

DC.19-20

AUTOR: MAURICI PLA
UNIVERSIDAD: ETSAB, UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
TÍTULO: COMPOSICIÓN
SUBTÍTULO: LOS INFORTUNIOS DE UNA PALABRA

PALABRAS CLAVE: VITRUBIO, TAXIS, DIÁTESIS, EFRTIMIA, OIKONOMIA,
SYNTHESIS, TRAZADO, ALBERTI, QUID TUM?, COMPOSITIO, PALLADIO,
ADOLF LOOS, LE CORBUSIER, RAUMPLAN, TERRAGNI
IMÁGENES: © DEL AUTOR DEL TEXTO

NÚMERO DE PÁGINAS: 10
NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS: 27.402

SECCIÓN:
02. TALLER LIBRE

ARTÍCULO
02/1



COMPOSICIÓN

LOS INFORTUNIOS DE UNA PALABRA

Maurici Pla

El término “composición” suele asociarse por lo común a todo el ciclo de la arquitectura clásica y, más específicamente, a las posibilidades abiertas por la libre manipulación de los órdenes tal como se practicó en el Renacimiento italiano. El término queda desprovisto de contenido en el contexto de la arquitectura griega, puesto que la concepción de los templos iba más bien ligada al manejo razonado de unos complejos procesos constructivos y al arte de ocupar lugares, sin que su configuración intrínseca o las decisiones relativas a su posición respondieran a unos principios propiamente compositivos, y sin que el ensamblaje de sus distintos elementos fuera el resultado de un diseño donde se representase una yuxtaposición deliberada de los mismos.

La palabra griega que mejor se aproxima al concepto romano de *compositio* es *synthesis*, y resulta obvio que, si bien las connotaciones semánticas de ambas palabras son distintas, con el paso del tiempo han llegado a ser utilizadas como dos términos genéricos que trascienden con mucho el uso que de ellos se ha hecho en la teoría arquitectónica. Entre la *synthesis* griega y la *compositio* romana se produce un deslizamiento semántico de gran importancia, que se corresponde con el hecho de que la arquitectura romana empieza a disponer complejos sistemas de cuerpos edificados destinados a satisfacer unos programas mucho más complejos que los del mundo griego. Así, la *compositio* debió de surgir en Roma como consecuencia de la pérdida de la *synthesis*, y sin duda era el concepto clave que permitía ensamblar vastos conjuntos arquitectónicos con una conciencia mucho más clara de la conflictividad entre el todo y las partes, una conciencia que la *synthesis* griega no tenía necesidad de asumir. A lo largo de todo el ciclo de la cultura clásica el verbo *componere* posee un significado genérico y globalizador, ineludible en toda la literatura arquitectónica que se despliega hasta finales del siglo XIX.

LA PRECISIÓN SEMÁNTICA

Es precisamente esta cualidad genérica la que rechaza Vitruvio cuando hace uso del término. En el *Libro Primero* de su *De Architectura* somete la composición a unas reglas y unos criterios muy ideológicos y precisos, definiendo cuatro términos que no son más que un desarrollo teórico de la vieja práctica de la composición: el *orden*, la *disposición*, la *proporción* y la *distribución*.

Tal como aparece en el tratado de Vitruvio, el término “composición” constituye sin duda lo que los etimólogos denominan una “forma sabia”, es decir, un término que no formaba parte del léxico común, sino que era el resultado de una derivación lexical del verbo *componere*, que sí formaba parte del lenguaje del vulgo. La raíz del verbo *componere* era el verbo *ponere*, al que podían añadirse un sinnúmero de prefijos para denotar significados muy diversos. Tal como ocurre con otras derivaciones lexicales, el sustantivo se introduce en el lenguaje común muchos siglos después que el verbo que lo origina.

En el caso de Vitruvio ocurre lo mismo con la palabra *architectura*, que es también una forma sabia derivada del término realmente coloquial, la palabra *architectus*, de modo que Vitruvio no debió de hacer otra cosa que incorporar un neologismo en el título de su tratado. En los procesos de formación del léxico es habitual que los sustantivos surjan mucho más tarde, como derivaciones de las formas adjetivadas o verbales. Así, tal como aparecen en los tratados del Renacimiento, los términos “composición” y “arquitectura” son todavía formas sabias, muy frecuentes en el léxico utilizado por aquellos tratadistas.

Una de las invenciones gramaticales de Vitruvio consistió sin duda en precisar la carga semántica de dichos términos, aun en tanto que formas sabias, y delegar dicha carga a la tratadística del Renacimiento, que hace de ellos un uso algo más familiar, si bien todavía elitista. Resulta significativo que Vitruvio utilice la palabra “composición”, en un sentido muy específico, en el *Libro Tercero*, cuando se refiere a la “composición y medida de los templos”. La palabra está completamente ausente en los *Libros Primero y Segundo*, donde Vitruvio discurre en términos más genéricos. Así, la palabra “composición” tiene para Vitruvio un significado más bien técnico, y se refiere al conjunto de elementos que deberán “componer” el templo. El concepto de composición le permite establecer una clasificación de los templos por tipos: “in antis”, “próstilo”, “anfipróstilo”, “períptero”, “seudodíptero”, “díptero” e “hipetro”. Concretamente, la palabra “composición” aparece explícitamente en el *Capítulo II* del *Libro Tercero*, donde se establece dicha clasificación, pero no vuelve a aparecer en todo el tratado. Es posible que Vitruvio recurriera a esta forma sabia a partir de la conciencia de que los templos están “compuestos” de distintas partes, aunque esto no represente para él el meollo del quehacer arquitectónico, sino tan sólo uno de sus aspectos cualitativos. La palabra “composición” le sirve a Vitruvio para identificar las distintas partes que forman un templo, y también para establecer la clasificación que se puede deducir a partir de las distintas combinaciones de dichas partes. Por tanto, se trata sin duda de un neologismo que deja atrás por completo la *synthesis* griega, y cuya traducción griega ni siquiera es mencionada en el tratado. En cambio, Vitruvio sí menciona la traducción griega de otros términos más fundamentales para su teoría: orden (*taxis*), disposición (*diátesis*), proporción (*efritmia*) y distribución (*oikonomia*).

Así pues, en el tratado de Vitruvio la palabra “composición” no es una palabra clave. Ahora bien, en un momento dado de su explicación sugiere que el templo está formado por partes, y que la “composición” deberá estar en la base de un posible sistema clasificatorio. Por lo demás, a lo largo de *De Architectura* Vitruvio evita hacer un uso indeterminado de la palabra, como ocurrirá con tanta frecuencia en toda la literatura arquitectónica posterior. Vitruvio utiliza muy a menudo los términos “disposición” o “construcción”, pero pocas veces la palabra “composición”, y cuando lo hace es de forma intencional y significativa, como corresponde al uso prudente y cuidadoso de una forma sabia. Y es que, en realidad, Vitruvio nunca se apartó por completo del ámbito de la *synthesis* griega, y sus intérpretes posteriores, al retomar el término, le asignaron un campo semántico mucho más amplio e impreciso que el que él había fijado por vez primera en su tratado.

El hecho de que la palabra “composición” esté prácticamente ausente en las páginas del tratado de Alberti debe atribuirse al elevado grado de conciencia lingüística del arquitecto genovés. Alberti utiliza con muy poca frecuencia, aunque con gran naturalidad, el verbo “componer” (“la ciudad se compone de casas”), y también el sustantivo “componente”, que en este caso equivale aproximadamente al concepto de parte. Debemos tener en cuenta que *De Re Aedificatoria* es ante todo un tratado sobre el arte de construir, y que su autor se propone concretar en especificaciones muy precisas todo el cúmulo de indeterminaciones que poblaban el tratado de Vitruvio. Además, la “composición” queda relegada aquí por un nuevo concepto típicamente albertiano, el de la “belleza” y, sin duda, para Alberti las claves de la belleza no residen en ningún tipo de procedimiento compositivo, sino que vienen dadas por la técnica del trazado. El trazado garantiza la unidad y la belleza del conjunto, y es el encargado de integrar los distintos componentes sin necesidad de recurrir a una composición propiamente dicha. Alberti prescinde además de los conceptos vitruvianos de disposición, proporción y distribución, y propone una interpretación del concepto de orden que nada tiene que ver con la definición de Vitruvio.

Para Alberti, el hecho de que cualquier edificación, en su conjunto, esté formada por unas partes o “componentes”, y que además sea imprescindible preservar la unidad del conjunto, no es más que una obviedad arraigada de toda la experiencia de la arquitectura romana. Incluso dedica algunos capítulos de su tratado a definir las partes que componen cada tipo de edificio. Ahora bien, cuando pondera y valora el papel de dichas partes, lo que hace prevalecer ante todo es el uso y el confort, que para Alberti son los auténticos parámetros que deberán determinar cada una de las partes de la edificación. Por lo demás, las técnicas de integración de las distintas partes no son en ningún caso la disposición y la proporción, sino los recursos proporcionados por el trazado, es decir, por una construcción geométrica compleja que más tarde el arquitecto deberá dotar de materialidad. Con su amplitud de posibilidades, el trazado es el instrumento que deberá integrar los distintos componentes en un todo unitario. De ahí que con Alberti emerja una nueva noción de belleza, una cualidad que puede ser atribuida al trazado y, por ende, al conjunto de la edificación.

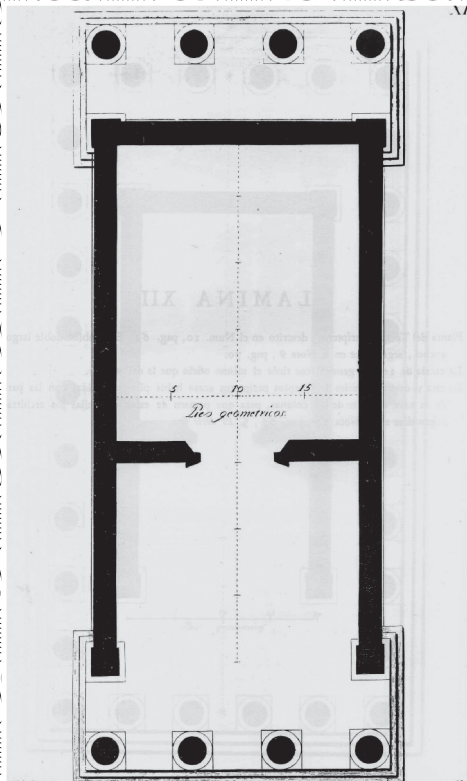
La noción del trazado señala una distancia respecto a la manipulación renacentista de los órdenes, puesto que el *ars combinatoria* es incompatible con el uso del trazado como elemento integrador. Así, también Alberti parece estar más cerca de la *synthesis* griega que de la *compositio* romana. El caso de Alberti demuestra hasta qué punto el término “composición” forma parte de los filones más miméticos de la literatura arquitectónica clásica, y suele estar ausente en los textos más innovadores y originales. Es más: de su abuso en las academias ilustradas pasará con una frecuencia insospechada a la literatura artística y arquitectónica del siglo XIX. Cuando un término se usa en raras ocasiones, ello significa que su uso es preciso y meditado, y éste es el caso de Vitruvio y de Alberti. Cuando es utilizado con excesiva frecuencia, ello significa que remite a una realidad cuyo contenido está ya casi agotado. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad la palabra “composición” se ha venido utilizando con una frecuencia cada vez mayor. Sólo cuando el término queda exhausto de contenido su empleo en la literatura artística y arquitectónica refleja de forma evidente que remite a unos significados ya caducos. A este respecto, la medida con que Alberti menciona las palabras “componer” y “componente” da testimonio de la vigencia de dichas palabras en el contexto de sus teorías. Y el hecho de que Alberti se resista, a lo largo de su tratado, a emplear la forma sabia “composición”, es un exponente de su talento literario y de su precisión en el manejo del léxico.

El hecho de que en los *Quattro Libri* de Palladio apenas aparezca la palabra “composición” corrobora que, todavía en el siglo XVI, se trata de una forma lexical sabia que el arquitecto paduano tenía que rechazar forzosamente, si se tiene en cuenta su voluntad deliberada de expresarse con un lenguaje llano, “comprensible para todos”, tal como declara en las primeras páginas de su tratado. Ello resulta tanto más sorprendente si tenemos en cuenta que los *Quattro Libri* constituyen un vasto y complejo manual de composición, es decir, de enseñanzas sobre como yuxtaponer en organismos complejos los elementos singulares de la arquitectura griega y romana.

Si bien Palladio se declara una y otra vez deudor de Vitruvio y de Alberti, y presenta su tratado como un compendio del arte de construir, sin embargo el método que propone es distinto e innovador, puesto que se basa en el estudio de las medidas de los monumentos antiguos, en busca de una clave de la belleza distinta del trazado albertiano. Y, sin embargo, la palabra “proporción”, tan relevante en el tratado de Vitruvio, tampoco aparece con excesiva frecuencia en los *Quattro Libri*. Una vez más, las palabras ausentes en los tratados del Renacimiento son las que expresan los conceptos más explícitamente desarrollados en ellos. En Palladio hay una conciencia mucho más clara que en Alberti de que los edificios (lo que él llama “fábricas”) están formados por partes, y de que dichas partes están relacionadas con el uso y la conveniencia, y posteriormente darán la pauta de un vasto sistema clasificatorio. Ahora bien, si Palladio opta por referirse a las medidas y crear unos sistemas de reglas que rijan toda la fábrica, ello es debido precisamente a la enorme dificultad que representa ensamblar las distintas partes del edificio en un todo armónico, es decir, a la compleja problemática que representa el hecho de componer.

Así pues, en Palladio la palabra “composición” es también un término de ausencia, aunque en realidad los *Quattro Libri* pueden ser leídos como un vasto tratado de composición. En Palladio la unidad del conjunto es menos importante que en Alberti, y las partes mantienen en gran medida un elevado grado de autonomía. Si el sistema de medidas sustituye al trazado, la yuxtaposición de los elementos dispone de unos márgenes de libertad y de posibilidades que lleva a Palladio a referirse a sus propios proyectos como “invenciones”. La “invención” es el resultado de la aplicación libre de un sistema de medidas que de ningún modo es determinista, con lo cual Palladio abre la posibilidad de que el arquitecto yuxtaponga diversos cuerpos con un elevado grado de libertad: es más, el genio del arquitecto consistirá en la práctica de dicha libertad.

Así, a lo largo de los *Quattro Libri* resulta innecesaria la palabra “composición”, porque en definitiva todo el tratado consiste en una vasta sistematización de la composición. En este punto Palladio va más allá de Vitruvio y de Alberti, y es muy probable que la forma sabia “composición” empiece a introducirse en el lenguaje común a partir del siglo XVI, para definir algo que conceptualmente se estaba imponiendo *de facto* en todas las esferas de la creación artística. Sabemos que la palabra es bastante más frecuente en la tratadística del siglo XVIII, cuando había penetrado ya por completo en el lenguaje común para definir unos procedimientos que estaban en el meollo del quehacer arquitectónico. Y el hecho de que en los *Quattro Libri* apenas aparezca la palabra “proporción” tendría la misma explicación. Cuando Vitruvio la utiliza está recurriendo también a una forma sabia para expresar un concepto totalmente novedoso. Palladio no necesita recurrir a ella porque a lo largo de su tratado no hace más que establecer “buenas” proporciones por doquier.



01 PLANTA DEL TEMPLO "ANFIPRÔSTILO", DIBUJADA POR JOSÉ ORTIZ Y SANZ A PARTIR DE LA DESCRIPCIÓN QUE VITRUVIO HACE DE LA MISMA (EDICIÓN DE 1787).



02 LEON BATTISTA ALBERTI: FACHADA REMODELADA DE SANTA MARIA NOVELLA, FIRENZE, 1460-67.



03 ANDREA PALLADIO: ESTUDIOS PLANIMÉTRICOS DE VILLAS.



04 ADOLF LOOS: VILLA MÜLLER, PRAGA, 1930. VISTA DESDE LA CALLE SUPERIOR.

Así pues, la palabra “composición” habría penetrado en el lenguaje coloquial en épocas relativamente recientes, y lo habría hecho para dar estabilidad a un concepto que en Vitruvio, en Alberti y en Palladio goza de gran vitalidad, pero que a partir del siglo XIX remitirá a unos procedimientos ya caducos. Así, el destino de la palabra “composición” parece ser su uso generalizado en la literatura arquitectónica más historicista. Los descubridores del concepto en toda su viveza apenas tuvieron necesidad de recurrir a ella para hacer explícito todo aquello que estaban inventando *ex novo*.

SUPERACIÓN DEL CONCEPTO, VIGENCIA DE LA PALABRA

Adolf Loos es probablemente el primer arquitecto que empieza a experimentar con maclas entre cuerpos, es decir, el primero en sentar las bases para la superación de los procedimientos de yuxtaposición de sólidos. En la Villa Müller, construida en Praga en 1930, Loos plantea el gálibo general del edificio como una macla entre dos cuerpos cúbicos, una macla falsa, en la medida en que es el resultado de un engaño visual deliberado, de una intención expresa del arquitecto de superar la concepción de la volumetría de la casa como un añadido de partes sometidas a un rígido sistema de jerarquías. Loos experimentó con el purismo mucho antes que Le Corbusier, y en sus casas de los años 1910 habría que leer una clara voluntad de romper la opacidad de los cuerpos que las componían. Una vez rota dicha opacidad, el concepto de composición dejaba de tener sentido por vez primera en la historia. Desde este punto de vista, en la Villa Müller eclosionan las conclusiones del Loos más maduro. Loos ensambla toda la casa a base de pequeñas piezas con una estructura jerárquica claramente palladiana, pero las va combinando de modo que surgen numerosas intersecciones entre ellas, con lo cual el esquema central de primera jerarquía flanqueado por los cuerpos laterales de segunda jerarquía en ningún momento llega a adquirir una consistencia sólida y autosuficiente. Esto ocurre en la entrada, en el banco del vestíbulo, en el armario del comedor, incluso en la disposición de los cuadros en relación a divanes y sofás. El acierto de Loos consiste precisamente en que cita en todas sus obras aquellos elementos y procedimientos que él mismo se propone superar, como si fuesen guiños, como si su arquitectura, además de serlo en sí misma, desplecase constantes comentarios de las arquitecturas del pasado. Además, Loos llega a banalizar la composición de los huecos de las fachadas, como ocurre en sus numerosas variantes para la fachada a la calle, algo que Le Corbusier, por medio de sus trazados reguladores, jamás quiso aceptar. Loos supera la composición al tiempo que se burla de ella, y con ello da un paso adelante que jamás dieron los cubistas en su voluntad de preservar la opacidad de los volúmenes, y también en su empeño por mantener la integridad de los límites del lienzo. Cuando Le Corbusier se propone superar las composiciones amaneradas y estilizadas de los cubistas, lo primero que experimenta es la transparencia de los cuerpos y las posibilidades que ofrecía la rotura de su opacidad. Pero también es cierto que los últimos cuadros puristas de Le Corbusier restituyen plenamente la noción de composición, en la medida en que están formados por una vasta maraña de superficies planas. Y cuando Le Corbusier habla del volumen, la superficie y la planta como generatriz, no hace más que sistematizar un procedimiento que es plenamente compositivo, y que alcanza su expresión más brillante en el vestíbulo de la Maison La Roche.

A principios del siglo XX el concepto de composición ocupa un lugar de preferencia en el campo de las artes plásticas, debido a la emergencia de las formas abstractas, que habían sido redescubiertas y reutilizadas de un extremo a otro del continente europeo, desde Glasgow, con Mackintosh, hasta Viena, con Klimt. Los paños murales dibujados por Mackintosh son composiciones de pleno derecho, en la misma

medida que los paños del Palacio Stoclet o los dibujos murales de Olbrich, todos ellos realizados a base de combinaciones fantasiosas de elementos abstractos siempre yuxtapuestos. Los infortunios de la composición seguían muy de cerca los propios infortunios de una abstracción aplicada con fines ornamentales. Era lógico, pues, que fuese necesario el rechazo del ornamento para poder prescindir de las estilizaciones de la composición, para poder conquistar por fin la sustancia más transparente y conceptual de los cuerpos.

En este contexto, el término “composición” empieza a proliferar en la literatura artística y arquitectónica, en los títulos de los cuadros, en los nuevos textos ideológicos, en los estudios historiográficos. El término reaparece por doquier cuando la vanguardia está ya casi a punto de destruir e invalidar el propio concepto. El término “composición” podía ser válido en el título de un cuadro si se daba por supuesto que la pintura consistía en un juego sutil y experimental con las formas abstractas, y que dicho juego tenía un sentido por sí mismo.

En cierto modo, la casa proyectada por Paul Engelmann y Ludwig Wittgenstein en la vienesa Kundmangasse se proponía precisamente trastornar las reglas de este juego, pero no por ello dejaba de ser una casa “compuesta”, aunque con una lógica completamente ajena a los manejos al uso de las formas abstractas. En realidad, el arte estaba celebrando su desapego de la realidad natural, y era lógico que los matices de los juegos con formas abstractas, opacas e ignotas fuesen considerados como motivos suficientes de interés para la creación de un arte verdaderamente moderno. Y también era lógico que los arquitectos, al extender de un extremo a otro de Europa el Estilo Internacional, dieran por supuesto que las infinitas posibilidades de la yuxtaposición de sólidos opacos representaba ciertamente una nueva forma de hacer arquitectura.

Lo que ni artistas ni arquitectos podían sospechar es que aquella nueva celebración de la “composición” tenía su germen en una sensibilidad muy bien predispuesta para los motivos ornamentales. Por ello podemos afirmar que el Estilo Internacional surgió de una mala interpretación de las lecciones de Loos, del mismo modo que tras los lienzos de muchos pintores de la época de las vanguardias subyacen los restos de un arte ornamental. A la luz de estas consideraciones, las formas abstractas, la ornamentación y la “composición”, que encaja las dos primeras en la obra de arte, por fuerza tienen que ir estrechamente ligadas. Forman parte de los aspectos más conservadores del arte y la arquitectura del siglo XX, y pueden apreciarse como leves rémoras en los inicios de Wright y de muchos otros arquitectos, pero en ningún caso en los inicios de Aalto, Mies o Gaudí, por razones muy distintas en cada uno de ellos.

Así pues, vemos como un gran filón del arte y la arquitectura del siglo XX se apropia de un concepto clave de la cultura clásica, hasta el punto de que el término aparece muchas más veces en la literatura teórica del siglo XX que en los tratados de cuatro siglos anteriores. Y no es de extrañar que el término fuese muy bien absorbido por las academias vinculadas a los episodios más historicistas de la arquitectura del siglo XX, y que desde ahí haya llegado hasta nuestro léxico, hasta las asignaturas de nuestras escuelas y hasta nuestros planes de estudios. A partir de Palladio, el gran practicante de la “composición”, el término ha pasado a ser un elemento predilecto de los flujos de mimesis de todo tipo de verbalizaciones teóricas, desde las más académicas hasta las más personales. Sin embargo, podemos afirmar con propiedad que el concepto está realmente vivo en los *Quattro Libri* de Palladio, y que desde entonces no es más que una palabra extremadamente maleable que sigue presente en los diccionarios junto a un sinfín de otras palabras, y que por tanto puede ser utilizada con la misma ausencia de sentido con que muchos recurren a los diccionarios.

Hoy por hoy, la palabra "composición" ofrece una gran disponibilidad en el lenguaje coloquial, y puede oscilar entre una intencionalidad muy incisiva y una recurrencia totalmente convencional. En algunas disciplinas, como la química y la física, sigue siendo una palabra clave que vertebra su cuerpo de conocimientos ("composición de elementos", "composición de fuerzas"). Ahora bien, la palabra revela cada vez más su imprecisión en la mayoría de disciplinas estéticas, a excepción de la música. Esto resulta fácil de entender si recordamos que la música es la única disciplina estética que basa todo su sentido en la armonía entre las partes, y en la actualidad probablemente es la práctica creativa que mantiene una mayor conciencia de que dicha armonía se obtiene a través de un minucioso ensamblaje de numerosas partes de acuerdo con unas leyes que apenas se han modificado con el tiempo. Sabemos que en la Antigüedad todas las disciplinas estéticas establecían sus procedimientos a partir de la música. Parece lógico, pues, que pasados veinticinco siglos sigamos hablando de "composiciones musicales" con toda propiedad, pero que resulte mucho más impropio hablar de "composiciones escultóricas" o "composiciones arquitectónicas".

Partiendo de las experiencias inéditas de Giuseppe Terragni, Peter Eisenman ha desarrollado el concepto de "descomposición" con el fin de definir un proceso inverso. Ahora bien, Terragni y Eisenman siguen ubicados en un mundo presidido por la objetualidad. Los retos planteados por el quehacer arquitectónico contemporáneo están retomando unos discursos basados en la inmaterialidad y en la conceptualidad de la materia trabajada, es decir, están liberando el objeto arquitectónico de una opacidad y una objetualidad que éste había venido arrastrando desde la Antigüedad. De ahí que, en cualquier discurso arquitectónico contemporáneo, la palabra "composición", o bien su proceso inverso, estén ya totalmente desprovistos de sentido, como están desprovistos de sentido conceptos como la "destrucción de la caja" o la "planta libre". Los mayores retos que el mundo contemporáneo exige a la arquitectura pasan por una reinención del arte de crear y habitar lugares y vacíos, y por el abandono de la vieja costumbre de "componer" objetos destinados a una percepción externa.

A finales de los años 1970 Rosalind Krauss advertía de la incipiente disolución de las fronteras entre la escultura, la arquitectura y el paisaje. La propia informalidad de la metrópoli contemporánea ha generado el desánimo suficiente para abandonar cualquier aspiración a una nueva objetualidad. No es la forma lo que queda atrás, sino su concreción en unos objetos que, a medida que avanzaba el siglo XX, podían ser asimilados cada vez más a los productos de la escultura. A principios de los años 1980, cuando los arquitectos lograron desprenderse finalmente de sus viejas veleidades fetichistas, la forma empezó a servir más bien para trazar el perfil de las ideas, y no de los objetos. En este contexto, la palabra "composición" tenía que resultar necesariamente anacrónica, y no deja de ser sorprendente que todavía hoy sea utilizada para definir un área de conocimientos específica dentro del sistema general de enseñanza de la arquitectura. La disponibilidad indiscriminada de la palabra resulta muy poco útil para conceptualizar los retos actuales en el campo de la arquitectura. Si el concepto, la "forma transparente", ha sustituido de pleno derecho a la "composición", es lógico pensar que *el viejo arte de componer objetos será sustituido por un nuevo arte de hilvanar discursos*, y que las nuevas experimentaciones no deberán realizarse con las formas de los viejos objetos, sino con el contenido y el desarrollo de estos nuevos discursos.