

arquitectura y crítica

crítica

Josep Maria Montaner

GG Básicos

arquitectura y crítica

Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

www.ggili.com

arquitectura y crítica
Josep Maria Montaner

2ª edición revisada y ampliada

Director de la colección

Josep Muntañola Thornberg

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Josep Maria Montaner, 1999, 2007

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 1999, 2007

ISBN: 978-84-252-2526-0 (digital PDF)

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción a la problemática de la crítica | 7 |
| El sentido de la crítica | 7 |
| Los inicios de la crítica | 8 |
| El ensayo como técnica de la crítica | 10 |
| Materia y técnica de la crítica | 11 |
| Los espacios de la crítica | 12 |
| Los contextos de la crítica | 14 |
| Los límites de la crítica | 16 |
| Los objetivos básicos de la crítica | 18 |
| Crítica y obra de creación | 21 |
| Teoría y crítica | 22 |
| Pioneros | 24 |
| Positivistas y antimaquinistas | 24 |
| Los inicios de la teoría del arte centroeuropea | 26 |
| Ni auge ni decadencia | 30 |
| De un esquema de dicotomías a una ciencia de la iconología | 31 |
| La historiografía operativa del movimiento moderno | 34 |
| Las bases metodológicas del movimiento moderno | 34 |
| Los escritos de los protagonistas | 35 |
| Sigfried Giedion: la creación de una historiografía del movimiento moderno | 40 |
| La historiografía oficial de la arquitectura moderna | 44 |
| La continuidad de las interpretaciones de la arquitectura moderna: Reyner Banham y Leonardo Benevolo | 48 |
| Cuadro cronológico de los textos básicos de la arquitectura moderna | 52 |

| | |
|---|-----|
| Existencialismo, fenomenología, iconología y marxismo | 54 |
| La evolución de los estudios iconológicos: | |
| Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower, Ernst H. Gombrich | 54 |
| De Edoardo Persico a Ernesto Nathan Rogers: | |
| la recuperación del sentido de la historia | 58 |
| Christian Norberg-Schulz: | |
| la arquitectura como espacio existencial | 63 |
| Tradiciones revisionistas al movimiento moderno: | |
| de Lewis Mumford a Jane Jacobs | 66 |
| Visión crítica de los conceptos de vanguardia y modernidad: | |
| la herencia de Walter Benjamin | 68 |
| La aportación del estructuralismo | 72 |
| El estructuralismo en las teorías de Robert Venturi y Aldo Rossi | 72 |
| Las interpretaciones semiológicas, sociológicas, psicológicas y antropológicas | 77 |
| Manfredo Tafuri: la crítica ideológica | 81 |
| Colin Rowe: el formalismo analítico | 84 |
| Los epígonos de las metodologías críticas: | |
| Alan Colquhoun, Enrico Tedeschi y Marina Waisman..... | 88 |
| Últimas interpretaciones en la era posestructuralista | 92 |
| La crítica desde la deconstrucción posestructuralista: | |
| Peter Eisenman | 93 |
| La teoría desde la creación: | |
| Rem Koolhaas y la crítica neoliberal | 95 |
| Estrategias de resistencia: | |
| Kenneth Frampton, regionalismo crítico y tectonicidad | 99 |
| La búsqueda de un nuevo rigor metodológico: | |
| Royston Landau y Micha Bandini | 101 |
| Una nueva ética para la arquitectura | 102 |
| La crítica radical norteamericana..... | 104 |
| Crítica de arquitectura en Latinoamérica | 106 |
| Conclusiones..... | 109 |
| Bibliografía básica | 111 |
| Bibliografía específica | 113 |
| Agradecimientos | 114 |
| Índice onomástico | 115 |

Introducción a la problemática de la crítica

“Sócrates.

Di con una de esas cosas que el mar arroja; blanca, de purísima blancura; alisada y dura, y suave y liviana... ¿Quién te hizo? pensé. A nada te pareces, y no por eso eres informe...

Fedro.

¿Y de qué materia estaba hecha?

Sócrates.

De igual materia que su forma: materia de dudas”.

Paul Valéry, *Eupalinos*, 1921

El sentido de la crítica

¿Qué es la crítica? ¿Cuáles son sus objetivos y sus significados? ¿Tiene algún sentido la crítica? Este libro quiere responder a esto de manera breve y didáctica, centrándose en el campo de las relaciones entre arquitectura y crítica.

Como primera definición, la crítica comporta un juicio estético. Dicho juicio consiste en una valoración individual de la obra arquitectónica que el crítico realiza a partir de la complejidad del bagaje de conocimientos de que dispone, de la metodología que usa, de su capacidad analítica y sintética y también de su sensibilidad, intuición y gusto. Al mismo tiempo parte de un compromiso ético: la mejora de la sociedad, el enriquecimiento del gusto artístico, la defensa de la adecuación de la arquitectura a sus fines. Por lo tanto, dicha crítica iniciada como opinión personal de un especialista tiene como objetivo entrar a formar parte de la voluntad colectiva, ponerse en común en publicaciones, soportes mediáticos, cursos y debates ciudadanos

y, al final, volver a revertir en la esfera subjetiva de cada individuo dentro de la sociedad.

La actividad del crítico se dirige a comprender la obra para poder explicar al público su contenido. Esto no implica que el crítico pueda interpretar completamente todo lo que compone la complejidad de la obra arquitectónica, ni que pueda agotar las raíces de la capacidad creativa del arquitecto. Por ejemplo, podemos explicar a fondo la obra de Le Corbusier, sus antecedentes y su formación, las estructuras tipológicas básicas utilizadas y el contexto cultural e histórico en el que se desarrolló, pero difícilmente podremos dilucidar por qué Le Corbusier era un creador muy superior a cualificados arquitectos como Pierre Jeanneret, Jerzy Soltan, Guillermo Jullian de la Fuente o Ianis Xenakis que trabajaban con él en su despacho de la Rue de Sèvres de París. Siempre quedarán aspectos del autor y de la obra desconocidos, velados e inexplicables, a la espera de futuras interpretaciones.

La crítica, por tanto, se sitúa en el amplio horizonte que se extiende entre dos extremos ilusorios y falsos: el exceso racionalista y metodológico que cree que se pueden establecer interpretaciones totalmente fiables y demostrables, únicas y estables, sobre toda obra de creación, y el exceso irracionalista, arbitrario y bárbaro, que alega la inutilidad de toda crítica e interpretación en relación a las grandes obras de arte, creaciones siempre misteriosas e individuales, de esencia insondable. Lejos de ambos límites absurdos se sitúa el campo de la interpretación.

Los inicios de la crítica

La primera respuesta a toda pregunta que se refiera a una disciplina humana ha consistido siempre en dirigirse hacia sus inicios, hacia sus primeros movimientos y actitudes. Y para explicar en qué consiste la crítica de arquitectura no hay otro camino que recorrer su propia historia. De ello va a tratar esencialmente este libro.

Los inicios de la crítica se sitúan en la segunda mitad del siglo XVIII con el surgimiento del espíritu ilustrado y la eclosión del neoclasicismo, que más que un estilo comportó una total transformación del gusto y de los métodos de creación e interpretación de las artes, la arquitectura y las ciudades. Uno de los primeros pasos de la crítica se planteó con los escritos que los teóricos del neoclasicismo —como

Mengs, Lessing y Winckelmann— lanzaron contra el barroco tardío. En este sentido, el inicio de la crítica se produce al unísono con el nacimiento de la estética y de la arqueología, al mismo tiempo que se constituyen los primeros museos públicos, se sistematizan las excavaciones arqueológicas y se inician las primeras restauraciones.

Denis Diderot (1713-1784) con los nueve *Salones* (1759-1781) y con sus ensayos y pensamientos sobre pintura, escultura y poesía, y **Francesco Milizia** (1725-1798) con la defensa de los conceptos rigoristas y clasicistas en el *Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño* (1781) y en los *Principi di architettura civile* (1785), podrían considerarse precursores e iniciadores de este espíritu crítico que tuvo su teorización en el sistema filosófico de Immanuel Kant.

En el caso de Milizia, sus teorías e interpretaciones parten de la doctrina de **Carlo Lodoli** (1690-1761), profesor de teología, rigorista veneciano y crítico radical contra el barroco que, como Sócrates, no plasmó sus teorías críticas en ningún texto sino que fueron sus discípulos —Andrea Memmo, Francesco Algarotti y el mismo Milizia— quienes lo hicieron. Milizia, en oposición a la obra de Miguel Ángel y de Bernini defiende una arquitectura funcionalista y racionalista, en la que cada material esté usado según su propia lógica: “La arquitectura no puede contener otra belleza que la que nace de lo necesario”. Con sus textos se inició un nuevo tipo de literatura crítica, que va repasando cada gran obra de arte y arquitectura con un rigor máximo, discerniendo lo acertado y lo erróneo en cada uno de los elementos de las obras. En estos textos, que se convirtieron en referencia para todo debate arquitectónico en la primera mitad del siglo XIX, se empiezan a evidenciar las contradicciones incipientes dentro del lenguaje clásico.

Es a partir del arte de vanguardia y del movimiento moderno que la actividad de la crítica toma un papel más relevante. La ruptura con la mimesis, las diversas génesis de la abstracción, la defensa de una nueva arquitectura (racionalista, funcionalista, social, avanzada tecnológicamente), todo ello requiere de una teoría, una crítica y una historiografía que acompañen la difusión de la obra de arte y de la arquitectura moderna hasta hoy. Con la expansión e institucionalización de la arquitectura moderna, la teoría y la crítica no ceden en su empeño sino que siguen creciendo, abonadas por el panorama desconcertante que se crea tras las crisis del mismo movimiento moderno.

El ensayo como técnica de la crítica

El ensayo entendido como indagación libre y creativa, no exhaustiva ni especializada, sin un carácter rigurosamente sistemático, es la más genuina herramienta de la crítica. Todo ensayo debe intentar hilvanar razonamientos y comparaciones inéditas, hasta cierto punto heterodoxas, con elementos subjetivos. No tiene ningún sentido como reformulación de tópicos, sino que debe basarse en plantear preguntas, mostrando la arbitrariedad de las convenciones. El ensayo consiste en una reflexión abierta e inacabada que parte del desarrollo de la duda. Esta estructura abierta le ha de permitir ir en la dirección de una concepción multidisciplinar del conocimiento humano, entendiendo la cultura y el arte como un todo, interrelacionando, como han hecho autores tales como Jacob Burckhardt, Mircea Eliade, Eugeni d'Ors, Ernst Gombrich, Mario Praz, Claude Lévi-Strauss, Joseph Rykwert o George Steiner, entrecruzando referencias a muy diversos campos de la cultura: pintura, escultura, arquitectura, literatura y poesía, música, antropología, religión y ciencia.

El ensayo debe ser abierto en su estructura, de forma provisional, revocable, perfeccionable. Es una prueba, una tentativa, un acercamiento. Sugiere, apunta, esboza, enmarca, propone. Debe partir de las muy diversas metodologías de la duda sistemática, desde Sócrates hasta la deconstrucción, pasando por Descartes y Diderot.

Jacob Burckhardt sostenía el valor del ensayo como esbozo que sigue múltiples rutas, direcciones y posibilidades. Denis Diderot enlazaba un ensayo con otro con la siguiente consideración: “¿Quién sabe adónde me llevará el encadenamiento de las ideas?”. Y José Ortega y Gasset insistió en que todas las ideas son hijas de la duda.

El ensayo, que nunca pretende agotar un tema, no posee la estructura de un poema o una narración, que pueden llegar a un resultado definitivo, sino que siempre ha de estar dispuesto a la transformación, a la continuidad, al replanteamiento, al carácter discursivo y dialéctico.

Materia y técnica de la crítica

La crítica artística, en la medida que se caracteriza por la emisión de un juicio, se desarrolla en proximidad a la teoría, la estética y la historia. Sin embargo, este juicio no debe entenderse sólo en su sentido más inmediato, de promoción o negación, de establecer qué obras están mejor y cuáles están peor. La misión de la crítica va mucho más allá, es mucho más compleja, está impregnada de problemas metodológicos y contradicciones. Constituye una actividad con el más amplio sentido cultural. Su misión es la de interpretar y contextualizar, y puede entenderse como una hermenéutica que desvela orígenes, relaciones, significados y esencias. La dificultad de emisión de dicho juicio estético aumenta en un período de incertidumbre y perplejidad como el actual.

En el caso de la arquitectura, el juicio se establece sobre la medida en que la obra ha alcanzado sus finalidades: funcionalidad distributiva y social, belleza y expresión de símbolos y significados, adecuado uso de los materiales y las técnicas, relación con el contexto urbano, el lugar y el medio ambiente.

Para que dicha actividad crítica se pueda desarrollar deben producirse dos condiciones básicas. Sólo existe crítica cuando existe una teoría. Toda actividad crítica necesita la base de una teoría de donde deducir los juicios que sustentan las interpretaciones. Al mismo tiempo, toda teoría necesita la experiencia de ponerse a prueba y ejercitarse en la crítica. Es decir, toda crítica es la puesta en práctica de una teoría, lo cual conforma este valor ampliamente cultural de la crítica. En el caso de la crítica de arquitectura, ésta se relaciona necesariamente con las teorías que proceden del mundo del pensamiento, la ciencia y el arte.

La segunda condición es menos evidente. Sólo existe crítica cuando existen visiones contrapuestas, una diversidad de posibilidades. La

crítica surge a finales del siglo XVIII y se desarrolla a lo largo del siglo XIX a raíz de las batallas del neoclasicismo contra el barroco, del pensamiento ilustrado contra el academicismo, de los nuevos dispositivos críticos que introduce el romanticismo contra el positivismo, de la diversidad de estilos que el eclecticismo extiende, de los muy distintos orígenes culturales y artísticos que se reconocen. La crítica surge, en definitiva, a raíz de la diversidad de interpretaciones y del pluralismo que se genera en la crisis del mundo unitario de la tradición clásica. Crítica y eclecticismo van de la mano. En este sentido, el libro de Vitruvio y los tratados renacentistas deben ser entendidos como textos de teoría y no de crítica, ya que aunque entre ellos haya diversidad de matices e interpretaciones, forman parte de un sistema de órdenes y cánones unitario que no se pone en crisis.

El trabajo de la crítica, como el de la filosofía, parte de la duda y la indagación e, incluso, debe aceptar los errores y los cambios. En este sentido está diametralmente opuesto a los razonamientos de la política, en los que difícilmente entran la duda y la aceptación de los errores. De todas formas, si el trabajo de la crítica acepta las evoluciones y errores en los juicios formales y estéticos, al mismo tiempo debe ser extremadamente precisa y rigurosa en todo aquello que concierne a los datos y a los hechos concretos, en todo lo que es medible analíticamente. Las valoraciones que se establecen en los juicios estéticos son susceptibles de cambios e interpretaciones contrapuestas, pero los datos y los hechos concretos son sólo de una manera.

Los espacios de la crítica

El ejercicio de cada tipo de crítica mantiene una estrecha relación con el espacio desde el cual se genera. Así para el crítico literario el lugar esencial es el espacio de la biblioteca; sin necesidad de desplazarse, desde unos buenos fondos puede acceder directamente al objeto de sus análisis. El crítico literario termina por atesorar una biblioteca propia y tiende a convertirse en un cuerpo pasivo y sedentario, que puede juzgar sin siquiera moverse del sitio.

El crítico cinematográfico, en cambio, debe acceder continuamente a la sala oscura de las proyecciones; su actividad no sólo es dinámica sino que ha de experimentar continuamente el paso de la luz a la penumbra, de la realidad a la ilusión, debe entrar continuamente en la

experiencia sensorial del engaño perceptivo y de la fantasía mediante el movimiento de las imágenes.

La actividad del crítico de arte debe realizarse en el punto donde se produce el acto de cortesía y libertad en que consiste la presentación de la obra de arte, esta obra gratuita, creada libremente, que el receptor decide ir a recibir, a percibir. Ello se produce en el espacio del museo, del centro de arte y de la galería, en la distancia corta que relaciona la mirada con la obra de arte. Por ello el crítico de arte está obligado a viajar continuamente de un museo a otro, de una exposición a otra; debe renovar continuamente el acto de la visita a la pieza artística.

La actividad del crítico de arquitectura también es nómada. El lugar donde ejerce su juicio es en el interior de la misma obra arquitectónica, recorriendo sus espacios y valorando su realidad material dentro del entorno y de la ciudad. Muy difícilmente la valoración de una obra arquitectónica puede realizarse sin visitarla y estudiándola sólo en fotografías. Falta la experiencia sensorial de percibir la articulación de los espacios, de ver su escala y su luz, de palpar sus texturas, de analizar sus detalles constructivos, de comprobar su funcionamiento, de verificar su situación en el paisaje.

Tal como señaló Walter Benjamin, la mirada hacia la pintura es estática, debe concentrarse en la observación de la obra, en cambio la mirada hacia la arquitectura es dinámica, exige un recorrido por las fachadas y los espacios, no se detiene. Desde la década de 1960, sin embargo, el arte minimalista ha reclamado para la escultura percibida como volumen esta misma percepción dinámica propia de la arquitectura.

La auténtica crítica de arte y arquitectura debe desarrollarse, por lo tanto, en presencia del original, en su mismo lugar. En cambio, el historiador y el crítico literario trabajan sobre reproducciones y documentos, en el espacio de la biblioteca o el archivo. Como contrapartida, la fuerte presencia de la obra original misma delante de la actividad del crítico de arte y arquitectura contribuye a alejarles de los rigores del método y a caer en el subjetivismo. Dicho alejamiento no se produce tanto en las actividades historiográficas y críticas que se basan en documentos, memorias y crónicas. En unos casos tiene un excesivo predominio la presencia deslumbrante de la pieza artística, que puede llegar a cegar la capacidad crítica, y en

otros aflora todo el peso de la metodología con que se afronta la fría fuente de investigación.

Los contextos de la crítica

En países como Alemania, Suiza, Italia, Reino Unido y Estados Unidos se han establecido sólidas tradiciones críticas. Los historiadores italianos Maurizio y Marcello Fagiolo pueden referirse a las enseñanzas de su desaparecido maestro Giulio Carlo Argan que era discípulo de Lionello Venturi, quien a su vez lo era de Benedetto Croce. Joseph Rykwert y Christian Norberg-Schulz, un británico y un noruego, ejemplifican dos interpretaciones diferentes de las ideas del crítico de arquitectura suizo Sigfried Giedion. La crucial interpretación de Giedion se basaba en aportaciones de la tradición alemana y suiza: Georg W. Friedrich Hegel, Jacob Burckhardt y Alois Riegl. Nikolaus Pevsner, que sintetizó la tradición desde William Morris hasta Walter Gropius, ha tenido discípulos tan contrapuestos como Reyner Banham o David Watkin, el primero radical defensor de la modernidad tecnológica y el segundo, en clara oposición a los planteamientos de su maestro, aliado con una visión posmoderna que se basa en la vertiente conservadora de las ideas de William Morris.

¿Por qué motivo estas tradiciones se han desarrollado en estos países y no en otros? Esta pregunta podría tener tres respuestas: una política, otra metodológica y otra mediática.

Es evidente que el contexto de la crítica de arte es el de la geografía de la democracia, el de los territorios en libertad. Sólo hace falta ver cuáles son los lugares donde se han desarrollado estas tradiciones críticas o dónde existen los grandes museos y las grandes editoriales de temas artísticos. Ningún país sin un vital y consolidado proceso democrático puede aspirar a generar ninguna propuesta relevante en el campo de la crítica artística. Ante situaciones que conllevan la reducción de la libertad, los núcleos de la crítica emigran buscando continuidad en países de sólida base democrática. Por esta razón Fritz Saxl y Edgar Wind trasladaron a Londres la gran biblioteca que había creado Aby Warburg en Hamburgo justo cuando se iniciaba la ascensión del nazismo, fundando el Warburg Institute; o los archivos de los CIAM, a raíz de la II Guerra Mundial, se trasladaron a Estados Unidos.

Una segunda razón radica en el terreno del pensamiento y de las metodologías. En España, por ejemplo, ha faltado la tradición de rigor, los sólidos mecanismos científicos de acumulación y crítica del saber que han existido en países como Reino Unido, Alemania o Suiza. Geográfica y culturalmente periférica, España ha ido quedando al margen de los grandes saltos y métodos de la cultura moderna: ilustración, empirismo, racionalismo, pensamiento crítico europeo del siglo xx, posmodernidad. Cuando ha surgido una aportación cualificada, como la de Eugeni d'Ors, esta singularidad no ha tenido seguidores en un país que pone todo el énfasis en los pretendidos genios y ninguno en la continuidad de los métodos. **Eugeni d'Ors** (1881-1954) fue escritor y crítico de arte, autor de libros como *Las ideas y las formas* (1928), *Lo barroco* (1936) o *Teorías de los estilos y espejo de la arquitectura* (1944), en los cuales relaciona la arquitectura con las demás artes, y de artículos sobre crítica de arte, recogidos póstumamente en *Introducción a la crítica de arte* (1963) y *El menester del crítico de arte* (1967).

Sin un laborioso y largo trabajo de acumulación del conocimiento es imposible crear una tradición sólida en el campo de la crítica. No es casual que los críticos enraizados en la tradición británica, como Ernst H. Gombrich, Rudolf Wittkower o Colin Rowe, hayan utilizado como referencias metodológicas los criterios de rigor desarrollados en los textos de Ludwig Wittgenstein y Karl Popper. **Ludwig Wittgenstein** (1889-1951) y su *Tractatus logico-philosophicus* (1918), por su identificación entre pensamiento y lenguaje y por su defensa de un método riguroso que desmarque aquello que se puede expresar claramente mediante lógica y lenguaje de aquello que es indemostrable e inexpresable, que hay que callar ya que por su proximidad a lo esencial debe ser guardado en silencio. Y **Karl Popper** (1902-1994) y su libro *La lógica de la investigación científica* (1934), por su definición de unas nuevas coordenadas de las metodologías de la ciencia, basadas en un racionalismo empírico que cree en la continuidad crítica del conocimiento acumulado por nuestros antecesores, en la provisionalidad del conocimiento humano dentro del cual han de entrar el ensayo y el error, midiéndose con la posibilidad de "falsabilidad" y refutación. Popper ataca, a través de la experiencia acumulativa, toda doctrina del determinismo histórico y toda sociedad cerrada; consecuentemente, todo dogmatismo, utopía y ciudad ideal.

Y la última es una razón de tipo mediático. No sólo es necesaria una situación democrática estable y continuada y unas sólidas metodo-

logías establecidas, sino que son necesarias las posibilidades de expresión y comunicación de dicha crítica. La crítica florece en aquellos lugares donde los canales de difusión —editoriales, publicaciones periódicas, programas dentro de los medios de comunicación de masas— le permiten existir y transmitirse, en definitiva, tener un mercado.

Los límites de la crítica

A partir de la década de 1960 se inició un proceso de descrédito de la crítica. El artículo de Susan Sontag *Contra la interpretación* (1964) es una de las primeras muestras de ello. Según Sontag, el exceso de interpretaciones ha terminado por envenenar, domesticar y reducir la complejidad de las grandes obras de arte. La interpretación, que tenía un sentido cuando en los orígenes del pensamiento moderno se superó el pensamiento místico, ahora debería reducirse. Sontag reclama en lugar de la hermenéutica que desvela significados de la obra de arte, una erótica del arte que fomente ver más, oír más y sentir más, que revele la superficie sensual del arte sin enlodarla.

Para el pintor Ramón Gaya o el arquitecto Josep Quetglas sólo la obra de arte es importante y la crítica no tiene ningún sentido. Quetglas ha escrito “cualquier juicio es siempre un acto injusto”. La clase de los “interpretadores” según Sontag o el “sindicato de los entendedores” según Ramón Gaya, debería extinguirse. También el crítico literario George Steiner ha señalado que el declive de las humanidades va relacionado con la polución de la crítica, con la infinita redundancia de textos sobre textos que se produce especialmente en los medios universitarios.

En la década de 1960 se pensaba que, en la medida que el arte intentaba fundirse y disfrutarse con la vida —Living Theatre, arte pop, Internacional Situacionista, Fluxus—, la crítica pasaría a ser superflua, no haría falta aquel que interpreta el contenido de las creaciones artísticas. Sin embargo, la realidad ha ido en otro sentido. Si para el arte de las vanguardias era necesaria una teoría como guía e interpretación, las últimas corrientes, como el arte conceptual, el arte minimalista o las instalaciones, han exigido aún en mayor medida unas explicaciones de autores y críticos que hagan “visible” la intencionalidad de cada obra.

La redundancia en la que la crítica ha caído en las últimas décadas se manifiesta en que la mayoría de las palabras que se utilizan son caducas. Se trata de convenciones lingüísticas aproximativas y problemáticas, conceptos como abstracto/figurativo, moderno/tradicional, o criterios de periodización como gótico, renacimiento, barroco, clásico o romántico, excesivamente ambiguos, imprecisos, reductivos y arbitrarios pero de los que es difícil huir. Son, tal como escribió Friedrich Nietzsche, “palabras eternizadas y duras como piedras”.

No solamente esto, la crítica contemporánea se sustenta en ciertos tópicos inamovibles de los que se debería desconfiar. ¿Hasta qué punto es cierto que siempre el arte de la abstracción es más progresista que el arte que continúa los procesos miméticos de la realidad? Véanse episodios contemporáneos en los que la abstracción se ha convertido en academia y la renovación ha venido por el campo de la figuración: el impactante nuevo realismo —de Edward Hopper o David Hockney hasta Francis Bacon o Lucien Freud pasando por Andrew Wyeth—, el arte pop —de Andy Warhol a Keith Haring y Jean-Michel Basquiat—, la repercusión social del arte étnico realizado por muralistas como Judith Baca, Joe Stephenson y Leo Tanguma o el peso caliente del expresionismo —de Anselm Kieffer o Miquel Barceló. En las últimas décadas se ha generado una revaloración de la mimesis frente a las búsquedas vacías, frívolas y elitistas de originalidad y novedad a cualquier precio. Este hecho ha tenido su expresión en las ideas y obras de arquitectos como Ernesto Nathan Rogers, Aldo van Eyck, Lina Bo Bardi o Robert Venturi.

La posición del realismo conlleva a menudo una situación de estancamiento, de repetición y de conservadurismo. Pero la abstracción, tal como señaló Wilhelm Worringer y tal como nos recordó Manfredo Tafuri, surge culturalmente de un miedo a la realidad. Los hombres viven en un mundo de figuras, cosas, símbolos y memoria y, en el límite, tal como indicó Theodor W. Adorno en *Minima moralia*, lo humano se aferra siempre a la intuición, a la mimesis, ya que, tal como escribió Aristóteles, el hombre se hace verdaderamente hombre sólo cuando imita a otros hombres. En este sentido, la abstracción puede llegar a convertirse en un instrumento de alienación. De hecho, la reaparición de distintos realismos en la pintura de los últimos años comporta nuevas miradas que ponen en crisis el prohibicionismo que a principios de siglo se estableció sobre la mirada mimética al paisaje, las ciudades y la figura humana.

Debe aceptarse que abstracción y figuración no son ni antagónicas ni irreconciliables. Al contrario, son complementarias, son dos hemisferios que se reparten la representación del mundo visible e imaginario. En toda abstracción queda siempre memoria de realidad. Y en toda auténtica incursión en la figuración realizada tras la modernidad late un anhelo de abstracción, de manipulación, de modificación, de simplificación, de depuración.

¿Hasta qué punto es cierto que la metrópolis es el contexto exclusivo para el progreso cultural y para las vanguardias artísticas? Véase sino la posición tardorromanticista de defensa de la naturaleza por parte de Joseph Beuys, representante de las vanguardias centroeuropeas en las décadas de 1960 y 1970. O véanse todas las acciones realizadas en el paisaje como alerta ecológica por parte de Robert Smithson, Agnes Denes o Nancy Holt. O la trascendental aportación a la modernidad de los jardines proyectados por Roberto Burle Marx, recuperando especies de plantas tropicales desconocidas, procedentes de Brasil y Venezuela. En ciertos aspectos, la metrópolis podría haber dejado de ser sinónimo exclusivo de libertad y cultura.

En la arquitectura y el urbanismo del siglo xx las aportaciones del pensamiento antiurbano no han sido nada desdeñables. Frank Lloyd Wright, Heinrich Tessenow, Erik Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Luis Barragán, Fruto Vivas, José Antonio Coderch, Fernando Távora, Jørn Utzon, Sverre Fehn, Emilio Ambasz y otros, han defendido la integración de la arquitectura a la naturaleza y han reivindicado la vida en las pequeñas ciudades frente a la realidad mercantilista de las megalópolis. Hasta hoy mismo, a cada crisis del maquinismo le ha sucedido una nueva emergencia de la sensibilidad organicista. En el límite, la metrópolis —como la abstracción— puede llegar a ser el escenario de la alienación absoluta.

Los objetivos básicos de la crítica

¿Cómo afrontar el trabajo de la crítica de arquitectura dentro de las incertidumbres contemporáneas y de la gran pluralidad de posiciones e interpretaciones?

Una de las misiones básicas del trabajo de la crítica consiste en intentar contextualizar toda nueva producción dentro de corrientes,

tradiciones, posiciones y metodologías establecidas, reconstituyendo el medio en el cual se han creado las obras. Con esta actitud la crítica se enfrenta a diversos enemigos. Por una parte el olvido y la amnesia que predominan en la sociedad contemporánea. En la sociedad tardocapitalista el arte y la arquitectura son un producto de consumo más y cualquier “nueva” oferta se presenta siempre sin precedentes. De esta manera, el trabajo de la crítica consiste en desvelar las raíces y antecedentes, las teorías, métodos y posiciones que están implícitos en el objeto. Además, con esta contextualización se contrarresta la tendencia al individualismo y creacionismo en el que se escudan muchos artistas y arquitectos, rechazando interpretaciones y clasificaciones. Este objetivo se complementa con el establecimiento de interpretaciones multidisciplinares que rompan las barreras del profesionalismo y la especialización que limitan las prácticas artísticas.

Dicha contextualización, que puede ser ilimitada, se dirige en dos direcciones: hacia el pasado, en una lectura diacrónica que reconstruye las influencias y genealogías de la obra, y hacia el presente, en una lectura sincrónica que extiende la interpretación a los valores, connotaciones y creaciones contemporáneos.

Por otra parte, toda crítica arquitectónica tiene que entrar a fondo en el análisis estrictamente formal, superando aquellas lecturas que se quedan sólo en interpretaciones generales. Las características espaciales, la relación entre lógica estructural y composición, las cuestiones funcionales, los itinerarios y las percepciones, los lenguajes y materiales utilizados, deben ser los patrones esenciales del juicio. Tal como exigía Susan Sontag, se debe prestar una atención central a la forma y, siguiendo las consideraciones de Peter Bürger, toda crítica debe ser dialéctica. Esto significa que no ha de adoptar una postura dogmática, externa y ajena al objeto de análisis, sino que debe entrar de lleno en la sustancia misma del objeto que va a ser criticado, recibiendo estímulos sensibles de sus mejores cualidades, de sus propias contradicciones y de los problemas irresueltos que permanecen escondidos en la obra. Una obra es una criatura viviente y vivida; una pieza que cada generación verá e interpretará de maneras distintas.

La mejor crítica, por lo tanto, es la que concilia las consideraciones sobre el contenido con las consideraciones sobre la forma. En este sentido, los ensayos de Colin Rowe comparando la estructura de plantas y fachadas de edificios de distintas épocas e introduciendo

conceptos de análisis formal como transparencia literal y fenomenológica, edificios sándwich y edificios *megarón* o el sistema figura-fondo en urbanismo, han sido cruciales para redirigir el análisis arquitectónico hacia las estructuras espaciales, ya se entiendan desde criterios tipológicos, compositivos o constructivos. Esto comporta distinguir entre simetría o asimetría, centralidad o dispersión, espacio o antiespacio, isotropía o anisotropía; diferenciar aquellos espacios que están configurados por las superficies de los suelos y techos o aquéllos que están configurados esencialmente por los muros; interpretar cómo la estructura constructiva se relaciona con las cuestiones compositivas y espaciales; dilucidar en la estructura urbana el predominio del lleno o del vacío, de la articulación o la autonomía del objeto.

Por último, todo objeto arquitectónico debe ser valorado en las direcciones y esperanzas de los proyectos colectivos, dentro de un sentido ético y de unas líneas de fuerza de la historia. La crítica debe aclarar qué obras responden a móviles más especulativos y de dominación y cuáles surgen como expresión de las necesidades colectivas. No se debe olvidar que toda construcción surge en un contexto social, político y económico, y que toda gran obra es el resultado de unas decisiones políticas y de la pugna de los intereses privados y públicos, de los diversos grupos y operadores urbanos. Tal como han demostrado Manfredo Tafuri y Roberto Segre, cada obra de arquitectura posee una misión ideológica. La crítica, por lo tanto, debe desconfiar de los argumentos del poder, debe mostrar los mecanismos de gestión y debe recordar que los pactos entre los sectores con decisión han impuesto una realidad inapelable que ha convertido muchas posibilidades en heterodoxias o utopías no realizadas. En definitiva, la misma ciudad es el banco de pruebas y comparaciones más eficaz: la obra arquitectónica interpretada en su contexto urbano da la medida de su impacto social, de su valor en relación a otras obras arquitectónicas y a la memoria de la ciudad.

En todo caso, el trabajo de la crítica se dirige hacia la interpretación de una obra dentro de una realidad compleja e irreductible a unos pocos razonamientos o características. Una realidad que nunca se podrá mostrar con todo su desorden, sus tensiones y sus discontinuidades, pero de la que se pueden entresacar constantes, tendencias, posiciones y genealogías. Tal como señaló Claude Lévi-Strauss en *Antropología estructural II*: “Detrás de la diversidad desconcer-

tante de los hechos que se ofrecen a la observación empírica pueden encontrarse algunas propiedades invariantes diferentemente combinadas”. Unas invariantes que desenmascaran un panorama de pretendidas individualidades inclasificables, pero que nunca agotan otras visiones posibles y futuras interpretaciones. En este sentido, la crítica es un trabajo tanto más fecundo cuanto más consciente es de sus propias limitaciones.

Crítica y obra de creación

Existe una ulterior cuestión, la más básica de la crítica: su relación con la obra de creación. Es decir, su carácter relativo a las obras de creación sobre las que trata y su posibilidad, difícil, de llegar a poseer también, la crítica, un valor creativo, artístico, ya sea por sus propias virtudes literarias o por la influencia que su nueva visión del arte haya podido tener sobre futuras creaciones. Es más, como la poesía, la crítica puede recurrir a la metáfora y puede descubrir sintonías y comparaciones que la filosofía, la historia o la ciencia difícilmente osarían indicar.

Tal como ha señalado George Steiner, la obra de arte tiene un carácter prioritario y toda su interpretación —el comentario, la crítica, la iconografía, la historia— es relativa a este valor primordial. La actividad crítica es “secundaria” pero, al mismo tiempo, participa de la misma libertad de la obra de arte.

Pero esta relación entre crítica y creación no solamente se establece en el valor de la propia crítica. T. S. Eliot y George Steiner han ido más allá: toda obra de creación constituye, en el fondo, la más alta actividad crítica. Todo gran artista es, ante todo, un riguroso crítico de los maestros que le han precedido y a los que sigue. En sus textos de alegato en favor de la tradición interpretada de manera crítica, Eliot concluía: “un creador es superior a otro solamente porque su capacidad crítica es superior”. Según George Steiner toda gran creación lo es como crítica a las obras maestras que le han precedido. *La Divina Comedia* es una relectura de la *Eneida*; el *Ulysses* de James Joyce refleja una experiencia crítica de la *Odisea*; *Anna Karenina* de León Tolstoi es una “revisión” de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert; la crítica más fuerte al *Othello* de Shakespeare se encuentra en el libreto de Camillo Boito para la ópera de Giuseppe Verdi. Podríamos

añadir que toda la creación filosófica de Platón es a la vez homenaje y crítica a Sócrates; que la inmensa obra de Picasso es una crítica creativa a la pintura de Velázquez; o que la gran obra de Louis I. Kahn lo es como culto y crítica a la vez (como voluntad de superación) de la obra del maestro Le Corbusier.

La relación entre crítica y creación ya había sido señalada por José Ferrater Mora cuando escribió que, paradójicamente, no son aquellos que intentan siempre invalidar y superar el pasado los que proponen las grandes innovaciones sino los que viven más enraizados en el pasado y la tradición, ya que cuando “se deciden por una innovación modifican no sólo el futuro, sino también y muy especialmente el mismo pasado. A medida que cada nueva acción se sobrepone a las pasadas, estas últimas son sustancialmente modificadas porque la que se agrega no es un mero apéndice que puede arbitrariamente eliminarse; lo que se agrega concuerda profundamente con lo que ya existía, parecía estar implícito y necesitar sólo que se desarrollase”.

Teoría y crítica

La existencia de una estrecha relación entre teoría y crítica nos ha de permitir aclarar otra cuestión. No hay crítica sin teoría, pero tampoco tiene sentido la teoría sin la crítica de la obra. Es decir, la teoría arquitectónica no tiene sentido autónomamente, por ella misma. Como discurso autónomo se convierte en un metalenguaje sin sentido. La teoría de la arquitectura sólo tiene sentido en relación a las obras arquitectónicas. No se puede explicar la teoría en el renacimiento, en el neoclasicismo, en el movimiento moderno o en la actualidad sin relacionarla con una serie de proyectos y obras situados dentro de un sistema productivo, dentro de unas posibilidades tecnológicas, perteneciendo a un contexto general del saber y formando parte de una situación de la práctica profesional. Además, la propia teoría de la arquitectura durante la edad clásica —de los siglos XVI al XVIII—, al igual que las demás ciencias, nunca estuvo fundamentada sobre premisas independientes sino que debía entenderse en estrecha relación con las ideas, el arte y la ciencia.

No sólo esto; tal como hemos señalado, la tarea de la construcción de la teoría y de la crítica arquitectónica la realiza primordialmente la misma obra arquitectónica. En este sentido, *Los cuatro libros de*

la arquitectura (1570) de Andrea Palladio, con el peso específico de la presentación de su propia obra, son paradigmáticos. Es más, las obras de arte y arquitectura van constituyendo los hitos de la historia de la crítica. La historia de la crítica está tanto en los textos teóricos como en la posición que cada gran obra arquitectónica adopta respecto a las que la han precedido.

Deberíamos añadir que crítica, teoría e historia, a pesar de utilizar métodos distintos y tener objetivos propios, beben de las mismas fuentes; tal como señaló Benedetto Croce, son inseparables. La historia ha de ser siempre contemporánea, no pudiéndose separar de su identidad con la crítica, la interpretación y el juicio de los valores estéticos. En este sentido es evidente que en la cultura latina (en el Mediterráneo y en Latinoamérica, incluyendo Cataluña) han predominado autores dedicados a la vez a la crítica y a la historia y en cambio en las culturas centroeuropeas y nórdicas (especialmente Alemania y Reino Unido, incluyendo Madrid) se ha disociado claramente el trabajo de la crítica del de la historia.

Y no sólo crítica, historia y teoría se comunican sino que el campo de la crítica de arquitectura no es en absoluto autónomo. Al situarse la arquitectura entre el arte y la técnica, su lenguaje e interpretación están siempre relacionados con los lenguajes e interpretaciones del arte, la ciencia y el pensamiento. En definitiva, la misión de la crítica de arquitectura tendría que consistir en establecer puentes en dos sentidos entre el mundo de las ideas y los conceptos, procedente del campo de la filosofía y la teoría, y el mundo de las formas, de los objetos, de las creaciones artísticas, de los edificios. Por tanto la misión de la crítica no consistiría sólo en teorizar ni sólo en analizar la obra sino también en reconducir estos flujos continuos entre teoría y creación, dos mundos que no pueden entenderse separadamente.

Pioneros

El momento central de la conformación de la teoría del arte moderno se produce a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con las aportaciones de una serie de teóricos centroeuropeos, claramente relacionados unos con otros, que definieron los criterios básicos para la interpretación de la obra de arte.

Sin embargo, no se deben olvidar las aportaciones de dos tradiciones previas desarrolladas a lo largo del siglo XIX: el positivismo y el antimaquinismo.

Positivistas y antimaquinistas

La tradición del positivismo arranca en Francia con René Descartes y toda la ilusión metodológica que comporta la ciencia moderna. Continúa en las interpretaciones de August Comte e Hyppolyte Taine con su evolucionismo basado en el engranaje perfecto de causas y efectos y con la teoría de la total influencia del ambiente o medio. Y encuentra su máxima teorización en los escritos de un arquitecto vienés, **Gottfried Semper** (1803-1879), que continúa la tradición rigorista y tecnológica iniciada por Carlo Lodoli y que con su “principio del revestimiento” anticipa las ideas y las obras de Adolf Loos y Mies van der Rohe. El objetivo de las teorías de Semper, explicadas en textos como *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-1863) fue el de la búsqueda de unas leyes fijas e inmutables para el arte. Según la teoría determinista del positivismo estas leyes provenían de los condicionantes materiales, técnicos, climatológicos, políticos, culturales y religiosos. Semper trata sobre la noción de tectonicidad como relación orgánica, interrelacionada y articulada entre las diversas decisiones técnicas que conforman un edificio. Según Semper existen distintas artes y técnicas tectónicas, siendo la arquitectura la técnica y arte del espacio. Antes

de que August Schmarsow y Alois Riegl definan la arquitectura como arte del espacio ya Semper utiliza el concepto que será central en la arquitectura moderna.

La interpretación positivista se despliega con toda su eficacia y esplendor en los libros, dibujos y proyectos de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) y culmina en las investigaciones de August Choisy, especialmente su *Historia de la arquitectura* (1899), en la cual la historia de la arquitectura es una historia de la construcción, ligeramente deformada por interpretaciones nacionalistas. Desde esta óptica, la arquitectura romana y la arquitectura gótica son presentadas como obras de unos ingenieros propios del siglo XIX. Tal como señaló Enrico Tedeschi, si bien el positivismo provocó dos mitos y equívocos importantes —el mecanicista y el biológico— tuvo como efecto positivo el provocar el uso de documentación rigurosa para todo estudio crítico, superando fases literarias y retóricas.

Por otra parte, y en este mismo contexto europeo de paulatina industrialización e implantación de un universo artificial, se produce en Inglaterra una reacción antimquinista que recorre la teoría de tres autores clave: Augustus Welby Pugin (1812-1852), John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896). Se trata de una resistencia contra la cultura y la ciudad industrial, contra la fealdad maquinista que como pecado original poseen los objetos creados por las nuevas tecnologías que amenazan con hacer desaparecer el precioso mundo del trabajo artesanal. Dichos autores defienden la recuperación de la arquitectura medieval y de la artesanía en el contexto de una encendida pasión religiosa. A partir de ellos se inicia en Inglaterra la opción de juzgar las obras de arte desde el punto de vista de la honestidad y sinceridad de su creador, en la medida que se manifiesten los elementos esenciales de la construcción. Una de *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) según John Ruskin es la de la verdad y dicha concepción moralista será básica en el ideario de la arquitectura del movimiento moderno.

De todos ellos el que tiene más influencia es **William Morris**. A la precisión de sus diagnósticos se contraponen el anacronismo de las terapias. Morris anuncia un futuro de socialización, pero es una socialización en la que el arte y la sociedad se basarán en la artesanía y el placer en el trabajo. Téngase en cuenta que esta línea antirracionalista y antimquinista sigue viva actualmente en los elogios del

contacto humano que genera el trabajo artesanal defendido por arquitectos como Leon Krier, Rob Krier y Maurice Culot, e historiadores como David Watkin, quien descalifica la arquitectura moderna recurriendo a esta línea de pensamiento que va de Pugin a Morris.

Los inicios de la teoría del arte centroeuropea

En el breve arco temporal de veinte años la teoría del arte y la arquitectura se transforma totalmente. En las dos últimas décadas del siglo, los sistemas filosóficos de Immanuel Kant, Johann Friedrich Herbert y Friedrich Theodor Visser conducen hacia los análisis formales basados en la fisiología y la psicología, hacia los magistrales inicios de August Schmarsow, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Paul Frankl y otros. Posiblemente nunca se vuelva a dar un cambio tan trascendental en la teoría, la crítica y la historia.

Aunque toda esta teoría que se genera en Centroeuropa a finales del siglo XIX se manifiesta en escuelas diferentes, siempre se centra en el análisis de la forma, y de este análisis surge inmediatamente la noción de espacio. El soporte básico de esta nueva teoría de la percepción estará en el pensamiento de Kant, inclinado a aceptar los valores intangibles del arte, enfatizando el poder de la imaginación y la autonomía del lenguaje de las formas artísticas. Toda esta estética de la percepción habrá integrado una fuerte influencia de la investigación psicológica y fisiológica del siglo XIX. Además, este grupo de teóricos forman parte de la nueva gran tradición historiográfica generada por Hegel.

Inicia esta nueva interpretación la doctrina de la “pura visualidad” creada por el filósofo **Konrad Fiedler** (1841-1895), que estableció en 1876 el concepto de “visibilidad”, y por el escultor **Adolf von Hildebrand** (1847-1921), una de cuyas aportaciones claves, explícita en el libro de 1893 *El problema de la forma en la obra de arte*, es la dicotomía entre cinestésico y visual. Intentando relacionar forma con apariencia, el concepto de espacio se vincula a una visión dinámica, cercana, analítica, científica, tridimensional, que recorre la obra con el constante movimiento ocular propio del estudioso y puede alcanzar una visión tectónica y táctil. En cambio, la percepción visual se basa en la visión lejana, bidimensional y sintética, propia del artista.

En definitiva, la teoría de la pura visibilidad reconoce que las formas pueden ser interpretadas visualmente, delimitando sus valores espirituales y su capacidad figurativa, sin necesidad de recurrir a referencias externas. Ambas visiones, la de Fiedler y la de Hildebrand, se complementan y señalan una transformación total en la interpretación artística: la obra ya no se interpreta (tal como hacía la estética clásica, Johann Joachim Winckelmann por ejemplo) como objeto estático, por sí mismo, sino que responde a los distintos tipos de percepción y visión, lejana y próxima, inherente y relativa; la obra de arte depende del punto de vista del receptor y el espacio siempre está relacionado con la experiencia del movimiento.

August Schmarsow (1853-1936), influido por la historia cultural global planteada por Jakob Burckhardt, trazó el proyecto de fundamentar una nueva teoría del arte. Dentro de ella, Schmarsow se opuso diametralmente a las teorías deterministas de Semper, enfatizando que lo trascendental no son las formas exteriores, los detalles constructivos o el tejido técnico sino el espacio interior. Según Schmarsow en su obra *Barock und Rokoko* (1897) la esencia de toda creación arquitectónica radica en la construcción de espacio interior: “la arquitectura es arte en la medida que el proyecto del espacio prima por encima del proyecto del objeto. La voluntad espacial es el alma viviente de la creación arquitectónica”.

Una de las influencias cruciales de Schmarsow fueron los estudios de fisis-psicología que Carl Stumpf había realizado en las décadas de 1870 y 1880 sobre el origen psicológico de la imaginación espacial. Schmarsow adopta la certeza de Stumpf de que la noción de espacio unificado, continuo y profundo se adquiere por la experiencia, por la paulatina maduración relacionada con el crecimiento del cuerpo, un cuerpo humano que adopta la posición vertical y el movimiento.

Schmarsow sintoniza también con los inicios de la fenomenología de Edmund Husserl, por su insistencia en la importancia de la constitución física y psíquica del cuerpo humano, su capacidad de movimiento y crecimiento como base de la experiencia del espacio y de la orientación en el mundo. Y este énfasis en la experiencia del cuerpo lo diferencia de la concepción visualista de Riegl.

La creación espacial, según Schmarsow, se puede desarrollar según tres dimensiones y direcciones: la primera dimensión, de la verticalidad y la

proporción, es la de la escultura; la segunda, de la horizontalidad y la anchura es la de la pintura; y la tercera dimensión, la de la profundidad, la dirección y el ritmo, es propia de la arquitectura.

Alois Riegl (1858-1905), conservador del Museum für angewandte Kunst de Viena, es el máximo representante de la teoría formalista al sintetizar hacia 1900 las distintas aportaciones de la cultura decimonónica. Riegl integra en primer lugar el hegelianismo latente en la interpretación histórica de Jacob Burckhardt y el formalismo visualista del filósofo Robbert Zimmermann. Al mismo tiempo, se opone diametralmente al determinismo de Semper, pero aunque lo supere sigue utilizando el método positivista en el meticuloso análisis filológico.

En continuidad con el suizo **Jacob Burckhardt** (1818-1897), que sostenía en *La cultura del renacimiento en Italia* (1860) la existencia de un mismo espíritu común en los hechos sociales, religiosos, artísticos y culturales, y en sintonía con el idealismo de Hans von Marées, Riegl propone el concepto central de *Kunstwollen*: una “voluntad de forma” que se impone en una dura lucha a la finalidad, a la materialidad y a los factores técnicos.

La filosofía de la historia del arte creada por Riegl aporta al campo de la teoría de la arquitectura la centralidad de la idea de espacio. Como Schmarsow, Riegl sostiene que la arquitectura es el arte del espacio, es decir, que esta voluntad de forma en arquitectura se refleja en la modelación del espacio. En su texto crucial *El arte industrial tardorromano* (1901), el Panteón de Roma se convierte en paradigma de una evolución cuyo objetivo fue configurar un espacio interior perfecto.

Riegl reconvierte las categorías bipolares de Hildebrand (percepción cinemática y percepción visual) en las de visión cercana y visión lejana. De esta manera estudia la evolución de la arquitectura clásica desde la táctil “visión cercana” en las pirámides de Egipto hasta la pureza óptica de la “visión distante” en el Panteón de Roma. Entre ambos desarrollos se sitúa la “visión normal” del templo dórico, en la que se concilian ambas posiciones.

La centralidad del hecho espacial quedará consolidada en el libro de Geoffrey Scott *Arquitectura del humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto* de 1914, en el que se señala que la arquitectura tiene

el monopolio del espacio. La certeza de Schmarsow de que la historia de la arquitectura es la de la evolución del “sentido de espacio” y la idea de la génesis del espacio interior al unísono de las figuras escultóricas liberándose del plano según las teorías de Riegl, será básica en la teorización de Sigfried Giedion y en la legitimación de la arquitectura moderna. Aquí radica su teoría de las tres edades del espacio en relación a tres grandes ciclos de la historia de la cultura.

Wilhelm Worringer (1881-1965) plantea una dualidad básica basada en dos grandes corrientes artísticas a lo largo de la historia: la abstracción y la *Einfühlung*, traducible por empatía, simpatía simbólica, naturalismo o relación mimética y conciliada con la naturaleza, sobre la que ya habían teorizado Theodor Lipps y Robert Visser, hijo de F. Th. Visser. El concepto de abstracción, planteado en su texto crucial *Abstraktion und Einfühlung* de 1908, será básico para explicar y legitimar el inmediato esfuerzo de las vanguardias artísticas y arquitectónicas para crear un nuevo repertorio formal. De todas formas, la visión de Worringer es un poco crítica al señalar que la abstracción se produce siempre en las sociedades más monoteístas y trascendentalistas, las que tienen más miedo a la naturaleza y al cosmos. La empatía en cambio, desarrollada ejemplarmente en el arte griego, se produce en las culturas panteístas, vitalistas, inmanentistas y hedonistas, aquellas que se desarrollan en conciliación con la naturaleza y el universo.

En todo caso, abstracción y empatía representan los dos polos o motores internos de la evolución del arte. En los conceptos de Worringer confluyen distintas teorías: Hegel y la manifestación del continuo y progresivo aclimatamiento del hombre al mundo que le rodea; la filosofía de Immanuel Kant con su crítica del juicio y la definición de tres categorías estéticas básicas: lo bello, lo sublime y lo pintoresco; y por último, la influencia de la visión psicológica del filósofo Arthur Schopenhauer, con su historia de las religiones y su psicoespiritualidad de la humanidad.

Por último, el suizo **Heinrich Wölfflin** (1864-1945) plantea una teorización que es una síntesis elaboradísima de todos estos precedentes. Su concepción de la historia del arte se basa en el estudio de los grandes rasgos, siguiendo la influencia de Burckhardt, a cuyos cursos asistió en Basilea; la diferenciación entre percepción objetiva y subjetiva establecida por Kant; la nueva visualidad definida por

Robert Visser, Konrad Fiedler y Adolf von Hildebrand; el nuevo concepto de la arquitectura como arte del espacio sugerido por Semper y desarrollado por Fiedler, Schmarsow y Riegl.

Como muchos de estos autores, Wölfflin centra sus investigaciones en el renacimiento —la Renaissance, esta periodización inventada y construida por Jules Michelet y estabilizada y consolidada por Burckhardt. Su primer texto *Renacimiento y barroco* (1888) anuncia ya las características básicas de dos sistemas estéticos totalmente contrapuestos. La premisa de Wölfflin es la de entender la obra de arte y de arquitectura dentro de sistemas formales con leyes autónomas, de los cuales lo más importante es su recepción a través de los mecanismos visuales de percepción. El gran proyecto de Wölfflin fue el de construir una historia del arte sin nombres, sobre los grandes rasgos formales de cada época, confiando en que era posible la búsqueda de una historia objetiva y general. El arte, con sus formas, tiene una vida y evolución que le son propias y son estas directrices las que la teoría del arte debe desvelar. En este sentido se dirigen sus dos libros básicos *El arte clásico* (1899) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). En ellos insiste en una de sus aportaciones más cruciales, el establecimiento de las cinco grandes categorías formales, por encima de las obras individuales, que caracterizan contrapuestamente el renacimiento y el barroco. Dichas antinomias son lo lineal y lo pictórico; desarrollo en superficie y en profundidad; forma cerrada y forma abierta; multiplicidad y unidad; claridad absoluta y claridad relativa.

Ni auge ni decadencia

El idealismo alemán y la familia de conceptos *Kunstwollen* y *Zeitgeist* generaron interpretaciones conservadoras, de tipo cíclico, como las de Oswald Spengler y Arnold Toynbee. Riegl y Wölfflin, en cambio, aportaron una idea progresista y moderna crucial: la certeza del relativismo histórico, defendiendo que en arte no se puede hablar de períodos de progreso o decadencia. Estudiando el arte tardorromano o el primer barroco en Roma, Riegl demostró que en la evolución del arte no hay ni regresiones ni paradas, sino que precisamente las épocas de transición y crisis son las fundamentales, ya que es en ellas cuando se preparan los futuros estadios evolutivos. Wölfflin defendió que no existen estilos mejores que otros, sino que existen simplemente estilos distintos tal como existen miradas distintas. Los juicios

de valor sobre las obras de arte sólo pueden emitirse dentro de los límites y coordenadas de cada configuración óptica o de cada estilo. Cada período histórico debe interpretarse conforme a los criterios que en aquel pasado predominaban, no a partir de aquello que aparecerá más tarde. Y todo esto porque cada época tiene su propia voluntad de estilo, su peculiar manera de mirar, sus necesidades formales características.

Winckelmann con su *Historia del arte en la antigüedad* (1764) había introducido la idea de que los períodos artísticos se basan en una sucesión de etapas: comienzo, desarrollo, perfección y decadencia. Otros autores, en cambio, han eludido una visión evolucionista; Lorenzo Ghiberti que en sus *Comentari*, iniciados en 1447, ponía énfasis en un autor de transición como Giotto; Lionello Venturi que insistía en que “el comienzo es siempre la perfección”; o los estructuralistas contemporáneos que han remarcado que el momento más importante y revelador es el de los inicios. Con Riegl y Wölfflin se supera definitivamente el equívoco biólogo de basarse en el desarrollo y la decadencia de estilos, formas y elementos arquitectónicos, en el que caen positivistas e idealistas.

El relativismo de Riegl y Wölfflin es de enorme trascendencia para huir de las interpretaciones erróneas que parten de descalificar ciertos períodos históricos o de las visiones simplificadoras y apocalípticas que contemplan el presente desde el prejuicio decimonónico de la decadencia de Occidente. El pensamiento contemporáneo ha demostrado que ni han existido las edades de oro que reclaman nostálgicos y apocalípticos, ni las vías al futuro son tan evidentes como imaginan utópicos y vanguardistas.

Dicha concepción de relativismo histórico y cultural se verá consolidada con las teorías de Erwin Panofsky sobre los sistemas de representación al sostener que no hay estructuras visuales objetivas ni percepciones universales sino particulares construcciones realizadas por cada cultura en función de su visión del mundo.

De un esquema de dicotomías a una ciencia de la iconología

De esta manera, la teoría fundacional del arte plantea a principios del siglo XX unos esquemas polarizados siempre en conceptos

opuestos, interpretando el arte según una mentalidad dualista, de invariantes contrapuestos, que se corresponde en el fondo con el pensamiento racionalista, y que perviven hasta hoy en los escritos de Colin Rowe y Kenneth Frampton. De hecho, estos modelos duales de la teoría de arte centroeuropea constituyen una anticipación del estructuralismo.

La caída de la concepción absoluta y unitaria del ideal clásico de belleza da ímpetu a la nueva historiografía artística pero, al mismo tiempo, ésta queda prisionera de series de dualidades que han sustituido dichos ideales unitarios clásicos. Dualidades difícilmente superables pero cada vez más ajenas a la compleja realidad del arte contemporáneo: abstracción y figuración, tectónico y visual, unidad y multiplicidad, científico y artístico, renacimiento y barroco. Sin embargo, ha sido esta crisis de los ideales clásicos y esta formulación de nuevos conceptos y dualidades la que ha acompañado la aparición del arte abstracto, liberado por una nueva teoría purovisualista que sostiene que el arte no puede ser explicado por cánones estáticos y objetivos de belleza, sino por los criterios dialécticos de una estética relativa basada en la percepción visual y en la captación a través de los sentidos.

Como se verá, estas tradiciones interrelacionadas de la *Einfühlung* (Worringer), de la teoría de la pura visualidad (Fiedler, Hildebrand, Wölfflin) y del formalismo de la Escuela de Viena (Julius von Schlosser, August Schmarsow, Alois Riegl, Max Dvôrak) tendrán una gran influencia sobre la escuela creada en Londres en 1933 a partir de la biblioteca de Aby Warburg y basada en el estudio de la iconología (Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower y Ernst H. Gombrich). El Warburg Institute promoverá interpretaciones formalistas en arquitectura como las desarrolladas por Colin Rowe y Peter Eisenman dentro de la cultura angloamericana.

Antes de que las semillas de la pura visualidad y el formalismo fructifiquen en Inglaterra, lo harán en Italia a través de la teorización de **Benedetto Croce** (1866-1952), empezando por su *Estética* (1902) entendida como ciencia de la expresión y lingüística general. La estética crociana abre un camino de síntesis, una nueva tradición italiana continuada y superada por Lionello Venturi y Edoardo Persico y más tarde reelaborada por Giulio Carlo Argan y Ernesto Nathan Rogers, hasta abrir el horizonte hacia las teorías e historias formu-

ladas por arquitectos italianos contemporáneos como Manfredo Tafuri y Aldo Rossi. Por tanto, Croce fue la figura clave que transmitió las teorías visualistas y formalistas centroeuropeas a la cultura mediterránea, reformándolas para evitar caer en las interpretaciones puramente formalistas que se recrean en las formas abstractas sin ninguna relación con el contenido, la sociedad y la historia, y afirmando la especificidad del arte, su carácter intuitivo y autónomo. Según Benedetto Croce, el arte es una intuición lírica, una imagen fragmentaria de la realidad. Y esta capacidad de intuición artística, que es totalmente independiente del pensamiento lógico, no es una prerrogativa exclusiva de los grandes artistas; pertenece a todos los seres humanos y por esta razón cada individuo es capaz de disfrutar la obra creada por los artistas. Dentro de estas coordenadas, Croce insiste en la artísticidad de la arquitectura, en su espiritualidad por encima de los condicionantes tecnológicos.

El método propugnado por Croce, también utilizado por los geógrafos de la Escuela Regional Francesa, era el de establecer dos momentos de elaboración: un primer momento analítico, dedicado a la documentación e investigación de los datos prácticos y técnicos, y un segundo y ulterior momento sintético, dedicado al examen e interpretación de la obra de arte. La crítica de arte es entendida por Croce como una labor de síntesis totalmente perteneciente a la estética. Por ello empieza a utilizar el concepto de gusto —que más tarde consolidará Lionello Venturi— como reformulación del concepto de estilo de Riegl, otorgándole un mayor peso al placer estético y al protagonismo de la sociedad.

La historiografía operativa del movimiento moderno

Las bases metodológicas del movimiento moderno

El pensamiento de los protagonistas de la arquitectura moderna y los argumentos de los críticos que elaboraron la historiografía para construir el mito del movimiento moderno se basaban en una serie de premisas metodológicas.

En primer lugar, se situaban en la tradición del idealismo e historicismo de Hegel, con su idea de progreso y de espíritu de los tiempos o *Zeitgeist*. A esta corriente central se integran las aportaciones de las teorías psicológicas de la percepción y de la pura visualidad, sustentadoras del nuevo concepto plástico del espacio moderno. El método proyectual y didáctico seguido queda sintetizado en el texto de **László Moholy-Nagy** (1895-1946) *De los materiales a la arquitectura* de 1929, reeditado y actualizado en 1938 al crear la New Bauhaus, el Instituto de Diseño de Chicago, con el título de *La nueva visión*. Dicho libro constituye una auténtica gramática del diseño moderno, basada en las ideas de la pura visualidad, en la centralidad de la experiencia del espacio y en el creacionismo que intenta partir de un idealizado hombre natural, primitivo e incontaminado que, con su energía creativa, configurará necesariamente un mundo abstracto y neoplasticista. Moholy-Nagy termina el repaso a dicha gramática, que va desde la superficie (pintura), a través del volumen (escultura) hacia el espacio (arquitectura), anunciando: “Las aberturas y los límites, las perforaciones y las superficies móviles, llevan la periferia al centro y desplazan el centro hacia afuera. Una fluctuación constante, hacia el costado y hacia arriba, radiante, multilateral, anuncia que el hombre se ha posesionado —hasta donde se lo permiten su capacidad y sus concepciones humanas— del imponderable, invisible y, sin embargo, omnipresente espacio”.

Todo ello se hibrida con el soporte del racionalismo cartesiano, del positivismo y del cientifismo de August Comte y Gottfried Semper.

Véase, por ejemplo, la fascinación de Le Corbusier por las representaciones en perspectiva elevada presentadas por August Choisy en su *Historia de la arquitectura*. La continuidad de esta tradición racionalista se expresa tanto en la confianza en el progreso técnico como en la utilización del método más estrictamente cartesiano de descomposición de la complejidad de la realidad en sus elementos básicos. Los mecanismos de la *tabula rasa* cartesiana —empezando de cero y eliminando prejuicios— y de la división del todo en sus partes constitutivas, se expresan tanto en la pintura del elementalismo abstracto, como en la arquitectura del ensamblaje neoplasticista, como en el mismo urbanismo del *zoning* que descompone la complejidad de cada ciudad en sus partes básicas y homogéneas.

Tanto las certezas de los protagonistas como la construcción historiográfica que realizan sus exégetas se basa en una interpretación determinista y maniqueísta, una historia narrativa que encontramos desde Sigfried Giedion hasta Christian Norberg-Schulz. Ha habido tres grandes períodos: las arquitecturas monumentales del pasado, en Egipto, Grecia, Roma, la edad media o el renacimiento; el siglo XIX, con su eclecticismo, decorativismo y proliferación de estilos, con la decadencia del academicismo (un período del que sólo se salvarían las obras de los ingenieros, la arquitectura de hierro y cristal y algunos pioneros como William Morris); y, por último, el magnífico período que se estaba iniciando, la arquitectura moderna que aportaría el esplendor que el siglo XX requería. De dicha manera se justificaba la actuación de los arquitectos vanguardistas, espléndidamente aislados de todo precedente, como si fueran unos héroes míticos que se enfrentaban al enemigo de la decadencia academicista, y se legitimaban los valores de una nueva moralidad con efectos pedagógicos, regeneradores e higienistas. Sin embargo, no sólo el pensamiento de los arquitectos modernos es un híbrido de historicismo y cientifismo sino que el concepto historicista del *Zeitgeist*, o voluntad de la época, es utilizado para justificar una afirmación antihistórica hecha en falso: construir una propia genealogía moderna a costa de negar los precedentes históricos, apropiarse del sentido de la historia negándolo al mismo tiempo.

Los escritos de los protagonistas

Si el momento de las vanguardias arquitectónicas es de una intensidad y trascendencia irrepetible, los textos que redactaron sus prota-

gonistas, los grandes creadores de la arquitectura moderna, poseen un valor privilegiado.

La prolífica actividad del vienés **Adolf Loos** (1870-1933) como articulista —su ensayo más célebre fue *Ornamento y delito* (1906)— tiene un gran valor dentro de la teoría arquitectónica al conciliar las concepciones renovadoras de principios de siglo con la fidelidad a los principios de la simplicidad y tectonicidad clasicistas.

Walter Gropius (1883-1969), que tuvo una formación inicial dentro de la cultura académica, fue integrando nuevas aportaciones, como el expresionismo alemán en arquitectura y su propuesta modélica de la catedral de cristal y de la fusión de todos los artesanos en una idealización del taller medieval. Gropius creó la Bauhaus en Weimar en 1919 con la intención de seguir las huellas de la teoría de los miembros del *arts & crafts*, de Pugin, Ruskin y Morris, que a través de Hermann Muthesius, Henry van de Velde y Peter Behrens y en relación al programa de colaboración con la industria del Deutsche Werkbund, transmitieron en Alemania la idea de una obra basada en la unión de todas las artes. La Bauhaus, sin embargo, al integrar corrientes contrapuestas —la nueva abstracción en la pintura con la *Einführung* de Van de Velde expresada en “la línea es una fuerza”— se convirtió en el campo de pruebas de los más heterogéneos artistas y grupos de las vanguardias artísticas, tanto racionalistas como irracionales, aunque Gropius hiciera lo posible por darle a la Bauhaus un sentido exclusivamente racionalista.

En textos como *Internationale Architektur* (1924) y *La nueva arquitectura y la Bauhaus* (1936), Gropius insistió en el trabajo sistemático en equipo para crear la nueva arquitectura como inevitable producto de las condiciones técnicas, sociales e intelectuales de la época. Se trataba de crear un método internacional y, por lo tanto, se rechazaba todo posible estilo moderno. Confiando en los estrictos principios racionalistas para superar los conflictos sociales y poniendo especial énfasis en los factores técnicos y económicos, Gropius defendía la homogeneización y estandarización, basándose en la premisa de que “la mayoría de individuos tienen necesidades análogas”.

Mies van der Rohe (1886-1969) parte de la mejor plataforma posible, el clasicismo alemán de Karl Friedrich Schinkel, y sobre esta base construye la más elaborada arquitectura, como síntesis de dis-

tintas vanguardias plásticas de principios de siglo xx. El expresionismo alemán, el suprematismo, el neoplasticismo del grupo De Stijl, la nueva objetividad y la descomposición de la caja por parte de Frank Lloyd Wright, son experiencias que de una manera u otra son sintetizadas en una obra totalmente personal, de un minimalismo formal y de una pulcritud tecnológica máximos, de una gran riqueza e intensidad conceptual y tipológica.

En la idea de arquitectura estructural y autónoma de Mies van der Rohe confluyen las concepciones sobre el espacio, la pura visualidad y la representación de Riegl, Worringer y Wölfflin; la búsqueda de los significados de las formas y representaciones por parte de Panofsky; la total confianza en la tecnología moderna y en los nuevos materiales constructivos, el acero, el hormigón armado y el cristal; y aspiraciones espirituales intemporales presentes en textos de santo Tomás de Aquino, san Agustín —“lo bello es el resplandor de la verdad”— y Romano Guardini. Ello le permite formular que “la arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio”, añadiendo que “es inútil escoger el uso de formas del pasado en nuestra arquitectura. Incluso el más fuerte talento artístico fracasará en este intento ... Es imposible ir hacia adelante y mirar hacia atrás; quien vive en el pasado no puede avanzar”. Mies considera que “Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica de la construcción del control de los especuladores estéticos y restituirla en aquello que debiera ser exclusivamente: construcción”, manifestándose contrario a todo formalismo —“la arquitectura no tiene nada que ver con la invención de formas”— y planteando como objetivo “conseguir orden en el caos incurable de nuestros días”. Dicha meta sólo se puede conseguir si se reconoce que “cada material posee sus propias cualidades”. Por lo tanto, también en Mies van der Rohe confluyen el platonismo y el idealismo alemán con el positivismo tecnológico, se concilian la pura visualidad del espacio universal con las teorías funcionalistas, racionalistas y tectónicas.

Los escritos de **Le Corbusier** (Charles-Edouard Jeanneret, 1887-1965) fueron trascendentales en la definición de su polémica personalidad pública. Se caracterizan por la continuidad de la tradición cartesiana y funcionalista francesa, al mismo tiempo que se manifiesta en ellos la mentalidad clasicista que en Le Corbusier siempre pervivió. El racionalismo extraído de la estructura gótica según Viollet-le-Duc y el determinismo en la interpretación de Choisy son

mantenidos dentro de los planteamientos de las vanguardias. En *Hacia una arquitectura* (1923), donde se recopilan los artículos publicados en la revista *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier utiliza siempre frases cortas y apodípticas, *boutades* provocativas, fórmulas repetitivas y estereotipadas que configuran la parcialidad moralista y dogmática que ya había practicado Loos y que asumió la arquitectura moderna; un discurso propagandístico que se basa siempre en imágenes, tal como sucede en la construcción de todo mito. Le Corbusier presenta las obras de los ingenieros como modelo, proponiendo una síntesis entre el nuevo universo de la máquina —ejemplificado por los transatlánticos, los aviones y los automóviles— y las constantes extraídas de las grandes obras del pasado, especialmente la arquitectura grecorromana. La última parte del libro está dedicada a sus primeros proyectos de casas en serie, defendiendo la lógica de la casa como “máquina para habitar” y partiendo de los dos prototipos iniciales. Las casas Dom-Inó y Citrohan, según la lógica agregativa de las fichas del juego de dominó y de la producción en serie de automóviles como los de la firma Citroën, respectivamente, legitiman la arquitectura entendida como formulación de prototipos. Al final del libro se evidencia su pensamiento elitista y un recurso narrativo en tercera persona de influencia nietschiana en el que él mismo se reclama como redentor de una evitable revolución: “Reina un gran conflicto entre un estado de espíritu moderno que equivale a un mandamiento, y un stock abrumador de detritus seculares. Se trata de un problema de adaptación, en el cual están en juego las circunstancias objetivas de nuestra vida. La sociedad desea violentamente algo que obtendrá o que no obtendrá. Todo reside en eso, todo depende del esfuerzo que se haga y de la atención que se conceda a estos síntomas alarmantes. Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución”. Dichos párrafos finales de *Hacia una arquitectura* demuestran el carácter mesiánico que el autor otorgaba a la arquitectura y a su misión personal en el mundo. Le Corbusier caía en la contradicción de querer ser a la vez un mesías como Moisés y un científico como Isaac Newton.

La Carta de Atenas, elaborada en el tercer CIAM, el de Atenas en 1933, es publicada por Le Corbusier en 1941 como libro propio, mostrando la vertiente más doctrinaria de su urbanismo y el cartesianismo extremo de la desmembración de las funciones de la ciudad que ya había manifestado en su compendio sobre urbanismo *La Ville Radieuse* (1933).

El Modulor, elaborado entre 1948 y 1955, representa un sistema tardo-clasicista en el que se pretenden conciliar los deseos de orden y proporción típicos del renacimiento, basados en trazados reguladores geométricos y en series matemáticas que comportan composiciones musicales, con la nueva cultura moderna de la construcción industrializada. Le Corbusier quería superar la dislocación producida por el abstracto sistema métrico decimal recuperando el antropomorfismo de los sistemas de medidas tradicionales. Sin embargo, el sistema pronto mostrará su carácter excesivamente genérico y machista (partía de las medidas de un hombre atlético y viril de 1,83 metros de altura), y el mismo Le Corbusier dejará de utilizar las series de medidas del Modulor.

Su último texto publicado, el precioso *Viaje de Oriente* (1965) escrito en 1911 durante su viaje de juventud por las culturas mediterráneas y reelaborado por un Le Corbusier maduro, se convierte en un manifiesto de la síntesis entre clasicismo y modernidad que su obra había desarrollado con plena libertad de invención. “Venero el eclecticismo, pero espero a tener el pelo blanco para entregarme a él a ciegas”, confiesa.

Frank Lloyd Wright (1869-1959) es un caso totalmente singular y autónomo dentro del movimiento moderno, tanto por su actividad temprana que anuncia la arquitectura moderna y su obra madura que la pone en crisis, como porque su obra no sigue planteamientos internacionalistas sino que se produce en estrecha relación con la sociedad estadounidense.

En total oposición a la academia, los escritos de Wright, como *An organic architecture: the architecture of democracy* (1939), comparten con Louis H. Sullivan la defensa de un funcionalismo orgánico y no racionalista y la concepción de una arquitectura viviente. Wright defiende el nacimiento de una nueva arquitectura para una nueva sociedad orgánica, que sería la estadounidense, basada en el individualismo y la democracia. Una nueva arquitectura que rechaza imposiciones estéticas ajenas a la vida, que sigue las leyes naturales y humanas y que adopta una premisa singular dentro de la modernidad: la naturaleza orgánica de la máquina, es decir, que lo orgánico, lo telúrico y natural pueden amalgamarse, en una síntesis espléndida, con la tecnología y la máquina, el automóvil y la velocidad. Como la poesía de Walt Whitman y la pintura estadounidense del romanticismo natu-

ralista de la segunda mitad del siglo XIX, Sullivan y Wright fundían religiosidad, naturalismo, patriotismo y maquinismo en una sola unidad. La influencia del arte japonés tampoco es lejana a esta convicción de la sintonía entre la naturaleza y los objetos que el hombre crea.

La contribución teórica y crítica de los protagonistas de la arquitectura moderna queda complementada con aportaciones como los escritos expresionistas, profusamente ilustrados, que **Bruno Taut** (1880-1936) publicó entre 1910 y 1920 —*La corona de la ciudad, Arquitectura alpina, El constructor del mundo y La disolución de las ciudades*— y con los textos de algunos miembros destacados de la segunda generación moderna, como el catalán **Josep Lluís Sert** (1902-1983), presidente de los CIAM desde 1947 hasta su disolución en 1956, autor del libro *Can our cities survive?* publicado en 1942 como complemento de las resoluciones de los CIAM IV y V, celebrados en Atenas y París en 1933 y 1937 respectivamente, y autor también del texto para el libro *Antoni Gaudí* (1960). El brasileño **Lucio Costa** (1902-1998), autor de una ingente cantidad de artículos, siempre polémicos y heterodoxos, que sintetizan el convencimiento moderno por la tecnología y las nuevas formas, el respeto por el saber de la arquitectura colonial brasileña y la reinterpretación de conceptos básicos de la cultura *beaux arts* como el de “carácter”; algunos de sus escritos fueron recopilados en *Razones de la nueva arquitectura (1934) y otros ensayos* (1986). Y el nacionalizado estadounidense **Louis I. Kahn** (1901-1974), cuyos artículos y textos de conferencias han sido recopilados por Alessandra Latour en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas* (1991). Con un fuerte ascendente platónico, el pensamiento de Louis I. Kahn evidencia la influencia de Andrea Palladio, por su relación entre obra escrita y construida y por su divinización de la idea, el orden y la simetría. Y una de sus más destacables aportaciones se refiere al concepto de nueva monumentalidad en arquitectura.

Sigfried Giedion: la creación de una historiografía del movimiento moderno

Sigfried Giedion (1888-1968) nació en Praga, se formó en ingeniería mecánica en Viena (1908-1913) y a partir de 1913 estudió historia del arte en Múnich, con Heinrich Wölfflin y Paul Frankl. Su tesis doctoral, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* (1922), se centraba en la superación del barroco por medio del neoclasicismo ro-

manticista, demostrando la diferencia entre los valores espaciales del tardobarroco y el neoclasicismo. Giedion intuía una similitud entre este salto y el que se produce entre el siglo XIX y el movimiento moderno. Tal como interpretó Emil Kaufmann en su texto *De Ledoux a Le Corbusier* (1933), también Giedion entendía la ilustración, el neoclasicismo y el romanticismo como momentos de nacimiento de la modernidad.

En 1923 Giedion estableció contacto con miembros de la Bauhaus y se inició una gran amistad con Le Corbusier, Gropius y Moholy-Nagy. De esta manera se iba a generar un hecho insólito en la teoría del arte: un historiador iba a abandonar la pretendida imparcialidad de sus investigaciones para pasar a participar en las polémicas en defensa de los artistas y arquitectos modernos.

Toda la teoría e historia creada por Giedion se basa esencialmente en dos conceptos clave. Por una parte, la idea global y unificadora de espacio, un espacio-tiempo configurado por el movimiento, en sintonía con las interpretaciones de Riegl y Minkowski y con los logros estéticos del cubismo. Aspecto en el que se manifestaba su formación de historiador del arte. Y por otra parte, la idea básica de la trascendencia de la técnica y la mecanización en la evolución del arte y de la arquitectura. En ella se manifestaba su formación como ingeniero mecánico y la pervivencia del determinismo tecnológico de Semper y Choisy. Los escritos de Giedion analizan la influencia directa de los nuevos materiales, técnicas y avances científicos sobre las nuevas formas e interpretan la estructura como el subconsciente del arquitecto. De hecho el gran proyecto de Giedion, realizado sólo de manera incompleta, fue el de una especie de antropología social, una historia global de la cultura de la industrialización que, a la manera de los grandes ciclos unitarios de Burckhardt, mantuviera la posición conservadora de despreciar los componentes socioeconómicos e ideológicos de dicha revolución técnica y cultural.

Fue en 1928, tras el fracaso del concurso para la sede de la Sociedad de Naciones en 1927 (el proyecto ganador de Le Corbusier no llegó a realizarse), cuando se crearon los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y cuando se consumó el drástico compromiso de Giedion. Como cofundador de los CIAM, se convierte en el primer y único Secretario General, desde su fundación en 1928 hasta su disolución en 1956, pasando a ser el crítico e historiador que va a

elaborar la historiografía mitológica del naciente movimiento moderno, y participando directa y unilateralmente en la batalla de los arquitectos modernos por imponer sus ideas y sus formas. Con dicha militancia no sólo sacrificaba la objetividad del historiador sino que conducía el pluralismo de la cultura arquitectónica del momento hacia una única dirección. Los libros de Giedion se convierten en manifiestos del movimiento moderno contruidos y legitimados con material histórico.

Su pertenencia a la estructura directiva de los CIAM va relacionada con estancias en Estados Unidos que fueron determinantes en su obra teórica. Tras la invitación por parte de Gropius para impartir conferencias e investigar en Harvard University en 1938-1939, publica en 1941 *Espacio, tiempo y arquitectura* y en 1948 *La mecanización toma el mando*. Si Italia, en donde residió durante su época de formación en los años diez y veinte, representa los orígenes, las formas intemporales y la evolución del espacio, Estados Unidos, con su desarrollo industrial desde la segunda mitad del siglo XIX, aporta los significados del futuro y la conciencia de la capacidad proteica de la tecnología.

Espacio, tiempo y arquitectura se convierte en la visión canónica que de la historia plantea el mismo movimiento moderno. El libro trata de los fundamentos y de los protagonistas de la arquitectura moderna. Siguiendo a su maestro Wölfflin, enfatiza los antecedentes de la arquitectura moderna en la urbanística del barroco, muestra la arquitectura tecnológica del siglo XIX (Henry Labrouste, Gustav Eiffel y las grandes exposiciones), la obra de los pioneros (August Perret y Tony Garnier) y de los maestros de la arquitectura moderna (Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe y Alvar Aalto). Giedion toma como referencia el concepto de la cuarta dimensión del espacio-tiempo, tal como lo estableció en 1908 el matemático Hermann Minkowski, y parte de la concepción del espacio que las ideas sobre la perspectiva en Wölfflin y Panofsky habían señalado. Su libro, que se subtitula *El futuro de una nueva tradición*, que insiste en que “la arquitectura se inicia en la construcción y termina en el planeamiento urbano” y que se basa esencialmente en la ingeniería y la planificación urbana, se consolida como el texto fundacional de una nueva tradición moderna.

Al mismo tiempo que Giedion se mueve entre dos polos opuestos —la promesa de futuro y de avances tecnológicos, reflejo del mito de

Proteo ejemplificado en el pragmatismo y el desarrollo de Estados Unidos, por un lado, y la intemporalidad del arte y de la arquitectura, por otro— continúa la idea planteada por su maestro Wölfflin de “una contribución a la historia anónima”. *La mecanización toma el mando* constituye la pieza seminal de esta gran historia de la sociedad industrializada. Giedion aplica el método pictórico cubista al estudio histórico: del análisis de un fragmento se deduce toda la complejidad de la realidad. Sigue la teoría del montaje y del *collage* del surrealismo aplicándolos al discurso de la historia. De esta manera, analizando la mecanización e industrialización de la vida cotidiana a finales del siglo XIX y principios del XX se pretende presentar una interpretación de toda la modernidad. En este sentido, *La mecanización toma el mando* constituye tanto un libro básico de una nascente antropología de la cultura y la vida cotidiana como el texto fundacional de la teoría e historia del diseño industrial.

Con su teoría de las tres edades del espacio evidencia la gran influencia de la interpretación cíclica y unitaria de Hegel y perfecciona las interpretaciones de Riegl, construyendo la aplicación más ambiciosa de su visión global del arte y la cultura. Siguiendo la idea de Riegl de la trascendencia del espacio en la evolución de la arquitectura y del Panteón de Roma como el hito máximo, Giedion se dedica a explicar la primera edad del espacio —Egipto, Mesopotamia y Grecia— en la que van surgiendo los intersticios espaciales, y en la que la figura humana de las esculturas va ganando dinamicidad y ligereza, hasta entrar en la segunda edad del espacio interior, desde el período tardorromano hasta el siglo XIX. La tercera edad del espacio, la moderna, habría sido generada por las nuevas técnicas del acero, el hormigón armado y el vidrio, y se caracterizaría por la interrelación de interior y exterior, y por el espacio-tiempo.

Esta teoría es perfeccionada en su última etapa, menos conocida, en la que un Giedion más independiente y menos optimista insiste esencialmente en tres cuestiones. En primer lugar, se intensifican sus trabajos de revisión continua de los orígenes y el pasado de la arquitectura en la trilogía *El presente eterno: los comienzos del arte* (1962); *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura* (1964) y *La arquitectura, fenómeno de transición* (1969); en ellos el clasicismo es interpretado en las dos claves: la evolución del espacio y la técnica. En segundo lugar Giedion plantea un seguimiento de la arquitectura de la llamada “tercera generación” de la arquitectura moderna, señalando

que la Ópera en Sídney de Jørn Utzon constituye la máxima realización de esta tercera edad del espacio. Y en tercer lugar insiste en la búsqueda de una nueva monumentalidad, defendiendo una nueva imaginación social y espacial que la obra de los arquitectos contemporáneos debería saber desarrollar. En su texto crucial, maduro e íntimo, *Architecture, you and me* (1958) expresa una cierta insatisfacción por las insuficiencias de la arquitectura moderna: plantea las limitaciones simbólicas de la arquitectura de Mies van der Rohe y la necesidad de reintroducir elementos similares a la significación que tuvo la cúpula en la arquitectura renacentista; reivindica la necesidad de una nueva monumentalidad que satisfaga los deseos de identificación colectiva del hombre común; sigue insistiendo en las consecuencias negativas de la disociación entre pensamiento y sentimiento, entre ciencia y arte; y reclama la recuperación de un sentido de comunidad perdido que debería volver a reflejarse en los espacios y edificios públicos.

La actividad creativa de Sigfried Giedion fue más allá de la investigación histórica y de la crítica; escribió también poesía, novela y teatro.

La historiografía oficial de la arquitectura moderna

Junto a la aportación de Sigfried Giedion, la historiografía destinada a otorgar coherencia a la complejidad del cambio histórico provocado por la arquitectura moderna se construyó a partir de muchas otras aportaciones altamente cualificadas.

En primer lugar está la contribución de sir **Nikolaus Pevsner** (1902-1983) que estudió Historia del Arte en Leipzig, su ciudad natal, y más tarde en Múnich, Berlín y Fráncfort. Sus primeras investigaciones fueron sobre el barroco alemán y su primera actividad fue como conservador en la Pinacoteca de Dresde, desde 1924 a 1929; emigró posteriormente a Londres en 1933. Su texto *Pioneros del movimiento moderno. De William Morris a Walter Gropius* (1936) se convirtió en uno de los textos básicos de la arquitectura moderna y fue libro fundacional de la historia del diseño industrial. Es además el primer texto en el cual se utiliza el término movimiento moderno, que ha tenido tanta fortuna para calificar esta eclosión de la arquitectura moderna. En este texto se construye el mito del movimiento moderno a partir de una visión muy esquemática y ortodoxa que detecta el hilo

de su nacimiento en la tradición que va de William Morris y el *arts & crafts* en Inglaterra hacia Alemania a partir de la vertiente progresista de Morris, interpretada por Hermann Muthesius, a través del Deutsche Werkbund y que desemboca en la experiencia crucial de la Escuela de la Bauhaus fundada por Walter Gropius. Pevsner destaca, además, la importancia del *art nouveau* y de la nueva técnica de las estructuras metálicas. Según Pevsner este hilo basado en la honestidad, la tecnología y el espíritu de los tiempos se desarrolla tanto o más en el diseño industrial y en la decoración moderna que en la misma arquitectura.

La bibliografía aportada por Pevsner es amplísima, complementada con su tarea de miembro de la dirección de la revista *The Architectural Review*. Una vez asentada la arquitectura moderna, el mismo Pevsner afrontó aspectos alternativos a los de la estricta modernidad, profundizando en la identidad del arte inglés en su libro *The englishness of English art* (1956) e insistiendo en las arquitecturas no racionalistas del Art Nouveau europeo en el libro *The anti-rationalists* (1973), escrito en colaboración con J. M. Richards. Los trabajos de Pevsner, a diferencia de la visión cultural, genérica y anónima de Giedion, han contribuido a la mitificación de las figuras de la arquitectura moderna. Insistiendo en el diseño industrial publicó posteriormente *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño* (1968). Historiadores y críticos tan dispares como Reyner Banham y David Watkin han sido discípulos suyos.

Otra de las aportaciones cruciales es la de **Bruno Zevi** (1918-2000), nacido y formado como arquitecto e historiador en Roma. A causa de su origen judío emigró a Estados Unidos en 1940, graduándose e impartiendo clases en la Harvard University bajo la dirección de Walter Gropius. La estancia en Estados Unidos le permitió descubrir la arquitectura de la Escuela de Chicago y, sobre todo, la arquitectura orgánica y comunitaria de Frank Lloyd Wright. A su vuelta a Roma en 1943, Zevi creó grupos, como el APAO (Associazione Per l'Architettura Organica), fundó revistas de arquitectura como *Metron* y *L'architettura. Cronache e storia*, y publicó distintos textos para defender la nueva arquitectura orgánica como alternativa para superar las inhibiciones y condicionantes de la ortodoxia moderna. *Verso un'architettura organica* (1945) y *Frank Lloyd Wright* (1947) son los textos que plantean este necesario giro anticlásico, convirtiéndose el primero de ellos en la mayor aportación teórica sobre el organicismo.

La prolífica actividad de Zevi tiene su continuidad en el texto crucial *Saber ver la arquitectura* (1948) en el cual, dentro de la tradición de Benedetto Croce, el concepto de espacialidad interna de Alois Riegl y Geoffrey Scott es interpretado de manera cerrada y excluyente: desde el templo griego hasta la arquitectura industrial contemporánea quedarían fuera de la arquitectura por no tener casi espacio interior. *Historia de la arquitectura moderna* (1950) constituye su interpretación de la arquitectura contemporánea, lejos de la ortodoxia racionalista, mitificando la experiencia de la Escuela de Chicago, las propuestas orgánicas de Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto, la arquitectura expresionista de Erich Mendelsohn y Hans Scharoun, la ciudad jardín de Ebenezer Howard y Raymond Unwin y redescubriendo la arquitectura de Antoni Gaudí. Los textos de Bruno Zevi evidencian cómo espacialidad y organicismo son los dos conceptos clave e interrelacionados en su teoría.

Aunque la visión de Zevi fuera tan restrictiva respecto al concepto de espacio, su apertura hacia el organicismo señalará una nueva tendencia de aceptación de otras corrientes modernas marginadas por la ortodoxia racionalista. En este nuevo contexto debe situarse la fortuna del artículo de Alvar Aalto titulado “La humanización de la arquitectura” (1940) o los estudios del alemán Wolfgang Pehnt que culminan en el libro *La arquitectura del expresionismo* (1973). Pehnt, sin embargo, no acepta todas las consecuencias del expresionismo alemán del período de entreguerras, acusando a un autor tan crucial como Hans Scharoun de realizar caprichos irracionalistas. Scharoun seguía las teorías de Hugo Häring, expuestas en manifiestos como su *Wage zur Form* de 1925.

Sir James Maude Richards (1908-1992), a pesar de su relevancia en la crítica británica, es casi un desconocido fuera de los ámbitos arquitectónicos. Estudió arquitectura en la Gresham's School y en la Architectural Association, fue asistente editorial primero y posteriormente director de *The Architect's Journal* editada por el RIBA (The Royal Institute of British Architects). Más tarde, desde 1937, fue el editor de la influyente *The Architectural Review*.

Richards fue un luchador en pro de la arquitectura del movimiento moderno. Cuando éste ya estaba asentado, sus intervenciones en los últimos congresos del CIAM insistían en la importancia de los centros cívicos y en que la arquitectura tuviera en cuenta “el hombre de

la calle". En los últimos años de su actividad se dedicó a la defensa del patrimonio arquitectónico y del medio ambiente.

Su texto más influyente, planteado de manera didáctica y divulgativa, fue *Introducción a la arquitectura moderna* de 1944. En él parte de la identificación entre arquitectura y ciencia moderna y por la fecha, a mediados de los años cuarenta, además de hablar de la obra de los maestros, detecta ya dos fenómenos relevantes: el florecimiento de la arquitectura en Sudamérica, a partir de 1939, y el resurgimiento de la fidelidad por las formas tradicionales del pasado a partir de 1940, potenciándose la diferenciación de las características nacionales. En este texto Richards destaca que la arquitectura moderna no es incompatible con la admiración por lo antiguo.

En el contexto estadounidense la principal figura que introduce la arquitectura moderna es el historiador del arte **Henry-Russell Hitchcock** (Boston, 1903-1987). Su primera gran aportación consiste en la exposición y catálogo, realizados con Philip Johnson, *El estilo internacional*, presentada en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1932. Como historiador del arte, Hitchcock ha mantenido vigente el concepto de estilo, realmente opuesto al espíritu renovador e internacional de la arquitectura moderna. Su primer texto había sido *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* (1929) y una aportación más tardía fue el texto *Latin-American architecture since 1945* (1955), uno de los textos estadounidenses que consagraba la importancia de la arquitectura latinoamericana, especialmente la obra de los brasileños Lucio Costa y Oscar Niemeyer. Su último texto más influyente fue *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (1958) en el cual disminuye la admiración por la ortodoxia del movimiento moderno, se mantiene la sensibilidad hacia la arquitectura latinoamericana, aumenta el interés por la historia del eclecticismo del siglo XIX (tan denostado por los modernos) y pone especial énfasis en el organicismo de Wright.

Por último, en el contexto alemán surgen dos autores que también publican textos básicos y ortodoxos de la arquitectura moderna. Ambos, **Gustav Adolf Platz** (1881-1947) y **Walter Curt Behrendt** (1884-1945), eran ingenieros y también ambos pasaron por la experiencia del exilio en Estados Unidos. Platz, nacido en Cracovia, tenía una formación politécnica recibida en Berlín y Dresde y pronto fue consciente de los problemas de la arquitectura moderna al ser es-

pectador de excepción del giro reaccionario en la Alemania de la década de 1930 que le obligó al exilio. Behrendt, nacido en Metz y formado en los politécnicos de Berlín, Múnich y Dresde, emigró en 1934 a Estados Unidos, donde se aproximó a las interpretaciones críticas de Lewis Mumford. En sus escritos puso especial énfasis en la dualidad entre arquitecturas orgánicas e inorgánicas. La obra más significativa de Gustav Adolf Platz fue *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1927). Walter Curt Behrendt escribió *Der Sieg des neuen Baustils* (1927) y *Arquitectura moderna: su naturaleza, sus problemas y formas*, publicado, este último, en 1937.

La crítica apologética de los protagonistas de la arquitectura moderna se completa con el libro ilustrado del arquitecto y ensayista suizo **Alfred Roth** (1903-1998), titulado *Die neue Architektur* (1939), que por presentar un repertorio de obras modernas tuvo una amplia repercusión.

La actividad de la mayoría de estos autores demuestra la importancia de Estados Unidos, país donde algunos de ellos emigraron desde Alemania. Sólo Pevsner se integró totalmente dentro del contexto británico. Incluso el italiano Zevi basa todas sus interpretaciones en la influencia que recibió de la sociedad y la arquitectura estadounidenses.

La continuidad de las interpretaciones de la arquitectura moderna: Reyner Banham y Leonardo Benevolo

Reyner Banham en el Reino Unido y **Leonardo Benevolo** en Italia, dos de los focos culturales más activos tras la II Guerra Mundial, representan la continuidad de los planteamientos de la arquitectura moderna basados respectivamente en la confianza en las aportaciones tecnológicas y la importancia de la función social de la arquitectura.

Peter Reyner Banham (1922-1988) aportó las interpretaciones adecuadas para justificar la evolución de la arquitectura moderna en Gran Bretaña. Formado como ingeniero civil y como mecánico de avión durante la II Guerra Mundial, en 1948 entró en el Courtauld Institute en Londres, estudió historia del arte con Anthony Blunt y colaboró a partir de 1952 en la revista *The Architectural Review*, dirigida por Nikolaus Pevsner, con el cual obtuvo un doctorado en his-

toria de la arquitectura moderna. Su libro más importante, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* (1960), constituye la constatación de las aportaciones de su maestro Nikolaus Pevsner y de Sigfried Giedion, con quien compartía la certeza de la similitud entre los productos industriales y el arte popular. La máquina, la industrialización y la tecnología continúan siendo los motores ineludibles de la evolución de la arquitectura moderna. Una arquitectura funcionalista que según la interpretación tecnocrática de Banham arrancarían del positivismo de August Choisy y de las arquitecturas pioneras de August Perret y Tony Garnier y llegaría hasta la nueva era de la máquina y la abundancia, de los transistores, la televisión y la informática. Según Banham, el academicismo tuvo una influencia negativa en la arquitectura funcionalista, en su intento de conseguir formas bellas y perfectas, cerrando las puertas a la evolución natural de las formas mecánicas y maquinistas.

Banham, con sus textos siempre provocadores, defendió el funcionalismo radical de Richard Buckminster Fuller contra el formalismo maquinista de Le Corbusier y dio soporte a la evolución de la arquitectura británica representada por Alison y Peter Smithson y James Stirling. Con ellos formó parte del renovador Independent Group constituido en Londres en 1952, con el soporte del ICA (Institute of Contemporary Art). A Banham se debe la invención del ambiguo término de nuevo brutalismo defendido en su libro *El brutalismo en arquitectura* (1966), en el que se defiende un nuevo paso de la arquitectura moderna hacia una mayor contundencia estructural, el uso de los materiales en bruto, sin decoración ni tratamiento, mostrando todas las instalaciones del edificio. Algunas obras de Le Corbusier en hormigón visto, los primeros edificios del Louis I. Kahn más tecnológico, las primeras realizaciones de los miembros del Team 10 (los Smithson, Bakema y Van der Broek), y los conjuntos residenciales del Atelier 5, son presentadas como constatación de un nuevo movimiento que, como tal, nunca existió.

En el libro *La arquitectura del entorno bien climatizado* (1969) sigue defendiendo la figura innovadora del ingeniero contra la actividad patética del arquitecto académico. Traza una historia de la capacidad del hombre para producir energía y transformar su entorno en un espacio climatizado que pasa por ejemplos como las casas de Frank Lloyd Wright y Richard Buckminster Fuller. En sus escritos, Reyner Banham continuó las proclamaciones mesiánicas de los

arquitectos modernos, defendiendo las propuestas de una arquitectura nómada, transformable y ligera del grupo Archigram. Y fue uno de los primeros en oponerse a finales de los años cincuenta al renacimiento de las veleidades historicistas y neoartesanales de arquitectos italianos como Ernesto Nathan Rogers, Roberto Gabetti y Aimaro d'Isola. Sólo en su texto *Megaestructuras* (1977) Banham reconoce algunas de las limitaciones de las megalomanías de la arquitectura de alta tecnología y muestra cierta sensibilidad hacia las críticas posmodernas. Su último libro *La Atlántida de hormigón* (1986) continúa su búsqueda de una arquitectura anónima y con un fuerte carácter tecnológico, focalizando en esta ocasión la influencia de los edificios industriales estadounidenses sobre los emblemas de la arquitectura moderna europea, como las fábricas Fagus o la Fiat-Lingotto o como “las advertencias a los señores arquitectos” de Le Corbusier.

La teorización de Banham sigue constituyendo el único soporte teórico de la productivista arquitectura *high tech*, practicada por despachos como el de Norman Foster, Richard Rogers, Cedric Price o Renzo Piano, y constituye uno de los pilares de la interpretación del diseño industrial dentro del contexto de la cultura de masas. Tan sólo las publicaciones periódicas del grupo Archigram en la revista del mismo nombre, entre 1961 y 1972, homenajando a los manifiestos futuristas de Antonio Sant'Elia, complementan esta delgada base teórica del *high tech*.

En su caso, **Leonardo Benevolo** (1923) compagina la historia y la crítica con el trabajo profesional como arquitecto y urbanista titulado en Roma en 1946. Benevolo es un convencido continuador de las tesis de la arquitectura moderna —en especial la visión sociológica y tecnológica de Arnold Hauser y Sigfried Giedion, respectivamente—, aplicadas tanto a la actualidad como a la historia.

El renacimiento fue objeto de sus primeros estudios en los volúmenes de la *Historia de la arquitectura del renacimiento* (1968), una historia más urbana que arquitectónica que llega hasta el siglo XVIII. Y su libro más editado y traducido ha sido *Historia de la arquitectura moderna* (1960) en el cual se sigue presentando la visión lineal, unitaria y restringida de la historiografía ortodoxa de un movimiento moderno que se considera totalmente vigente: Benevolo considera que la arquitectura moderna surge con los movimientos revolucio-

narios de 1848 y las ideas de William Morris y sigue marginando cualquiera de las heterodoxias arquitectónicas del siglo xx, precisamente las que la crítica ha recuperado a partir de los años setenta.

En todos los textos de Benevolo se parte de la premisa marxista de que las infraestructuras políticas y económicas —es decir, los mecanismos de producción, la evolución de las técnicas y las dinámicas socioeconómicas— son previas a las superestructuras artísticas y culturales. Por esta razón Benevolo siempre otorga primacía a la gestión y planificación, entendiendo la arquitectura y el urbanismo como una parte de la política. En este sentido, su visión de la historia del movimiento moderno es sustancialmente distinta a la de Pevsner y Zevi, por ejemplo, ya que la individualidad de los maestros es sustituida por las coordenadas de la evolución social. Benevolo se aparta de conceptos idealistas de Croce como creación y personalidad artística y recurre a instrumentos de la sociología de Max Weber como el principio de causalidad que genera la línea coherente del movimiento moderno. Sin embargo, su obstinada fe en un movimiento moderno que en realidad lleva cincuenta años de crisis es un impedimento decisivo en el valor de las interpretaciones de Benevolo.

Otra de las aportaciones de Benevolo ha sido la serie de cinco volúmenes *Diseño de la ciudad* (1975), planteados inicialmente como libros de texto para formar a los estudiantes italianos de bachillerato en el conocimiento de la historia de la arquitectura y el urbanismo. El tratamiento esencialmente gráfico los asemeja a la visión de Colin Rowe, y constituyen una aportación a la evolución de las tipologías arquitectónicas y de las tramas urbanas a lo largo de toda la historia. También en este terreno de la didáctica de la arquitectura, Benevolo es autor del libro *Introducción a la arquitectura* (1960), en el cual una visión muy divulgativa de los rasgos esenciales de los grandes períodos históricos coincide con la sociología del arte.

Cuadro cronológico de los textos básicos de la arquitectura moderna

Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923]; (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1978²).

Le Corbusier, *Urbanisme* [1924]; (versión castellana: *La ciudad del futuro*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1962).

Gropius, Walter, *Internationale Architektur* [1924].

Platz, Gustav Adolf, *Die Baukunst der neuesten Zeit* [1927].

Behrendt, Walter Curt, *Der Sieg des neuen Baustils* [1927].

Hitchcock, Henry-Russell, *Modern architecture. Romanticism and reintegration* [1929].

Sartoris, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale* [1932].

Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip, *The international style. Architecture since 1922* [1932]; (versión castellana: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, COAAT, Murcia, 1984).

Kaufmann, Emil Von *Ledoux bis Le Corbusier* [1933]; (versión castellana: *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982).

Le Corbusier, *La Ville Radieuse* [1933].

Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of modern movement. From William Morris to Walter Gropius* [1936]; (versión castellana: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1958).

Gropius, Walter, *Die neue Architektur und das Bauhaus* [1936]; (versión castellana: *La nueva arquitectura y la Bauhaus*, Editorial Lumen, Barcelona, 1966).

Behrendt, Walter C., *Modern building. Its nature, problems and forms* [1937]; (versión castellana: *Arquitectura moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1959).

Wright, Frank Lloyd, *An organic architecture: the architecture of democracy* [1939].

Roth, Alfred, *Die neue Architektur* [1940].

Giedion, Sigfried, *Space, time and architecture* [1941]; (versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Editorial Dossat, Madrid, 1980⁵).

Le Corbusier, *La charte d'Athènes* [1941]; (versión castellana: *La Carta de Atenas*, Editorial Contemporánea, Buenos Aires, 1957).

- Richards, James M., *An introduction to modern architecture* [1941]; (versión castellana: *Introducción a la arquitectura moderna*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1957).
- Pevsner, Nikolaus, *An outline of european architecture* [1942]; (versión castellana: *Breve historia de la arquitectura europea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994).
- Zevi, Bruno, *Verso un'architettura organica* [1945].
- Sartoris, Alberto, *Introduzione all'architettura moderna* [1947].
- Giedion, Sigfried, *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history* [1948]; (versión castellana: *La mecanización toma el mando*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978).
- Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura* [1948]; (versión castellana: *Saber ver la arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978²).
- Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna* [1950]; (versión castellana: *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1980).
- Hitchcock, Henry-Russell, *Latin-American architecture since 1945* [1955].
- Wright, Frank Lloyd, *A testament* [1957]; (versión castellana: *Testamento*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961).
- Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna* [1960]; (versión castellana: *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999⁸).
- Banham, Reyner, *Theory and design in the first machine age* [1960]; (versión castellana: *Teoría y diseño arquitectónico en la primera era de la máquina*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965).
- Pevsner, Nikolaus, *The sources of modern architecture and design* [1968]; (versión castellana: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976²).
- Banham, Reyner, *The architecture of the well-tempered environment* [1969]; (versión castellana: *La arquitectura del entorno bien climatizado*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1975).
- Zevi, Bruno, *Il linguaggio moderno dell'architettura* [1973]; (versión castellana: *El lenguaje moderno de la arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978).

La evolución de los estudios iconológicos: Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower, Ernst H. Gombrich

Las aportaciones de la teoría centroeuropea sobre la pura visualidad, el predominio de la forma y la percepción del espacio tienen su expresión en la teoría del arte y de la arquitectura que se genera en Londres, a partir de la II Guerra Mundial, especialmente en torno al Warburg Institute, tras el traslado a Londres de toda la biblioteca que **Aby Warburg** (1866-1929) había creado en Hamburgo. Dicha biblioteca, inspirada en la idea de la historia de la cultura de Burckhardt, estaba especializada en material iconográfico, especialmente del renacimiento italiano. Con ello, los estudios estéticos de finales del siglo XIX y principios del XX aportados por Worringer, Riegl y Wölfflin encuentran una interpretación crítica próxima al pensamiento de Ernst Cassirer sobre la literatura histórica: desde Erwin Panofsky hasta Ernst H. Gombrich se crea una escuela de gran influencia sobre la crítica de arquitectura contemporánea. La línea de investigación de los trabajos promovidos por el Warburg Institute, los estudios iconológicos que analizan los contenidos y significados de las imágenes, potenciará primero los trabajos de Wittkower y, más tarde, los de Colin Rowe con su formalismo analítico, método gráfico, sincrónico y transcultural basado en la comparación de las estructuras espaciales de los edificios y las ciudades.

Este mismo paso del análisis iconológico hacia un análisis tipológico también se produce en la década de 1960 en los escritos del historiador Giulio Carlo Argan. Precisamente su trascendental texto “Sobre el concepto de tipología arquitectónica” (de 1961 y que tendrá tanta influencia en el origen de la crítica tipológica italiana representada por Aldo Rossi, Giorgio Grassi y Carlo Aymonino) arrancará inicialmente de una interpretación más iconológica que tipológica.

Erwin Panofsky (1892-1968) se educó en Berlín, Múnich y Friburgo, y fue asiduo de la biblioteca de Warburg en Hamburgo. Su aportación, ejemplificada en un texto tan influyente como *La perspectiva como forma simbólica* (1927), parte de esta tradición purorvisualista centrada en el espacio y en los estudios iconológicos, delimitada dentro del mundo de las imágenes. Si todo ello arranca de la visión global de la historia del arte y la cultura aportada por Burckhardt, sus análisis del arte del renacimiento y del barroco intentan ir más lejos, acercándose al significado más oculto de cada obra. En su estudio sobre el establecimiento de la perspectiva en el renacimiento, Panofsky relaciona los mecanismos de percepción visual y de representación espacial con los conceptos culturales y con los significados de cada período histórico. Panofsky estuvo influido por el sistema de Aby Warburg y, sobre todo, por los trabajos del neokantiano Ernst Cassirer iniciados en los tres volúmenes de *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-1929), dedicado a cómo las formas simbólicas —el lenguaje, el arte, la religión y los mitos— tienen siempre su reflejo en el espacio. De esta manera la aportación de Panofsky comporta la superación del psicologismo y del formalismo, ya que su búsqueda se basa en desvelar el significado de las formas artísticas y de sus sistemas de representación. Su trabajo se enfrentó de manera explícita tanto al psicologismo y formalismo como al simplismo de las historias basadas meramente en los datos empíricos. Panofsky realizó una ardua defensa de la teoría del arte como nueva disciplina dedicada al estudio de la génesis de las formas artísticas. Por ejemplo, según Panofsky el descubrimiento del punto de fuga como imagen de un foco infinitamente lejano de todas las líneas de profundidad que aparecen representadas en el cuadro constituye, al mismo tiempo, el símbolo concreto del descubrimiento del infinito en el renacimiento. El plano de base ajedrezado que como soporte de las representaciones pictóricas o como suelo real de las arquitecturas renacentistas, puesto en evidencia por Panofsky, anuncia la cuadrícula del método de Durand y el más moderno y abstracto espacio sistematizado de las mallas geométricas de las vanguardias, desde Piet Mondrian y Mies van der Rohe hasta Jasper Johns y Sol LeWitt. En la interpretación de Panofsky, la perspectiva en el renacimiento conlleva la conquista del espacio sistemático, no sólo infinito y homogéneo sino también isótropo. Si en Panofsky se inicia una teoría del arte en busca de significados también se evidencia la nueva conciencia fenomenológica contemporánea.

Rudolf Wittkower (1906-1971) continúa la tradición de la escuela de Warburg, especialmente de Panofsky. Investigador en la Biblioteca Hertziana de Roma entre 1922 y 1933, después de haber estudiado en las universidades de Múnich y Berlín, Wittkower persiste en la tradición de los teóricos centroeuropeos fascinados por el manierismo italiano, especialmente Miguel Ángel y Bernini, a los que dedicó estudios y publicaciones. En 1934, con la llegada del nazismo al poder, abandonó Alemania y se instaló en Londres, donde colaboró con Fritz Saxl en el Warburg Institute hasta 1955, año en que inició la última etapa de su carrera en la Columbia University, en Nueva York.

Herederero del esfuerzo de sintetizar los estudios iconológicos del Warburg Institute y la historia de la cultura planteada por Burckhardt, Wittkower dio nuevos pasos en el establecimiento de relaciones entre las formas artísticas y la cultura dominante en cada período. Todo el arco temporal de la edad clásica es estudiado minuciosamente por Wittkower, desde Leon Battista Alberti hasta Giambattista Piranesi pasando por Andrea Palladio y su influencia en Inglaterra. Partiendo de las relaciones entre proporciones armónicas en música y arquitectura, Wittkower analiza formalmente cada obra a fondo, extrayendo de ella antecedentes, tipologías y significados, y relacionándola siempre con cada contexto cultural.

La delimitación de la lógica geométrica de las villas de Palladio establecida por Rudolf Wittkower en el libro *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (publicado por el Warburg Institute en 1949, había aparecido ya en primeras versiones en los volúmenes del *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* de los años 1940, 1941 y 1945), surgida de los estudios históricos sobre los sistemas de proporciones en arquitectura y siguiendo el análisis de las formas, las imágenes y la iconología, ha tenido una gran influencia en los análisis de Colin Rowe y Peter Eisenman y ha sido apropiada por la práctica profesional arquitectónica.

Pero Wittkower fue más allá. En su texto, *Nacidos bajo el signo de Saturno* (escrito con su mujer Margot y publicado en 1963), todos estos autores del renacimiento (el libro se subtitula “Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa”, aunque se centra en los siglos XVI y XVII) son contemplados bajo una luz freudiana, analizando los aspectos caracteriológicos y

psicológicos de los artistas e intentando entrar en su subconsciente y en su biografía, recurriendo a conceptos como genio, locura, melancolía, soledad y temperamento, y afrontando fenómenos como el suicidio, los celos, la avaricia, el celibato, el libertinaje o, incluso, la criminalidad de los artistas. Al mismo tiempo, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl habían estudiado las conexiones entre melancolía y *humour* en el libro *Saturno y la melancolía* (1964). Y ahí Wittkower enlaza con el tercer gran discípulo de la escuela de Warburg: Ernst H. Gombrich.

Ernst H. Gombrich (Viena, 1909-2001), que nació en Viena y desde 1936 vivió en Londres, donde llegó huyendo del nazismo, intentó con su *Historia del arte* (1950) y otros títulos superar los aspectos metafísicos del pensamiento hegeliano, del que parte, aplicando las cauteles científicas y empíricas de la filosofía de la ciencia de Karl Popper (por ejemplo, su principio de falsabilidad) y analizando los grandes movimientos artísticos a partir de la psicología y las capacidades creativas de cada individuo. En este sentido, la visión de Gombrich se basa en el desciframiento del significado de las formas de cada obra dentro del contexto social y artístico donde se han creado. De esta manera la riqueza del análisis de Gombrich se produce en la tensión entre los estadios diacrónico y sincrónico, en la conciliación entre continuidad y cambio, y en la complementación entre significado independiente de la obra y determinación histórica. En sus libros *Arte e ilusión* (1959) y *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (1963) insiste en un análisis psicoanalítico de cada artista, preservando su libertad creativa contra las interpretaciones deterministas.

Quedarían unas últimas cuestiones respecto a esta corriente historiográfica. En primer lugar, las interpretaciones de Panofsky, Wittkower y Gombrich, unidas a las aportaciones de la psicología gestáltica de la percepción —la proximidad, la simetría, la igualdad, el cerramiento y otras leyes perceptivas—, tienen continuidad en los estudios de Rudolf Arnheim, especialmente su texto *Arte y percepción visual* (1954), una psicología del ojo creativo. En segundo lugar, los estudios iconológicos tendrán continuidad en Italia en toda la obra de Mario Praz dedicada al análisis del gusto y la iconografía neoclásica, especialmente en el espacio doméstico. Por último se debe destacar que toda esta teorización del arte, desde Winckelmann hasta Gombrich y Pevsner pasando por Schlosser, Riegl y Warburg, se ha generado siempre en estrecha relación con el coleccionismo centroeuropeo, italiano y británico.

De Edoardo Persico a Ernesto Nathan Rogers: la recuperación del sentido de la historia

El contexto de la cultura arquitectónica italiana no sólo destaca por la presencia de Bruno Zevi sino, sobre todo, por la influencia de Ernesto Nathan Rogers, junto a la relevancia del historiador del arte Giulio Carlo Argan, sucesor de Lionello Venturi en la cátedra de Historia del Arte en la Università di Roma, y tras la influencia ejercida por Edoardo Persico.

Edoardo Persico (1900-1936), nació en Nápoles y tuvo una fuerte formación católica, caracterizada por el pensamiento francés de izquierda y por pensadores italianos crocianos como Piero Gobetti, antifascista y director de la revista *Rivoluzione liberale*, y Antonio Gramsci, político y teórico del marxismo. Siguió estudios clásicos e inició la carrera de derecho, que ni terminó ni ejerció; su tesis sobre el derecho a la huelga por parte de los obreros fue rechazada. Su actividad se inició en la crítica literaria, influido, lógicamente, por Benedetto Croce. Trasladado a Turín en 1927 compaginó el trabajo como obrero en la fábrica Fiat con el de editor de libros de pensamiento. En 1929 contactó con el historiador del arte Lionello Venturi en Milán y desde 1926 frecuentó al arquitecto racionalista Alberto Sartoris en Turín, autor de los libros más representativos del racionalismo italiano, como *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932). Desde 1934, junto al arquitecto Giuseppe Pagano, Persico fue director de la revista *Casabella* y desde el principio defendió la nueva arquitectura moderna contra la academia, manteniéndose, con una voluntad indomable, independiente de la hegemonía cultural centro-europea representada por la ortodoxia de los CIAM.

Crítico inigualable, Persico utilizó una metodología altamente rigurosa, lúcida y culta que partía del concepto de tipo ideal definido en sociología por Max Weber. Con raíces en la idealista escuela napolitana de Croce, Persico defendió siempre el genio del artista y el carácter de la arquitectura como obra de arte, sintonizando con las grandes interpretaciones de Burckhardt y Wölfflin. Al mismo tiempo sostuvo que “la posición de la arquitectura moderna como ‘servicio social’ es el signo más alto de su historicidad”.

En su método introduce el concepto de gusto —conjunto de elementos constitutivos de la obra de arte— tal como lo definió Lionello

Venturi. El parámetro del gusto le sirve a Persico para relacionar a cada artista con su época mediante el mecanismo subjetivo de estilo, para otorgarle historicidad y dependencia a la civilización a la que pertenece.

En los escritos de Persico publicados en *Casabella* o en los textos de las conferencias *Punto ed a capo per l'architettura* (1934) y *Profezia dell'architettura* (1935), la defensa de la arquitectura moderna adopta criterios contrarios al determinismo. Persico afirma el valor de la arquitectura como arte, contra todos los pretextos funcionalistas y los equívocos mecanicistas, contra Semper y Platz que interpretan la historia como una lista de hechos técnicos. También polemiza con Giedion, ya que considera que la arquitectura es central y la ingeniería y la técnica son secundarias. En esta dirección Persico defiende la importancia del impresionismo, del protorracionalismo de Henry van de Velde, el organicismo de Wright y presenta a Mies van der Rohe, por su clasicismo, como el campeón de la arquitectura moderna. Su total libertad de espíritu le permitió ofrecer una visión hiper-crítica, con los oropeles polémicos de la arquitectura moderna que tanto le gustaban. Cuando le sobrevino la muerte estaba preparando un libro que debía titularse *Oltre l'architettura*.

Giulio Carlo Argan (1909-1992), aunque fuera historiador del arte, por las monografías dedicadas a arquitectos y corrientes —*Borromini* (1951), *Walter Gropius y la Bauhaus* (1951), *Brunelleschi* (1955), *La arquitectura barroca italiana* (1958), *Marcel Breuer* (1958) e *Ignazio Gardella* (1959)—, por su libro *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días* (1961) y por su participación en la redacción de la revista *Casabella*, tuvo una gran influencia entre la generación de arquitectos italianos formada por Aldo Rossi, Giorgio Grassi y Vittorio Gregotti. En 1961 publicó el artículo “Sobre el concepto de tipología arquitectónica” que en 1965 formaba parte del libro *Proyecto y destino*. En dicho libro se manifiesta la influencia del pensamiento filosófico de la llamada Escuela de Fráncfort, en especial de Theodor W. Adorno y su *Minima moralia* publicada en 1951 y traducida al italiano por Einaudi en 1954.

El tipo de historia que planteó Argan constituye la síntesis de dos de las metodologías predominantes: la interpretación formalista, dentro del estudio de la capacidad creativa del artista y de las características propias de cada obra; y la corriente marxista que se basa en el

análisis de la relación del arte con la sociedad, el poder, el trabajo y la lucha de clases, tal como desarrollaron los historiadores Herbert Read, Arnold Hauser, André Chastel, Pierre Francastel y Alexandre Cirici. De hecho, tras la II Guerra Mundial y no sólo en Italia, el pensamiento marxista fue clave en gran parte de las interpretaciones del arte.

Los escritos de **Ernesto Nathan Rogers** (1909-1969) constituyen el más importante punto de referencia de la cultura arquitectónica de los años cincuenta y sesenta. Aparecieron mayoritariamente en los editoriales de la revista *Casabella-continuitá* que Rogers dirigió entre 1953 y 1964. Están recogidos en dos antologías consecutivas *Esperiencia de la architettura* (1958) y *Editoriali di architettura* (1968). Además, de sus clases de composición en el Politecnico di Milano surgió posteriormente a su muerte el libro *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), texto que había preparado para las oposiciones a cátedra y que en su momento, 1961, no permitió que se distribuyera.

En el editorial de despedida, en 1964, Rogers vuelve a citar su primer texto en *Casabella*, cerrando el ciclo del discurso y destacando los temas que durante aquellos años se han tratado: “indagar teóricamente sobre el fenómeno arquitectónico, sobre las preexistencias ambientales, sobre la utopía de la realidad, sobre la evolución del movimiento moderno, sobre el concepto de tradición”. El pensamiento fenomenológico, que en Italia encuentra eco en la filosofía de Antonio Banfi y Enzo Paci, tiene una gran influencia en las ideas de Rogers: para él la arquitectura es siempre un fenómeno y una experiencia. En el primer editorial, el de 1953, Rogers había escrito: “Nosotros creemos en el fecundo ciclo hombre-arquitectura-hombre y queremos representar su dramático desarrollo: las crisis, las pocas, indispensables certezas y las muchas dudas, aún más necesarias; puesto que pensamos que estar vivos significa, sobre todo, aceptar la fatiga de la cotidiana renovación, rechazando las posiciones adquiridas en el ansia hasta la angustia, en la perpetuación del combate, en el ensanchamiento del campo de la humana simpatía”.

Los dos conceptos básicos para interpretar la situación de la arquitectura tras la II Guerra Mundial parecen contradictorios: continuidad con la labor del movimiento moderno y, al mismo tiempo, necesaria crisis y revisión. En su artículo titulado “¿Continuidad o crisis?” Rogers aboga por los dos conceptos a la vez: “Considerando

la historia como proceso, se podría decir siempre que hay continuidad o siempre que hay crisis en función de si se quieren acentuar las permanencias o los cambios”.

Los textos de Rogers destacan por su gran coherencia y solidez, insisten siempre sobre una misma visión de la arquitectura y de la ciudad y defienden la voluntad de continuar las ideas del movimiento moderno actualizándolas y contextualizándolas en la realidad contemporánea. Según él se trataba de “superar el esquematismo abstracto del lenguaje ‘moderno’ para conferirle un nuevo grado de modernidad a la arquitectura”. Este nuevo grado de modernidad consistirá, paradójicamente, en recuperar la tradición y el valor de la historia sin caer en el formalismo. De los maestros del movimiento moderno, más que sus propuestas formales, aquello que según Rogers se debía aprender a continuar era su metodología y su ética. “Si los maestros nos habían dado el ejemplo de la lucha en nombre de una humanidad teórica, nosotros debíamos continuar la batalla bajando a la liza codo a codo con los otros hombres. Si la bandera de nuestros antecesores inmediatos se llamaba ‘vanguardia’, la nuestra se denomina ‘continuidad’”. Para Rogers era vital discernir los principios esenciales y de larga duración del movimiento moderno de aquellos más coyunturales y de vigencia limitada.

Rogers reintrodujo en la cultura arquitectónica italiana conceptos como tradición, historia y monumento. Consideraba que “la tradición no es más que la presencia unificada de las experiencias” y se preguntaba “¿Por qué no atesorar las fatigas soportadas por los demás? ¿Por qué no hacer propios sus testimonios? ¿Por qué empezar todo de nuevo?... ¿Por qué no habrá de conciliarse lo moderno con lo antiguo?” Razonamientos muy similares a los defendidos por José Ortega y Gasset al escribir que “lo que la naturaleza es a las cosas, la historia lo es al hombre [...]. Romper la continuidad con el pasado es una disminución del hombre y un plagio del orangután”. En relación a las ideas del movimiento moderno, Rogers había escrito: “Nos fue preciso recuperar el sentido de la tradición que si bien se hallaba implícito en las obras de la arquitectura moderna (por el solo hecho de que la contemporaneidad es, de todos modos, un acto de cultura profunda), había sido puesto de lado provisionalmente en la polémica revolucionaria con la cual debía teñirse toda acción efectiva para vencer las rémoras del culteranismo académico, nostálgico y reaccionario”. Cuando Rogers trata

de la cultura europea contemporánea termina concluyendo: “Si hay algo de connatural en los europeos es el sentido de la historia, por el simple hecho de que Europa es el laboratorio de la historia”.

Dentro de este sistema uno de los conceptos esenciales es el de las “preexistencias ambientales”, ligado tanto a una nueva visión más respetuosa con la ciudad tradicional, como a esta voluntad de relación con la realidad. “Para combatir el cosmopolitismo que obra en nombre de un sentimiento universal todavía no suficientemente arraigado y levanta las mismas arquitecturas en Nueva York, en Roma, en Tokio o en Río de Janeiro (en pleno campo del mismo modo que en las ciudades), debemos tratar de armonizar nuestras obras con las preexistencias ambientales, ya sea con las de la naturaleza, o bien con las creadas históricamente por el ingenio humano”, escribe Rogers como crítica a la aplicación indiscriminada de los principios de la Carta de Atenas. Rogers señaló: “habremos administrado bien la herencia de los maestros y continuado el sentido de su mensaje si logramos dar una estructura cada vez más real a nuestra cultura arquitectónica y si, explorando más detenidamente el sentido de la tradición, así como el del futuro, llegamos a clarificar especialmente las miras del presente para beneficio cada vez más amplio de nuestros contemporáneos. Algo se ha hecho, pero mucho más es lo que queda aún por realizar. No quiero cerrar ningún balance; la vida, que es mutación no lo consiente”.

La aportación de Rogers encuentra reflejo tanto en Italia como en España, con los escritos de Oriol Bohigas, y en los países latinoamericanos a los que viajó en varias ocasiones. La redacción de la revista *Casabella* aglutinó el más importante “ambiente artístico” de la arquitectura italiana de los años cincuenta y sesenta. Arquitectos como Gae Aulenti, Francesco Tentori, Aldo Rossi, Guido Canella, Luciano Semerani, Carlo Aymonino, Paolo Ceccarelli, Manfredo Tafuri, Giorgio Grassi, Giancarlo De Carlo, Vittorio Gregotti y Marco Zanusso, todos ellos de una generación similar, quedaron profundamente influidos por Rogers y por la experiencia de *Casabella*, donde publicaron sus primeros escritos y participaron en los debates que precedían la publicación de cada número. El esfuerzo de Rossi, Grassi, Aymonino, Tafuri y otros por construir una nueva teoría de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos que respondiera a las exigencias internas de la disciplina y que se alinease con los objetivos sociales, culturales y políticos de la oposición de izquierda, arranca de las enseñanzas de Ernesto Nathan Rogers.

Christian Norberg-Schulz: **la arquitectura como espacio existencial**

La formación de **Christian Norberg-Schulz** (1926-2000) arranca de la tradición nórdica y de sus estudios en la Facultad de Arquitectura de Oslo, y se completa con los estudios en la ETH de Zúrich con Sigfried Giedion, donde se tituló como arquitecto en 1949. Entre 1952 y 1953 estudió historia en la Harvard University, contactando con Mies van der Rohe, Walter Gropius y Josep Lluís Sert y entre 1956 y 1963 residió como becario en la Academia de Noruega en Roma.

La voluntad de Norberg-Schulz ha sido la de construir una teoría que englobe la arquitectura del pasado en el contexto de la revisión y crisis de la arquitectura moderna. Tan magno proyecto de una propuesta global regeneracionista ha necesitado de referencias metodológicas muy sólidas y diversas, que Norberg-Schulz ha ido añadiendo paulatinamente al engranaje de todo su discurso: la influencia de la síntesis histórica de Burckhardt; ciertas referencias, adecuadamente superadas, a las teorías de la visualidad y el formalismo en Riegl y Wölfflin; las interpretaciones iconológicas y psicologistas de Frankl y Gombrich; el volver a las cosas mismas fundamentado por la fenomenología de Edmund Husserl; el existencialismo de Martin Heidegger y sus seguidores; las teorías gestálticas y las teorías de la psicología genética de Jean Piaget. Todas las aportaciones de la sociología, la psicología, la semiótica, la antropología cultural y la fisiología se intenta que vayan articulándose dentro de un discurso cada vez más denso y complejo, que tiene su inicio en el texto fundacional *Intenciones en arquitectura* (1963).

Dicha complejidad interpretativa se sustenta en dos tipos de mecanismos: lo que podríamos llamar la materia de la arquitectura —que Norberg-Schulz sintetiza en la masa y el espacio— y aquello que articula dicha materia. Por lo tanto dos de los conceptos que serán estructuradores de su pensamiento son el de espacio, que es entendido pronto como espacio existencial y más tarde como lugar o *genius loci*; y el concepto de articulación, es decir, la capacidad de relacionar los distintos elementos y partes de la arquitectura dentro de un sistema coherente. Dicho concepto de articulación proviene de sus primeros trabajos de juventud sobre el renacimiento, y más específicamente sobre el barroco tardío de la primera mitad del siglo XVIII. El barroco bohemio de Kilian Ignaz Dientzenhofer es analizado

a fondo y de esta arquitectura unitaria, en la que todos los elementos y espacios se amalgaman para configurar una unidad global, surge la certeza del concepto de articulación. Para el sistema de Norberg-Schulz son básicos todos aquellos mecanismos —el barroco, la teoría de la *Gestalt*, el estructuralismo— que apelan a la globalidad.

Intenciones en arquitectura parte de premisas eminentemente fenomenológicas. El concepto de intencionalidad procede del vocabulario básico de la fenomenología en la medida que se interpreta toda experiencia como una actividad intencional. Y el libro se sitúa dentro de la voluntad, que se extiende desde la década de 1940, de humanizar la arquitectura. A pesar de la intención de Norberg-Schulz de continuar la arquitectura moderna definida por su maestro Giedion, en *Intenciones en arquitectura* se pone en crisis la voluntad vanguardista y aparecen las primeras críticas a una arquitectura moderna que ha omitido los factores simbólicos y ambientales.

Uno de los puntos centrales de *Intenciones en arquitectura* es la crítica al uso impreciso del concepto de espacio que algunos autores del movimiento moderno han hecho, en especial, Bruno Zevi. Estas precisiones son muy importantes ya que Norberg-Schulz basará la evolución de sus ideas en el paulatino perfeccionamiento y profundización del concepto de espacio arquitectónico.

Un ulterior criterio metodológico en las teorías de Norberg-Schulz es la importancia del significado en la arquitectura, mostrando la influencia de las teorías semiológicas de la comunicación y del estructuralismo contemporáneo. Ello se evidenciará en su segundo gran texto teórico, *Existencia, espacio y arquitectura* (1971) en el que la construcción de una nueva teoría espacial de la arquitectura se sintetiza con las nuevas concepciones existencialistas. En este texto, además de integrar a su sistema las ideas de Martin Heidegger y Otto Friedrich Bollnow sobre el carácter existencial del espacio, y de utilizar las nuevas interpretaciones fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty y la idea gestáltica de ciudad según Kevin Lynch, Norberg-Schulz se aproxima a las interpretaciones del espacio según Gaston Bachelard. En este libro también Norberg-Schulz manifiesta su simpatía por las ideas de Robert Venturi y su amistad con el arquitecto y crítico Paolo Portoghesi.

El libro *Arquitectura occidental* (1974) constituye la prueba de fuego y constatación de que el sistema interpretativo de Norberg-Schulz puede aplicarse a toda la historia de la arquitectura. Los principales episodios —Egipto, Grecia, Roma, arquitectura paleocristiana y bizantina, románico, gótico, renacimiento, barroco, ilustración, funcionalismo y pluralismo— pueden ser interpretados a partir de una serie de conceptos clave: paisaje y asentamiento, articulación, concepción del espacio y significación.

Uno de los puntos comunes de muchos de los historiadores que hemos mencionado (Burckhardt, Wölfflin, Giedion, Norberg-Schulz) es su interés por la arquitectura del renacimiento y, más especialmente, por el barroco. Para el método de Norberg-Schulz el estudio del barroco ha sido clave, no sólo porque aporta el mecanismo interpretativo de la articulación sino porque le permite defender la arquitectura como sistema y expresión global, insistir en la dimensión psicológica, simbólica y persuasiva, en definitiva, comunicativa que posee la arquitectura, su habilidad para ser sensible, como lo fueron la ciencia, la cultura y el arte del barroco, a la relación del hombre con la naturaleza.

A partir de finales de la década de 1970 la teorización de Norberg-Schulz —desde *Genius loci* (1979) hasta *Architettura: presenza, linguaggio e luogo* (1996)— se centra en el concepto de lugar como clave para la recualificación de una arquitectura contemporánea que ha degenerado en objeto de consumo. El concepto de lugar adopta distintas escalas —espacio existencial interior, camino, paisaje, región—, manifestándose en el concepto romano de *genius loci* como la capacidad de cada ciudad de desarrollar una propia identidad a lo largo de la historia.

La teoría de Norberg-Schulz se manifiesta también en el trabajo de la crítica de arquitectura contemporánea. En esta dirección, Louis I. Kahn se convierte en el autor que de una manera más idónea responde a los conceptos desarrollados por Norberg-Schulz: la creencia en la arquitectura como arte de crear lugar, la recuperación de la idea de centro y de jerarquía, la interpretación de la edificación como manera de ser el hombre en la tierra y el énfasis en el concepto de institución —una capacidad formal y expresiva que estaba en los grandes ejemplos de la historia como el templo o el teatro— son certezas que enlazan las teorías de Norberg-Schulz con la obra de

Louis I. Kahn. Dentro de la actual época de pluralismo, Norberg-Schulz se inclina por los arquitectos de la “tercera generación” —Aldo van Eyck, Jørn Utzon, Sverre Fehn—, y por aquellos más representativos de la arquitectura comunicativa y posmoderna —Paolo Portoghesi, Robert Venturi, Michael Graves y Ricardo Bofill.

La aportación teórica de Norberg-Schulz se nos aparece como el último intento para salvar el concepto efímero, contemporáneo y humanista de espacio —convertido en espacio existencial y en lugar— contra las insuficiencias de la arquitectura tardomoderna y contra el escepticismo contemporáneo (Robert Venturi, Aldo Rossi, Peter Eisenman). El énfasis en la necesidad humana de identificación y orientación, de pertenecer a un lugar, le lleva a enfrentarse a cualquier propuesta que comporte la disolución del lugar en las arquitecturas nómadas y neovanguardistas. La insistencia en la arquitectura más como sistema global que como específica obra de arte le lleva a oponerse a muchos experimentos contemporáneos. Por esta razón, cada vez más la teoría de Norberg-Schulz, aunque sea útil para interpretar la historia, se va demostrando incapaz para interpretar las propuestas más innovadoras de la arquitectura contemporánea y para transformar la realidad del presente.

Tradiciones revisionistas al movimiento moderno: de Lewis Mumford a Jane Jacobs

Al mismo tiempo que en Italia se generaba una tradición crítica con el movimiento moderno en arquitectura, en Estados Unidos se desarrolló también una tradición revisionista que se centró especialmente en el urbanismo moderno y que tuvo como principal representante a Lewis Mumford.

Lewis Mumford (1895-1990) nació y estudió arquitectura en Nueva York y se dedicó desde un principio a la investigación urbanística. Una de sus principales aportaciones fue el libro *Técnica y civilización* (1934) en el cual quedaba construida su visión de la tecnología y la cultura. En esta obra Mumford plantea una historia de la civilización tecnológica que sigue los planteamientos de la historia general de la cultura indicada por Burckhardt, y que anuncia una historia de la técnica moderna desarrollada por Sigfried Giedion; los escritos del biólogo y sociólogo escocés Patrick Geddes le impulsaron a estudiar

el tejido social de las grandes metrópolis. Sin caer en el entusiasmo desmedido a favor de los avances tecnológicos ni en el pesimismo posbélico, Mumford supo reconocer implicaciones constructivas y destructivas, aunque en su evolución exista una cierta tendencia a ser cada vez más sensible a las consecuencias negativas de la tecnología. En este sentido, la aportación de Mumford ha consistido en integrar las distintas críticas a la visión predominantemente tecnocrática del urbanismo moderno. Para ello Mumford retomó el filón de las utopías urbanas anglosajonas e intentó relacionarlas con la evolución de las ciudades y el arte estadounidense —véase su libro *Las décadas oscuras* (1931)—, recurriendo a las interpretaciones organicistas —Mumford admiraba a Wright— en oposición al funcionalismo racionalista. De hecho su primera obra *The history of the utopies* (1922), ya marca su doble compromiso como historiador de la ciudad y como crítico de la modernidad arquitectónica, compromiso que pudo ejercer completamente en su columna del *The New Yorker* entre 1930 y 1950. Al desarrollo de esta actividad le ayudó su formación en los años veinte como crítico literario.

Mumford fue uno de los fundadores de la Regional Planning Association y trabajó a menudo en la administración municipal y regional. Sus ulteriores trabajos, como *La cultura de las ciudades* (1938), *La ciudad en la historia* (1961) y *El mito de la máquina* (1967 y 1970) muestran su interpretación de la ciudad desde un punto de vista de los modos de producción, la tecnología, la estructura social y la cultura.

La periodista, socióloga y economista estadounidense **Jane Jacobs** (1916-2006) intervino en el campo de la crítica arquitectónica y urbana a partir de 1952: su marido era el arquitecto Robert Hyde Jacobs y a partir de la amistad con Peter Blake fue colaboradora y posteriormente jefe de redacción en la revista *Architectural Forum*. Su libro crucial, evidentemente deudor de las interpretaciones de Lewis Mumford y del urbanismo regional, fue *Muerte y vida de las grandes ciudades (americanas)* publicado en 1961, que se convirtió en una referencia clave para la crítica a la ciudad moderna.

En este texto Jane Jacobs, analizando la calidad de vida urbana de grandes ciudades estadounidenses como Nueva York, Chicago, Boston o Filadelfia, plantea una serie de críticas al urbanismo de la Carta de Atenas y al desarrollo capitalista de la ciudad. Los argu-

mentos de Jane Jacobs fueron ampliamente asumidos por la cultura urbana de las décadas de 1960 y 1970. Frente a una ciudad dividida en áreas, totalmente racionalizada y dominada por la especulación urbana y el individualismo, Jane Jacobs justifica a partir de estudios y encuestas sociológicas cómo la calidad de vida urbana y la salud económica se dan cuando se superponen las distintas funciones urbanas y se dispone la intensa red de interconexiones típica de los viejos y densos vecindarios. Jane Jacobs hace una apología de las metrópolis y defiende la vida pública respecto a la privatización de la ciudad, sostiene que una ciudad sólo es feliz y segura cuando en sus calles domina una concentración humana suficientemente tupida y cuando entre sus vecinos predominan relaciones de amistad y cordialidad.

Su activismo contestatario, ecologista y comunitario ha continuado reflejándose en textos como *La economía de las ciudades* (1964), *Cities and the wealth of nations* (1984) y *Systems of survival. A dialogue on the moral* (1993).

Visión crítica de los conceptos de vanguardia y modernidad: la herencia de Walter Benjamin

En Centroeuropa, a partir de la década de 1930, se genera una nueva tradición filosófica que se basará en una crítica marxista a la modernidad. El máximo representante de esta crítica radical ha sido el filósofo **Walter Benjamin** (1892-1940), especialmente por su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* publicado en 1936. Con este texto, que constituye la culminación de las aportaciones ensayísticas de Benjamin, se inaugura una visión crítica del racionalismo y de la modernidad (que es completada por su *Tesis sobre la filosofía de la historia*, 1940). En sus textos confluyen de una manera única, por su inteligencia y creatividad, dos mundos teóricos aparentemente irreconciliables: por una parte, las interpretaciones formalistas y visualistas centroeuropeas en autores como Riegl y Wölfflin, además de una especial fascinación por las investigaciones iniciadas por Aby Warburg y algunos de sus discípulos como Erwin Panofsky; y, por otra parte, la interpretación social, política y económica del marxismo. De esta manera los ensayos de Benjamin irán intentando tejer una interpretación siempre compleja, dialéctica y heterodoxa que concilie concepciones

idealistas como la voluntad de estilo, forma y expresión de Riegl con la conciencia del papel predominante de las estructuras sociales y económicas, de la base material de toda sociedad. El tipo de discurso de Benjamin es a la vez contundente y multiplicador, dialéctico y no dialéctico, iluminador y enigmático.

En este sentido, Benjamin será de los primeros en intentar integrar el marxismo a la crítica del arte. Y su principal aportación consistirá en haberlo hecho de una manera libre, subjetiva, hipercrítica y heterodoxa. Al mismo tiempo, sus colegas de la Escuela de Fráncfort —Theodor W. Adorno, György Lukács, Max Horkheimer— y otros críticos de arte como el británico Herbert Read, autor en 1936 de *Arte y sociedad*, o el húngaro Arnold Hauser, que publicó en 1951 su crucial *Historia social de la literatura y el arte*, consolidarán interpretaciones mucho más sistemáticas, monolíticas y ortodoxas. Benjamin consigue mantener viva siempre una dialéctica que concilie y enriquezca las relaciones entre la base material y la sobreestructura ideológica, cultural y artística. Según Benjamin la sobreestructura es una expresión posible de la infraestructura, es la recopilación de las posibles expresiones de una estructura determinada. De esta manera la voluntad de expresión formal de la obra de arte (Riegl) no se anula sino que se enriquece con la predominancia de las interpretaciones basadas en la infraestructura económica y productiva (Marx).

Walter Benjamin, como Karl Krauss y Max Weber a principios de siglo xx, constituye uno de los mejores ejemplos de intelectual comprometido en interpretar críticamente su propia época. Su certeza de que la obra de arte a partir de mediados del siglo xix no puede ser entendida desde una estética normativa sino que debe mirarse desde las nuevas lógicas de manipulación mecánica de la imagen plástica, sigue siendo totalmente actual. La idea central de su libro, la pérdida del aura —única e irrepetible expresión del valor y la distancia de la obra— en las creaciones artísticas contemporáneas, sigue siendo una referencia imprescindible. No sólo esto sino que en el texto están señalados ya algunos de los mitos ineludibles de las vanguardias, ya que la pérdida del aura en la obra de arte contemporáneo conlleva dos consecuencias trascendentales: se disuelve el mito clásico de la unicidad de la obra, que ahora pasa a ser depurada por las técnicas de reproducción, y se invalida para siempre el carácter de afirmación individual de un momento creativo que pasa a ser un trabajo colectivo —pensemos en el cine o en la arquitectura.

En su voluntad inalcanzable de constituir la memoria social de la humanidad, Benjamin se alía con el optimismo que impulsará a las vanguardias artísticas a la conquista de las nuevas formas potenciadas por la técnica y a la consideración positiva y didáctica de la cultura de la imagen.

Este filón marxista, crítico con las distintas manifestaciones de la sociedad capitalista contemporánea —el concepto de modernidad y progreso, los mitos de las vanguardias, el sentido de la obra de arte dentro de las aspiraciones de la sociedad— tendrá su continuidad en los trabajos de los miembros de la Escuela de Fráncfort. **Theodor W. Adorno** (1903-1969), muy marcado por su exilio en Estados Unidos (1934-1950) y por la crisis de la II Guerra Mundial, escribió una pesimista y nihilista, clarividente e implacable *Minima moralia* (1951), que junto a su *Teoría estética* (1970) van a tener una gran influencia en el pensamiento artístico de las últimas décadas.

Dicho método crítico, a través especialmente de los estudios sobre las relaciones entre cultura y sociedad de **Herbert Marcuse** (1898-1979), emigrado a Estados Unidos y autor entre otros libros de *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud* (1955) y, más tarde, a través de la influencia mediática de **Jurgen Habermas** (1929), epígono de la Escuela de Fráncfort, ha sido de gran trascendencia para la cultura crítica angloamericana, tal como se refleja en los textos de Rosalind E. Krauss, Kenneth Frampton o K. Michael Hays.

La estadounidense **Rosalind E. Krauss** (1940), seguidora de la nueva corriente de crítica del arte moderno abierta por Clement Greenberg a finales de la década de 1930, ha estudiado las vanguardias en un sentido abierto y crítico, interpretando desde los primeros manifiestos vanguardistas de Kazimir Maléovich, Piet Mondrian o Marcel Duchamp hasta el arte conceptual o el minimal como un *continuum* que se desarrolla a lo largo de este siglo. Sus colaboraciones en las revistas *October* (de la que es cofundadora y codirectora) y *Artforum* y su recopilación de ensayos *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (1985) desvelan, paso a paso, los principales mitos en los que se han basado estas vanguardias contemporáneas.

También otros teóricos como Renato Poggioli, Peter Bürger y Manfredo Tafuri se han dedicado a un análisis de las características

básicas de las vanguardias. Renato Poggioli, autor de *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962), sostiene que las vanguardias artísticas, que arrancarían en el romanticismo, se basan siempre en el culto a la novedad y a lo extraño y todas tienen su momento futurista, y Peter Bürger en su libro *Theory of the avant-garde* (1984) revisa críticamente las interpretaciones filosóficas y estéticas que se han constituido sobre la referencia de los movimientos de vanguardia. Bürger insiste en las contradicciones más flagrantes de las vanguardias, como la exigencia de la autonomía de la obra de arte y, al mismo tiempo, su vocación para fundirse con la vida. En la racionalista sociedad burguesa, el estatuto del arte sería siempre ambiguo y problemático: su papel social es contradictorio ya que si bien al imaginar un orden mejor aviva la protesta contra el mal orden dominante, también al presentar dicha imagen de un orden mejor en el reino de la ficción y la apariencia, libera a la sociedad de la presión de las fuerzas que luchan por el cambio. En su interpretación, Bürger intenta desmarcarse de los dos grandes grupos de teorías relacionadas con el estatuto de las vanguardias: la de resistencia, pesimista, corrosiva y antiprodutiva, de André Breton, György Lukács, Theodor W. Adorno y Jacques Derrida y la más ideológica, utópica, didáctica y mediática, de Berhold Brecht y Walter Benjamin que confía en que los grupos sociales dominados puedan reapropiarse del lenguaje.

La aportación del estructuralismo

A partir de la década de 1960 se evidencia una fuerte influencia de las metodologías estructuralistas y semiológicas, que toman el relevo a una buena parte del pensamiento de la década de 1950 que había estado marcado por el humanismo, el existencialismo y la fenomenología. Si la fenomenología ponía énfasis en los mecanismos de comportamiento y percepción, el estructuralismo se basa en la certeza de la existencia de unas estructuras básicas en la realidad y en el pensamiento, analizando las relaciones entre estructuras y confiando en que toda actividad humana se caracteriza por el uso del lenguaje. Sin embargo, de la misma manera que el pensamiento social y fisiopsicológico de la posguerra sustituye la simplicidad racionalista de principios del siglo xx, también pronto el estructuralismo entra en crisis dejando como herencia un panorama de dispersión y fragmentación, caracterizado por un mosaico de posiciones, en parte distintas y en parte contiguas, como el posestructuralismo, el posmodernismo y la deconstrucción.

El estructuralismo en las teorías de Robert Venturi y Aldo Rossi

Durante la vigencia del estructuralismo las interpretaciones se han basado en la fe en la capacidad de la lingüística (y todos sus modelos filosóficos y sociológicos derivados) para explicar el arte y la arquitectura. Esto va ligado a la confianza en la posibilidad de establecer, a pesar de la crisis de modelos, interpretaciones globales y unitarias. Christian Norberg-Schulz, por ejemplo, a partir de la década de 1960, para explicar cada período histórico, integró a su ambiciosa teoría regeneradora expresada en *Intenciones en arquitectura*, el concepto estructuralista de significado.

Las dos teorías arquitectónicas más influyentes en la década de 1960, las de Aldo Rossi y Robert Venturi, evidencian de distinta manera las

influencias estructuralistas contemporáneas. Se trata, de nuevo, de las teorías que justifican obras arquitectónicas de gran influencia.

En la presentación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) de **Robert Venturi** (1925), Vincent Scully anuncia que dicho libro va a tener la misma influencia trascendental que tuvo *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier. El texto de Venturi se basa en la confianza de que la arquitectura es un lenguaje comunicativo. En este caso la raíz filosófica de la que se parte es la tradición angloamericana del pensamiento empirista y psicologista que tiene sus inicios en los escritos de John Locke, Edmund Burke y David Hume. Para Venturi, la esencia de la arquitectura radica en los procesos de percepción de las formas. Aparte de las afinidades electivas de Venturi, prefiriendo la arquitectura del manierismo, de Louis I. Kahn, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto y Le Corbusier a la de Mies van der Rohe y el racionalismo, el arquitecto estadounidense muestra esencialmente tres tipos de influencia cultural. En primer lugar, la idea de tradición según el poeta y crítico T. S. Eliot, la confianza en que toda obra de arte se sitúa en una continuidad hecha de herencias y críticas a los creadores precedentes. En segundo lugar, Venturi cita a menudo el texto publicado en 1962 por el sociólogo estadounidense August Heckscher, titulado *The public happiness*. En este libro Heckscher analiza el nuevo panorama desplegado en la Norteamérica de las décadas de 1950 y 1960, con los avances de la ciencia, la instauración de la sociedad de consumo, la cultura del automóvil y los viajes, la liberación de la mujer y muchos otros fenómenos contemporáneos. Por último, el libro de William Empson, *Seven types of ambiguity* (1955), sirve de base a Venturi para desarrollar una mirada sobre la historia de la arquitectura que ponga énfasis en las complejidades, contradicciones y ambigüedades. Y por lo que respecta a los gustos artísticos, la visión de Venturi se genera contemporáneamente a la eclosión del arte pop en Inglaterra y Estados Unidos.

Tras este libro, los escritos de Robert Venturi se transformaron por la influencia de **Denise Scott Brown** (1931). Nacida en Sudáfrica, donde aprendió que toda su inspiración debía provenir de la realidad, estudió arquitectura en la Architectural Association de Londres, donde el activismo social formaba parte de la educación. Fue Denise Scott Brown quien transmitió a Venturi el interés por la cultura popular, que se expresó a partir de entonces en el énfasis en el planeamiento urbano, la aproximación a la sociología y a la ciencia regio-

nal, la reivindicación de los elementos de la vida comunitaria, el análisis de las ciudades norteamericanas y sus complejos sistemas de tráfico y de signos, y el gusto por los escenarios populares. De esta manera, la propuesta teórica conjunta de Venturi y Scott Brown se basa en una arquitectura de la experiencia influida en gran medida por la escuela de planificación social y urbana de Pensilvania y por el activismo social de la década de 1960 en favor de los derechos civiles y en defensa de la “mayoría silenciosa”. Todo ello explica el cambio de visión, escala y contenidos que se refleja en los libros elaborados por ambos, desde *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (1977) hasta *Architecture as signs and systems. For a mannerist time* (2004).

Las influencias que **Aldo Rossi** (1931-1997) expresa en el sabio y delicado tejido cultural de su libro *La arquitectura de la ciudad* (1966) son múltiples. Rossi insiste en el poder de la idea en toda obra arquitectónica, siguiendo el texto *Arquitectura. Ensayo sobre el arte* de Etienne-Louis Boullée (redactado en 1793 y no publicado hasta 1953 a raíz de su revaloración por parte de Emil Kaufmann); y defiende el mecanismo del pensamiento analógico que posee la memoria, tal como planteaba Carl J. Jung. En ambas certezas Rossi manifiesta su continuidad con la tradición de la crítica italiana creada por Benedetto Croce y continuada por Antonio Gramsci, quien insistía en el valor artístico del proyecto arquitectónico, aunque éste no se realizase. Asimismo, Rossi hereda el pensamiento fenomenológico de su maestro Ernesto Nathan Rogers, aunque el énfasis en la tradición lo conduce hacia posiciones más académicas.

Uno de los conceptos de partida del libro es la crítica a lo que Rossi denomina “funcionalismo ingenuo”, que sintoniza con la dura crítica al funcionalismo desarrollada anteriormente por Adorno en *Minima moralia* y en su artículo “Functionalism today” (1965). Desde la propia arquitectura Rossi hace referencia a la crisis de todas las concepciones mecanicistas, ya sean de la sociología, la antropología —como Bronislaw Malinowski—, la geografía —como Friedrich Ratzel— y la ciudad, demostrando que no existe nunca una relación unívoca, causal y lineal entre las funciones y las formas. Años más tarde en su *Autobiografía científica* (1979), Rossi insistirá en que “siempre he afirmado que los lugares son más fuertes que las personas, el escenario más que el acontecimiento. Esa posibilidad de permanencia es lo único que hace al paisaje o a las cosas construidas superiores a las personas”.

La influencia más evidente del estructuralismo se manifiesta en la importancia que Aldo Rossi otorga a las interpretaciones de la ciudad por parte de Claude Lévi-Strauss, tal como las expresó en su libro *Tristes trópicos* (1955). Rossi insiste en que Lévi-Strauss ha subrayado “un instinto espacial del hombre, que siempre acaba desarrollándose” y escribe sobre el antropólogo que éste “ha ido quizás bastante más adelante que nadie al hablar de esta cualidad y al afirmar que por muy rebelde que haya llegado a ser nuestro espíritu euclidiano a una concepción cualitativa del espacio, no depende de nosotros que ésta exista”.

Entre las múltiples referencias que Rossi utiliza, una de las más importantes es el libro de Kevin Lynch *La imagen de la ciudad* (1960). **Kevin Lynch** (1918-1983) había tratado sobre la percepción e interiorización de la ciudad siguiendo los principios de la psicología de la *Gestalt*. La introducción de los conceptos de “senda”, “borde”, “barrio”, “nodo” e “hito” ha tenido gran influencia hasta hoy.

Rossi se refiere también a todo un filón de la tratadística clásica sobre la ciudad —Marcel Poëte, Pierre Lavedan, Maurice Halbwachs—, y utiliza el concepto de “alma de la ciudad”, tomando prestado este término del geógrafo Vidal de la Blache, fundador de la Escuela Regional Francesa. Es una idea que sintoniza con el planteamiento de la ciudad como obra de arte defendido por Camillo Sitte y la ciudad como manufactura según Max Sorre. Y es el alma de las ciudades europeas que algunos novelistas como Thomas Mann supieron recrear tan sabiamente. Rossi insiste en que la ciudad es el lugar de la política, el espacio donde las manifestaciones colectivas expresan su voluntad; y lo sustenta recurriendo al pensamiento de Friedrich Engels.

De todas formas es en el concepto de tipología arquitectónica donde se manifiesta más evidente y profundamente la influencia del estructuralismo en Rossi. Tipología no se relaciona con las cuestiones funcionales o constructivas sino con la estructura espacial básica del edificio dentro de la trama de la ciudad. La “crítica tipológica”, tal como la bautizó Manfredo Tafuri, reelaboró desde la nueva óptica del estructuralismo el concepto académico de tipo definido por Quatremère de Quincy.

La crítica tipológica, de una gran densidad cultural, tendrá una gran influencia en toda la cultura europea contemporánea llegando

también hasta América, por ejemplo, en los escritos de Anthony Vidler en Estados Unidos, o en una nueva sensibilidad respetuosa con el patrimonio y dedicada a la investigación de los tipos arquitectónicos en muchos países latinoamericanos. En el caso del italiano **Carlo Aymonino** (1926) podemos establecer que la influencia del estructuralismo se sintetizó con la del marxismo. Sus libros sobre análisis urbano y sobre la relación entre tipología edificatoria y morfología urbana —como *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna* (1965) y *Lo studio dei fenomeni urbani* (1977)—, se basan en sintetizar estas dos miradas milenaristas: las interpretaciones marxistas sobre la importancia de la infraestructura social y económica junto a las certezas sobre la intemporalidad y permanencia de las formas tipológicas. Sin embargo, Aymonino deja bien claro que el concepto de tipología constituye un instrumento dialéctico y no una categoría cerrada. **Giorgio Grassi** (1935), discípulo también de E. N. Rogers, ha desarrollado especialmente la experiencia del racionalismo centroeuropeo —Mies van der Rohe y Hannes Meyer— con especial atención hacia las heterodoxias de clasicistas modernos como Adolf Loos y Heinrich Tessenow, tal como manifiestan sus dos libros básicos: *La construcción lógica de la arquitectura* (1967) y *La arquitectura como oficio y otros escritos* (1980). Su concepción de la restauración como intervención arquitectónicamente moderna y, al mismo tiempo, como didáctica de las tensiones y contradicciones inherentes al antiguo edificio —evidencia del signo de la destrucción por el paso del tiempo y de la imposible reconstrucción—, ha constituido una de sus aportaciones claves, ejemplificada en su restauración del teatro romano de Sagunto (1985-1993).

Años más tarde, los escritos de **Rafael Moneo** (1937) mostrarán la integración paulatina de las teorías de Aldo Rossi y Robert Venturi. Uno de los ensayos más cruciales de Moneo, “Sobre la tipología” (1978), es una muestra importante de su aproximación crítica a las posiciones tipológicas. Moneo acepta el concepto de tipología, este instrumento a la vez interpretativo y creativo, sólo si se abandona una concepción estática del mismo y se insiste en que es en los momentos más intensos y creativos del desarrollo arquitectónico cuando aparecen nuevos tipos: cuando hay innovaciones estructurales y técnicas, cambios de uso y de escala, cuando se solapan diversos tipos para producir otros nuevos e, incluso, cuando el genio del arquitecto es capaz de inventar, como Brunelleschi interviniendo en la cúpula de Santa Maria dei Fiore en Florencia.

El continuado esfuerzo teórico y práctico para entender y reflejar el panorama de la arquitectura contemporánea, ha llevado a Rafael Moneo a escribir artículos y textos claves, como la recopilación de sus clases en la Graduate School of Design de Harvard University, titulada *Interpretación teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (2004), donde procede a un detallado repaso de la evolución de la arquitectura de Herzog & de Meuron, Rem Koolhaas, Frank O. Gehry, Álvaro Siza, Peter Eisenman, Aldo Rossi, James Stirling y Venturi & Scott Brown a través de sus obras más representativas.

Las interpretaciones semiológicas, sociológicas, psicológicas y antropológicas

El británico **Peter Collins** (1920-1981), que estudió arquitectura en su ciudad natal de Leeds, con su texto *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1750-1950* (1965) es de los primeros autores que supera claramente los criterios establecidos por la historiografía del movimiento moderno. Más allá de los orígenes establecidos en el *arts & crafts* y en la arquitectura del hierro, Collins interpreta el período que va de 1750 a 1950 como una unidad. Esto le lleva a un estudio sistemático de la arquitectura de los siglos XVIII y XIX como antecedentes de un movimiento moderno que hacia 1950 entra en la crisis que le conducirá a un nuevo período. Por lo tanto, Collins sustenta la arquitectura moderna precisamente en el período más despreciado por su propia historiografía: el siglo XIX. Este cambio de interpretación también se estaba produciendo en los estudios de Emil Kaufmann, John Summerson o Louis Hautecœur y se relacionaba con las certezas de partida de Aldo Rossi y su admiración por la arquitectura neoclásica.

La interpretación de Collins se basa en la aceptación del eclecticismo como premisa de un largo período en el que predomina esencialmente la discusión sobre la arquitectura doméstica: los hoteles urbanos, las casas de vecinos, los *cottages*, las viviendas románticas y pintoresquistas, la vivienda racional. En su análisis tiene una gran importancia la interpretación lingüística para entender estos dos siglos de desarrollo de la arquitectura moderna. Después de una parte dedicada al romanticismo y otra dedicada al historicismo, Collins entra en el funcionalismo, que es interpretado desde distintas analo-

gías: la biológica, la mecánica, la gastronómica y, especialmente, la lingüística. El libro termina con las partes dedicadas al racionalismo y a las influencias de las distintas artes sobre la arquitectura. En esta especie de arqueología de la tradición lingüística en arquitectura recupera las interpretaciones psicologistas de Locke y Burke, las asociaciones históricas o románticas y, sobre todo, el concepto de carácter concretado en la idea de *architecture parlante*.

Collins concluye en 1950 tanto porque las condiciones están cambiando —él mismo señala como novedad la importancia del concepto de *genius loci* y de adaptación al ambiente— como porque la visión de Collins es la del historiador y no la del crítico. En 1959 había publicado *Concret. The vision of a new architecture*, una voluminosa monografía dedicada a August Perret con quien había trabajado.

El arquitecto e historiador **Joseph Rykwert** (1926), que estudió en la Architectural Association de Londres, comparte las certezas de Ernst Cassirer y Christian Norberg-Schulz de que el ser humano es un animal simbólico. Sintoniza con Bernard Rudofsky, autor de la exposición y catálogo *Arquitectura sin arquitectos* (1964), en la idea de que la arquitectura de los arquitectos es incapaz de producir una belleza comparable a la de los edificios de las culturas tradicionales. Rykwert, en su libro *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo* (1976), amplía esta crítica al urbanismo moderno, enfatizando la riqueza conceptual de las ciudades griegas, etruscas y romanas en relación a la pobreza y simplicidad del discurso urbanístico tecnocrático. Sus libros, como *La casa de Adán en el paraíso* (1972) y *Los primeros modernos* (1980), y sus artículos más representativos publicados entre 1956 y 1978, recogidos en *The necessity of artifice* (1982), se basan en el método de sintetizar la historia de la arquitectura con los conocimientos de arqueología, antropología cultural, psicoanálisis, lingüística e historia de las religiones. Con algunos de sus ensayos intenta crear una teoría antropológica del diseño industrial. Frente a la crisis del racionalismo en el diseño, la arquitectura y el urbanismo modernos, Rykwert rechaza cualquier irracionalismo y reclama el sentido de la historia, la constitución de una “semántica del ambiente” que recupere los valores significativos de los objetos y los espacios. El objetivo del historiador sería, entonces, encontrar los significados iniciales y, además, desvelar por qué mecanismos dichos significados han ido quedando ocultos en el presente.

A partir de la década de 1960 se generan diversas interpretaciones en las que se entrecruzan los conocimientos procedentes de las ciencias del hombre y se fusionan con la semiología. Es el momento de la influencia del libro de **Gaston Bachelard** (1884-1962) titulado *La poética del espacio* (1957); de **Umberto Eco** (1932), catedrático de semiótica de la Università di Bologna con una amplia bibliografía sobre crítica de arte y literatura; del arquitecto napolitano **Renato de Fusco** (1929), director desde 1964 de la revista *Op. cit.*, autor de libros de historia de la arquitectura contemporánea, de textos sobre la historia de la crítica de arquitectura, desde Viollet-le-Duc hasta Charles Jencks y del libro *Arquitectura como "mass-media"* (1967); del arquitecto **Amos Rapoport**, estudioso de las relaciones entre el hombre y el medio ambiente y autor, entre otros libros, de *Vivienda y cultura* (1968) y *Aspectos humanos de la forma urbana* (1977); y de los arquitectos catalanes **Helio Piñón** (1942) estudioso de los lenguajes de la arquitectura moderna y autor del libro *Arquitectura de las neovanguardias* (1984) y **Josep Muntañola** (1940), especialista en los procesos de aprendizaje y percepción de la arquitectura, y autor del libro *La arquitectura como lugar* (1974). Muntañola otorga a la idea de lugar un sentido similar al de Christian Norberg-Schulz y ha creado el concepto de "topogénesis" en el cual las características del lugar se sintetizan con las del significado y la epistemología. Adscrito a la semiología de Roland Barthes y Abraham Moles, próximo a las interpretaciones antropológicas de Amos Rapoport, la mayor influencia recibida por Muntañola han sido las teorías sobre la percepción infantil del espacio por parte de Jean Piaget.

A finales de la década de 1970, el sistema de los *patterns* ideado por **Christopher Alexander** (1936) —de origen austríaco y profesor de arquitectura en la University of California en Berkeley— basado en la posibilidad de que cada individuo sea el creador de sus propios espacios idóneos, se sumó a este panorama de trabajos de carácter antropológico. El sistema se concretó en la trilogía de textos *Urbanismo y participación. El caso de la Universidad de Oregón* (1975), *El lenguaje de patrones* (1977) y *El modo intemporal de construir* (1979). Anteriormente Alexander había estado trabajando sobre el uso de modelos matemáticos y cibernéticos en el diseño de la forma, en libros como *Ensayo sobre la síntesis de la forma* (1969).

En este territorio debemos situar asimismo la concepción de la historia de la arquitectura por parte del estadounidense **Spiro Kostof**

(1942-1991), también profesor de la University of California en Berkeley y autor de *Historia de la arquitectura. Rituales y lugares* (1985), en la cual figura siempre el componente de la historia de la cultura material, siguiendo las aportaciones de la antropología y los principios de la Escuela de los Annales fundada por Fernand Braudel y Lucien Febvre.

Por último, ha tenido una gran influencia la aportación del estadounidense **Charles Jencks** (1939), afincado temporalmente en Londres. Jencks ha sido el máximo propagador de las ideas de la arquitectura posmoderna, legitimadas a partir de la conciencia del pluralismo y basadas en las teorías semiológicas. Jencks estudió arquitectura y literatura inglesa en Harvard University entre 1957 y 1965, continuando sus estudios en la Universidad de Londres donde realizó su tesis doctoral, bajo la dirección de Reyner Banham, readaptada en su libro *Movimientos modernos en arquitectura* (1973).

Sus conocimientos de crítica literaria han sido esenciales para el lanzamiento de las interpretaciones posmodernistas en arquitectura. Su obra clave, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1977), se basa en una interpretación de la arquitectura desde los símbolos y los significados. Detrás de la aparente superficialidad del texto se oculta un sistema extremadamente sólido. Jencks, además, establece las diferencias básicas entre la arquitectura posmoderna y la tardomoderna. Según él, tanto el crítico como el arquitecto deberían establecer programas iconográficos basados en el conocimiento de los códigos formales tradicionales para ser lo más explícitos posible sobre las intenciones simbólicas de la arquitectura. Las analogías con el lenguaje y la gramática son continuas: la metáfora fundamenta que lo esencial de cada edificio es su capacidad evocadora; la arquitectura está conformada por palabras o elementos convencionales; la sintaxis se basa en las leyes de la construcción; y la semántica da sentido a cada obra arquitectónica. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* de Jencks es el tercer paso en la tradición de interpretaciones semiológicas de las formas arquitectónicas: el primero fue *El lenguaje clásico de la arquitectura* (1963) de John Summerson y el segundo *El lenguaje moderno de la arquitectura* (1973) de Bruno Zevi.

A pesar de su defensa de una arquitectura con varios niveles de lectura, este eclecticismo radical acaba comportando una simplificación de la complejidad arquitectónica y un empobrecimiento de sus interpretacio-

nes. Mediante una prosa provocadora y chabacana que proviene de Banham y del deseo de impactar continuamente al lector, cada obra queda reducida a simple cuestión de estilos dentro de árboles genealógicos, lejos de cualquier referencia a las posiciones arquitectónicas y a las condiciones sociales a las que pertenece. En su último libro, *The architecture of the jumping universe* (1996), intenta establecer relaciones entre los paradigmas de la ciencia contemporánea y las formas arquitectónicas.

Manfredo Tafuri: la crítica ideológica

La aportación que **Manfredo Tafuri** (1935-1994) ha hecho en el terreno de la historia y la crítica de arquitectura es crucial: su cultura, rigor y exigencia lo han convertido en uno de los autores con mayor influencia en las décadas de 1970 y 1980, siendo su aportación totalmente imprescindible. De hecho, si tuviéramos que resumir la actividad de la crítica e historia de la arquitectura del siglo xx escogeríamos a Sigfried Giedion y Manfredo Tafuri.

La formación de Tafuri está enraizada en la cultura italiana moderna, en continuidad con las tradiciones de Benedetto Croce, Lionello Venturi, Edoardo Persico, Giulio Carlo Argan y Ernesto Nathan Rogers. Dentro de la dualidad de posturas que se definen a principios de la década de 1960 en Italia, entre los defensores de la continuidad de la tradición moderna (como Argan o Zevi) y los defensores de la idea de crisis y transformación (como Ludovico Quaroni o E. N. Rogers), Tafuri se inclina por la premisa de la crisis del movimiento moderno. De hecho, realizó su tesis doctoral sobre la obra de Ludovico Quaroni, interpretando el realismo como regresión de la arquitectura moderna (estudio que publicó en 1964) y se formó en la crítica de arquitectura desde las páginas de *Casabella* dirigida por Rogers.

La inteligencia y precocidad de Tafuri fueron máximas. En 1964 publicó una monografía sobre la arquitectura moderna japonesa y en 1966 otra sobre el manierismo. En 1968 obtuvo la cátedra de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de Venecia. En este mismo año publicó uno de sus textos más programáticos: *Teorías e historia de la arquitectura*. En este libro, que reeditó ampliado en 1970, plantea la más completa revisión crítica de las diversas metodologías arquitectónicas y teóricas que habían surgido en unos años de total transformación como fue la década de 1960. En *Progetto e utopia* (1973) constata el fracaso de

las vanguardias y el carácter de la arquitectura como instrumento de las ideologías. La interpretación de Tafuri constituye un paso más en la visión política de la arquitectura según Leonardo Benevolo.

En estos años Tafuri elaboró una nueva interpretación de la historia y la crítica que ha significado la síntesis de muchas otras aportaciones contemporáneas. Sin duda Tafuri hereda el espíritu crítico de Walter Benjamin, implementado con la tradición marxista más heterodoxa y a la vez más irreductible: Alberto Asor Rosa, Mario Tronti y Antonio Negri, todos aquellos que se niegan a dar soporte a la producción capitalista y se inclinan por una visión hipercrítica y negativa. De hecho Tafuri publica algunos de sus artículos en revistas de combate como *Quaderni Rossi*, *Clase operaia*, *Contropiano*, *Rinascita* y *Angelus Novus*, coincidiendo con los filósofos contemporáneos Massimo Cacciari y Franco Rella por su utilización de una dialéctica de lo negativo, basada en autores como Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger, y con historiadores como Carlo Ginzburg por todas sus cautelas metodológicas. Lógicamente Tafuri va a sintonizar con la postura crítica de Michel Foucault, entre otros muchos conceptos, con su formulación de la historia como genealogía que identifica múltiples inicios, en contraposición a la quimera de un origen mítico que intenta explicarlo todo.

En cierta manera, Tafuri muestra la pervivencia de las ideas defendidas por la revista *Casabella* en la época de dirección de Rogers. La voluntad de insertar la arquitectura en una historia de la cultura, la premisa de que la ciudad es la base que justifica la existencia y la finalidad de toda obra y la certeza de que la historia es siempre la referencia básica de toda crítica, son llevadas por Tafuri hasta su extremo más radical, profundo y combativo.

Tanto en el joven Tafuri como en el maduro se da siempre esta superposición del trabajo del crítico y del historiador. Tafuri se dedica a la revisión de la arquitectura internacional del siglo XX, en estudios monográficos sobre la ciudad americana, las experiencias soviéticas, la Alemania del período de entreguerras, la Viena roja, al mismo tiempo que defiende su exclusividad sobre la historia de la arquitectura italiana posterior a 1945. Todas sus interpretaciones muestran no solamente el fracaso de las utopías sino que son especialmente duras tanto con las corrientes abstractas (véase su crítica a la abstracción de los Five Architects por su formalismo y su miedo a la realidad),

como con las diversas manifestaciones del realismo, que siempre considera una estrategia del poder para la alienación de las clases más modestas. Tafuri no hace ninguna concesión, no intenta alejar ninguna angustia, no le preocupa aceptar que ya no tiene lugar el juego consolatorio de los reconocimientos y que el fracaso de la semiología ha demostrado la imposibilidad de traducir un sistema lingüístico a otro.

Por otra parte, Tafuri fue ampliando sus trabajos sobre historia de la arquitectura, centrados especialmente en el período que va del Quattrocento al neoclasicismo y dedicándose casi exclusivamente a ello en la última etapa de su vida. Una de las recopilaciones de sus trabajos, relacionando experiencias históricas como la de Piranesi con las vanguardias artísticas de principios de siglo, fue el libro *La esfera y el laberinto* (1980) que se titulaba *Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta* y en el cual desenmascara cómo la misión adjudicada a la historia es la de producir significados y cómo el proyecto histórico es siempre el proyecto de una crisis.

La magna aportación de Manfredo Tafuri revela ciertas contradicciones. Una de ellas es la de defender en teoría una mirada que no fuerce la historia, sino que presente los hechos con la fragancia y el sentido que tenían en su momento, cuando, en realidad, Tafuri tampoco se libra de forzar y manipular la historia, como cuando Piranesi es interpretado según los conceptos modernos de artista de vanguardia. En sus textos cae también en una de las contradicciones básicas de las vanguardias que él mismo ha desenmascarado insistentemente: se parte de la necesaria autonomía de la disciplina arquitectónica y, al mismo tiempo, se defiende el compromiso de toda obra de arte para transformar la sociedad. Paralelamente, su visión de la arquitectura es totalmente etnocéntrica, tratando exclusivamente de las elites culturales en Europa y Norteamérica e ignorando el resto del mundo. Lo más frágil, sin embargo, es que el objetivo final de su investigación nunca es la obra arquitectónica misma, sino la superación de las barreras ideológicas que ocultan las estrategias de dominio y el desvelamiento interminable de los modos de producción y sistemas de poder.

La estela de Manfredo Tafuri ha encontrado continuidad en buena parte de sus cualificados colaboradores en el departamento de Historia del Istituto Universitario di Architettura de Venecia, como

Francesco Dal Co —con quien Tafuri escribió *Arquitectura contemporánea* (1977)—, Mario Manieri Elia, Giorgio Ciucci y George Teyssot, además de autores muy diversos como Josep Quetglas, Beatriz Colomina, Micha Bandini, K. Michael Hays y Jorge F. Liernur.

Colin Rowe: el formalismo analítico

Colin Rowe (1920-1999) nació en Rotherham y estudió arquitectura en la University of Liverpool, entre 1938 y 1942, donde coincidió con James Stirling, seis años más joven que él. La formación recibida en Liverpool en los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial se situaba dentro de la tradición *beaux arts* estadounidense y de la tradición filosófica y política del liberalismo. Entre 1942 y 1944, convaleciente de un accidente, Colin Rowe obtiene una beca para ampliar sus estudios en el Warburg Institute, convirtiéndose en el colaborador de Rudolf Wittkower, quien publicará en 1949 su libro *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, y trabajando en una tesis sobre Inigo Jones. Tras una breve vuelta a Liverpool para terminar los estudios de arquitectura en 1945 y para dar clases en dicha universidad, Rowe se traslada a Estados Unidos, pasando brevemente por Yale University en 1951 e instalándose en la University of Texas en Austin entre 1954 y 1956. Allí crea su primer grupo de adeptos al coincidir con John Hejduk, Bernard Hoesli (un suizo que había trabajado con Le Corbusier y que más tarde publicaría los escritos de Rowe), Robert Slutzky (pintor que había estudiado con Josef Albers y que colaboró con Rowe en el ensayo sobre la transparencia) y Lee Hogden (que había trabajado con Aalto). Estos jóvenes intelectuales del Texas Rangers consideraban que la arquitectura moderna poseía unas estructuras internas cuyos significados podían ser interpretados desde la cultura clásica. Tras un breve período de vuelta a Inglaterra entre 1958 y 1962, durante el cual impartió clases en Cambridge, Rowe se instala definitivamente en la Cornell University, donde fue profesor desde 1962 hasta su jubilación en 1991; en 1980 había logrado la nacionalidad estadounidense. En Cornell creó el Urban Design Studio en el que ha elaborado proyectos de diseño urbano con la colaboración de profesores y estudiantes. En dicha escuela coincidió al principio con Alwin Boyarsky, que en 1959 había presentado su tesis doctoral sobre *Camillo Sitte: city builder*. Y en estos últimos años Rowe ha residido durante períodos en la sede romana de Cornell, instalada en el Palazzo Massimo alle Colonne.

El método utilizado por Rowe ha sido esencialmente el del ensayo, que por sus propiedades discursivas le ha permitido un análisis sincrónico y formal de los fenómenos arquitectónicos a partir de comparaciones atrevidas y personales que superan las estrictas normas del rigor histórico.

Su primer ensayo, de máxima trascendencia, fue publicado en 1947 en *The Architectural Review* de Londres. En “Las matemáticas de la villa ideal”, Rowe compara la estructura oculta de las villas de Palladio con la de las casas de Le Corbusier. En 1950 publicó, también en *The Architectural Review*, “Manierismo y arquitectura moderna” y en 1956 el artículo sobre “Transparencia literal y fenomenológica” publicado en *Perspecta*. “Neoclasicismo y arquitectura moderna I y II” fue escrito en 1957 y publicado en el primer número de la revista *Oppositions*, en 1973; en él hacía un análisis crítico, desde una óptica clasicista, de la obra de Mies van der Rohe y Louis I. Kahn, demostrando cómo este último utiliza plantas modernas isótropas y les superpone sistemas enfáticos inspirados en las cúpulas clásicas. No olvidemos que los temas de estudio favoritos de Wittkower fueron las iglesias de planta central y la cúpula, o que la cuestión de la nueva monumentalidad fue central en los últimos textos de Sigfried Giedion. Completa esta colección el artículo de 1961 dedicado al convento de La Tourette y publicado también en *The Architectural Review*.

Todos estos artículos, que circularon clandestinamente entre los estudiantes estadounidenses y británicos en fotocopias piratas durante años, fueron al fin publicados en 1976 como antología de escritos de 1947 hasta 1961 y con el título del primer ensayo: *Las matemáticas de la villa ideal y otros ensayos*. Y no fue Colin Rowe el principal artífice sino sus amigos y colegas que durante años le insistieron: Alan Colquhoun, John Miller, James Stirling y Patrick Hodgkinson desde Inglaterra y Fred Koetter, Peter Eisenman, Arthur Drexler y Stanford Anderson desde Estados Unidos. El ensayo “Las matemáticas de la villa ideal” se publicaba con una addenda de 1973, muy stirlingiana, que comparaba la estructura y la planta del Altes Museum de Schinkel en Berlín con el Palacio de la Asamblea en Chandigarh de Le Corbusier, anunciando la futura forma de la ampliación de la Staatsgalerie en Stuttgart de James Stirling (1977-1984).

El éxito de sus ensayos, trascendiendo el contexto angloamericano, le impulsó a escribir con Fred Koetter el libro *Ciudad collage* publi-

cado en 1978. Del formalismo analítico dedicado a edificios aislados, Rowe pasa a la escala del diseño urbano. Esto le permite que afloren los trabajos que desde hace años desarrollaba en el campo de los proyectos urbanos: Buffalo Waterfront (1964), Lower East Side en Nueva York (1967), North Bronx en Nueva York (1967-1968) —en el equipo colaboró Peter Eisenman— y Minneapolis (1976).

El libro se estructura en seis apartados. Los dos primeros, dedicados a las utopías y al diseño del entorno, suponen una crítica, marcadamente influida por Karl Popper, a las grandes interpretaciones, el determinismo histórico de Hegel y Marx, y a las utopías, desde Platón hasta la Carta de Atenas. El tercer capítulo, dedicado a la crisis del objeto, propone un nuevo sistema gráfico de análisis y proyectación urbana: el método fondo-figura. El diagnóstico sobre la crisis de las utopías y, al mismo tiempo, el carácter humanista de la ciudad y la necesaria recuperación de las estructuras urbanas tradicionales, le llevan en las tres últimas partes del libro a una defensa de la ciudad de colisión proyectada, como la villa Adriana, mediante el *collage* de fragmentos de utopías urbanas y sociales.

El sistema fondo-figura planteado por Rowe en sus interpretaciones y en sus proyectos urbanos (en los cuales los edificios adoptan formas complejas y articuladas tomadas del Hofburg de Viena, de la Residenz de Múnich o del proyecto de Erik Gunnar Asplund para la remodelación de la Cancillería Real de Estocolmo), supone el establecimiento de las dos grandes concepciones de la ciudad: la tradicional, basada en el fondo, en la mezcla de funciones en una masa dentro de la cual se vacían calles-corredor, patios y plazas, de estructura legible que funciona horizontalmente y crea un volumen coherente y articulado; y la ciudad moderna (la ciudad parque de Le Corbusier), basada en la autonomía de la figura hecha de formas abstractas, con una radical separación de funciones y un funcionamiento vertical que crea morfologías de objetos emergentes y desarticulados. Dicho sistema de la figura sobre el fondo aplicado a la forma de la ciudad, así como su método de comparación gráfica, Colin Rowe lo toma de la tradición de la Escuela de Warburg, especialmente Rudolf Wittkower, Erwin Panofsky y Ernst H. Gombrich, de los principios psicológicos de la *Gestalt*, basados en la proximidad, simetría, identidad, densidad, estructura común y marco identificable, que también utilizan diagramas figura-forma, y sobre todo, de las interpretaciones de los fenómenos fisiológicos y perceptivos de

los objetos artísticos por parte de Rudolf Arnheim. Todo ello, lógicamente, sobre los cimientos de la pura visualidad de Heinrich Wölfflin y del formalismo y espacialidad de Alois Riegl.

En los últimos capítulos de *Ciudad collage*, Colin Rowe plantea con mucha astucia y anticipación dos analogías de la ciudad que le sirven para sustentar su propuesta de una ciudad de colisión, hecha del *collage* de fragmentos del pasado y de utopías. Se trata de los jardines y de los museos, interpretando el jardín como crítica a la ciudad obsoleta y la ciudad futura como museo.

Toda la teorización de Colin Rowe se basa en dualidades de conceptos bipolares y antinómicos: transparencia literal y fenomenológica, espacio *megarón* y espacio sándwich, fondo y figura, acrópolis y foro, erizo y zorro, *bricoleur* e ingeniero. En ello continúa la tradición que va de la teoría del arte en Centroeuropa hasta el estructuralismo. Y en la medida que su teorización surge sobre la conciencia de la crisis y las insuficiencias del proyecto de la arquitectura moderna y se sustenta sobre la crítica empirista de Karl Popper contra todo determinismo, dogmatismo, utopía e interpretación milenarista, Rowe propone un método dialéctico de superación de antinomias. Frente a los dos extremos peligrosos según él, el despotismo de la ciencia, es decir, de los políticos, los técnicos y los científicos, y la tiranía de la mayoría, es decir, del hombre de la calle y del gusto popular, Rowe plantea una necesaria conciliación. De hecho, el mismo Rowe parte del intento de conciliar dos mundos aparentemente antagónicos que son los que ha tomado como referencia: por una parte, los valores humanos, arquitectónicos y urbanos de la ciudad tradicional como masa construida dentro de la cual se han modelado calles y plazas, y por otra parte, la nueva visualidad del arte moderno en el neoplasticismo de Piet Mondrian, el cubismo de Pablo Picasso o el suprematismo de Kazimir Malévich.

Por toda su actividad docente y por su rechazo a la notoriedad, Colin Rowe podría ser calificado como un Sócrates posmoderno, contrario a todo dogmatismo, que ha basado todo su trabajo en ensayos fragmentarios destinados mucho más a abrir los ojos, a sugerir y a plantear cuestiones que a generar grandes interpretaciones. Del Warburg Institute no sólo aprendió el método comparativo del formalismo analítico, la *mnemosyne* basada en la atemporalidad y la relación entre distintas disciplinas, sino también la actitud

ética de buscar las ideas básicas de una historia anónima y no la fama personal.

Sus últimas publicaciones han sido el libro *The architecture of good intentions. Towards a possible retrospective* (1994) donde sintetiza toda su interpretación iconoclasta y desmitificadora, y a la vez amistosa, de los planteamientos tan contradictorios e inconsistentes de los arquitectos modernos, y *As I was saying. Recollection and miscellaneous essays* de 1996, que constituye la recopilación en tres volúmenes de la mayor parte de su obra escrita, incluyendo memorias de sus viajes, correspondencia y textos de proyectos urbanos.

Colin Rowe ha tenido una amplia y difusa influencia en la crítica y en la proyectación urbana de las últimas décadas, y ha creado una auténtica escuela de seguidores de su formalismo analítico, tales como Steve Kent Peterson —autor del artículo “Space and antispace”—, William Ellis, Stuart Cohen y Tom Schumacher, además, lógicamente, de sus colaboradores en la autoría de libros y artículos, como el arquitecto Fred Koetter y el pintor Robert Slutzky y de discípulos lejanos como el suizo Pierre von Meiss y el brasileño Carlos Eduardo Comas.

Los epígonos de las metodologías críticas:

Alan Colquhoun, Enrico Tedeschi y Marina Waisman

Alan Colquhoun (1921), arquitecto titulado en 1949 en la Architectural Association de Londres, durante un largo período asociado profesionalmente con John Miller, ha desarrollado su actividad crítica a base de ensayos, sistemáticos y profundos, sobre distintos conceptos básicos de la arquitectura del siglo xx: racionalismo, regionalismo, nacionalismo, historicismo, funcionalismo, tecnología, composición, clasicismo, posmodernismo, estructuralismo, tipología y significación. Dichos ensayos han sido recogidos en antologías como *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976* (1976) y *Modernidad y tradición clásica* (1989). Su método es próximo al que ha seguido el crítico de arte **Tomás Llorens** (1936) defendiendo una interpretación que prima las continuidades y conexiones históricas por encima de las rupturas en la evolución del arte y la arquitectura modernas.

Colquhoun considera la obra de Le Corbusier paradigmática del siglo xx, por la pervivencia de patrones clásicos y por el desarrollo de formas vanguardistas. Partiendo de un detallado conocimiento de la historia de la cultura y de la arquitectura moderna, y asumiendo los criterios del pensamiento estructuralista (desde Ferdinand de Saussure hasta Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes), Colquhoun defiende un método basado en la complementariedad entre las interpretaciones sincrónicas de la lingüística y las interpretaciones diacrónicas en las cuales es la evolución de los conceptos, formas y signos la que otorga el sentido.

Como síntesis de su interpretación de la modernidad, Colquhoun ha publicado *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada* (2002). El libro se estructura en doce capítulos que se desarrollan por medio de breves e incisivos ensayos, empezando por el *art nouveau* y concluyendo con la arquitectura en Estados Unidos entre 1945 y 1965, en concreto con la obra de Louis I. Kahn, a quien dedica los últimos párrafos del libro. Es decir, desarrolla una evolución que va de Europa a Norteamérica, y una arquitectura moderna que tiene su último gran maestro en Kahn, cuya obra, según Colquhoun “anclada, como estaba, en la fe en un orden trascendente, fue uno de los principales agentes impulsores de ese incipiente régimen de la incertidumbre”.

En la cultura latinoamericana, destaca la aportación de Marina Waisman. De todas formas, para tratar sobre sus escritos es necesario incluir la referencia a un autor que por su singular experiencia y a pesar de su gran calidad, ha quedado fuera de los hilos centrales de la evolución de la crítica. En la formación de la tradición de la crítica en Argentina la figura del italiano **Enrico Tedeschi** (1910-1978) ha sido enormemente influyente. Nacido en Roma, titulado como arquitecto en la misma ciudad en 1934, Tedeschi cultivó tanto la arquitectura como la crítica y la historia. A partir de la II Guerra Mundial colaboró con Bruno Zevi en la fundación y dirección de la revista *Metron* y en la difusión del movimiento organicista en Italia. En 1948 se instaló en Argentina, impartiendo clases en Tucumán, Mendoza y Córdoba. Sus dos textos más cruciales fueron *Una introducción a la historia de la arquitectura* (1951) y *Teoría de la arquitectura* (1962).

Los dos conceptos básicos que Enrico Tedeschi defendió desde Argentina fueron el de la importancia de la historia en una situación

contemporánea que ya puede superar el prohibicionismo decretado por la arquitectura moderna (en ello es muy similar a lo que defiende su compatriota E. N. Rogers) y la insistencia en que la esencia de la arquitectura radica en el espacio, lo cual ha de comportar una total transformación tanto de los métodos del proyecto y la representación, como de los criterios del análisis (en ello continúa las ideas de su maestro Bruno Zevi, superando, sin embargo, su concepción dogmática y exclusivista). Para establecer todo juicio crítico sobre arquitectura, Tedeschi sigue la concepción de Benedetto Croce que prima el valor estético y espiritual de la obra de arte, conciliándola en el caso de la arquitectura con la relevancia de la funcionalidad, el contexto y la sociedad.

Similar a lo que sucede con la arquitectura de Lina Bo Bardi en Brasil, que enriqueció su bagaje cultural italiano con la fuerza de la cultura popular brasileña, Tedeschi elaboró una teoría arquitectónica que parte de la cultura europea pero que lejos de ella, de sus modas y premuras, adquiere una madurez, solidez y delicadeza únicas. De la misma manera que Josep Maria Sostres en Barcelona fue la referencia de la recuperación de la modernidad y, al mismo tiempo, del inicio de su revisión, Enrico Tedeschi en Argentina aportó todos sus conocimientos de la cultura arquitectónica moderna para fundar una nueva tradición crítica.

Marina Waisman (1920-1997) se tituló como arquitecta en la Universidad Nacional de Córdoba en 1945 e inició una interpretación de la cultura arquitectónica desde la visión del contexto latinoamericano que expresó en el libro *La estructura histórica del entorno* (1972). En él planteaba una revisión de las interpretaciones sociológicas y estructuralistas, mostrando un conocimiento detallado y profundo de todas las corrientes de pensamiento vigentes en la década de 1960 y una especial sensibilidad artística. Y termina analizando el mundo descentrado y fragmentado de la actualidad en *La arquitectura descentrada* (1995). A pesar de ello, tal como demuestra su refinado y sistemático trabajo sobre las metodologías de la historia en *El interior de la historia* (1993) y a pesar de integrar el pluralismo y de escribir contra los nostálgicos de la centralidad, el utillaje mental de Marina Waisman sigue siempre dentro de la ética del humanismo — “el patrimonio de un país es su gente”, escribió—, de los métodos del racionalismo analítico que persigue una visión coherente del mundo y del orden del estructuralismo que busca unos sentidos subyacen-

tes. A todo ello intentó integrar el profundo eclecticismo, dispersión y caos contemporáneos. Una de sus máximas aportaciones ha sido el uso del concepto de “transculturación” o trasposición de los criterios arquitectónicos y urbanos pertenecientes a un contexto determinado —como Europa o Estados Unidos— a otro muy distinto —como los países latinoamericanos.

Últimas interpretaciones en la era posestructuralista

A partir de principios de la década de 1980, cuando en distintas manifestaciones artísticas se comenzó a hablar de la era posmoderna, se puso de manifiesto que el pensamiento estructuralista y semiológico había sido superado por su heredero, el pensamiento posestructuralista, abierto esencialmente por las teorías de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Jacques Derrida. Se entra así en un nuevo período dominado por la multiplicidad cultural y en el que la duda posmoderna ha conducido a nuevas interpretaciones científicas basadas en la concepción de un universo en no-equilibrio, que se expresa en forma de pliegues, fractales y rizomas, bajo la teoría del caos. Los métodos de pensamiento aumentan sus dosis críticas y justifican las interpretaciones discontinuas, fragmentarias y provisionales, basadas en el énfasis en la transformación y en la diferencia. Tanto la actividad científica como la filosófica han tenido que renunciar a sus pretensiones de neutralidad y objetividad, a su voluntad de conocimiento universal y a su proyecto de una ciencia unificada y una filosofía totalizadora.

El posestructuralismo en la arquitectura se muestra en la condición de una perpetua crisis, en la pérdida de la fe en las grandes interpretaciones y en las dudas sobre la capacidad de la lingüística para explicar la arquitectura. Esta transición del estructuralismo al posestructuralismo en el campo de la teoría arquitectónica encontró su mejor reflejo en la revista *Oppositions*, fundada en 1973 por Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler y Colin Rowe, y editada por The Institute for Architectural and Urban Studies de Nueva York. Allí confluyeron textos de miembros de la Tercera Generación (como Alison y Peter Smithson, Jerzy Soltan, Oriol Bohigas), de autores que mantenían la confianza en el estructuralismo o que pertenecían a sistemas de pensamiento anteriores o colaterales (como Theodor W. Adorno, Christian Norberg-Schulz, Colin Rowe, Alan Colquhoun, Vincent Scully, Oswald Ma-

tias Ungers, Anthony Vidler, Robert Venturi, Rafael Moneo) y de autores protagonistas de la apertura hacia interpretaciones posestructuralistas (como Jacques Derrida, Peter Eisenman, John Hejduk, Daniel Libeskind, Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co). El objetivo de *Oppositions* fue acercar la historia y teoría de la arquitectura y de la filosofía a la crítica de arquitectura, con la intención de fundamentar nuevos parámetros interpretativos. *Oppositions*, que se situaba a caballo de esta radical transformación del pensamiento que se estaba produciendo, dejó de publicarse en 1981 y, en cierta manera, su lugar en la vanguardia de las revistas norteamericanas de teoría arquitectónica lo heredaron *Assemblage*, fundada y dirigida por K. Michael Hays desde 1986 hasta 1990, con la colaboración de Beatriz Colomina, Catherine Ingraham, Linda Pollak, Mark Rakatansky, Alicia Kennedy y Mark Wigley, y *Any*, creada y promovida por Peter Eisenman en 1993, que se publicó hasta el año 2000.

A la madurez demostrada por la cultura arquitectónica española con las revistas *Nueva forma*, publicada en Madrid entre 1966 y 1975, bajo la dirección de Juan Daniel Fullaondo, y *Arquitectura bis*, editada desde Barcelona entre 1974 y 1985 por un grupo de editores y arquitectos de voluntad ecléctica y cosmopolita, les han seguido una generación de revistas más comerciales, encabezadas por *El Croquis* y *Arquitectura viva*, creadas ambas en Madrid en 1982 y 1988, respectivamente .

La crítica desde la deconstrucción posestructuralista: Peter Eisenman

En sus inicios dentro de lo que Colin Rowe y Manfredo Tafuri caracterizaron como los Five Architects de Nueva York, **Peter Eisenman** (1932) arrancó con una manifiesta admiración por los mecanismos del arte conceptual, en especial por el del entonces joven Joseph Kosuth, y por la gramática generativista de Noam Chomsky. Su pensamiento fue transformándose y radicalizándose a partir de las nuevas condiciones del pensamiento posmoderno y posestructuralista, y, en 1976, publicó su artículo sobre el “posfuncionalismo”. Según él, el racionalismo en arquitectura, más que una alternativa, es otra variación del positivismo, una fase tardía del funcionalismo. Para una nueva posición no humanística, en la que el ser humano deja de ser

interpretado como el centro del mundo, el signo de la modernidad no puede ser el funcionalismo, sino la tendencia definitiva hacia la abstracción y la atemporalidad.

La evolución de los escritos de Eisenman —que ha partido siempre de una crítica al realismo y al funcionalismo, tendiendo hacia la búsqueda de formas abstractas y conceptos que faciliten la ruptura hacia una nueva época— culmina en el texto “El fin de lo clásico” (1984), que más tarde dio título a la edición italiana de su antología de escritos, publicado en 1987 por CLUVA Editrice en Venecia.

En este ensayo, Eisenman insiste en el fin de tres ficciones convencionales: la representación, la razón y la historia. Desde el renacimiento, y durante los quinientos años posteriores, estas tres ficciones se han desarrollado dentro de una manera clásica de pensar la arquitectura, de la que el movimiento moderno tampoco ha conseguido escaparse. La ficción de la representación va relacionada con la simulación de significado; la de la razón, con la simulación de verdad; y la de la historia, con la de eternidad. Ya en el renacimiento, la arquitectura de los palacios se basó en la representación de representaciones, tomando los elementos y el lenguaje grecorromanos. El funcionalismo fue otra ficción, en este caso simulando eficacia. Eisenman señala que: “Si la representación era un simulacro del significado del presente mediante el mensaje de la antigüedad, la razón era una simulación del significado de la verdad mediante el mensaje de la ciencia”. A partir de J. N. L. Durand se consideró que la razón deductiva —el mismo proceso utilizado por las ciencias, las matemáticas y la tecnología— era capaz de producir un objeto arquitectónico verdadero. También es en el renacimiento cuando aparece la idea de pasado. Más tarde en el siglo XIX, el concepto de *Zeitgeist* crea otra ficción, la de la adecuación del presente dentro del sentido de la historia, la aspiración a la eternidad del presente.

Eisenman sostiene que tras la caída de estas tres ficciones no hay modelo alternativo. Sólo queda la búsqueda de un discurso independiente para la arquitectura, la expresión de una estructura de ausencias. Los mecanismos deben ser los de la máscara y la arbitrariedad. Siguiendo los mecanismos del arte conceptual, basados en la negación de la obra como producto final y acabado, Eisenman insiste en que se trata de “un espacio eterno en el presente, sin ninguna relación determinada con un futuro ideal o un pasado idealizado. En el

presente, la arquitectura está considerada como un proceso de invención de un pasado artificial y un presente sin futuro. Recuerda un futuro que ha dejado de serlo". En definitiva, el derrumbamiento de todos los mitos, ficciones y grandes relatos conlleva un nihilismo en el que la muerte y el fin son omnipresentes. Y ello se refleja en sus proyectos, especialmente en la propuesta para el Cannaregio en Venecia (1979), realizado en colaboración con David Buege, John Nambu y Joan Ockman.

En todos sus ensayos, estrechamente relacionados con sus obras, Eisenman ha buscado siempre un principio activo y arbitrario que se contraponga a la concepción contemplativa de la obra de arte, a la noción clásica de mimesis y a la idealización del lugar. Entre sus muchos textos, destacan el catálogo de la exposición del Canadian Centre for Architecture de Montreal, *Cities of artificial excavations. The work of Peter Eisenman, 1978-1988* (Rizzoli, Nueva York, 1994); la publicación *Diagram diaries* (Thames and Hudson, Londres, 1999); y el libro editado por Silvio Cassarà, *Peter Eisenman feints* (Skira, Milán, 2006), dedicado a la arquitectura de diagramas y a sus últimas obras.

La teoría desde la creación: Rem Koolhaas y la crítica neoliberal

La confusión contemporánea y el descrédito de la crítica han comportado un arriesgado acercamiento de la teoría arquitectónica hacia la mera práctica profesional. Esto ha implicado que el peso de las teorizaciones más influyentes se haya desplazado hacia los textos que los propios arquitectos generan a partir de sus proyectos. Un acercamiento que, como contrapartida positiva, ha permitido el acceso a los textos de los creadores de la arquitectura actual, como Jean Nouvel, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Toyo Ito, Steven Holl o Iñaki Ábalos.

La época de búsqueda paciente de un lenguaje propio por parte de **Bernard Tschumi** (1944), mediante proyectos escolares en la Architectural Association de Londres y experimentos presentados en exposiciones, originó su libro *The Manhattan transcripts* (1981). Más tarde, realizaciones como el parque de La Villette en París (1982-1990) y Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporaines en Tourcoing

(1992-1997), han generado diversas publicaciones para dar un soporte teórico, siempre basado en el proyecto, a cada una de las obras.

Rem Koolhaas (1944), con Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp, crearon en 1975 OMA (Office for Metropolitan Architecture), cuando coincidieron en Londres mientras estudiaban en la Architectural Association. El grupo partía de las premisas del trabajo en equipo y de la experimentación radical y constante basada en proyectos y textos teóricos como *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura* o *La ciudad del globo cautivo*, ambos de 1972.

A raíz de su estancia en Nueva York, Rem Koolhaas publicó en 1978 *Delirio de Nueva York* (edición castellana, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004), manifiesto de su admiración por las grandes metrópolis, con sus rascacielos y su elevada densidad y grado de congestión. El libro, elaborado a partir de textos breves y fragmentarios, y con una multiplicidad de imágenes reveladoras de mundos ocultos y surrealistas, constituye un auténtico homenaje a los rascacielos neoyorquinos y a sus profetas, como Hugg Ferriss y Raymond Hood. *Delirio de Nueva York* explora la memoria más oculta de la ciudad, presente en los fondos de sus archivos, en las estaciones subterráneas, en los complejos del Radio City Music Hall y del Rockefeller Center, en las atracciones de Coney Island o en los delirios que Antoni Gaudí y Salvador Dalí, dos surrealistas catalanes, proyectaron sobre Nueva York.

Tras casi tres décadas de actividad, Rem Koolhaas ha publicado una gran cantidad de textos y revistas, empezando por la gran antología de textos y proyectos, recopilada por Bruce Mau, titulada *S, M, L, XL. OMA* (1995), en el que se defiende el método híbrido utilizado por Koolhaas y su equipo, posmoderno por la multiplicidad de referencias utilizadas, y abstracto por la búsqueda de nuevos mecanismos de proyecto y de nuevas formas. Koolhaas demuestra que la arquitectura es una cuestión formal y tipológica —manifestando claras influencias de Colin Rowe y Oswald Mathias Ungers, sus profesores en la Cornell University— y exclusivamente un problema de escala: proyectos pequeños (casas unifamiliares), proyectos medianos (pabellones y museos), proyectos grandes (edificios públicos) y proyectos extragrandes, a escala urbana y metropolitana, que siempre se resuelven con los mismos mecanismos: polifuncionalidad, dinamismo y abstracción formal. Unos artefactos arquitectónicos que, por sus cambios de escala, pretenden ser ajenos al contexto. Koolhaas

basa sus proyectos en la aceptación de las condiciones derivadas del programa y está en contra de toda concepción estática y sagrada del lugar. El lugar es interpretado como encuentro de flujos y acontecimientos, como espacio de transformaciones y metamorfosis generadas por todo tipo de energías: electricidad, información, tráfico y acontecimientos. El caos, tal como proponía Friedrich Nietzsche, se convierte en fuente de creación y belleza.

La teoría, tanto en Koolhaas como en Tschumi, siempre es un *collage* de fragmentos que sirve para legitimar la propia obra. En Rem Koolhaas está presente una pasión encendida, una fascinación perversa, la incorporación indiscriminada de todas las ventajas e inconvenientes de las megalópolis; aspectos que le conducen a una mirada lúcida, cínica y crítica a la vez, seductora y, obviamente, neoliberal. De todas formas, existe una cierta diferencia entre sus teorías —donde justifica la ciudad genérica, glosa los espacios basura de supermercados y aeropuertos, y considera emblemáticos de nuestro tiempo la escalera mecánica y la climatización artificial— y sus obras, generalmente muy funcionales y, a la vez, simbólicas, con buenos espacios, bien construidos e, incluso, inteligentemente adaptados al lugar, interpretado este último en un sentido amplio y flexible.

En esta situación, en que las conceptualizaciones de los propios protagonistas de la evolución de la arquitectura predominan con todo su poder seductor, la aceptación de que “todo lo que es está bien”, la actitud eclecticista que propaga y legitima toda posición y producción arquitectónica, caracteriza una buena parte de la crítica actual. Ya sean autores como **Peter Buchanan** (1942), por ejemplo, quien durante los años ochenta fue director de la revista *The Architectural Review* (Londres); **Terence Riley** (1955), desde 1992 hasta 2006 director de arquitectura y diseño del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), responsable de exposiciones como *Light construction* (1995) y *The un-private house* (1999), y que en el 2006 se despidió con la exposición *On-site. New architecture in Spain*; o **William Curtis**, nacido en Birchington, Inglaterra, en 1948, que estudió en el Courtauld Institute of Art de Londres y en Harvard University. Curtis es autor del libro *La arquitectura moderna desde 1900* (1982), en el cual, con escaso interés por lo social y lo político, basa toda su interpretación en un lúcido, cuidadoso y rico análisis formal, tipológico, espacial y estructural de cada obra concreta, poniendo un especial énfasis en la descripción de las arquitecturas organicistas y ver-

náculas, y visibilizando la buena arquitectura de los países en desarrollo. O bien sean autores españoles, como **Luis Fernández-Galiano** (1950), director de las revistas *A&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda y Arquitectura viva* (creadas en 1985 y 1988, respectivamente), promotor del debate de la arquitectura contemporánea en España y autor del libro *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía* (1991), cuya manera de hacer crítica destaca por un eclecticismo que raya con el cinismo, y por un fuerte carácter literario, hábil y brillante.

Ignasi de Solà-Morales (1942-2001) sobresalió como teórico por su doble formación de arquitecto y filósofo, y poseía una capacidad especial para desvelar las tradiciones y posiciones en las que se sitúa cada teoría y cada obra. La aportación de Solà-Morales no consistió sólo en sus escritos, sino también en su etapa de director de la colección *Arquitectura y Crítica* de la Editorial Gustavo Gili en la década de 1970, que permitió la edición en castellano de los textos de gran parte de los críticos de prestigio internacional: Peter Collins, Colin Rowe, Alan Colquhoun, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Carlo Aymonino y Manfredo Tafuri, entre otros. Las interpretaciones de Solà-Morales se centraron tanto en la historia local —expresada en libros como *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Cataluña* (1980)— como en trabajos de teoría en el panorama internacional. En su libro de ensayos, que adopta el “derridiano” título de *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea* (1995), plantea certeramente la condición actual de dispersión, en sintonía con las interpretaciones posestructuralistas de Gilles Deleuze, Gianni Vattimo, Peter Eisenman y Rem Koolhaas. En el ensayo “Lugar: permanencia o producción”, se opone a un concepto estático y sagrado de lugar, proponiéndolo como flujo, dinamismo, conjunto de acontecimientos y encuentro de energías.

Tras su fallecimiento, la Editorial Gustavo Gili ha acometido la edición de su obra teórica completa. Además de la reedición de *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos* y de *Diferencias*, han aparecido *Territorios* (2002), *Inscripciones* (2003), *Metrópolis* (2005) e *Intervenciones* (2006). La Escuela de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC, 2003), en homenaje a su trayectoria, publicó *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*, donde se recogen aportaciones de los más importantes críticos y profesores de teoría en los diversos ámbitos que Solà-Morales desarrolló.

Estrategias de resistencia:

Kenneth Frampton, regionalismo crítico y tectonicidad

La prolífica actividad crítica de **Kenneth Frampton** (Woking, Inglaterra, 1930) podría resumirse en dos de sus más trascendentales aportaciones, los libros *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980) y *Estudios sobre cultura tectónica* (1996). Frampton, que se tituló como arquitecto en 1956 por la Architectural Association de Londres, ha partido del pensamiento crítico de la Escuela de Fráncfort, la tradición que ha ido evolucionando desde las ideas lúcidas, certeras y radicales de Walter Benjamin hasta las regresiones reconciliadoras de Jurgen Habermas. En los textos de Frampton, siempre muy elaborados, dicha tradición crítica es reconvertida en algo funcional y productivo dentro del sistema de los media arquitectónicos. La aportación de Frampton ha adoptado a menudo una actitud de resistencia, recurriendo al humanismo de la filosofía de Paul Ricoeur y Hannah Arendt y, a veces, a argumentos de la resistencia ecologista.

El libro *Historia crítica de la arquitectura moderna* supuso una reinterpretación de la arquitectura del movimiento moderno en la cual, sin dar entrada a heterodoxias como las de Erik Gunnar Asplund o Heinrich Tessenow, consigue interpretar la arquitectura moderna como una evolución que tiene raíces en la Ilustración y en el siglo XIX —encontramos aquí una herencia de Peter Collins—, y como una historia que no puede ser entendida de manera unitaria, tal como pretendió la historiografía moderna —Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion, etc.—, sino que debe desmontarse como una historia necesariamente fragmentaria y contradictoria, en la línea de Michel Foucault.

El libro manifiesta, sin embargo, una flagrante contradicción: por su formato sencillo y por su planteamiento parece un libro de iniciación para estudiantes de arquitectura, pero, cuando se estudia con detenimiento, el abuso de términos altamente especializados que el autor nunca define y unos contenidos que no se dirigen a un público amplio, sino que forman parte de un debate de alta cultura con la elite de sus colegas arquitectos y críticos, manifiestan que su contenido es de una gran complejidad y dificultad para un lector no iniciado.

La actitud de resistencia ha llevado a Frampton a cometer algunos errores, como la defensa del regionalismo crítico, un concepto ino-

perante que propuso como reacción a la internacionalización de la arquitectura y su pérdida de relación con el contexto. El concepto de regionalismo es confuso en la medida que, si en toda obra puede haber un mínimo o un máximo de porcentaje de relación con la cultura local, no nos proporciona ninguna pista relevante sobre la posición arquitectónica desde la cual se produce la arquitectura. Frampton cae en una de las principales contradicciones manifiestas de la crítica de arquitectura en la época del posliberalismo: para no entrar como otros críticos en la aceptación indiscriminada de todas las corrientes, ha optado por defender las que están más enraizadas en el lugar, las más tectónicas, las más auténticas y más cultas, frente a aquellas posiciones más internacionalistas, autónomas y experimentalistas, comprometiendo su visión con el rótulo del regionalismo crítico.

Su libro *Estudio sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* enfoca la historia reciente de la arquitectura desde la poética de la construcción, analizando las tradiciones del racionalismo francés en Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Auguste Choisy y Auguste Perret y del Baukunst alemán en Friedrich Gilly y Karl Friedrich Schinkel, y poniendo como modelo las arquitecturas tectónicas de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Jørn Utzon, Louis I. Kahn y Carlo Scarpa, frente a aquellas más visuales, escenográficas y mediáticas. Es de destacar la gran influencia que el pensamiento centroeuropeo del cambio de siglo, con sus categorías duales de lo visual y lo tectónico, y el pensamiento positivista de Karl Bötticher y Gottfried Semper sobre lo tectónico, mantienen en las interpretaciones de Frampton. Con la defensa de lo tectónico, Frampton cierra filas sobre la arquitectura misma, negando la evidencia de las relaciones con otras artes y ridiculizando la obsesión de la arquitectura moderna por imitar a las vanguardias del arte abstracto. Su actitud de resistencia frente a la condición contemporánea de complejidad y caos le conduce, paradójicamente, a la regresión de recuperar el pensamiento positivista y determinista del siglo XIX.

Otra de las grandes contradicciones de Kenneth Frampton es la llamada a la resistencia desde la cúspide del imperialismo mediático. Es dentro de dicho paternalismo ambiguo donde debe situarse el lanzamiento del concepto de “regionalismo crítico” como consolación para culturas y arquitecturas marginadas.

La búsqueda de un nuevo rigor metodológico: Royston Landau y Micha Bandini

En estas condiciones de crisis metodológica, el ejercicio de la crítica de arquitectura ha encontrado serios problemas, ocasionados por el derrumbe de las grandes interpretaciones y por la dificultad de elección entre una crítica neoliberal y cínica que acepta que “todo lo que es está bien” o una crítica que se comprometa en una cierta dirección, con el riesgo probable de ser superada inmediatamente por otra alternativa.

En la dirección de definir unas nuevas premisas para la crítica y la teoría de arquitectura, una de las aportaciones más relevantes fue la que se generó en Gran Bretaña entre mediados de las décadas de 1980 y 1990 desde el curso de posgrado de Teoría e Historia de la Arquitectura en la Architectural Association de Londres, en la época en que estuvo dirigido por Royston Landau y Micha Bandini.

Royston Landau (1927-2001) estudió en la Barlett School of Architecture y en la Architectural Association de Londres, de la que fue director de dicho programa de Teoría e Historia desde 1984 hasta 1991, y es autor del libro *Nuevos caminos de la arquitectura inglesa* (1968). Conciliando las aportaciones metodológicas de la filosofía de la ciencia —es decir, los métodos de investigación científica propuestos por Karl Popper, perfeccionados por las aportaciones críticas de discípulos suyos, como Imre Lakatos— con el nuevo marco filosófico y metodológico definido por el pensamiento posestructuralista de Michel Foucault y Jacques Derrida, Landau reelaboró conceptos operativos para la crítica de arquitectura de final de siglo, entre ellos: posición arquitectónica y discurso arquitectónico, reapropiación por parte de la cultura del diseño arquitectónico de ideas procedentes de la ciencia, la historia o la filosofía, relativismo y pluralismo, o legitimación y credibilidad, en ensayos como “Notes on the concept of an architectural position” (1984) y “Architectural discourse and Giedion” (1996).

Micha Bandini (Roma, 1948), colaboradora de Landau durante la década de 1980 en el programa de Teoría e Historia de la Architectural Association, ha trabajado en la elaboración de un método de alta exigencia en el que, además de tenerse en cuenta las vías metodológicas de la filosofía de la ciencia y del pensamiento posestructuralista, se recurre esencialmente a la tradición hipercrítica creada

por Manfredo Tafuri, que no elude explicitar los valores ideológicos y de poder de toda creación arquitectónica y urbana. Además, Bandini ha intentado traspasar a la arquitectura las aportaciones metodológicas de la historia moderna creada por la escuela de los Annales, encabezada por Lucien Febvre, Marc Bloch y Fernand Braudel, y reinterpretada críticamente por Roger Chartier a partir de la idea de representación y de los mecanismos de construcción de significados en un mundo plural y contradictorio. Una historia basada en el utillaje mental y las representaciones colectivas, que tiene cierta relación con los hábitos mentales y sistemas de percepción según Erwin Panofsky. Para Micha Bandini, la crítica de arquitectura se incluye dentro de una historia cultural y social que ya no es la historia global y unitaria de Burckhardt, sino una historia de las mentalidades evolucionada que hace referencia a la disparidad de utillajes mentales, que es discontinua, pluralista, específica, provisional y crítica, y que ha renunciado a ser totalizadora y absoluta. En este sentido, Bandini opta por interpretaciones basadas en la ideología y los hábitos mentales, una crítica no operativa más próxima a la herencia de la complejidad de Tafuri que a la tradición de la crítica operativa y del formalismo analítico de Rowe. Un trabajo de síntesis de su teoría es el ensayo *The construction of place: time and space in the digital age* (1998).

El trabajo de Royston Landau y Micha Bandini intentó abrir un nuevo período en las metodologías de la crítica de arquitectura, proponiendo una rigurosa renovación epistemológica y partiendo de las premisas de la diferencia, la fragmentación y la discontinuidad en la ciencia y la filosofía contemporáneas, aceptando asimismo las dificultades de las crisis y los cambios actuales.

Una nueva ética para la arquitectura

Entre las aportaciones recientes destacan las de dos teóricos ya mayores que, en la confusa condición contemporánea, han señalado cuáles serían las cuestiones clave a la hora de plantear una nueva ética para la arquitectura.

Por una parte, **Karsten Harries** (Jena, Alemania, 1937), profesor de filosofía en la escuela de arquitectura de Yale University, especialista en pensamiento alemán, sobre todo en Friedrich Nietzsche y Martin

Heidegger, en fenomenología, en la arquitectura del rococó y en la condición posmoderna. En su libro *The ethical function of architecture* (1998) plantea una revisión de los elementos que aportan valor en la arquitectura, como la ornamentación y la voluntad de atender a la diversidad social, cultural y étnica, con el objetivo de interpretar cuál es la función de la arquitectura en la condición posmoderna de relativismo cultural y aumento de la conciencia de vulnerabilidad. Su teoría surge como crítica humanista a un proyecto moderno que ha diluido la idea de lugar, cobijo y comunidad a causa de su ambición manipuladora y transformadora.

Y por otra parte, el arquitecto finlandés **Juhani Pallasmaa** (1936), que ha partido del estudio de la obra de Alvar Aalto y de las teorías de Christian Norberg-Schulz, desde las que ha planteado la necesidad de una arquitectura más humana, relacionada con todos los sentidos, no sólo puramente visual. Además, Pallasmaa es especialista en filosofía de la cultura y psicología del medio ambiente; por ello, sus ensayos van desde el análisis de las construcciones orgánicas del reino animal, compilados en el texto *Animal architecture* (1995), del que se han publicado diversas versiones, hasta las relaciones entre pintura, cine y arquitectura, presentes en su libro *The architecture of image. Existential space in cinema* (2001). Sus dos libros recientes más representativos son *Encounters. Architectural essays* (2005), una recopilación de ensayos, y *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* (1996, edición castellana en Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006), que está formado por dos ensayos en los que defiende una arquitectura háptica, del tacto y de los sentidos. Partiendo de la revalorización de la experiencia, el utillaje mental de Pallasmaa salta por encima de las crisis posestructuralistas y los espejismos del mundo virtual, y entronca especialmente con la fenomenología de Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty, y con la poética del espacio y del lugar de Gaston Bachelard y Martin Heidegger.

Tanto para Harries como para Pallasmaa, la arquitectura del siglo XXI sólo puede replantearse a partir de una recuperación de los valores éticos y humanistas. Estos son valores políticos y comunitarios según Harries, que acepta la condición posmoderna, e individuales y sensitivos según Pallasmaa, que rechaza la arquitectura posmoderna por regresiva.

La crítica radical norteamericana

Sin duda, los focos dominantes de la teoría y crítica de la arquitectura y el urbanismo se han concentrado desde la década de 1990 en distintas capitales de Estados Unidos.

Por un lado están las corrientes del urbanismo de crítica radical, que se aglutina en el área de Los Ángeles con autores como Edward W. Soja (*Postmetropolis. Critical studies of cities and regions*, Blackwell Publishers, Oxford, 2000) o Norman M. Klein (*The history of forgetting. Los Angeles and the erasure of memory*, Verso, Londres/Nueva York, 1997). En la costa este destacan las investigaciones de **Dolores Hayden**, profesora en Yale University y autora de una prolifera obra sobre urbanismo, identidad y género, sobre las utopías de la vida comunitaria y como crítica al suburbio y al *sprawl* [esparcimiento urbano]: *Seven American utopias. The architecture of communitarian socialism, 1790-1975* (1976), *Redesigning the American dream. Gender, housing and family life* (1984) y *The power of place. Urban landscapes as public history* (1995).

De entre los muchos libros del sociólogo **Mike Davis** (1946) destaca el ya mítico *Ciudad de cuarzo* (1990, edición castellana en Lengua de trapo, Toledo, 2003), que es la referencia más recurrente de las nuevas teorías del urbanismo radical, y que continúa la tradición interpretativa de Karl Marx y Frederick Engels, de Charles Baudelaire, de Walter Benjamin, Herbert Marcuse y otros autores de la Escuela de Fráncfort, del existencialismo de Jean-Paul Sartre y de la crítica ecologista más radical. Su interpretación distópica de Los Ángeles es totalmente contrapuesta al optimismo de Reyner Banham en *Los Angeles. The architecture of four ecologies* (1971). Por su enfoque neomarxista y por su radicalismo ha tenido una recepción dispar y polémica entre arquitectos y urbanistas. Es como si Walter Benjamin hubiera trasladado su interpretación crítica y llena de sugerencias sobre París a finales del siglo XIX o sobre Berlín a principios del siglo XX hacia Los Ángeles de hoy. *Ciudad de cuarzo* forma parte de una trilogía que ha quedado completada por *Ecology of fear* (1998), donde, con una interpretación de larga duración, ha anunciado los grandes cataclismos ecológicos que ya empiezan a producirse; y *Magical urbanism* (2000), donde estudia las condiciones de vida y el imaginario urbano de la nueva clase obrera norteamericana, constituida por los inmigrantes latinoamericanos.

Por otro lado, se demuestra la creciente presencia de la crítica de arquitectura radicada en Nueva York, con teóricas como Mary McLeod, coeditora de *Architecture, criticism, and ideology* (1985) y autora, entre otros textos, del libro *Charlotte Perriand. The art of living* (2003); Joan Ockman, autora de la recopilación *Architecture culture 1943-1968. A documentary anthology* (1993); y Ada Louise Huxtable autora, entre muchísimas obras, de *Los rascacielos artísticamente reconsiderados* (1984) y *The unreal America. Architecture and illusion* (1997). Diane Ghirardo, radicada en Los Ángeles, es autora de *Out of site: a social criticism of architecture* (1991) y de *Architecture after Modernism* (1996).

En este apartado de teorías norteamericanas deben añadirse otras aportaciones.

Diana Agrest (1945), arquitecta de origen argentino, autora de *Architecture from without: theoretical framings for a critical practice* (1991) —una obra sobre el cuerpo, la lógica y el sexo— y, junto con Patricia Conway y Leslie Kanes Weisman, editora de *The sex of architecture* (1996); y la de su socio en Agrest and Gandelsonas Architects, Nueva York, **Mario Gandelsonas** (1938), también de origen argentino, con su texto *X-urbanism. Architecture and the American city* (Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999), que constituye un análisis crítico de la evolución de las ciudades norteamericanas por medio de las autopistas y los suburbios.

Beatriz Colomina (1952), nacida en Madrid (España) y que estudió en las escuelas de arquitectura de Valencia y de Barcelona, es actualmente profesora en Princeton University, especialista en Adolf Loos, Le Corbusier y Charles y Ray Eames, y autora, entre otros, de los libros *Sexuality and space* (1992) y *Privacy and publicity. Modern architecture as mass media* (1994). Y **Mark Wigley** (1956), nacido en Nueva Zelanda, codirector con Philip Johnson de la exposición *Deconstructivist architecture* en el Museum of Modern Art de Nueva York (1988) y autor, entre otros, de *The architecture of deconstruction: Derrida's haunt* (1993). Actualmente Wigley es director de la escuela de arquitectura de Columbia University. Ambos representan a las nuevas generaciones de teóricos de la arquitectura y tratan algunos de los nuevos temas de investigación, como la visión de género o la arqueología del espacio virtual.

En Harvard University, las figuras dominantes en el campo de la teoría son el ya citado K. **Michael Hays**, en la línea de la Escuela de Fráncfort y de Manfredo Tafuri por sus críticas a las vanguardias, y autor, entre otros textos, de *Modernism and the posthumanist subject. The architecture of Hannes Meyer and Ludwing Hilberseimer* (1992) y de la antología de textos *Architecture theory since 1968* (1998); y **Has-him Sarkis**, editor ejecutivo de la serie de Case Studies in Architecture de la Harvard Design School, y autor del libro dedicado a *Le Corbusier's Venice hospital and the mat building revival* (2001).

Crítica de arquitectura en Latinoamérica

La teoría, crítica e historia de la arquitectura en Latinoamérica posee una gran capacidad en países como Argentina, Brasil, Chile, México, Perú y Colombia, siguiendo la cualificada tradición creada por autores como Enrico Tedeschi, Marina Waisman, Lina Bo Bardi, Juan Borchers, Luis Miró Quesada, Carlos Raúl Villanueva, José Villagran García o Alberto T. Arai. Actualmente, además de autores como Carlos Eduardo Comas, Edson Mahfuz, Roberto Segre, Ruth Verde Zein, Hugo Segawa y Paola Berenstein en Brasil; Silvia Arango y Alberto Saldarriaga en Colombia; Wiley Ludeña y Elio Martuccelli en Perú; Rafael López Rangel en México, o Ramón Gutiérrez, Roberto Dober-ti, César Naselli y Fernando Díez en Argentina; aquí vamos a señalar la obra de cuatro autores.

El argentino **Roberto Fernández** (1946) es autor de *El laboratorio americano* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1998), donde interpreta cómo América ha sido el laboratorio de los sistemas políticos y económicos, y de las diversas propuestas culturales y estéticas que, lanzadas generalmente desde Europa como sistemas y utopías, se han ido sucediendo y aplicando; el laboratorio en el que, sin descanso, se van hibridando la modernidad ecuménica importada y la propia cultura precolombina que siempre va resurgiendo. El libro de Fernández se estructura cronológicamente y aprovecha el discurso diacrónico para ir cambiando de enfoque y de conceptos. Empieza con una visión desde el punto de vista de los ecosistemas originarios americanos (“La mirada de Humboldt”) y termina con las distintas posiciones que adopta la arquitectura (“Estéticas americanas”) relacionadas con el lugar, la tradición, la identidad, la tecnología, la antropología y la cultura, pasando por una detallada historia de las

ciudades latinoamericanas que sigue las cinco grandes etapas establecidas por José Luis Romero en su libro clave *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (Siglo XXI editores, 1976): la ciudad hidalga y barroca de Indias en el siglo XVII; las ciudades criollas del siglo XVIII; las ciudades patricias de 1810 a 1880; la burguesa del período 1880-1930; y la ciudad masificada, posterior a la crisis de 1930 y hasta 1970. En toda su teoría, que contiene múltiples referencias culturales, destaca un método culturalista y ecléctico que arrancaría de Jacob Burckhardt y tendría referentes como Mario Praz y George Steiner.

El también argentino **Jorge Francisco Liernur** (1946), con un método de investigación histórica dirigido esencialmente al siglo XX, manifiesta la fortuna de la crítica radical de Manfredo Tafuri y encabeza un amplio grupo de historiadores y arquitectos, como Graciela Silvestri, Adrián Gorelik y Anahi Ballent. En sus ensayos siempre se destacan los motivos políticos e ideológicos que hay detrás de cada operación cultural y arquitectónica. Su amplio trabajo se ha reflejado en obras colectivas como *América Latina. Architettura, gli ultimi vent'anni* (1990), en el libro *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (2001) y en el *Diccionario de arquitectura en la Argentina* (2004), recopilado con Fernando Aliata, donde se traiciona la necesaria objetividad de un diccionario por una visión sesgada en la que se priman ciertas posiciones y se silencian otras. También es el director de la revista *Block*, que se publica en Buenos Aires desde 1997.

Los libros del argentino **Claudio Caveri** (1928) se producen en relación a la experiencia de la Comunidad Tierra en la provincia de Buenos Aires. En ellos, el pensamiento sobre arquitectura se utiliza como instrumento de una reflexión, siempre problemática e inagotable, sobre el sentido filosófico de lo humano. Entre ellos destacan *Los sistemas sociales a través de la arquitectura. Organización popular y arquitectura latinoamericana* (1975) y *Mirar desde aquí o la visión oscura de la arquitectura* (2001). Uno de sus libros más influyentes es *Una frontera caliente* (Syntaxis, Buenos Aires, 2002), minuciosa crítica global a la cultura europea y recorrido a través de la historia de la cultura y el arte, tan seductor como lineal, tan lúcido como inquietante. Su crítica a la cultura europea se basa en interpretarla según la dualidad de la tradición aria del trabajo y del dominio y la tradición semita del modo de estar en el mundo, que, según él, debería ser

la que sedimentó en América. En esta cosmovisión de Caveri se minimiza el hecho de que la cultura que empezó a ser dominante desde los años de 1950 fue la norteamericana, con su modo de vida basado en el individualismo, el consumismo y el dominio, y no se explora suficientemente la sintonía existente con el realismo, el existencialismo y la fenomenología desarrolladas en la Europa de mediados del siglo xx.

Para terminar, **Cristian Fernández Cox** (1935) autor del libro *Orden complejo en arquitectura. Teoría básica del proceso proyectual* (2005), un análisis muy culto, claro y brillante que, por su planteamiento sistemático y didáctico, recuerda el *Tratado lógico-filosófico* de Ludwig Wittgenstein. Arranca de la premisa clave de situar el concepto de habitabilidad como esencia de la arquitectura. Ante la complejidad del proceso del proyecto contemporáneo, Fernández Cox propone un pensamiento fundacional y un método sistémico. No se trata de proporcionar recetas sino de aprender a organizar los problemas. Para ello, Fernández Cox discierne entre una modernidad ilustrada y académica y una modernidad armónica, organicista y humanista; entre el concepto general de modernidad y la experiencia concreta del racionalismo analítico mecanicista de la ilustración. Y para ello, el autor dispone de una sólida cultura humanista que toma referencias de tratadistas como el biólogo François Jacob y el sociólogo Alfred Weber, hermano de Max Weber. Hacia el final del libro se deja entrever un excesivo peso de las visiones milenaristas y cíclicas del hegelianismo conservador, al utilizar textos de Arnold Joseph Toynbee, Oswald Spengler y Francis Fukuyama, que queda compensado por un hegelianismo progresista que ve en la búsqueda de un mundo mejor la raíz de la modernidad y que propone como síntesis una modernidad armónica o transmodernidad.

Conclusiones

Posiblemente, los interrogantes sobre la labor de la crítica sigan tan abiertos como al principio del libro. ¿Cuál ha de ser el punto de partida en una época de crisis de las metodologías? ¿Debe el crítico hacer como Sigfried Giedion o Kenneth Frampton, y optar por defender sólo las posiciones que comparte, o debe aceptar, como hacen Charles Jencks y los críticos neoliberales, el relativismo de una realidad fragmentada en múltiples posiciones? ¿Frente a las continuas crisis y transformaciones, se debe adoptar una actitud de resistencia o de aceptación? ¿Es posible deconstruir dicha dicotomía? ¿Cuál es actualmente la relación entre la crítica y la obra arquitectónica? ¿Cómo alcanza el crítico la capacidad de legitimar sus opiniones y de qué premisas parten sus métodos? ¿Cuál es la salida de una actividad contradictoria, que puede ser funcional a los poderes establecidos en la medida que confirme situaciones, autores y obras, y no en la medida que los ponga en crisis? ¿Cuál ha de ser la relación entre crítica y política? Tal como había escrito Manfredo Tafuri parafraseando a Nietzsche, ¿cómo hacer para que el lenguaje de la crítica, que debería “desplazar y romper rocas”, no sea él mismo una roca?

Probablemente las salidas radiquen en romper dualidades falsas, en elaborar nuevas síntesis, en trabajar con rigor sobre nuevas premisas metodológicas que han de partir de las nuevas condiciones: una modernidad líquida (Zygmunt Bauman), unas sociedades poscoloniales (Arjun Appadurai), unas luchas a favor de la sostenibilidad, la biodiversidad y la justicia ecológica (William Rees, James Lovelock, Lynn Margulis, Ramón Margalef, Ernest García), y unas reivindicaciones para la igualdad de género y la visibilidad de los subalternos (Rita Levi-Montalcini, Gayatri Spivak).

Este es el reto del presente, renovado en cada período y por cada generación. Y este libro ha querido dejar planteadas estas cuestiones, al tiempo que ha mostrado una pequeña parte representativa de la riqueza y de la vitalidad de las distintas tradiciones de crítica que se han desarrollado a lo largo del siglo xx, señalando las múltiples mallas de relaciones, las influencias y superaciones, los homenajes y críticas en que se basa la evolución de la crítica de arquitectura, y dejando sobre el papel el desafío de cuáles pueden ser las premisas de una crítica de arquitectura para el siglo xxi.

Bibliografía básica

(Libros generales sobre la crítica de arte y arquitectura)

Boddy, Trevor; Dias Comas, Carlos Eduardo; Noelle, Louise; Toca, Antonio; Verde Zein, Ruth, "Os caminhos da crítica de arquitetura", en *Projeto*, 181, diciembre de 1994.

Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.

Bürger, Peter, *Theory of the avant-garde*, Manchester University Press/University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

Dani, Marco; Ingraham, Catherine, *Restructuring architectural theory*, Northwestern University Press, Evanston, 1988.

De Fusco, Renato, *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

De Fusco, Renato; Lenza, Cettina, *La nuove idee di architettura. Storia della critica da Rogers a Jencks*, Etaslibri, Milán, 1991.

Fernández Arenas, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Anthropos, Barcelona, 1982.

Hays, K. Michael (ed.), *Oppositions reader*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998.

Hays, K. Michael (ed.), *Architecture theory since 1968*, Columbia Books of Architecture/The MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 1998.

Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Editorial Nerea, Madrid, 1994.

Kruft, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza, Madrid, 1990.

Mallgrave, Harry Francis; Ikonomidou, Eleftherios (eds.), *Empathy, form and space. Problems in German aesthetics. 1873-1893*, The Getty Center for the History and the Humanities, Santa Mónica, 1994.

Nesbitt, Kate (ed.), *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1997*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996.

Ocampo, Estela; Perán, Martí, *Teoría del arte*, Icaria, Barcelona, 1991.

Ockman, Joan (ed.), *Architecture culture 1943-1968. A documentary anthology*, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, Nueva York, 1993.

Patetta, Luciano, *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Hermann Blume, Madrid, 1984.

Pérez Gómez, Alberto, *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, Limusa, Ciudad de México, 1980.

Porphyrrios, Demetri (ed.), "On the methodology of architectural history", en *Architectural Design*, 51, 1981.

Scalvini, Maria Luisa; Sandri, Maria Grazia, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Officina Edizioni, Roma, 1984.

Slager, Henk, *Archeology of art theory*, Editions Rodopi, Ámsterdam/Atlanta, 1995.

Steiner, George, *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* [1989], Destino, Barcelona, 2002³.

Tedeschi, Enrico, *Una introducción a la historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1951.

Venturi, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Bibliografía específica

(Libros complementarios sobre aspectos y autores específicos de crítica de arte y arquitectura)

AA.VV., “Sigfried Giedion: un progetto storico, en *Rassegna*, 25, marzo de 1986.

AA.VV., “Il progetto storico de Manfredo Tafuri, en *Casabella*, 619-620, enero-febrero de 1995.

Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2004.

De Fusco, Renato, “Persico e gli artifici storiografici”, en Cesare de Seta (ed.), *Edoardo Persico*, Electa Napoli, Nápoles, 1987.

Diderot, Denis, *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Editorial Tecnos, Madrid, 1988.

Kermode, Frank (ed.), *Selected prose of T. S. Eliot*, Faber and Faber, Londres-Boston, 1975.

Garrido, Ginés; Cánovas, Andrés (eds.), *Textos de crítica de arquitectura*, Departamento de Proyectos ETSAM, Madrid, 2003.

Gaya, Ramón, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1996.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Ibérico Europeo de Ediciones, Madrid, 1975.

Manent, Marià, nota preliminar a “La ciutat del temps”, en *Poesia completa*, Columna, Barcelona, 1986.

Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000².

Sontag, Susan. *Contra la interpretación* [1961], Alfaguara, Madrid, 1996.

Xavier, Alberto, *Depoimento de uma geração. Arquitectura moderna brasileira*, Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

Agradecimientos

Con el paso de los años, cada vez es más complicado establecer los agradecimientos correspondientes, ya que son innumerables las personas que han aportado datos, referencias e ideas.

En este caso debo agradecer especialmente a Marina Waisman el haberme facilitado fotocopias del libro de Enrico Tedeschi, *Una introducción a la historia de la arquitectura*, totalmente agotado y muy difícil de localizar en bibliotecas. Espero que este pequeño libro sobre la crítica de arquitectura sirva de homenaje a la magna labor de Marina Waisman.

También agradezco a Micha Bandini (Londres), a César Naselli (Córdoba, Argentina) y a Carme Rodríguez y Santiago Barrera (Barcelona) los datos y textos que me han aportado. Y muestro mi agradecimiento a los estudiantes de doctorado en el curso “Crítica de arquitectura en el siglo XX”, impartido en los años 1994 y 1996 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Parte de lo aquí presentado responde a las clases que preparé para dichos cursos y a algunas valiosas aportaciones que los estudiantes hicieron. Al mismo tiempo, la elaboración de este texto ha coincidido con mi intervención, junto a Ignasi de Solà-Morales, Xavier Costa y Jordi Oliveras, en la asignatura de Teoría de la Arquitectura III, del Doctorado del Departamento de Composición Arquitectónica.

Por último agradezco a Josep Muntañola la inclusión de este título en el inicio de la colección, GG Básicos, y a Xavier Güell las sugerencias que ha hecho al redactado final del texto.

Índice onomástico

- Aalto, Alvar 18, 42, 26, 73, 84, 103
Ábalos, Iñaki 95
Adorno, Theodor W. 17, 59, 69,
70, 71, 74, 92
Agrest, Diana 93, 105
Agustín, san 37
Albers, Josef 84
Alberti, Leon Battista 56
Alexander, Christopher 79
Algarotti, Francesco 9
Aliata, Fernando 107
Ambasz, Emilio 18
Anderson, Stanford 85
Appadurai, Arjun 109
Arai, Alberto T. 106
Arango, Silvia 106
Arendt, Hannah 99
Argan, Giulio Carlo 14, 32, 54,
58, 59, 81
Aristóteles 17
Arnheim, Rudolf 57, 87
Asor Rosa, Alberto 82
Asplund, Erik Gunnar 18, 86, 99
Aulenti, Gae 62
Aymonino, Carlo 54, 62, 76, 98
- Baca, Judith 17
Bachelard, Gaston 64, 79, 103
Bacon, Francis 17
Bakema, Jakob B. 49
Ballent, Anahi 107
Bandini, Micha 84
Banfi, Antonio 60
Banham, Reyner 14, 45, 48-50,
53, 80-81, 104
Barceló, Miquel 17
- Barragán, Luis 18
Barthes, Roland 79, 89
Basquiat, Jean-Michel 17
Baudelaire, Charles 104
Baudrillard, Jean, 90
Baumann, Zygmunt 109
Behrendt, Walter Curt 47, 48, 52
Behrens, Peter 36
Benevolo, Leonardo 48, 50-51,
53, 82
Benjamin, Walter 13, 68-70, 71,
82, 99, 104
Berenstein, Paola 106
Bernini, Gian Lorenzo 9, 56
Beuys, Joseph 18
Blake, Peter 67
Blache, Vidal de la 75
Bloch, Marc 102
Blunt, Anthony 48
Bo Bardi, Lina 17, 80, 106
Bofill, Ricardo 66
Bohigas, Oriol 62, 92
Boito, Camillo 21
Bollnow, Otto Friedrich 64
Borchers, Juan 106
Bötticher, Karl 100
Boullée, Etienne-Louis 74
Boyarsky, Alwin 84
Braudel, Fernand 80, 102
Brecht, Bertold 71
Breton, André 71
Brunelleschi, Filippo 76
Buege, David 95
Buonaroti, Miguel Ángel 9, 56
Buchanan, Peter 97
Burckhardt, Jacob 10, 27-30, 41,
54-56, 58, 63, 65, 66, 102, 107

- Bürger, Peter 19, 70-71
 Burke, Edmund 73, 78
 Burle Marx, Roberto 18
- Cacciari, Massimo 82
 Canella, Guido 62
 Cassirer, Ernst 54, 55, 78
 Caveri, Claudio 107-108
 Ceccarelli, Paolo 62
 Chartier, Roger 102
 Chastel, André 60
 Choisy, Auguste 25, 35, 37, 41,
 49, 100
 Chomsky, Noam 93
 Cirici, Alexandre 60
 Ciucci, Giorgio 84
 Coderch, José Antonio 18
 Cohen, Stuart 88
 Collins, Peter 77-78, 98-99
 Colomina, Beatriz 84, 93, 105
 Colquhoun, Alan 85, 88-89, 92,
 98
 Comas, Carlos Eduardo 88, 106
 Comte, August 24, 34
 Conway, Patricia 105
 Costa, Lucio 40, 47
 Croce, Benedetto 14, 23, 32-33,
 46, 51, 58, 74, 81, 89
 Culot, Maurice 26
 Curtis, William 97
- Dal Co, Francesco 84, 93
 Dalí, Salvador 96
 Davis, Mike 104
 De Carlo, Giancarlo 62
 De Fusco, Renato 79
 Deleuze, Gilles 92, 98
 Denes, Agnes 18
 Derrida, Jacques 71, 92-93, 101
 Descartes, René 10, 24
 Diderot, Denis 9, 10
 Dientzenhofer, Kilian Ignaz 63
 Díez, Fernando 106
 Doberti, Roberto 106
 D'Ors, Eugeni *véase* Ors, Eugeni d'
 Drexler, Arthur 85
 Duchamp, Marcel 70
 Durand, J. N. L. 55, 94
 Dvôrak, Max 32
- Eames, Charles, 105
 Eames, Ray 105
 Eco, Umberto 79
 Eiffel, Gustav 42
 Eisenman, Peter 32, 56, 66, 77
 85-86, 90, 92-95, 98
 Eliade, Mircea 10
 Ellis, William 73, 88
 Eliot, T. S. 21, 73
 Empson, William 73
 Engels, Friedrich 75, 104
- Fagiolo, Maurizio y Marcello 13
 Febvre, Lucien 809, 102
 Fehn, Sverre 18, 66
 Fernández, Roberto 106
 Fernández Cox, Cristian 108
 Fernández-Galiano, Luis 98
 Ferrater Mora, José 22
 Ferriss, Hugg 96
 Fiedler, Konrad 26-27, 30, 32
 Flaubert, Gustave 21
 Foster, Norman 50
 Foucault, Michel 82, 92, 99, 101
 Frampton, Kenneth 32, 70, 92,
 99-100, 109
 Francastel, Pierre 60
 Frankl, Paul 26, 40, 63
 Freud, Lucien 17
 Fukuyama, Francis 108
 Fullaondo, Juan Daniel 93
 Fuller, Richard Buckminster 49
- Gabetti, Roberto 50
 Gandelsonas, Mario 92, 93, 105
 García, Ernest 109
 Garnier, Tony 16, 42, 49
 Gaudí, Antoni 46, 96
 Gaya, Ramón 16
 Geddes, Patrick 66
 Gehry, Frank O. 77
 Ghiberti, Lorenzo 31
 Ghirardo, Diane 105
 Giedion, Sigfried 14, 29, 35,
 40-44, 45, 49, 50, 52-53, 59,
 63-66, 81, 85, 99, 109
 Gilly, Friedrich 100
 Giotto 31

- Ginzburg, Carlo 82
 Gobetti, Piero 58
 Gombrich, Ernst H. 10, 15, 32,
 54, 57, 63, 86
 Gorelik, Adrián 107
 Gramsci, Antonio 58, 74
 Grassi, Giorgio 54, 59, 62, 76,
 98
 Graves, Michael 66
 Greenberg, Clement 70
 Gregotti, Vittorio 59, 62
 Gropius, Walter 14, 36, 42, 45,
 52, 63
 Guardini, Romano 37
 Guattari, Félix 92
 Gutiérrez, Ramón 106
- Habermas, Jurgen 70, 99
 Halbwachs, Maurice 75
 Häring, Hugo 46
 Haring, Keith 17
 Harries, Karsten 102-103
 Hauser, Arnold 50, 60, 69
 Hautecœur, Louis 77
 Hayden, Dolores 104
 Hays, Michael K. 70, 84, 93, 106
 Heckscher, August 73
 Hejduk, John 84, 93
 Hegel, Georg W. Friedrich 14, 26,
 29, 34, 43, 86
 Heidegger, Martin 63, 64, 82,
 102-103
 Herbert, Johann Friedrich 26
 Herzog&deMeuron 77
 Hitchcock, Henry-Russell 47, 52,
 53
 Hildebrand, Adolf von 26, 27, 28,
 29, 30, 32
 Hockney, David 17
 Hodgkinson, Patrick 85
 Hoesli, Bernard 84
 Hogden, Lee 84
 Holl, Steven 95
 Holt, Nancy 18
 Hood, Raymond 96
 Hopper, Edward 17
 Horkheimer, Max 68
 Howard, Ebenezer 46
 Hume, David 73
- Husserl, Edmund 27, 63, 103
 Huxtable, Ada Lousie 105
- Ingraham, Catherine 93
 Isola, Aimaro d' 50
 Ito, Toyo 95
- Jacobs, Jane 66, 67-68
 Jacob, François 108
 Jacobs, Robert Hyde 67
 Jeanneret, Charles-Edouard *véase*
 Le Corbusier
 Jeanneret, Pierre 8
 Jencks, Charles 79-80, 99, 109
 Johns, Jasper 55
 Johnson, Philip 47, 52, 105
 Jones, Inigo 84
 Joyce, James 21
 Jullian de la Fuente, Guillermo 8
 Jung, Carl J. 74
- Kahn, Louis I. 40, 49, 66, 73, 85,
 89, 100
 Kant, Immanuel 26, 29
 Kaufmann, Emil 41, 52, 74, 77
 Kennedy, Alicia 93
 Kieffer, Anselm 17
 Klein, Norman M. 104
 Klibansky, Raymond, 57
 Koetter, Fred 85, 88
 Koolhaas, Rem 77, 95-98
 Kostof, Spiro 79
 Kosuth, Joseph 93
 Krauss, Karl 69
 Krauss, Rosalind E. 70
 Krier, Leon 26
 Krier, Rob 26
- Labrouste, Henry 42
 Lakatos, Imre 101
 Landau, Royston 101-102
 Lavedan, Pierre 74
 Le Corbusier 8, 22, 35, 37-39, 40,
 41, 49, 50, 52, 53, 73, 83, 84-85,
 89, 105
 Lessing, Gotthold Ephraim 9
 Levi-Montalcini, Rita 109
 Lévi-Strauss, Claude 10, 20, 75,
 89

- LeWitt, Sol 55
 Libeskind, Daniel 93
 Liernur, Jorge F. 84, 107
 Lipps, Theodor 29
 Llorens, Tomás 88
 Locke, John 73, 78
 Lodoli, Carlo 9, 24
 Loos, Adolf 24, 36, 38, 76, 105
 López Rangel, Rafael 106
 Lovelock, James 109
 Ludeña, Wiley 106
 Lukács, György 69, 71
 Lynch, Kevin 64, 74
 Lyotard, Jean-François 90
- Mahfuz, Edson 106
 Malévich, Kasimir 70, 87
 Malinowski, Bronislaw 74
 Manieri Elia, Mario 84
 Mann, Thomas 75
 Marcuse, Herbert 70, 104
 Marées, Hans von 28
 Margalef, Ramón 109
 Margulis, Lynn 109
 Martuccelli, Elio 106
 Marx, Karl 69, 86, 104
 Mau, Bruce 96
 McLeod, Mary 105
 Meiss, Pierre von 88
 Memmo, Andrea 9
 Merleau-Ponty, Maurice 64, 103
 Mendelsohn, Erich 46
 Mengs, Anton Raphael 9
 Meyer, Hannes 76
 Michelet, Jules 30
 Mies van der Rohe, Ludwig 24,
 36-37, 42, 44, 55, 59, 63, 73,
 76, 85, 100
 Miguel Ángel *véase* Buonaroti,
 Miguel Ángel
 Milizia, Francesco 9
 Miller, John 85, 88
 Minkowski, Hermann 41, 42
 Miró Quesada, Luis 106
 Moholy-Nagy, László 34, 41
 Moles, Abraham 79
 Mondrian, Piet 55, 70, 87
 Moneo, Rafael 76-77, 93
 Morris, Robert 91
- Morris, William 14, 25, 26, 35,
 36, 45, 51
 Mumford, Lewis 48, 66-67
 Muntañola, Josep 79
 Muthesius, Hermann 36, 45
- Nambu, John 95
 Naselli, César 106
 Negri, Antonio 82
 Niemeyer, Oscar 47
 Nietzsche, Friedrich 17, 82, 97,
 102, 109
 Newton, Isaac 38
 Norberg-Schulz, Christian 14, 35,
 63-66, 72, 78-79, 92, 103
 Nouvel, Jean 95
- Ockman, Joan 105
 Ors, Eugeni d' 10, 15
 Ortega y Gasset, José 10, 61
- Paci, Enzo 60
 Pagano, Giuseppe 58
 Palladio, Andrea 23, 40, 56, 85
 Pallasmaa, Juhani 103
 Panofsky, Erwin 31, 32, 37, 42,
 54, 55, 56, 57, 68, 86, 102
 Pehnt, Wolfgang 46
 Perret, August 42, 49, 78, 100
 Persico, Edoardo 32, 58-59, 81
 Peterson, Steve Kent 88
 Pevsner, Nikolaus 14, 44-45, 48,
 49, 51, 52, 53, 57, 99
 Piaget, Jean 63, 79
 Piano, Renzo 50
 Picasso, Pablo 22, 89
 Piñón, Helio 79
 Piranesi, Gianbattista 56, 83
 Platón 22, 86
 Platz, Gustav Adolf 47, 48, 52,
 59
 Poëte, Marcel 75
 Poggioli, Renato 70
 Pollak, Linda 93
 Popper, Karl 15, 57, 86-87, 101
 Portoghesi, Paolo 64, 66
 Praz, Mario 10, 57, 107
 Price, Cedric 50
 Pugin, Augustus Welby 25, 26, 36

- Quaroni, Ludovico 81
 Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome 75
 Quetglas, Josep 16, 84

 Rakatansky, Mark 93
 Rapoport, Amos 79
 Ratzel, Friedrich 74
 Read, Herbert 60, 69
 Rees, William 109
 Rella, Franco 82
 Richards, James Maude 45, 46-47, 53
 Ricoeur, Paul 99
 Riegl, Alois 14, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 41, 43, 46, 54, 57, 63, 69, 87
 Riley, Terence 97
 Rogers, Ernesto Nathan 17, 32, 50, 58, 60-62, 74, 76, 80, 82, 90
 Rogers, Richard 50
 Romero, José Luis 107
 Rossi, Aldo 32, 54, 59, 62, 66, 72, 74-77, 98
 Roth, Alfred 48, 52
 Rowe, Colin 15, 19, 32, 51, 54, 56, 84-88, 92-93, 96, 98, 102
 Rudofsky, Bernard 78
 Ruskin, John 25, 36
 Rykwert, Joseph 10, 14, 78

 Saldarriaga, Alberto 106
 Sant'Elia, Antonio 50
 Sarkis, Hashim 106
 Sartoris, Alberto 53, 58
 Sartre, Jean-Paul 104
 Saussure, Ferdinand de 89
 Saxl, Fritz 14, 56, 57
 Scarpa, Carlo 100
 Scharoun, Hans 46
 Schinkel, Karl Friedrich 36, 85, 100
 Schlosser, Julius von 32
 Schmarsow, August 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32
 Schopenhauer, Arthur 29
 Schumacher, Tom 88
 Scott, Geoffrey 28, 46

 Scott Brown, Denise 73-74, 77
 Scully, Vincent 73, 92
 Segawa, Hugo 106
 Segre, Roberto 20, 106
 Semerami, Luciano 62
 Semper, Gottfried 24, 25, 27, 28, 29, 34, 41, 59, 100
 Sert, Josep Lluís 40, 63
 Shakespeare, William 21
 Silvestre, Graciela 107
 Sitte, Camillo 75
 Siza, Álvaro 77
 Slutzky, Robert 84, 88
 Smithson, Alison y Peter 49, 92
 Smithson, Robert 18
 Sócrates 9, 10, 22, 87
 Soja, Edward N. 104
 Solà-Morales, Ignasi de 98
 Soltan, Jerzy 8, 92
 Sontag, Susan 16, 19
 Sorre, Maximilien 75
 Sostres, Josep Maria 90
 Spengler, Oswald 30, 108
 Spivak, Gayatri 109
 Steiner, George 10, 16, 21, 107
 Stephenson, Joe 17
 Stirling, James 49, 77, 84-85
 Stumpf, Carl 27
 Sullivan, Louis 39, 40
 Summerson, John 77, 80

 Tafuri, Manfredo 17, 20, 32, 62, 70, 75, 81-83, 93, 102, 99, 106, 109
 Taine, Hyppolyte 24
 Tanguma, Leo 17
 Taut, Bruno 40
 Távora, Fernando 18
 Tedeschi, Enrico 25, 88-90, 106
 Tentori, Francesco 62
 Tessenow, Heinrich 18, 76, 99
 Teysnot, George 84
 Tolstoi, León 21
 Tomás de Aquino, santo 37
 Toynebee, Arnold Joseph 30, 108
 Tronti, Mario 82
 Tschumi, Bernard 95, 97

- Ungers, Oswald Mathias 92-93, 96
 Unwin, Raymond 46
 Utzon, Jørn 18, 44, 100
- Valéry, Paul 7
 Van der Broek, Joanes H. 49
 Van de Velde, Henry 36, 59
 Van Eyck, Aldo 17, 66
 Vattimo, Gianni 98
 Velázquez, Diego de 22
 Venturi, Lionello 31, 32, 33, 58,
 59, 81
 Venturi, Robert 14, 17, 64, 66,
 72-74, 76-77, 93
 Verde Zein, Ruth 106
 Verdi, Giuseppe 21
 Vidler, Anthony 76, 92-93
 Villagran García, José 106
 Villanueva, Carlos Raúl 106
 Viollet-le-Duc, Eugène-
 Emmanuel 25, 37, 79, 100
 Visher, Friedrich Theodor 26, 29
 Visher, Robert 29, 30
 Vitruvio 12
 Vivas, Fruto 18
 Vriesendorp, Madelon 96
- Waisman, Marina 88, 90, 106
 Warhol, Andy 17
 Warburg, Aby 14, 32, 54, 55, 56,
 57, 68
- Watkin, David 14, 26, 45
 Weber, Alfred 108
 Weber, Max 51, 58, 69, 108
 Weisman, Leslie 105
 Wigley, Mark 93, 105
 Winckelmann, Johann Joachim
 9, 31, 57
 Wind, Edgar 14
 Whitman, Walt 39
 Wittgenstein, Ludwig 15, 108
 Wittkower, Margot 56
 Wittkower, Rudolf 15, 32, 54, 56,
 57, 84-86
 Wölfflin, Heinrich 26, 29, 30, 31,
 32, 37, 40, 42, 43, 54, 58, 63,
 65, 68, 87
 Worringer, Wilhelm 17, 29, 32,
 37, 54
 Wright, Frank Lloyd 18, 37,
 39-40, 42, 45, 46, 47, 49, 52,
 53, 59, 67, 73, 100
- Xenakis, Iannis 8
- Zanusso, Marco 62
 Zenghelis, Elia 96
 Zenghelis, Zoe 96
 Zevi, Bruno 45, 46, 48, 51, 53, 58,
 64, 81, 89-90
 Zimmermann, Robbert 28