

TALLER VERTICAL

AZPIAZU+RANDANAZZO+SZELAGOWSKI

HISTORIA III

SEMINARIO III: EUROPA ACTUALIDAD

FICHA BIBLIOGRAFICA: LA ARQUITECTURA MODERNA y SUS CRITICOS.
TEXTO: EL FUTURO DE LA MODERNIDAD. (TOMÁS MALDONADO)

OBJETIVO

- 1- A partir del estudio de un texto teórico o crítico y de algunas obras de la actualidad, se tratará de establecer una red de relaciones entre los temas abordados en cada una de ellas y con los contenidos del texto. Durante las clases , el alumno expondrá, en primer lugar los contenidos del texto y luego el estudio de las obras en relación al mismo.
- 2- Posteriormente el alumno deberá elegir y explicar una obra que a su criterio sintetice los temas de la actualidad tratados en las clases teóricas, en el texto y en las discusiones en el grupo.

4. LA ARQUITECTURA MODERNA Y SUS CRÍTICOS

La «arquitectura moderna» ha sido objeto en los últimos años de las críticas más variadas. Algunas veces se ha tratado de verdaderos y concretos ataques, no carentes de virulencia y sectarismo. Nuestro objetivo, quede claro, no es el de entablar aquí una defensa suya de oficio, sino más bien examinar los presupuestos teóricos, y también históricos, que se encuentran en la base de esos juicios.

Como es conocido, las más recientes valoraciones negativas sobre los resultados de la arquitectura moderna forman parte del razonamiento, más bien oscuro, relativo a una denominada arquitectura postmoderna que debería contribuir a superar los errores que la primera habría perpetrado en perjuicio del ambiente construido. En este contexto, no se hace diferencia a menudo entre arquitectura moderna y Movimiento Moderno¹. Por su parte, este último es identificado por algunos con el *International Style*, la descaminada (y embaucadora) categoría interpretativa acuñada por Hitchcock y Johnson en 1932, una tentativa, como se sabe, de conferir valor estilístico universal al denominado «racionalismo blanco» de la arquitectura europea de los años 20, sobre todo de la alemana². Otros añaden a los errores del Movimiento Moderno también los resultados, reales o supuestos, de la «Carta de Atenas», culpable, según ellos, de la proliferación de una arquitectura inhumana y, además, de las más graves devastaciones urbanas de nuestro tiempo. Figuras emblemáticas de todo esto, y sobre quienes se concentran últimamente el fuego de las críticas más despiadadas, son Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier³.

Pero en esta versión del Movimiento Moderno hay algo que no encaja. Piénsese solamente al hecho que ella excluye, habitualmente, la obra de arquitectos considerados desde siempre (y no

sólo por los historiadores, sino también por el imaginario colectivo) exponentes destacados del proyecto innovador de la arquitectura de nuestro siglo, pero que nada (o poco) tienen que ver con la versión estereotipada del Movimiento Moderno. Algunos ejemplos: Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Peter Behrens, Hans Poelzig, Bruno Taut, Hugo Häring, Erich Mendelsohn y Hans Scharoun. E incluso otros no menos significativos: los representantes del constructivismo ruso Leonidov, Mel'nikov y los hermanos Vesnin. No se trata de una exclusión relativa solamente a sus personalidades, sino también a los elementos que caracterizan sus obras⁴.

La cuestión, desde el punto de vista del método, no debe ser infravalorada. Cuando se quiere dar batalla con éxito a una determinada corriente de ideas, es decisivo que el blanco de los ataques esté correctamente definido. En el caso que nos ocupa es evidente que el blanco —el Movimiento Moderno— ha sido objeto de un tratamiento drásticamente reductivo, incluso caricatural. O sea, han sido omitidas intencionalmente variables que habrían quitado fuerza probatoria a la versión que de él se ha querido proporcionar.

Vamos por tanto a ver cuáles son los elementos que, de acuerdo con esta versión, caracterizan al Movimiento Moderno en arquitectura. Se trata en realidad de una serie de estilemas⁵ que se encuentran en efecto en las obras de muchos de los principales arquitectos modernos y que, con relativa aproximación, se pueden resumir en la siguiente enumeración: techo plano, preferencia por el enfoscado blanco, por el hormigón visto y por los volúmenes fundamentales (cubo, pirámide, cilindro, esfera), planta libre y flexible habitualmente referida a una malla modular ortogonal, evidenciación de la estructura en las fachadas y a veces también en el interior, separación neta entre los diferentes materiales empleados, rechazo de la ornamentación, asimetría en la configuración de la planta y de las fachadas, etc.

Estos estilemas, usados contra el Movimiento Moderno como prueba irrefutable de su aberrante formalismo, no son de hecho características exclusivas de la arquitectura moderna. Muchos de ellos están presentes en la arquitectura griega y romana de la antigüedad, en la popular mediterránea, en la medioriental, en la tradicional japonesa, en la de las civilizaciones precolombinas, en la medieval y renacimiento. Es innegable, sin embargo, que el uso programático de tales estilemas por parte de algunos arquitectos contemporáneos, y su difusión (y banalización) a nivel internacional como «nuevo estilo de la sociedad moderna», han provocado reacciones de denuncia y de rechazo. Gran parte de los actuales

relieves polémicos en relación al Movimiento Moderno se basan, precisamente, en estas reacciones en parte legítimas.

Pero la crítica dirigida hoy a estos estilemas, y a su pretendida normativa, canónica ¿es en verdad una novedad? ¿Se ha de reconocer a tal crítica como una contribución inédita de aquéllos que ahora defienden un no mejor definido postmoderno? Muy a menudo se olvida que las primeras denuncias sobre eventuales riesgos del formalismo en la nueva arquitectura habían sido ya adelantadas en el propio seno del Movimiento Moderno, a partir ya de los años veinte.

El crítico húngaro Ernst Kállai, por ejemplo, escribía en 1928 en la revista del Bauhaus:

Actualmente, se considera que sean suficientes líneas rectas dispuestas horizontal y verticalmente, cubos, ventanas de ángulo y techos planos, para obtener todo lo que, sin embargo, permanece como una aspiración. Se considera así que lo moderno ha conseguido completamente aquello a que tiende y que, en lo restante, todo puede continuar recorriendo el camino habitual. Una versión estilística de lo moderno tan trivial debe ser contrastada con la máxima decisión⁶.

Dos años antes, Hermann Muthesius, comentando el Wissenhof de Stuttgart, se había manifestado no menos críticamente sobre el mismo argumento:

Es la nueva forma que impone el techo plano... con todo lo que ello comporta en términos de problemas no resueltos. Es la nueva forma que conduce a la excesiva iluminación de los salones, obligando a sus apologetas a disponer ventanas ininterrumpidas, sin solución de continuidad alrededor de toda la casa... Todas estas cosas no tienen nada que ver con la racionalización, ni con la economía o con necesidades constructivas. Es puramente cuestión de forma⁷.

Desde otra óptica, seguramente muy diversa de la de Muthesius, El Lisickij denuncia la inconsistencia de los estilemas del Movimiento Moderno, especialmente los de clara matriz lecorbusieriana. El Lisickij escribe:

Le Corbusier es clásico, su mundo de formas es el mundo de la geometría euclídea, el mundo de las tres coordenadas

ortogonales. Él compone dentro de estos límites con un fuerte sentido de las relaciones espaciales, que produce a través de libres intersecciones en las tres dimensiones. Por ello tiene necesidad de construcciones en cemento armado (que permite todo) y supedita a este objetivo las exigencias fundamentales de la funcionalidad⁸.

Sin embargo, se ha de admitir que las críticas formuladas hace sesenta años y las de hoy día difieren, por así decirlo, en el mismo punto en que coinciden. Kállai, Muthesius y El Lisickij valoraban en términos negativos el hecho de que la arquitectura moderna (o al menos una parte de ella) diese primacía a los aspectos formales a costa de la funcionalidad y de la racionalización. Sin embargo, quienes en nuestros días condenan las opciones formales de la arquitectura moderna lo hacen simplemente para proponernos opciones formales distintas, opciones que se remiten generalmente a un cruce de estilemas más o menos nostálgicos y que, en realidad, son indiferentes a las implicaciones de no funcionalidad o de no racionalización de tales estilemas. De ambas actitudes se han demostrado debilidades y límites⁹.

No obstante, en la lista de estilemas que son considerados comúnmente como distintivos del Movimiento Moderno hay algunas anomalías. Uno de ellos es la presencia simultánea en la misma lista del «frío» estereotipo enlucido blanco y del «brutal» estereotipo de hormigón visto. Todavía es más clamoroso el hecho de que en tal lista no se tenga en cuenta en absoluto toda otra serie de materiales que, como es sabido, son profusamente utilizados por los arquitectos modernos y que pertenecen a las más antigua tradición constructiva. En primer lugar, los muros de piedra, una variante actualizada del *opus incertum*, que se encuentran en las obras de Le Corbusier de los años treinta: la villa de M.me De Mandrot en Le Pradet, el Pabellón suizo de la ciudad universitaria de París, el Atelier del mismo Le Corbusier en París.

La misma remoción se opera con el ladrillo visto. Un material de construcción del que Mies van der Rohe hace, junto con el mármol, el cristal y el acero, un elemento importante de su poética e incluso de su didáctica¹⁰. Baste recordar la Wolf House, la Hermann Lange House y los edificios en la IIT Campus. Además, el ladrillo se sitúa, por la antigua tradición que ha tenido en Holanda, en el centro del debate entre arquitectos modernos de este país, algunos contrarios (escuela de Rotterdam), otros favorables (escuela de Amsterdam)¹¹. Lo mismo se constata, y por la mis-

ma razón, en Gran Bretaña y en los países escandinavos. No obstante, en Finlandia, Alvar Aalto utiliza en sus obras abundantemente la madera, otro material, por así decirlo, heterodoxo. Debe ser recordado a este respecto el famoso techo ondulado en madera en el auditorio de la Biblioteca de Viipuri¹².

Pero no es esta la única anomalía. Otro ejemplo: el estilema que aprueba la «asimetría en la configuración de la planta y de la fachada». Por asimetría se entiende, en este caso específico, que los proyectos y la composición planimétrica de los edificios hayan sido concebidos sin adoptar la simetría bilateral, o sea la simetría llamada especular. Es el tema preferido de Bruno Zevi¹³. Pero la cuestión es que, por citar un caso, en Mies van der Rohe —todavía en él— la simetría bilateral es utilizada con una frecuencia bastante sintomática. Piénsese solamente en el Crown Hall (IIT), en el Seagram Building y en el Museo del siglo xx en Berlín. Las cosas sin embargo no son tan simples. Para los matemáticos la simetría especular es solamente una de las tantas posibilidades en el articulado sistema de operaciones (o cuerpos) simétricos, cuyo número es variable, según las diversas interpretaciones, aunque la más aceptada generalmente fija en catorce tal número¹⁴. Según la óptica de los matemáticos serían pues simétricas también muchas obras en apariencia asimétricas de Wright y de Le Corbusier¹⁵. Lo que no impide que algunas implicaciones simbólicas de la simetría especular, señaladas por Zevi, puedan ser objeto de una atenta verificación.

Sin embargo, la responsabilidad de esta (aparentemente) sutil falsificación histórica del Movimiento Moderno no puede ser atribuida únicamente a sus actuales detractores, sino también a sus mismos partidarios. Muy a menudo, digámoslo también, estos últimos han contribuido a proporcionar una imagen deformada del movimiento del que formaban parte. La imagen que querían difundir debía ser compatible, incluso absolutamente congruente, con sus compromisos programáticos. Y cuando las cuentas no salían, lo que sucedía a menudo, se hacía que saliesen como fuere recurriendo al acostumbrado procedimiento de omitir o esconder los elementos que estaban o habrían podido estar en contradicción con tales compromisos.

De este modo se ha creado, seguramente, una imagen simple, fácilmente comprensible a nivel de propaganda. El Movimiento Moderno era presentado como una compacta y disciplinada milicia al servicio de una bandera, y solamente de una. Pero esto, ahora lo sabemos, era un mito. Precisamente: el *mito del Movimiento*

Moderno. Lo paradójico es que este mito, en cuyo desarrollo y difusión se han invertido tantos esfuerzos (congresos, manifiestos, panfletos, discursos y demás) es en conjunto menos interesante que el verdadero Movimiento Moderno, con sus contradicciones, sus desgarradores y virulentos enfrentamientos entre los principales protagonistas. Enfrentamientos que, frecuentemente, expresaban irreconciliables modos de entender el papel de la arquitectura y de la urbanística en la sociedad. El Ciam real era mejor que el Ciam mítico. El Bauhaus real, mejor que el Bauhaus mítico¹⁶.

A pesar de ello, la indudable responsabilidad del Movimiento Moderno en haber estimulado una imagen reductiva de sí mismo no puede (ni debe) servir de excusa a las sorprendentes simplificaciones a que recurren aquéllos que hoy reclaman, en tonos catastróficos, la caída de la arquitectura moderna, afirmando la llegada de una arquitectura postmoderna. Ejemplos de esta actitud abundan por todas partes. Quizá, el más típico sea el del arquitecto y crítico Peter Blake, hace tiempo apasionado defensor del Movimiento Moderno, en el pasado autor entre otras cosas de excelentes ensayos sobre la obra de Wright, Le Corbusier y Mies. Blake, en el libro *Form Follows Fiasco*¹⁷ asombra ahora a sus lectores rindiendo tributo a los más burdos clichés de la arquitectura moderna. En su sistemático catálogo de fallos, no todas las denuncias están infundadas, al contrario algunas son plenamente compartibles. Pero las piezas de apoyo de su argumentación aparecen a menudo invalidadas por una falta de distancia emotiva. Acaso Blake no logra esconder su amor-odio por el objeto que está analizando, con resultados, si bien periódicamente eficaces, no muy creíbles.

En los últimos tiempos, en el interior del área de influencia que, por comodidad, continuamos llamando postmoderna, se registran voces de desacuerdo, e incluso de disgusto, respecto a una falta de rigor polémico que renuncia, por haber tomado partido, a cualquier esfuerzo por acercarse a los hechos con objetividad. En el *Jahrbuch für Architektur*, casi siempre muy próximo a la postmodernidad, Gert Kähler¹⁸ sostiene que muchos argumentos utilizados contra el Movimiento Moderno, por su falta de exactitud historiográfica, pueden ser, a fin de cuentas, contraproducentes. Para demostrarlo invierte el planteamiento de análisis más frecuente: no comienza examinando los defectos de los modernos, sino los de los postmodernos. Escogiendo, además, un terreno en el que a los postmodernos no les gusta ser comparados. El de la vivienda.

Kähler compara las obras de arquitectura residencial proyectada por algunos arquitectos que, con su aprobación o no, pueden ser considerados postmodernos (A. Rossi, J. P. Kleihues, O. M. Ungers y R. Bofill) con obras del mismo tipo proyectadas por algunos maestros del Movimiento Moderno (Mies van der Rohe, Le Corbusier y E. May). En esta comparación, llevada a cabo sobre la base de las plantas de las viviendas, los postmodernos demuestran, según Kähler, su incapacidad para ir más allá de los esquemas conceptuales de los funcionalistas. Y no sólo: la versión por ellos proporcionada es, en ciertos aspectos, banal, fuertemente penetrada por el «funcionalismo vulgar» (*Vulgärfunktionalismus*) posterior a 1945. En la misma comparación, además, logra probar que la planta de inspiración funcionalista no es exclusivamente del Movimiento Moderno.

Y aquí volvemos a la cuestión de los estilemas, puesto que la planta de la vivienda (abierta y flexible) es casi siempre incluida entre los estilemas que caracterizan más decididamente al Movimiento Moderno. Pero también la planta aparece, desde esta perspectiva, como elemento ordenador de la representación visual del espacio interno, y sólo secundariamente como elemento estructurante de la vida cotidiana de quienes la usan.

Detengámonos, pues, un momento sobre esta preferencia de la visualidad en los juicios relativos a la arquitectura, que, en la práctica, rebaja el papel de las presentaciones funcionales de los edificios¹⁹.

En los años sesenta y setenta, esta actitud ha sido potenciada posteriormente por el impacto de la semiología en el razonamiento historiográfico de la arquitectura. En realidad, la tendencia a la visualidad²⁰, siempre presente en la teoría y en la historia de la arquitectura del siglo xx (pero contenida todavía en los límites razonables de un riguroso método empírico-descriptivo), es reforzada por el acercamiento semiológico que ve en las obras de arquitectura solamente fenómenos de «lenguaje»²¹. Pero la semiología de la arquitectura, nos parece, no ha dado los resultados que algunos habían esperado. Mucho más modestos, seguro, que los alcanzados, por ejemplo, en la semiología de la literatura.

Los estudiosos que habían afrontado la tarea, más bien difícil, de hacer de la arquitectura un objeto de investigación lingüística se han encontrado, desde el principio, con enormes dificultades²². Y ello se explica sobre todo con el programa demasiado ambicioso que habían formulado y que se proponían superar una vez por todas, «las arbitrarias y subjetivas categorías de los historiadores».

Con este objetivo han encaminado una serie de ejercicios de decodificación de los edificios de ayer y de hoy. Algunos, hay que reconocerlo, han sido bastante persuasivos y han dejado entrever nuevas (y fecundas) posibilidades hermenéuticas. Otros, la mayor parte, son de una patética banalidad. Por decirlo duramente: son precisamente estos últimos ejercicios los que han contribuido a empañar la reputación científica de la «semiología de la arquitectura», degradándola a una especie de *art de reconnaître les styles* escrita con terminología semiológica.

De tales desarrollos no debemos asombrarnos. Eran previsible desde el inicio. El primer error, del cual derivan todos los demás, consiste, como se ha hecho notar, en la aproximación purovisual a la arquitectura. Según esta aproximación, la única «lectura» posible del ambiente construido sería la decodificación de los estilos, es decir de los códigos que ordenan los aspectos visivo-formales de los edificios. Olvidando que una lectura así entendida es forzosamente parcial, porque los edificios no son sólo fenómenos visuales, sino más bien, como decía M. Mauss²³ unos *phénomènes sociaux totaux*. Olvidando además que los códigos estilísticos, en la mayor parte de los casos, son formulaciones a posteriori, y raramente corresponden a la realidad del «estilo realizado». Admitido, y no concedido, que estos códigos sean adecuados a la realidad, resulta de todos modos difícil intuir la necesidad, e incluso el interés, de traducir en una terminología sacada, casi siempre arbitrariamente, de Peirce, Saussure, Hjelmslev, Barthes, Prieto, Greimas y Chomsky lo que ya ha sido descrito más rigurosamente en los tratados reales o virtuales que establecen la normativa de los estilos.

El precio que se ha debido pagar por esta empresa teórica tan ambiciosa como infructuosa ha sido bastante elevado. El legítimo intento de los estudiosos empeñados en tal empresa —intento que ha acabado por perfeccionar los instrumentos de análisis del «significado» en la arquitectura— ha resultado vano por el uso aberrante por parte de algunos arquitectos de categorías interpretativas de la lingüística y de la semiología²⁴. De un solo golpe, la importante cuestión del significado ha sido inundada por un mar de abusos terminológicos de todo tipo. Todo se reduce a «signos», y las obras de arquitectura, incluso la totalidad del ambiente construido, son juzgadas únicamente como vehículos de signos. Pero sobre los referentes, reales o posibles, de tales signos, la más absoluta indiferencia. Es en este contexto en el que se abren camino, por un lado, la postmodernidad «populista» que elogia a Las Ve-

gas como ciudad de «signs», y sólo «signs», y por otro, la postmodernidad de élite que se orienta hacia la recuperación de los «símbolos de la memoria», privilegiando las citas (o conjuntos de citas) de estilemas de la arquitectura del pasado.

Desde hace algún tiempo, hay sin embargo un cambio de orientación en el modo de argumentar de los detractores del Movimiento Moderno. Lentamente, se está pasando de un razonamiento que giraba, como ya hemos indicado, sobre una supuesta «pobreza de significado» del Movimiento Moderno, a otro que prefiere denunciar la ideología totalizadora. Característica, esta última, considerada obsoleta en una época, como la nuestra, que contempla la crisis de todas las ideologías. Este aspecto de la cuestión ha sido examinado perspicazmente por Ada Louise Huxtable. La conocida crítica estadounidense relaciona la llegada del postmodernismo en arquitectura con el derrumbe generalizado de todos los «sistemas de creencias»²⁵.

Esta argumentación relativamente nueva afecta a temáticas muy amplias. El problema concreto se halla, en efecto, en conexión con cuestiones fundamentales relativas a la organización sociocultural y política de nuestra sociedad. En el ámbito neoconservador, muy a menudo se sostiene que nos encontramos frente al ocaso incontestable de todas las ideologías. Con ello, se entiende un declinar de todas las visiones globales, totalizadoras de la vida social, de todas las visiones, es decir que admiten o plantean hipótesis sobre valores o, mejor, sobre sistemas de creencias a los que la mayor parte de los hombres deberían, en un modo o en otro, adherirse.

Es difícil negar que algo semejante esté sucediendo efectivamente. Sin duda un rasgo distintivo de los tiempos que estamos viviendo es el desencanto generalizado respecto a las propuestas salvadoras en las que la «intelligenza progresista»*, desde el siglo XVIII en adelante, y sobre todo después de Marx, había creído fervorosamente. La arquitectura y la urbanística del Movimiento Moderno se sitúan obviamente en este horizonte. Con todos los matices y distinciones del caso, sus protagonistas estaban convencidos con una fe ciega de que un cambio radical del modo de vivir de los hombres era no sólo posible, sino también deseable. Sus lazos con la tradición del utopismo eran evidentes. Porque era evidente en ellos la tendencia a creer que el mundo —todo el mundo, todo el planeta— pudiese ser influenciado (y vinculado) por un proceso ideal de formación unitario. Nosotros hemos aprendido que esto no es ni posible ni deseable.

(N. del T.): la *intelligenza* dicese de la clase intelectual de un país.

Si esto es verdad (como parece serlo) se plantea el problema de la alternativa. Los postmodernos no tienen dudas. Siguiendo, en esto fielmente, a los neoconservadores, anuncian la llegada de un pluralismo a ultranza. Un extraño pluralismo, sin embargo: cada uno tendrá el derecho de expresar su opinión, a condición de que sus propuestas procedan de una clara voluntad de renuncia a cualquier intento de desarrollar el proyecto moderno²⁶. Y el abismal vacío dejado desde el fin de las ideologías, ellos imaginan llenarlo con los más variados fragmentos de memoria, con una ininterrumpida obra de costuras y recosturas de las presuntas certezas de un pasado idealizado.

A veces se tiene la sospecha que el antiideologismo no sea más que una nueva ideología. O, mejor, la vieja ideología del *laissez-faire*, presentada ahora bajo la forma más bien regresiva de un laxismo* nostálgico. Se ha acusado a los exponentes del Movimiento Moderno de «miopía mesiánica». Hay algo de verdad en ello. Debemos decir, sin embargo, que una especie de miopía mesiánica se encuentra también entre los partidarios de lo postmoderno, aunque de signo contrario: en los primeros, la miopía mesiánica estaba dirigida hacia el futuro, en los segundos, hacia el pasado. «El capitán Futuro», ha dicho irónicamente Agnes Heller, con una imagen muy adecuada, «se embarca hacia el futuro, pero no llega nunca»²⁷. Se puede añadir: ni siquiera el capitán Pasado llega al pasado. No se debe olvidar, sin embargo, que existe también el capitán Presente. Bien mirado, únicamente él tiene alguna posibilidad razonable de llevar la nave a su destino, obviamente a condición de que recoja el desafío y no se deje desanimar, en el momento de la partida, por los peligros reales de la travesía.

Ciertamente, las dificultades de nuestro particular momento histórico no se pueden superar con ingeniosidades metafóricas de éste o de cualquier otro tipo. Un hecho nos parece igualmente indiscutible: el desencanto de una generación —la nuestra— no es un argumento sobre el que se pueda uno apoyar para demostrar la pertinencia de la renuncia al proyecto moderno, y todavía menos la necesidad de poner en su lugar un «proyecto» (o mejor antiproyecto) postmoderno.

El hecho es que quienes teorizan sobre el postmoderno en arquitectura se remiten a menudo a la crisis de las ideologías y de

* (N. del T.): *laxismo*, sistema o doctrina en que domina la moral laxa o relajada, es decir, que tiende a atenuar el rigor de las leyes morales y de la disciplina.

las creencias, para avalar sus propuestas, despierta el interés de los filósofos. Y esto por la simple razón que la temática de la crisis de los presupuestos de la modernidad, con todas sus posibles modulaciones, es central en la actual controversia filosófica. Pero no sólo por esto: el interés de los filósofos por la arquitectura es una constante en la tradición del pensamiento occidental. Lo que no debe asombrar, si se piensa que el ambiente construido ha sido, en cada época, la encrucijada de muchos caminos de reflexión para los filósofos.

Por no remontarnos a los pensadores de la antigüedad, recordemos en primer lugar el memorable capítulo sobre la arquitectura en la *Estética* de Hegel, con sus actualísimas meditaciones sobre la relación medios-fines en los edificios y sus valoraciones sobre las obras concretas de arquitectura que se han de considerar obras de escultura²⁸.

No es una casualidad que, un siglo más tarde, Ernst Bloch, gran estudioso de Hegel, vuelva sobre al argumento, pero dirigiendo su atención a la arquitectura moderna. La originalidad de sus análisis consiste sobre todo en el intento de someter a un preciso examen crítico los estilemas de la arquitectura moderna, un examen que, en ciertos aspectos, se remite a la temática medios-fines de Hegel, y por otros, a algunas categorías interpretativas de Marx. Escribe Bloch:

Hoy en muchos lugares las casas nos miran como si estuviesen a punto de partir. Aunque estén exentas de adornos, o quizás por ello, se expresa en ellas una despedida. Claras y lisas en el interior como salas de hospital, en el exterior dan el efecto de cajas sobre zancos, pero también de naves. Tienen cubierta, escotillas, escalerillas de a bordo, pretilles, relucen blancas y meridionales, como las naves tienen placer de desaparecer... Lo que efectivamente se ha intentado en la técnica de la construcción, lo ha sido con el afirmado e incómodo placer del «todo ventanas» y de las casas y de los utensilios desnudamente resplandecientes. Es cierto que todo esto se presentó como purificación del moho del siglo pasado y de sus inenarrables ornamentaciones... Cuanto más pasa el tiempo tanto más se destaca como inscripción por encima del Bauhaus y de todo cuanto se relaciona con el movimiento: Y vaya, no se nos ocurre nada más²⁹.

La toma de posición extremadamente agresiva de Bloch con relación a la arquitectura moderna y el Bauhaus se explica por sus

referencias filosóficas, pero también, y en gran parte, por sus preferencias artístico-literarias, influenciadas, como se sabe, por su fuerte relación con el expresionismo alemán. Recuérdese al respecto su participación militante en el *Expressionismusdebatte* (1937-38).

Igualmente significativas, aunque por otros motivos, son las valoraciones de Adorno sobre la arquitectura moderna. En particular, sobre el problema del funcionalismo, Adorno afirma:

La finalidad sin fin es la sublimación de los fines. Lo estético no existe en sí, solamente existe un campo de tensión de tal sublimación. Pero por el mismo motivo no existe ni siquiera una funcionalidad químicamente pura como opuesta a lo estético. También las formas más exclusivamente funcionales son alimentadas por representaciones que proceden de la experiencia artística, como la transparencia y la comprensibilidad formal; ninguna está totalmente lograda por su función... La *Sachlich-keit* abre perspectiva de libertad sólo cuando se desembaraza de lo bárbaro; sólo cuando deja de traumatizar sádicamente a los hombres, de quienes interpretan las necesidades según sus propios criterios, con agudas aristas, salas, escaleras, etc. calculadas al milímetro. No pocos, creo, han experimentado sufridamente en el propio cuerpo qué poco práctico es lo que es despiadadamente práctico; de aquí la sospecha de que lo que rechaza al estilo sea ello mismo, inconscientemente, un estilo... Se ha reducido la diferencia absoluta entre lo que es inexorablemente funcional y lo que es autónomo y libre. Ha emergido la insuficiencia de las formas puramente funcionales, algo que es monótono, pobre, limitado en su aplicabilidad... Por otra parte el intento de dejar libre acceso a la fantasía como correctivo, no como producto de la cosa misma —el tentativo de realizar el nivel de la obra desde el exterior— es vano y favorece la falsa resurrección de lo accesorio decorativo, de aquello que la nueva arquitectura critica más³⁰.

Pero a estas dos actitudes con respecto a la arquitectura moderna, de rechazo incondicionado por parte de Bloch y de crítica dura pero disponible por parte de Adorno, hay algo que las une: la misma sufrida preocupación por la suerte del habitar, del morar concreto de los hombres. En efecto, es en la casa, no en el monumento, en lo que ambos piensan. En la casa real, quizá también en la casa soñada, pero nunca en la casa vacía de su función

específica, nunca en la casa, por decirlo con palabras de Hegel, como escultura. Seguramente, Bloch y Adorno concuerdan en discrepar de un cierto formalismo racionalista, que sin duda se encuentra en el Movimiento Moderno, y en éste, como hemos visto, están en compañía de no pocos exponentes del Movimiento Moderno mismo. Aunque sus críticas puedan parecer, a primera vista, análogas a las avanzadas por algunos teóricos de lo postmoderno, hay una diferencia fundamental: en estos últimos la problemática del habitar no está en el centro de su interés. A menos que la casa, en algún modo, pueda convertirse en espectáculo: una casa, en suma, para los que pasan, no para los que residen.

Gaston Bachelard es otro de los filósofos (para más precisión, en su caso, un científico-filósofo) que se han ocupado de la arquitectura entendida exclusivamente como casa, y sólo como casa, como espacio en el que se vive. En *La poétique de l'espace*³¹, Bachelard lleva a cabo un fascinante examen de las imágenes de lo que él llama *l'espace heureux*, o sea, del espacio habitable entendido como lugar de realización de los más altos valores humanos, espacio pues destinado a preservar, a custodiar y a enriquecer. Por esta razón él denomina su campo de investigación «topofilia». La topofilia se valdría del «topoanálisis», según Bachelard rama auxiliar del psicoanálisis, que debería ocuparse del «estudio psicológico sistemático de los lugares de nuestra vida íntima». Leyendo el ensayo de Bachelard viene a la memoria constantemente Proust. Es más: se tiene la impresión de estar ante un libro de instrucciones para el uso —a la manera de Georges Perec, para entendernos— de *A la recherche du temps perdu*.

En su reflexión centrada sobre el habitar, Bachelard había sido precedido, algunos años, por Martin Heidegger. Aunque se ha de aclarar, ninguno de los dos habla explícitamente de arquitectura, y menos todavía dejan entrever la más íntima predilección por algún tipo particular de arquitectura. Heidegger, en su famosa conferencia *Construir, habitar, pensar*³² afronta, con su acostumbrada incisividad hermenéutica, la compleja trama de las tres actividades, tomando como eje de referencia siempre la del habitar. El construir como habitar, nunca el construir por el construir. El construir sin habitar es para él algo impensable, ya que incluso las construcciones que no son viviendas están siempre ligadas al habitar. En pocas palabras, el construir que enfatiza el contenido simbólico a costa del habitar no entra en el horizonte de reflexión del filósofo alemán.

A pesar de ello, los teóricos de la postmodernidad arquitectóni-

ca, que generalmente privilegian el contenido simbólico, toman a Heidegger, y más recientemente también a Bachelard, como puntos de referencia de sus divagaciones filosóficas. Las razones son, al menos para nosotros, difícilmente intuibles. Porque lo cierto es que Heidegger es totalmente extraño a las argumentaciones postmodernas. El parte de la misma preocupación de Hegel por la relación medios-fines, y desarrolla, como se ve en el ejemplo del puente, una sutil interpretación dialéctica de la noción de lugar. No el lugar abstracto de la memoria, sino el que surge del construir. En este punto, se podría aventurar un juicio voluntariamente provocativo: Heidegger, creemos, se encuentra mucho más cerca de Hannes Meyer que de Charles W. Moore.

El uso imparcial del pensamiento de Heidegger demuestra cómo hoy existe una tendencia bastante difusa a una apropiación indebida —o en ciertos casos por lo menos abusiva— de algunas corrientes de la investigación filosófica contemporánea. La finalidad, declarada o no, es la legitimación de la postmodernidad en arquitectura. Y el razonamiento es simple. En primer lugar se constata una crisis de la arquitectura, después se trata de explicarla recurriendo, no como sería lo más sensato, a las múltiples crisis que afectan a la sociedad, sino solamente a la crisis de la filosofía que, con una cierta ligereza, viene identificada con la filosofía de la crisis. Y entonces se habla, con no menor ligereza, de Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Derrida y Lyotard. En este marco de referencia, el *transfert* analógico parece plenamente logrado. Postmoderno, se dice, es la respuesta a la crisis de lo moderno, que en filosofía no es otra cosa que constatar el fin de todas las certezas. En cualquier campo: en las ciencias, en el arte, en la moral, en la política, y también, y no en último lugar, en la arquitectura. Después del reino del pensamiento fuerte de la modernidad debería seguir ahora el del pensamiento débil de la postmodernidad. Lo que esto significa en la arquitectura, lo hemos visto en la «Strada Novissima» de la Bienal de Venecia. A un pensamiento de cartón-piedra parece corresponder una arquitectura de cartón-piedra.

Sería injusto, sin embargo, atribuir a los filósofos citados cualquier tipo de complicidad con estas oleadas de mistificaciones para-filosóficas y paraarquitectónicas. Lo hemos constatado con Heidegger, pero lo mismo se podría hacer con todos los demás. Lyotard, por ejemplo, se ha distanciado recientemente de algunas, poco escrupulosas, interpretaciones de sus teorías³³. Para él, lo postmoderno en arquitectura es una continuación de los aspectos

menos positivos de lo moderno, o sea una versión, digamos degradada, de lo moderno, en cuanto que en lugar de atenuar amplifica sus defectos. La postmodernidad, dice sustancialmente Lyotard, abandona la valiente investigación iniciada por la vanguardia sobre los presupuestos de la modernidad —un «trabajo largo, obstinado, altamente responsable»— para reponer en su lugar como novedad la componente más perjudicial de las vanguardias, lo que él llama la «neurosis moderna». Incluso sin compartir necesariamente esta valoración, una cosa está al menos clara: Lyotard, afamado heraldo de la condición postmoderna, es todo excepto un heraldo de la arquitectura postmoderna.

En este contexto, no queremos olvidar el nombre de un filósofo italiano que, hace ya treinta años, había sabido entrever, con sorprendente agudeza, muchas de las cuestiones relativas de la relación filosofía-arquitectura que hoy son tratadas, digamos también, con mucha menor lucidez. Nos referimos a Enzo Paci. Ha sido él quien *como filósofo*, ha tratado de relacionar, por primera vez si no nos equivocamos, las temáticas de la filosofía contemporánea con las de la arquitectura moderna. En cinco artículos publicados a mediados de los años cincuenta³⁴, Paci había explorado efectivamente algunas posibles relaciones transversales entre los dos universos de disertación. Relaciones o lazos que, un poco reductivamente, se podrían resumir en estos binomios: Gropius-Husserl, Gropius-Wiener Kreis, Wright-Whitehead, Wright-Dewey, De Stijl-Wittgenstein, Le Corbusier-Bergson. Ciertamente, su información sobre la arquitectura moderna refleja los límites de la historiografía de aquellos años, fuertemente marcada por las obras de Pevsner, Behrendt y Giedion, también cuando las obras a las que él más frecuentemente hace referencia son la *Storia dell'architettura moderna* (1950) de Bruno Zevi y el ensayo *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951) de Giulio Carlo Argan, ambas muy innovadoras en aquel período.

Sin embargo, Paci logra centrar, en su notable texto *Fenomenologia e architettura contemporanea* (1958), el nudo de la cuestión:

Desde muchos puntos de vista es un hecho positivo que en Italia todo el Movimiento Moderno sea sometido a discusión; por otros aspectos parece evidente que la discusión no puede llegar hasta el punto de negar la gran síntesis de la arquitectura moderna por imposibles y artificiales «revivals». En este punto el futuro de la arquitectura italiana parece depender, no ciertamente en modo exclusivo pero sí

en modo relevante, del punto de vista desde el que viene interpretada la modernidad... El Movimiento Moderno puede convertirse en una enseñanza actual si no se considera concluido y se aclara cada vez más el sentido de su fin como significado de la civilización contemporánea.

Esta línea de ataque a los problemas que ha suscitado (y suscita) la arquitectura moderna en el vasto cuadro temático de la modernidad ha sido retomada últimamente, con particular vigor, por Jürgen Habermas, de quien nos hemos ocupado ya en un capítulo precedente³⁵. En su texto *Moderne und postmoderne Architektur*³⁸, Habermas entra de lleno, como Paci, como filósofo (o mejor como ese filósofo-sociólogo que es), en la controversia actual sobre el Movimiento Moderno. Y, al igual que Paci, no se contenta con una disertación genérica sobre el tema, como sin embargo han hecho Lyotard, y, más recientemente, Gadamer³⁷.

Habermas arriesga más, en cuanto que desciende a los aspectos particulares del desarrollo histórico de la arquitectura contemporánea. Y no es difícil imaginar que para los historiadores de profesión su clave de lectura pueda parecer (y acaso con fundamento) más bien superficial, así como sus conclusiones demasiado apresuradas. Consideramos sin embargo que la tolerancia demostrada a menudo por los filósofos en relación a las incursiones de los historiadores y de los críticos de la arquitectura debería ser correspondida con la misma actitud. Y ello porque sería culturalmente poco generoso además de prueba de obtusa mezquindad filológica, desaprobar a un pensador del calibre de Habermas por el intento que ha realizado de documentarse, o sea, por entender mejor el objeto de su reflexión.

Sea como fuere, su esfuerzo en este sentido le ha permitido participar, con mayor conocimiento de causa, y por tanto con mayor concreción, en el debate actual. En su texto, Habermas admite, por principio, muchas de las críticas que se han hecho al Movimiento Moderno. No obstante, él está convencido de que tales críticas son una condición necesaria pero no suficiente para explicar los desastres urbanísticos que pueden encontrarse en las grandes aglomeraciones urbanas de nuestro tiempo. Tales desastres son, según Habermas, el resultado del clamoroso fracaso de un modelo urbano, no del fracaso de lo «moderno o de cualquier otra arquitectura». Es equivocado intentar reducir todo el problema a una «cuestión de estilo». Él denuncia el intento de querer hacer de los errores o de los equívocos de la arquitectura contem-

poránea una especie de pantalla para ocultar las verdaderas responsabilidades, que se encuentran en otra parte.

Desde esta óptica, Habermas no cree que la situación pueda ser cambiada desde el interior de la controversia estilística de la arquitectura. Duda además que las alternativas a lo moderno, planteadas hoy en tal controversia, puedan ser menos perjudiciales que la misma arquitectura moderna. Al contrario, Habermas está convencido de que lo serían mucho más. Y ello resulta, según él, plenamente confirmado cuando se examina el contenido de las alternativas presentadas. La primera constatación es que no forman un cuerpo programático homogéneo, sino una agregación, bastante arbitraria, de múltiples orientaciones interpretativas, a menudo en abierto contraste entre sí.

A pesar de ello, Habermas se considera capaz de englobar estas variadas orientaciones al menos en tres categorías: 1) el neohistoricismo, 2) el postmoderno verdadero y propio, 3) la arquitectura alternativa. Para ilustrar el neohistoricismo, él pone dos ejemplos: los grandes almacenes proyectados como las casas en hileras de los burgos medievales y los conductos de ventilación del metro como villas palladianas en formato de bolsillo. Según Habermas, pues, el neohistoricismo no sería otra cosa que un retorno al más grotesco eclecticismos del siglo XIX. Y, todavía más, parte notable de un diseño político neoconservador total. No hay duda de que, proponiendo sustituir lo moderno por una tradición mistificada, se trata de reducir todo el problema a una confrontación meramente estilística.

En sus juicios sobre la categoría de los postmoderno, Habermas sigue explícitamente la valoración de Charles Jencks para quien, como es conocido, el común denominador de todos los protagonistas de esta tendencia sería el intento de hacer autónoma la forma de la función. Tal intento lleva a una arquitectura que privilegia los efectos escenográficos, quedando así prisionera de su propia retórica.

La arquitectura alternativa, por la que Habermas siente sin embargo una simpatía mal disimulada, o cuando menos comprensión, es la tendencia que se inspira en la ecología, en la participación, en la defensa de los barrios dotados de una fuerte componente histórica. Él rechaza, sin embargo, de este tendencia, el hecho de que su «antimodernismo» se base principalmente en una vaga «ideología de la subcomplejidad», sustrayéndose a una confrontación con el desafío real del particular momento histórico que vivimos, es decir con el de la «hipercomplejidad».

La aproximación de Habermas expuesta aquí sucintamente es, en ciertos aspectos convincente, en otros menos. En su elogiado esfuerzo por hablar *como filósofo*, pero teniendo presente siempre su específica argumentación arquitectónica, Habermas queda frecuentemente subyugado por la lógica que subyace en tal argumentación. En nuestra opinión, los momentos más persuasivos de la reflexión de Habermas son aquéllos en los que no se deja arrastrar demasiado por los argumentos y contraargumentos propios del pequeño debate sobre la arquitectura. En otras palabras, los momentos que nosotros preferimos son aquéllos en que Habermas concentra todo su potencial de análisis para demostrar la naturaleza regresiva de muchos ataques a la modernidad. Y esto independientemente de que lo logre o no.

Es obvio, sin embargo, que con esta presentación de los diversos puntos de vista de arquitectos, críticos, historiadores y filósofos sobre tema que nos ocupa no se ha hecho todo. Falta hasta aquí, por ejemplo, la respuesta a un interrogante que alguno puede considerar demasiado banal, aunque, en nuestra opinión, toca la raíz del tema que estamos discutiendo. Nosotros sabemos ahora todo lo bueno y todo lo malo de la arquitectura moderna, ya que tenemos la ventaja de poder juzgar *ex post* sus defectos en la disposición real de la ciudad y en nuestro modo de vida. Pero ¿cómo es posible valorar *ex ante* los efectos de la reiteración al infinito de las hibridaciones estilísticas formuladas por algunos corifeos del postmoderno? Somos conscientes de lo que puede implicar para nuestras ciudades y para nuestra vida la proliferación de segmentos descontextualizados (y degradados) de algunas hipótesis arquitectónicas y urbanísticas del Movimiento Moderno, pero ¿tenemos igualmente claro qué puede, de hecho, significar la generalización, a nivel urbano, de la «Strada Novissima» de la Bienal de Venecia?

Se puede intentar imaginar un escenario tal, y ha sido ya hecho³⁸. En realidad, el escenario que se traza no es en absoluto seductor, algo semejante a un museo-ciudad de los horrores, un collage³⁹ de los más perversos, repelentes delitos perpetrados en toda la historia de la arquitectura. Y lo que es peor un ambiente en el que es imposible vivir, y todavía más imposible de vivir que los actuales barrios periféricos de nuestras ciudades.

¿Queremos quizá con esto movernos en la lógica conservadora de «quien deja la vía vieja por la nueva —en este caso novísima— sabe lo que deja, pero no lo que encuentra»? De ningún modo. Nuestra lógica es otra: las propuestas nuevas, sobre todo aquéllas que pueden influenciar la estructura del ambiente físico y social

de varias generaciones, deben estar en condiciones de soportar un escrupuloso examen de sus presupuestos y de sus finalidades. El no haberlo hecho respecto a algunas propuestas del Movimiento Moderno ha tenido esas repercusiones sobre el ambiente construido que hoy —en mayor o menor medida— hemos hecho objeto de nuestras críticas.

NOTAS

1. No existe acuerdo entre los críticos y los historiadores sobre el modo de entender la relación arquitectura moderna-Movimiento Moderno. En ciertos casos, las dos locuciones han sido utilizadas simplemente como sinónimos; en otros, sin embargo, la arquitectura moderna es una parte o un período del Movimiento Moderno, o viceversa; en otros se repiten solamente como expresiones de conveniencia. Ejemplos de los diferentes usos terminológicos se hallan ricamente documentados en N. Pevsner, S. Giedion, V. C. Behrendt, H.-R. Hitchcock, B. Zevi, L. Benevolo, J. Posener, R. Banham, P. Collins, J. Joedicke, K. Frampton, M. Tafuri y F. Dal Co. Sobre el tema véase G. Crucci, *Il mito del Movimento Moderno e le vicende dei Ciam*, en «Casabella», XLIV:463-464 (noviembre-diciembre de 1980), pp. 28-35. Cfr. también M. MANNIERI ELIA, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1976 (trad. cast., *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1977), y G. D'AMATO e I. PROZZILLO, *L'espressione «Movimento Moderno»*, en «op. cit.», 52 (septiembre de 1981), pp. 5-15.

2. Véase H.-R. HITCHCOCK y P. JOHNSON, *The International Style*, W. W. Norton, New York 1932 (trad. cast., *El Estilo Internacional*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1981). En la reedición de 1966 Hitchcock ha añadido un apéndice en el que trata de responder a algunas críticas que habían sido hechas a la idea de *international style*. En realidad, la expresión *international style* había sido calcada de «*Internationale Architektur*», título del libro de W. GROPIUS, el primero de la serie de los *Bauhausbücher* (Albert Langen, München 1925). Pero, si el carácter internacional de la arquitectura moderna era una idea querida por Gropius, no lo era en absoluto la de estilo. Es conocida su aversión al concepto de estilo, incluso nada le podía irritar más que ver definido, por ejemplo, el Bauhaus como un estilo. Cfr. también las precisiones más recientes de P. JOHNSON sobre el propio concepto de estilo en *Reflections: on style and the international style; on postmodernism; on architecture*, en «Oppositions», 10 (otoño de 1977), pp. 15-19.

3. En estos años, sobre todo en Estados Unidos, se ha tratado de dar una valoración difamatoria de la personalidad y de la obra de Gropius, Mies

van der Rohe y Le Corbusier. Un ejemplo es el ensayo de T. WOLFE, *From Bauhaus to our House*, Farrar Straus Giroux, New York 1981 (trad. cast., *¿Quién tiene el Bauhaus feroz?*, Anagrama, Barcelona 1988).

4. Cfr. H. KLOTZ, *Vision der Moderne*, en H. KLOTZ (edición de), *Vision der Moderne*, Prestel, München 1986, pp. 9 y ss. El autor llama la atención sobre el hecho que los historiadores han subestimado la contribución de los arquitectos soviéticos, dejando como consecuencia fuera del horizonte de reflexión lo que él llama el *Prinzip Konstruktion*, y que considera una de los elementos programáticos más constantes del Movimiento Moderno. El juicio es, en líneas generales, justo, sobre todo si se piensa en la actual interpretación del *Prinzip Konstruktion* por parte de los arquitectos que han enfatizado, en sus obras, la componente tecnológica, en particular N. Foster, R. Piano y R. Rogers. Menos compartido es el juicio sobre los historiadores que, en opinión de Klotz, son responsables de tal exclusión, con referencia explícita a la historiografía italiana. No se pueden olvidar las importantes contribuciones de Zevi, De Feo, Tafuri, Dal Co, Quilici, Kraiski y Ceccarelli para la revaloración histórica de la arquitectura soviética. Sobre el tema más general relativo a la falsificación histórica del Movimiento Moderno, a través de la exclusión de algunos protagonistas «incómodos», véase B. HУЕТ, *Apprendre aux architectes la modestie*, en «Esprit», 109 (diciembre de 1985), pp. 14-22.

5. Aparte del significado que puede asumir en otros ámbitos de investigación (por ejemplo, en los estudios relativos a la estructura literaria en particular, en la retórica, en la estilística, en la estilo-estadística) por estilema entendemos aquí el elemento simple o compuesto que se encuentra en la base de todo proceso de caracterización formal de un edificio. El estilema se refiere tanto al exterior como al interior de un edificio.

6. E. KÁLLAI, *Das Bauhaus lebt!*, en «Bauhaus», II:2-3 (febrero-marzo de 1928), pp. 1-2. Objeciones de este tipo, quizá todavía más agresivas, las encontramos a menudo en los representantes del funcionalismo radical, a los que Kállai estaba muy próximo. Aludamos particularmente a hombres como H. Meyer, M. Stam y H. Schmidt. Igualmente importantes a este respecto son las siempre agudas reflexiones teóricas del checo K. Teige.

7. H. MUTHESIUS, *Der Kampf um das Dach*, en «Kraft und Stoff», Suplemento del «Deutsche Allgemeine Zeitung», 48 (1926).

8. Et LISICKI, *Idole und Idolverehre* (1928), en *Proun und Workenbügel*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1977, p. 48.

9. Ya Adorno, en su memorable conferencia en el Werkbund de Berlín, nos ha puesto en guardia sobre las excesivas simplificaciones advirtiéndolo: «No hay duda de que lo inútil esté acabado... el mero útil, por otra parte, está entrelazado dentro de un contexto de culpa, instrumento de marchitamiento del mundo». Véase *Funktionalismus heute*, cit., p. 123. Cfr. T. MALDONADO, *Ulm revisitado*, en «Rassegna», VI:19-3 (septiembre de 1984), p. 5.

10. Sobre el papel del ladrillo a la vista en la enseñanza de la arquitectura en Mies, véase W. BLASER, *Mies van der Rohe. Lehre und Schule*, Birkhäuser, Basel 1977.

11. Cfr. G. FANELLI, *Architettura edilizia urbanistica. Olanda 1917-1940*, Papafava, Firenze 1978.

12. Ciertamente la relación de Aalto con el Movimiento Moderno ha sido más bien difícil. Lo que, a nuestro parecer, es bastante sintomático. Cfr. P. D. PEARSON, *Alvar Aalto and the International Style*, Whitney Library of Design, New York 1978. Interesantes notas sobre este tema se encuentran también en D. PORPHYRIOS, *Sources of Modern Eclecticism. Studies on Alvar Aalto*, Academy Editions, London 1982.

13. B. ZEVI, *Asimmetria e dissonanze*, en *Linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973, pp. 21 y ss.

14. En nuestro siglo, la teoría simétrica ha tenido un fuerte desarrollo gracias a la contribución científica de F. M. Jaegers, A. Speiser, H. Weyl, J. Hambidges, K. L. Wolf, R. Wolff, A. V. Schubnikov y V. A. Koptsik. Muy importantes son también los estudios de W. Huff en el campo de las «parquet deformations». Véase a este respecto D. HOFSTADTER, *Parquet deformations a subtle intricate art form*, en *Metamagical Themes: Questing for the Essence of Mind and Pattern*, Basic Books, New York 1985 pp. 191 y ss.

15. Cfr. L. MARCH y P. STEADMAN, *The Geometry of Environment*, Riba, London 1971.

16. En nuestra opinión debe reconocerse al Team X el mérito de haber tratado de poner al descubierto la falta de monolitismo del Ciam, o sea tratar de hacer patente el potencial de renovación que, durante años, había sido sofocado o convertido en objeto de remoción. Cfr. G. CUCCI, *op. cit.*, y C. BORNGRÄBER, *Le Corbusier a Mosca*, en «Rassegna» II:3 (julio de 1980), pp. 79-80. En esta óptica, deben ser consideradas, nos parece, también nuestras contribuciones para un cambio interpretativo del Bauhaus. Cfr. T. MALDONADO, *Ancora il Bauhaus, en Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino 1974, una selección de artículos publicados en la revista «Ulm» en los años 1958 y 1963 (trad. cast., *Vanguardia y racionalidad*, Gustavo Gili, Barcelona 1977). Véase también C. SCHANAIDT, *Hannes Meyer*, Arthur Niggli, Teufen 1965.

17. P. BLAKE, *Form Follows Fiasco*, Little 'Brown, Boston 1974. Con las mismas tesis, pero todavía más esquemático, B. C. BROLIN, *The Failure of Modern Architecture*, Van Nostrand Reinhold, New York 1976.

18. G. KÄHLER, *Funktion, Funktionalismus, Postmoderne?*, en AA.VV., *Jahrbuch für Architektur 1985-1986*, Wieweg, Braunschweig 1986, pp. 55 y ss.

19. R. ARNHEIM nos echa en cara, aunque sutilmente, que en nuestra definición de proyecto industrial damos una versión de las «propiedades formales» relativas no sólo a los aspectos exteriores, o sea visibles o visualizables, sino también a todo el arco de implicaciones que la forma tiene para todos los que fabrican y usan tales productos. Nosotros continuamos creyendo que nuestra posición es la justa, la única apta a coger aquella «dinámica de la forma» tan querida al mismo Arnheim. Véase R. ARNHEIM, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley 1977.

20. Para una síntesis histórica de la noción de la pura visualidad y de su influencia en la semiología del arte, véase O. CALABRESE, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985 (trad. cast., *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona 1987).

21. Véase M. L. SCALVINI, *Prima e dopo il Post-Modernism*, en «Op. cit.», 48 (mayo de 1980), pp. 5-28. La autora, sin desviarse de un planteamiento semiológico, examina con excepcional lucidez los delicados problemas que ha suscitado la aproximación lingüística a la arquitectura, con particular referencia al presente debate sobre lo moderno y lo postmoderno. Cfr. también su texto anterior *Architettura: la «rimozione del nuovo»*, en «Op. cit.», 44 (enero de 1979), pp. 5-27.

22. Excelentes esfuerzos para dar credibilidad a una semiología de la arquitectura han sido realizados, entre otros, por G. K. Koenig, M. Krampen, M. Kiemle, M. Bense, R. De Fusco, U. Eco, S. Bettini, E. Garroni, R. M. Helmgoltz, G. R. Blomeyer y por el «Groupe 107».

23. M. MAUSS, *Essai sur le don* (1923-1924), en *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1968 (trad. cast., *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid 1980).

24. Sobre la semiología de la arquitectura véase el capítulo *Las Vegas e l'abuso semiológico*, en nuestro ensayo *La speranza progettuale*, Einaudi, Torino 1970. En este texto se había discutido ya el aspecto semiológico de las primeras polémicas del postmodernismo, al menos las que se manifestaban entonces en R. Venturi. Para las cuestiones referentes a la semiótica en general cfr. nuestras contribuciones: *Comunicazione e semiotica* (1959), *Note sulla comunicazione* (1961), *Appunti sull'iconicità* (1974) en *Avanguardia e razionalità*, cit.; *Architettura e linguaggio*, en «Casabella», XLI:429 (octubre de 1977), pp. 9-10 y *Beitrag zur Terminologie der Semiotik*, Korrelat, Ulm 1961.

25. A. L. HUXTABLE, *After modern architecture*, en «The New York Review of Books», XXX:19 (8 de diciembre de 1983) [trad. cast., *La problemática situación de la arquitectura moderna*, en «CAU», 66 (octubre de 1980)] Cfr. también de la misma autora *Is modern architecture dead?*, en «The New York Review of Books», XXVIII:12 (16 de julio de 1981), pp. 17-20 [trad. cast., *Ha muerto la arquitectura moderna?*, en «CAU», 76 bis (octubre de 1980)] y *Rebuilding architecture*, en «The New York Review of Books», XXX:20 (22 de diciembre de 1983), pp. 55-61.

26. Véase el capítulo 2.

27. A. HELLER, *Teoria della storia*, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 296 (trad. cast., *Teoría de la Historia*, Fontamara, Madrid 1985).

28. G. W. F. HEGEL, *Die Architektur*, en *Aesthetik*, Aufbau, Berlin 1955 (trad. cast., *La Arquitectura*, Rairós, Barcelona 1981).

29. E. BLOCH, *Die Bedeutung des Hohraums. Neue Häuser und wirkliche Klarheit*, en *Das Prinzip Hoffnung* (1938-47), vol. II, Aufbau, Berlin 1955, pp. 308 y ss.

30. T. W. ADORNO, *Funktionalismus heute*, cit., pp. 107 y ss.

31. G. BACHELARD, *La poétique de l'espace* (1957), PUF, Paris 1970 (trad. cast., *La poética del espacio*, FCE, México 1965).

32. M. HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken* (1951), en *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfulligen, Tübingen 1954 (trad. cast., *Qué significa pensar*, Nova, Buenos Aires 1972).

33. J.-F. LYOTARD, *Note sur le sens de «post»*, en *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1986 (trad. cast., *La postmodernidad explicada*

a los niños, Gedisa, Barcelona 1987). Poco después se ha sentido obligado a reiterar, también en entrevistas periodísticas, su alejamiento del postmoderno arquitectónico. Cfr. G. INVERNIZZI, *1986: è finito il postmoderno*, en «L'Espresso», XXXIII:29 (27 de julio de 1986), pp. 86-92.

34. E. PACI, *Sull'architettura contemporanea* (1956), *Wright e lo spazio vissuto* (1956), *L'architettura e il mondo della vita* (1957), *Il metodo industriale e il problema estetico* (1957) y *Fenomenologia e architettura contemporanea* (1958), en *Relazioni e significato*, Lampugnani Nigri, Milano 1966.

35. Véase capítulo 2.

36. J. HABERMAS, *Moderne und postmoderne Architektur*, cit. Cfr. G. MARRAMAO, *Il moderno e il pathos dell'autenticità*, en «Casabella», XLVI:480 (mayo de 1982) [trad. cast., *Arquitectura moderna y posmoderna*, en «Arquitecturas Bis», 48 (1984)].

37. Cfr. H. G. GADAMER, *Storie parallele*, en «Domus», 670 (marzo de 1986), pp. 17-28.

38. C. Schnaidt, en un texto, si no nos equivocamos todavía inédito, había intentado describir, entre lo serio y los sarcástico, tal escenario.

39. Nos referimos explícitamente a C. ROWE y F. KOETTER, *College City*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1978 (trad. cast., *Ciudad Collage*, Gustavo Gili, Barcelona 1984).