

## *La belleza de la curva, o por qué Niemeyer no es barroco*

*Fabio Vélez*

*Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*

### **Resumen:**

Este artículo trata de entender y cuestionar las motivaciones que se hallan en la tendencia modernista de hacer encajar la obra del arquitecto brasileño, Oscar Niemeyer, en la categoría de barroco. Para desmontar este tópico, se procede a una genealogía del ornamento con vistas a explicitar las suspicacias que desata esta figura (Kant, Loss, Adorno) y que podrían explicar la recepción barroca de la obra de Niemeyer. Todo ello para, al fin, evidenciar la posibilidad de una belleza que no tendría estar reñida con la funcionalidad.

**Palabras clave:** Niemeyer, Loos, curva, ornamento, belleza.

### **Abstract:**

This article tries to understand the motivations that lie on the modernist architecture in order to identify and categorize the work of the brazilian architect, Oscar Niemeyer, in baroque terms. To dismantle this topic, we propose a genealogy of the ornament in order to make explicit the suspicions unleashed by this figure (Kant, Loss, Adorno) and that could explain the baroque reception of Niemeyer's work. All this, in sum, to show the possibility of a beauty in tun with functionality.

**Keywords:** Niemeyer, Loos, curve, ornament, beauty

1.-

A mediados del S. XVI, el portugués García da Orta, en su *Coloquio dos simples e drogas da Indias*, se esmeraba en recoger uno de los primeros significados –si no es que el primero– del término “barroco”. Allí, se podía leer de este vocablo que era la manera ordinaria que tenían los joyeros para distinguir, de entre las perlas, a la rugosa. Avanzada media centuria, en 1611, Sebastián de Covarrubias, padre del primer diccionario en lengua romance, recogía y retomaba el significado de la voz “barrueco” de esta guisa: «entre las perlas llama barruecos unas que son desiguales (...) por la semejanza a las berrugas (sic)». A su vez, y en este orden de ideas, de “berruga” se decía provenir «del nombre Latino verruca, que propiamente significa la cubre (sic) levantada del algún monte, o peñasco: y de aquí por similitud se la toma por la que sale al hombre en la cara». Estas primeras huellas, aunque solo en apariencia anecdóticas, nos permiten constatar dos cuestiones de interés que huelga poner de relieve: en primer lugar, que la palabra “barroco” solo llega a las lenguas modernas por desplazamiento figurativo, inicialmente como catacresis y posteriormente como metáfora; y, en segundo lugar, que el término barroco, tal y como solemos utilizarlo en la actualidad, es decir, como sinónimo de extravagancia y complejidad (tercer desplazamiento metafórico), solo empieza a construirse a finales del XVIII, esto es, tardía y póstumamente, y principalmente de la mano de las Enciclopedias<sup>1</sup>.



Perla barroca (Museo Internacional del Barroco, Puebla, México)

En vista del juego de desplazamientos, todo pareciera insinuar que lo barroco (en palabras de Sarduy) «estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad»<sup>2</sup> y que, por unas u otras razones, lo evidente hasta la fecha es que (como diría Ortega) «no se sabe muy bien qué es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología»<sup>3</sup>. Por si esto no fuera suficiente, al abundar en la materia, podría inferirse que aquellos que se habrían dado a la tarea no habrían procedido, en último término, sino por vía negativa y subsidiaria, es

decir, por contraposición a algo otro, y ese algo otro no habría dejado de variar según el autor y la época (el clasicismo, el Renacimiento, la Ilustración...<sup>4</sup>).

2.-

Tomar debidamente en cuenta esta indeterminación es importante porque va a aflorar precisamente en las escasas, por no decir que contadísimas, ocasiones en las que Niemeyer va a tratar de unificar y entender el conjunto de críticas recibidas. A propósito de Pampulha –su primera gran intervención arquitectónica– nos dice lo siguiente:

Algunos se levantaron contra Pampulha (...) Y las palabras barroca, fotogénica, se repetían, vacías y gratuitas (...) La idea del barroco se resumía para ellos en un término peyorativo, cuyos matices y significaciones parecían desconocer<sup>5</sup>.

Es posible colegir de estas valoraciones lo siguiente: a falta de un comodín mejor, el adjetivo “barroco” se incorporó a la retórica del *International Style* para desacreditar a todo aquel osara desviarse de la ortodoxia reinante. Esta acusación no era en absoluto banal puesto que la crítica dirigida a Niemeyer, habida cuenta de su arbitrario encasillamiento como barroco, no procedía sino de una clasificación binarista que en modo alguno reflejaba ni la obra de Niemeyer, ni –como veremos– la de alguno de los presuntos baluartes de la expandida escuela.

Adentrarse en los escritos de Niemeyer, sobre todo en los más teóricos y menos biográficos (aunque esta distinción siempre es porosa), supone advertir un permanente forcejeo por parte de este último para liberarse de las etiquetas dolosamente asignadas por sus detractores. No es para nada casual, así pues, el encadenamiento estratégico de pares empleados en la fundamentación y estructuración de sus ensayos. Valgan algunos (estos), como ejemplo del resto; así por ejemplo: función y belleza, rigor y fantasía, ángulo recto y forma libre, racional y decorativo o “máquina de habitar” y obra de arte. Lo interesante, así mismo, es notar que justamente aquellos que reivindicarían para sí las virtudes de la primera parte de binomio (Gropius, Mies van der Rohe, Philip Johnson, etc.) serían los mismos que, matices oportunos mediante, verían sin mayores problemas la posibilidad de imputar la segunda parte –la viciada– a la obra de Niemeyer.

Pues bien, en cierto sentido, uno de los propósitos manifiestos de los textos de Niemeyer sería precisamente el de matizar el sambenito, según él equivocadamente atribuido, de arquitecto barroco.

3.-

Cualquiera que haya visitado las obras y los textos de Niemeyer habrá reparado que la anterior taxonomía incurre en una palmaria injusticia. Uno estaría tentado, antes bien, a encontrarle acomodo precisamente en los intersticios de esa larga cadena antes referida. Y esto, en efecto, podría apreciarse sin mayor esfuerzo desde un escrutinio atento de su obra. Ciertamente, no es extraño tropezarse en sus textos con apreciaciones tan sutiles como estas: «Para algunos, la función es lo que cuenta; para otros, *incluye* la belleza»<sup>6</sup>, «*si no* acepto el camino decorativo (...) *concuero* con él en haber acabado definitivamente con las imposiciones negativas del racionalismo»<sup>7</sup>, «Estoy a favor de una libertad plástica *casi* ilimitada (...) Ahora bien, esa libertad no puede ser usada indiscriminadamente»<sup>8</sup> (cursivas mías). Pues bien, esta suerte de *mediocritas* ambivalente –si no ando muy desnortado– va a constituir el caldo de cultivo imprescindible para que Niemeyer, ahora sí, ensaye un aparato conceptual propio que le permita dar cuenta positiva de su trabajo. Nos referimos, pues, a conceptos medulares tales como “curva”, “leveza” o “espacio arquitectónico”. Volvamos a la querrela barroca. ¿Era Niemeyer barroco? ¿Y tanto si lo era como si no, en qué sentido? Antes de sondear algún tipo de respuesta, demos un rodeo.

4.-

Como decíamos al inicio, son extraordinarias las ocasiones en las que Niemeyer se sirve o alude al término barroco para referirse a su obra. Lo cierto, en todo caso, es que siempre que nos topamos con ellas podemos reconocer una reacción similar, a saber, una primera desazón y el posterior intento por desembarazarse de una categoría que, repetida e involuntariamente, se le pretende asignar. Dicho esto, no es menos cierto que disponemos además de otro contexto en el que la palabra nos puede aportar información valiosa para responder a las anteriores preguntas. Pues bien, por extraño que parezca, el otro autor que suele aparecer, directa e indirectamente, acompañando a la palabra barroco no es otro que Le Corbusier. Veamos cómo y por qué.

En un artículo titulado “Los caminos de la arquitectura”, e integrado en *Charla de arquitecto*, Niemeyer, tras ajustar cuentas con la pobreza estética del funcionalismo (recuérdese el apotegma: “*form follows function*”), aprovechaba la oportunidad –por paradójico que parezca– para cerrar filas con el maestro. Así es, allí, y como procurando excluirlo del resto del movimiento, Niemeyer trataba de remozar a su ya por entonces colega, alegando a la sazón una supuesta relajación de sus dogmas iniciales. Para ello, Niemeyer recurrirá vicariamente a la autoridad de un amigo: el pintor Ozenfant. Y este escribía a este respecto y a propósito del arquitecto: «después de haber ejemplificado durante mucho tiempo la disciplina purista y la lealtad del

ángulo recto, Le Corbusier decidió abandonarlo por la corriente de un nuevo barroco venido de otras latitudes»<sup>9</sup>. Ni que decir tiene que, para Niemeyer, estas latitudes no eran otras que las brasileñas.

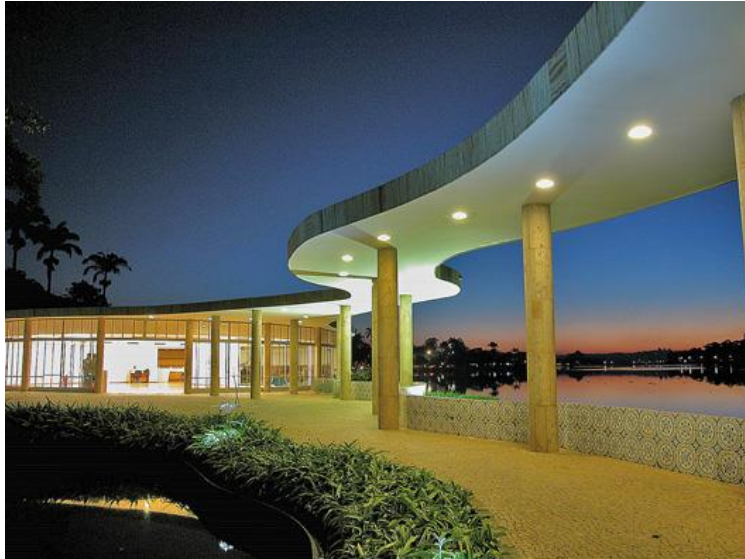
Es fácil conjeturar que estas palabras de Ozenfant no tendrían que ser aprobadas necesariamente por Le Corbusier y que, a este respecto, el suizo, de haber tenido la oportunidad, muy bien hubiera podido discrepar. Porque, ¿Le Corbusier barroco? La mera pregunta suena a sinsentido, si no es que a mera provocación. Y, en efecto, nos cuesta imaginarlo asintiendo o haciendo suya una declaración semejante. Prosigamos un poco más con la pesquisa.

Si, todavía insatisfechos con lo anterior, decidiéramos peinar un texto clave del brasileño como *La forma en la arquitectura*, encontraríamos en su interior el curioso relato de una vivencia, ahora sí directa, en la que Niemeyer reproducía unas palabras donde el propio Le Corbusier, abatido por una de las críticas recibidas a raíz de su último gran proyecto en la India, le confesaba lo siguiente: «Oscar, vea esta marquesina del Congreso de Chandigarh. Dicen que es barroca, pero pocos la podrían concebir»<sup>10</sup>.



Marquesina Congreso de Chandigarh (Le Corbusier)

Tras la anécdota, no parece fruto de la casualidad que Niemeyer volviese a retomar el hilo de su discurso, recordando para ello su primera gran participación en la arquitectura brasileña, a saber, Pampulha y, más en concreto, la Casa del Baile (con su célebre marquesina) como pretexto<sup>11</sup>.



Marquesina de la *Casa do Baile* en Pampulha (O. Niemeyer)

Lo primero que cabría decir es que el juicio de Niemeyer con respecto al legado de Le Corbusier en Brasil era evidente y acertado: «aplaudíamos íntimamente al viejo maestro. Hacíamos lo mismo, aunque en un sentido diferente: buscábamos la levedad arquitectónica»<sup>12</sup>. Lo segundo es que, ironía cruel de la historia, maestro y discípulo parecían compartir ahora el mismo centro de la crítica: su barroquismo.

Sea como fuere, ¿se puede decir de Niemeyer que era un autor barroco? No parece que sea el caso. Niemeyer simplemente se limitó a defender que la función no tendría que estar reñida con la belleza, y que, por este motivo, la recta (“el camino más corto entre dos puntos”) constreñía, sin duda alguna, las nuevas plasticidades que el hormigón armado proveía a una imaginación por naturaleza libre y desatada<sup>13</sup>. Es probable concluir, sin desatinar en exceso, que este rechazo parcial, que no frontal, mostrado a la preceptiva del *International Style* le valió el calificativo peyorativo de barroco.

Puede evidenciarse así que para los funcionalistas la “curva” solo fue el pretexto espurio para algo mayor y más hondo, a saber, reprobar y condenar todo desvío del ángulo recto como ornamento gratuito e irracional. Pevsner, el gran historiador de la arquitectura, llegó a hablar incluso de un manierismo frívolo e irresponsable, característico de la tradición barroca<sup>14</sup>. Niemeyer nunca ocultó la fuente de inspiración de la torsión. Esta provenía, en su caso, de la más trivial experiencia cotidiana: las iglesias en Minas Gerais, unos cuerpos esbeltos paseando por Copacabana o la sierra de la costa atlántica. Curiosamente para el caso, Loos y el mismo Le Corbusier ya habían tiempo atrás interpretado ese desvío como un mal sensualista inherente a pulsiones femeninas y culturas primitivas<sup>15</sup>. ¿Pretendían equiparar las curvas de Niemeyer a los arabescos del indígena papúa que, según Loos, tatuaba todo cuanto tenía a su alcance?

5.-

Quizás, por medio de otro rodeo (concédasenos uno más), sea posible profundizar y comprender algo más estos embates de la crítica funcionalista. Dejémonos auxiliar, en esta segunda vuelta, por la *teoría*.

Si así lo hiciéramos, es probable que una parada obligatoria estuviera marcada por un texto de Adorno titulado “El funcionalismo hoy”<sup>16</sup>. En él, aprovechando el polémico contexto de la “reconstrucción” alemana, Adorno ensayaba una relectura crítica de los textos de Loos. Por traerlo en breve, el dilema, a juicio de este, no solo surgía a propósito de una arquitectura que hacía tambalear la clásica taxonomía entre bellas artes y artes funcionales, sino que el mismo criterio que se presuponía para delimitar semejante clasificación ya ni siquiera podía seguir sustentándose, tal y como Loos suponía. Pues en efecto, y como tratará de demostrar Adorno, «nada es estético en sí mismo»<sup>17</sup>. Adorno proponía, de este modo, una corrección de las premisas que rebajaran, y llegado el caso indultaran, el papel reprochable –criminal, llegará a decir Loos– del ornamento. Este último ya había en *Ornamento y delito* (1908) asumido el extraño papel de profeta y evangelizador a un mismo tiempo. He aquí unas palabras del inicio de su célebre artículo:

La evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios. Con ello creí darle al mundo una nueva alegría; no me lo ha agradecido (...) Cada época tenía su estilo, ¿y sólo a nuestra época debía negársele un estilo? (...) Entonces dije: no lloréis. Ved, es esto lo que caracteriza la grandeza de nuestro tiempo: que no sea capaz de ofrecer un nuevo ornamento. Hemos superado el ornamento (...) (...) Ved, está cercano el tiempo, el gozo nos espera. ¡Pronto relucirán como muros blancos las calles de las ciudades! Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Pues ahí estará el gozo<sup>18</sup>.

Si no ando del todo equivocado, en estas palabras latían de fondo y se tensionaban las premisas kantianas para una analítica de lo bello y un arte autónomo. Y, como es sabido, el arte para Kant no solo era por definición ajeno a cualquier finalidad objetiva –por ejemplo, la utilidad–, sino que comportaba de consuno una suerte de paradójica “finalidad sin fin” o “formal”. Como Adorno acertadamente entreveía, en Loos, pese a todo, la fórmula trascendental kantiana era oportunamente inserta en una dinámica histórica de estilos<sup>19</sup>; de ahí su glosa conclusiva: la crítica al ornamento es la crítica, correctamente examinada, no al excedente, sino a lo que históricamente ha perdido su sentido funcional y simbólico; o dicho con otras palabras, acerca de la funcionalidad solo es posible hablar desde un aquí y un ahora<sup>20</sup>. Es por ello que únicamente desde esta hipótesis –como hace Loos– tendría sentido arremeter sin caer en contradicción contra el *art nouveau* de su tiempo, pero no así, por ejemplo, contra el barroco.

Pese al punto de vista dialéctico introducido por Adorno, y tibiamente insinuado en Loos, creo que podemos encontrar elementos en el mismo Kant para salir del atolladero. Procedamos. En la *Crítica del juicio* este ya había distinguido, nada fortuitamente, el diferente papel desempeñado por el adorno (*parerga, Zieraten*) y el ornamento (*Schmuck*). En pocas palabras, además de la constitución interna del objeto, la belleza de la forma, decía Kant, era susceptible de ser enriquecida estéticamente por un suplemento externo, que él denomina adorno. A propósito de este, hágase memoria, Kant hacía referencia, de entre la ristra de ejemplos, a las columnatas en torno a los edificios. No sucedía lo mismo con el ornamento, corregía seguidamente el autor, ya que este recurso a diferencia del anterior se agotaba en el aplauso fácil al margen de la forma y, por lo tanto, en detrimento de la auténtica belleza. Kant, para la presente, ponía como ejemplo el uso de marcos dorados en la pintura. Prosigamos sobre terreno kantiano.

Apenas transcurridas dos páginas, y en contra de lo esperado, es decir, una vez que habíamos asimilado que la cosa se ceñiría a una “crítica” y uno a una “ciencia” de lo bello, porque no había un concepto de este último, Kant dedicaba todo un epígrafe (el 16) no solo a distinguir, sino a dar carta de naturaleza a dos tipos de bellezas. Por un lado, tendríamos una belleza pura y libre (*pulchritudo vaga*) y, por otro, una belleza, menor pero no por ello menos real, adherente y condicionada (*pulchritudo adhaerens*). La belleza de la arquitectura, es fácil adivinarlo, caería dentro de esta última.

Para dar cuenta de esta diferencia, Kant recurrirá a una interesante analogía. Según él, a diferencia de las flores que son bellas «de por sí» (*i. e.*, más allá de su fin natural y del conocimiento que nos pudiera proveer la botánica), la arquitectura, dice Kant, «presupone el concepto de fin que determina lo que la cosa deba ser y, en esta medida, un concepto de perfección»<sup>21</sup>. Estaríamos, por tanto, en este último caso, frente a una satisfacción no solo estética (de los sentidos) sino, también, intelectual (del pensamiento). Y, sin embargo, ya Kant se había detenido previamente en demostrar que la belleza no admitía concepto alguno<sup>22</sup>; primero, porque de haberlo –concepto– nos hallaríamos frente a un juicio lógico y no estético, y segundo, porque de hacerlos compatibles, la imaginación no se agotaría en la libre contemplación, sino que se vería coartada por un fin.

En este punto, cabría cuestionarse con toda justicia: ¿No está Kant contradiciéndose de algún modo? ¿Cómo aceptar, pues, la posibilidad de una belleza adherente? Tal vez, si seguimos a Kant, seamos capaces de encontrar alguna respuesta. Pues bien, bastaba avanzar unas pocas páginas, en concreto hasta el epígrafe que tenía por objeto dictaminar la viabilidad de un ideal de belleza (el 17), para toparse con una posible salida a nuestras preguntas. Allí se podía leer lo siguiente: «No cabe representar ningún



ideal de belleza adherente a una bella casa (...) porque los fines no están ni suficientemente determinados ni fijados por su concepto y, en consecuencia, *la finalidad es casi tan libre como en la belleza vaga*»<sup>23</sup> (cursivas mías). Es decir, y si entiendo bien a Kant, el concepto de casa (y, por extrapolación, el de arquitectura) al no estar cerrado y, por ende, permanecer incompleto, exigiría la necesaria intervención de la libertad creativa para su efectiva materialización. (Valga este ejemplo: no es lo mismo “diseñar” un triángulo equilátero, que “diseñar” una casa<sup>24</sup>).

Recapitulemos. Esa *mediocritas* a la que antes me referí con Niemeyer, esa tercera vía (recuerden: ni decorativismo ni racionalismo puro; libertad sí, pero no indiscriminada; etc.), tengo para mí que está directamente relacionada con el “adorno” kantiano, cuyo protagonismo como hemos visto vendría propiciado por un concepto de perfección no saturado de determinaciones, y que en el caso particular de Niemeyer se desahogaría por medio de la “curva”.

Es más, Kant, que no gustaba de dejar cabos sueltos, aventuraba una interesante hipótesis para explicar los dos extremos del arco aludido, esto es, –y trayéndolo a nuestro particular– aquel que encarnaría el ángulo recto del funcionalismo y el que representaría el garabato grotesco del barroco. Pues bien, según él, la geometría, la simetría y la regularidad serían rasgos característicos de los fines y los propósitos, ya que en estos casos la satisfacción descansaría antes en la utilidad, que en su mera contemplación. De ahí que, como señalaba Kant, en general nos «disguste una habitación cuyas paredes forman ángulos agudos»<sup>25</sup>. Ahora bien, para desarrollar en pureza el libre juego de las capacidades de representación, habría por las mismas que evitarse a toda costa la regularidad, pues esta limitaría de por sí las posibilidades de nuestra imaginación contemplativa, un *poetizar*. Y sentenciaba Kant: «Lo rígidamente regular (lo que se aproxima a la regularidad matemática) porta en sí lo opuesto al gusto: no permite recrearse largamente en su contemplación, sino que aburre a menos de tener expresamente (...) un fin práctico»<sup>26</sup>.

Esta pretensión de rigidez regular, dicho sea de paso, recuerda y mucho a la “construcción pura”, de líneas y ángulos rectos, que proclamaba Loos como consumación de la utopía civilizatoria. La alerta de Kant, a este respecto, no era baladí: ciertamente, no estaba muy claro en qué podría consistir y qué forma podría tomar esa construcción pura “que no se fija en otra cosa que en su fin”. Tampoco, por cierto, debiera subestimarse la de Adorno, a saber, aquella que nos recordaba que la separación radical entre arte autónomo y arte funcional (que suponía Loos), amén de resultar fetichista por situarse al margen de los modos de producción, destilaba una suspicacia de complicada disolución, a saber, que la renuncia al estilo (por eliminación del ornamento) pudiera no ser sino un estilo más, un nuevo estilo<sup>27</sup>. Por decirlo y

rematarlo con Kant: parece complicado, si no imposible, discriminar y separar en la forma bella el “adorno” de la “parte constitutiva interna del objeto”. Es decir, no parece que pueda si quiera imaginarse algo así como un *grado cero* de la arquitectura<sup>28</sup>.

Si entiendo bien a R. Venturi, pionero en contrarrestar el discurso de la ortodoxia purista moderna, su defensa de la contradicción y la complejidad en la arquitectura, podría encontrar un natural acomodo en lo anterior. Como él gustaba de señalar, la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el simple hecho de tener que lidiar con los tradicionales elementos vitrubianos (*utilitas, venustas y firmitas*); ahora bien, como de igual modo dejaba sentado, si “más no es menos”, tampoco tiene que ser indefectiblemente más. O en sus propias palabras: «Las formas simplificadas o superficialmente complejas no funcionarán»<sup>29</sup>.

6.-

Volvamos adonde lo habíamos dejado, antes de la digresión. Así también, según lo entiendo, cabría encajar la propuesta de Niemeyer, es decir, ni ángulos rectos ni ángulos agudos, ni “cajas de zapatos” ni “edificios-ornamento”<sup>30</sup>, simple y llanamente curvas, “adornos”, *belleza*.

---

<sup>1</sup> J. L. Marzo señala en su interesante estudio sobre el barroco este hecho. Por ejemplo, en la *Enciclopedia Metodológica* (1788), Quatremere de Quincy asociaba lo barroco en arquitectura a «un refinamiento que abusa de la complicación», *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Katz, B. Aires, 2010, p. 31.

<sup>2</sup> S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Cuenco de Plata, B. Aires, 2011, p. 5.

<sup>3</sup> Ortega y Gasset, “La voluntad del barroco” en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid, 1986, p. 176. No se intentará, aquí, una gesta de tales dimensiones. Precedentes hay y, por cierto, múltiples y encomiables. No serán pocos los intentos denodados por acotarlo histórica, estilística o ideológicamente.

<sup>4</sup> El clásico trabajo de H. Wölfflin, *Renacimiento y barroco* (1888), podría fungir como botón de muestra en esta estrategia.

<sup>5</sup> O. Niemeyer, *A forma na arquitetura*, Revan, Rio de Janeiro, 2005, pp. 31-2.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>7</sup> O. Niemeyer, *Conversa de arquiteto*, Revan, Rio de Janeiro, 1999, p. 16.

<sup>8</sup> O. Niemeyer, *Minha experiência em Brasília*, Revan, Rio de Janeiro, 2006, p. 25.

<sup>9</sup> Se encuentra en O. Niemeyer, *op. cit.*, 1999, p. 16.

<sup>10</sup> O. Niemeyer, *op. cit.*, 2005, p. 34.

<sup>11</sup> Una interesante lectura de la Casa do Baile puede encontrarse en P. Mottos, *A Poética da luz natural na obra de O. Niemeyer*, Eduel, Londrina, 2008, pp. 51 y ss.

<sup>12</sup> O. Niemeyer, *op. cit.*, 2005, p. 40. Para un despliegue de la impronta de Le Corbusier en la arquitectura y el urbanismo brasileños, véase de E. D. Harris, *Le Corbusier. Riscos Brasileiros*, Nobel, Sao Paulo, 2002.

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, su valoración de la Bauhaus en una breve carta remitida a Sussekind (13 de marzo de 2001), *Conversa de amigos. Correspondência entre O. Niemeyer e J. C. Sussekind*, Revan, Rio de Janeiro, 2002, pp. 16 y ss. J. Maderuelo ha presentado una breve y lúcida panorámica sobre los derroteros del

---

funcionalismo en *La idea de espacio. La arquitectura y el arte contemporáneos (1960-89)*, Akal, Madrid, 2008, pp. 55 y ss.

<sup>14</sup> N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Penguin, Londres, 1972, pp. 425-31.

<sup>15</sup> Véase un muy interesante artículo de S. Philippou, “El modernismo radical de Oscar Niemeyer”, *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXIV, num 2, 2013, pp. 5-26.

<sup>16</sup> Incluido en *Sin imagen directriz. Parva aesthetica (1967)* en *Obra Completa 10/1*, trad. J. Navarro, Akal, Madrid, 2008, pp. 329-46.

<sup>17</sup> Ni incluso el arte. Es más, de serlo, como señala Adorno, el arte en tanto que ornamento puro debería ser erradicado antes que cualquier otro. Lo cual llevaría a la paradoja de que la cima de la civilización, el reino de la pura funcionalidad, comportaría el fin del arte. Es verdad que Loos no va tan lejos, pero para ello tiene que hacer concesiones *ad hoc*.

<sup>18</sup> A. Loos, *Escritos I*, ed. A. Opel y J. Quetglas, El Croquis, Madrid, 1993, pp. 347-8. (No puedo dejar de leer este pasaje sin pensar en algunos cuadros de De Chirico).

<sup>19</sup> Precisa Adorno parafraseando a Loos: «lo que en el lenguaje de un ámbito material todavía era necesario se vuelve superficial (ornamental en el sentido malo) en cuanto deja de legitimarse en ese lenguaje, en lo que se suele llamar estilo. Lo que ayer era funcional se puede convertir en su contrario», *op. cit.*, 2008, p. 330.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>21</sup> Kant, es importante no soslayar este punto, distingue entre dos tipos de finalidades objetivas: una externa (utilidad) y otra interna (perfección). No puedo detenerme en este punto tan importante para una analítica de lo bello. Derrida se ha demorado sobre esta bisagra alumbrado corolarios y premisas insospechadas, por ejemplo, con el uso ambivalente de las finalidades, por parte de Kant, esto es, naturales y antropocéntricas. Me permito remitir a su *La verdad en pintura*, trad. M. González y D. Scavino, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 93-126.

<sup>22</sup> Tampoco, por ende, el concepto de perfección: «una finalidad interna objetiva, esto es, la perfección, se aproxima más al predicado de belleza, y en esta medida, ha sido identificada con la belleza, también por renombrados filósofos, si bien con el añadido: cuando se piensa de manera poco clara (...) es una verdadera contradicción representarse una finalidad *objetiva* formal sin fin, esto es, la mera forma de una perfección (sin ninguna materia y sin ningún concepto con el que concordar», Kant, *Crítica del discernimiento*, trad. R. Aramayo y S. Mas, Machado Libros, Madrid, 2003, pp. 179-80.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>24</sup> Visítese las agudas observaciones sobre las dimensiones cualitativa y cuantitativa de la perfección, *ibid.*, p. 179.

<sup>25</sup> ¿No sucede algo parecido al visionar los decorados del cine expresionista alemán?

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 197. En este sentido, es de justicia no descuidar que tanto Niemeyer como su maestro Le Corbusier defendían que la arquitectura, además de servir, debía conmover y sorprender.

<sup>27</sup> A este respecto, son pertinentes las paradojas y agudas observaciones encontradas por A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos en *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, (en especial) pp. 14 y ss y 75 y ss.

<sup>28</sup> Creo que Mies van der Rohe, más incluso que Le Corbusier, podría encarnar esta pretensión. Para aquél, por así decir, el concepto de perfección de la arquitectura sería viable y, por tanto, el adorno prescindible en estos precisos términos. No es casual, así pues, que en sus últimas entrevistas i) insista en la “estructura” en contraposición a la “forma”, ii) niegue cualquier beneficio al “estilo” (y menos al nuevo barroco) o iii) haga referencia al carácter “objetivo” de la arquitectura. Véase, *Conversaciones con Mies van der Rohe*, trad. M. Puente, Gustavo Gili, Barcelona, 2006. En este orden de ideas, Cohen, en su ya clásico monográfico sobre el arquitecto alemán, finaliza su volumen trayendo una anécdota que nos puede

---

ser útil a este respecto, a saber, recuerda cómo Mies, en su elogio funerario a Le Corbusier, alertaba de cómo las libertades puestas en circulación por el suizo podrían aun conducirnos a una “nueva época barroca”, véase J-L. Cohen, *Mies van der Rohe*, trad. J. Calatrava, Akal, Madrid, 2007, p. 166. Dicho lo cual, sería menester hacer una comparativa, pues no son menos ciertas las denuncias explícitas de Le Corbusier en su gran clásico: «los adornos (...) no son más que los testimonios insoportables de un espíritu muerto», «la decoración es de orden sensorial y primario como el color, y conviene a los pueblos sencillos, a los campesinos y los salvajes [¿acaso no parece escrito por Loos?]», «se ha depurado y afinado la sensación, se la eliminado el decorado y conquistado la proporción y la medida; se ha avanzado pasando de las satisfacciones primarias (decorado) a las satisfacciones superiores (matemática)», etc., *Hacia una arquitectura*, trad. J. Martínez, Poseidón, Buenos aires, 1978, pp. 70, 112, y 110, respectivamente.

<sup>29</sup> R. Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, trad. A. Aguirregoitia, E. de Felipe et al, Gustavo Gili, Barcelona, 2015, p. 32.

<sup>30</sup> I. Esteban sostiene que el ornamento, alentado por el capitalismo más reciente, habría mutado hacia un estadio superior, en una simbiosis perfecta de arte y funcionalidad, creando edificios-ornamento. Véase su excelente *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Anagrama, 2007, Barcelona.