento zaratustriano de Nietzsche empieza a ser influyente en todos los arquitectos de principios de siglo de Alemania y resto del mundo. En ese sentido, un movimiento alemán tomó por bandera este sentimiento, como lo hizo el arquitecto de principios de siglo, Tessenow. En sus palabras podemos apreciar que para él "está claro que el trabajo artesanal exige una formación espiritual y física, como corresponde, en cierto modo, a nuestros valiosos intereses actuales y a nuestras enormes y materiales posibilidades globales"<sup>194</sup>. La formación espiritual es la que representaría la contención y seriedad en lo ejecutado, por eso una mejor formación en valores llevaría a una correcta ejecución de esta artesanía. Tessenow, junto a Peter Berhens, abanderan el inicio del surgimiento de ese sentir alemán en la arquitectura e influirán, de manera directa en sus predecesores. Una de las manifestaciones de ese espíritu artesanal se manifiesta en la Bauhaus. Las figuras de Gropius y Mies, ambos influidos por Nietzsche<sup>195</sup>, son una prueba de cómo el pensamiento zaratrustriano y la expresión de una voluntad tenía que ser el reflejo de la arquitectura de ese momento. Ambos, junto con Van de Velde, formaron parte de la dirección de la Escuela de

---

<sup>194</sup> H. Tessenow, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, trd. de J.M. García. Murcia: C. Aparejadores, 1998, p. 115.

<sup>195</sup> Mies y Gropius trabajan en el despacho de Behrens durante los años 1907 a 1911, la influencia de Berhens y sus pensamientos nietzscheanos fueron decisivos en arquitectura de ambos.

Artes Plásticas y Artesanía, La Bauhaus, y con ello el espíritu de Nietzsche planeó con fuerza sobre las posiciones de la nueva escuela.

La Bauhaus fue el resultado de esta experimentación del arte y la artesanía. Uno de los arquitectos más determinantes en esa incorporación de la artesanía a la arquitectura fue Ludwing Hilberseimer. La influencia del pensador en la figura de este arquitecto fue clave para llevar a la práctica la incorporación del nuevo sentir a la arquitectura, para él:

La creatividad es dionisiaca. Crea desde el subconsciente. Hace lo metafísico visible. Lo apolíneo aparece como belleza, la consecuencia de la habilidad. Toma algo en creación y lo hace artística y artesanalmente. El prevalecer del principio apolíneo, belleza, simplemente demuestra la decadencia de todo lo no estético<sup>196</sup>.

Las palabras del arquitecto definen con claridad cómo la pericia dionisiaca debía manifestarse en la plástica apolínea. Estamos, ante la clave del nuevo sistema. La sencillez musical de Beethoven tenía que materializarse en arquitectura, porque para él, "claridad matemática, rigor geométrico, organización

---

<sup>196</sup> L. Hilberseimer, "schoepfung und entwicklung" en *Hilberseimer papers*, The Art Institut of Chicago, mecanografiado VIII de carpeta 10, citado en nota 39 en *Nietzsche and an architecture on our minds*. USA: Getty, 1999. p. 290.

funcional, economía extrema y constructividad lo más exacta posible, no son sólo problemas técnicos sino también eminentemente artísticos. Éstos determinan lo propio de nuestra época<sup>197</sup>.

En ese clima de aspiración a una nueva constructividad, a un nuevo lenguaje y, en definitiva, a unas nuevas reglas de la arquitectura en las posiciones teóricas de la Bauhaus tratan de imbricar las nuevas corrientes artísticas, la artesanía y el desarrollo tecnológico. Las tendencias plásticas de las *vanguardias*<sup>198</sup> artísticas y las artesanales llegaron a la arquitectura de la Bauhaus a través de la influencia del arquitecto Oud y de su continuador Van Doesburg, integrantes de The Stijl<sup>199</sup> y del movimiento del neoplasticismo. De esa forma, en la escuela se producen estudios de colores, de formas y de utilidad que se incorporan a la arquitectura. Los edificios así generados se entendían como un juego de piezas unidas y una

---

<sup>197</sup> L. Hilberseimer, "Notas sobre lo nuevo", en *Viena-Berlín Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, trd. de M. García. Barcelona: UPC, 2002, p. 198.

<sup>198</sup> Movimientos como los suprematistas, cubistas, puristas, etc., trataban de escribir las nuevas reglas del arte, tenían un espíritu de ruptura con respecto a lo anterior que obligaba a reescribir los nuevos dictados artísticos.

<sup>199</sup> Stijl es un movimiento artístico que había tomado el nombre de la revista que se edita en 1931 que se titula en holandés, *El estilo*. Las piezas artísticas generadas con ésta influencia artística utiliza formas sencillas y colores puros. En este movimiento, Theo Van Doesburg (1883-1931) es uno de los artistas más influyentes de esta corriente y Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) el arquitecto más determinante en la conexión de este arte con la Bauhaus.

serie de cubos maclados en torno a un espacio central que generaba centrifugando un conjunto arquitectónico. Pintura, escultura y arquitectura se fusionaban en ese nuevo arte. En ese nuevo entorno en el que se experimenta en la Bauhaus de Weimar se dio el clima artístico propicio para que apareciera la revista *G*<sup>200</sup>, como exponente máximo de la vanguardia berlinesa. En ella colaboran arquitectos tan influyentes como Hilberseimer y Mies van Der Rohe.



P. Mondrian, Cuadro n°2, 1925



Perspectivas escultóricas de Van Doesbur, 1923.



Van Doesburg, Café Aubette, 1929.



Casa Schröder. Gerrit Rietveld, 1924

<sup>200</sup> Revista *G* (*Zeitschrift für elementare Gestaltung*) es una revista en la que colaboran Mies desde 1923 a 1926 y personajes de la talla de Hans Arp, El Lissitzky, Tristan Tzara, Walter Benjamín, Georg Gross o Ludwig Hilberseimer.

En ese contexto, pero con sede en París, aparece uno de los arquitectos más influyente de la contemporaneidad, Le Corbusier (1887-1965). Éste experimentaba con diversas artes y también se dedicaba a la pintura, seguía los pasos de los suprematistas experimentando con formas abstractas en los cuadros de estilo purista. Sin embargo, su importancia para la presente investigación está en la influencia del pensamiento más trascendente de Nietzsche, la cual podemos verificar en diferentes documentos<sup>201</sup>, además de constatarla en su arte y su actitud ante la vida<sup>202</sup>. Le Corbusier aplica las nociones de la

---

<sup>201</sup> Se conoce que el texto de Nietzsche *Así habló Zaratustra* fue leído por Le Corbusier en su juventud por una inscripción en un ejemplar de este libro hoy depositado en la fundación Le Corbusier de París. Cf. F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 15 th ed., trd. de Henri Albert. Paris: Mercure, 1908. Dicha inscripción dice: "No he leído este libro desde 1908 -51 años- mi vida de hombre hoy, hojeando páginas adivino situaciones, hechos, destinos, que son hechos de hombres. Decido anotar las páginas" En 1961 cuando vuelve a leer el texto señala vigorosamente una frase "por amor la mano abierta", cf. Za "el niño en el espejo". La apertura de la mano la reflejó en su texto cf. Le Corbusier, *El poema del Angulo recto*. Madrid: CBA, 2006.

<sup>202</sup> Le Corbusier era un esteta en el más amplio sentido de la palabra, tan es así que como pocos otros, el arquitecto decide despojarse de su persona anterior, Charles-Edouard Jeanneret, e inventa un personaje artístico. Acaso ¿no estamos ante una sutil interpretación de la multiplicidad del ser? Cuando dice: "*Le Corbusier es un seudónimo. Le Corbusier trabaja exclusivamente en arquitectura. Sigue ideas desinteresadas. No tiene derecho a comprometerse a través de traiciones y acomodaciones. Es una entidad libre del peso de la carne. Él nunca debe (se organizará?) caer. Ch. Edouard Jeanneret es el hombre carnal quien ha experimentado todas las aventuras- emocionándose o angustiándose- en una vida bastante memorable*", carta a Josef Cerv, 18 de enero de 1926, citado en Le Corbusier, *La vie et le urbanism après Le Corbusier*, Actes du Colloque des 23-26 september, Chaux- de-fonds: En Haut, 1987. La referencia al cuerpo y el espíritu en el texto de Zaratustra y la constante búsqueda de la libertad en éste, es una prueba más de la influencia que el texto produjo en el autor.

metafísica más vital para la generación de esas nuevas formas en pintura cubista y arquitectura.



Libro de Nietzsche Así habló Zaratustra leído por Le Corbusier en su juventud por una inscripción en un ejemplar de este libro hoy depositado en la fundación Le Corbusier de París.

F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 15<sup>th</sup> ed., trd. de Henri Albert. Paris: Mercure, 1908.

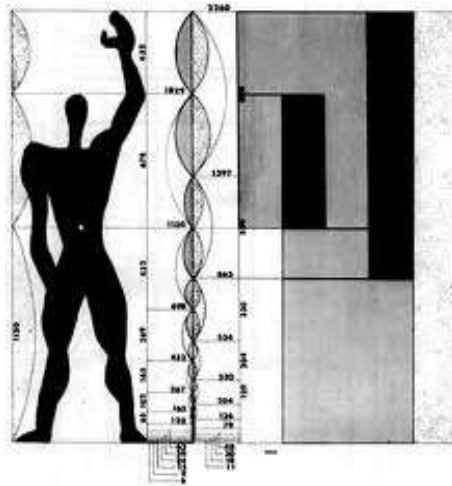
Para Le Corbusier, como para Nietzsche, las posiciones trascendentes las proporcionaba la vida: “El arquitecto tiene por misión dar vida a las superficies que envuelven esos volúmenes [...]”<sup>203</sup>. De ahí, podemos intuir que es en sus comienzos donde sus posiciones trascendentes son más marcadas.

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 25.



*Le Corbusier investigaba con las formas en sus dibujos y esculturas. Puede ser que esto influyera en las formas tan rotundamente geométricas de sus edificios.*



*La forma de tener en cuenta al hombre en construcciones tan utópicas, la logra Le Corbusier a través del empleo del Modulor: sistema de medidas según la proporción áurea, que por estar en relación a las proporciones del hombre produce un orden visual y espacial en el observador.*

En la exposición que realiza en París, denominada *El espíritu nuevo*<sup>204</sup>, el arquitecto contenía ya esa actitud afirmativa contagiada del espíritu zaratustriano. Es por aquel entonces cuando Le Corbusier promulga con fuerza la necesidad de un nuevo lenguaje en arte y arquitectura: “una gran época acaba de comenzar”<sup>205</sup>. Esa ruptura con lo anterior se llevaría a cabo

<sup>204</sup> A fin de expresar sus ideas sobre la arquitectura y la pintura, Le Corbusier fundó en 1920 una revista de divulgación con Paul Dermée. “*L’Esprit Nouveau*”.

<sup>205</sup> Le Corbusier, *El espíritu nuevo en la arquitectura*, trd. de M Borrás y J. Ma Forcada. Murcia: C.O. Aparejadores, 2003, p. 10.

hibridando todas las artes. En estas nuevas reglas el sentido geométrico impregnaría sus composiciones edilicias, pues en este principio residía la manifestación de orden y poder. Buena cuenta de ello nos ofrece su discurso sobre las formas puras: "Este campo de líneas y formas que satisfacen nuestros sentidos, verificamos una vez más que la geometría es todo poderosa [...]. Sepamos que estamos en una época que gracias al maquinismo, vivimos en cohabitación efectiva con las formas puras"<sup>206</sup>. La disposición de esas formas, que expresaban pureza, había que realizarla en el juego zaratustriano, aplicado a las libres formas del edificio. Su arquitectura consistía en el "juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz"<sup>207</sup>. El juego como experimentación lo lleva hasta sus últimas consecuencias al organizar los recorridos del edificio en clave teatral<sup>208</sup>.

La arquitectura como juego de formas puras fue la clave de la arquitectura contemporánea y, desde entonces, no hemos borrado el rastro que Zaratrusta ha dejado en la

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>207</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trd. de J. Martínez. Barcelona: Apostrofe, 1998, p. 16.

<sup>208</sup> Los recorridos fenomenológicos del autor se fundamenta en una rampa central que recorre el edificio ofreciendo un sin fin de imágenes interiores a partir de las cuales el usuario debe hacerse una idea del todo a partir de la aprehensión de sus partes. Esta idea la hereda el arquitecto del estudio a fondo del arte griego.

edificación contemporánea. Ya nunca más los edificios de la modernidad volvieron a reclamar lenguajes arquitectónicos de antaño. En Le Corbusier, el arquitecto más influyente de la modernidad, se dan una a una todas las transformaciones que hemos ido viendo a lo largo de esta investigación: el despojarse de la historia, la abstracción en las formas, el resurgir de unas nuevas reglas y el juego de la arquitectura.

Le Corbusier aspira a lo más alto en sus formas, como buen seguidor de las posiciones más trascendentes zaratustrianas: "Hacia la altura quiere edificarse, con pilares y escalones, la vida misma: hacia vastas lejanías quiere mirar, y hacia la bienaventurada belleza, por eso necesita altura!"<sup>209</sup>. Sin embargo, al arquitecto esa búsqueda de altura le hizo olvidarse de la tierra. Su arquitectura se construiría elevándose sobre *pilotis*<sup>210</sup> y se genera en la parte baja del edificio, como él mismo decía: "un bosque de pilares ordenados sobre el cual la ciudad habría hecho intercambio de mercancías"<sup>211</sup>. Es así, como

---

<sup>209</sup> Za II, "De las tarántulas", p. 178.

<sup>210</sup> Se trata de una forma de disponer la edificación como un cuerpo completamente suspendido de columnas. Era una forma de mejorar las condiciones higiénico-sanitarias en un clima tan denso y agitado, pero también una forma de elevarse propia del pensamiento que estamos tratando.

<sup>211</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trd. de J. Martínez. Barcelona: Apostrofe, 1998, p. 45.

concibe su edificio más importante, *La villa Saboya*<sup>212</sup>. Un bosque de pilares que sostiene un volumen puro que flota.



*Villa Saboya, 1929, a las afueras de París, Le Corbusier.*

En esa actitud nihilista el artista se olvidó de lo existente y por eso su visión sobre las ciudades también resultó un tanto utópica, cuando decía: "Ya es hora de repudiar el trazado actual de nuestras ciudades mediante el cual se acumulan innumerables inmuebles arracimados"<sup>213</sup>. Para Le Corbusier "[...] bastaría reunir en algunos puntos determinados esta gran densidad de población y elevar allí, en sesenta pisos, construcciones inmensas"<sup>214</sup>. Sin duda idolatraba las torres

---

<sup>212</sup> *Villa Saboya* es realizada en 1929 en los alrededores de París. En ésta, su autor experimenta los nuevos posicionamientos artísticos de manera clara.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 43.

norteamericanas y veía en esas edificaciones el más alto sentido de la voluntad. Sin embargo, estas nuevas ciudades se habían olvidado de la tierra, de lo existente. Se formaron sobre una *Tabula rasa*<sup>215</sup> y denostaban aquel terreno sobre el que apoyaban. Podemos apreciarlo en el estudio que realizó sobre la ciudad de París.



*Plan Voisin, Paris 1922.*

*En esta maqueta se aprecia como el arquitecto es capaz de arrasar la ciudad de París con objeto de realizar su utopía.*

Su actitud revolucionaria le haría incorporarse a todas las nuevas formas de construcción, lo deja claro cuando dice que: "en la edificación se ha comenzado la fabricación en serie"<sup>216</sup>. Pues para él "una casa es una máquina de habitar,

---

<sup>215</sup> Es un término latino que significa tabla rasa o tablilla sin escribir. Esto da una idea del componente rupturista de la propuesta de Le Corbusier para las ciudades, de la misma forma que advierte de la falta de consideración de lo anterior.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 228.

[...]”<sup>217</sup>. Con ello nos da muestras de cómo la actitud del arquitecto y artista comenzó a distanciarse del arte del pueblo. Esas casas sin alma acabarían en la posguerra cubriendo las nuevas necesidades de vivienda, lo que pasaría factura al arte del *racionalismo*<sup>218</sup>. Toda esa experimentación se fue debilitando a medida que comenzaron a rigidizarse las nuevas reglas. En los mismos términos que se produjo el declive de Le Corbusier se produce el de la Bauhaus. Según Antonio Pizza, “De la Bauhaus de Weimar a la de Dessau, [...] pasaron de las prefiguraciones utópicas a la conflictiva realidad, de los complacientes métodos artesanales a la inflexible dictadura de la máquina, de los ideales de la comunidad mística a los rigores del capitalismo productivo”<sup>219</sup>.

El resultado fueron edificaciones de una simpleza extrema inspiradas en la funcionalidad. Como pudo apreciar el padre del neoplasticismo, Oud: “[...] cuando las posibilidades estéticas del objeto disminuyen y crece su valor de utilidad, se reduce la oposición que su pura determinación formal suscitaba

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>218</sup> Racionalismo es una corriente que se da en la arquitectura de posguerra que, tras una etapa de gran experimentación artística y juego, trata de poner los pies en el suelo para la realización de una arquitectura ajustada a la razón. De esta forma comienzan a escribirse las nuevas reglas de la arquitectura.

<sup>219</sup> A. Pizza, “Berlín, una cultura de la transformación”, en *Viena-Berlín Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: UPC, 2002, p. 142.

en la concepción artística vigente<sup>220</sup>. El pensamiento trascendente en la arquitectura se convirtió en una ley inamovible. Como el propio Nietzsche criticó en Schopenhauer, el papel del educador y las reglas de la razón de nuevo pasaron factura a la arquitectura. Pronto los movimientos artísticos y arquitectónicos trataron de imponer unas reglas del juego. Leyes funcionales<sup>221</sup>, reglas climáticas, de densidades y de usos sobre la arquitectura y el urbanismo. Los métodos artesanales originales fueron transformándose para dar paso a la era de la máquina y de la fabricación en serie y, con ello, lo que en un principio nació para integrar a artesanos y arquitectos, acabó convirtiéndose en un estamento que establecía las reglas. En ese clima de efervescencia surge la figura de Walter Gropius como director de la escuela y máximo valedor del racionalismo en arquitectura. Para él, la Bauhaus fue concebida como un laboratorio formado por artistas, artesanos y la industria, su finalidad, como dijo el autor, era que: "Para que un objeto –un recipiente, una silla, una vivienda- pueda funcionar de una

---

<sup>220</sup> J.J.P. Oud, *Mi trayectoria en De Stijl*, trd. de C. Grego. Murcia: C.O. Aparejadores, 1986, p. 76.

<sup>221</sup> "la forma sigue a la función" Frase popularizada por el arquitecto norteamericano Louis Sullivan (1856-1924) y seguida por los grandes arquitectos racionalistas en su forma racional de entender esta disciplina. Con esto el artista se despojaba de la responsabilidad de tener que experimentar con la forma, pues ya le venía impuesta por la función. De la misma manera la razón impregnó además de la función, el clima, el asoleamiento, el uso, la densidad y, con ello, las reglas asaltaron al arte sin dejarle margen de maniobra y olvidándose quién habita.

manera apropiada, ante todo se ha de indagar su naturaleza: ha de conformarse del todo con su finalidad,[...]”<sup>222</sup>. Como vemos la funcionalidad del objeto pasa a primer término. Posteriormente, Gropius en una conferencia sobre la vivienda racional, analiza las condiciones urbanísticas de las edificaciones dispuestas en el territorio. Él mismo define que “racional es lo mismo que económico; textualmente es así, pero en nuestro caso comprende ante todo las necesidades psicológicas y sociales, además de económicas”<sup>223</sup>.

El debate interno sobre sistema construido lo lleva a cabo Mies van der Rohe en su crítica del funcionalismo. Este arquitecto, que en sus inicios se apoyó en los movimientos constructivistas y en la Bauhaus, pronto realizó una crítica sobre la excesiva funcionalidad y se refugió en un lenguaje que atendía a leyes de un orden y sencillez de influencia mucho más profunda. Mies pone la belleza por encima del funcionalismo, como se aprecia en su texto: “iconstruir de manera bella y practica! ¡Basta ya de funcionalismo frío!”<sup>224</sup>. Defiende así la

---

<sup>222</sup> W. Gropius, “Principios de producción de la Bauhaus”, en *Textos de arquitectura de la modernidad*, trd. de C. Aymonino. Madrid: Nerea, 1992. p. 271.

<sup>223</sup> W Gropius, “¿Construcción baja, media o alta?”, en *Textos de arquitectura de la modernidad*, trd. de C. Aymonino. Madrid: Nerea, 1992. p. 271.

<sup>224</sup> M.v.D.Rohe, “iConstruir de manera bella y práctica! ¡Basta ya de funcionalismo!””, en *La palabra sin artificio*, trd. de J Sigúan. Madrid: El Croquis, 1995. pp. 496-497.

belleza de las cosas como última trascendencia y por encima de la función racionalista, algo que resulta fundamental en el pensamiento nietzscheano carente de certezas.

### 2.3 EL CAMINO HACIA UNA ARQUITECTURA EXISTENCIAL DE MIES VAN DER ROHE.



*Friedrichstrasse Office Building 1921, Mies Van Der Rohe.*

Hemos visto cómo la arquitectura del Racionalismo reivindicaba unas reglas para los edificios y que la belleza se apartó del objeto artístico en aras a esa búsqueda de la razón. Sin embargo, en ese contexto hubo un arquitecto que, aunque formó parte de La Bauhaus, logró separarse de esos dictados funcionalistas, se trata de Mies van der Rohe (1886-1969).

La figura de este arquitecto merece ser estudiada de manera singular, pues con él se incorporan a la arquitectura parámetros que antaño no existían o que fueron revisados. Sus piezas reclamaban la belleza y contenían el principio de una búsqueda interior. Para que esto le sucediera, tuvo que existir un nuevo modo de entender el mundo que le rodeaba. El pensamiento de Mies cobró una trascendencia superior a la del resto de los arquitectos de su época. Uno de los textos que más claramente nos desvela la influencia filosófica del arquitecto es *La palabra sin artificio*. En éste, Fritz Neumeyer realiza un análisis detallado sobre la influencia de los pensadores en Mies. Pero, sin duda, la filosofía más determinante en él fue la de Friedrich Nietzsche. En este capítulo nos proponemos descifrar cómo los postulados de este pensador acaban influyendo en Mies y cómo estas posiciones tuvieron su manifestación en la arquitectura. Sin embargo, para tener un conocimiento contextualizado de cómo se introdujo este pensamiento, debemos previamente adentrarnos en sus influencias arquitectónicas, que se producen en el eje que se da a través de

los arquitectos: Schinkel, Behrens y Mies. Estos tres arquitectos fundamentaron su manera de construir en la sencillez.

La importancia de Schinkel, el arquitecto romántico alemán más influyente, es determinante para la arquitectura alemana de la época, que trataba de buscar un gran estilo en su arquitectura. Las posiciones del autor sobre el orden y la contención de su arquitectura fueron determinantes por su sobriedad y la austeridad aplicada a los estilos importados provenientes de Francia. Esto marcó la diferencia respecto al resto de los románticos influenciados por el estilo *Gótico Revival*<sup>225</sup>. De hecho, su principal obra no fue del gusto de sus alumnos acostumbrados al estilo schinkeliano de los inicios, basado en la construcción neogótica de la época. En su etapa más clásica, Schinkel fue capaz de simplificar los detalles y ejecutar formas contenidas en sus edificios hasta el extremo. Las uniones de sus piezas obedecían a un lenguaje claro y sincero, sus elementos rebosaban modernidad en una etapa muy convulsa en estilos. Podemos establecer, como muchos críticos lo han hecho, una correlación entre la profundidad de los paisajes de las pinturas de Friedrich y el orden que emerge en las piezas de Schinkel. Sin duda, la regularidad de sus edificios

---

<sup>225</sup> El *Gótico revival* es el estilo imperante en la Alemania del romanticismo, inspirado en la tradición Gótica.

aspiraba a dotar de orden a esas naturalezas caóticas del romanticismo.



*Altes museum, Friedrich Schinkel, 1830.*

En la figura de Berhens<sup>226</sup>, identificamos con claridad la influencia del clasicismo schinkeliano. Para él, la búsqueda de un orden en la arquitectura nace de la influencia del pensamiento afirmativo de la época. Peter Berhens ve en Schinkel ese clasicismo de nuevos valores como la renuncia a la mimesis de la naturaleza, la simplicidad y un empleo de la escala en sus formas capaces de relacionarse singularmente con

---

<sup>226</sup> Peter Berhens (1868-1940) es uno de los arquitectos alemanes más influyentes de principios de siglo. Tomó como referente a los críticos de principios de siglo como Riegl o Hildebrand y a arquitectos románticos como Schinkel. Riegl sirvió como imagen a arquitectos como Mendelsohn, Mies, Gropius, etc.

el entorno. En ese contexto, Behrens realiza edificios con un orden muy marcado y de gran sencillez. Pero el pensamiento de Nietzsche entró a formar parte de la arquitectura del autor de manera manifiesta a través del historiador Riegl. A raíz de este pensamiento, la búsqueda de un estilo lleva al arquitecto a realizar "un arte de introversión y simplicidad espiritual"<sup>227</sup>. Esto tenía sus consecuencias en la nueva arquitectura. En ese sentido, el arquitecto busca en la grandeza de las formas y para ello recurre a una monumentalidad inusitada. Como él mismo dice: "el contenido de este nuevo arte no es más que la búsqueda de una nueva y diferente armonía, un nuevo orden estructural. Su naturaleza es simbólica"<sup>228</sup>. La arquitectura de culto simboliza para Behrens ese lugar "del que emana poder, o al que se otorga ferviente adoración"<sup>229</sup>. La festividad en su obra resulta determinante, para éste es en ese ritual del ascenso donde se produce la celebración zaratustriana. En esos mismos términos se pronuncia sobre el proyecto de la casa

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>228</sup> P. Behrens, "Stil?", en *Revista Die Form*, Berlín, 1922, p. 3.

<sup>229</sup> P. Behrens, *Was ist monumentale kunst?*, conferencia reproducida en *Kunstgewerbeblatt* en 1908. citada en (nota 22) cf. F. Neumeyer, *Palabras sin artificio*, trd. de J. Siguán. Madrid: El Croquis, 1995; p. 103.

*Mathildenhöhe*<sup>230</sup>: “el movimiento rítmico de elevación nos concede la idea interior de ascensión de algo”<sup>231</sup>.



*F. Behrens, Mathildenhöhe en 1901. Darmstadt.*

*La búsqueda del ascenso zaratrústiano guarda una enorme relación con la necesidad cristiana de elevarse que se produjo en el arte gótico. Ambas etapas son de pensamiento trascendente.*

Hubo una serie de aspectos de la arquitectura de Behrens que influyeron en el resto de los arquitectos

---

<sup>230</sup> Mathildenhöhe es la vivienda particular del autor, se ejecutó en la ciudad de Darmstadt en 1908.

<sup>231</sup> P. Behrens, *op. cit.*, p. 103.

contemporáneos, como son la uniformidad, los detalles, la cubierta plana para enfatizar la objetualidad y el orden de la pieza. Para éste, la arquitectura "conlleva en el acto de construcción una implicación manual y una rendición total a los materiales adecuados para la expresión del crecimiento orgánico"<sup>232</sup>. El influjo de Berhens sobre todos los arquitectos de la Alemania de principios de siglo incidió en la manera de interpretar la edificación como voluntad de forma, una sencillez que elimina detalles y posee crecimiento orgánico. En ese contexto, podemos decir que Riegl<sup>233</sup> y Berhens fueron determinantes para la arquitectura de Mies por haber introducido sobre éste el pensamiento de Nietzsche. Del crítico aprende el concepto de la voluntad más nietzscheana y del arquitecto comienza a relacionar la necesidad de una gran forma<sup>234</sup> a esa idea de voluntad.

---

<sup>232</sup> E. P. Behrens, "Stil?" en *Revista Die Form*, 1922, p. 4.

<sup>233</sup> Mies realiza como primer proyecto la vivienda de Riegl, el filósofo e historiador más influyente de principios de siglo. El arquitecto posee un ejemplar del texto de Riegl sobre Nietzsche que contiene anotaciones suyas y subrayados, cf. A. Riegl, "Schopenhauer und Nietzsche- Zur frage der pesimismo" en *Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart*. Leipzig, Guzzoni, 1908. Entre los libros que posee Mies de Nietzsche se encuentran: F. Nietzsche: "Jeneist gutund Böse. Zur Genealogie der Moral", en *Nietzsches Werke Vol. VII*. Leipzig: C. G. Naumann, 1905, Friedrich Nietzsche, *Briefwechsel mit Erwin Rohe*. Leipzig: E.F Nietzsche y F. Schöll, 1902., sobre Nietzsche cf. F. Muckle, *Friedrich Nietzsche und der Zusammenbruch der Kultur*. München: Duncker und Humblot, 1921.

<sup>234</sup> Además de haber trabajado en el despacho profesional para Berhens (1907-1911). Mies adquiere una serie de conceptos de su mentor. Tan es así que, cuando fue preguntado por Berhens, contestó: "que con él aprendí *la gran*

De esta manera, la arquitectura de Mies comienza a conformarse en la medida en que recapacita sobre la idea de voluntad, ese concepto que a lo largo de la contemporaneidad había suscitado tantas interpretaciones como manifestaciones arquitectónicas. El sentido de la voluntad para Mies comienza a ser algo más profundo, tiene más que ver con el deber y orden sobre las cosas. Por eso desecha posiciones anteriores cuando dice: "Ni sentimentalidad ni una voluntad brutal son características adecuadas. La fuerza de la vida también apartará un día estas ridiculeces, y entonces encontrará su formación a gran velocidad"<sup>235</sup>. Ni los sentimientos románticos, ni la tensión expresionista podían organizar su arquitectura. Con esto, Mies se estaba apartando de ciertos conceptos, que él tacha de ridiculeces, de los artistas y del sentir de la crítica. Llegó la hora de recapacitar para el artista y de hacer que su obra surgiera con una voluntad contenida fruto de un esfuerzo. En la manifestación de la arquitectura debe darse la suma de esas voluntades y la expresión de la lucha del individuo en coalición con su civilización por ofrecer un orden. Lo que expresa Mies con sus edificios es lo que él mismo escribió: "¡Arquitectura y

---

forma" M.v.D.Rohe, *Mies in Berlin*, Disco, Bauwelt Archiv 1, 1966., citada en la (nota 40). Cf. M. v. d. Rohe: *La palabra sin artificio*, trd. de J Sigúan. Madrid: El Croquis, 1995, p. 109.

<sup>235</sup> M. v. d. Rohe, "Sobre la forma en arquitectura", en *La palabra sin artificio*, trd. de J Sigúan. Madrid: El Croquis, 1995, p. 393.

voluntad de época<sup>236</sup>!. Es esa necesidad de trascender sobre las banalidades y temas superfluos de la vida. Estábamos asistiendo a la incorporación en la arquitectura del sentir más trascendente del que hablaba Zaratustra. La superación de sí mismo y la necesidad de elevarse se manifestaba en su modo de operar con la arquitectura, por eso la describe como "ascensión progresiva desde el origen hasta el último peldaño de la configuración, donde se manifiesta la forma; con ello se satisface el significado y tiene un sentido"<sup>237</sup>.

La arquitectura de Mies es un producto del deber, en ella no queda nada aleatorio. Para éste, los criterios que formaban la arquitectura respondían a una metafísica vital, por eso cuando le preguntan por temas como los estilos, techos inclinados o la forma de la arquitectura, Mies se queja de la crítica arquitectónica de su época y dice que estaban ante una lucha en la que "se combate con una energía, como si se tratase del aspecto más crucial de la arquitectura [...]. Sin embargo, esta batalla se desarrolla a otro nivel y sólo es una parte del gran combate por unas nuevas formas de vida"<sup>238</sup>. El nivel en el que se libra su batalla tiene más profundidad, es una fuerza que

---

<sup>236</sup> M. v. d. Rohe, "Artículo publicado en la revista *Der querschnitt*" en *op.cit.*, p. 371.

<sup>237</sup> M. v. d. Rohe, "Apuntes para conferencias *Drafts and Speches*", en *op. cit.* p. 493.

<sup>238</sup> M. v. d. Rohe, "Conferencia en Dusseldorf", en *op.cit.*, p. 400.

lo impregna todo. La arquitectura de Mies contiene sencillez en sus formas y abstracción, como en la etapa anterior, pero esta vez la sencillez es fruto de una posición ante la vida, de una actitud austera ante lo no necesario y derrochadora ante lo vital. El servicio y la obediencia por la que se rige, que es el sentimiento fuerte y formado, están relacionados con ese al que apelaba Nietzsche cuando reivindicaba formación en términos morales. Las posiciones instaladas en el pensamiento de Mies se vuelven más trascendentes al recibir la influencia de la teología de Romano Guardini<sup>239</sup>. Prueba de ello la encontramos en las notas que hacen referencia a *las cartas del Lago Como* del teólogo, una de ellas habla de la arquitectura, al decir: "Técnica en todos sitios, también en lo espiritual"<sup>240</sup>. Esa espiritualidad y esa fe hacen que Mies contenga en su arquitectura un sentido de servicio y obediencia muy superior al de los arquitectos anteriores. Parece curioso que esa trascendencia zaratustriana, que necesitaba sencillez y clasicismo aplicados a la vida y a la arquitectura, haya tenido su primera materialización en la arquitectura de Mies y su influencia más teológica.

Pero la espiritualidad de Mies, como la de Nietzsche, está estrechamente ligada a la vida, por eso cuando alude a una

---

<sup>239</sup> Teólogo italiano al que en 1923 se le dio la plaza en Filosofía en Berlín. Su filosofía y teología estaban relacionadas con el arte.

<sup>240</sup> M. v. d. Rohe, "Apuntes para conferencias", en *op.cit.*, p. 410.

de sus exposiciones se refiere a ésta como una demostración de fuerzas y cuyo sentido será "la intensificación de la vida"<sup>241</sup>. Intensificar la vida podía realizarse sólo través del arte y generando un orden, como dijo el propio Mies: "Nuestro trabajo también va dirigido hacia esa reordenación y nuestra esperanza es que se encuentren verdaderos ordenes, cuyo contenido en realidad sea tan fuerte que ofrezcan un marco en el que puedan desarrollarse la verdadera vida en toda su amplitud"<sup>242</sup>. Con esto, el arquitecto está queriendo escribir las nuevas reglas de la arquitectura, es así como reduce las necesidades arquitectónicas a lo esencial. Por eso para él: "la arquitectura, en las formas más sencillas, tiene su origen en la utilidad"<sup>243</sup>. Es la manera de acercarse a los estilos clásicos anteriores recurriendo a lo absolutamente útil y eliminando lo accesorio, así lo explica cuando dice: "Sentía que tenía que ser posible armonizar las fuerzas antiguas de nuestra civilización con las nuevas, cada una de mis obras era una demostración de esta reflexión [...]"<sup>244</sup>. Salirse de esa tendencia significa quitarle al edificio lo impostado y los barroquismos innecesarios que no ayudan a conectar con la transformación de los estilos anteriores.

---

<sup>241</sup> M. v. d. Rohe, "Sobre el tema de las exposiciones" en *op. cit.*, p. 460.

<sup>242</sup> M. v. d. Rohe, "Alocución en Berlín" en *op. cit.*, p. 472.

<sup>243</sup> M. v. d. Rohe, "Discurso de ingreso como director en AIT" en *op. cit.*, p. 479.

<sup>244</sup> M. v. d. Rohe, "Arquitectura de nuestro tiempo" en *op. cit.*, p. 506.

Pese a haber militado en las filas de la Bauhaus y ser coetáneo a las teorías de Gropius, el punto radical de inflexión con esa corriente lo sitúa Mies en la búsqueda de la belleza, por eso critica a los racionalistas cuando se refiere a ellos diciendo: "iconstruir de manera bella y práctica! ¡Basta ya de funcionalismo frío<sup>245</sup>!". De esa forma, el arquitecto rompe con el primitivo concepto maquinista del objeto arquitectónico, su manera de enfrentarse al edificio está mucho más situada en lo textil y en el origen antropológico de la construcción. Su arquitectura relaciona el detalle con el todo hasta sus últimas consecuencias. De la misma manera el autor reniega de la forma pura de los arquitectos influidos por las artes plásticas. Para éste, "la forma como meta desemboca siempre en el formalismo. Pues implica un esfuerzo que no se orienta al interior, sino al exterior. Pero sólo un interior vivo puede tener un exterior vivo"<sup>246</sup>. No descuidar lo interior, a quien habita, sería la forma de conservar la vitalidad del recinto de la arquitectura. Por eso, la forma del edificio es un todo que va más allá de lo curvo o lo recto, de lo funcional o lo estético, tiene como referencia la vida, en los edificios: "Sus formas no han sido inventadas, sino que han crecido, en el verdadero sentido de la palabra, a partir de las necesidades de sus

---

<sup>245</sup> M. v. d. Rohe, "iConstruir de manera bella y práctica! ¡Basta ya de funcionalismo!" en *op. cit.*, pp. 496-497.

<sup>246</sup> M. v. d. Rohe, "Sobre la forma en arquitectura", en *op. cit.*, p. 393.

habitantes y muestran cómo en ella subyace el tacto y el carácter del paisaje”<sup>247</sup>. La forma ya no nace del artista sino que está al servicio del habitante o del espectador, es lo necesario para el proceso vital y debe contener la complejidad suficiente para responder a la multiplicidad de ese proceso. En este entorno vital la libertad deseada ya no se configura mediante una ruptura de volúmenes o deformando los espacios, como en los constructivistas o expresionistas, sino que es la amplitud de los espacios libremente concebidos la que permitirá que el edificio dé respuesta a los impulsos vitales y a la multiplicidad de usos que en éste se pueden generar. En dicho sentido los concibe Mies cuando dice: “Haz tus espacios lo suficientemente grandes, de modo que puedas caminar en ellos libremente, y no sólo en una dirección determinada. ¿O tú estás completamente seguro de cómo serán usados esos espacios? Nosotros no sabemos si la gente hará con ellos lo que nosotros esperamos que hagan. Las funciones no son tan constantes, ni claras: cambian más rápido que los edificios”<sup>248</sup>.

La búsqueda de la libertad interior y la interpretación de los recintos como ese lugar donde se produce la vida cambiante, provienen de la influencia darwinista y es un tema

---

<sup>247</sup> M. v. d. Rohe, “Conferencia en 1926”, en *op. cit.*, p. 385.

<sup>248</sup> M.v.d. Rohe, “Entrevista realizada por Eifler-Conrads”, en *Viena-Berlín. Teoría arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: U.P.C., 2002, p. 144.

determinante al que ya apelaba Nietzsche cuando en la *Gaya Ciencia* pedía a la arquitectura de los hombres cognoscentes *grandes espacios de reflexión*<sup>249</sup>. Son esos espacios los que deben responder a una neutralidad y a activar la variabilidad del movimiento interior para amparar esa libre actuación. Es así como debemos comprender lo que el arquitecto dice sobre su proyecto de museo: "Pretendo que mis edificios sean marcos neutros donde los hombres y las obras de arte puedan llevar a cabo su propia vida"<sup>250</sup>. Esos marcos neutros donde debe desarrollarse la vida en plenitud son los bordes de la arquitectura. Por eso, Mies, conocedor de la importancia de los límites espaciales, reivindica la cáscara de la arquitectura como elemento de máxima expresión. Para él lo importante es:

la envoltura de la forma exterior de las cosas, la cristalización de un proceso vital, también sigue perdurando y continúa ejerciendo su influencia durante mucho tiempo, incluso después de que se haya disuelto el núcleo [...]. Aquello que en otro tiempo era la expresión más elevada de la vida, se muere paulatinamente debido a la banalidad de un empleo carente de sentido, si antes no encuentra (una generación sanguinaria-tachado) fuerza y grandeza

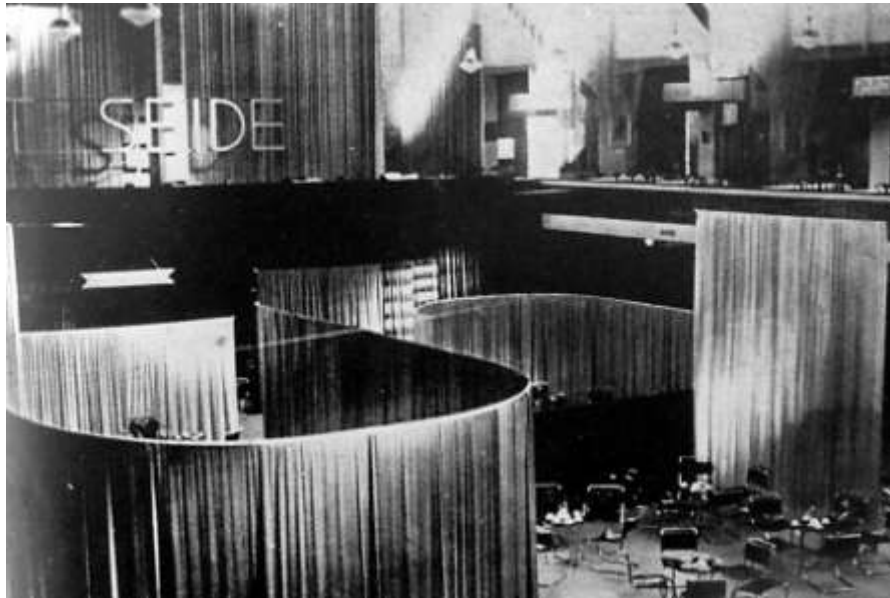
---

<sup>249</sup> FW 280.

<sup>250</sup> M.v.d. Rohe, "Conversación con Norberg-Schulz", en *op.cit.*, p. 516.

suficientes para dar nueva expresión a los contenidos vitales modificados<sup>251</sup>.

De esta manera, aborda el problema de los muros de sus edificios, como si se tratase de una envoltura que rodea el proceso vital.



*Café de Terciopelo y Seda. Exposición de la moda organizada por la Wekbund en 1927. Con terciopelo y seda suspendidos crean atmósferas y diferentes ámbitos. Lilly Reich y Mies van der Rohe.*

Es ese borde, el que cristalizará en base a unas necesidades de diversa índole y el que necesitará ser simple en algunos aspectos y ser complejo en muchos otros. La influencia

---

<sup>251</sup> M.v.d. Rohe, "Conferencia en 1926", en *op. cit.*, p. 384.

de Semper y el manejo de las técnicas del momento le llevaron a una experimentación con el límite sin precedentes. De hecho, Mies fue el primer arquitecto que, siguiendo la influencia biológica de la etapa semperiana, define los elementos que componen el edificio en clave vital, denominándolos como *los huesos y la piel*<sup>252</sup>. Es así como concibe el edificio de *Friedrichstrasse office building*<sup>253</sup>. Este término ha resultado de gran aceptación para designar los bordes de la arquitectura contemporánea y, de hecho, no lo hemos abandonado hasta ahora como veremos más adelante. La incorporación del término piel tiene que ver con lo difuso de ese límite, con la capacidad de captar y recibir sensaciones del que habita. Como enunció Nietzsche, en el arte había que aprender a diluir las cosas. Los artistas debían desaprender lo propio y aprender de los médicos. De esa forma el arquitecto debería aprender a concebir los bordes como el límite de un éter y, como el propio pensador remarcó, “darle una superficie y piel que no tenga transparencia completa”<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> M.v.d. Rohe, “Edificio de oficinas”, en *op. cit.*, p. 365.

<sup>253</sup> *Friedrichstrasse Office Building*, 1921. Es uno de los primeros edificios diseñados por Mies, por eso contiene los elementos propios de la primera etapa más expresionista.

<sup>254</sup> FW 299.



*Dibujo de Mies van der Rohe, de 1928, presentado al concurso de los grandes almacenes S. Adam en Berlín-Mitte.*

*Mies hacía montajes buscando un grado de abstracción en sus propuestas.*

Pero, como podemos apreciar, el pensamiento de Mies sobre la arquitectura va un paso más allá de Semper y de sus predecesores. El materialismo al que se enfrenta es tremendamente nietzscheano<sup>255</sup>. Esas paredes deben ser lo suficientemente neutras para resistir cualquier uso y lo suficientemente eternas para no estar sometidas a modas superfluas. El autor proyecta sus *Grandes almacenes Adam*<sup>256</sup> y permite la aleatoriedad de la fachada, con ello, ese límite homogéneo encargado de dotar a la arquitectura de unidad contenía la libertad de expresión propia de una piel de origen

---

<sup>255</sup> Hay que hacer alusión a uno de los textos que más influyeron a Nietzsche en su manera de concebir el mundo. Cf. F. A. Lange, *Historia del materialismo*, trd. de V. Colorado. Madrid: Ed. Daniel Jorro, 1903.

<sup>256</sup> Proyecto de los grandes almacenes Adam, 1928 en Berlín, Leipzigerstrasse nº 27.

vital, como él mismo expresó: "Las paredes de vidrio translucido dan al espacio una estupenda luz suave, pero muy diáfana y uniforme. Por la noche se convierte en un potente volumen luminoso en el que puede situar los anuncios con completa libertad"<sup>257</sup>. El entender el edificio como contenedor de la vida le lleva a habilitar los límites de ese edificio para la libre manifestación vital interpretando la piel como un elemento orgánico, lo que supone una puerta abierta a la piel de la banalidad contemporánea y la constante experimentación actual que veremos en el último capítulo. Su búsqueda, "no es el efecto producido por luz y sombras, sino el rico juego de reflejos lumínicos." La experimentación que Mies lleva a cabo con la materia impregna todos y cada uno de los detalles. El orden de su estructura, la forma de disponer los materiales, las texturas a las que recurre. Famosos son sus soportes del *Pabellón de Barcelona*<sup>258</sup> dispuestos a la inversa para marcar los campos de visión o los brillos, como singular es la disposición de sus aplacados con la vetas de los materiales naturales organizadas para marcar la espacialidad.

---

<sup>257</sup> M. v. d. Rohe, "Grandes almacenes Adam", en *op. cit.*, pp. 461-462, el concepto de libertad en la fachada tiene que ver con esa aleatoriedad que existe en los organismos vitales para organizar y para configurar sus líneas de crecimiento.

<sup>258</sup> *Pabellón de Barcelona* realizado en 1929 para la Exposición universal de Barcelona. En éste Mies experimenta con el movimiento neoplástico generando el edificio como un juego de volúmenes en el que integra el agua. Sin duda, son reconocibles los materiales y el empeño puestos en su diseño a la hora de enfatizar sus brillos y texturas.



*Pabellón de Barcelona  
Mies Van Der Rohe 1929*

*Los materiales contienen ese orden necesario que obedecen a ese pensamiento cuasi teológico de Mies.*

*Las piezas naturales de piedra cuidadosamente colocadas, los pilares con brillo que marcan una dirección.*

En Mies, la arquitectura surgida de la vida no atenderá a formas de la moda, sino que, en base a ese orden otorgado, la arquitectura alcanzará la eternidad que le corresponde como máxima disciplina artística. Son esos requisitos los que le conducen a realizar una capilla con una sensibilidad extrema y decir: "La capilla no envejecerá [...] tiene un carácter noble, está construida con buenos materiales y tiene bellas proporciones"<sup>259</sup>. Pero ante esa eternidad y conociendo cómo la tensión vital afecta a las edificaciones, el arquitecto comienza a ver en la edificación unos valores que se estaban perdiendo en la etapa anterior, que son propios del vitalismo bergsoniano más creativo. Para él, "el sentido de la arquitectura es la

---

<sup>259</sup> M.V.D. Rohe, "Una capilla", en *op. cit.*, pp. 496-497.

duración”<sup>260</sup>. Ya no estábamos ante telas efímeras que vestían de cualquier forma la arquitectura, el orden y la forma aspiraban a una prolongación en el tiempo.

Sin embargo, en la faceta más introspectiva de Mies, debemos decir que éste no dejó nunca a un lado esa búsqueda del espacio reflexivo interior y el contacto con la naturaleza. Como el propio Iñaki Ábalos apuntó en uno de sus textos más importantes<sup>261</sup>, la influencia de Nietzsche le hizo experimentar con sus viviendas para integrarlas con la naturaleza. En la experimentación que realiza el arquitecto en *Las casas con patios*<sup>262</sup>, denota la actitud integradora con la naturaleza y esa visión introspectiva del individuo.

---

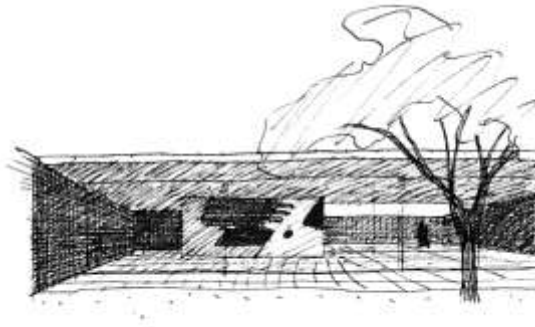
<sup>260</sup>*Ibid.*, pp. 495-496. Nos estamos refiriendo al sentido de la duración bergsoniano como ese elemento capaz de prolongarse en quien percibe para dilatar la percepción en la memoria.

<sup>261</sup> I. Ábalos, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: G.Gili, 2001. En esta obra, el autor va desvelando cómo en el proyecto para tres viviendas Mies genera una estructura espacial en base a las leyes del eterno retorno.

<sup>262</sup> *Las casas patio* realizadas en 1931 por Mies van der Rohe. En ellas realiza una experimentación entre el vacío y el lleno de la arquitectura. Para esto utiliza un juego de circularidad, que alude al eterno retorno, en el que la artificialización del exterior es tan importante como la naturalización del interior.



*Las casas patio 1931, plantas, Mies Van Der Rohe. El juego con el vacío y el lleno del espacio marca una circularidad para quien habita que recuerda al eterno retorno.*



*Boceto a lápiz.*

*Mies logra integrar la naturaleza en el entorno artificial.*

En estas viviendas, la disposición y creación de muros perimetrales habían generado un espacio interior y una naturaleza propia desconectada con el resto del paisaje. Estamos ante posiciones que nos introducen en ese pensamiento existencial del arquitecto situado en la búsqueda del olvido y que tan bien analizó Norberg-Schulz<sup>263</sup>. Para el arquitecto, sus edificios tendrían que contener: “El grado de libertad en la configuración del espacio al que ya no queremos renunciar. Sólo ahora podemos estructurar el espacio, abrirlo y vincularlo al paisaje; con esto se satisfacen las necesidades del hombre

---

<sup>263</sup> Nos estamos refiriendo a la obra de C. Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: G Gili, 1975, en la que el crítico hace un análisis de la nueva arquitectura existencial como espacio de reflexión.

actual. La sencillez de la construcción, la claridad de los medios tectónicos y la pureza de los materiales serán la base de una nueva belleza”<sup>264</sup>. Estas posiciones integradoras y comunicativas con la naturaleza las llevó a la práctica mediante el empleo de muros integrados en el paisaje que ayudaban a vincular sus edificaciones a la tierra, la apertura de grandes paneles de vidrios y pavimentos prolongados contenía claros signos de esa comunicación.



La casa Farnsworth 1951, Mies Van Der Rohe.

En su última etapa, la más introspectiva, llevó su experimentación con la naturaleza a su máxima expresión cuando realiza *la casa Farnsworth* <sup>265</sup> en la que decide posar la vivienda sobre el paisaje casi sin tocarlo. Todas sus paredes

---

<sup>264</sup> M. v. d. Rohe, “¿Qué sería del hormigón y el acero sin el vidrio reflectante?”, en *La palabra sin artificio*, trd. de J Sigúan, Madrid: El Croquis, 1995, p. 476.

<sup>265</sup> Vivienda diseñada y construida entre 1946 y 1951, realizada completamente en cristal, corresponde a su etapa más tardía, por eso representa uno de los ejemplos del minimalismo.

realizadas con cristal invitan al habitante a residir en la naturaleza y al paisaje a contener una edificación en estado de desaparición. Sin duda, es esta faceta más existencialista del arquitecto la que nos introduce en la arquitectura en contacto con la tierra del próximo capítulo. La relación de la naturaleza y el cuerpo abre la puerta al último paso de la arquitectura trascendental, que estudiaremos en torno a la figura de Peter Zumthor.

## 2.4 LA RECUPERACIÓN DE LA TIERRA Y LA INTRODUCCIÓN DEL CUERPO EN LA ARQUITECTURA DE PETER ZUMTHOR.



La maqueta del museo Kunsthaus de Bergenz, en Austria en 2007, Peter Zumthor

La integración de la arquitectura en la naturaleza tiene su origen en Mies van der Rohe y, sin embargo, es un fenómeno que se ha radicalizado en la actualidad a través del pensamiento heideggeriano y ha acabado por implantarse en muchos campos del arte<sup>266</sup>. Esas posiciones, que reivindican la vuelta a la tierra, han tenido un representante por excelencia en arquitectura, Peter Zumthor. Consideramos de interés este análisis porque creemos que este pensamiento ha sido determinante en la arquitectura actual. Después del arte surgido de la tierra, los arquitectos han comprendido que la arquitectura debe impregnarse del territorio del que nace, de la misma forma que la tierra debe impregnarse de arquitectura. Estamos hablando de una metamorfosis recíproca y una simbiosis de dos elementos. Pero para analizar cómo se ha desarrollado el proceso, tenemos que estudiar el fenómeno de ruptura cultural que produce las posiciones existenciales del olvido.

En el arte que provocó el pensamiento afirmativo de principios de siglo, el cuerpo parecía haber perdido el protagonismo. La arquitectura diseñada de esa forma se había convertido en una *máquina de habitar* y el pensamiento racionalista estaba resultando demasiado distanciado para el

---

<sup>266</sup> Nos estamos refiriendo a los surrealistas, al movimiento Dadá, al arte Póvera y a todos aquellos que, como veremos más adelante, consideraron que la excesiva estetización del arte dejaría sin margen de experimentación al individuo.

hombre que habitaba los espacios. Sin embargo, la crisis de la tecnología y la visión de que el desarrollo no siempre lleva al progreso había llevado a la sociedad a pensar que existe una *Deshumanización del arte*<sup>267</sup>, como supieron ver los pensadores poshumanistas. Podríamos decir, que los principios corpóreos aún no se habían incorporado lo suficientemente en el arte de principios del siglo XX. De esta forma, la arquitectura inspirada en la etapa del Nietzsche más trascendente había dejado atrás los parámetros más sensoriales y más poéticos del Nietzsche primitivo y de la espacialidad más wagneriana, para emerger como una pura forma visual. Pero ¿dónde había ido a parar ese sentir inspirado en esa nueva sensorialidad sobre las cosas que se percibía en los textos de Richard Wagner y los presupuestos teóricos sobre el velo que promulgó Semper en sus textos? Para analizar cómo se acomete el enriquecimiento de la arquitectura contemporánea es necesario detectar el momento de ruptura con el sentimiento afirmativo existente a principios de siglo. Para eso, debemos buscar en esos lugares de la marginalidad y de desarraigo social, donde los artistas huyeron de los sistemas preestablecidos. Únicamente bajo una lectura política, es decir, bajo el análisis del poder seremos capaces de comprender lo que le sucede al edificio contemporáneo.

---

<sup>267</sup> Se trata del título de un ensayo de J. Ortega y Gasset, "*La deshumanización del arte*", en *Obras Completas*. Madrid: R. Occidente, 1962, con el que Ortega trata de exponer la situación cultural a la que asistía la sociedad de principios de siglo.

Tras el lanzamiento de la bomba atómica, el edificio cultural creado comenzó a tambalearse produciéndose así un nuevo pensamiento. Curiosamente, la filosofía surgida en este entorno estaba impregnada de aquel materialismo inicial de Nietzsche y encarnado en autores como María Zambrano, Martin Heidegger y Hanna Arendt. Como podemos ver, estamos ante ese refluir constante del arte y el pensamiento que trasciende generando en nuevas formas que vuelven a diluirse para emerger con más fuerza, es el principio del *eterno retorno* que, como más tarde apreció Nietzsche, será de aplicación a la vida y al arte en todos sus ámbitos. Estamos ante la incorporación del pensamiento existencial al arte y a la arquitectura, que será muy importante por las consecuencias que depara para la edificación de la segunda mitad del siglo XX. A partir de este nuevo sentir es cuando la arquitectura comienza a humanizarse. Si las necesidades de principio del siglo se producían por el resurgir de un sentimiento de identidad cultural, la ruptura con lo anterior obliga a un poshumanismo y a un intento de fusión entre el arte y la arquitectura. Los ciudadanos se sublevan ante la existencia de esa arquitectura simbólica nacida de las estructuras jerárquicas de poder y que se habían distanciado del ser humano. Si para Nietzsche la construcción de la arquitectura supone metafóricamente la formación de un nuevo sistema, para Bataille<sup>268</sup> y los posmodernistas destruir lo creado suponía

---

<sup>268</sup> G. Bataille, "Arquitectura" en *La conjuración sagrada*, trd. de S. Mattoni.

desarquitectonizar el objeto al que se enfrenta el hombre. Pero ¿cómo se desarquitectoniza la arquitectura?

Describir cómo ocurre ese proceso es de suma complejidad, requiere de la lectura de las posiciones nihilistas instaladas en los movimientos artísticos de entreguerras<sup>269</sup>. Nos proponemos analizar cómo ha surgido la última gran arquitectura que recupera el arraigo a la tierra metamorfozando los bordes de lo que la compone para dejar rienda suelta a los sentidos. Para eso, nos ha sido necesario analizar el pensamiento Zaratustriano en Heidegger, la interacción con lo cotidiano, la metamorfosis de los bordes y la exacerbación de los sentidos. Todo ello, con objeto de comprender la arquitectura de Peter Zumthor, que es la arquitectura de la piel que hoy impregna todo el territorio.

La revisión de lo aprendido por la sociedad en la crisis nihilista de postguerra no se hizo efectiva hasta que no se derrumbó el mito prometeico de las bondades de la *Techne*.

---

Córdoba: A. Hidalgo, 2003, p. 20. Para Bataille escapar de ese presidio suponía vencer a las fuerzas del poder que imponían una estética académica.

<sup>269</sup> Nos estamos refiriendo al Dadaísmo que es un movimiento artístico surgido en 1916 en la ciudad de Zurich y cuyo máximo representante fue Tristan Tzara. Entre sus componentes tenía grandes pensadores como Walter Benjamin, la influencia nietzscheana en la actitud nihilista, el inconformismo ante el sistema y la búsqueda de desestructuración de las posiciones racionalistas fue determinante para la época. La actitud dadaísta que pretendía reírse de la vida estaba seriamente relacionada con los surrealistas que la continuaron. Uno de los personajes del Dadá más influido por Nietzsche fue Raoul Hausmann (1886-1971) en sus manifiestos y collage.

Para entender los criterios de revisión de la nueva arquitectura se hace necesario de nuevo comprender cómo habitaba el hombre en sus orígenes. Esquilo lo describe a la perfección cuando dice:

Al principio los hombres veían sin ver, escuchaban sin entender y, semejantes a las formas de los sueños, vivían su larga existencia en el desorden y la confusión. Ignoraban las casas de ladrillo soleados, desconocían el trabajo de madera, vivían bajo la tierra en el fondo de las grutas cerradas al sol, como las ágiles hormigas [...] <sup>270</sup>.

Esa confusión es la que se producía en el entorno cuando habitábamos la tierra y cuando el ser humano aún se conformaba con lo dado. La técnica hizo que el hombre levitara cual espíritu, de la misma forma que lo habían hecho sus edificios. Así toda la historia de Occidente y su arquitectura tuvo lugar hasta que el arquitecto contemporáneo tuvo en sus manos la técnica precisa y había sentido ese poder afirmativo capaz de transformar las cosas. En ese contexto es en el que surge la nueva arquitectura que, inspirada en ese sentir trascendente, se elevó tanto que se olvidó del cuerpo. No supieron entender que cuerpo y alma son una misma cosa.

---

<sup>270</sup> J.P. Vernant, *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*, trd. de J.D. López. Barcelona: Ariel, 2001, p. 250.

Para comprender qué le sucede al cuerpo en relación con la tierra tenemos que sumergirnos en el pensamiento de Hölderlin. Encontramos en éste y en su texto fundamental, *El Hiperión*, la fuente de inspiración contemporánea de esa forma corpórea de entender la vida. Hölderlin nos describe con sutileza cómo el espíritu animal destructivo fue capaz de desmontar el orden generado por el hombre. Para el pensador romántico: “resulta un soberbio juego del destino que derrumbe aquí los templos y dé sus piedras destrozadas para que sirvan a los niños [...]”<sup>271</sup>. Aquí se expresa para Hölderlin la paradoja de la vida: el juego que formó la arquitectura acaba destruyéndola para regocijarse. Estamos, sin duda, ante el primer paso de la interpretación de la relación del cuerpo con las cosas que tomó Nietzsche de su antecesor. Para Hölderlin, la vida contenida en la arquitectura y el rastro que dejaba ésta en sus elementos era lo importante, por eso analiza “[...] la vieja puerta por la que se pasaba igualmente de la ciudad vieja a la nueva, donde seguramente en aquella época se saludaban dos mil personas al día”<sup>272</sup>. El autor, en ese proceder todavía espiritual, pone al hombre como centro del universo y venera su arquitectura en la medida en que ésta es la expresión de su vida, así lo hace cuando escribe:

---

<sup>271</sup> F. Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, trd. de J. Munárriz. Madrid: Libros Hiperión, 2010, p. 121.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 121.

¡Oh Partenón, exclamé, orgullo del mundo! A tus pies yace el reino de Neptuno como un león domado, y son como los niños los otros templos agrupados a tu alrededor, el ágora elocuente y el bosque de Academo [...]. Había vida divina y el hombre era entonces el centro de la naturaleza<sup>273</sup>.

Sin duda, para Holderlin la arquitectura era la expresión de esa materia cargada de vida expresada por los hombres mediante el empleo de la tierra, por eso: “las rocas de mármol [...] cobraban forma y vida en las cariñosas manos de los atenienses”<sup>274</sup>. Sus palabras tenían ya una serie de connotaciones sensoriales propias de la nueva estética corpórea. Para él el mundo era “uno nuevo, tan sutil, tan fuerte, tan amoroso, tan ligero se había vuelto todo, y con todos los seres, volábamos espiritualmente unidos como un coro de mil tonalidades inseparables, a través de un éter infinito”<sup>275</sup>. Esos conceptos tan vitales y poéticos al mismo tiempo fueron heredados por ese eje filosófico que formaron Holderlin, Nietzsche y Heidegger para impregnar todo un pensamiento y una vuelta a la tierra.

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 107.

Nietzsche, en su etapa más trascendente y deudora del romanticismo de Hölderlin, no vio con buenos ojos los avances tecnológicos que se estaban produciendo. El desarrollo y la lectura de la tecnología en términos de prosperidad para la sociedad habían provocado confusión. El mito prometeico del desarrollo no estaba produciendo un efecto favorable en el individuo, cada vez más estresado ante la vida. Nietzsche no entendía la prisa de las ciudades que estaba mermando las relaciones entre los hombres y así lo describe en este texto:

Cuando en populosas ciudades veo a millares de personas que circulan con expresión de bochorno y de prisa, entonces me digo una y otra vez: las cosas les han de ir mal. (...)Pues la sensación incorrecta las dirige y las adiestra incansablemente y no toleran de ningún modo que puedan reconocerse ante sí mismas y su miseria. (...)Así pues esas personas se han transformado y degradado total y absolutamente, convirtiéndose en esclavas y sumisas de la sensación incorrecta.

Antiguamente, contra nada se preveía más que contra tomar demasiado en serio el día, el momento presente, y se recomendaba el (*nil admarari*) no maravillarse ante nada y el cuidado para con los objetivos eternos; ahora tan sólo ha quedado en el alma moderna una única especie de seriedad, aplicada a las noticias que trae el periódico o el telégrafo.

¡Aprovechar el instante y, para sacar provecho, juzgarlo con tanta rapidez como sea posible!<sup>276</sup>.

Por eso, y porque así lo cuentan, interpretamos que el testigo nietzscheano de posguerra lo recogen pensadores en el exilio como Walter Benjamín, Hannah Arendt, María Zambrano o el mismo Martín Heidegger. La soledad, para Nietzsche, es uno de los pilares básicos para la prosperidad del ser humano, con esto está reivindicando esos espacios de reflexión donde el ser humano obtenga el saber propio y no el de la dialéctica reinante en el exterior. Se trata de la huída del conocimiento científico y saber tecnológico para el reencuentro con uno mismo en la naturaleza:

O un eremita que ha vivido demasiado tiempo entre rocas y árboles [...]

Mejor es, en verdad, vivir entre eremitas y cabreros, que con nuestra dorada, falsa y acicalada plebe.<sup>277</sup>

En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche reivindica el hogar como patria. Ese hogar espiritual donde se elimine la extrañeza y lo propio se vuelva reconocible, y donde se generen espacios introspectivos. Por eso Zaratustra dice:

---

<sup>276</sup> OC I 826.

<sup>277</sup> Za IV "El coloquio de los reyes", p. 391.

Una cosa es abandono, y otra cosa distinta, es soledad:

¡Esto lo has aprendido ahora! Y que entre los hombres será tu siempre salvaje y extraño:

salvaje y extraño aun cuando te amen: ipues lo que ellos quieren ante todo es que se los traten con indulgencia!

Más aquí, en tu casa, aquí te hallas en tu patria y en tu hogar; aquí puedes decirlo todo y manifestar con franqueza todas tus razones, nada se avergüenza aquí de sentimientos escondidos, empedernidos<sup>278</sup>.

El camino de retorno a casa por parte de Nietzsche se convierte en esa mirada interior y en esa búsqueda de uno mismo con mirada firme. Espacios de reflexión donde buscar y en los que la arquitectura comienza a ser ese lugar de cobijo, no ya de las tempestades románticas, sino de la dialéctica de los hombres. De ahí surge un nuevo concepto que identifica la nueva espacialidad, que Nietzsche en *La Gaya Ciencia* lo expresa así:

Arquitectura de los cognoscentes.- Un día, y probablemente pronto, será preciso entender qué es lo que, ante todo, falta a nuestras grandes ciudades: lugares tranquilos, amplios y extensos donde meditar, lugares con largas y espaciosas arcadas para el mal

---

<sup>278</sup> Za III "El retorno a casa", pp. 302-303.

tiempo o para el tiempo demasiado soleado, donde no llegue el estrépito de los vehículos y el de los pregoneros y donde una etiqueta más sutil hasta prohibirá al sacerdote orar en voz alta: edificios y construcciones que en su conjunto expresen la sublimidad de la reflexión y del retiro. Han pasado los tiempos en que la iglesia monopolizaba la meditación y la vida contemplativa debía ser, ante todo, vita religiosa: y todo cuanto ha construido la Iglesia expresa este pensamiento. Yo no veo que puedan bastarnos sus construcciones, aunque se las sustraiga a su finalidad eclesiástica; estas construcciones hablan un lenguaje demasiado patético e intimidado, en cuanto a moradas de Dios y lugares pomposos de comercio supramundano, como para que los ateos podamos pensar allí nuestros pensamientos. Queremos tenernos traducidos en piedra y planta, pasearnos por nosotros mismos, cuando deambulamos por esas arcadas y jardines <sup>279</sup>.

El espacio de reflexión zaratustriano, que había surgido ya en la escena del coro de *El nacimiento de la tragedia*, simbolizaba ese límite que separa al hombre en estado orgiástico del resto de las cosas. En los mismos términos, el límite de la espacialidad de esta arquitectura, entendida como prolongación del ser, es donde Sloterdijk supo ver que: "la

---

<sup>279</sup> FW 280.

embriaguez se disipa, el orden aparece de nuevo, la vida cotidiana sigue su curso”<sup>280</sup>. El proceso de reflexión supone el retorno al hogar interior, a esa nueva cosmología capaz de hacer comprender lo inexplicable de cuanto acontece. Reconocer el eterno retorno de las cosas contiene implícito esta necesidad de no mirar tanto hacia el futuro y detenerse en el presente para reencontrarse con uno mismo. En ese sentido, se refiere a *la caverna de la tarántula* como ese lugar donde antes existía un templo que fue derrumbado: “Igual que aquí bóvedas y arcos divinamente se derrumban, en lucha a brazo partido: igual que con luz y sombra en ellos, los llenos de divinas aspiraciones se oponen recíprocamente”<sup>281</sup>. El volver a la tierra después de todos los caminos emprendidos lo interpreta Nietzsche como ese proceso de destrucción, propio del poder. La interpretación del regreso al hogar en clave destructiva sugiere la revisión de lo dado para apoyarse en nuevas formas de expresión. Es ahí en la cueva que simboliza la tierra desde donde debe volver a resurgir de las ascuas la nueva arquitectura. Donde el ser humano debe reencontrarse con el cuerpo:

¡Creedme, hermanos míos! Fue el cuerpo el que  
desesperó del cuerpo, con los dedos del espíritu  
trastornados palpaba las últimas paredes.

---

<sup>280</sup> P. Sloterdijk, *El pensador en escena*, trd. de G. Cano. Valencia: Pre-textos, 2003. p. 115.

<sup>281</sup> Za II “De las tarántulas”, pp. 178-179.

¡Creedme, hermanos míos! Fue el cuerpo el que desesperó de la tierra, oyó que el vientre del ser le hablaba<sup>282</sup>.

Es fundamental entender lo que quiere decir esto, por el giro tan importante que provoca en el pensamiento contemporáneo. La incorporación del cuerpo y las sensaciones que producen los sentidos sobre éste había que recuperarlas. El arraigo del cuerpo a lo terrenal y la imposibilidad de separación del alma hacían que hubiera que incorporar su sentir a las nuevas creaciones. Ya no más arquitecturas de criterios ilustrados tan alejadas del hombre. Los espacios debían provocar sensaciones, responder al tacto. El hogar debía generarse como la extensión del cuerpo. La construcción del hogar debía contener la expresión de uno mismo, ese cúmulo de sensaciones y voluntades fruto de esa lucha indescifrable que se da en nuestro cuerpo. Por eso para Nietzsche: “un hombre enteramente moderno que quiera, por ejemplo, construirse una casa, tiene una sensación como si fuera a emparedarse vivo en un mausoleo”<sup>283</sup>. Emparedarse significa tener la capacidad de la piedra de contener solidificada toda la expresión humana de su ser.

---

<sup>282</sup> Za I “De los trasmundanos”, p. 74.

<sup>283</sup> MA 22.

Heidegger, influido por Nietzsche, toma el análisis del espacio más zaratustriano para darle un sentido más profundo, y define la arquitectura y su habitar como prolongación del cuerpo. Para eso no sólo investiga ese ser del individuo (*Dasein*), sino que, tras tenerse que exiliar por motivos políticos, Heidegger lleva a la práctica esa forma de habitar en su propia persona. El filósofo se aloja en una *cabaña refugio*<sup>284</sup> ubicada en la Selva Negra, donde se da ese reencuentro existencial consigo mismo. Es en ese lugar donde el autor trata de encontrar los matices que se desprenden de esa nueva espacialidad.



*Cabaña refugio situada en Todtnauberg.*

---

<sup>284</sup> Cabaña refugio situada en la selva negra, concretamente en Todtnauberg, donde Martin Heidegger, desde 1922, lleva a cabo sus grandes momentos de reflexión y sus mejores escritos filosóficos. Entiende este lugar como parte de las montañas en las que habita.

Para éste era necesario que se produjera un acercamiento entre obra de arte y espectador, entre el habitante y la arquitectura, esa identificación y esa *hybris*, a la que tanto había renunciado la historia del arte hasta el momento y que estaba dándose en la arquitectura del racionalismo. Para Heidegger “[...] la esencia del producir que construye no se puede pensar de un modo suficiente a partir del arte de construir ni de la ingeniería ni de la mera copulación de ambas”<sup>285</sup>. La técnica que producía lugares sin alma no podía mermar las necesidades de la sociedad madura. La clave de la nueva arquitectura consistía en construir sencillamente y con arraigo a la tierra y en educar a la sociedad en lo sencillo para que el hombre lograra identificarse con el espacio creado, como el propio Nietzsche nos revela: “La simplicidad en el vivir, vestir, habitar, comer, como signo a la vez del gusto más elevado: las naturalezas más elevadas necesitan de lo mejor, ¡De ahí su sencillez!”<sup>286</sup>. Esa expresión de sencillez es la que nos conduciría a la apropiación e identificación con los espacios. Para Heidegger “la esencia del construir es dejar habitar. La cumplimentación de la esencia de construir es erigir lugares por medio del

---

<sup>285</sup> M. Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*, trd. de E. Barjau. Barcelona: Serbal, 2001, p. 118.

<sup>286</sup> FP III 515, 25 [352].

ensamblamiento de sus espacios. Sólo si somos capaces de habitar podemos construir”<sup>287</sup>.

La corriente de interpretación artística nietzscheana, a través de Heidegger, pronto hizo mella en muchos de los artistas de la segunda mitad del siglo XX, entre ellos uno de los más influyentes en el movimiento Povera, Joseph Beuys (1921-1986). Analizar a este artista y su conexión con el arquitecto Peter Zumthor, nos ayudará a encontrar las claves de cómo a través del pensamiento contemporáneo el arte introduce al cuerpo en la arquitectura. Lo que de verdad hay de Nietzsche en Joseph Beuys es su actitud. Su interpretación estética de la vida tiene que ver con esa necesidad de reinventar los patrones que quedaron obsoletos. Es significativo, que dicha actitud estética la ejerza el artista desde su posición de Chamán<sup>288</sup> y que la lleve a cabo desde esa capacidad de contagiar de esa actitud a todos los que le rodeaban. Beuys no trata de imponer su mensaje en el sentido de la seguridad o certeza sobre las cosas, sino que concibe al espectador como ese experimentador que se enfrenta a la obra de arte o que posee una actitud artística experimentando con la vida. Es en esos recorridos por la naturaleza reinterpretada y en esos

---

<sup>287</sup> M. Heidegger, *op. cit.*, p. 118.

<sup>288</sup> Chamán es un individuo al que se le atribuye la capacidad de cambiar la realidad a partir de poderes y magia. El chamán predica un mensaje y sus posiciones tienen una componente metafísica.

vagabundeos donde el individuo se vuelve espectador y artista a la vez<sup>289</sup>. Para estas intervenciones, el artista retoma los objetos de la naturaleza: troncos, objetos del reciclado, trineos, etc., para transformarlos. La bombilla a modo de limón o los recorridos erráticos por los bosques son una muestra de su actitud. Beuys no es un ecologista al uso; el contacto con la naturaleza para el autor es interpretado como una vuelta a los orígenes y una manera de entrar a formar parte de esa recuperación del hogar perdido. Es ahí donde reside la nueva actitud trascendente poshumanista, que a través de Heidegger contagia a los artistas contemporáneos. Para Beuys, el hombre que está aquí como “un cúmulo de voluntad” que le lleva a un activismo ciego. Por eso transmitía el carácter escéptico de sus creaciones que se movían en el dinamismo del enfrentamiento del espectador, artista y la obra de arte. Es el acontecimiento donde reside la energía pulsional, *la Performance*<sup>290</sup>. Por eso, la obra de arte es el acontecimiento que sucede al materializar el objeto o acercarse éste. La obra, así entendida, la forman a veces los sonidos, otras manifiestos reivindicativos y otras son

---

<sup>289</sup> Ensayo publicado sobre el artista cuyo título se refiere a las posiciones del artista que contienen influencia nietzscheana. Cf. C. Bodenmann-Ritter, *Cada hombre un artista*. Madrid: Visor, 2005.

<sup>290</sup> *La Performance*, es el acontecimiento que se produce en la interrelación de espectador y obra de arte. Este acontecimiento en ocasiones es la propia obra y no deja otra huella que la documentación de la misma o la experiencia del espectador. Este tipo de instalaciones son la máxima expresión del pensamiento contemporáneo en el que el acontecimiento es lo fundamental para el arte.

los restos de piezas que ya no son esculturas al uso, sino objetos transformados en elementos de desecho reinterpretados. En esta nueva visión de la obra de arte, el autor trata de atribuir al objeto propiedades energéticas y, para esto, lo impregna de materiales susceptibles de dotar al objeto de unidad, energía y calor que les pueda afectar. Cuando le preguntan por la polaridad de su expresión y su influencia nietzscheana, responde diciendo:

Creo que hoy el planteamiento es válido por el hecho de que Nietzsche hace conscientes algunas ideas de la polaridad: la dionisiaca y la apolínea. La apolínea se refiere claramente a la forma, mientras que la dionisiaca se refiere a la energía: las fuerzas creativas que vienen del subconsciente, que derivan del curso de la naturaleza, del interior del proceso creativo, se encuentran en una situación extrema, como sucede en el proceso térmico. En Nietzsche, lo dionisiaco tiene un carácter térmico, incluso magnético, pero lo apolíneo, naturalmente, tiene un carácter de forma, un no-aspecto (Apolo es un no-Dios), y el no aspecto se refiere directamente a la forma, que se vuelve comprensible. Pero hoy, todas estas cosas deben ser consideradas imágenes patológicas, porque sólo muestran extremos. En estas posiciones extremas se aclaran muchas cosas, pero lo que falta en estos extremos, en un contexto pleno de

libertad, es que cada persona no es ni apolínea, ni dionisiaca, sino que casi siempre es una mezcla<sup>291</sup>.

Al intentar transmitir ese carácter energético sobre la materia, Beuys impregna sus objetos de fieltros<sup>292</sup>, margarina, de miel o de cera.



*Coyote Performance 1974, Joseph Beuys.*

---

<sup>291</sup> J Beuys, "Diálogos sobre arte, la arquitectura del mundo , con su arquitecto" en *Ensayos y entrevistas*, trd. de M. Salmerón. Madrid: Síntesis, 2006, p. 172.

<sup>292</sup> *Coyote Performance 1974*, es una instalación en la que Beuys busca la acción entre el coyote y la pieza artística apelando a una nueva expresión del lado de la animalidad que representa a la naturaleza en la que están los hombres y el objeto con sus múltiples velos.

La actitud de éste sobre sus piezas persigue la búsqueda de la unidad y situarse en ese punto de fusión entre lo líquido y lo sólido. Trata de conferir a sus objetos artísticos el carácter unitario perdido, por eso se detiene en las uniones de los materiales y en ocasiones los recubre de una capa que les confiere el carácter unitario perdido. Deudor de Goethe y de Steiner, la manera de abordar el objeto para Beuys consiste en metamorfizarlo, en el sentido más ancestral del término, para que adquiriera ese sentido unitario.

No sabemos cómo llegó a conocer Peter Zumthor, el arquitecto de la piel, a Beuys. Lo que sí podemos es establecer una relación directa que él mismo reconoce en su conferencia fundamental *Atmósferas*:

Las obras de Joseph Beuys y algunos artistas del grupo de arte Povera encierran, bajo mi punto de vista, algo instructivo. Lo que me impresiona es el empleo preciso y sensorial del material que hay en esas obras de arte. Ese empleo del material parece enraizado al saber ancestral del hombre, y libera, al mismo tiempo, aquello que constituye propiamente la esencia de los materiales, carente de cualquier significación culturalmente mediatizada<sup>293</sup>.

---

<sup>293</sup> P. Zumthor, "Intuición de las cosas" en *Pensar la arquitectura*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G.Gili, 2009, p. 10.

La influencia de Beuys hizo reflexionar a Zumthor respecto a su relación con la materia y replantearse el empleo de ésta. Esta actitud le lleva al reencuentro con la tierra y a una actitud trascendente con la arquitectura. En ese sentido es en el que Peter Zumthor habla de Nietzsche en su conferencia. En ésta trata de relacionar sus construcciones con la recuperación del hogar zaratustriano y se refiere al texto *El caminante y su sombra* sobre la apariencia y el ser en el mundo de las mercancías:

En la competencia del trabajo y de los vendedores, se ha hecho al público juez de la artesanía [...] el arte de la apariencia (y quizás del gusto) aumentará, mientras que la calidad de los productos tendrá que empeorar.[...] Sólo el maestro artesano debiera juzgar sobre artesanía.[...] Es decir, lo que le hace efecto a la vista y cuesta poco es lo que ahora obtiene preponderancia, y eso será naturalmente trabajo de la máquina<sup>294</sup>.

La huida de los hombres en su vertiente más industrializada y la recuperación de la artesanía<sup>295</sup> significaban para el arquitecto la vuelta de la materia. Para Zumthor, como

---

<sup>294</sup> WS 280.

<sup>295</sup> Es significativo el hecho de que Zumthor fuera ebanista antes que arquitecto, lo que le otorgó una visión distinta al resto de arquitectos sobre la texturalidad, los olores, los matices y los colores, de la misma manera que sobre las uniones de la pieza.

para Nietzsche, lo importante es el ser corpóreo y éste, en sus relaciones con las cosas, tenderá a empeorarse si no recuperamos la tierra. En el mismo discurso cita también los fragmentos póstumos: "Ante todo, ser (de la cosa), existencia del cuerpo y sustancia"<sup>296</sup>. Para Zumthor la búsqueda del ser sólo logrará desvelarse desde su interrelación corpórea con las cosas. Por tanto, podemos decir que es a través del cuerpo nietzscheano como Zumthor se adentra en una búsqueda sensorial de percepciones. Por eso, para éste, es fundamental el modo en que los materiales de la tierra se incorporan al objeto artístico. Para él es importante:

Ocuparse de las leyes propias de las cosas concretas- como montaña, piedra o agua- teniendo como telón de fondo la tarea constructiva que entraña la posibilidad de captar algo de la esencia originaria y "civilizadoramente inocente"- por así decirlo- de esos elementos, y luego expresarlo, desarrollando así una arquitectura que brota de las cosas y vuelve a las cosas<sup>297</sup>.

Civilizar la naturaleza, ése es el sentido de artificialización de Zumthor, recuperar el sentido de las cosas

---

<sup>296</sup> P. Zumthor, *Atmosferas*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2006, p. 41.

<sup>297</sup> P. Zumthor, "La dura pepita de la belleza", en *Pensar la arquitectura*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2009, p. 31.

mundanas tiene que ver con esa actitud antidialéctica que pretende olvidarse de los hombres y adentrarnos en el sentir más animal. En ese sentir primitivo de la materia y su nueva disposición en la arquitectura, el arquitecto debía dotar al edificio de propiedades ancestrales e incomprensibles, como lo hiciera la máscara del ritual. Es por eso que Zumthor dice:

Para mí, la magia de lo real es esa alquimia por la que las sustancias reales se transforman en sentimientos humanos, ese momento especial de apropiación emocional o transmutación de la materia y forma en espacio arquitectónico<sup>298</sup>.

Con esta forma de interpretar la arquitectura, tan arraigada a la antropología, el arquitecto trata de poner “el cuerpo arquitectónico ya acabado en un estado de tensión y vibración interna”<sup>299</sup>. Para el arquitecto, esos materiales y formas así ensamblados son el motor de la vida y lo que activa al habitante en su relación con la materia que lo rodea, así lo expresa cuando dice: “Trabajo en las formas, en las figuras (la fisionomía), en las presencias materiales que integran nuestro espacio vital”<sup>300</sup>. En ese éter espacial, en esa atmósfera, las presencias materiales son sensibles a los hombres. La forma

---

<sup>298</sup> P. Zumthor, “La magia de lo real”, en *op. cit.*, p. 85.

<sup>299</sup> P. Zumthor, “Intuición de las cosas”, en *op. cit.*, p. 19.

<sup>300</sup> P. Zumthor, “La magia de lo real”, en *op. cit.*, p. 85.

sensorial de interpretar los espacios es lo que lleva a Zumthor a exacerbar la materia. La interpretación del espacio como sucesión temporal de presencias, coincide con la forma en que las veía Nietzsche cuando decía que “la imagen del ojo es determinante para nuestro conocimiento, luego el ritmo de nuestro oído. Nunca llegaríamos a una representación del tiempo partiendo del ojo, ni del espacio partiendo del oído. La sensación causalidad corresponde al sentido del tacto”<sup>301</sup>. La arquitectura de Zumthor así entendida había renunciado a lo estrictamente visual para sumergirse en el éter sensorial que previó Wagner en sus tesis sobre la nueva espacialidad de *la obra de arte total*. Parece que hayamos tenido que esperar hasta final de siglo para recuperar el espacio energético nietzscheano. La mezcla de sensaciones de la que se había olvidado el arquitecto contemporáneo y que Nietzsche describía al llegar a las nuevas ciudades cuando escribía en una carta a H. Köselitz: “el magnífico arbolado en un amarillo ardiente, el cielo y el río en un azul delicado, el aire de extraordinaria pureza, en suma, un Claude Lorain, como nunca hubiera soñado ver”<sup>302</sup>. Esa hybris de sensaciones que describe el pensador tiene que ver con nuestra incapacidad de evadirnos del cuerpo y su manera sensorial de estar en el mundo. Para Nietzsche el “sentir

---

<sup>301</sup> FP I 369, 19 (217).

<sup>302</sup> CO VI 280

múltiple, es un ingrediente de la voluntad<sup>303</sup> al que estamos sometidos. La búsqueda de ese sentir indiscernible y sin mediatizar por la sociedad suponía un reencuentro con el cuerpo en su sentido primitivo y antes de la dialéctica. Para sentir la arquitectura el cuerpo debía desmediatizarla de los cánones preconcebidos y percibirla por sí mismo, había que dejar de entenderla como matemática pura y libre de nuestra percepción corpórea. Por eso para Nietzsche "la curvatura no matemática de las columnas del paestum, v.g, es algo análogo a la modificación del tempo: vivacidad en lugar de un movimiento mecánico"<sup>304</sup>. Lo mecánico y lo sensorial se funden en el terreno del arte y la arquitectura, de ahí nuestra incapacidad de abstraernos del resto de las artes para sentir la arquitectura. La humanización de los espacios pasa por incorporar a todas las demás artes en la arquitectura, como detectó el propio Nietzsche cuando dijo: "Sin embargo los griegos no conocen la estatua absoluta: precisamente ella tiene respecto a la arquitectura un paralelismo semejante al del escenario frente al coro. Es un vicio moderno tener que disfrutar aisladamente las artes teóricamente divididas una de las otras [...]"<sup>305</sup>. Cargar de vida los espacios para Nietzsche y los pensadores

---

<sup>303</sup> JGB 19.

<sup>304</sup> FP II 80, 5 [86].

<sup>305</sup> FP I 73, 1 [54].

contemporáneos es poetizarlos, pues para éste se trata de entender “la capacidad de vivir favorecida por esta fuerza poetizante”<sup>306</sup>. Como supo ver su discípulo, Heidegger, “poetizar construye la esencia del habitar”<sup>307</sup>. Poetizar los espacios es dejar de concebir los espacios de manera euclidiana para incluirles todo aquello que tiene que ver con la relación que se produce entre el cuerpo, la literatura, la música y las demás artes. Por eso, Zumthor no esconde la influencia que producen en él, la literatura contemporánea de Handke, Stasiuk, Tanizaki, Kundera, etc., como tampoco lo hace con la música de Bach, Stravinsky, Brahms, etc.<sup>308</sup>. Por eso sus edificios no se olvidan de la métrica de la melodía, ni de la metáfora de la poesía. Para Zumthor “hay edificios que suenan maravillosamente”<sup>309</sup>.

La *hybris* perceptiva en la que trata de envolver el arquitecto a su habitante le hace interpretar sus espacios como atmósferas. Espacios cargados de sonidos, de tactos y de olores para los cuales la forma sólo es una característica más. Por eso

---

<sup>306</sup> FP III 478, 25 (116).

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>308</sup> Hace referencia a cómo conserva un texto de un musicólogo: “Diatónica radical, versificación rítmica potente, nitidez de línea melódica, claridad y crudeza de armonías, brillo colorante de los colores sonoros y, finalmente, simplicidad y transparencia de la textura musical y robustez del armazón.” Cf. *Atmósferas*, *op. cit.*, p. 21. André Boucourechliev, “Sobre el auténtico carácter ruso de la gramática de Igor Stravinski”.

<sup>309</sup> P. Zumthor, *Atmósferas*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2006, p. 33.

para él: "es importante la temperatura del espacio, el frescor y las gradaciones de calor que halague nuestros cuerpos"<sup>310</sup>. Estos postulados los aplica Zumthor a los diseños de sus edificios, pues para él la libertad y la seducción son leyes básicas para generar espacios en la arquitectura. La tensión y límite espacial, que es la regla de la expresión de lo orgánico, será para Zumthor la forma de entender la composición de su arquitectura: "era increíblemente importante inducir a la gente a moverse libremente, a su aire, en una atmósfera de seducción y no de conducción"<sup>311</sup>. Esa corporeidad de la que se había olvidado la etapa anterior toma como referencia el cuerpo para generar los espacios tratando de producir nuevas atmósferas. Así lo hace cuando proyecta su edificio fundamental, *Las Termas de Vals*<sup>312</sup>. Se trata de una recuperación de la espacialidad perdida que estaba contenida en la expresión corpórea del hombre y expresada en el ritual y en la fiesta, es decir, conseguir esa hybris del escenario de *El nacimiento de la tragedia* que fusiona artista, obra de arte y su espectador. Es ahí

---

<sup>310</sup> P. Zumthor, "La magia de lo real" en *Pensar la arquitectura*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2009, p. 86.

<sup>311</sup> P. Zumthor, *Atmósferas*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2006, pp. 41-42.

<sup>312</sup> El edificio de las Termas de Vals 1996, proyectado por Peter Zumthor, se interpreta como una metamorfosis entre lo natural y lo creado por el hombre. Por eso, se realiza a media ladera y es esculpido hacia el interior, de la misma forma que sobresale de la tierra, impregnado de la materia que lo circunda y creando atmósferas que se relacionan con el entorno.

donde toma buena nota de los postulados iniciales de Nietzsche: "Únicamente observando al coro se podrá ejecutar correctamente la escena". Sólo observando el contenido vital, la gente emocionada en el recinto, podrá constituirse sus límites. Las atmósferas para el arquitecto son entendidas como ese éter sensorial que nos mueve, ese lugar desde donde el ser humano se mezcla con las cosas a través de los sentidos.



*Termas de Vals 1996, Peter Zumthor.*

Su modo de enfrentarse a lo construido es muy diferente a los anteriores, no se olvida del poder captador del borde de las cosas, pues es consciente del sentir epidérmico del cuerpo. Por eso vuelca sus esfuerzos en el límite del objeto para interpretar ese elemento por su capacidad sensorial. Eso queda claro cuando se refiere a éste diciendo: "pongo toda mi atención en concebir mis edificios como cuerpos, construyéndolos como

una anatomía y una piel, como una masa, una membrana, como una materia o envoltura, tela, seda y acero reluciente”<sup>313</sup>.

La idea de piel, apuntada por Mies, es tomada por Zumthor para exacerbar las relaciones entre esos dos cuerpos, la arquitectura y el cuerpo de quien habita. La sensorialidad de ambos y la reciprocidad tensional de los materiales que lo conforman es la que debe ser diseñada por el arquitecto en el edificio para su seductora interrelación con el cuerpo. Esa nueva interpretación de la arquitectura en la que el arquitecto hacía que los materiales de la tierra estuvieran muy presentes, sin embargo, consideraba esa nueva materialidad en el sentido más nietzscheano, como un *fluir*. En esos edificios los muros y techos, que son límites del espacio, se concebían como si fueran piezas con una fuerte serialidad y con texturas tomadas de la naturaleza. De esa forma, Zumthor disponía la madera con listones longitudinales interconectados, con piedras perforadas en ciertas áreas, siempre permitiendo que los bordes de la arquitectura fueran ese límite sensorial y permeable a la luz, al aire y los sentidos. Esa es la forma empleada en su *Museo de Colonia*<sup>314</sup>, *La caja de sonido*<sup>315</sup>, en la maqueta sobre el muro del terror en Berlín, etc.

---

<sup>313</sup> P. Zumthor, “*La magia de lo real*” en *Pensar la arquitectura*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2009, p. 86.

<sup>314</sup> El edificio *Mueso Diocesano de Kolumba* es realizado en Colonia en el año 2004 por Peter Zumthor. La experimentación plástica con la materia le lleva,



*Kolumba Diocesan Museum' 2004  
Colonia , Peter Zumthor.*



*Caja de sonido en Expo2000 de Suiza, Peter Zumthor*

*Los espacios interiores de Zumthor contienen la texturalidad necesaria para producir una nueva sensorialidad en quien los habite.*

En ese sentido, Zumthor no duda en afirmar que “los materiales no tienen límites”<sup>316</sup>. Esa concepción material de las cosas entendidas al más puro sentir nietzscheano es en la que se mueve el arquitecto. Su arquitectura, como él mismo dijo, no

---

esta vez, a descomponer el borde de un material tan rígido como la piedra y, de esa forma, obtiene la suavidad, porosidad y permeabilidad de un material extremadamente duro.

<sup>315</sup> *La caja de sonido* es una instalación a modo de pabellón, realizada para la Expo 2000 de suiza en la que Peter Zumthor concibe el recinto como una caja de musical. Para ello, dispone las piezas de forma serial, como una partitura, de modo que quien se adentre en su interior experimente la musicalidad en los ritmos de su espacio.

<sup>316</sup> P. Zumthor, *Atmósferas*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2006, p. 25.

se olvida de que es “un arte espacial y temporal a medio camino entre la serenidad y seducción”<sup>317</sup>. Tras tanta complejidad perceptiva, el arquitecto nos desvela que se mueve atendiendo a las dos reglas fundamentales: la sencillez, capaz de hacer comprensible y habitable este arte tan complejo, y la seducción como arma pulsional capaz de generar vida en los cuerpos.

Por eso, en esta etapa de vuelta a la tierra, el edificio había sido capaz de metamorfizarse con la naturaleza para emerger del territorio como lo hicieron las Termas de Vals o sus maquetas de viviendas en ladera <sup>318</sup>.



*La maqueta del museo Kunsthhaus de Bergenz, en Austria en 2007, Peter Zumthor.*

---

<sup>317</sup> P. Zumthor, “*La magia de lo real*” en *Pensar la arquitectura*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2009, p. 86.

<sup>318</sup> Zumthor realiza diferentes maquetas, como la del museo Kunsthhaus de Bergenz, en Austria 2007, en su obsesión de metamorfizar el borde de la naturaleza.

La arquitectura estaba siendo sometida a una experimentación constante en busca de la identificación con el individuo. La influencia del sentir corpóreo y la búsqueda de nuevas sensibilidades y texturas en sus límites han hecho que pintores, escultores y arquitectos se situaran en ese mismo campo, que es el terreno de experimentación de la textura de los materiales, de su sensualidad y sus ritmos. Autores como el pintor Jean Dubuffet, el escultor Anish Kapoor o el arquitecto y escultor Thomas Eliasson son muestras representativas del panorama actual del arte. Todas las disciplinas se influyen recíprocamente en esa investigación con los materiales y las formas de los bordes de la materia. Lo cotidiano y lo tecnológico se entremezclaban tratando de apelar a un nuevo estado vivencial. Se trata de una búsqueda de apropiación del borde del objeto artístico. Curiosamente el centro de experimentación de la arquitectura más nietzscheana se ha trasladado a Suiza, el lugar donde se formó intelectualmente Nietzsche.

La última metamorfosis del velo de la arquitectura la acuñan Herzog & De Meuron, estos arquitectos se declaran heideggerianos y herederos de Zumthor, sin embargo, en su obra poseen una actitud mucho más desinhibida a la hora de intervenir los edificios y más apegada al poder: "Nos interesa mucho esa especie de piel artificial que acaba convirtiéndose en la parte íntima de la gente. Se puede comparar el cuerpo humano con un edificio: Todo el mundo crea su propia

arquitectura; que luego se convertirá en parte de la ciudad. Todos los deseos y gustos de un momento crean el espíritu de un tiempo, la noción misma de nuestro tiempo. Una vida es un paseo por las capas y espacios de los tiempos”<sup>319</sup>. Las nuevas pieles de la arquitectura heredadas de Zumthor se han posmodernizado y se han desinhibido en su presencia para conquistar la ciudad. Por eso, los límites de la arquitectura de Herzog & De Meuron, en los edificios se impregnan de los materiales adyacentes en el territorio. Así en el edificio de *Bodegas para Dominus*<sup>320</sup> o *Torre de señalización*<sup>321</sup>.



*Bodegas Dominus* 1997, California, Herzog & De Meuron

---

<sup>319</sup> Herzog & De Meuron, “Una conversación”, en *El croquis 60+84*, Madrid: El Croquis, 2000, pp. 27-28.

<sup>320</sup> En las *Bodegas Dominus* en California, acabadas en 1997, toman la piedra del territorio, la transforman y la mimetizan.

<sup>321</sup> Edificio *Torre de Señalización de acero en Basilea*, proyectado por Herzog & de Meuron en 1992. Realizada en acero corten, en clara referencia al entorno industrial y el desgaste de las vías. Para ellos la materia que circunda al objeto de la arquitectura tiende a apropiarse de éste para metamorfozarlo.



*Torre de Señales central de la estación de mercancías de Basilea 1992, Herzog & De Meuron.*

*“Objetos dentro de varios contextos, objetos naturales como los taludes del monte[...] o artificiales, como los tornillos de una avión, o una pincelada verde en un cuadro. Su mera presencia física no les da vida, necesitan un contexto natural o artificial donde poder ser vistos, convertirse en objetos a nuestra percepción. Para poder ser nombrados, para convertirse en esencias”. Entrevista en El croquis 60+84. Trad. A Zaera. Madrid: Croquis, 2000., p. 158*

Pero las investigaciones sobre esta espacialidad corpórea no se detienen en la piel. Arquitectos como Decostered & Rahm experimentan con el sentir fisiológico en el espacio. Para ello introducen en sus instalaciones sensaciones lumínicas, cambios de longitud de onda, sonidos estridentes, olores diferentes etc. Todo eso con el objeto de experimentar con nuevas relaciones entre el hombre y el espacio.

Cuando experimentan con los espacios electromagnéticos ven en ellos eso con lo que hubieran querido experimentar Richard Wagner y Friedrich Nietzsche. Así lo explican los arquitectos cuando dicen: “El campo electromagnético es fluido, etéreo, emanante, radiante, sin otros límites que el desarrollo físico de la energía que es expandida

localmente”<sup>322</sup>. Sus experimentaciones tratan de perder esos límites en la materia. Por eso en sus instalaciones, como en el *Hormonium*<sup>323</sup> o la *Salla Omnideporte*<sup>324</sup>, recurren a luminarias, extracción de oxígeno, producción de fríos y brillos.



*Hormonium 2002 Bienal de Venecia.*  
Décosterd & Rahm.



*Sala omnideporte Expo 2000.*

Interactuar en el laboratorio con campos inexplorados guarda una estrecha relación con la vulneración de los parámetros de la física que únicamente tenía en cuenta, según la crítica nietzscheana a la etapa anterior: “aquello que se deja ver y tocar [...] en la evidencia de los sentidos residía el encanto platónico de pensar”<sup>325</sup>. Los nuevos territorios físicos debían

---

<sup>322</sup> Cf. Decosterd & Rahm, “Campamento electromagnético”, en *Architecture physiologique*. Basel: Birkhäuser, 2002, p. 334.

<sup>323</sup> En la Bienal de Venecia de 2002 crean el Hormonium, en el que realizan una experimentación luminosa y con luz de brillos molestos en las que imponen las condiciones climáticas de la montaña. 10.000 Lux y reducción de oxígeno.

<sup>324</sup> *La sala Omnideporte* diseñada para la Expo2000 de Suiza, está diseñada variando los parámetros de tierra, calor, cantidad de aire para producir un clima de condensación.

<sup>325</sup> JGB 14.

someterlos a otras experimentaciones, sin perder de vista que lo que nos ofrece los sentidos es superficial. Por eso, lo material en estos arquitectos contiene una visión vitalista y cuando les preguntan con quién está conectada la clase de inmanencia que practican en sus intervenciones, responden: “estoy pensando en particular en Nietzsche, sobre su idea de una cuasi fisiológica inmanencia. Esta es la idea con la que nosotros nos relacionamos con lo material, de manera que un material nos puede hasta estallar”<sup>326</sup>.

En el proyecto para crear una *casa natural en el Christina Enea Park*<sup>327</sup> deciden intervenir una casa del siglo XIX pintándola completamente con pintura que contiene herbicida. Para ellos la estrategia consiste en “un combate nietzscheano contra el deterioro biológico (mohos, hongos), deterioro químico (oxidación, eflorescencia), deterioro estético, (manchas, pérdida de color, despellejado, ennegrecido), una arquitectura ajardinada en lucha contra la naturaleza, [...] La arquitectura así asumirá un permanecer contra la naturaleza, que sea biológica, química, física y estética”<sup>328</sup>. De esa forma, realizan una

---

<sup>326</sup> Decosterd & Rahm, “Entrevista con P. Rahm y J. Vincent”, en *Architecture physiologique*. Basel: Birkhäuser, 2002, p. 230.

<sup>327</sup> Reforma, restauración y adaptación de jardín y la Casa natural en el Christina Enea Park de Donostia en el año 2002. En ella experimentaban con la pintura y se estudiaba la arquitectura como un organismo vivo.

<sup>328</sup> Decosterd & Rahm, “Jardin Caché”, en op. cit., p. 353.

experimentación con el tiempo y la vida, intentando desvelar los secretos vitales de un arte tan apolíneo como es la arquitectura.

Para Rahm el pragmatismo de sus intervenciones está relacionado con las ideas de Nietzsche en "sus aproximaciones estéticas que envuelven relaciones psicológicas entre la naturaleza y el hombre". Piensa que en Nietzsche "la idea de belleza está conectada con la buena salud"<sup>329</sup>. Esto supone un cambio radical sobre el concepto de esa belleza espiritual y trascendente que hemos estado considerando en el pensamiento occidental hasta la llegada Nietzsche y su introducción del cuerpo en el arte. El hecho de que la belleza esté condicionada por el sentir corpóreo y que éste, a su vez, se manifieste según la belleza que perciba supone una revolución en la interpretación espacial y artística de las cosas. Para éstos es necesario reivindicar "la relación orgánica entre el mundo exterior y el hombre del que habla Nietzsche, cuando decía que la fealdad es algo que amenaza, algo conectado con el decaer y con la transformación que sufre el cuerpo en el lecho de muerte"<sup>330</sup>. En ese sentido, para ellos, la estética del cuerpo reivindica belleza por los cuatro costados, la sensación de vida está indisolublemente unida a la belleza. Belleza de construir o destruir, pero, en definitiva, belleza. Nuestra incapacidad de

---

<sup>329</sup> P. Rahm, "Entrevista con P. Rahm y J. Vincent", en *op. cit.*, p. 228.

<sup>330</sup> P. Rahm, "Entrevista con P. Rahm y J. Vincent", en *op. cit.*, p. 228.

separarnos del cuerpo es lo que lleva a estos arquitectos a experimentar con el sentir fisiológico sometido a nuevos impulsos perceptivos y a una nueva espacialidad modificada.

Analizados los últimos acontecimientos en arte, podemos constatar cómo la arquitectura contemporánea, en su vertiente más artística, se ha posicionado en una experimentación constante con el cuerpo que la habita, para ello se ha armado de tecnologías muy sutiles y formas de construir referidas al carácter unitario del objeto y a la exacerbación de su límite como captador tensional del espacio. El estudio de la influencia nietzscheana en Zumthor nos ha servido para conocer la figura del último gran arquitecto<sup>331</sup> que posee posiciones metafísicas en su manera de actuar, en las que todavía el arquitecto se reconoce como el salvador del mundo. Estas manifestaciones tienen que ver con una visión trascendental de la arquitectura en la que el arquitecto mantiene la distancia artística a quien habita los espacios y no ha sabido reconocer la banalidad de los nuevos procesos ni el relativismo y el hedonismo de la sociedad actual. Sin embargo, entendemos que la arquitectura de las posiciones actuales, que denominaremos de la Voluntad de Poder, han sabido incorporar ese resurgir de la tierra y lo han hecho mediante una pérdida de certezas en sus

---

<sup>331</sup> Galardonado con el premio Pritzker de arquitectura 2009, que es el premio más importante en esta disciplina, por su labor experimental y su distancia en relación a corrientes más posmodernas de la arquitectura actual.

posiciones e integrando las fuerzas provenientes del poder para realizar nuevos espacios.

Para ello, el arquitecto ha reconocido los nuevos espacios *no lugar*<sup>332</sup>, como nuevas formas de habitar, como son los comerciales, los aeropuertos, las autopistas, etc.; ha interpretado la vivienda plagada de objetos que la ocupan; y ha provocado una nueva visión de la ciudad como un lugar libre en ocupación y contenedor de vida. De esa forma, prescindiendo de la vanidad del artista, el arquitecto contemporáneo empieza a analizar los parámetros que se han ido incorporando en la posmodernidad y lo hace en una actitud integradora, de voluntad de poder, capaz de aunar instintos animales y estrategias de orden.

---

<sup>332</sup> Texto de Marc Auge en el que se estudia esa nueva espacialidad que en este territorio comienza a ser topológica y reducirse a signos, cf. M. Auge, *No lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2004.

### 3 EL PODER EN LA ARQUITECTURA

#### 3.1 LA INTERPRETACIÓN DE LA ORGANIZACIÓN DEL TERRITORIO DESPUÉS DE SIMMEL



*A partir de la visión de Simmel, la ciudad pasó a ser interpretada de manera más vital, el fluir de la gente entre la arquitectura cambiaría los nuevos conceptos de los edificios.*

Para comprender el panorama arquitectónico al que nos enfrentamos en la actualidad, debemos analizar la nueva interpretación del territorio después de Nietzsche gracias a la influencia que éste despierta en los sociólogos contemporáneos y, sobre todo, en la figura de Georg Simmel. La nueva interpretación del urbanismo, surgida a raíz de este pensamiento, nos ayudará a entender cómo se realiza la arquitectura actual y el modo en que se está formando el gran estilo a través de una nueva voluntad de poder. Con esto podemos decir que comienza el círculo del eterno retorno sobre el arte y sobre lo que rodea a la arquitectura y la ciudad contemporánea. Pero para realizar este análisis es necesario entender el origen de los asentamientos urbanos y su organización a raíz de que surgieran poderes fuertemente organizados.

El fenómeno de la polis entre los hombres es relativamente reciente. Con anterioridad a la ciudad, el ser humano vivía en el nomadismo, como describió Esquilo cuando decía:

Al principio los hombres veían sin ver, escuchaban sin entender y, semejantes a las formas de los sueños, vivían su larga existencia en el desorden y la confusión. Ignoraban las casas de ladrillo soleados, desconocían el trabajo de madera, vivían bajo la tierra

en el fondo de las grutas cerradas al sol, como las ágiles hormigas [...] <sup>333</sup>.

En la ciudad griega se produce una de las primeras organizaciones territoriales de cierta entidad y, sobre todo, la primera formada libremente y sin interés defensivo. En ésta se daba la acumulación de asentamientos provenientes del ámbito rural, de múltiples etnias y pensamientos. De esta forma, los individuos acabaron organizándose para formar la primera polis que se organiza alrededor de ese núcleo espacial donde se generaban todas las transacciones económicas, artísticas y políticas. Alrededor de ese recinto se conformaba la edificación y únicamente se formó una delimitación clara en su perímetro cuando fue necesario proteger el asentamiento de los asaltantes exteriores de la ciudad. Por tanto, debemos decir, que la primera polis se generó en la informidad del territorio y en la libertad de establecimiento para la disposición alrededor de un recinto. Fue la transformación del pensamiento helénico la que obligó a rigidizar su trazado. De esa forma, la espacialidad original y la forma de constituirse sufrieron un cambio esencial. Pero, para que esto pasara, tuvo que suceder que los griegos de la Antigüedad transformaran su pensamiento y comenzaran a estructurarse políticamente incorporándose a una sociedad con valores establecidos como son la belleza y la verdad de las

---

<sup>333</sup> J.P. Vernant, *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*, trd. de J.D. López. Barcelona: Ariel, 2001, p. 250.

cosas. En clave artística, esa búsqueda de la belleza y esa determinación de criterio propiciaron una ley y un orden que llevó a un cambio en la manera de pensar, suponía pasar de la experimentación de la magia de lo indiscernible a la de ser dicho lo que se debía de sentir, suponía también encomendarse a un orden superior para el establecimiento de las cosas y, por ende, de la organización del territorio. En política, las estructuras pasaron a jerarquizarse y ordenarse entorno a esa clasificación que proponía la nueva dialéctica y el convencimiento sobre las cosas. Pronto aparecieron grandes estructuras ciudadanas fuertemente organizadas que debían ordenarse en el territorio creado. En la parte científica, la matemática de anaximandro marcaba el orden de las cosas y, de la misma forma, marcó criterios para ordenar la ciudad. La influencia de éste sobre Hipódamo de Mileto no se hizo esperar. Pronto, el trazado matemático de un orden en la ciudad acabó manifestándose en una retícula marcada sobre el territorio que ponía límites a las formas espaciales y que clasificaba entre lo construido y el espacio público de circulación, estableciendo además la zonificación para las jerarquías de poder surgidas. De esa manera los artesanos, herreros, administrativos, etc., serían clasificados y zonificados con un orden inamovible. Estamos ante una estructura de crecimiento en el territorio surgida de la razón que estará plenamente en vigor, en mayor o menor medida, hasta nuestros días.

Como la dialéctica en el pensamiento, el trazado de las ciudades permaneció rígidamente formado en las ciudades organizadas hasta la llegada del urbanismo moderno. Sin embargo, tras este análisis, podemos decir que, en la ciudad del siglo XIX, la saturación en las ciudades comienza a ser latente. El desarrollo industrial había enfatizado la diferenciación entre zonas y se estaban formando guetos en el extrarradio, esto hizo de la ciudad un territorio inhabitable y, en definitiva, el esquema anterior sobre los criterios de la verdad para la arquitectura y el urbanismo estaba deviniendo obsoleto. A finales de siglo XIX, adquiere un gran auge el pensamiento vitalista que comienza a cuestionar los dogmas establecidos y con ello los asentamientos urbanos. La desorganización que contenía la gran ciudad llevó a Nietzsche a posicionarse en una huida de la gran ciudad y en una búsqueda de nuevas formas. Los valores de la dialéctica de la ciudad estaban, para el pensador, mermando la capacidad creativa de los hombres. Pero para indagar en esas nuevas formas habría que contextualizar qué le ocurre al poder de los últimos años.

A raíz de Spinoza, el pensamiento humanista da al traste con las estructuras teológicas de pensamiento sobre el poder establecido y estudia cómo la capacidad de unión entre los cuerpos podría generar una revolución política sobre el orden establecido. Se trataría de un poder entendido como la suma de las tensiones ejercidas por los cuerpos y la asociación de las

fuerzas de esas ciudades y territorios: "cada una de las ciudades del estado goza dentro de sus murallas o en los límites de su jurisdicción de un derecho correspondiente a su poder [...], las ciudades no están confederadas, sino asociadas como partes que componen un solo cuerpo político"<sup>334</sup>. Esas posiciones serían claves para la contemporaneidad, sin embargo, el orden volvió a establecerse en el pensamiento político de la mano de Hobbes a partir de lo expresado en su *Leviatán*<sup>335</sup>, de tal forma que, ante el miedo que producía la anarquía naturalista y que el hombre acabara siendo *un lobo para el hombre*, volvió a imperar el orden del racionalismo ilustrado que nos trajo hasta la contemporaneidad. Tras ese periodo de orden en el territorio, en el que aparecieron nuevos clasicismos e ideas ilustradas para éste, surge el pensamiento de Nietzsche, que fue determinante para la nueva visión del poder que se iba a producir a finales del siglo XIX. Su desconfianza ante las grandes estructuras organizadas de poder instaló en éste posiciones revisionistas ante los sistemas políticos reinantes. A raíz de esos criterios surgieron las nuevas posiciones políticas de la sospecha, la nueva sociedad pasó a ser más pragmática y más relativista en

---

<sup>334</sup> B. Spinoza, *Tratado político*, trd. de E. Tierno. Madrid: Tecnos, 2007, p. 243.

<sup>335</sup> Nos estamos refiriendo al texto de T. Hobbes, *Leviatán*. Madrid: Ed. Nacional, 1983, en éste el filósofo, tras la existencia de un naturalismo que impregnaba la sociedad, reivindica una vuelta a las estructuras de poder y orden como solución a esa búsqueda de libertad revolucionaria.

términos de poder, y esto tuvo su repercusión en la organización del territorio. La interpretación que hizo Nietzsche de la gran ciudad como ese ente capaz de mermar las ideas del individuo, con la dialéctica allí establecida, fue determinante para la contemporaneidad. En su texto *Así habló Zaratustra* expresa este sentir cuando dice:

Oh, Zaratrusta, aquí está la gran ciudad: aquí tú no tienes nada que buscar y todo perderé.

¿Por qué querrías vadear este fango? ¡Ten compasión de tu piel! Es preferible que escupas a la vuelta de la ciudad y te des la vuelta!

Aquí está el infierno para los pensamiento eremitas: aquí a los grandes pensamientos se los cuece vivos y se los hace papilla.

Aquí se pudren todos los grandes sentimientos: ¡Aquí sólo a los pequeños sentimientos y muy flacos les es lícito crujir!<sup>336</sup>.

La lucha del pensador contra la gran ciudad tenía su origen en la anarquía y la debilidad de pensamiento a la que estaba siendo sometido el hombre en la ciudad contemporánea. En ese entorno, tan inmenso y revolucionario, los grandes pensamientos estaban siendo debilitados, la actitud de la

---

<sup>336</sup> Za III, "Del pasar de largo", p. 291.

burguesía, de la crítica, etc., estaban llevando al pueblo a un camino sin retorno.

Sin embargo, Nietzsche, en su última etapa, establece las bases para el nuevo modo de pensar el territorio como ese lugar pulsional donde se producían los grandes encuentros vitales. La ciudad como un lugar de encuentros y desencuentros inabarcables en el que debía operar el individuo:

La extraordinaria movilidad de los hombres sobre el gran desierto de la tierra, sus fundaciones de ciudades y estados, [...] todo es una continuación de la animalidad: como si el hombre intencionadamente retrocediese y tuviese que ser privado con engaño de su disposición metafísica, más aún, como si la naturaleza, después de haber anhelado el hombre durante tanto tiempo y haberlo elaborado, retrocediese temblando ante él y prefiriese volver de nuevo a la inconsciencia del instinto<sup>337</sup>.

El componente de animalidad contenido en el hombre era la que a través de sus instintos más primarios le estaba llevando a acabar con el orden y organización de las ciudades. Para Nietzsche, la ruptura de ese orden suponía una vuelta a la tierra que lo vio nacer. Influidos por las posiciones de éste, los pensadores políticos más actuales, como Foucault o Negri,

---

<sup>337</sup> FP I 575, 35 [14].

fueron capaces de reinterpretar el sistema y hacer que la ciudad nunca más volviese a ser entendida como ese núcleo compacto, sino que ésta comenzara a leerse como ese lugar interactivo de expresión donde se celebran las fuerzas. Como decía Foucault en sus conferencias publicadas, *Nacimiento de la biopolítica*, “la sociedad civil asegura la síntesis espontánea de los individuos [...] a través de una adicción de las satisfacciones individuales en el mismo lazo social”<sup>338</sup>. Es esa forma de entender la organización en la ciudad la que ha imperado en toda la contemporaneidad y en la actualidad, gracias al pensamiento de Nietzsche, está más en vigor que nunca a través del pensamiento de sociólogos y antropólogos.

En arquitectura, el sentimiento de voluntad impregnó a los arquitectos de principios del siglo XX e hizo que éstos intentaran resolver un problema tan complejo, como el de la ciudad, recurriendo a las formas de la nueva arquitectura y utopías incapaces de coexistir con el territorio dado. La voluntad de la arquitectura así entendida trató de buscar nuevas formas expresionistas en la arquitectura de Bruno Taut o la decisión de arrasar con lo existente para generar nuevas ciudades con edificios de gran altura por parte de Le Corbusier o, finalmente, y más actual, la búsqueda ideológica de la ciudad jardín. Todos

---

<sup>338</sup> M. Foucault, *Nacimiento de la biopolítica*, trd. de H. Pons. Madrid: Akal, 2009, p. 296.

esos procesos racionalistas se fueron al traste, no tuvieron en cuenta la libre capacidad de decisión del hombre. Imponían al territorio sus reglas de crecimiento, fijaban sus usos y recurrían a densidades de ocupación vital ínfimas. El urbanismo racionalista de principios de siglo que se había centrado en liberar a la ciudad de densidad de habitantes estaba generando espacios sin tensión y sin vida. De esta forma, en las periferias del extrarradio se dispusieron grandes espacios verdes que provocaron la pérdida vital de interconexiones humanas y con ello su desprotección absoluta de los espacios y el vandalismo. Todavía arrastramos la carencia de esa forma racionalista de proyectar nuestras ciudades, en las cuales se planifica con herramientas obsoletas para un proceso de organización completamente móvil y espontáneo. Planes urbanísticos rígidos para predecir la animalidad de los hombres, que interpretó Nietzsche, que se daba en la ciudad.

Asistimos de nuevo, tal y como se produjo en el territorio original ateniense, en el campo del urbanismo, a una necesidad de organización de lo informe. Gradientes de tensión vital crecen y decrecen en el espacio independientemente de la disposición de las masas arquitectónicas. Por eso, el espíritu nietzscheano del territorio ha permanecido subyacente y ha aflorado con fuerza en las teorías actuales en las que parece que su último pensamiento, el de la Voluntad de poder, lo impregna todo. La nueva interpretación vital del territorio comienza a

despojarse del grado de verdad que poseía la organización de la ciudad racionalista. El germen vitalista contenido en las posiciones de Nietzsche emergió a través de las figuras de Weber y Simmel para ser decisivo en las nuevas determinaciones de los urbanistas, sociólogos y geógrafos de la contemporaneidad.

Weber, en su obra fundamental *Economía y sociedad*<sup>339</sup>, toma las posiciones de Nietzsche en su interpretación del territorio y, quizás por eso, cita numerosas veces al pensador. De Nietzsche toma la huida de los postulados metafísicos, la forma de analizar la transformación de la sociedad en clave genealógica y el perspectivismo a la hora de afrontar el estudio de los procesos de formación. Fruto de esta influencia, Weber estudia detalladamente la capacidad representativa del poder en la sociedad en relación con el territorio. En un mundo en el que todo es apariencia, los representantes de un territorio que ostentan su poder son para Weber una prolongación del sentir de los individuos que cohabitan.

El segundo gran sociólogo influido por Nietzsche y fundamental para la contemporaneidad es Georg Simmel (1858-1918). Éste, en sus comienzos, escribió sobre Nietzsche y su

---

<sup>339</sup> Cf. M. Weber, *Economía y sociedad*. México: F.C.E., 1993.

concepto de voluntad relacionándolo con el de Schopenhauer. Las posiciones de Simmel heredaron de Nietzsche, además de la interpretación vital de la sociedad, cuestiones determinantes como la interpretación estética de las cosas. En su texto fundamental, *Las grandes urbes y la vida del espíritu*<sup>340</sup>, el autor cita a Nietzsche por su visión de la ciudad como el lugar en el que se produce “la lucha más despiadada del individuo”, sobre lo que Simmel abunda diciendo que lo que se da allí es “la resistencia del individuo a ser nivelado y consumido en un mecanismo técnico-social”<sup>341</sup>. Para Nietzsche, “nuestro cuerpo, en efecto, no es más que una estructura social de muchas almas” en el cual la sociedad y el poder actúa de manera moralizante “como doctrina de las relaciones de dominio en que surge el fenómeno de la vida”<sup>342</sup>. Es en ese sentido en el que Nietzsche reivindica la libertad individual y la reflexión como elemento clave en el individuo para sentir por sí mismo y no dejarse llevar por el pensamiento de la masa. El ser humano en la gran ciudad estaba sobreexposto a impulsos y por eso debía contener su multiplicidad sensorial para actuar con la respuesta adecuada. Simmel critica a Nietzsche por excesivo

---

<sup>340</sup> G. Simmel, “Grandes urbes y la vida del espíritu” en *El individuo y la libertad*, trd. de S. Mas. Barcelona: Península, 2001.

<sup>341</sup> G. Simmel, *op. cit.*, p. 376.

<sup>342</sup> JGB 19.

individualismo<sup>343</sup>, pero resuelve el problema sobre la gran ciudad de la manera más nietzscheana: tomando como base agrupaciones de individuos e interpretando el territorio compartido funcionalmente, es decir, generando nuevas unidades tensionales. Para éste,

la esencia más significativa de la gran ciudad reside en el tamaño funcional más allá de sus fronteras físicas. [...] Así como un hombre no finaliza con las fronteras de su cuerpo el ámbito al que hace frente inmediatamente con su actividad, sino con la suma de efectos que espacial y temporalmente a partir de él, así también una ciudad existe ante todo a partir de la globalidad de efectos que alcanzan desde su interior más allá de su inmediatez”<sup>344</sup>.

El territorio debía entenderse vitalmente estable y podía verse desbordado en sus límites, el proceso de contención y

---

<sup>343</sup> En el mismo texto, lo vuelve a citar como uno de “los predicadores del más extremo individualismo,” por entender que éste considera que en las grandes urbes se da la “hipertrofia de la cultura objetiva.” En su visión sociológica de las cosas, a Simmel le molestaba que Nietzsche tomase como referencia la unidad. Sin embargo, nada más lejos de ello. En ese sentido, debemos decir que Simmel no llegó a comprender en profundidad a Nietzsche. Que para Nietzsche, en su visión heraclitiana de las cosas, no existía un concepto más antagónico que la propia unidad. Que el empleo del cuerpo como recinto alrededor del cual se manifiestan las fuerzas, no significa que el comportamiento del individuo sea unitario, sino múltiple. Ya hemos explicado suficientemente en la presente investigación cómo Nietzsche, con el fuera de sí que se produce en el individuo, dinamita al individuo kantiano.

<sup>344</sup> G. Simmel, *op. cit.*, p. 391.

compartimentación en la interpretación de las ciudades es análogo al que Nietzsche realiza para el individuo desbordado de pulsiones. La interpretación de la ciudad de Simmel fue determinante para la actual visión de las ciudades por parte de los sociólogos, antropólogos, geógrafos y urbanistas posteriores. Éstos pierden el dogmatismo en sus estudios y analizan el territorio como ese ente cargado de pulsiones contenidas, organizadas termodinámicamente y al borde del abismo. Así lo explica cuando dice:

tan pronto como han sido traspasadas unas ciertas fronteras, las perspectivas, las relaciones económicas, personales, espirituales de la ciudad aumentan como en progresión geométrica; cada extensión suya alcanzada dinámicamente se convierte en un escalón, no para una extensión semejante, sino para una próxima más grande<sup>345</sup>.

En Simmel, el germen del pensamiento de Nietzsche había ido un paso más allá asumiendo el desbordamiento del territorio y la aglomeración interconectada. Esa interpretación del territorio goza de una actualidad latente para el análisis de ciudad contemporánea, que denominamos *La ciudad global*<sup>346</sup>.

---

<sup>345</sup> G. Simmel, *op. cit.*, p. 390.

<sup>346</sup> Nos estamos refiriendo a uno de los grandes textos contemporáneos de sociología y geopolítica en el que la autora aborda la nueva forma de entender el territorio interconectado por lazos económicos, cf. S. Sassen, *La ciudad global. Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

Los principios del vitalismo, contenidos en la voluntad de poder, poseen esa visión energética del territorio capaz de manejarse a todas las escalas y por eso tienen en cuenta la microsociología y la interacción sistémica de los individuos. En el estudio del individuo en la ciudad, los antropólogos llevan al último extremo la interpretación simmeliana sobre el interactuar del individuo, cuando decía que "sólo es seguro que la forma de vida urbanita es el suelo más abonado para esta interacción"<sup>347</sup>. Por eso, en el nuevo estudio de la ciudad contemporánea, los sociólogos se centran en el individuo como portador de vida. De esa forma, la nueva organización del territorio debía favorecer su circulación y la interrelación con los demás entes, se trataba de la ciudad entendida a modo de hormiguero que crecería y se autoprotegería, de manera libre y sin la necesidad de grandes intervenciones de poder, si los espacios de interconexión eran fáciles e intuitivos. Con ese punto de vista, surgieron autores, como Bertalanffy<sup>348</sup>, que estudiaron numerosos procesos vitales en clave sistémica, lo que influyó de manera definitiva en la interpretación termodinámica del territorio en urbanistas como Chadwick<sup>349</sup>. Para éstos, la ciudad era un sistema vital en el que

---

<sup>347</sup> G. Simmel, *op. cit.*, p. 379.

<sup>348</sup> Cf. L. Bertalanffy, *Teoría de sistemas*. México: FCE, 1979, donde el autor estudia el comportamiento termodinámico de las cosas.

<sup>349</sup> El urbanista F.G.Chadwick se hace eco de las posiciones darwinistas y en su ensayo, *Una visión sistémica del planeamiento*. Barcelona: G. Gili, 1973., analiza los asentamientos humanos en clave sistémica y con un

ocurrían cosas y que podía interconectarse y desmembrarse como si fuera una célula. Dichas lecturas resultaban mucho más próximas a campos de la economía, la termodinámica o la meteorología. Esto significaba el abandono de lo racional y la interpretación de la ciudad como ese ente autorganizado que se creaba libremente. El propio Nietzsche, en algunos de sus aforismos, la ve así:

Yo he visto su más fuerte instinto, la voluntad de poder; yo he visto a los griegos temblar ante la violencia indomable de ese impulso, –pero yo he visto a todas sus instituciones brotar de medidas defensivas para protegerse unos a otros de su materia explosiva interior. La enorme tensión en el interior se descargaba luego en una enemistad terrible hacia todo lo exterior: las ciudades se despedazaban para que por ese precio los ciudadanos no se despedazasen a sí mismos<sup>350</sup>.

Sin embargo, como Weber y Simmel<sup>351</sup> apreciaron, los nuevos desplazamientos humanos que contenían las tensiones

---

comportamiento termodinámico con las consecuencias que esto posee. Los asentamientos territoriales comienzan a entenderse como ese sistema que se mantiene estable hasta su estallido en forma de catástrofe.

<sup>350</sup> FP IV 188, 24 [1].

<sup>351</sup> Texto publicado por Simmel en 1900 (*der Philosophie des Geldes*), en el cual analiza desde el prisma sociológico la relación de la economía con el individuo, cf. G. Simmel, *Filosofía del dinero*. Granada: Comares, 2003.

de poder tendrían un sentido económico más que bélico. Por eso, los nuevos urbanistas interpretaron el territorio como esa suma de lugares tensionales en clave económica. No en vano, el reciente premio Nobel en economía, Paul Krugman, en su ensayo *La organización espontánea de la economía*<sup>352</sup>, hace un análisis de la disposición de la ciudad como organismo susceptible a catástrofes y autorganización. En ese aspecto, las posiciones de Nietzsche y su interpretación de la voluntad gozan de una total actualidad debido al componente vital que contiene la economía actual, en la que el crecimiento de países y ciudades dependen de pulsiones humanas<sup>353</sup>.

La extraordinaria movilidad de los hombres sobre el gran desierto de la tierra, sus fundaciones de ciudades y estados, sus guerras, su infatigable reunir y dispersar, su modo de

---

<sup>352</sup> Krugman, Premio Nobel de economía 2008, realiza un estudio en clave biológica del territorio en el que establece una seria relación de la organización de las ciudades, las pulsiones y la economía, cf. P. Krugman, *La organización espontánea de la economía*. Barcelona: A. Bosch, 1997.

<sup>353</sup> Los nuevos crecimientos de la economía de países se están produciendo a partir de la credibilidad de sus inversores, sometidos a rangos de credibilidad. El crecimiento de una economía gracias a su cotización en bolsa, en base a impresiones pulsionales, hace que en ese territorio los máximos exponentes del poder se afanen en la mentira. De ahí que la predicción de la organización está más marcada por la voluntad y por el sentir económico y social que por los métodos matemáticos.

correr de una a otra parte, aprender de uno, de otro, timar, su modo de engañarse [...] <sup>354</sup>.

El urbanismo, al igual que la arquitectura, había vuelto difuso ese límite de las ciudades, antes tan claro, y estaba volviendo casi sin querer a las interpretaciones presocráticas del espacio vital. Como pasó entonces, la libertad reinante fue la que sugirió una imposición de límites.

Con esto, volvemos a cuestionar las nociones de libertad y el abismo en los individuos y el miedo que éstas provocan en la humanidad. En ese proceso organizativo, se comprobó que el orden de la retícula ordenada por su neutralidad generaba más libertad de movimientos en sus habitantes que la disposición amorfa y aleatoria de la edificación en la ciudad. En ese sentido es en el que sociólogos relevantes, como Jane Jacob, reivindicaban esa neutralidad y abogan por dotar de amplitud y limpieza de comunicación a las calles de la ciudad contemporánea, y lo hacen entendiendo ésta como ese territorio de comunicación por excelencia para los individuos. Por eso los grandes arquitectos de la actualidad han heredado esa actitud de la sospecha y han mirado de reojo a las ciudades ordenadas por el poder. Como analizaremos con posterioridad, el arquitecto

---

<sup>354</sup> FP I 575, 35 [14].

Rem Koolhaas hace una apología de Manhattan en su forma de organización.



*La perspectiva dibujada por el autor representa la libertad que los sistemas de ciudad rígidos y reticulares dejan a los arquitectos a la hora de realizar sus edificios.*

*Planos objeto de estudio en delirio en New York, Koolhaas.*

Para éste, el territorio fértil para el crecimiento de las ciudades se encuentra en la disposición ordenada de la ciudad de la retícula neutral y arquitectura despojada de signos, en ese sentido, en su texto *Delirio en New York*, dice:

Manhattan resuelve esta paradoja de forma brillante: una arquitectura mutante que une el aura de la monumentalidad y la realidad de la inestabilidad [...] El genio de Manhattan reside en la simplicidad con

la que la apariencia se distancia de la materialización<sup>355</sup>.

La búsqueda de un orden primitivo y la serialización de la ocupación del espacio es prueba manifiesta de que la voluntad de forma acaba impregnando todos los ámbitos de lo construido. En ese clima de interacción es donde fluye la vida y se generan las formas. Para Nietzsche, el sentimiento de poder hacía de las ciudades el lugar propicio para el desarrollo de nuevas reglas culturales, veía en ellas: “aquellos grandes invernaderos para cultivar la especie, la especie más fuerte de hombre habida hasta ahora, las comunidades aristocráticas a la manera de Roma y de Venecia”<sup>356</sup>. La interpretación de la ciudad como ese recinto que cultiva a los hombres está relacionada con la visión del hábitat darwiniano. Sin embargo, la ciudad de Roma y Venecia eran mucho más que un territorio limitado, el poder de ambas ciudades llevó su influencia a países enteros y los impregnó de su cultura. De ahí la actualidad del pensamiento nietzscheano que reivindica libertad de movimiento en los hombres y sentimiento de poder social. Para éste, es en esos entornos donde la arquitectura y el urbanismo, en su condición artística, generan un nuevo orden como lo hicieron las ciudades romanas con el cardo y el decumano. Ante la anarquía

---

<sup>355</sup> OMA, “Concurso internacional para el parque de la Villette”, en *Naturaleza y arteificio*, trd. de S. Landrove. Barcelona: G. Gili, p. 83.

<sup>356</sup> GD, “incursiones de un tiempo intempestivo”, §38.

imperante de las grandes ciudades europeas de finales del siglo XIX, Nietzsche reivindicaba el gusto ordenador:

[...] En todas partes se ha mantenido la paz aristocrática, no hay suburbios mezquinos, sino una unidad de gusto que llega hasta el color, pues toda la ciudad es amarilla o pardo rojiza ¡Y para los ojos como para los pies! Un lugar clásico [...] ¡Qué plazas tan graves y solemnes! Y el estilo de los palacios sin pretensiones, las calles limpias y graves [...] los más hermosos cafés que he visto. Estos soportales son algo necesario dado lo cambiante del clima, pero son amplios y no oprimen<sup>357</sup>.

La edificación y sus calles, entendidas como arterias de comunicación, bien diseñadas y con gusto generarían el riego vital de la ciudad. De nuevo, como en el arte, el orden otorgó más libertad al cuerpo que las excentricidades caprichosas del artista. La simplificación de las cosas y el análisis de sus límites en base al carácter vital del individuo acabó sometiendo a la ciudad a necesidades de orden y poder. Lo importante, para Nietzsche, era la conciencia y el sentimiento social surgido del territorio para recobrar los valores. Por eso, en su última etapa,

---

<sup>357</sup> CO VI 142, "Carta a H. Köselitz", de abril de 1888

él prefería: “Mejor el último en Roma que el primero en provincias: incluso así es aún cesáreo”<sup>358</sup>.

En la actualidad y tras la anarquía del pensamiento de la posmodernidad, la organización ordenada de las ciudades comienza a reivindicar su capacidad autorganizativa en el territorio y la búsqueda de identidad y poder que los represente. En este contexto la ciudad reivindica orden y sencillez en sus formas arquitectónicas para hacer la ciudad más habitable. Sin embargo, desde la presente investigación se hace necesario indagar a nivel estético de qué modo llegaría ese orden a sus edificios. La investigación del panorama actual y el estudio de cómo las posiciones posmodernistas se han transformado en una búsqueda de la voluntad de poder contienen las claves de esa transformación de la arquitectura.

---

<sup>358</sup> FP IV 343, 10 [139].

### 3.2 DEL NIHILISMO POSMODERNISTA DE VENTURY A LA BÚSQUEDA DEL "GRAN ESTILO"



*De Chirico, Plaza de Italia 1913*

Las condiciones que nos encontramos en el arte y el pensamiento de la posmodernidad son similares a las que Nietzsche se encuentra y afronta cuando lucha contra la anarquía imperante a finales del siglo XIX. En ese mismo contexto nos hallamos en la actualidad, cuando tratamos de encontrar las claves de pensamiento e ideales que nos ayuden a salir del relativismo que impregna a las artes y a la arquitectura. En los mismos términos en los que lo abordaron figuras pertenecientes a otras artes, como Giorgio De Chirico<sup>359</sup>. Tanta aleatoriedad en arte, tanto sometimiento a percepciones sensoriales, solo se puede combatir desde la ironía surrealista y desde la serenidad de posiciones reflexivas que invadieron a Aldo Rossi y a los arquitectos de la posmodernidad en Italia. Quizás por eso, desde la presente investigación, defendemos la actualidad del pensamiento de Nietzsche y la manera en que éste ha dejado atrás filosofías que fueron posteriores a la suya y que quedaron obsoletas ante el devenir de los tiempos.

Por un momento, nos hemos ocupado tanto del individuo que siente y del artista que crea y nos hemos olvidado

---

<sup>359</sup> Giorgio De Chirico leyó a Nietzsche y confiaba en que sólo la superación reflexiva le ofreciera orden en este caos. Los espacios contenidos en su pintura eran un reflejo de ese misterio y reflexión que debía ofrecer la nueva arquitectura. Por eso en su carta a Gartz escribió: "[...]. Profundamente, como lo entendió Nietzsche, se encontraba en otra parte, y no tan lejos como gente la ha buscado. Mis pinturas son pequeñas...pero cada una es un enigma, todas contienen un poema, una atmosfera, un secreto, el cual tu... no puedes ni podrás encontrar en ninguna otra pintura". Carta a Gartz 26 de Enero 1910, en G. Ros y W. Schmied, *Giorgio De Chirico, München 1906-1909*. Munich: A. BiedendeKünste,1994.

de lo más importante: lo que realmente mueve al individuo, su relación con el poder. En ese sentido, Nietzsche hace una analogía del pensamiento y la arquitectura para expresar que *la voluntad de poder* guarda un serio paralelismo con la arquitectura, pues esta disciplina artística no es más que una manifestación clara de poder. Por tanto, sólo desde el análisis de cómo el poder actúa sobre el objeto arquitectónico podremos encontrar las claves del pensamiento de cada cultura y su expresión.

Las nuevas estructuras de poder recurren a sistemas de conquista del individuo más refinados que antaño y capaces de seducir al individuo que habita este mundo. De ese modo, la arquitectura de la posmodernidad se ha instalado en el territorio de lo agradable y sin muchas más implicaciones trascendentes que apelar al sentir hedonista del individuo. Los antecedentes más inmediatos a la arquitectura posmoderna los tenemos en aquella que se formaba en los decorados del Rococó y las fiestas barrocas en la que los edificios configuraban ese escenario fútil capaz de identificarse con la totalidad del pueblo. Era allí donde no había diferencias de clase, era en ese lugar donde el cortesano y las personas a su servicio se medían de igual a igual. El arte efímero buscaba esa unión, esa catarsis, en el arte que uniera al artista y a su espectador. El espectador, así concebido, era espectador y artista al mismo tiempo, formaba parte de la obra de arte y por eso se identificaba con ésta. Esta

forma de celebración que se manifestaba en la fiesta y el arte efímero generaba nuevas calles y plazas en base a una uniformidad del espacio temporal. En esos rituales, a caballo entre lo solemne y la fiesta, el pueblo vestía las fachadas para la ocasión y organizaba teatros móviles capaces de instalarse de ciudad en ciudad. Edificios generados de forma ostentosa cual escenarios, como supo ver Bonet, en su obra *Arquitectura, fiesta y poder*:

La fiesta renacentista y sobre todo la barroca son la máxima apoteosis visual de lo lúdico a nivel colectivo. El espectador no podía encontrar más maravilla. El mundo emblemático de las máquinas laudatorias, de las arquitecturas ficticias en la noche hecha día cobraba una superrealidad metafísica y lírica, un carácter radicalmente onírico<sup>360</sup>.

En esos mismos términos y con esa levedad trataron de entender la arquitectura los posmodernistas. Quizás podamos entenderlo en las palabras expresadas por Guy Debord en uno de los textos más influyentes de la posmodernidad, *La sociedad del espectáculo*. En esta obra relata cómo, "la arquitectura, que en todas las épocas anteriores estuvo reservada para la satisfacción de las clases dominantes, está por primera vez

---

<sup>360</sup> A. Bonet, *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Akal, 1990, p. 26.

destinada directamente a los pobres”<sup>361</sup>. Las manifestaciones artísticas posmodernas tienen que ver con una lucha contra lo que Nietzsche ya observó en la *mediocridad burguesa* “sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas”<sup>362</sup>. El filósofo narra ese proceso de transformación en las calles de la Grecia presocrática cuando dice: “En aquellas festividades griegas irrumpe, por así decirlo, un rasgo fundamental de la naturaleza, como si ésta tuviera que suspirar por el desplazamiento de sus individuos. El canto y el lenguaje mímico”<sup>363</sup>. El lenguaje, que apareció por aquel entonces, no nos abandonó hasta ahora y representa a la estética que pretende clasificar los valores del gusto. En los rituales prehelénicos, anteriores a esa época, se mezclaba el sentir del pueblo en sus cánticos y la plasticidad de las imágenes: “Las vírgenes que con ramas de laurel en la mano avanzan solemnemente hacia el templo de Apolo y que, en esa marcha, van cantando una canción procesional continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro ditirámico es un coro de

---

<sup>361</sup> G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, trd. de J.L. Pardo. Valencia: Pretextos, 2007, p. 146.

<sup>362</sup> OC I 379.

<sup>363</sup> OC I 343.

transformados, en los que está totalmente olvidado su pasado civil<sup>364</sup>.

Toda la historia del arte occidental nació en esas fiestas y celebraciones. Por eso, para los posmodernos, como para Debord, el arte actual tiene su reencuentro con las etapas ancestrales en *La sociedad del espectáculo* contemporáneo en el que los hombres se han transformado con determinación para situarse en el territorio de la ficción en el arte y la arquitectura. De la misma manera que lo hicieron los prehelénicos cuando asumieron la cultura de la máscara y la pérdida de la naturaleza, como lo supo apreciar Nietzsche, pues allí se daba "el contraste entre esta auténtica verdad natural y la mentira cultural que se comporta como única realidad"<sup>365</sup>.

Conducir la arquitectura a todas las clases sociales llevaba implícito una necesidad de ruptura con la arquitectura del racionalismo anterior y la banalización de los objetos y el espacio. De la misma forma que provocó esa banalización en pintura *Andy Warhol*<sup>366</sup>, cuando se olvidó de la tragedia que la

---

<sup>364</sup> OC I 366.

<sup>365</sup> OC I 364.

<sup>366</sup> Andy Warhol (1928-1987) es el pintor contemporáneo que abanderó el arte Pop cuya filosofía estética consiste en abaratar la obra de arte para llevarlo al pueblo y exacerbar lo cotidiano. Con ello el pintor consigue una actitud rupturista respecto a las estrategias de poder y la burguesía, desprendiendo a la obra de ese carácter aura metafísica que lo impregnaba.

técnica propició a la tranquilidad de los hombres y aprovechó la tecnología para hacer que el arte dejara de ser elitista y llegara a todos los rincones del planeta. De este modo la arquitectura del capitalismo tendría que banalizarse e identificarse con el espectador, y para ello debía transmutarse como lo hicieron los escenarios presocráticos y los espacios del barroco y el rococó, formando ese espacio ficticio y creando su propia máscara. Ya no se trataría más de ese velo metafísico que generaron los racionalistas en las paredes impolutas de la arquitectura racionalista, de la mano de Le Corbusier. Era la arquitectura del espacio banalizado, que observó Debord cuando dijo que "el urbanismo es la conquista del entorno natural y humano por parte de un capitalismo que, al desarrollarse según la lógica de dominación absoluta, puede y debe ahora reconstruir la totalidad del espacio como su propio decorado"<sup>367</sup>. De esa forma, la arquitectura posmoderna reclama esa necesaria ambigüedad que le otorgaba la máscara. Se trataba de impregnar el objeto arquitectónico de ese halo indiscernible y necesariamente ambiguo que reclamaba Robert Ventury en su texto, *La complejidad y la contradicción en la arquitectura*<sup>368</sup>.

---

<sup>367</sup> G. Debord, *op. cit.*, pp. 144-145.

<sup>368</sup> R. Ventury, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, trd. de A. Aguirregoitia y E. De Felipe. Barcelona: G. Gili, 1999. En este trabajo pone como ejemplo la complejidad y contradicción que ofrece su edificio *La casa Vanna*, proyectada en 1962. Chestnut Hill Filadelfia. R. Ventury.

Para éste, los arquitectos modernos, “en su intento de romper con la tradición y empezar todo de nuevo idealizaron lo primitivo y elemental a expensas de lo variado y sofisticado. En su papel de reformadores, abogaron puritanamente la separación, ignorando sus complicaciones”<sup>369</sup>. Combatir esa situación era la misión de la posmodernidad.



*La casa Vanna, proyectada en 1962. Chestnut Hill Filadelfia.R. Ventury.*

¿Acaso no estábamos ante esa reivindicación del pueblo y lo cotidiano? Esa ambigüedad reclamada por el individuo está estrechamente relacionada con esa hybris indiscernible a la que asistía el espectador en los pasajes benjaminianos. Entre posiciones tan místicas, el ser humano

---

<sup>369</sup> R. Ventury, *op. cit.*, p. 27.

parece haber olvidado que la trascendencia a la que sometemos a nuestras cosas nace del objeto de lo cotidiano. De eso se dio cuenta Benjamin al reconducir el concepto de la alegoría<sup>370</sup> y al entender que las galerías de París eran un territorio fértil en lo banal. De ahí que el autor vierta esas críticas sobre la excesiva estetificación de las vanguardias artísticas. Influido por Baudelaire y Nietzsche, para Benjamín el artista debe ser un *Flâneur*<sup>371</sup> que vagabundea errático por el territorio para obtener nuevas sensaciones. La soledad que experimenta el ser humano en la gran ciudad sometido a estímulos y la forma de mirar las cosas tenían que responder a muchos y diferentes puntos de vista. Como el propio Nietzsche advirtió:

[..] ¡Hay algo que aprender de los médicos, cuando por ejemplo diluyen lo amargo o agregan vino y azúcar a sus mezclas; [...]. Alejarse de las cosas, hasta que muchas de ellas ya no puedan ser vistas y tengamos que añadir cosas por nuestra parte para verlas aún- o verlas desde la vuelta de la esquina o

---

<sup>370</sup> La alegoría de Benjamín está estrechamente relacionada con el concepto de trascendencia nietzscheana. De tal forma que para Benjamín los objetos de la banalidad gracias a nuestra estructura de pensamiento trascendente eran exacerbados metafísicamente para adquirir un significado propio.

<sup>371</sup> *El flâneur*, término tomado del francés *flaner*, "dar un paseo," y que representa al individuo con una posición estética ante la vida y que se toma el mundo exterior como ese lugar que le proporciona experiencia para su expresión artística. El flâneur pasa desapercibido por la ciudad sobre la que no desea intervenir para no modificar esa sensorialidad que le proporciona en estado puro. Debido a la teorización del término por parte de Baudelaire, éste se ha utilizado para referenciar ciertas actitudes ante la vida.

sólo en sus contornos- o colocarlos de tal manera que en parte se deformen y sólo se permitan una visión en perspectiva- o contemplarlas a través del cristal de color o a la luz del arrebol vespertino- o darles superficie y piel que no tenga transparencia completa: todo esto debemos de desaprenderlo los artistas; y además ser más sabios que ellos. Pues en ellos, su poder se termina donde termina el arte y empieza la vida; en cambio nosotros, queremos ser poetas de nuestra vida, y en primer lugar en lo más pequeño y cotidiano!<sup>372</sup>.

En esos mismos términos retoman sus posiciones los posmodernistas, según Debord: "Bajo las aparentes modas, que se anulan y recomponen en la fútil superficie del tiempo seudocíclico contemplativo, el gran estilo de la época reside siempre en aquello que se orienta por la secreta y evidente necesidad de revolución"<sup>373</sup>. Como podemos apreciar, el "gran estilo" empieza a dejar de ser una corriente artística para convertirse en una necesidad vital. El pensador posmodernista es consciente del eterno retorno de las cosas, de la necesidad de destrucción y generación de nuevas formas por parte del hombre. Sobre esa búsqueda de lo necesariamente ambiguo y en ese panorama relativista de finales del siglo XIX se hace

---

<sup>372</sup> FW 299.

<sup>373</sup> G. Debord, *op. cit*, p. 140.

necesaria la construcción de un acuerdo de mínimos. Sin embargo, la corriente posmodernista tenía algo de subversivo y algo de destructivo contra el orden, como el propio Nietzsche supo ver: "En la destrucción incluso de la apariencia más bella llega a su cima la felicidad dionisiaca"<sup>374</sup>. En este territorio hostil, que es la posmodernidad, el artista interpreta su obra en clave dionisiaca y por eso está inmerso en una lucha destructiva contra el orden. La reacción contra una posición combativa sólo puede alcanzarse mediante la búsqueda de un estilo en el que pueda formarse el objeto.

Para analizar ese proceso debemos estudiar a Jacques Derrida, pensador influido por Nietzsche y clave para la arquitectura de finales del siglo XX. Para éste, la arquitectura se forma como un texto: "sólo hay puntos de vista: la solidez, la existencia, la estructura del edificio, no dependen de ellos [...]. Y hay que distinguir aquí entre la percepción, el análisis, la penetración, la utilización, o incluso la destrucción"<sup>375</sup>. Para éste, nuestras trascendencias son sólo metáforas indisolublemente unidas, por eso es en su deconstrucción y su análisis donde encontraremos las claves de la nueva construcción. De nuevo, para el filósofo, la arquitectura guarda una estrecha analogía

---

<sup>374</sup> FP IV 109, 2 [110].

<sup>375</sup> J. Derrida, *Sobre la verdad en pintura*, trd. M. Celia y D. Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 61.

con la filosofía. Pero ¿cómo se enfrenta Derrida al objeto arquitectónico? Al acercarse al objeto y su límite existe un mundo inabarcable de tensiones difícil de descifrar, en éste:

Lo incomprensible del borde, del a-bordo, no aparecía solamente en el interior, el que pasa entre el marco y el cuadro, el vestido y el cuerpo, la columna y el edificio,[...] sino también en el afuera, la pared en la cual el cuadro está colgado, el espacio en el cual la estatua y la columna están erigidas, luego, progresivamente , de todo campo de inscripción histórica, económica, política en el cual se produce la pulsión de la firma. Ninguna teoría, ninguna practica, ninguna practica teoría puede interferir efectivamente en este campo si no pesa (sobre) el marco, estructura decisiva de lo que está en juego, en el límite invisible de (entre) la interioridad del sentido (cubierta por toda la tradición hermenéutica, semiotista, fenomenologista y formalista) y (de) todos los empirismos de lo extrínseco que, al no saber ni leer, pasan de largo frente a la cuestión<sup>376</sup>.

La imposibilidad de búsqueda de las teorías y las leyes de formación del mundo no nos habla de capas físicas, sino de entornos o de maneras de enfrentarse al objeto. Es lingüísticamente como aborda la deconstrucción del objeto y es

---

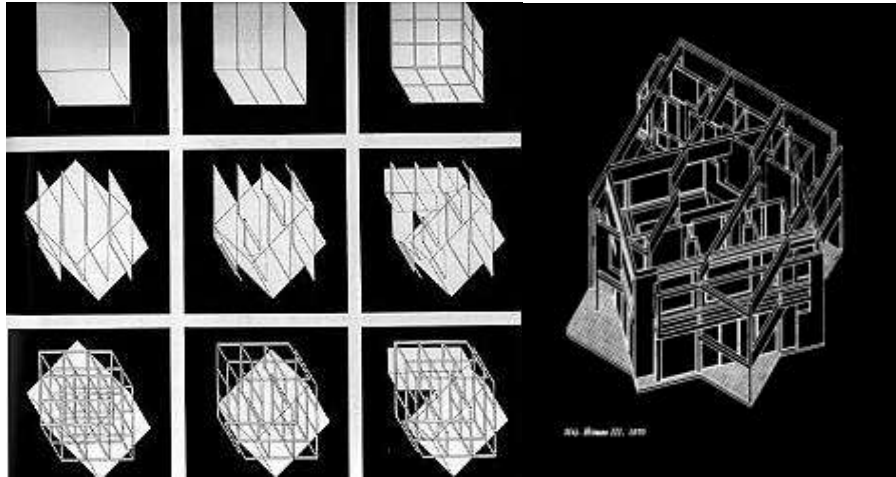
<sup>376</sup> J. Derrida, *op.cit.*, p. 72.

así como sus seguidores de la posmodernidad no dudaron en crear un lenguaje que complicaba el de Ventury y generaba objetos de una dificultad manifiesta en su lectura. Así, el fenómeno derridiano se plasmó en la corriente arquitectónica del *deconstructivismo*<sup>377</sup> y con ello se alzaron edificios de mucha fuerza expresiva, pero de difícil interpretación por parte del individuo. De esta forma, el arquitecto más influido del pensador, Peter Eisenman, realiza una investigación sobre una serie de diez casas<sup>378</sup> que se nos antojan casi inhabitables. En esa experimentación el artista había vuelto a caer en la tentación nihilista y en esa experimentación consigo mismo.

---

<sup>377</sup> Se trata de una corriente estética de finales del siglo XX apoyada en los postulados de Derrida y que tuvo mucho auge en arquitectura. Tenía como base la descomposición de los elementos del edificio. Su aspecto exterior expresaba la tensión propia de los elementos desmembrados y su lenguaje era de difícil comprensión para quien habitaba.

<sup>378</sup> Peter Eisenman 1932, arquitecto deconstructivista por excelencia, se sumerge en una investigación sobre la conexión geométrica de la casa, (Casa I-X entre el año 1972 y 1982). De esta forma, pierde de vista al habitante en el nihilismo artístico contemporáneo más atroz.



Experimentación en planos de Peter Eisenman, sobre la casa III.

El problema de Derrida, al igual que el de los arquitectos que se ampararon en su teoría, es que no antepusieron la belleza y la seducción al proceso formativo. Sin embargo, el pensador que les influía, Derrida, en su texto *Espolones, los estilos de Nietzsche*, deja una puerta abierta a la belleza, cuando se refiere al *estilo* diciendo:

Con su ayuda se puede, por supuesto, atacar cruelmente lo que la filosofía encubre bajo el nombre de la materia o matriz, para dejarla marcada con su sello o forma, pero también para repeler una forma amenazadora, mantenerla a distancia, reprimirla, protegerse de ella- replegándose entonces, o replegándose detrás de los velos. [...] Y en cuanto a

velos, ya se sabe, Nietzsche practicaría todos los géneros<sup>379</sup>.

En ese número de velos replegados y en su inagotable expresión, que supo ver Derrida, el artista debía posicionarse para la búsqueda de un estilo. Para Nietzsche:

Todas las épocas y todos los pueblos miran abigarradamente desde vuestros velos; todas las creencias hablan abigarradamente desde vuestros gestos.

Quien os quitase los velos y aderezos y colores y gestos: todavía tendría bastante para espantar pájaros<sup>380</sup>.

Los velos, para éste, constituyen la esencia de la formación de las cosas, por eso desvelarlas es intentar despojarlas de esa magia y deshumanizarlas, es en esa hybris y en esa multiplicidad en la que se nos ofrecen las cosas y la forma en que mejor se nos presentan. Es en ese sentido en el que Nietzsche se acerca a la construcción de lo destruido a través de la voluntad de poder, a través de la incorporación de velos que suponen impregnar de seducción a las cosas. Para éste, "la aspiración al arte y a la belleza es una aspiración

---

<sup>379</sup> J. Derrida, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, trd. M. Arranz. Valencia: Pre-textos, 1981, p. 27.

<sup>380</sup> Za II "El país de la cultura", p. 207.

indirecta a los éxtasis del impulso sexual que éste transmite al *cerebrum*. El mundo que se ha vuelto perfecto por el amor<sup>381</sup>. Por eso, sólo en el intento de la búsqueda de una belleza inacabable puede conseguir el artista la seducción constante del espectador. En esos mismos términos vio Baudrillard el estilo como algo que tiene que ver con la tensión contenida en el borde de las cosas. Así lo describe en *El sistema de los objetos*, cuando se refiere a:

Como se ve en la evolución de algunas especies animales, la forma se exterioriza en torno al objeto como un caparazón. Fluida, transitiva, envolvente, unifica apariencias y rebasa hacia el conjunto coherente la discontinuidad angustiosa de los diversos mecanismos. En estos ambientes funcionales, un cierre continuo de líneas (al mismo tiempo que de materias; cromo, esmalte, plástico) restablece la unidad de un mundo cuyo equilibrio y profundidad aseguraba antaño el gesto humano de tal manera hacia el absolutismo de la forma. Sólo a ella se la requiere, sólo a ella se la lee y es, profundamente, la funcionalidad de las formas lo que define el estilo<sup>382</sup>.

---

<sup>381</sup> FP IV 228, 8 [1].

<sup>382</sup> J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, trd. de F. González. México: Siglo XXI, 2007, p. 59.

El concepto de estilo para Buadrillard está influido por el de Nietzsche, por eso debe prolongar la sensación de belleza en el objeto, surge de esa necesidad de la ética y la estética de mantenerse al margen de las modas. Para Nietzsche no todas las artes son iguales para procurar un estilo, generarlo requiere de una gran voluntad capaz de contener la expresión condesada de los múltiples velos, por eso:

El actor de teatro, el mimo, el bailarín, el músico, el poeta lírico son radicalmente afines en sus instintos, y de suyo son una sola cosa, pero poco a poco han ido especializándose y separándose unos de otros-hasta llegar incluso a la contradicción. [...] El arquitecto no representa ni un estado dionisiaco ni un estado apolíneo: aquí los que demandan arte son el gran acto de la voluntad, la voluntad que traslada montañas, la embriaguez de la gran voluntad<sup>383</sup>.

La arquitectura era el objeto conformado por las múltiples voluntades y el arquitecto no pertenecía a un arte menor, por eso debía explorar con detenimiento para construir ese velo inagotable de expresión en su obra y para que el individuo que se adentre en ella apreciase su belleza de manera permanente: "¿no ha creado ningún músico todavía como ese

---

<sup>383</sup> GD 99.

arquitecto que creó el Palacio de Pitti?”<sup>384</sup> Para Nietzsche la aspiración a un “gran estilo” y la serenidad mostrada en la arquitectura a lo largo de la historia han sido fruto de un consenso social producido a través de las luchas de voluntades del ser humano, la relación entre el pueblo y el poder ha quedado materializada a lo largo del tiempo en ese producto surgido de la tierra que es el edificio. En ese contexto es en el que la labor del artista debía consistir en tomar el control y modelar las cosas, del mismo modo en que lo hacía Miguel Ángel:

De tiempo y de devenir es de lo que deben hablar los mejores símbolos; iuna alabanza deben ser de todo lo perecedero!

Crear, ésa es la gran redención del sufrimiento, así es como se vuelve ligera la vida. Mas para que el creador exista son necesarios sufrimientos y muchas transformaciones<sup>385</sup>.

Como vemos en contraposición a la fuerza y esplendor del artista, Nietzsche reivindica la capacidad contenida en las nuevas formas. Por eso, para éste: “Miguel Ángel vio y sintió el problema del legislador de nuevos valores”<sup>386</sup>. Sentir ese

---

<sup>384</sup> FP IV 526, 14 [61].

<sup>385</sup> Za II, “En las islas afortunadas”, p. 155.

<sup>386</sup> FP III 747, 34 [149].

problema es ver la necesidad de emergencia de un lenguaje propio, rico en diferencias y con el que todo el mundo se identifique. Como supo ver Luis de Santiago en su obra sobre Nietzsche, *Arte y poder*: "el artista del gran estilo es el que sabe sacar ventaja del exceso de sensaciones y de instintos, de la sobreabundancia de vida, suscitando bellos sentimientos"<sup>387</sup>. Para que esto suceda la interpretación es un arma de poder necesaria, pero siempre consciente de que la hybris reinante y el caos del mundo exterior es imprescindible y que la obra "abrazaba la totalidad de la vida en sus múltiples rostros"<sup>388</sup>. En ese sentido, Nietzsche pensaba que el artista debía hacer un esfuerzo de contención estética y con ello un gesto de fuerza y voluntad:

La grandeza del artista no se mide por los bellos sentimientos que suscita: [...]. Sino por el grado en que se aproxima al gran estilo, en que es capaz de gran estilo. El estilo tiene en común con la gran pasión el hecho de que desdeña complacer, se olvida de persuadir, de que da las órdenes; que quiere.... Dominar el caos que es uno; obligar al caos propio a convertirse en forma; a que la necesidad se convierta en forma: que se convierta en algo lógico, simple,

---

<sup>387</sup> L. E. De Santiago, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2004, p. 639.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 639.

unívoco, en matemáticas; que se convierta en ley [...].Todas las artes conocen a semejantes ambiciosos del gran estilo [...] <sup>389</sup>.

Es en el vencimiento de la deformidad y en la serenidad del clasicismo donde Nietzsche ve que el caos exterior reinante debe convertirse en forma serena. Estaba claro que para el filósofo, en su última etapa, la calma que debían tener el arte y la arquitectura estaba por encima a la deformación de la masa buscada por el artista de tintes románticos. El gran estilo se manifiesta en la vivencia que experimenta Nietzsche en los palacios italianos en el último periodo de su vida. Es ahí cuando recurre a lo aprendido de su maestro y amigo Burckhardt. Es en el crítico y en la lectura de sus textos donde encuentra las posiciones sobre el Renacimiento Italiano que Vasari <sup>390</sup> define como la "Maniera Grande" <sup>391</sup>, que significa *gran estilo*. Sin embargo, era la aspiración a ese nuevo lenguaje y la expresión de un nuevo sentir social lo que inspiraba a la búsqueda de ese arte. Por eso, para Nietzsche, el gran estilo era ese capaz de simbolizar una sociedad con la fuerza suficiente para representar

---

<sup>389</sup>FP IV 526, 14 [61].

<sup>390</sup> Nos estamos refiriendo al texto cf. G. Vasari, *Las vidas*. Madrid: Cátedra, 2010. Posteriormente, esa búsqueda de la manera derivó en arte para situarse en un territorio previo al barroco llamado manierismo, que nada tenía que ver con su concepto original

<sup>391</sup> Según el propio Wölfflin en el texto cf. H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.

la vida reinante que hay en ella. En esa búsqueda de un pensamiento cuya manifestación es la arquitectura, es donde se posiciona el pensador cuando reivindica gran estilo y amplitud de miras artísticas. En la primavera y finales de 1881, Nietzsche realiza unas anotaciones tomadas del texto de Burckhardt *El Cicerone*: “apartarse de lo simplemente agradable y caduco, como los grandes hombres, en su situación en el mundo, dice Burckhardt del Palacio de Pitti”<sup>392</sup>. El texto completo incluido en *El Cicerón* dice:

Entre todos los edificios profanos del mundo, aún contando los que son mayores, este palacio produce la más alta impresión de excelsitud alcanzada hasta ahora. Su situación, en un terreno ascendente, y sus dimensiones verdaderamente considerables, favorecen, ese efecto, pero esencialmente se fundamenta en la relación con tales dimensiones de las formas que se repiten con menor alternancia. Uno se pregunta: ¿cuál de aquellos grandes hombres menospreciadores del mundo, provistos de semejantes recursos, se habría complacido de tal manera en apartarse de todo lo simplemente lindo (agradable) y caduco?<sup>393</sup>.

---

<sup>392</sup> J. Burckhardt, *El Cicerone I*, trd. de J. Bofill y Ferro. Barcelona: Iberia, 1953, pp. 198.

<sup>393</sup> *Ibid.*, pp. 198-199.

La analogía entre la actitud del hombre y la forma en que la arquitectura emergía en el territorio volvía a ponerse de manifiesto. La relación entre sus dimensiones y su forma pedían grandeza, pero, ya no se trataba de la grandeza en sentido egipcio venerada por Hegel. El poder del hombre, del político y del arquitecto estaba encarnado en ese edificio, así como su sobriedad y clasicismo hablaban del individuo y de la sociedad que lo habían elevado. Pero lo importante de este poder era cómo se había sacudido el desorden y la animalidad del pueblo. El hombre sencillo y de poder había sido capaz de mirar más allá de las modas pasajeras y de opiniones para implantar el edificio que representara a esa sociedad.

En ese orden de cosas, la figura de Wölfflin, uno de los teóricos de finales de siglo más influido por Nietzsche, estudia el “gran estilo” en la lucha de esa doble expresión entre la forma contenida del renacimiento y la necesidad de deformación de la masa en el Barroco. En su libro, *Renacimiento y Barroco*, expuso con detalle y precisión cómo en el gran arte se libra una lucha de poder entre la sencillez de la masa contenida y la libre expresión del artista. Para Wölfflin, la necesidad de gran estilo en arquitectura implica “crecimiento de dimensiones absolutas por una parte, simplificación y unificación de composición por otra”<sup>394</sup>. Se trata de una aspiración a lo grande en arquitectura y

---

<sup>394</sup> H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, trd. de A. Corazón. Barcelona: Paidós, 1986, p. 40.

un clasicismo que “nos ofrece esta belleza liberadora que experimentamos como un bienestar general y como un crecimiento regular de fuerza vital”<sup>395</sup>. Sin embargo, el clasicismo de la forma contenida, así entendido, no renuncia a la incorporación de sensaciones, al sentir primitivo del hombre o, en definitiva, al carácter dionisiaco de la arquitectura.



*El Palacio de Pitti representa el orden, la sencillez, el poder, la textura, la escala y, sobre todo, el gran estilo renacentista.*

Por eso el edificio clásico trata de incorporar todas las capas de seducción en esa primera forma contenida. De ahí que el Palacio de Pitti no renuncia a su composición de mohadillones<sup>396</sup> que lo impregna de sensorialidad, suavidad,

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>396</sup> Mohadillones son los despieces de la piedra que se manifiestan en la fachada cuando se señala como hendiduras las uniones entre las piedras. Enfatizando estas uniones se logra dar propiedades de porosidad, suavidad, pesadez, etc., a la fachada.

texturalidad y color. De esa forma lo expresa Nietzsche cuando dice:

El arquitecto no representa ni un estado dionisiaco ni un estado apolíneo: aquí los que demandan arte son el gran acto de la voluntad, la voluntad que traslada montañas, la embriaguez de la gran voluntad. Los hombres más poderosos han inspirado siempre a los arquitectos, el arquitecto ha estado en todo momento bajo sugestión de poder. En la arquitectónica deben adquirir visibilidad el orgullo, la victoria sobre la fuerza de la gravedad, la voluntad de poder; la arquitectura es una especie de elocuencia de poder expresada en formas; que a veces persuade, e incluso lisonjea y, otras veces, se limita a dictar órdenes. El más alto sentimiento de poder y de seguridad se expresa en aquello que posee gran estilo. El poder que no tiene ya necesidad de ninguna prueba; que desdeña el agrandar; que difícilmente da una respuesta; que no siente testigos a su alrededor; que vive sin tener consciencia de que exista contradicción contra él; reposa en sí, fatalista, una ley entre leyes, esto habla de sí mismo en la forma del gran estilo<sup>397</sup>.

---

<sup>397</sup> GD, "incursiones de un tiempo intempestivo", §11.

Apelar al estilo era algo certero y esquivo, como lo vio Derrida. El arte así entendido debía conquistar y persuadir al mismo tiempo sin someterse a los criterios de la pequeña burguesía ni dejarse atrapar por la crítica. Era la muestra de cómo el eterno retorno estaba haciendo que la eterna lucha manifestada en el objeto artístico se volviera a repetir en la actualidad. Para Nietzsche, esto se daba en la arquitectura cuando "esta atmósfera de una significación inagotable envolvía el edificio igual que un velo mágico"<sup>398</sup>.

En esos mismos términos, se define Gilles Deleuze, el heredero contemporáneo más claro de la actitud nietzscheana. Deleuze simboliza, por su actitud, el encuentro del último posmodernista y el primer ilustrado de la actualidad. En su obra más influyente, *Mil Mesetas*, el pensador interpreta los problemas de la filosofía como múltiples planos que se interceptan y se tocan. Su manera de abordar el problema de la estética guarda relación con la multiplicidad de velos nietzscheana. Acercarse a los objetos, para éste, tiene que ver con el desvelamiento de las cosas, por eso la seducción forma parte indispensable de nuestra condición vital<sup>399</sup>. Ha sido

---

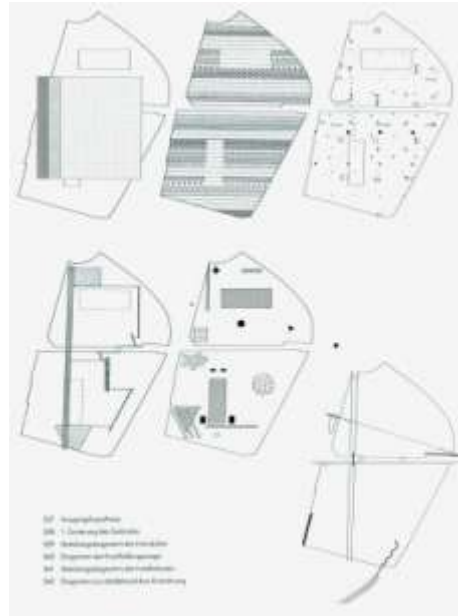
<sup>398</sup> MA 218.

<sup>399</sup> Para comprender esta parte del pensamiento deleuziano es necesario indagar en su obra, *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005. En ella el autor se adentra en el pensamiento hedonista de los griegos y establece un paralelismo con la sociedad actual.

imprescindible introducir la figura de este pensador para describir el último gran debate de la arquitectura, que tiene que ver con la emergencia del gran estilo y que se escenifica en el concurso de arquitectura para la intervención paisajística del *parque de la Villette*<sup>400</sup>. En éste se libra el gran debate contemporáneo de los deconstructivistas, representados por Derrida, y de esa nueva corriente mucho más pragmática y optimista que trata de seducir con los objetos y se manifiesta en la voluntad de poder, de tintes deleuzianos. Si, por un lado, teníamos la arquitectura de la corriente derridiana amparada en la deconstrucción que entró en un lenguaje que se olvidó de gustar, por el otro, las actuaciones arquitectónicas influidas por el pensamiento de Deleuze buscaban un acercamiento al espectador y seducirlos a cualquier precio. Pero no un acercamiento fácil como ocurrió en el posmodernismo de Ventury, sino surgido desde la complejidad que proporciona el atender a las múltiples voluntades que le afectan. Podemos decir que las posiciones deleuzianas contenían el germen de la voluntad de poder.

---

<sup>400</sup> Estamos refiriéndonos al concurso que se llevó a cabo para la ejecución de un parque emblemático a las afueras de París en 1982.



Planos para el parque de la Villette en Paris 1982, Rem Koolhaas.

En la intervención del parque de La Villette se dan, por un lado, la actitud deconstructivista derridiana, representada en el arquitecto Bernard Tschumi, y por el otro, la corriente de Deleuze representada por Rem Koolhaas que acabará siendo una manifestación clara de la arquitectura de la voluntad de poder. Pese a quedar vencedor en el concurso paisajístico Bernard Tschumi, la propuesta de Koolhaas influyó de manera manifiesta en todos los grandes arquitectos del momento y fue determinante para la contemporaneidad. En su intervención, Koolhaas aborda la complejidad del parque como un problema de congestión vital. El recinto para éste es *un condensador*

*social*<sup>401</sup> y el territorio es ese lugar de encuentro en el que se celebra la vida. Por eso, Koolhaas estudia detalladamente las tensiones vitales que confluyen en ese paisaje<sup>402</sup>. De esa forma, establece una serie de capas tensionales para abordar el proyecto. El resultado de la propuesta se impregna de una capa de seducción y de atracción; esa primera capa, que lo hace fácilmente comprensible y experimentable. Para Koolhaas: "La capa final está formada por objetos importantes `creados y encontrados´, demasiado grandes o únicos en su género como para estar repartidos de forma sistemática"<sup>403</sup>. Para conseguir esto, "la neutralidad relativa a las tres primeras capas forman el contexto en el que estos elementos de gran escala adquieren su significado"<sup>404</sup>. Tras tanta complejidad, en la arquitectura de Koolhaas emergían formas nítidas y claramente reconocibles que

---

<sup>401</sup> OMA, *Concurso internacional para el parque de la Villette en Naturaleza y arteficio*, trd. de S. Landrove. Barcelona: G. Gili, p. 86. Koolhaas formaba parte del estudio OMA, junto con Elias, Zenghelis y Vriesenorp de un estudio de arquitectura en Londres y Rotterdam y por la forma de operar de éste, sabemos que el pensamiento de Koolhaas era determinante en la manera de actuar. Por eso, nos referimos a OMA en los mismos términos que a Rem Koolhaas porque ambos formaron parte de un mismo proceder, que después llevó a su desarrollo Koolhaas en solitario.

<sup>402</sup> El estudio de OMA, llevaba a cabo estudios detallados territorial y estadístico sobre los flujos de transeúntes que recibiría el parque, así como de las necesidades básicas del entorno. Con ello los arquitectos se hacían una composición y marcaban una estrategia de intervención en el sitio.

<sup>403</sup> OMA, *op. cit.*, p. 90.

<sup>404</sup> OMA, *op. cit.*, p. 90.

el arquitecto representa en un plano de fuerte estructura simbólica o naif. Por eso dicen:

Nos hemos limitado a proporcionar una trama susceptible de recoger hasta el infinito otros significados y otras extensiones o intenciones [...]. Se habrá entendido que nuestra estrategia tenía como objetivo otorgar una visión de aventura a lo sencillo. Puesto que lo útil coincide con lo poético, la realidad no puede más que ser conceptual<sup>405</sup>.

La intervención de Koolhaas y sus consecuencias en arquitectura son el signo más evidente de cómo el pensamiento de Deleuze aflora con toda la fuerza en arquitectura y de cómo la voluntad de poder está más latente que nunca en la arquitectura contemporánea. La lucha por el gran estilo es la lucha por persuadir al espectador en todas las capas del objeto, en todos sus velos. La pieza de la arquitectura, después de Deleuze, ya no sería tan burda como los objetos posmodernistas de Ventury, tampoco tendrían esa complejidad que renunciaba a la belleza en los objetos de la deconstrucción. Se trata de un objeto que ha comprendido nuestra posición

---

<sup>405</sup> OMA, *op. cit.*, p. 97.

hedonista y que, por su sencillez, es capaz de emprender el acercamiento continuo al espectador.

Como hemos podido ir apreciando a lo largo de esta investigación, las diferentes posiciones de Nietzsche han sido determinantes para la arquitectura en cada uno de los periodos; sin embargo, desde aquí pensamos que es en la actualidad cuando se divisan con más claridad las posiciones de la voluntad de poder. El paso de lo individual a lo colectivo, de lo orgiástico a lo sereno y del arte al poder ha tenido sus consecuencias en el arte y en la arquitectura. La edificación del genio, que era el arquitecto aislado de principios de siglo, al llegar a Koolhaas ha ido acercando sus objetos al espectador como en la tragedia griega. Por eso, éste parece encarnar el papel del arquitecto que no quiere ser ya el único protagonista.

Para realizar sus edificios, Koolhaas recurre a un equipo formado por más de veinte personas, entre otros, el mejor publicista de la época, una experta en tejidos y un maquetista de alta expresividad. Todos ellos descargarán las fuerzas necesarias sobre el objeto; en medio, como coordinador de fuerzas o como generador de formas, el arquitecto Rem Koolhaas. Este arquitecto, guionista de cine en sus orígenes, trata de recomponer el hipertexto de la vida. Es el artista como unificador de tensiones que reclama grandes formas de serenidad, ritmos, unidad y pureza. Sus edificios no esquivan gustar a primera vista pero, sin embargo, la interpretación de la

arquitectura como lugar de experimentación inagotable constituye el rasgo fundamental de la nueva arquitectura y de la voluntad de poder que hay en el arquitecto. En ese sentido es interpretado el gran estilo de Nietzsche y en esos términos es percibida la grandeza de la arquitectura por Koolhaas. Quizás ni el mismo arquitecto se haya percatado de que sus posiciones son mucho más nietzscheanas que deleuzianas. De la misma manera que fue violentado el pensamiento por Nietzsche, la materia de la arquitectura y sus formas han sido violentadas por Koolhaas para ponerlas al servicio de quien las habita.

La arquitectura de la voluntad de poder ya no puede entenderse más que como piezas exentas y glamurosas expandidas por el territorio, por eso han perdido el protagonismo de antaño y surgen cual objetos comedidos. Sin embargo, su forma aspira a la grandeza, no solo por su presencia matérica, sino por su condición de recinto de experiencia vital. Cuanto más vida interior y más interacciones se produzcan a su alrededor, mejor arquitectura será. En ese sentido, como dice el propio Koolhaas sobre sus edificios "tan solo la grandeza puede sustentar una proliferación promiscua de acontecimientos en un único contenedor"<sup>406</sup>. El edificio comienza a ser considerado como una forma surgida de la expresión vital.

---

<sup>406</sup> R. Koolhaas, *Grandeza, o el problema de la talla*, trd. de J. Sainz. Barcelona: G. Gili, 2011, p. 26.

Por eso, como la vida, ha subido a lo más alto para expresar su levedad. La arquitectura, así concebida, es la expresión propia del contenedor de la vida que ha devenido forma para agradar al espectador. No busca la alienación de éste, ni dejarlo sobrecogido ante su grandilocuencia, sus propiedades son la sencillez porque su forma sólo pretende expresar la vida. Como dijo Koolhaas: "Solo mediante la grandeza puede la arquitectura dissociarse de los movimientos artísticos-ideológicos ya agotados en la arquitectura moderna y del formismo"<sup>407</sup>.

La propiedad de grandeza obliga a ser mirado desde la lejanía, como le gustaba a Nietzsche, es así como la arquitectura pierde los detalles y referencias para resurgir cual sólido despojado de ornamentos y alegorías que lo empañen. La arquitectura de Koolhaas, tomando los ejemplos de los arquitectos más racionales e ilustrados<sup>408</sup>, emerge con fuerza y parece casi despojada de todo intento de piel. Únicamente esa serialidad banal que le aportan los materiales actuales es la encargada de vestir los edificios. Por eso en sus bordes, su velo principal "[...] libera la armadura para permitir una especie de

---

<sup>407</sup> R. Koolhaas, *op.cit.*, p. 25.

<sup>408</sup> Mies y Le Corbusier, los autores fundamentales de la etapa afirmativa del pensamiento nietzscheano, han sido por su influencia los arquitectos fundamentales en la manera de operar de Koolhaas. El empleo de hitos y la búsqueda de un orden son estrategias a las que el arquitecto contemporáneo nunca renunció.

licuefacción”<sup>409</sup>. Koolhaas entiende la arquitectura de manera líquida coincidiendo con las posiciones nietzscheanas que pedía a los artistas aprender de los médicos y de los químicos. Es esa propiedad de la arquitectura, como suma de elementos mezclados y sin necesidad de estridencias, la que hacía que Nietzsche la concibiera como la manifestación más clara de la voluntad de poder.

---

<sup>409</sup> R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 27.

### 3.3 KOOLHAAS Y LA VOLUNTAD DE PODER.

Para comprender la última gran influencia del pensamiento nietzscheano en la arquitectura, es necesario ahondar en las claves del pensamiento de la voluntad de poder. Por eso nos proponemos analizar cómo Nietzsche, en su última etapa, aborda el cierre del ciclo y de sus dos pensamientos enfrentados, *lo dionisiaco* y *lo apolíneo*, en su final obra inconclusa. A través de ésta última, el autor une sus dos corrientes de pensamiento mediante una visión del mundo en clave heraclitiana, que le hacen presuponer “que el mundo no tiende a un estado permanente”<sup>410</sup>. De la misma manera que en física nada está detenido, en las artes y en la historia los hechos se suceden uno tras otro en un devenir constante. Ese carácter cíclico le lleva a considerar su visión del mundo como un *eterno retorno* que hace que los fenómenos se repitan uno tras otro. Por eso, su búsqueda se sitúa en los estados intermedios que son, a la postre, los que se dan en la voluntad de poder. La complejidad del fenómeno la expresa cuando se refiere a éste diciendo:

El punto de vista del valor es el punto de vista de las condiciones de conservación y de aumento con

---

<sup>410</sup> FP IV 309, 10 [38].

respecto a formaciones complejas de relativa duración de la vida en el seno del devenir:

–: no hay unidades últimas duraderas, no hay átomos, no hay mónadas: también aquí “lo ente [Das Seiende]” ha sido introducido por nosotros, (por razones prácticas, útiles según la perspectiva.[...])

No hay ninguna voluntad: hay puntuaciones de voluntad que constantemente aumentan o pierden su poder<sup>411</sup>.

Es en ese territorio de la voluntad donde lo orgánico y lo inorgánico tenían su punto de unión, pues la voluntad que mueve el mundo inorgánico se da de igual forma en la fuerza que contiene la vida, por eso dice que “a una multiplicidad de fuerzas ligadas por un proceso común llamamos vida [...] El hombre es una fuerza que ofrece resistencia: de cara a todas las fuerzas. Su medio de alimentarse y apropiarse de las cosas consiste en reducirlas a formas y ritmos”<sup>412</sup>. En ese devenir inestable, y ante nuestra incapacidad de discernir, se encuentra la madeja de fuerzas que nos afecta. Es fundamental entender cómo se mueve nuestra voluntad de poder. Lo define claramente Nietzsche cuando se refiere a esto diciendo: “Sin una intención no podemos pensar una atracción- la voluntad de apoderarse de

---

<sup>411</sup> FP IV 388, 11 [73].

<sup>412</sup> FP III 45-46, 24 [14].

una cosa o de defenderse de su poder y rechazarla- es eso lo que comprendemos”<sup>413</sup>.

El pensador nos está reduciendo a seres completamente binarios que reaccionamos ante los acontecimientos, queriendo poder o no queriéndolo. Como las plantas cuando crecen buscando el sol, el ser humano se sitúa en esa lucha espacial con lo que le rodea. Todo lo demás es ese proceso complejo del sentir humano sobre la cosas, es una lucha de la que sólo podemos constatar su manifestación de poder. Por eso, al igual que en la acción humana, indagar en la arquitectura no tiene sentido si no buscamos en la voluntad de poder. Pues, según Nietzsche, lo básico en el hombre es: “La transformación de la energía en vida y de la vida en máxima potencia aparece entonces como meta”<sup>414</sup>. La meta es el poder y la vida el objeto donde lograrla, esa vida capaz de transformar la energía que se reinventa en formas. Sin embargo, el proceso creativo ha ayudado a la humanidad para disipar esas tensiones, porque “el hombre es una criatura que construye formas. El hombre cree en el ser y en las cosas porque es una criatura que construye ritmos y formas”<sup>415</sup>. El surgimiento de formas es una pieza fundamental entre el hombre y su función creadora, pues

---

<sup>413</sup> FP IV 101, 2 [83].

<sup>414</sup> FP IV 101, 2 [83].

<sup>415</sup> FP III 46, 24 [14].

es donde surge el “ser”, por eso, “en momentos en que el ser humano ha sido engañado a sí mismo, en que cree en la vida: [...] ¡Cuánto triunfo artístico en el sentimiento de poder!”<sup>416</sup>.

Tener sentimiento de poder es reconocer que vivimos en un mundo de engaño, de ficción, el mundo de la apariencia. Es ese proceso de valoración de las cosas lo máximo a lo que aspira el individuo y una pieza clave en esa actitud. Como ya hemos visto en esta investigación, las artes ajenas a la arquitectura habían beneficiado la pérdida de valores, la autocomplacencia de la crítica y al criterio de unos pocos, en definitiva, había servido para estancar el proceso creativo que debe emerger limpio desde esa amalgama de fuerzas que no cesan. Por eso, para Nietzsche, el *Gran estilo* forma parte de una actitud ante la vida que trata de “dominar el caos: que es obligar al caos a hacerse forma [...]”<sup>417</sup>. Para el pensador, la arquitectura representa ese territorio capaz de condensar las fuerzas de ese proceso que se repite en la naturaleza. Sin embargo, para comprender como ésta se genera nos es fundamental entender la relación entre las formas y el poder. En ese sentido, Nietzsche en su última etapa relacionó lo sólido con la vida, cuando dijo que: “lo firme, poderoso, sólido, la vida que reposa extendida y potente- eso gusta, es decir, corresponde

---

<sup>416</sup> FP IV 696, 17 [3].

<sup>417</sup> FP IV 526, 14 [61].

con lo que uno piensa de uno mismo”<sup>418</sup>. La arquitectura gusta a los hombres por su carácter sólido y por representar el poder. Y aunque para este estudio hayamos tenido que sumergirnos en lo líquido y lo gaseoso, en lo informe y lo energético, en esta última etapa de la presente investigación, nos encontramos contemplando lo que ha resultado tras tanta lucha y como consecuencia del poder. Quizás por eso, debemos fijar la mirada en cómo los políticos y representantes del poder económico han sido siempre personas a las que se les da bien la arquitectura y a las que, para Nietzsche, debía parecerse el arquitecto como artista, del mismo modo que debía hacerlo el ser humano en su actitud ante la vida, como él mismo preguntó: “¿no ha creado ningún músico todavía como ese arquitecto que creó el Palacio de Pitti?”<sup>419</sup>.

Sin embargo, el análisis de la arquitectura en el territorio no nos es suficiente para el presente estudio. Pues, pese a que en el edificio se da una multiplicidad de fuerzas, no debemos perder de vista el *hilo conductor del cuerpo*<sup>420</sup>, como supo ver Nietzsche. Es necesario el estudio del cuerpo y su espacialidad en relación con la arquitectura como recinto donde se da la vida y con ello la interacción de éste con la arquitectura

---

<sup>418</sup> FP IV 209, 7 [7].

<sup>419</sup> FP IV 526, 14 [61].

<sup>420</sup> FP IV 94, 2 [68].

en sus múltiples escalas. La arquitectura de la voluntad de poder, del mismo modo que la obra del pensador, debía de responder a todas las escalas, desde la cercanía de lo cotidiano hasta la lejanía. El cuerpo y su relación con la arquitectura que hemos venido estudiando a lo largo de la presente investigación, debemos someterlo a estudio bajo el prisma de la arquitectura actual. Para ello, tenemos que acercarnos al edificio para fijarnos en cómo se producen esos microencuentros<sup>421</sup> en el nuevo escenario de la vida y cómo se manifiesta éste en la interacción con el hombre.

Analizando los nuevos escenarios vitales apreciamos que el teatro, ese que antaño era el centro de todas las artes y espacio supremo para las manifestaciones vitales por su carácter temporal y unitario, ha perdido su hegemonía por la falta de dinamismo. Los recintos para espectáculos y los espacios de culto comenzaron a perder su importancia y, en ese contexto, los personajes más banales y los objetos del deseo comienzan a erigirse como los nuevos ídolos. Es en ese entorno donde surge el nuevo centro pulsional de la vida. La mercancía de esta sociedad de consumo comienza a ser el objeto venerado y su manera de relacionarse con el espacio y la manera en que éste la contiene comienza a ser el centro de experimentación de la

---

<sup>421</sup> Esos que preocupaban a todos los sociólogos influidos por Nietzsche, como Gabriel Tarde, Erving Gofman, etc.

arquitectura. El gran mall o centro comercial guarda una seria analogía con el antiguo ágora griega transformado, es ahora el espacio donde se celebra la vida. Son *los no lugares*<sup>422</sup> que ya analizó el antropólogo Mar Auge. Todos y cada uno de esos espacios contienen la expresión del intercambio tensional y de mercancía en el espacio público, ejemplos como el cine, las autopistas, el aeropuerto y el museo, todos contienen en su interior ese espacio comercial de la banalidad. El centro comercial es la transposición del centro social griego a la contemporaneidad y, por eso, está allí el lugar para las relaciones donde se instalan los nuevos teatros de imágenes, que son los cines, y donde se colocan los bares con solera y de pátina fingida. Es allí donde la gente se aglomera para sus tertulias y para charlar. De esto se dio cuenta Benjamín cuando estudia esas calles cubiertas por cristales en su *Libro de los pasajes*<sup>423</sup>. Son los lugares de la vulgaridad en donde, mediante la reproducción técnica, el pueblo ha resurgido y donde se veneran nuevos objetos del deseo; es ese edificio de la banalidad donde el nuevo habitante se siente en lo público, el

---

<sup>422</sup> Cf. M. Auge, *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2004.

<sup>423</sup> La influencia de Benjamin en su obra inconclusa es fundamental, en ella dedica un capítulo completo al eterno retorno: "toda tradición, incluida la más reciente, ya se ha dado en impensable noche de los tiempos. La tradición adquiere con ello rasgos de fantasmagoría en la que la prehistoria sale a escena con modernas galas." Cf. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, trd. de L. Fdez Castañeda. Madrid: Akal, 2005, p. 14. Con esto da la impresión que la visión historicista de Benjamin comienza a volverse mucho más nietzscheana.

espacio de los múltiples destellos que exacerba lo cotidiano y que multiplica el brillo. Como dijo Benjamin: "En las paredes de estas cavernas prolifera la mercancía como una flora inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones. Un mundo de secretas afinidades. Palmera y plumero, secador y Venus de Milo, prótesis y portacartas se encuentran ahí de nuevo, como tras una larga separación"<sup>424</sup>.

Para éste, la tragedia del hombre moderno era asistir a la competencia de los desorientados sentimientos, sobre lo que le rodeaba. La interconexión de ese universo irregular para lograr el resurgir de un orden es la labor del arquitecto actual. Todo se ha transmutado, todo son brillos y cromatismos en ese microcosmos que celebra la vida y que para hacerlo se ha despojado de toda sinceridad anterior y se ha cargado en su borde de nuevas tácticas de seducción. Ese es el análisis que realiza Rem Koolhaas sobre esos recintos, el arquitecto que parece haber sido el único capaz de haberse envuelto en las teorías del poder sin ningún tipo de complejos y abarcando todas las escalas de la arquitectura. Por eso, y por la actualidad de su arquitectura, la presente investigación culmina con el estudio de este arquitecto que para nosotros representa el pensamiento nietzscheano de *La voluntad de poder*.

---

<sup>424</sup> W. Benjamin, *op. cit*, p. 886.

Desde este recinto comercial, interpretado por el arquitecto como condensador vital, es desde donde parte éste barriendo todos y cada uno de los ámbitos del territorio. Sus postulados sobre la arquitectura lo impregnan todo y recorren todas las escalas de intervención en la ciudad. Sus proyectos contienen subyacentes todas las teorías del pensamiento corpóreo, desde el espacio vital inmediato hasta la escala interterritorial. Quizás por eso, el autor se detiene en el estudio de este microcosmos, que es el espacio comercial, para impregnar su arquitectura de vida hasta el último rincón. En esta posición, vemos que es necesario acercarse a lo mundano, huir de la crítica y la burguesía. Lo hace desde esa distancia y en esa necesidad de adaptar lo cotidiano poéticamente, como si fuese lo último y como si allí residiera la clave de nuestra existencia. Para esto debía detectar la verdadera arquitectura en los lugares de encuentro de la ciudad, en bares y comercios, es una labor de la que siempre ha huido el arquitecto contemporáneo, porque es demasiado impuro este espacio y demasiado relacionado con la masa popular y con la vida. En una de sus cartas sobre Turín, Nietzsche se refiere a estos espacios de expresión vital cuando habla de: "Los más hermosos cafés que he visto. Estos soportales son algo necesario dado lo cambiante del clima, pero son amplios y no oprimen"<sup>425</sup>. Bares y

---

<sup>425</sup> Carta a Höselitz, 7 de abril de 1888, CO VI 142.

soportales, esos nuevos territorios artificiales protegidos de las adversidades y donde se exagera la vida. Pero analicemos cómo las posiciones del arquitecto guardan paralelismo con las de Nietzsche. Los nuevos lugares de encuentro están en el espacio basura, pero lejos de tener una mirada pesimista hacia ellos, para Koolhaas:

El espacio basura es una telaraña sin araña; aunque es una arquitectura de masas, cada trayectoria es estrictamente singular. Su anarquía es una de las maneras tangibles que tenemos de experimentar la libertad. Es un espacio de colisión, un contenedor de átomos, abigarrado, no denso [...]. Hay un modo especial de moverse en el espacio basura, al mismo tiempo errante y decidido<sup>426</sup>.

Los textos del arquitecto reflejan el nomadismo zaratustriano y la interpretación de este espacio en clave tensional como lo encontramos en la *voluntad de poder*. En el espacio basura, como en el espacio del ritual prehelénico, "los murales solían portar los ídolos; los módulos del espacio basura están dimensionados para portar marcas; los mitos pueden compartirse, las marcas dosifican el aura a merced de los grupos de interés"<sup>427</sup>. Por eso sus límites son superfluos, como la

---

<sup>426</sup> R. Koolhaas, *Espacio basura*, trd. de J. Sainz. Barcelona: G. Gili, 2007, p. 23.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 13.

sociedad, “no hay muros, sólo tabiques, membranas relucientes a menudo recubiertas de espejo y oro”<sup>428</sup>. De nuevo la máscara que se acerca al pueblo y ha sido capaz de mentir, porque en este lugar existe “una depravada parodia de ambición que sistemáticamente erosiona la credibilidad de la construcción, posiblemente para siempre [...]. El espacio basura se creó apilando unos materiales encima de otros y uniéndolos para formar una totalidad nueva y sólida”<sup>429</sup>. La superficialización de las cosas, como la de la arquitectura actual, pertenece al drama que experimenta la humanidad con la reproducción técnica. Sin embargo, para Koolhaas, en su actitud afirmativa, la revolución técnica ha procurado un cambio espacial determinante en *la arquitectura en un entorno bien climatizado*<sup>430</sup>, ésta nos proporciona la generación de un gran espacio artificial y casi indiscernible con la gran ciudad. El arquitecto habla de los ascensores, del acero capaz de producir grandes espacios y de la climatización como una tecnología fantástica y una misión experimental. Para éste, “esta unión representa una casi darwiniana a las demandas de la ecologías metropolitanas”<sup>431</sup>.

---

<sup>428</sup> Ibid, p. 11.

<sup>429</sup> Ibid, p. 11.

<sup>430</sup> Cf. R. Banham, *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires: Infinito, 1975.

<sup>431</sup> R. Koolhaas, “*Last apples*” en *S,M,L,XL*. New York : Monacelli Press 010 Publishers, 1997, p. 665.

Ya no se trata de aquellos materiales capaces de hablar en clave industrial o de ensamblarse buscando pureza, se trata de toda la *Techne* puesta al servicio de la condición biológica del hombre. Para esto necesita los “grandes espacios”, a los que aludía Nietzsche, y apropiarse de la mentira como forma de poder. En esta cultura del fingimiento, los centros de ciudades que se manifiestan cual decorados y sin vida ciudadana con una misión puramente comercial, y los espacios comerciales se convierten en decorados de cartón piedra copiados de ciudades existentes que se vuelven amables al ciudadano. La arquitectura del poder se apropia de lo que predijo Nietzsche: “En momentos en que el ser humano ha sido engañado a sí mismo, en que cree en la vida:[...] ¡Cuánto triunfo artístico en el sentimiento de poder! [...] ¡El ser humano ha vuelto a ser una vez más dueño de ‘la materia’ –dueño de la verdad!”<sup>432</sup>.

La arquitectura deja de un lado a su arquitecto y emerge cual masa fingida. Se produce así la confusión de lo público o privado, del dentro y el fuera de la arquitectura. Dentro del conjunto, se sigue aspirando a un gran espacio y a la recreación de un decorado que se parezca a un exterior. Para eso, los niveles horizontales por donde discurre el individuo se rompen y se erosionan tratando de originar la grandeza en los espacios y pasillos y tiendas que se organizan alrededor de ese

---

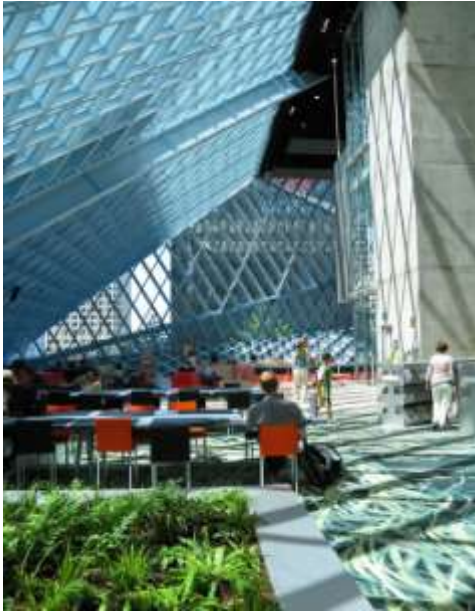
<sup>432</sup> FP IV 696, 17[3].

gran espacio central. Es la artificialización de la naturaleza y la naturalización de la arquitectura. En estos recintos se integran masas arbóreas, se cuelgan objetos en los techos y se impregna todo de brillos unitarios. En medio, la masa humana necesita ser sometida a ese ritual primitivo de la celebración del espacio y la vida. Para eso se instalan los aparatos que deforman el tiempo: *escaleras mecánicas*<sup>433</sup>, ascensores transparentes y rampas eléctricas que acaban haciendo el recorrido procesional entre los objetos del deseo de la liturgia actual, que son los productos que venera el hombre. Se trata de una transformación del tiempo sobre el espacio y de una organización teatral del espacio que quiere devenir real.

Si fuera es la serenidad monolítica la referencia, dentro un sinfín de emociones recorre a quien transita los edificios de Koolhaas. Como vieron algunos arquitectos y críticos, Koolhaas es el arquitecto que mejor experimenta con el vacío de la arquitectura.

---

<sup>433</sup> La escalera mecánica es el elemento por antonomasia que celebra Koolhaas.



*Biblioteca de Seattle 2004, Koolhaas*



*Casa de la música en Oporto 2005, Koolhaas*

Uno de los críticos más influyentes de la actualidad, Sanford Kwinter, en su texto "*Volar con bala o ¿cómo empezó el futuro?*", apuntó que la forma de intervenir de Koolhaas guardaba una relación sin precedentes con la manera de operar de Nietzsche en *La Voluntad de poder*:

Quando Koolhaas habla de la posibilidad de generar congestión virtual a base de evitar crear las habituales conexiones radiales a favor de la circulación y de conexiones en serie, o de multitud de conexiones paralelas, en un entorno de megalópolis (....) Aunque resulte extraño, Koolhaas confía en la bala y en su misteriosa trayectoria cuando confía en la vitalidad de

lo que es. La vitalidad es materialidad; y la materialidad, como la voluntad de poder de Nietzsche, debe siempre comprometerse con otras unidades de sí mismas<sup>434</sup>.

Por eso, el arquitecto realiza sus intervenciones mediante un serio estudio de densidades y flujos de vida en los territorios. Pero, esta vez, su actuación no se limita a configurar sus edificios de la forma necesaria para esos entornos, sino que su arquitectura aparece como ese juego, ese centro de experimentación tensional, y cuya aspiración máxima es celebrar la expresión vital que lo recorre. La vida, para este arquitecto, es entendida como masa domesticable, como *la síntesis espontánea de los individuos* de Foucault, que es integrada en los edificios donde establece un juego de unión con la masa de vida que se adentra en el espacio. Pero, esta vez, no se trata de fluidificar amablemente los espacios. Koolhaas, la condensa y la agita para provocar una nueva manifestación vital en el edificio. Por eso su edificio de la ZKM<sup>435</sup> lo diseñan para “generar densidad, explotar la proximidad, provocar tensión, maximizar fricción, organizar intersticios, promover filtraciones,

---

<sup>434</sup> S. Kwinter, “Volar con bala o ¿Cuándo empezó el futuro?”, en *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes*, trd. de V. Ténez. Barcelona: G. Gili, 2002. p. 89.

<sup>435</sup> ZKM, es un centro de arte y tecnología realizado en Karlsruhe (Alemania) en 1989 por Rem Koolhaas. En este recurre a la piel como reclamo. Pero, esta vez es la piel tecnológica que, lejos de ser un lastre, es un reclamo para el que transita por la plaza.

esponsorizar identidades y estimular lo difuso, el programa completo es incorporado a un simple contenedor de 43x43x58 metros<sup>436</sup>.



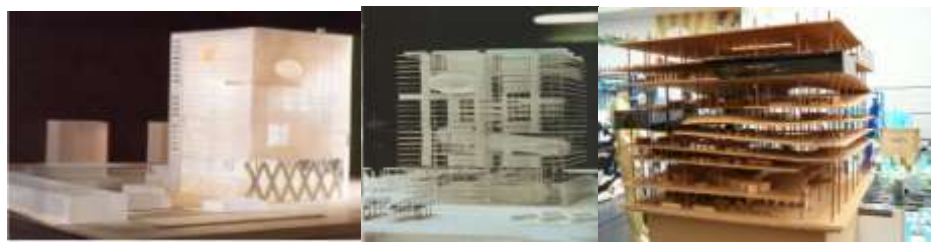
ZKM, centro de arte y tecnología realizado en Karlsruhe (Alemania), 1989

A grandes rasgos, el arquitecto concibe su edificio como una masa serena al exterior capaz de atraer al espectador que, una vez dentro, se somete a los dictados del juego y se sumerge en una atmósfera que exacerba sus tensiones. Es en esos términos en los que concibió la *Biblioteca Nacional de París*

---

<sup>436</sup> R. Koolhaas, *S,M,L,XL*. New York : Monacelli Press, 010 Publishers, 1997, p. 692.

<sup>437</sup>, en la que el edificio aparecía como un cubo en el territorio y ofrecía una serenidad que, en la medida en que te acercabas, iba desvaneciéndose por el desvelo de las masas y oquedades.



*Maquetas del proyecto para La Gran Biblioteca de Paris, 1989.*

Todo vale para el acercamiento al usuario. En el interior el recorrido y su espacialidad la conforma una rampa desarrollada de modo laberíntico que sumergía al usuario en ese nuevo mundo de experimentación. Todos sus espacios son relacionados por “una espiral continua que conecta”<sup>438</sup>. Una vez dentro, la espiral se apropia del que habita en un juego de masas que imponen la piel dentro de la piel. Para Koolhaas, “la gran biblioteca es interpretada como un sólido bloque de información, un almacén de todas las formas de memorias, [...]”. Flotando en esa memoria, hay múltiples embriones, los cuales

---

<sup>437</sup> Se trata de un concurso para un proyecto realizado en 1989, de La Gran Biblioteca de Paris.

<sup>438</sup> R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 633.

poseen su propia placenta tecnológica<sup>439</sup>. La imagen del sólido exterior dotaba de clasicismo y sencillez al edificio, como lo hicieron en los *Paestum*<sup>440</sup> clásicos. Luego, conforme se acercaba el individuo iban desvelándose matices, las formas de los vacíos y llenos. En otro de sus edificios, el museo *ZKM*, la fachada es: "Simulador de imposibles. Un plano, algunas veces transparente, algunas translúcidas, otras veces opaca, reveladora o muda [...]. Casi natural, como un cielo nublado en la noche, como un eclipse [...]"<sup>441</sup>. Se trata de esa idea que supo expresar Nietzsche cuando se refiere a "esta atmósfera de una significación inagotable que envolvía el edificio igual que un velo mágico"<sup>442</sup>.

En Koolhaas, la primera capa de intelección de su arquitectura es la forma, pues ésta no es más que un medio de atracción, por eso es siempre sensible y quiere captar al espectador para someterlo a esas tensiones inagotables de las sucesivas capas. Parece que dentro de ese clasicismo en el

---

<sup>439</sup> R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 616.

<sup>440</sup> La Cella era un recinto contenido en el interior de los templos, como en los Paestum. Los griegos disponían una serie de columnas alrededor de esa pieza interior que contenía la deidad y para con ello desvelar parcialmente ese contenido.

<sup>441</sup> R. Koolhaas, *op. cit.*, p. 654.

<sup>442</sup> MA 218.

estilo<sup>443</sup>, la arquitectura de Koolhaas posee la levedad que predijo Nietzsche para la danza zaratustriana, pero no en los materiales que la componen, sino en el pensamiento que la forma. Por eso se ríe, celebra la fiesta de la humanidad contenida en su interior y sirve como velo para enmascarar el espacio exterior de la calle. La multiplicación de la reproducción técnica, antaño nuestra tragedia, se lee en clave afirmativa pues su repetición dota de cierto orden y sencillez al edificio. Para Koolhaas, "la torre da sentido a la multiplicación, la multiplicación compensa las metáforas de la planta baja, y la conquista de la manzana asegura el aislamiento a la torre como único ocupante de su isla"<sup>444</sup>. Esa serialidad tan ansiada por el ser humano en la música y en el ritmo visual de las cosas ocultaba los aspectos denostados de etapas de arquitectura ostentosa y acercaban a la arquitectura al gran estilo.

Pero la interpretación koolhiana de la arquitectura, no se centra únicamente en el microencuentro o en el cuerpo a cuerpo del hombre y la arquitectura como hacían los arquitectos anteriores, la gran diferencia de la arquitectura de éste es que

---

<sup>443</sup> Como el resto de las edificaciones de la ciudad de Atenas, el templo griego contenía un orden propio y una sencillez con esas columnas que lo circundaban para darle unidad. Detrás, dejaba entre ver la segunda capa del arte que era la Cella, o el patio en el caso de las casas. Miles de capas para impregnar de una magia no ostentosa.

<sup>444</sup> R. Koolhaas, *Delirio en Nueva York*, trd. de J Sainz. Barcelona: G. Gili .2004, p. 71.

no tiene complejos y aborda todas las escalas del territorio. Interviene en éstos como lo hiciera Nietzsche en su obra póstuma, barriando todos y cada uno de los aspectos de la vida.

En su obra más influyente, *Delirio en Nueva York*<sup>445</sup>, el arquitecto analiza la ciudad como un territorio que produce un sistema plenamente vital surgido de la fuerzas del poder. Nueva York era una manifestación de la arquitectura sin arquitecto construida por el promotor en la retícula y el orden dado en la ciudad. En ese territorio la presencia humana guarda una seria relación con la interpretación nietzscheana del individuo en la ciudad. Por eso, Koolhaas hace mención a un aforismo de Nietzsche sobre Venecia para describir cómo él interpreta la ciudad contemporánea: "cien profundas soledades componen la ciudad de Venecia –ése es su encanto. Un símbolo para los hombres del futuro"<sup>446</sup>.

La visión en soledad del individuo urbano en su relación con la ciudad debía ser tenida en cuenta para el análisis de la manera de hacer sus edificios. El arquitecto descubre en ese estudio la capacidad de generar tensión vital de los sistemas arquitectónicos y urbanísticos de la ciudad neoyorquina. Allí los

---

<sup>445</sup> El presente texto cf. R. Koolhaas, *Delirio en Nueva York*. Barcelona: G. Gili, 2004 constituye una revolución por la forma en la que se posiciona del lado de la arquitectura del pueblo y de la banalidad, de los edificios sin arquitectos y la exacerbación de la vida.

<sup>446</sup> FP II 510, 2 [29].

hitos urbanos operan como masa y, por la provocación visual que contienen, poseen la suficiente fuerza vital para no necesitar al artista. En su condición de masa urbana, el edificio ya excitaba la tensión vital de los individuos como elemento de apariencia. El vacío que opera con estas grandes masas edificatorias es interesante en su doble condición: como contenedor interior de vida y por la compacidad que produce en las grandes ciudades, en esa interpretación en clave termodinámica de la ciudad que analizamos en el capítulo anterior. En dichos términos darwinianos, Koolhaas realiza un estudio de las capacidades adaptatorias de esos espacios interiores, que son los niveles del rascacielos, capaces de cambiar el uso en un sin fin de transformaciones.

Esa era la clave de la nueva arquitectura, su capacidad adaptativa a los usos. Pero, al mismo tiempo, el arquitecto no renuncia a la condición de signo del edificio. Para Koolhaas, “el monolito le ahorra al mundo exterior el tormento de los cambios continuos que hacen estragos en su interior; es decir esconden la vida cotidiana”<sup>447</sup>. La arquitectura empieza a entenderse como esa necesidad de forma que atrae y, por eso, no debe desprenderse de la forma atrayente en el territorio y del

---

<sup>447</sup> R. Koolhaas, *Delirio en Nueva York*, trd. de J Sainz. Barcelona: G. Gili, 2004, p. 242.

lenguaje de la simplicidad zaratustriana<sup>448</sup>. Es la arquitectura del poder la que se reconoce en los monolitos neutrales de la ciudad de Manhattan. El artista ha perdido todo su protagonismo y se confunde con el pueblo, algo que reclamaba Nietzsche, cuando se refiere así a los artistas que pedían protagonismo: "Madre vanidad. Lo contrario de los que querrían borrar su nombre y esconder su cabeza- a fin de que su tarea no les vea y continúe tras ellos"<sup>449</sup>. En la arquitectura de Koolhaas el arquitecto ha desaparecido y continúa para su finalidad que es vida.

Del mismo texto sobre la ciudad norteamericana debemos concluir la identificación del arquitecto con el orden de la ciudad, éste es conocedor de que el sistema de crecimiento de las ciudades no es cerrado y por eso si en sus inicios parte del reconocimiento de las propiedades que el orden de la retícula hipodámica existente en Nueva York otorga a la ciudad, finalmente no duda en aligerar su pensamiento y en despojarlo de rigideces, en cuanto a las necesidades vitales. Por eso en uno de sus textos alude a Nietzsche cuando dice:

El aparente fracaso de lo urbano ofrece una excepcional oportunidad, un pretexto para la frivolidad

---

<sup>448</sup> En ese sentido debemos decir que los arquitectos que más influyeron a Koolhaas fueron los que vimos en la etapa zaratustriana de Nietzsche: Le Corbusier y Mies Van der Rohe.

<sup>449</sup> FP III 261, 10 [38].

nietzscheana. Debemos imaginar otros 1001 conceptos de ciudad, debemos tomar riesgos insanos, debemos animarnos a ser absolutamente acrílicos, debemos tragar profundamente y extender perdones a diestra y siniestra. La certeza del fracaso debe ser nuestro gas hilarante; la modernización nuestra más potente droga. Ya que no somos responsables, debemos volvernos irresponsables. En un paisaje de creciente expeditividad e impermanencia, el urbanismo ya no es ni tiene que ser la más solemne de nuestras decisiones; el urbanismo se puede aligerar, convertirse en una Gaya Ciencia. – Urbanismo light<sup>450</sup>.

De esta forma el arquitecto parte del análisis de su texto, *Delirio en Nueva York*, como la repetición de la retícula para posteriormente explorar la diferencia que provoca la ruptura del orden de la ciudad. Esta operación de liberarse de la sistematización le da las claves para la intervención en lo dado, como sugiere en su obra fundamental *S,M,L,XL*, las múltiples escalas que se ajustan a cada espacio de intervención para procurar una solución a la vida. Si para Nietzsche, en *La voluntad de poder*, la voluntad estaba formada por una lucha de fuerzas que impregnaban desde lo cotidiano hasta los

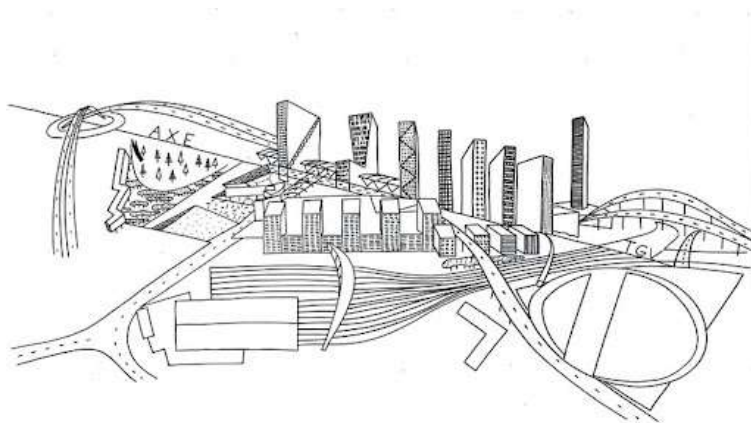
---

<sup>450</sup> R. Koolhaas, "What even happened to Urbanism?", en *S,M,L,XL*. New York: Monacelli Press 010 Publishers, 1997, p. 971.

movimientos físicos más importantes, para Koolhaas la fuerza de la vida impregnaba todas las escalas de la arquitectura. Por eso el arquitecto es capaz de diseñar desde la última pieza del mobiliario en su tienda de PRADA, hasta zonas enteras de ciudades como en el caso de Euralille <sup>451</sup>.



*Prada Esponja de mobiliario, 2007.*



*Euralille en Lille 1996, Rem Koolhaas.*

---

<sup>451</sup> *Euralille*, es una propuesta de urbanización que Koolhaas realiza para la ciudad de Lille en 1996, en la que tiene la posibilidad de experimentar con la gran escala.

Al contrario que la mayoría de los arquitectos contemporáneos, Koolhaas no se cree en posesión de la verdad ni trata de imponer la razón de su arquitectura, por eso no renuncia a sumergirse en las estructuras del capital para combatirlo aprovechando sus fuerzas y las tensiones que producen en el territorio para, en un gesto de afirmación del arte, modelar esas tensiones. Así lo expresa cuando dice: “Esta arquitectura sigue las fuerzas de la *Grozstadt* como el surfista sigue la ola”<sup>452</sup>. Esa forma de actuar, en el borde de la ola, guarda una seria relación con las referencias a las olas que empleaba Nietzsche en *La Gaya Ciencia*<sup>453</sup>. El arquitecto es consciente del problema territorial que la anarquía de pensamiento genera y decide actuar a la manera en que lo hacían los nihilistas de principios de siglo, de la misma forma en que acometían sus intervenciones artísticas los Dadaístas<sup>454</sup>.

---

<sup>452</sup> OMA, “Concurso de parque de la Villette” en *Naturaleza y artefacto*, trd. de S. Landrove. Barcelona: G. Gili, 2009, p. 83.

<sup>453</sup> El pensador recurre a la analogía de las olas en los movimientos del mundo en múltiples aforismos.

<sup>454</sup> La forma de intervenir de los Dadaístas como Raoul Hausman, influida por Nietzsche, guarda una estrecha relación con la forma de coser el territorio como trozos ineterrelacionados en los que surge la vida. Así lo expresa el artista: “En Dadá conoceréis vuestro estado real: constelaciones milagrosas en materiales verdaderos: alambre de hierro, vidrio, cartón, tela, en correspondencia orgánica con su propia fragilidad quebradiza o arqueable.

Aquí por primera vez, no hay inhibiciones, ni obstinaciones angustiosas, estamos lejos de la simbología, de los ataques de gas, de las relaciones instaladas, de los hombres gritando en hospitales militares, [a los

Esos personajes que se enfrentaban a la ciudad como si se tratase de un puzzle de imágenes en descomposición. Así intervenía Koolhaas el territorio, como si la ciudad fuese el collage que predijo la Collin Roge en su obra más influyente, *La ciudad Collage*<sup>455</sup>. La intervención en la ciudad para Koolhaas es un fenómeno de *Acupuntura urbana*<sup>456</sup>, se trata de tejer el territorio y darle coherencia bajo una labor reflexiva y de esfuerzo. El arquitecto ya no es el salvador del mundo zaratustriano, sino que se limita a recomponer las piezas integrando a éstas en el territorio para que funcione la vida. Son densidades, estudios demográficos y datos del lugar los que hacen surgir la arquitectura, que se manifiesta en los territorios del orden y la seducción. Pero esta vez, no lo hacen con el rigor racionalista de la Bauhaus, sino desde la tragedia que supone tratar de recomponer un puzzle y tejer la madeja de la vida en el territorio. Para el arquitecto, lejos de analizar la ciudad como

---

que] nosotros - con nuestros maravillosos organismos contradictorios-ayudamos a alcanzar justificación, un eje central giratorio, la razón para mantenerse en pie o caer". Cf. R. Hausmann, *Correo Dadá*, trd. M. Perez. Madrid: A. Machado, 2011, p. 68.

<sup>455</sup> En el presente texto Colin Rowe describe el territorio como un conjunto de piezas arquitectónicas que hay que respetar, pues es la diferencia de culturas y de manifestaciones urbanas la que acaban enriqueciendo el territorio. Cf. C. Rowe y F. Koetter, *Ciudad collage*. Barcelona: G. Gili, 1981.

<sup>456</sup> El político y urbanista Jaime Lerner, en su ensayo fundamenta, *Acupuntura urbana*. Barcelona: IAAC, 2005., interpreta el territorio como un organismo vivo e inabarcable en su totalidad. Por eso, para éste, abordar el problema territorial de las ciudades consiste en intervenir en sus áreas en mal estado.

un problema, ésta es el recinto de experimentación y un juego de oportunidades para generar grandeza con la arquitectura:

La grandeza ya no necesita ciudad: compite con la ciudad; representa la ciudad; o mejor aún, es la ciudad. Si el urbanismo genera potencial y la arquitectura lo explota, la grandeza reúne la generosidad del urbanismo frente a la mezquindad de la arquitectura<sup>457</sup>.

Vemos cómo la arquitectura de Koolhaas se ha desprendido de la voluntad individual y, en un cambio de escala que tiene como referencia al poder, antepone el fenómeno urbano y social al individual, como lo hiciera Nietzsche en su última etapa. En clave política, podemos decir que el relativismo posmoderno y sus sistemas políticos desordenados han supuesto un problema para la arquitectura a la hora de concebir nuevas formas. En el último estudio del ensayista Sudjic, *La arquitectura del poder*<sup>458</sup>, hace un análisis de cómo Koolhaas ha desplazado su centro de experimentación a China, en la medida en que éste concibe aquel lugar como un gran centro de oportunidades, por el hecho de tener todavía un poder político fuertemente organizado. Por eso, allí el arquitecto es capaz de

---

<sup>457</sup> R. Koolhaas, *Grandeza o el problema de la talla*, trd. de J. Sainz. Barcelona: G. Gili, 2007, p. 30.

<sup>458</sup> Cf. J. Sudjic, *La arquitectura del poder*. Barcelona: Ariel, 2009.

sentir con claridad el empuje de la fuerza y el resurgir de la masa. Prueba de ello la tenemos en el edificio que construyó para la televisión de Pekín, CCTV <sup>459</sup>. En éste, más allá de la forma, vemos una serie de connotaciones simbólicas y ansias de poder contenidas que se manifiestan con la representación de un arco que abre la ciudad. Quizás por eso veamos con gran nitidez cómo finalmente el análisis territorial de Koolhaas guarda una estrecha relación con la teoría de Nietzsche. En ambos las formas de la arquitectura combaten con su fuerza el dinamismo territorial y en el edificio se unifican las fuerzas y voluntades a todas las escalas del hombre, desde el lugar de encuentro con las cosas mundanas hasta las más lejanas leyes de la física.

La influencia de Koolhaas en la arquitectura contemporánea ha hecho que los arquitectos realicen edificios cada vez más serenos en sus formas, contenidos en sus lenguajes y neutros en sus planteamientos para disponerlos a lo largo y ancho del territorio. Ahora el arquitecto aguarda sin prisas a que el habitante se identifique con su obra. No obstante, éste último sigue ahí expectante a los cambios ocurridos, recorriendo el camino para que se produzca la *hybris* y echando de menos las alegorías en sus edificios. Comprender la polaridad de las posiciones dionisiacas y apolíneas en el

---

<sup>459</sup> El edificio de la televisión China CCVT, se construyó en 2008 para las Olimpiadas de Pekín. Este posee unas connotaciones simbólicas que Koolhaas aprovecha para realizar una construcción que represente al poder.

individuo, es comprender que el camino entre el animal y el superhombre es infinito. La polarización de una idea es una forma de acometer la intelección de un proceso complejo de ida y vuelta. Podrían haber existido mil formas de abordar el problema de la arquitectura actual, pero el espíritu de Nietzsche continúa subyacente en el pensamiento del artista.

### 3.4 LA RELACIÓN DEL CUERPO Y EL PODER EN LA ARQUITECTURA.



*CCTV, edificio para la televisión de Pekín en 2008, Rem Koolhaas.*

Debemos decir que el pensamiento contemporáneo ha hecho que la arquitectura actual incorpore una nueva estética relacionada con el cuerpo y el poder. Detrás de tanta complejidad contenida en el proceso de formación de la arquitectura, los edificios contemporáneos responden a las sencillas leyes de la vida. En esos términos, los hombre, para construir sus recintos de cobijo, parecen haber aprendido de la necesidad de vida que vio Goethe en *La metamorfosis de las plantas*<sup>460</sup> y que con ello se estuviesen apropiando de ese lenguaje:

Llamamos bello a un animal si nos da la idea de poder usar a voluntad sus miembros; pero apenas los usa realmente a voluntad, la idea de lo bello viene inmediatamente suplantada por la sensación de lo que es gentil, agradable, ligero, magnífico, etc. Es evidente, pues, que la belleza presupone la quietud unida a la fuerza, la actividad unida a la capacidad<sup>461</sup>.

En esos mismos términos, de quietud y de capacidad, parecen haberse compuesto los tejidos que visten la arquitectura actual, para emerger reclamando poder en ese elemento, que es su piel, que surge de la tierra abarcándolo todo para engañar al hombre. Así, los edificios de las ciudades

---

<sup>460</sup> J. W. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, trd. de D. Sánchez. Madrid: Tecnos, 2007, pp. 170-171.

<sup>461</sup> FP I 167, 7 [121].

crecen, cual si fueran plantas, impregnando sus bordes con capas seductoras y el refluir constante de la vida en su interior. Necesitan grandeza y altura, necesitan fuerzas para ser vistos y no abandonar un lenguaje de lo útil que lo homogeneiza y lo impregna de sencillez. Es así como podemos entender que se genera la arquitectura en cualquier ciudad asiática, paraíso de las formas y las pieles entre ese hervidero de vida. Los edificios que la componen han aprendido de estas armas de seducción y, como pudo apreciar Nietzsche, despreciaron las modas efímeras atendiendo a su condición de imperecederos. Sin embargo, las leyes de la formación del objeto no son fáciles de descifrar, como pudo reconocer Nietzsche para la cultura griega: "esa negación de la indigencia, ese brillo de las intuiciones metafóricas y, en general, esa inmediatez del engaño acompañan a todas las manifestaciones de una vida así. Ni la casa, ni el paso, ni la indumentaria, ni el cántaro de barro revelan que la necesidad los inventó"<sup>462</sup>. En esos mismos términos la formación de la arquitectura contemporánea debe ser algo más que la captación intuitiva de gesto y tiene que captar la complejidad de la sociedad actual.

La nueva arquitectura ha comprendido que la sociedad en la que se encuentra lee la vida en términos de

---

<sup>462</sup> OC I 619.

*modernidad líquida*<sup>463</sup> y por eso se ha apropiado de la fluidificación energética de Nietzsche para debilitar los edificios transvalorándolos y entendiéndolos de manera fluida. En ese sentido, Nietzsche fue un paso más allá de su predecesor, Schopenhauer, que diferenciaba a la arquitectura de la edificación de la arquitectura para conducir el agua, cuando las comparaba:

Pues lo que realiza la arquitectura para la idea de gravedad cuando ésta aparece vinculada a la rigidez, lo hace este arte (el de la conducción del agua) para la misma idea cuando se le asocia la fluidez, la ausencia de forma, la fácil movilidad y transparencia. Cascadas espumosas y atronadoras que se precipitan sobre las rocas, cataratas que se pulverizan calladamente, surtidores que se elevan como las altas columnas de agua y lagos cristalinos revelan las ideas de la materia fluida pesada exactamente igual que las obras de arquitectura despliegan las ideas de la arquitectura rígida<sup>464</sup>.

---

<sup>463</sup> Término acuñado por Zygmunt Bauman en su obra cf. Z. Bauman, *Modernidad líquida*. México: F.C.E., 2006, que hace alusión a la debilidad de los lazos de la sociedad actual y su forma superflua y sin certezas de actuar sobre las cosas.

<sup>464</sup> A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trd. de P. López. Madrid: Trotta, 2009, p. 272.

En ese territorio de poder el ser humano se sitúa en el desafío gravitatorio y en la búsqueda de fluidez para tratar de impresionar a los hombres. Por eso concebir la fluidez del objeto era para Nietzsche fundamental. El arquitecto influido por éste ha aprendido a conformar su objeto, a implantarlo en el territorio de la apariencia y ahora trata de hacerlo inabarcable al espectador.

El proceso de creación es inherente a la condición humana, incluso si no deambuláramos por el mundo, estaríamos constantemente realizando creaciones que nos hacen sentirnos poderosos. Grandes divulgadores y herederos del pensamiento vital, como Steven Johns<sup>465</sup>, se esfuerzan en ofrecer una lectura sobre el territorio en clave biológica y sobre la creatividad como uno de los procesos más importantes surgidos en lugares de debates, en cafés y, en definitiva, en los espacios de conocimiento. Es allí donde bulle el pensamiento creativo donde emerge la forma con fuerza. Por eso, la voluntad de poder para Nietzsche está inseparablemente relacionada con la necesidad vital de creación. "La vida no es un medio para algo; es mera forma de crecimiento de poder"<sup>466</sup>. Sólo desde ese sentimiento

---

<sup>465</sup> Nos estamos refiriendo a dos libros de divulgación científica S. Johnson: "*Sistemas emergentes*". Madrid: Turner, 2001 y "*Las buenas ideas: Historia natural de la innovación*". Madrid: Turner, 2011.

<sup>466</sup> FP IV 673, 16 [12].

de fuerza y de creación surgirán las formas necesarias para hacer mejor la convivencia humana.

Sin duda, el germen de espíritu darwinista y su sociabilidad está subyacente a la voluntad de poder de Nietzsche. Ningún espíritu titubeante, ninguna creación débil en principios y valores logrará subsistir en este caos de signos reinante que es la arquitectura actual. Es en esos términos en los que se pronuncian los grandes críticos del arte que entienden las nuevas manifestaciones artísticas como fruto del poder. Es así como lo ve Tony Negri, cuando en sus cartas interpreta el vacío de la sociedad posmoderna como un estado tensional en clave fenomenológica. Es decir, el camino hacia una nueva ontología y el caldo de cultivo propio para el resurgir de la forma. El germen subyacente para la nueva arquitectura emana del caos propio de la posmodernidad. Por eso, como él mismo advirtió: "Se debe ir más allá del vacío, atravesarlo, sintetizarlo en el mecanismo de construcción de la potencia"<sup>467</sup>. Es decir, la arquitectura y el arte deben tomar posiciones para apropiarse de esa nueva ontología de mínimos. De este modo, para el pensador la transformación del objeto es la clave de la estrategia vital: "Dentro de los cuerpos el arte experimenta nuevas composiciones metamórficas"<sup>468</sup>. Por eso, ya no busca

---

<sup>467</sup> T. Negri, "Carta a Giorgio, sobre lo sublime" en *Arte y multitud*, trd. de R. Sanchez. Madrid: Trotta, 2000, p. 40.

<sup>468</sup> *Op. cit.* "Carta a Raúl, sobre el cuerpo", p. 80.

formas, sino que se refugia en estrategias que forman inacabables para la conquista del cuerpo. En esos mismos términos el poder busca la apropiación de los hombres mediante una continua metamorfosis de la arquitectura y, en ese contexto, el individuo que se enfrenta al espacio, que antaño crearon esas grandes arquitecturas en los escenarios de poder barrocos, aspira hoy a identificarse con la arquitectura actual.

Es ahí donde la aspiración a la grandeza resulta determinante y donde la arquitectura de la sencillez emerge con fuerza y con determinación. Son el germen vital y la necesidad de asociarse del individuo los que nos conducen a formar esos territorios artificiales que son las ciudades. En ellas, la forma y la apariencia de las cosas se forja como aspiración de poder en ese deseo de voluntad artística. Es en esos términos, en los que se da forma a nuestro entorno y en los que se forja la vida. Como diría Sloterdijk: "La estructura mental nietzscheana se ha decidido previamente a favor de una grandeza no exenta de sufrimiento y creadora de valores"<sup>469</sup>. De ahí que le lleve a despreciar el yo para quedarse con lo que sirve al "proceso creativo de valores"<sup>470</sup>, que es el nosotros. Es en la forma y en ese esquema de las ideas de reposo humano donde radica la

---

<sup>469</sup> P. Sloterdijk, *El pensador en escena*, trd. de G. Cano. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 97.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 97.

tranquilidad. La misión de la vida en este mundo energético y en movimiento no es más que la más primaria de todas las misiones, la que posee la planta cuando lucha por tener sol y sitio en el recinto en el que actúa. Son actos muy sencillos que nos devienen incomprensibles para el ser humano en función de la complejidad de nuestro pensamiento. En definitiva, el darwinismo aplicado al pensamiento y al arte, que contiene la filosofía de Nietzsche, hace que la búsqueda de la forma entre la vida de los hombres se haya convertido en su bandera y el arquitecto en el artista más valorado por su condición de cercanía al poder. Para el autor, "[...] nuestras `formas´, no hay nada en ellas que pudieran percibir los seres diferentes al hombre [...]"<sup>471</sup>. Es ahí donde surge el territorio de igualdad entre el hombre y el mundo que le rodea, tiene que ver con nuestra misión en él y con igualarnos al resto. Forma y tensión, ésas son las claves de una interpretación social de las cosas en ese proceso creativo que es la vida. La energía vital materializada en forma, en palabras de Nietzsche:

La fuerza creadora, reproduciendo, produciendo, formándose, ejercitándose –el tipo representado por nosotros una de nuestras posibilidades– podríamos

---

<sup>471</sup> FP IV 180, 6 [8].

representar muchas más personas-, tenemos nosotros el material para ello<sup>472</sup>.

El hombre necesitado de formas en las cosas ha devenido artista y "su medio de alimentarse y apropiarse de las cosas consiste en reducirlas en formas y ritmos"<sup>473</sup>. En esos mismos términos podemos entender la necesidad de apropiarse de grandes formas y de recurrir a la arquitectura para lograrlas:

La gran forma, que prescinde de todo canto individual, es la expresión del gran carácter que se hace una imagen del mundo, que sobre todo prescinde del encanto individual- hombre de poder<sup>474</sup>.

Es una forma colectiva porque está sometida a esa lucha de tensiones vitales exteriores al individuo, necesita del reconocimiento por el mero hecho de estar ahí fuera sometida a crítica y *ser imagen del mundo*. Para Koolhaas, el paraíso de la nueva arquitectura se encuentra en territorios libres de los grandes acuerdos humanos, libre de la historia y de los debates dialécticos de la crítica: "En lugar de forzar coexistencias, la grandeza depende de regímenes de libertades: es la agrupación

---

<sup>472</sup> FP III 516, 25 [362].

<sup>473</sup> FP III 446, 24 [14].

<sup>474</sup> FP III 486, 25 [164].

máxima de diferencias”<sup>475</sup>. Se trata de la libre disposición que emerge en la ciudad genérica sin referencias, es la arquitectura de la voluntad de poder.

El arquitecto actual ha comprendido el mensaje y siente la fuerza del empuje del pueblo y del poder que quiere manifestarse en el territorio a modo de arquitectura construida. Es ahí donde éste decide tomar las armas que la estética contemporánea le ha dado y se comporta cual modelador de formas. Pero no como el ebanista<sup>476</sup> que juega sutilmente con la materia en estado puro, sino como aquel que siente que su papel no es otro que dirigir fuerzas y empujes vitales y metamorfizarlo en un territorio en el que ha perdido todo el protagonismo. Por eso, los arquitectos del *Star-system*<sup>477</sup> están siendo duramente criticados por el resto de los arquitectos que aseguran no entender nada de lo que está ocurriendo. Sin embargo, observamos en ellos la conducta de aquel que siente el empuje del poder y que se posiciona en ese lugar para

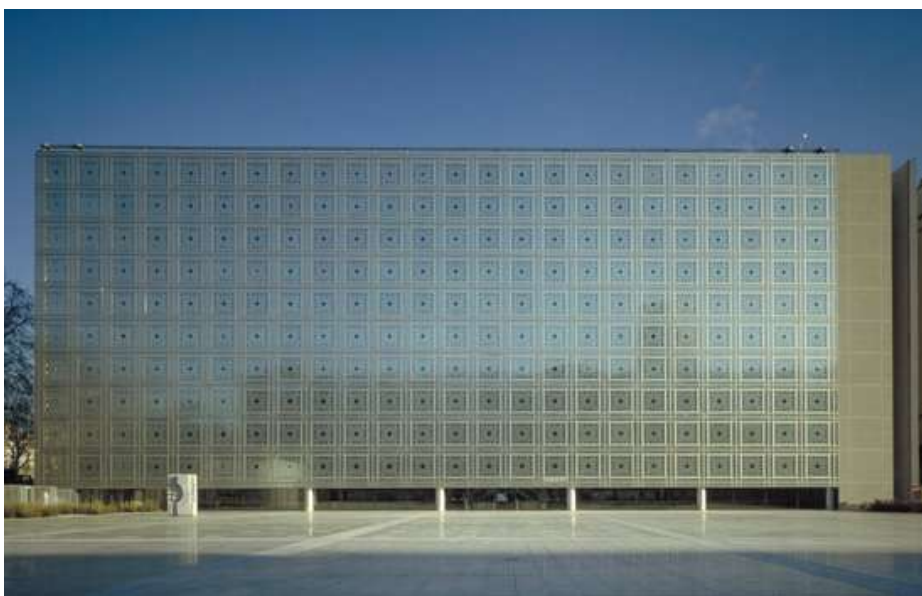
---

<sup>475</sup> R. Koolhaas, *Grandeza o el problema de la talla*, trd. de J. Sainz; Barcelona: G. Gili, 2007, p. 26.

<sup>476</sup> No estamos refiriendo a Peter Zumthor arquitecto metafísico que analizamos en el tema anterior.

<sup>477</sup> El Star-System es la denominación de un grupo de arquitectos contemporáneos apegados al sistema mediático y al poder. Éstos no reivindican la pureza de la arquitectura y, por eso están sometidos a la crítica de la arquitectura actual más racionalista, pues no oponen demasiada resistencia a las necesidades políticas y del mercado para la realización de hitos identificativos. Se consideran dentro este grupo autores, arquitectos como Jean Nouvel, Norman Foster, Zaha Hadid, Frank Gehry, etc.

domesticar la masa, consciente de sus limitaciones. Ya no más trascendencias, el arquitecto ha pasado a ser ese individuo pragmático, situado encima de la ola y que siente su empuje de la masa del pueblo. La gente que mediante sus representantes políticos pide nuevos hitos en las ciudades con los que identificarse, como *el efecto Guggenheim*. Las empresas buscan que sus edificios sean el logo de una firma colocado por igual en muchos territorios, arquitecturas efímeras necesitan realizar nuevos paisajes de cartón piedra, etc. Ante esto, el ciudadano asiste atónito a un espectáculo de masas que se forman en el territorio y que reivindican homogeneidad. Pero este orden sólo surgirá de poderes con capacidad de reflexión y contención.



*Instituto del mundo árabe en París, 1981, Jean Nouvel.*

En definitiva, en la historia del arte y de la arquitectura hemos estado analizando demasiado tiempo esta disciplina como un producto del arte que relacionaba artista, obra y espectador. Sin embargo, hemos olvidado que se trataba de un arte que dependía del poder y de la unión de fuerzas y del empuje que rigen las estrategias de la arquitectura en la ciudad actual. En todos estos nuevos territorios se mueve el arquitecto actual como domador de fuerzas. Su esfuerzo es tal, que no se siente satisfecho con lo realizado. Esta vez, es él y no el espectador, el que ha sido trasladado de su cómodo lugar de artista nihilista que experimentaba con la forma y ha sido empujado por el poder a territorios que apenas domina.

Debemos imaginar lo que sintió Nietzsche cuando conoció el *Palacio de Pitti*, ese cúmulo de fuerzas capaz de ordenar un trozo de territorio, una parte de la ciudad, con esa capacidad de integrarse con el resto de las edificaciones y de, a su vez, representar el poder *con mucho agrado y sencillez*. La entidad del edificio nos hace preguntarnos lo que hubiese sentido Nietzsche al conocer el edificio de la CCTV de Koolhaas.

El trasfondo de la voluntad de poder y el origen de la ocupación del territorio nos hace indagar en el eterno retorno de las cosas y comprobar que el episodio que vivimos ha sido ya escrito en clave mitológica y, conociendo la forma de intervenir de Apolo, con una actitud previa de sufrimiento dionisiaco,

*cuchillo en mano*<sup>478</sup>. El esfuerzo de Apolo y el sentir de desarraigo al territorio que lo vio nacer guardan seria analogía con el sentir del arquitecto actual en sus nuevas ciudades. Ese nomadismo tratado por arquitectos actuales, como lo hiciera Toyo Ito cuando, en el proyecto para *el Pao de la chica nómada*<sup>479</sup>, acabó por disolver la relación espacial y material de la arquitectura con quien la habita.

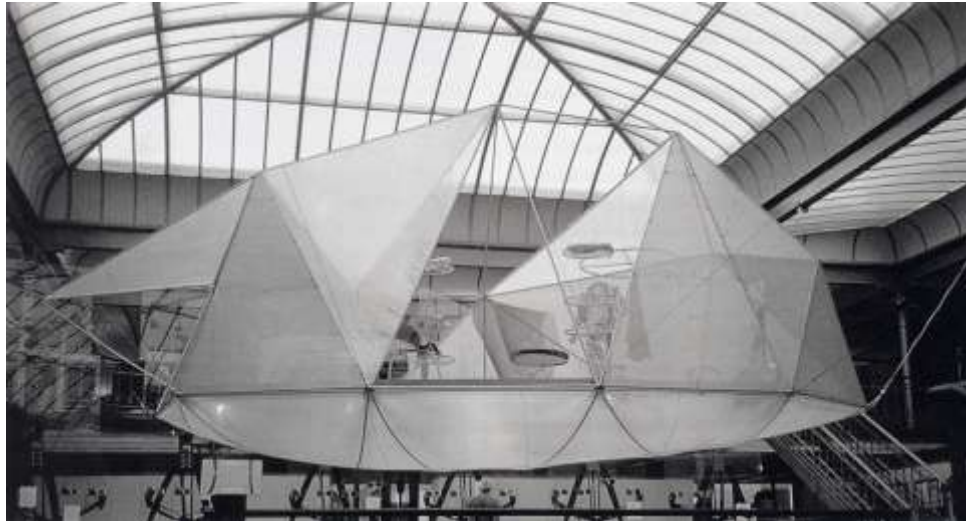


*El Pao de la chica Nómada, instalación de Toyo Ito 1985.*

---

<sup>478</sup> Término tomado por Marcel Detienne para el título de su obra, *Apolo con el cuchillo en la mano*. Madrid: Akal, 2001. En ésta se encarga de describir el esfuerzo al que era sometido Apolo en ese afán de dictar leyes y con ello construir su arquitectura.

<sup>479</sup> *El Pao de la chica Nómada* fueron un conjunto de instalaciones realizadas entre 1985 y 1989 por Toyo Ito, en la que trataba de experimentar sobre la levedad del que habita y la innecesidad de rigidez en el espacio que envuelve, que es ciudadano de la ciudad.



*El Pao de la chica Nómada, instalación de Toyo Ito 1985.*

El ser humano se expone al mundo en una actitud contemplativa, como atisbó Nietzsche: "cree que se halla en calidad de espectador y oyente ante el gran espectáculo y concierto de la vida"<sup>480</sup>. Es en ese sentir nómada en el que aparece un nuevo criterio de delimitación topológica del espacio, que recuerda a la mitología fundadora del demiurgo que se apropiaba de los territorios con sólo nombrarlos. El mito de Apolo, en esta ciudad Global y de espacio inabarcable por sus dimensiones, está más presente que nunca. Los nombres de las áreas comienzan a formar paisajes identitarios. De la misma forma que en los recorridos de las ciudades las dimensiones comienzan a ser temporales más que espaciales. Así funcionan

---

<sup>480</sup> FW 301.

autopistas, aeropuertos y estaciones de tren. La arquitectura como signo comienza a cobrar una importancia determinante. Es ahí donde surge la nueva corriente de la filosofía. En esa nebulosa de poder, el mito vuelve a recuperar su forma impregnando los lugares. De la misma manera que en la mitología griega el lugar era anterior a la arquitectura, en la ciudad contemporánea comenzamos a instalar esa sacralidad con referencias previas. En cualquier ciudad, su centro de cartón piedra y casi sin vida representa identitariamente a un territorio complejo y a su extrarradio que casi en nada tiene que ver con la acepción que trae el viajero de ese entorno. Así es como lo cuenta Michel de Certeau, cuando dice:

El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar; una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensadas por las relaciones y cruzamientos de éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano, y colocada bajo el signo de lo que debería de ser, en fin, el lugar, pero que apenas es un nombre, la ciudad<sup>481</sup>.

De esa forma en un paisaje tan inabarcable e ilimitado como la ciudad contemporánea surge la topología del espacio de

---

<sup>481</sup> M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, trd. de A. Pescador. México: U. Iberoamericana y ITES Occidente, 2007, p. 116.

la ciudad a la que apelaba Kevin Lynch en su ensayo fundamental, *La imagen de la ciudad*<sup>482</sup>. Espacios que se reagrupan organizativamente entorno a nombre que los clasifican.

Se ofrecen polisemias que les asignan sus transeúntes, se apartan de los lugares que suponían definir y sirven de citas imaginarias a viajes que, transformados en metáforas, determinan por razones extrañas su valor original, pero que son conocidas/desconocidas por los transeúntes. Extraña toponimia, desprendida de los lugares, que planea por encima de la ciudad como una geografía de nubosidades de sentidos a la que espera, y que desde ahí conduce a deambulaciones físicas: Place de L'Étoile [...] <sup>483</sup>.

Sin duda, contiene signos del Mito de Apolo, esta operación de la existencia, con sólo nombrarlo. El estudio del individuo en ese territorio polisémico está seriamente relacionado con el lenguaje del Wittgenstein más nietzscheano y con la ontología del ser heideggeriano. Es, eso otro rasgo más del sentir corpóreo en el que los pensamientos anteriores no habían reparado, en éste se da resurgir de una topología

---

<sup>482</sup> Cf. K. Lynch, *La imagen de la ciudad*. Barcelona: G. Gili, 2001.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 117.

metafórica que ha sido estudiada por los posmodernistas<sup>484</sup> y que relacionan los signos con los nombres y lugares. La arquitectura no puede desprenderse de su condición de signo y en base a esto comienza a recobrar el estatuto de poder que la vuelve a envolver en ese halo de magia.

---

<sup>484</sup> Nos referimos a la relación que establecen los posestructuralistas entre los nombres y las cosas, muy presente en autores como Ricoeur, Levinas, Derrida, Foucault, etc.

## 4. CONCLUSIONES



*Ciudad de la Justicia de Barcelona y L'Hospitalet de Llobregat, David Chipperfield, 2010.*

A lo largo de la presente investigación hemos estudiado la influencia que tuvo Nietzsche en los arquitectos contemporáneos y en sus edificios, lo que nos ha permitido vislumbrar la manera en que los arquitectos y pensadores actuales han ido incorporando lenta y progresivamente las posiciones del pensador.

Muchos dirán que ha habido filósofos influidos por otros pensamientos, otros que hubo arquitectos importantes que no quedaron seducidos por este modo de pensar. Sin embargo, el análisis de su pensamiento a través de los arquitectos más importantes del siglo XX nos ha permitido destejer la madeja de la arquitectura contemporánea. Han sido demasiados los pensadores, críticos, artistas y arquitectos que, influidos por Nietzsche, han ido transformando el arte y la arquitectura. Por eso, desde aquí, nos atrevemos a afirmar que el pensamiento del autor ha sido mucho más importante que los medios técnicos puestos a disposición para el avance de la arquitectura.

Tal y como ocurrió en etapas anteriores, fue un pensamiento fuerte, y en el que se daba una gran conciencia del nosotros,<sup>485</sup> el que provocó que la arquitectura se convirtieran en el arte por excelencia y tomara una nueva forma de representación. Pero esta vez, como el propio Nietzsche advirtió,

---

<sup>485</sup> Nos estamos refiriendo a la etapa de Grecia helénica y Roma, el Renacimiento, la ilustración.

“la piedra es más piedra que antes [...]”. La piedra contemporánea que formó la arquitectura, por su carácter intemporal y de representación para los hombres, ha pasado a ser ese elemento perteneciente al arte más importante. Esa responsabilidad es la que provocaría en los edificios hacerse tolerantes al resto de las artes e impregnarse de éstas. Por eso, inspirado en el pensamiento de Nietzsche, el arquitecto contemporáneo buscó un nuevo lenguaje en lo textil de la arquitectura, dejó atrás la sombra de la historia y se situó en la sencillez de las cosas.

Todo esto nos ha hecho constatar que el pensamiento del autor ha sido más importante aún si cabe que el desarrollo de los materiales. Prueba de ello es que los materiales y la capacidad técnica estaban ya desarrollados tiempo atrás. Ya existía la técnica del cristal y los grandes espacios entre pilares en la etapa del gótico. La técnica industrial estaba desarrollada como para generar la nueva arquitectura a mediados del siglo XIX. Sin embargo, la nueva capacidad técnica no fue determinante hasta que los arquitectos de principios de siglo XX tomaron la conciencia de sociedad emergente inspirada en el personaje de Zaratustra. De la misma forma, podemos afirmar que existían muchos más medios técnicos que la piedra y la madera cuando Peter Zumthor en esa etapa existencial, inspirada en *El caminante y su sombra*, inició la vuelta a la naturaleza según las posiciones del poshumanismo del ser más

nietzscheano. Por tanto, fueron los pensamientos más importantes, y sobre todo los de Nietzsche, aquellos que provocaron la transformación de las artes.

Durante la presente investigación hemos analizado la influencia del pensador en los arquitectos del siglo XX. La arquitectura de su compañero y amigo, Richard Wagner, nos abrió una teoría para una nueva espacialidad corpórea. Vimos cómo la teoría de Semper, según Nietzsche el mejor arquitecto contemporáneo, llevó a la arquitectura a impregnarse de una continuidad y homogeneidad en sus bordes y a interpretarse ésta como vestida en lugar de construida. Más tarde, en la Viena de finales del siglo XIX, reconocimos su influencia en el surgimiento de la máscara y cómo el edificio se olvidó del lastre de la historia. A principios del siglo XX, y de la mano de Steiner, vimos cómo el pensamiento energético de Dioniso influyó para metamorfosear las alegorías contenidas en los elementos arquitectónicos y con ello se generaron nuevas formas naturales y orgánicas en los expresionistas y, más concretamente, en las utopías de Bruno Taut. Posteriormente, la influencia nietzscheana en Riegl, nos ofreció las tesis para una nueva espacialidad más sencilla y reconocible por el hombre y, más tarde, la voluntad zaratrustiana más afirmativa provocaría la emergencia de formas puras y la máquina de habitar. En la segunda mitad de siglo, el pensamiento que se dio en el Heidegger más nietzscheano, nos ofreció la búsqueda

introspectiva de un orden en las arquitecturas de Mies Van der Rohe y Peter Zumthor. Así se construyeron los espacios más existenciales para recuperar la tierra con las sensorialidades más corpóreas de la arquitectura. Finalmente, detrás del nihilismo posmoderno, la visión de las ciudades en clave simmeliana otorgó actualidad a la interpretación del territorio y la arquitectura cayó en una anarquía delirante. Surgió, entonces, de esos escombros la arquitectura revolucionaria como forma sencilla y objeto de la ciudad en Rem Koolhaas.

Debemos decir, que en todos estos procesos el pensamiento de Nietzsche fue determinante. En la mayoría, la arquitectura que realizaban contenía espíritu de una nueva época y la necesidad de un estilo. Quizás, por eso, sea tan complejo interpretar los avances de la arquitectura sin analizar las claves del pensamiento del filósofo más influyente del siglo XX.

El estudio del pensamiento de Nietzsche en sus diversos desarrollos nos ha permitido reconocer las posiciones estéticas y culturales de principios de siglo XX provocadas por su influencia y nos ha ayudado a encontrar el hilo conductor que nos permite detectar qué pasos han motivado los cambios en el arte y la arquitectura. Ese materialismo original hizo que se interpretara el espacio como una atmósfera y, con ello, se acabó licuando el borde de la arquitectura y volviéndolo textil hasta

convertirlo en una máscara. Más tarde, fluidificó sus elementos y sus formas que devinieron gestos animales que se mezclaron con la naturaleza. Sin embargo, la huida de lo natural y la interpretación antropomórfica del espacio nos hizo confiar en formas sencillas más inteligibles para el ser humano que, con el tiempo y en ese constante refluir, se impregnaron de sensualidad y se manifestaron de la manera en que las conocemos ahora. La arquitectura, ahora más que nunca, es ese objeto del deseo que mantiene la distancia con el hombre que la habita.

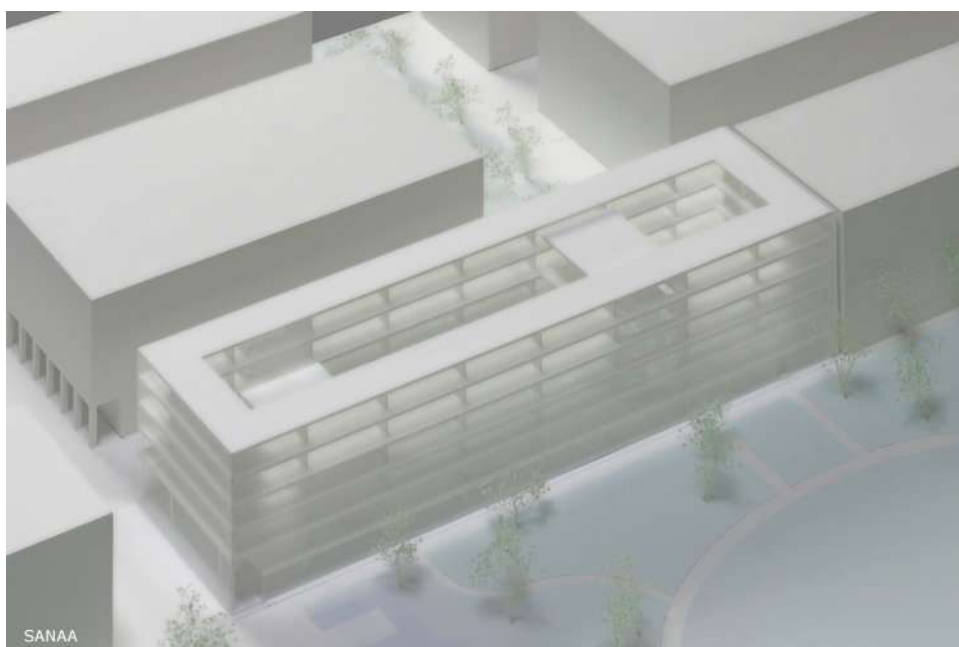
En las manifestaciones arquitectónicas y en las formas en que se han ido generando hemos podido detectar cómo existe un paralelismo entre el desarrollo del pensamiento de Nietzsche, el último gran pensador, y la evolución de los edificios. Esto nos conduce a la idea de que los cambios en los pensamientos van impregnando lentamente las manifestaciones culturales y artísticas. En algunas artes se incorporan de manera decidida y en otras, como en la arquitectura, son más tardías en introducirse por las implicaciones y acuerdos sociales que necesitan. El pensamiento nietzscheano que impregna el objeto arquitectónico ha tardado más de un siglo en conseguir la levedad y apariencia necesaria, en perder la actitud nihilista del artista y en detectar los centros de poder para emerger como forma representativa de un sentir social y para pasar del yo al nosotros.

Sin embargo, la tragedia de la permanencia y la intemporalidad del edificio es algo que sufrimos todos y cada uno de los arquitectos, sobretudo el miedo al abismo que produce enfrentarse a una campo tan sólido y que depende de tantos agentes. En la actualidad, el arquitecto se encuentra al borde del abismo artístico, en eso que hemos quedado en llamar *posmodernidad*. En esta etapa, el territorio de la arquitectura se nos hace extraño, pues ha entrado en el terreno de la apariencia sin la responsabilidad de tener que dar cuenta a quien la habita.

Sin embargo, las voces del arte vuelven a reivindicar la unidad perdida, el compromiso con lo humano, la búsqueda de un estilo. Es ahí donde queremos hacer notar que el pensamiento de Nietzsche, que fue capaz de detectar el eterno retorno de las cosas y aplicarlo al arte, goza de una actualidad total para el análisis de los procesos de cambio del arte.

El germen de esa nueva arquitectura responsable está contenido en los arquitectos del minimalismo, que se han dado cuenta de que en la arquitectura, como en la vida, la labor de reflexión y autocontención para el ser humano es determinante. Quizás, por eso, sólo llegan a ser grandes arquitectos aquellos que juegan con la arquitectura sin sentir esa presión social pero, a la vez, obligados por la responsabilidad que supone el deber social de la arquitectura. Es ahí donde encontramos el germen del nuevo pensamiento afirmativo, en los escombros del parque de la Villette, en la arquitectura inicial de Koolhaas y en

los seguidores minimalistas de Mies y Le Corbusier. Arquitectos como Chipperfield, Saana, Pawson, Caruso St. John o Koolhof tratan de ser ajenos a esas modas efímeras que reivindican *L'art pour l'art* y toman la responsabilidad de una arte tan complejo, como hombres de poder.



*Propuesta urbana SAANA 2008.*

Nos estamos refiriendo a arquitectos que, a pesar de no renunciar al juego, tampoco han olvidado que los edificios deben ser intemporales, que la esencia radica en la sencillez y la piel.



Tienda de Dior en Omotesando, Japón, SAANA 2004.

Dejamos para una futura investigación el análisis de la cara B de esta historia, el movimiento subversivo y rupturista que hay debajo de la actitud afirmativa de Nietzsche. Quizás en

el barroco, en el deconstructivismo posmoderno o en la filosofía de Walter Benjamin tengamos las claves de un estudio sobre la arquitectura de la deconstrucción. Pero, sin embargo, nos han parecido más actuales los criterios del Nietzsche más trascendente porque creemos que están ahí las claves de la nueva arquitectura. Ha sido esa capacidad de resurgir la que ha marcado la actitud del siglo XX y continúa ahí, en un optimismo latente, como el que tenía Nietzsche, intentando levantar sobre estos cimientos falsos la arquitectura que conformará los nuevos edificios. El germen de esta ideología está contenida en el constructivismo ruso, en las vanguardias, en el surrealismo, en el arte povera etc., son demasiadas actitudes formadoras para obviar que bajo el arte y la arquitectura de la contemporaneidad reside el espíritu del gran estilo.

Pese a haber aclamado a los cuatro vientos que sin la música el ser humano no podría vivir y aunque haya sido tomado como referencia de todos los artistas de lo efímero, la figura de Nietzsche es plenamente arquitectónica. Y lo es, en la medida en que en su filosofía ha estado siempre más presente el nosotros que el yo, y porque el arte que proclamaba a los cuatro vientos contenía un grado de responsabilidad con el pueblo que siempre pretendió esa perpetuidad.

Después de tanta complejidad, descubrimos que la regla de la formación de las cosas se basaba en lo sencillo y su

variante. Por eso, no eran las arquitecturas estridentes las que impresionaban a Nietzsche. Incluso la música que amaba era sencilla. Nietzsche supo ver que las claves de los grandes artistas, como Beethoven o Miguel Ángel, residían en la experimentación sobre lo más sencillo, en esa variante capaz de conmover al hombre. Como en la propia vida de cada individuo, sólo sobre los pasos de la cotidianidad y la sencillez se forjan las nuevas visiones que nos permiten sentirnos vivos.



**SPICUM**  
servicio de publicaciones

## 5. SIGLAS

- BAB F. Nietzsche, *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Briefe*, ed. de W Hoppe y K. Schlechta, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1938-1943, interrumpida en el vol. IV
- BAW F. Nietzsche, *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Werke*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1938-1940, interrumpida en el vol. V
- BN *Nietzsches persönliche Bibliothek*, ed. de G. Campioni et al., Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2003.
- CO I F. Nietzsche, *Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. I (junio 1850-abril 1869), trad., introd., notas y apéndices de L. E. de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2005.
- CO II F. Nietzsche, *Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. II (abril 1869-diciembre 1874), trad. y notas de J. M. Romero Cuevas y M. Parmeggiani, introd. y apéndices de M. Parmeggiani, Trotta, Madrid, 2007.
- CO III F. Nietzsche, *Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. III (enero 1875-diciembre 1879), trad., introd., notas y apéndices de A. Rubio, Trotta, Madrid, 2009.
- CO IV F. Nietzsche, *Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. V (enero 1880-diciembre 1884), trad., introd., notas y apéndices de Marco Parmeggiani, Trotta, Madrid, 2010.
- CO V F. Nietzsche, *Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. V (enero 1885-octubre 1887), trad., introd., notas y apéndices de Juan Luis Vermal, Trotta, Madrid, 2011.
- CO VI F. Nietzsche, *Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. VI (23 de octubre 1887-enero 1889), trad., introd., notas y apéndices de J. B. Llinares, índices de A. Morillas, Trotta, Madrid, en preparación.
- FP F. Nietzsche, *Fragmentos postumos*, ed. dirigida por D. Sánchez Meca, 4 vols., Tecnos, Madrid, 2006-2010. Se citará la sigla seguida del número de volumen en arábigo.
- FW *Gaya Ciencia*, trd. de C. Crego y G. Groot. Madrid: Akal, 2001.
- GBr *Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe in 5 Banden*, ed. de E. Förster-Nietzsche y P. Gast, Insel, Leipzig, 1900-1909.

- GD *Crepúsculos de los ídolos*, trd. de A. Sánchez . Madrid: Alianza, 2009.
- GM *Genealogía de la Moral*, trd. de A. Sánchez . Madrid: Alianza, 2009.
- JGB *Más allá del bien y del mal*, trd. de A. Sánchez . Madrid: Alianza, 2009.
- KGB F. Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1975 ss. (Kritische Gesamtausgabe Briefwechsel).
- KGW F. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1967 ss. (Kritische Gesamtausgabe Werke). KGW III 5/2: *Nachbericht zur dritten Abteilung. Zweiter Halbband: Kritischer Apparat: Nachgelassene Fragmente (Herbst 1869 bis Ende 1874)*, ed. de M. Kohlenbach y M.-L. Haase, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1997.
- KSA F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, München, 1980.
- KSB F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, München, 1986.
- MA *Humano demasiado humano*, trd. de A. Brontos. Madrid: Akal, 2007.
- OC F. Nietzsche, *Obras Completas I*, dirigida por Diego Sánchez Meca. Introducciones, traducción y notas, Diego Sánchez Meca, Joan B. Llinares, Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid, Tecnos, 2011.
- PC F. Nietzsche, *Poesía completa*, ed. de L. Pérez Latorre, Trotta, Madrid, 2008.
- VP *Voluntad de poderío*, trd. de A. Froufe. Santiago de Chile: EDAF, 2008.
- Za *Así habló Zaratustra*, trd. de A. Sánchez . Madrid: Alianza, 2011.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### 1.- Fuentes principales.

*Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, München, 1980.

*Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*. Briefe, ed. de W Hoppe y K. Schlechta, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1938-1943, interrumpida en el vol. IV.

*Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*. Werke, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1938-1940, interrumpida en el vol. V.

*Nietzsches persönliche Bibliothek*, ed. de G. Campioni et al., Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2003.

*Gesammelte Briefe* in 5 Bänden, ed. de E. Förster- Nietzsche y P. Gast, Insel, Leipzig, 1900-1909.

*Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1975 ss. (Kritische Gesamtausgabe Briefwechsel).

*Werke. Kritische Gesamtausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1967 ss. (Kritische Gesamtausgabe Werke). KGW III 5/2: Nachbericht zur dritten Abteilung. Zweiter Halbband: Kritischer Apparat: Nachgelassene Fragmente (Herbst 1869 bis Ende 1874), ed. de M. Kohlenbach y M.-L. Haase, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1997.

*Obras Completas I*, dirigida por Diego Sánchez Meca. Introducciones, traducción y notas, Diego Sánchez Meca, Joan B. Llinares, Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid, Tecnos, 2011.

*Fragmentos póstumos*, ed. dirigida por D. Sánchez Meca, 4 vols., Tecnos, Madrid, 2006-2010. Se citará la sigla seguida del número de volumen en arábigo.

*Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. I (junio 1850-abril 1869), trad., introd., notas y apéndices de L. E. de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2005.

*Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. II (abril 1869-diciembre 1874), trad. y notas de J. M. Romero Cuevas y M. Parmeggiani, introd. y apéndices de M. Parmeggiani, Trotta, Madrid, 2007.

*Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. III (enero 1875-diciembre 1879), trad., introd., notas y apéndices de A. Rubio, Trotta, Madrid, 2009.

*Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. V (enero 1880-diciembre 1884), trad., introd., notas y apéndices de Marco Parmeggiani, Trotta, Madrid, 2010.

*Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. V (enero 1885-octubre 1887), trad., introd., notas y apéndices de Juan Luis Vermal, Trotta, Madrid, 2011.

*Correspondencia*, ed. dirigida por L. E. de Santiago Guervós, vol. VI (23 de octubre 1887-enero 1889), trad., introd., notas y apéndices de J. B. Llinares, Trotta, Madrid, 2012.

*Así habló Zaratustra*, trd. de A. Sánchez . Madrid: Alianza, 2011.

*Crepúsculos de los ídolos*, trd. de A. Sánchez . Madrid: Alianza, 2009.

*Gaya Ciencia*, trd. de C. Crego y G. Groot. Madrid: Akal, 2001.

*Genealogía de la Moral*, trd. de A. Sánchez . Madrid: Alianza, 2009.

*Humano demasiado humano*, trd. de A. Brontos. Madrid: Akal, 2007.

*Más allá del bien y del mal*, trd. de A. Sánchez . Madrid: Alianza, 2009.

*Poesía completa*, ed. de L. Pérez Latorre, Trotta, Madrid, 2008.

*Voluntad de poderío*, trd. de A. Froufe. Santiago de Chile: EDAF, 2008.



**SPICUM**  
servicio de publicaciones

## **2.- Monografías sobre Nietzsche, estética y arquitectura.**

ÁBALOS, Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: G.Gili, 2001.

ALBERTI, Leon B., *De Re Aedificatoria*, trd. de J. Fresnillo, Madrid: Akal, 2007.

AZARA, Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en occidente*. Barcelona: G. Gili, 2005.

BALMOND, Cecil, *Informal*. Munich: Prestel, 2002.

BANHAM, Reiner, *La arquitectura del entorno bien climatizado*, trd. A. de Giacomi, Buenos Aires: Infinito, 1975.

BATAILLE, Georg, *Sobre Nietzsche, voluntad de poder*, trd. de F. Savater. Madrid: Taurus, 1972.

BUCKHARDT, Jacob, *El Cicerone I*, trd. de J. Bofill y Ferro. Barcelona: Iberia, 1953.

COLLI, Giorgio, *Después de Nietzsche*, trd. de C. Artal. Barcelona: Anagrama, 1978.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trd. de C. Artal. Barcelona: Anagrama, 1972.

DERRIDA, Jacques, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, trd. de M. Arranz. Valencia: Pre-Textos, 1981.

DOESBUR, Theo van, *Principios del nuevo arte plástico*, trd. de C. Grego. Murcia: C.O. Aparejadores, 1985.

FANELLI y GARGIANI, *El principio del revestimiento*, trd. J. Calatrava. Madrid: Akal, 1999.

HANNERZ, Ulf, *Exploración de la ciudad*, trd. de I. Vericat y P. Villegas. Madrid: FCE, 1993.

HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, trd. de Verma J. L. Barcelona: Destino, 2005.

HILDEBRAND, Dieter von, *El problema de la forma en la obra de arte*, trd. M. Castellví. Madrid: Visor, 1988.

ITO, Toyo, *Escritos*, trd. de M. Shigeko. Murcia: C.O. Aparejadores, 2000.

KOOLHAAS, Rem, *S,M,L,XL*. New York: Monacelli, 1997.

LAUGIER, Marc. A., *Ensayo sobre arquitectura*, trd. de M. Veuthey y L. Maure. Madrid: Akal, 1999.

LEMM, Vanessa, *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura política y animalidad del ser humano*, trd. de D. Rosselló. Santiago de Chile: U. Diego Portales, 2010.

LE CORBUSIER, *El espíritu nuevo en la arquitectura*, trd. de M Borrás y J. Ma Forcada. Murcia: C.O. Aparejadores, 2003, p. 10.

LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, trd. de J. Martínez. Barcelona: Apostrofe, 1998

LOOS, Adolf, *Dicho en el vacío*, trd. de I. Huici. Murcia: C.O. Aparejadores, 2003.

KRACAUER, Sigfried, *Construcciones y perspectivas*, (Vol. 2), trd. de V. Grinberg. Barcelona: Gedisa, 2009.

MASIERO, Robert, *Estética de la arquitectura*, trd. de F. Campillo. Madrid: Visor, 2003.

MIES VAN DER ROHE, Ludwig, *La palabra sin artificio*, trd. de J. Sigúan. Madrid: El Croquis, 1995.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, espacio y arquitectura*, trd. de A. Margarit. Barcelona: Blume, 1975.

OUD, Jacobus J. P., *Mi trayectoria en 'De Stijl'*, trd. de C. Grego. Murcia: C.O. Aparejadores, 1986.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, trd. V. Careaga. Barcelona: Tusquets, 2003.

PARMEGGIANI, Marco, *Nietzsche y la crítica del sujeto del conocimiento*. Málaga: U. Málaga, 1996.

PIZZA, Antonio, *Viena-Berlín Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: UPC, 2002.

QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona: F.C. Arquitectos, 2005.

RASMUSSEN, Steen E., *La experiencia en la arquitectura*, trd. de C. Ruiz. Barcelona: Reverte, 2007.

RIEGL, Alöis, *El arte industrial tardorromano*, trd. de A. Pérez y J. Linares. Madrid: Visor,

ROWE y KOETTER, *La ciudad collage*, trd. de E. Riambau. Barcelona: G. Gili, 1998.

RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, trd. de L. Escolar, México: Aguilar, 1963.

RYKWERT, Joseph., *La casa de Adán en el paraíso*, trd. de J.G. Bernamendi. Barcelona: G. Gili, 1999.

SANTIAGO GUERVÓS, Luis. E. de, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2004.

SCHNEERBART, Paul, *La arquitectura de cristal*, trd. de A. Pinós. Murcia: C.O. Aparejadores, 1998.

SEMPER, Gottfried, *Style in the technical and tectonic arts; or Practical Aesthetics*. Los Ángeles: Getty Publications, 1863.

SEMPER, Gottfried, *The four elements of architecture and other writings*, trd. de H. Mallgrave y W. Herrmann, Cambridge: Cambridge U. P., 2010.

SENNETT, Richard, *Carne y piedra*, trd. C. Vidal. Madrid: Alianza, 2007

SENNETT, Richard, *La conciencia del ojo*, trd. de M. Martínez-lage. Barcelona: Versal, 1990.

SLOTERDIJK, Peter., *El pensador en escena*, trd. de G. Cano. Valencia: Pre-textos, 2003

SIMMEL, Georg, ", *El individuo y la libertad*, trd. de S. Mas. Barcelona: Península, 2001.

SUDJIC, Deyan, *La arquitectura del poder*, trd. de I. Ferrer. Barcelona: Ariel, 2005.

SULLIVAN, Louis. H, *Charlas con un arquitecto*, trd. de B. L. Kenny. Buenos Aires: Infinito, 1957.

SULLIVAN, Louis. H, *Un sistema del ornamento arquitectónico*, trd. de Eyaralar e I. Londoño. Murcia: C.O. Aparejadores, 1985.

TAUT, Bruno, *Escritos expresionistas*, trd. de D. Ábalos. Madrid: El croquis, 1997.

TESENOW, Heinrich, *El trabajo artesanal y la pequeña ciudad*, trd. de J.M. García. Murcia: C.O. Aparejadores, 1998.

VASARI, Giorgo, *Las vidas*, coord. trd. de G. Grabiele. Madrid: Cátedra, 2010

VENTURY, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, trd. de A. Aguirregoitia y E. De Felipe. Barcelona: G. Gili, 1999.

VIOLET- LE DUC, Eugène, *Conversaciones sobre la arquitectura (2 vols)*, trd. de M. Pla. Murcia: C.O. Arquitectura T., 2005.

WAGNER, Otto, *La arquitectura de nuestro tiempo*, trd. de: J. Siguán. Madrid: El Croquis, 1993.

WAGNER, Richard, *La obra de arte del futuro*, trd. de J. Llinares y F. López. Valencia: U. Valencia, 2007.

WRIGHT, Frank L., *El futuro de la arquitectura*, trd. de E. Goligorsky. Buenos Aires: Poseidón. 1957.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.

WORRINGER, Whilhem, *Naturaleza y abstracción*, trd. de M. Frenk. México: F.C.E., 1997

WYSS, Beat., *La voluntad de arte sobre la mentalidad moderna*. Madrid: Abada, 2010

ZUMTHOR , Peter, *Atmosferas*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2006.

ZUMTHOR , Peter, *Pensar la arquitectura*, trd. de P. Madrigal. Barcelona: G. Gili, 2009.

### **3.- Literatura secundaria**

AAVV, *Nietzsche and "an architecture of our minds"*. Los Angeles: Getty.I, 1999.

AAVV., *Textos de arquitectura sobre la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

AAVV., *Herzog & De Meuron (60+80)*, Madrid: El croquis, 2000.

AAVV, *Decostered & Rahm. Physiological Architecture*, trd. de Apostroph Ag. Zurich: Birkhäuser, 2002.

AGAMBEN, Giorgio, *El hombre sin contenido*, trd. de E. Margharetto. Barcelona: Àltera, S. L., 2005

AAVV, *Incorporaciones*, trd. de J. Casas, C. Laguna, C. Martinez. Madrid: Catedra, 1996.

AAVV, *G an Avant-Garde Journal of art, architecture, design, and film. 1923-1926*. Los Angeles: Getty, 2010.

AUGE, Marc, *No lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2004

BACHELARD, Gaston, *Poetica del espacio*, trd. de C. de Champourcin. México: FCE, 2000.

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, trd. de A. Saavedra. Murcia: C O Aparejadores, 1995.

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, trd. de F. González. México: Siglo XXI, 2007

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, trd. de M. Rosenberg. Buenos Aires: FCE, 2006.

BONET, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Akal, 1990

SPINOZA, Braunch, *Tratado político*, trd. de E. Tierno. Madrid: Tecnos, 2007.

BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, trd. de L. Fdez. Castañeda. Madrid: Akal, 2005

BENJAMIN, Walter, "El origen del 'Trauerspiel' alemán" en *Obras Libro I*. vol. I, trd. de A. Brontons. Madrid: Abada, 2006.

BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica" en *Discursos ininterrumpidos*, trd. de J Aguirre. Madrid: Taurus, 1973

BEUYS, Joseph, *Ensayos y entrevistas*, trd. de M. Salmerón. Madrid: Síntesis, 2006.

BOLLNOW, Otto. F., *Hombre y espacio*, trd. de J. Lopez de Asiain y Martin. Barcelona: Labor, 1969.

BUCKHARDT, Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*, trd. de T. Blanco, F. Bouza, J. Barja. Madrid: Akal, 2004.

BURKE, Edmund, *De lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza, 2005.

CASTRO, Sixto J., *En teoría, es arte*, Salamanca: San Esteban, 2005.

DARWIN, Charles, *El origen de las especies*, trd. de E. Godinez. Madrid: Akal, 2009

DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, trd. de J.L. Pardo. Valencia: Pretextos, 2007.

DELEUZE, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, trd. de J. Vázquez y U. Larraceta. Barcelona: Paidós, 2004.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI Felix, *Mil mesetas*, trd. de J. Vázquez. Valencia: Pre-Textos, 2004.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, trd. de M. Morey. Barcelona: Paidós, 2005

DETIENNE, Marcel, *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación al politeísmo griego*. trd. de M. Llinares. Madrid: Akal, 2001

DERRIDA, Jacques, *Sobre la verdad en pintura*, trd. M. Celia y D. Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2005

FRAZER. James G., *La rama dorada*, trd. de E. y T. Campuzano, México: FCE, 1981.

FOUCAULT, Michel, *Nacimiento de la Biopolítica*, trd. de H. Pons. Madrid: Akal, 2009.

FOUCAULT, Michel, *Escritos esenciales*, trd. de F. Alvarez, J. Varela, M. Morley y A. Gabilondo. Barcelona: Paidós. 2010. MALLGRAVE, Harry F., *Gottfried Semper. Architect of nineteenth century*. Yale: Yale U. 2006.

GUARDINI, Romano, *Letters from lake Como*, trd. de G.Bromley, Michigan. Resourcement, 2004.

GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, trd. de A. Gómez. Madrid: Tecnos, 2001.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, trd. de A. Agud y R. de Agapito. Salamanca: Sigueme, 1998.

GOETHE, Johann.W., *Escritos sobre arte*, trd. de M. Salmerón. Madrid: Síntesis, 1999.

GOETHE, Johann.W., *Teoría de la naturaleza*, trd. de D. Sanchez. Madrid: Tecnos, 2007.

GOETHE, Johann.W., *Obras completas*, trd. de R. Casinos, México: Aguilar, 1968.

HAUSMANN, Raoul, *Correo dadá*, trd. de M. Pérez. Madrid: Acuarela, 2011.

HEIDEGGER, Martin, en *Conferencias y artículos*, trd. de E. Barjau. Barcelona: Serbal, 2001.

HERBERT, Spencer, *Los primeros principios*, trd. de E. López. Granada: Comares, 2009

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta a Lord Chandos*, trd. de A. Dietrich, Madrid: Alianza2008.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Ensayos*, trd. de F. Martinez. Madrid: Hiperión, 1976.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Hyperión*, trd. de J. Munárriz. Madrid: Hyperión, 1988

HUIZINGA, , *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1954.

JAEGER, Werner, *Paideia*, trd. de J. Xirau, México: FCE, 1971.

KANT, Inmanuel, *Critica del Juicio*, trd. de M. García. Madrid: Tecnos, 2007.

KRUGMAN, Paul, *La organización espontánea de la economía*, trd. de A. Comas. Barcelona: A. Bosch, 1997.

LUKÁCS, Georg, *Estética*, (4 Vols.) , trd. de M. Sacristán, Barcelona: Grijalbo, 1967.

LANGE, Frederic A., *Historia del materialismo*, trd. de V. Colorado. Madrid: D. Jorro, 1903.

MARCHAN FIZ, Simón, *La estética de la cultura moderna*. Madrid: Alianza, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, trd. de J. Cabanes. Barcelona. Península, 1975.

MUMFORD, Lewis, *La cultura de las ciudades*, trd. de C. M<sup>a</sup>. Reyles. Buenos Aires: Emecé, 1957.

MAFFESOLI, Michel, *El crisol de las apariencias para una ética de la estética*, trd. de D. Gutierrez. Madrid: S. XIX, 2007.

NEGRI, Tony, *Arte y multitud*, trd. de R. Sanchez. Madrid: Trotta, 2000.

OVIDIO, *Metamorfosis*, trd. de R. M Iglesias y C. Álvarez Madrid: Cátedra, 2009.

RIEGL, Alòis, *Problemas de estilo, Fundamentos para una historia de la ornamentación*, trd. de F. M. Saller, Barcelona: G Gili, 1980.

SCHOERSKE, Carl e., *La Viena de fin de siglo*, trd. de S. Jawerbaum y J. Barba. Buenos Aires: S. XIX, 2011.

SCHOPENAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, (2 vols.), trd. de P. López. Madrid: Trotta, 2007.

SPENGLER, Oswald, *La decadencia de occidente*, (2 vols.), trd. M.G. Morente. Madrid: Espasa, 2007.

SPOTTS, Frederic, *Hitler y el poder de la estética*, trd. de J. y P. Alfalya. Madrid: a. Machado, 2001.

SCHILLER, friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trd. de J. Feijó y J. Seneca. Madrid: Anthropos, 2005.

SPINOZA, Braunch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, trd. de V. Peña. Madrid: Tecnos, 2007

TURNER, Victor, *La selva de los signos*, trd. de R. Valdés, Madrid: S. XXI, 2005.

VALÉRY, Paul, *Eupalinos o arquitecto*, trd. de J. Carrer. Murcia: C O Aparejadores, 1982.

VERNANT, Jean P., *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*, trd. de J.D. López. Barcelona: Ariel, 2001

VERNANT, Jean P., *Los orígenes del pensamiento griego*, trd. de M. Ayerra. Buenos Aires: Eudeba, 1979

WAGNER, Richard, *Opera y drama*, trd. de A.F. Mayo. Sevilla: J. Andalucía, 1997.

WEBER, Max, *La ciudad*, trd. de J. Varela y F. Alvarez- Uría. Madrid: La piqueta, 1987.

WEBER, Max, *Economía y sociedad*, trd. de J. Medina. México: F.C.E., 1993.

WILDE, Oscar, *Las artes y el artesano*, trd. de C. García. Madrid: Gadir, 2010.

ZIZEK, Slavoj, *Órganos sin cuerpo*, trd. de A. Gimeno. Valencia: Pre. Textos, 2002.