

LA ARQUITECTURA DE HOY

XXI CONGRESO  
INTERNACIONAL

87

AICA

7

Biblioteca de la Asociación Española de Críticos de Arte

*DISEÑO:*  
**ARQUETIPO**

---

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA  
DE CRÍTICOS DE ARTE

LA ARQUITECTURA DE HOY



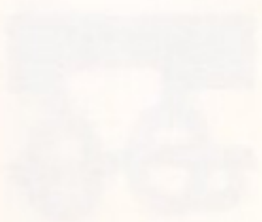
A. E. C. A.

MADRID 1987

ARCHIVE  
DE LA BIBLIOTECA  
Nº  
206

ASOCIACIÓN  
DE CRÍTICOS

LA ARQUITECTURA DE HOY



© COPYRIGHT. ASOCIACION ESPAÑOLA DE CRITICOS DE ARTE  
Imprime: PAR, Artes Gráficas, S. A.  
ISBN: 84-404-0398-4  
Depósito Legal: M-30078-1987

ARCHIVES  
DE LA CRITIQUE D'ART

Nº

Cote HLABS.



PRESIDENCIA DE HONOR

*Su Majestad la Reina*

PATROCINADO POR:

**MINISTERIO DE CULTURA  
COMUNIDAD DE MADRID  
AYUNTAMIENTO DE MADRID**

El Congreso agradece su  
colaboración a:

**Ayuntamiento de Aranjuez,  
Ayuntamiento de San Lorenzo  
de El Escorial, Caja de Ahorros  
de Madrid, Centro de Arte  
Reina Sofía, Feria  
Internacional de Arte  
Contemporáneo/ARCO,  
Fundación Caja de Pensiones,  
Fundación Caixa de  
Barcelona, Madrid/2 —La  
Vaguada—, Ministerio de  
Obras Públicas y  
Urbanismo/MOPU, Museo  
Lázaro Galdiano, Museo del  
Prado, Patrimonio Nacional,  
Real Academia de Bellas  
Artes de San Fernando.**

■ I N D I C E ■

■ PROLOGO (Cesáreo Rodríguez Aguilera) .....	7
▲ PROLOGE .....	11
● PROLOGE .....	14
■ PRESENTACION (José-Augusto França) .....	17
▲ PRESENTATION .....	19
● PRESENTATION .....	21
1.º <b>PONENCIA</b> (Oriol Bohigas) .....	
■ LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS .....	25
▲ THE ARCHITECTURE OF MUSEUM .....	27
● L'ARCHITECTURE DES MUSEES .....	29
2.º <b>PONENCIA</b> (Valeriano Bozal) .....	
■ CRITICA DE ARTE Y ARQUITECTURA .....	31
▲ CRITICISM ON ART AND ARCHITECTURE .....	41
● CRITIQUE D'ART ET ARCHITECTURE .....	48
3.º <b>PONENCIA</b> (Simón Marchán Fiz) .....	
■ ¿SEPARACION DE LO DESIGUAL O MEZCLA? SOBRE LA RELACION ENTRE ARTES PLASTICAS Y ARQUITECTURA .....	55
▲ THE SEPARATION OF THE UNEQUAL OR MIXTURE? ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE PLASTIC ART AND ARCHITECTURE .....	72
● SEGREGATION DES ELEMENTS DIVERGENTS OU MELANGES? DES LIENS ENTRE LES ARTS PLASTIQUES ET L'ARCHITECTURE MODERNE .....	84
COMUNICACIONES .....	98

---

## ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE CRÍTICOS DE ARTE

---

### JUNTA DIRECTIVA

---

#### ■ PRESIDENCIA

Presidente:

*Cesáreo Rodríguez Aguilera*

Vicepresidente:

*Florencio Arnán Lombarte*

#### ■ SECRETARIA

Secretario General:

*José Marín Medina*

Vicesecretarios:

*Rafael Pons Aguilar*

*José Corredor Matheos*

#### ■ VOCALES

*Vicente Aguilera Cerni*

(A. Valenciana C.A.)

*Angel Azpeitia Burgos*

(A. Aragonesa C. A.)

*María José Corominas*

*Daniel Giralt Miracle*

(A. Catalana C. A.)

*Rosa Martínez de Lahidalga*

*Mario Angel Marrodán*

*Fernando Mon*

*José Manuel Vallés*

*Fernández*



---

**■ P R O L O G O ■**

**N**OS sentimos muy satisfechos y agradecidos por el hecho de que se haya elegido España para la celebración del XXI Congreso AICA.

Desde 1948, la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) viene celebrando anualmente reuniones plenarias de su Consejo de Administración, Asambleas generales y Congresos internacionales en diversas ciudades de Europa. En alguna ocasión, estos encuentros se han convocado en América, en África y en el Próximo Oriente.

Aunque en el año 1979 tuvo lugar en Barcelona la celebración de una Asamblea General, España nunca, hasta hoy, había podido ser anfitrión de un Congreso internacional AICA.

Hemos realizado un gran esfuerzo para que las actividades propias de la Asamblea y del Congreso puedan celebrarse del mejor modo posible y hemos procurado también que las horas libres de aquellas actividades puedan utilizarse por los asistentes para conocer instituciones, centros, museos y lugares de especial interés.

Todo ello ha sido posible, dada la falta de estructura y de medios de nuestra Asociación española para una organización de esta naturaleza, gracias a la generosa colaboración que hemos encontrado en instituciones oficiales y privadas, a todas las cuales reitero nuestro agradecimiento.

Deseo destacar, ante todo, el hecho de que S.M. la Reina haya querido honrarnos con su aceptación de la Presidencia de Honor del Congreso y de la Asamblea General de la AICA. Respetuosamente le expresamos nuestro agradecimiento.

Nuestra Asociación española es joven. Nacida como tal en

abril de 1961, ha realizado, desde entonces, muchas y muy diversas actividades, y ha mantenido, especialmente en los últimos años, constantes relaciones con la Asociación internacional, hasta el punto de que hoy dos de nuestros miembros forman parte de su Junta de Gobierno, José Marín-Medina, como Vicepresidente, y María José Corominas, como Miembro del Consejo de Administración. Uno de los miembros de la Asociación Española, Alexandre Cirici Pellicer, a quien dedico un emocionado recuerdo, fue Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

A partir de 1980 la Asociación Española de Críticos de Arte inicia un proceso de reorganización interna (nuevos Estatutos, nuevo Reglamento de régimen interior, nuevas relaciones con las Asociaciones de críticos de diversas Autonomías del Estado español) y de actividades corporativas (reunión puntual de Asambleas, convocatorias rigurosas de elecciones, Congresos bienales, Cursos de estudio, publicaciones...) que han renovado y vigorizado nuestra entidad.

En este programa de actividades hay que incluir el logro de volver a normalizar por completo las relaciones entre la Asociación española y la Asociación internacional de críticos de arte, proceso de normalización al que ha contribuido especialmente, por parte de AICA, su actual presidente, José-Augusto França.

En el Congreso Internacional de AICA, en 1985, celebrado en Bruselas, se brindó la idea de celebrar en Madrid el Congreso de 1987, propuesta que fue aceptada.

El tema del Congreso: las relaciones, no siempre fáciles, entre arquitectura y crítica de arte. Era conveniente iniciar el estudio de este asunto, especialmente en unos momentos como los actuales —los de la llamada «posmodernidad»— en que tanta relevancia está teniendo el proceso arquitectónico internacional sobre el curso vivo de la práctica y del pensamiento artísticos.

La moderna crítica de arte española ha tenido un desarrollo singular, hasta el punto de que uno de sus más significados representantes, Eugenio d'Ors, que se permitió afirmar, al término de nuestra guerra, al comienzo de los años cuarenta, que «el público de Madrid, el de casi toda España, y aún sus críticos militantes, se encontraban ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal», pudo decir diez años más tarde que «el arte moderno podía, en adelante, entre nosotros, andar solo».

Desde entonces hasta hoy el arte moderno en España ha tenido un desarrollo excepcional. Algunos de sus artistas son hoy figuras de universal reconocimiento y la profusión de actividades, en las grandes e incluso en las pequeñas ciudades, han alcanzado un alto nivel. Se han creado mercados y ferias de arte,

se ha fomentado el coleccionismo y se ha divulgado ampliamente este fenómeno cultural que supone el arte moderno.

Nuestras Universidades, que ignoraron el hecho más tiempo del debido, han dado al país, en las últimas décadas, numerosas promociones de bien formados licenciados y doctores, que han venido a recoger la antorcha de este esfuerzo de promoción, análisis y enjuiciamiento del arte nuevo, que nosotros, los de generaciones ya maduras, habíamos iniciado por cuenta propia, en momentos especialmente difíciles.

Esta madurez nuestra coincide con la madurez y crisis del amplio y riquísimo período de la modernidad, en el que hemos podido contemplar y participar en el variado y fértil espectáculo de la creatividad, a través de la plástica, del hombre contemporáneo.

En cierto sentido, la modernidad puede presentarse hoy como un ciclo cerrado que, aunque siga nutriendo las nuevas actividades creativas, éstas parten hoy de otros conocimientos de la realidad, de una filosofía y de un panorama mental distinto.

Se ha dicho que la verdadera hazaña de la modernidad consistió en secularizar los contenidos básicos de la teología. En su relación específica con el arte, sus principios esenciales fueron la libertad, la subjetividad, el progreso ininterrumpido y la posibilidad utópica de un real mundo mejor. Principios paralelos a la ilusión política de la época, que en gran parte se hundieron con los acontecimientos y realidades posteriores a la segunda guerra mundial.

En materia de conocimiento, la noción del «tiempo elástico», de la relatividad einsteniana, el descubrimiento del «gran desconocido» (el subconsciente), a partir de Freud, y la simple y trascendental noción del «hombre como ser natural», de los principios evolucionistas, a partir de Darwin, suponen la extinción o el retroceso de muchos de nuestros mitos históricos y de nuestra visión de las cosas.

Paralelamente, en el mundo de la creatividad artística, la visión cambia y la naturaleza se contempla de otro modo, partiendo de los aspectos distintos de la luz, el color e, incluso, la forma; de la captación de los elementos fugaces del objeto; de su distorsión; de su evocación consciente o inconsciente... El mundo de las cosas y de los signos se enriquece casi sin límites. El arte se amplía y profundiza.

Hoy la postmodernidad se nos ofrece como una caracterización o una idea, en cierto modo, difusa y, a veces, contradictoria. Los viejos paradigmas de la superioridad, la jerarquía o el perfeccionismo ya no sirven. En la nueva biología se acentúa el carácter del hombre como máquina de supervivencia de nuestros genes; la física nos lleva a la teoría cuántica de los sucesos sin causa, de la incertidumbre en el mundo atómico. Hoy la his-

toría se contempla como fábula, de acuerdo con la profecía nietzscheana; hoy la verdad está en la seducción de los mensajes y de las obras de arte.

El fin del conocimiento no es descubrir el secreto del mundo, sino dialogar con el mundo. Esto supone trabajar en la incertidumbre. Pero es que se ha de ser consciente de que a medida que se amplía el conocimiento se amplía la ignorancia. Hoy se considera que una teoría final o perfecta, explicativa de la totalidad de la realidad, incapaz de ser mejorada, tiene tan poco sentido como la idea de un cuadro perfecto o de una sinfonía perfecta. La nueva ciencia cuestiona la verdad, cuestiona lo que existe, hace crítica móvil e inventiva, se abre a la poesía, a lo inaudito, a lo desconocido.

Estos sugestivos pasos en el conocimiento, y muchos otros más que podrían señalarse, inciden necesariamente en las nuevas ideas, en la nueva filosofía. Inevitablemente también en la filosofía del arte, en el arte mismo, ya que, como agudamente se ha afirmado, idea artística y arte son... a misma cosa.

En cualquier caso, la postmodernidad es lo que hoy se construye significativamente, levantándose tras las cenizas de la llamada crisis de la modernidad y asumiendo las circunstancias del entorno social y cultural, de lo que, indudablemente, surgirán las nuevas realidades artísticas. Es posible que, de momento, se haya asumido el concepto de lo «retroprogresivo», es decir, de la marcha simultánea hacia lo nuevo y hacia lo antiguo, hacia la complejidad y hacia el origen.

Perdida la esperanza («no hay nada que esperar: todo está ya aquí»), roto el mito del progresismo (sus costes exceden a sus ventajas), exaltada la capacidad interior, la postmodernidad puede asumir —o ser ya— esta filosofía del gusto a la complejidad y a la aventura, sin pretensiones absolutas ni sentimientos de culpa.

Desde nuestro punto de vista de espectadores y cómplices, hemos de estar alerta para el análisis y el goce de los nuevos productos culturales; y si nos contagiamos, para luchar y participar en la medida de nuestras fuerzas. (\*)

**Cesáreo Rodríguez Aguilera**  
PRESIDENTE DE LA  
ASOCIACION ESPAÑOLA DE  
CRITICOS DE ARTE

(\*) Esta presentación es un esquema de las palabras inaugurales del XXI Congreso AICA.

## ▲ P R O L O G U E ▲

**W**E are very satisfied and grateful that Spain has been chosen for the XXI congress of the IAAC to be held in. Since 1948, the International Association of Art Critics (IAAC) has been holding full meetings of its Governing Body, General Assemblies and international Congresses annually in various cities of Europe. On some occasions these meetings have been scheduled in America, in Africa and in the Near East. Although in the year 1979 a General Assembly was held in Barcelona, Spain has never until now been able to be the host of an IAAC international Congress.

We have made a great effort so that the activities which are particular to the Assembly and the Congress, can be held in the best way possible and we have also made sure that the free time from those activities can be used by those attending, to get to know institutions, centres, museums and places of special interest.

In view of the lack of structure and means of our Spanish Association for an organization of this nature, all of this has been possible thanks to the generous collaboration we have found in official and established institutions, to all of whom I reiterate our thanks.

Above all I wish to emphasize the fact Her Majesty the Queen has wanted to honour us by her acceptance of the Honorary Presidency of the Congress and the General Assembly of the IAAC. We express our thanks to Her with great respect.

Our Spanish Association is young. It was founded as such in April 1961, and since then has carried out many and very different activities and especially in the last few years has maintained constant relationships with the international Association so that today two of our members form a part of its Governing Body; José Marín-Medina as Vicepresident, and María José Corominas, as a Member of the Board of Directors.

One of the members of the Spanish Association, Alexandre Cirici Pellicer, to whom I dedicate a touching memory, was President of the International Association of Art Critics. From 1980, the Spanish Association of

Art Critics began a process of internal reorganization (new Articles of Association, new internal Bylaws, new relationships with the Associations of critics of several Autonomies of the Spanish State) and corporative activities (punctual meeting of Assemblies, rigorous election sessions, Biennial Congresses, study Courses, publications...) which have renewed and invigorated our entity. Within this programme of activities must be included the achievement of once again normalizing completely, relations between the Spanish Association and the international Association of art critics. On the part of the IAAC, the president of the moment, José-Augusto França, has especially contributed to this process of normalization.

In the international IAAC Congress in 1985, held in Brussels, the idea of holding the 1987 Congress in Madrid was offered and accepted.

The theme of the Congress is: the relations between architecture and art critics, which are not always easy. It was appropriate to begin the study of this matter, especially at a time like the present - of the so-called "postmodernity" in which the international architectonic process on the live course of practice and artistic thought was having so much relevance.

Modern criticism of Spanish art has had a unique development, to such a point that one of its most significant representatives, Eugenio d'Ors, who took the liberty of affirming at the end of our war, at the beginning of the forties, that "the Madrid public, the public of almost the whole of Spain, and even its militant critics, were in the dark as far as knowing a single page of universal contemporary art" could say ten years later that "modern art could function by itself among us from now on".

Since then until today modern art in Spain has had an exceptional development. Some of its artists are universally recognized figures and the profusion of activities in large and even in small cities has reached a high level. Markets and art fairs have been created, collectionism has been fomented and this cultural phenomenon that modern art means

has been widely disseminated.

Our Universities who ignored the fact longer than they should, have given the country in the last decades, numerous well formed graduates and doctors every year, who have come to pick up the torch of this effort of promotion, analysis and judgement of the new art, which we, of more mature generations had begun on our own account, in especially difficult moments.

This maturity of ours coincides with the maturity and crisis of the wide and very rich period of modernity, in which we have been able to contemplate and participate in the varied and fertile spectacle of the creativity of contemporary man, through plastic arts.

In a certain sense, modernity can be presented today as a closed cycle which, although it continues to nourish the new creative activities, the latter nowadays start from other knowledge of reality, from a different philosophy and panorama.

It has been said that the true feat of modernity consisted in secularizing the basic contents of theology. In its specific relationship with art, its essential principles were liberty, subjectivity, uninterrupted progress and the utopic possibility of a better real world. These principles are parallel to the political illusion of the era, which mainly collapsed with the events and realities after the second world war.

As regards knowledge, the notion of "elastic time", of the Einsteinian relativity, the discovery of the "great unknown" (the subconscious), from Freud onwards, and the simple and transcendental notion of "man as a natural being", of the evolutionist principles, from Darwin onwards, mean the extinction or recession of many of our historical myths and of our vision of things.

On a parallel with this, in the world of artistic creativity, the vision changes and nature is contemplated in another way, starting from the different aspects of light, colour and even form; from the capturing of the fleeting elements of the object; from its distortion; from its conscious or unconscious evocation... The world of things and signs is enriched almost

without limits. Art is extended and deepened. Nowadays postmodernity is offered to us as a characterization or an idea which is to some degree diffuse and at times contradictory. The old paradigms of superiority, hierarchy or perfectionism are of no use any more. With the new biology, the character of man as the survival machine of our genes is accentuated; physics takes us to the quantic theory of happenings without a cause, of the uncertainty of the atomic world. Nowadays history is contemplated as a tale, in accordance with the nietzschean prophecy; nowadays truth is in the seduction of messages and works of art. The aim of knowledge is not to discover the secret of the world but to talk with the world. This means working in uncertainty. But the fact is that one must be aware that at the same time as knowledge is being extended ignorance is being extended. Nowadays it is felt that a final or perfect theory, explaining the whole of reality, incapable of being improved, has as little meaning as the idea of a perfect painting or a perfect symphony. The new science questions the truth, questions what exists, makes moving and inventive criticism, opens itself up to poetry or what is unheard-of, or unknown. These suggestive steps in knowledge,

and many more which could be pointed out, necessarily affect the new idea, the new philosophy. Inevitably also in the philosophy of art, in art itself, since artistic idea and art are the same thing, which has already been shrewdly affirmed. In any case, postmodernity is what is being significantly constructed, arising from the ashes of the so-called crisis of modernity and assuming the circumstances of the social and cultural surroundings, from which the new artistic realities will undoubtedly arise. It is possible that for the moment, the concept of "retrogressive" has been assumed i.e. of the simultaneous progress towards what is new and towards what is old, towards complexity and towards origin. Having lost hope ("there is nothing to hope for: everything is here already"), the myth of progressivism having been broken (its costs exceed its advantages), inner capacity having been praised, postmodernity can assume – or already be – that philosophy of liking of complexity and adventure, without absolute pretensions nor feelings of blame. From our point of view of spectators and accomplices, we must be on the alert for the analysis and the enjoyment of the new cultural products; and if we are affected, to fight and participate as far as we can\*.

**Cesáreo Rodríguez Agullera**

PRESIDENT OF THE SPANISH  
ASSOCIATION OF ART CRITICS.

(\*) This presentation is a draft of the inaugural words of the XXI IAAC Congress.

---

 ● P R O L O G E ●
 

---

C'EST avec satisfaction et reconnaissance que nous constatons que l'Espagne a été choisie pour accueillir les assises du XXIème Congrès de l'AICA. Depuis 1948, l'Association internationale de Critiques d'Art (AICA) a tous les ans célébré les réunions plénières de son Conseil d'Administration, ses Assemblées Générales et ses Congrès internationaux dans diverses villes d'Europe. Ces rencontres ont parfois été organisées en Amérique, en Afrique et au Proche-Orient. A l'exception d'une Asssemblée Générale convoquée à Barcelonne en 1979, l'Espagne n'avait jamais été appelée, jusqu'à présent, à être le pays hôte d'un Congrès international de l'AICA.

Aussi, aucun effort n'a été épargné pour que les activités respectives de l'Assemblée et du Congrès puissent donner toute satisfaction. Par ailleurs, en marge de ces activités, les participants auront le loisir de visiter des institutions, des centres, des musées et autres lieux d'intérêt. Bien que notre Association espagnole ne possède ni la structure ni les moyens suffisants pour organiser une rencontre de cet ordre, la généreuse collaboration que nous avons trouvée auprès des institutions publiques et privées l'ont rendue possible et d'ici je tiens à leur adresser de nouveau nos remerciements.

Je souhaite avant tout souligner la présence de S. M. la Reine qui a bien voulu nous distinguer en acceptant la Présidence d'Honneur du Congrès et de L'Assemblée Générale de l'AICA. C'est avec le plus profond respect que nous lui exprimons notre gratitude.

Bien que de constitution récente (avril 1961), l'Association espagnole a néanmoins mené à bien nombreuses activités très différentes et, au cours des dernières années en particulier, a entretenu des rapports constants avec l'Association internationale au point qu'aujourd'hui, deux de nos membres font partie de son Conseil exécutif, José Marín-Medina, en qualité de Vice-Président, et María José Corominas, en qualité de membre du Conseil d'Administration. L'un des



membres de l'Association espagnole, Alexandre Cirici Pellicer, dont nous gardons un émouvant souvenir, a été Président de l'Association internationale de Critiques d'Art. A partir de 1980, l'Association espagnole de Critiques d'Art s'engage dans un processus de réorganisation interne (nouveaux statuts, nouveau règlement interne, nouvelles relations avec les Associations de Critiques des différentes Autonomies de l'État espagnol). En même temps, elle se consacre à des activités corporatives (réunion ponctuelle d'assemblées, convocation rigoureuse d'élections, congrès bi-annuels, séminaires, publications, ...) qui ont renouvelé et consolidé ses structures. A son programme s'inscrit le rétablissement des relations entre l'Association espagnole et l'Association internationale de Critiques d'Art, réussite à laquelle l'actuel Président de l'AICA, José-Augusto França, a largement contribué. C'est à Bruxelles, lors du Congrès international de l'AICA de 1985 qu'a surgi l'idée de tenir à Madrid le Congrès de 1987, proposition qui a alors été retenue. Le présent Congrès est dédié à l'analyse du rapport, souvent difficile, entre l'architecture et la critique d'art. Il convenait d'aborder ce sujet, spécialement à une époque comme la nôtre — l'époque du dit «post-modernisme» — où l'évolution de l'architecture internationale marque d'une façon décisive le courant vivant de la pratique et de la pensée artistiques. La critique d'art moderne a connu en Espagne une singulière évolution, au point que l'un de ses représentants les plus éminents, Eugenio d'Ors, qui s'était permis d'affirmer au terme de notre guerre, au début des années quarante, que «le public de Madrid, celui de toute l'Espagne presque, voire ses critiques militants, ignorent jusqu'à la moindre page de l'art universel contemporain», a pu dire, dix ans plus tard «l'art moderne a désormais une place à part entière nous». Depuis lors jusqu'à nos jours, l'art moderne en Espagne a connu un

essor exceptionnel. Certains de nos artistes sont aujourd'hui de grands noms universellement reconnus. Les multiples activités dans les grandes et même dans les petites villes, sont de premier ordre. Des marchés et des expositions d'art ont été organisés, le goût pour la collection est encouragé et ce phénomène de l'art moderne est amplement divulgué. Nos universités qui, trop longtemps, ont négligé ce phénomène, ont donné au pays, dans ces dernières décennies, de nombreuses promotions de licenciés et de docteurs solidement formés qui ont su reprendre le flambeau de cet effort de divulgation, d'analyse et de valoration de l'art nouveau que nous, les générations déjà mûres, avons engagé pour notre propre compte et en des temps spécialement difficiles. Cette maturité qui est la nôtre coïncide avec la maturité et la crise de la longue et prolifique période du modernisme pendant laquelle il nous a été donné d'assister et de participer, à travers les arts plastiques, à un spectacle varié et riche de la créativité de l'homme contemporain. Dans une certaine mesure, même si le modernisme apparaît aujourd'hui comme un cycle complet, il n'en continue pas moins d'inspirer de nouvelles activités créatives qui, par ailleurs, s'épanouissent dans une nouvelle approche de la réalité, dans une philosophie et un état d'esprit différents. Pour certains, le véritable exploit du modernisme a été de séculariser la matière fondamentale de la théologie. Pour ce qui est de l'art en particulier, les principes essentiels du modernisme ont été la liberté, la subjectivité, le progrès ininterrompu et la possibilité utopique d'un monde meilleur. Principes parallèles au courant politique du moment qui, dans une large mesure, ont perdu raison d'être avec les événements et les réalités qui suivirent la deuxième guerre mondiale. Dans le domaine de la connaissance, la notion du «temps extensible», la théorie de la relativité d'Einstein, la découverte du «grand inconnu» (le subconscient) depuis Freud et la notion simple et transcendente de

«l'homme en tant qu'être naturel», de la théorie de l'évolution depuis Darwin, ont abouti à l'élimination ou au recul de bon nombre de nos mythes historiques et de notre vision des choses.

En même temps, dans le monde de la création artistique, la vision se mue et la nature se contemple sous un autre jour, en partant des aspects changeants de la lumière, de la couleur et même de la forme; de la captation des éléments fugaces de l'objet; de sa distorsion; de son évocation consciente ou inconsciente... Le monde des choses et des signes s'enrichit au delà de toute limite. L'art grandit et s'approfondit.

Aujourd'hui le post-modernisme nous apparaît comme une caractérisation ou une idée, en quelque sorte, diffuse et, parfois, contradictoire. Les anciens paradigmes de la supériorité, de la hiérarchie ou du perfectionnisme se révèlent impuissants. Dans la nouvelle biologie, le caractère de l'homme en tant qu'instrument de survie de ses propres gènes s'accroît; la physique nous amène à la théorie quantique des événements sans cause, à l'incertitude de l'ère atomique. Aujourd'hui l'histoire est regardée comme une fable, d'après la prophétie nitzschéenne; aujourd'hui la vérité réside dans la séduction des messages et des œuvres d'art.

La fin de la connaissance n'est pas de connaître le secret du monde, mais d'établir un dialogue avec le monde. Cela suppose travailler dans l'incertitude. Mais c'est qu'il nous faut être conscients que plus la connaissance s'enrichit, plus l'ignorance grandit. Aujourd'hui on considère qu'une théorie finale ou parfaite, qui explique la réalité dans

toute son ampleur, qui ne peut plus être perfectionnée, n'a guère plus de sens qu'un tableau ou qu'une symphonie parfaite. La nouvelle science remet en question la vérité, remet en question ce qui existe, fait une critique versatile et enrichissante, s'ouvre à la poésie; à tout ce qui est inédit, à tout ce qui est inconnu.

Ces progrès suggestifs dans la connaissance, et tant d'autres que nous pourrions citer, incident nécessairement dans les nouvelles idées, dans la nouvelle philosophie. Ils marquent irrémédiablement aussi la philosophie de l'art, l'art lui-même, car, comme on l'a si justement signalé, concept artistique et art sont une seule et même chose.

En tout cas, c'est bien le post-modernisme qui aujourd'hui s'érige de façon décisive, renaissant des cendres de la dite crise du modernisme et se conformant aux circonstances de l'environnement social et culturel, d'où surgiront de nouvelles réalités artistiques. Il se peut que, pour l'instant, on ait assumé le concept du «rétro-progressif», c'est-à-dire le cheminement simultané vers le nouveau et vers l'ancien, vers la complexité et vers l'origine.

Tout espoir ayant disparu («il n'y a rien à attendre: tout est déjà ici»), le mythe du progressisme brisé (ses avantages n'en justifient pas les coûts), la capacité intérieure exaltée, le post-modernisme peut assumer —ou être déjà— cette philosophie du goût pour la complexité et l'aventure, sans prétentions absolues ni sentiment de culpabilité.

De notre point de vue de spectateurs et de complices, nous devons rester vigilants pour ne pas manquer d'analyser et d'apprécier les nouveaux produits culturels; dans le cas contraire, pour lutter et participer dans la mesure de nos possibilités. (\*)

**Cesáreo Rodríguez Aguilera**

PRESIDENT DE L'ASSOCIATION  
ESPAGNOLE DE CRITIQUES D'ART

(\*) Cet article est un compte-rendu du discours d'ouverture du XXI<sup>ème</sup> Congrès de l'AICA.

---

## ■ PRESENTACION ■

**H**ACE tres años, a invitación de la sección francesa de nuestra Asociación, acepté la presentación de mi candidatura a la presidencia, que me distinguía así con su confianza. En aquella ocasión, Vds. me honraron con sus votos y quizás recuerden que entonces declaré que no me presentaría a una reelección, pues pensaba (y todavía pienso) que es necesario, en razón del carácter internacional de la AICA, pluralizar al máximo nuestros presidentes. Por este motivo he rechazado las amistosas proposiciones que me instaban a solicitar un nuevo mandato, y es desde una perspectiva de simple vocal de la Asociación que he visto perfilarse a lo largo de este año dos candidaturas y sobre una de ellas recaerán nuestras preferencias.

El presidente, obviamente, no tiene que pronunciarse en esta pugna amistosa pero quisiera, no obstante, expresar un deseo: que nuestra asamblea pueda elegir el presidente que mejor satisfaga las exigencias tanto científicas como corporativas e incluso corporativas de la AICA. Eso es, sin duda alguna, lo que Vds. harán, pues la obtención de la mayoría confiere, por principio democrático, la calidad de mejor al candidato elegido —aunque la minoría puede (y debe) siempre opinar de otro modo...

Por regla general, que no por ello deja de ser una condición «sine qua non», el candidato idóneo es aquel cuyo programa contiene el mayor número de ideas realistas, es decir realizables o aun aquellas fundadas en posibilidades materiales susceptibles de ser llevadas a la práctica con éxito.

Como presidente saliente no puedo sino poner de manifiesto felicitándome al mismo tiempo por ello, que los dos candidatos no vengan de Europa como ocurría desde hace un cuarto de siglo, sino de otra parte del mundo, de esa América del Sur situada a unos cuantos miles de kilómetros de nuestra sede,

allende los mares. Que el cargo presidencial rebase las fronteras de Europa es, sin duda alguna, un hecho positivo en sí, ya que el mundo evoluciona y los centros culturales se desplazan —incluso si desaparecen en la lucha de la competencia comercial por la supremacía. Bien es cierto que la AICA tuvo hace mucho un presidente norteamericano, James Sweeny: nuestra Asociación era entonces una familia no demasiado numerosa por la que la Sra. Gille-Delafor, Secretaria General, velaba en París con una dedicación ejemplar. Hoy sus asociados somos más de dos mil, distribuidos en una cincuentena de secciones nacionales en Europa, en Asia, en Africa, en las Américas, en Oceanía, y debemos procurar a la vez una descentralización y centralización coherentes y orgánicas. Una Secretaria en París y un presidente que pueda mantenerse permanentemente en contacto con ella —tal es la condición necesaria, diría incluso indispensable, para el equilibrio de la AICA, en un futuro que se presagia sombrío. Cómo concebir un porvenir fácil para una actividad profesional cultural y social que la industria del consumo de masa banalizada y, por ende, debilitada, oprime mediante una «culture business» generalizada?...

Por otra parte, deseo felicitar a la sección española de nuestra Asociación que el año pasado celebró su 25 aniversario con un congreso a cuya inauguración tuvo la amabilidad de invitarme. Es ella quien ahora organiza la 40.ª Asamblea General y el 21 Congreso Internacional de la AICA. Nuestro colega José Marín-Medina ha sido el brazo ejecutor de esa labor de organización; en nombre del gabinete de la AICA le agradezco su entrega y su esfuerzo.

Finalmente sólo me queda agradecer igualmente, con mi más cordial despedida, a todos los miembros de la AICA y particularmente a mis colegas del Consejo de Administración, el apoyo que han dispensado al gabinete que he tenido el privilegio de presidir durante el período de tres años que ahora llega a su término.

Deseo asimismo, expresar mi agradecimiento a la UNESCO en las personas de su Subdirector General, Henri Lopes, al que tuve el honor de recibir en París, y de la Srta. Madeleine Gobeil, que pusieron su amistad y dedicación en todo momento al servicio de la causa de la AICA.

Por último, permítanme dedicar al nuevo presidente que Vds. van a elegir mis mejores votos de éxito durante su mandato que encarnará el futuro inmediato de esta Asociación de vocación cultural y social a la que tengo la satisfacción de pertenecer desde hace una treintena de años.

**José-Augusto França**

PRESIDENTE

---

**● PRESENTATION ●**

**T**HREE years ago, I accepted presentation of my candidature for the presidency, by invitation of the French section of our Association which thereby distinguished me by its confidence. On that occasion, you honoured me with your votes and perhaps you'll remember that I declared then that I would not present myself for re-election because I thought (and I still think) that due to the international character of the AICA it is necessary to pluralize our presidents to the utmost. For this reason I have rejected the friendly proposals which urged me to apply for a new term of office and it is from the perspective of a simple spokesman of the Association that in the course of this year I have seen two candidatures outlined and our preference will fall on me of them. The President, obviously does not have to declare himself in this friendly struggle, but I would nonetheless like to express a wish: that our assembly may elect the president who best satisfies both scientific and corporative demands and even corporative ones of the AICA. That is undoubtedly what you will do, since by the principles of democracy, obtaining a majority confers the qualification of best on the candidate elected — although the minority may (and should) always think otherwise. As a general rule, which does not mean it therefore stops being a «sine qua non» condition, the ideal candidate is he whose programme contains the greatest number of realistic ideas, that is to say, ideas which are feasible or even those founded on material possibilities which are liable to be carried out successfully.

As the outgoing president I cannot fail to point out, and at the same time congratulate myself, because the two candidates do not come from Europe which had been happening since a quarter of a century ago, but from another part of the world, from South America situated some thousands of kilometres from our headquarters over the seas. For the post of president to go beyond the frontiers of Europe is without any doubt, a positive fact in itself, since the world evolves and

cultural centres are transferred – even if they disappear in the struggle of commercial competition for supremacy. It is very true that a long time ago the AICA had a North American president, James Sweeney; our Association was then a not very numerous family that Mrs. Gille-Delafon, the Secretary General, watched over in Paris with exemplary dedication. Today, its associates are more than two thousand, distributed among about fifty national sections in Europe, Asia, Africa, North and South America, Oceania, and we should achieve coherent and organic decentralization and centralization at the same time. A Secretariat in Paris and a president who can stay in contact with it permanently – such is the condition necessary, I would even say indispensable, for the AICA's equilibrium in a future which is predicted as gloomy. How can we conceive an easy future for a cultural and social professional activity that the banal and therefore debilitated mass consumer industry oppresses by means of a generalized «culture business»?...

On the other hand, I wish to congratulate the Spanish section of our Association which celebrated its 25th anniversary last year with a congress which they were very kind

to invite me to. It is they who are now organizing the 40th General Assembly and the 21st International Congress of the AICA. Our colleague José María-Medina has been the primer mover in this task of organization; in name of the AICA office I wish to thank him for his dedication and his effort.

Lastly it only remains to me to thank all the members of AICA likewise, with my most cordial goodbye and particularly my colleagues of the Board, for the support they have given to the office that I have had the privilege of presiding over during the period of three years which is now reaching its end.

I likewise wish to express my gratitude to UNESCO in the persons of its Subdirector General, Henri Lopes, whom I had the honour of receiving in Paris, and Ms. Madeline Gobeil, who put their friendship and dedication at the service of the AICA cause at all times.

Finally, permit me to dedicate my sincere wishes to the new president you are going to elect, for success during his term of office, which will embody the immediate future of this Association of cultural and social vocation which I have had the satisfaction of belonging to, since thirty years ago.

*Jose-Augusto França*

PRESIDENT

---

**▲ P R E S E N T A T I O N ▲**

**S**OLLICITÉ par la section française de notre Association à faire acte de candidature à la présidence, il y a trois ans, j'ai accepté cette invitation qui me faisait honneur. Vous avez bien voulu m'élire para la suite et sans doute vous souvenez-vous que j'ai alors déclaré que je ne me présenterais pas une seconde fois car je pensais (et je le pense toujours) qu'il faut, dans l'intérêt même du caractère international de l'AICA, diversifier au maximum les présidents. J'ai donc refusé d'amicales propositions pour solliciter un nouveau mandat et, en tant que simple membre de l'Association, j'ai vu avec plaisir se profiler à l'horizon de cette année deux candidatures dont une aura notre préférence.

Le président n'a évidemment pas d'avis à émettre dans cette bataille cordiale mais il a néanmoins un souhait à exprimer: que notre assemblée puisse choisir le président que réponde le mieux aux besoins à la fois scientifiques et administratifs, voire corporatifs, de l'AICA. Vous le ferez sans doute car la victoire de la majorité confère, par principe démocratique, la qualité de meilleur au candidat choisi — même si la minorité peut (et doit) toujours penser autrement...

D'une façon générale (mais qui n'en implique pas moins une condition «sine qua non») le meilleur candidat est celui dont le programme présente plus d'idées réalistes, c'est-à-dire réalisable — c'est-à-dire, enfin, couvertes par des possibilités matérielles bien fondées, de les mettre à exécution et de les mener à bien.

En tant que président sortant je ne peux que souligner le fait, pour d'ailleurs m'en réjouir, que les deux seuls candidats en présence ne nous viennent pas d'Europe, comme cela arrivait depuis un quart de siècle, mais de l'autre côté du monde, d'une Amérique du Sud située à quelques milliers de kilomètres de notre siège, au delà des mers. Ce dépassement du privilège présidentiel de l'Europe est, sans doute, une bonne chose en soi car le monde évolue et les centres culturels se déplacent — quitte à ce qu'ils disparaissent dans

les affres commerciales de la concurrence. Certes, il y a longtemps l'AICA a eu un président nord-américain, James Sweeney: notre Association était alors une famille pas trop nombreuse dont Madame Gille-Delafon, secrétaire-générale, s'occupait à Paris, avec un dévouement exemplaire. Aujourd'hui nous sommes plus de deux mille associés dans une cinquantaine de sections nationales, d'Europe, d'Asie, d'Afrique, des Amériques, de l'Océanie — et il nous faut veiller à la fois à une décentralisation et à une centralisation cohérentes et organiques. Un secrétariat à Paris et un président qui puisse être en contact permanent avec lui — voilà les conditions nécessaires, je dirai même indispensables, à l'équilibre de l'AICA, dans un avenir qui ne s'annonce pas facile. D'ailleurs serait-il possible de concevoir un avenir facile pour une profession culturelle et sociale que l'industrie de la consommation médiatique banalisée et donc affaiblie écrase dans une «culture business» généralisée?...

Je salue, pour terminer, la section espagnole de notre Association qui a

commémoré l'année dernière son 25e anniversaire par un congrès à l'ouverture duquel elle m'a fait l'amitié de m'inviter. Elle organise maintenant cette 40e Asssemblée Générale et ce 21e Congrès international de l'AICA. Notre collègue José Marín-Medina en a été la cheville ouvrière; au nom du bureau de l'AICA je le remercie de son dévouement et de sa peine. Enfin, avec mes adieux cordiaux, je remercie tous les membres de l'AICA et tout particulièrement mes collègues du Conseil d'Administration, de l'appui qu'ils ont bien voulu donner au bureau auquel j'ai eu l'honneur de présider pendant les trois ans qui viennent de s'écouler.

Je remercie également l'UNESCO de son appui en la personne de son sous directeur général Henri Lopes, que j'ai eu l'honneur de recevoir à Paris, et de Mlle Madeleine Gobeil à l'amitié et l'engagement toujours constants envers la cause de l'AICA. J'adresse au nouveau président que vous allez élire tous mes vœux pour son mandat qui incarne le futur proche de cette Association à la vocation culturelle et sociale, à laquelle j'ai le plaisir d'appartenir depuis une trentaine d'années.

**Jose-Augusto França**

PRESIDENT



LA ARQUITECTURA  
DE  
LOS MUSEOS

---

■ P O N E N C I A S ■

El Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, entre otros, son ejemplos de arquitectura moderna que han marcado un hito en la historia del arte y de la arquitectura. Estos museos, al igual que el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, han sido diseñados por arquitectos de renombre internacional, como Mies van der Rohe y Le Corbusier, quienes han creado espacios que no solo exhiben obras de arte, sino que también sirven como centros de actividades culturales y educativas.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York, diseñado por Mies van der Rohe, es un ejemplo de arquitectura moderna que ha marcado un hito en la historia del arte y de la arquitectura. Este museo, al igual que el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, ha sido diseñado por arquitectos de renombre internacional, como Mies van der Rohe y Le Corbusier, quienes han creado espacios que no solo exhiben obras de arte, sino que también sirven como centros de actividades culturales y educativas.

---

## LA ARQUITECTURA

---

### DE

---

## LOS MUSEOS

---

■ O R I O L B O H I G A S ■

- 1.** El Museo como pieza arquitectónica. Carácter y función de esa arquitectura. ¿Contenedor o, también, contenido museístico? Espacio pasivo o espacio activo.
2. El museo antiguo. Conventos y palacios como contenedores no activos. La vivienda como lugar del coleccionismo con personalización y privacidad. Primer paso de la autonomía arquitectónica a la participación en el carácter museístico. Las colecciones renacentistas. Soane.
3. Experimentación de nuevas condiciones funcionales. Creación litubeante de un tipo. La galería. La acumulación de material como exposición y ornato. El uso social.
4. El Museo del Prado, concebido como un Gabinete de Ciencias Naturales. ¿Un museo de arquitectura? Las citas y las analogías como recurso compositivo o como una secuencia de piezas de museo. Primera participación arquitectónica: un contenedor activo.
5. Movimiento Moderno: asepsia antiarquitectónica. El modelo teórico de Mies: espacio inexpressivo y piezas aisladas y autónomas con su correspondiente entorno. El mito del museo vacío sin arquitectura. El cambio y la flexibilidad como solución no arquitectónica. El museo subterráneo sin arquitectura y la arquitectura visible sin museo: Berlín. La división de funciones y significaciones entre arquitectura y museo.

6. Wright. La arquitectura como protagonista. Una primera idea arquitectónica que se relaciona con una función después de asumir la coherencia formal. Arquitectura y no museo de arquitectura ni contenedor aséptico, al otro extremo conceptual del Prado y del modelo Mies.
7. Los museos de Meier. Insistencia en la prioridad arquitectónica. El espacio y el esqueleto como protagonistas. La organización museográfica supeditada al orden arquitectónico preestablecido. Superación de la prioridad del cambio y la flexibilidad.
8. Un nuevo pacto: Stirling. El edificio, escindido en dos temas: el espacio no expositivo como expresión arquitectónica y el espacio expositivo sin expresión, recogiendo la tradición de la asepsia neoclásica y romántica.
9. Hollein. Sert. La capacidad de responder en una única formalización al doble problema. El espacio expresivo que parte de los parámetros específicos de la museografía.
10. La reinterpretación de los edificios antiguos. Scarpa, BBPR, Albini, Gehry. El arreglo frente al modelo. Respuesta unitaria al problema, como suma de anécdotas.
11. El museo como lio-vivo. Tema primordial: atracción de público. Dos medios: la pedagogía y la arquitectura. Piano-Rogers y Aulenti. Reducción del contenido a material pedagógico o a justificación de un montaje protagonista. De la Torre Eiffel al Pompidou. De los museos de arte a los museos de la ciencia y la técnica. El Museo de Arte como una Escuela Montessori.
12. Las dos mejores intenciones museísticas de este siglo: Munchengladbach, Fundació Miró (y Fondation Maeght). Relaciones fecundas entre arquitectura y contenido museístico. Munchengladbach: fragmentación como aproximación a un método de exposición de arquitectura. Fundació Miró (+ Fondation Maeght): unidad formal para apoyar una autonomía arquitectónica no expositiva sino representativa.

---

THE ARCHITECTURE  
OF  
MUSEUMS

---

▲ O R I O L B O H I G A S ▲

1. The Museum as an architectonic specimen. Nature and function of that architecture. Museum container or also contents? Passive space or active space.
2. The old museum. Convents and palaces as non-active containers. Private homes as collector's places with personalization and privacy. The first step of architectonic autonomy towards participation in the museum character. The renaissance collections. Soane.
3. Experimentation of new functional conditions. Shaky creation of a type. The gallery. The accumulation of material as exposition and ornamentation. Social usage.
4. The Prado Museum, conceived as a Natural Science Museum. A museum of architecture? Quotes and analogies as compositive recourse or as a sequence of museum pieces. First architectonic participation: an active container.
5. Modern Movement: Antiarchitectonic asepsis. The theoretical model of Mies: inexpressive space and isolated and autonomous specimens with their corresponding environment. The myth of the empty museum without architecture. Change and flexibility as a non-architectonic solution. The subterranean museum without architecture and visible architecture without a museum: Berlin. The division of functions and significances between architecture and museum.
6. Wright. Architecture as protagonist. A first architectonic idea that is related to a function after adopting formal coherence. Architecture and not a museum of architecture nor an aseptic container, at the other conceptual extreme of the Prado and the Mies model.
7. The museums of Meier. Insistence on the architectonic priority. Space and the outline as protagonists. Museographic organization subject to the pre-established architectonic order. Excelling of the priority of change and flexibility.
8. A new pact: Stirling. The building split into two themes: the nonexhibition space as architectonic

expression and exhibition space without expression, taking in the tradition of neoclassical and romantic asepsis.

9. Hollein, Sert. The capacity of responding to the double problem in a single formalization. The expressive space which starts from the specific parameters of museographics.

10. The reinterpretation of old buildings. Scarpa, BBPR, Albini, Gehry. The repair faced with the model. Unitarian reply to the problem as a sum of anecdotes.

11. The museum as a merry-go-round. Primary theme: attraction of the public. Two means: pedagogy and architecture. Piano-Rogers and Aulenti. Reduction

of the contents to pedagogic material or to justification of a protagonist setup. From the Eiffel Tower to the Pompidou Centre. From art museums to museums of science and technology. The Art Museum as A Montessori School.

12. The two best museum plans of this century: Munchengladbach, Fundació Miró (and Fondation Maeght). Productive relationships between architecture and museum contents. Munchengladbach: fragmentation as approximation to a method of exhibition of architecture. Fundació Miró (+ Fondation Maeght): formal unity to support a non-exhibitive but representative architectonic autonomy.

---

L'ARCHITECTURE  
DES  
MUSÉES

---

● ORIOL BOHIGAS ●

1. Le musée en tant que pièce architecturale. Nature et fonction de cette architecture. Contenant ou, également, contenu de musée? Espace passif ou espace actif.
2. Le musée antique. Couvents et palais en tant que contenant non actifs. L'habitation comme lieu voué à la collection, personnalisé et privé. Passage inédit de l'autonomie architecturale à son assimilation au caractère spécifique du musée. Les collections de la Renaissance. Soane.
3. Recherche de nouvelles conditions fonctionnelles. Tâtonnements dans la création d'un genre. La galerie. Accumulation de matériel en tant qu'éléments d'exposition et d'ornement. Son utilité sociale.
4. Le Musée du Prado conçu comme un Cabinet de Sciences Naturelles. Musée d'architecture? Les référents et les analogies comme éléments de composition ou comme suite de pièces de musée. Première participation architecturale: un contenant actif.
5. Le Mouvement Moderne: asepsie anti-architecturale. Le modèle théorique de Mies: espace inexpressif, pièces isolées et autonomes et leur environnement. Le mythe du musée vide sans architecture. Le changement et la flexibilité comme recours non architectural. Le musée souterrain sans architecture et l'architecture visible sans musée: Berlin. La distribution des fonctions et des significations entre architecture et musée.
6. Wright. L'architecture assume le rôle principal. Une première conception architecturale qui conjugue la cohérence formelle et la fonction. Architecture, non musée d'architecture ni contenant à l'état pur, au contraire du Prado et du modèle de Mies.
7. Les Musées de Meier: Intensification de la priorité architecturale. L'espace et la structure en tant qu'éléments actifs. L'organisation muséographique subordonnée à l'ordre architectural pré-établi. Dépassement de la priorité accordée au changement et à la flexibilité.

8. Un nouveau pacte: Stirling. L'édifice scindé: l'espace, abstraction faite de l'exposition, en tant que valeur architecturale et l'espace d'exposition, abstraction faite de la valeur architecturale, dans la ligne de la tradition néo-classique et romantique pure.

9. Hollein, Sert. Ou la capacité d'apporter une solution formelle unique à un problème double. L'espace expressif à partir des paramètres spécifiques de la muséographie.

10. Ré-interprétation des édifices anciens. Scarpa, BBPR, Albini, Gehry. Traitement par rapport au modèle. Réponse unique au problème comme résultat d'un concours d'expériences.

11. Le musée comme plaque-tournante. Principal objectif: Attirer le public. Comment? par la pédagogie et l'architecture.

Piano-Rogers et Aulenti. Réduction du contenu au matériel pédagogique ou à la justification d'un montage vivant. De la Tour Eiffel au Centre Pompidou. Des musées d'art aux musées de la Science et de la Technique. Le Musée d'Art conçu comme un centre Montessori.

12. Les deux meilleurs projets de musée de ce siècle: Le Munchengladbach, la Fondation Miró (et la Fondation Maeght). Relations fécondes entre l'architecture et le contenu du musée.

Munchengladbach: la fragmentation comme approche à une méthode d'exposition de l'architecture. La Fondation Miró (+ la Fondation Maeght): l'unité formelle pour renforcer une autonomie architecturale sans valeur en tant qu'espace d'exposition mais gardant toute sa valeur représentative.

---

**CRITICA DE ARTE**

---

**Y**

---

**ARQUITECTURA**

---

**■ VALERIANO BOZAL ■**

0

**A**L examinar el programa de este Congreso he podido advertir que ninguna de las tres ponencias o conferencias han sido encomendadas a críticos de arte: un arquitecto y dos profesores de estética son sus autores. Por lo que a mí respecta, debo decir que aunque ocasionalmente haya cultivado la crítica de arte, ello ha sucedido muy raras veces, hace mucho tiempo y, en cualquier caso, al margen de mi actividad profesional.

Adelanto todo esto para hacer(me) una reflexión y una advertencia. La reflexión, más sugerencia que reflexión en sentido estricto, apunta a la crisis por la que atraviesa la crítica de arte, quizá más evidente en el campo de la crítica de la arquitectura que en ningún otro. Crisis que quizá no pueda profundizarse sino es meditando sobre el propio estatuto y condición de la crítica. La advertencia, que conecta con esta última consideración, tiene por cometido señalar que no voy a ofrecer aquí un pautado de criterios sobre la crítica de arte referida a la arquitectura, lo que voy a hacer, al menos voy a intentarlo, es someter a discusión ciertos apuntes sobre su condición, désetes o no la consideración de fundamentación estética.



## 1

Basta comparar una revista de arquitectura de los años cincuenta y sesenta con una actual, para darnos cuenta de la extraordinaria diferencia entre ambas, no sólo en lo relativo a los temas tratados, también y sobre todo en la perspectiva con la que son enfocados. Cuando preparaba esta intervención, ojeé algunas de estas revistas y otras que no siendo de arquitectura incluían esa actividad en sus páginas, y quedé sorprendido de la importancia de la imagen: imágenes de detalles arquitectónicos que, por lo general, producen un interés y un entusiasmo muy superior a los textos que los acompañan. Creo que esta es una sensación bastante extendida, situación que ha permitido afirmaciones sobre la inanidad de la crítica, muchas veces convertida en un mero comentario literario, más o menos literario, que sugiere eventuales conexiones de las imágenes con otras, con ideas estéticas o poéticas, etc., suponiendo implícitamente —y a veces de forma explícita— que tales sugerencias, su posibilidad, es validación suficiente de la obra considerada. También en este punto es notable la diferencia con el pasado. Entonces no había comentarios sugerentes, sino explicaciones, muchas veces justificaciones, desde ópticas estilísticas concretas: el edificio comentado se movía en el ámbito del funcionalismo, del racionalismo o del organizismo, se reclamaba de diversos fundadores de la arquitectura contemporánea, e incluso podía *leerse* —pues la obra poseía un lenguaje arquitectónico, había un *lenguaje arquitectónico*— en el seno de una determinada sintaxis, descubriendo su léxico preciso. Los juicios de valor se perfilaron a partir del desarrollo o ajuste de tales principios y criterios, lo que permitió calificativos fundamentados.

Es cierto que la dinámica del movimiento moderno, la dinámica de la vanguardia, obligaba a una reconsideración constante de tales principios y criterios, pero no lo es menos que esa reconsideración conducía a la formulación de otros nuevos, no por nuevos menos determinados y concretos.

Nada de eso parece posible ahora, y no sólo en el campo de la crítica de la arquitectura. La situación es propia de la crítica de arte en general, sucede lo mismo si en lugar de revistas dedicadas a la arquitectura leemos las que se ocupan de pintura y escultura, e incluso las que atienden a la poesía, la literatura y, aún, la filosofía. La generalidad indica que se trata de un fenómeno de época.

¿En qué consiste el fenómeno y qué actitud podemos adoptar ante él? No son estos los temas centrales de mi intervención y por tanto me limitaré a unas breves palabras, las suficientes para adelantar en el asunto central, en la relación de la crítica de arte y la arquitectura.

El fenómeno se caracteriza por una quiebra de los valores estilísticos hasta ahora aceptados. Entiéndase bien, no por la quiebra de *estos* o *aquellos* valores estilísticos, sino de la consideración misma de valor estilístico. Frente a la diferenciación estilística y el más o menos firme reclamarse de un movimiento o ismo, ahora asistimos a un doble proceder: aceptación indiscriminada de cualquier orientación en cuanto tal y, generalmente, aceptación de una cierta mezcla ecléctica que recoge de cada orientación lo que le parece oportuno; en segundo lugar, referencia constante a orientaciones precisas del pasado, presentadas ahora en un horizonte significativo distinto del original y, por lo común, desvirtuando al original (el expresionismo y el dadaísmo son, quizá, los referentes más explícitos y el neoexpresionismo —mezclado de primitivismo, simbolismo, neofiguración y narratividad— y el neodadaísmo —mezclado, también, con happening, actuaciones y comportamientos, minimal, conceptual, etc.— las tendencias actualmente más difundidas).

Pero el fenómeno no queda bien descrito con lo anterior, falta otra nota, la cita del clasicismo —digo la cita, no el clasicismo en sí— que se esgrime muchas veces como negación de la modernidad vanguardista y afirmación de la «postmodernidad». La cita del clasicismo es tanto más importante de consideración aquí, cuanto que es uno de los recursos más socorridos de la arquitectura de nuestros días.

Referencias y citas tienen un efecto doble: distinguirse de lo citado, separarse sobre todo de la unilateralidad de la que lo citado se reclamaba —en cuanto movimiento original de la vanguardia que se oponía a otros movimientos o ismos—, pues ahora lo diverso puede reunirse y conciliarse eclécticamente; después, segundo, poner en primer plano, inmediatamente, una imagen de referencia para el perceptor: quien se aproxima al arte de nuestros días siempre encuentra en él algo familiar, su asombro, si es que lo tiene, no es nunca el de la incompreensión absoluta, el que en su tiempo suscitaron Duchamp o Kandinsky.

Por último, quisiera mencionar el tercer componente del fenómeno: el respeto por los artistas vivos clásicos, respeto que consiste, precisamente, en convertirlos en clásicos, verdaderos clásicos vivos, destinados al museo y, por tanto, al margen de la actualidad y su dinamismo. Lo contrario, mantener el no clasicismo de estos artistas invalidaría la afirmada negación de la vanguardia, pues todos ellos participan de forma clara y brillante en algunos de los movimientos vanguardistas de la modernidad: si la modernidad ha terminado —y tal es lo que se proclama—, deben pertenecer al museo.

Descrito sucintamente el fenómeno, ¿cuál es la actitud que ante él podemos adoptar? Umberto Eco escribió un libro de título brillante y sugestivo, *Apocalípticos e integrados (ante la cultura de masas)*. Cabe suponer que ante el fenómeno de la post-

modernidad, el fenómeno descrito (pues estoy seguro que no hay consenso sobre el término postmodernidad en cuanto rótulo que pueda aplicársele), puede adoptarse una de las dos actitudes, la del apocalíptico o la del integrado. La primera niega la relevancia del fenómeno, cuando no el fenómeno mismo, y suele ampararse en una vuelta, a veces dogmática, a las pautas y criterios de la vanguardia negada. Todos somos en alguna ocasión algo apocalípticos o, al menos, neoapocalípticos (el prefijo indica la debilidad que suele acompañar al rechazo: un rechazo débil). El integrado, en el extremo opuesto, con el gozo y alegría del converso, acepta sin más la nueva proposición, buena nueva del arte joven y de la joven arquitectura. Al igual que sucedía con aquella actitud, también respecto de ésta puede decirse que todos somos en algún momento integrados, o neointegrados (el prefijo indica las dudas y ambigüedades con las que la integración se cumple, cuando se cumple).

Me parece posible defender una tercera postura, y hacerlo en virtud de la siguiente argumentación: puede suceder, y efectivamente esa es mi opinión, que los criterios críticos, los criterios de valoración y las pautas historiográficas que han regido a propósito de la vanguardia, alimentados por ella, no sean los más adecuados para la comprensión, interpretación y análisis del arte contemporáneo, pero ello no indica que las nuevas propuestas deban ser asumidas sin más. Cabe pensar en criterios distintos, que den cuenta *también* de la génesis del fenómeno a la vez que de la crisis de la vanguardia, creando «esquemas de pensamiento» capaces de sintetizar la riqueza y variedad, la diversidad de todo ello.

## 2

¿Cómo incide todo ello sobre la arquitectura y su crítica?

Inicialmente podemos decir que produciendo un mayor grado de tolerancia, eliminando la normatividad estilística que, en el campo de la arquitectura, podía llegar a ser preocupante y que, entiendo, lo ha sido muchas veces, obligando a vivir en «edificios de autor», de estilo. Téngase en cuenta que yo, cualquiera, puedo dejar de ver un cuadro, lo único que tengo que hacer es no mirarlo, incluso puedo sustituir los objetos que me rodean, el mobiliario, por otros, pero no puedo sustituir fácilmente el lugar en el que vivo o en el que trabajo. A diferencia de las restantes artes —y esta es cosa que no siempre han tenido en cuenta los arquitectos a la hora de proyectar—, la arquitectura forma parte de la propia existencia como algo siempre presente: es la configuración de mi espacio. Un mayor grado de tolerancia parece, en este marco, algo digno de ser tenido en cuenta.

Pero no debemos apresurarnos mucho en nuestro optimismo, pues pudiera suceder que la tolerancia ganada por un lado se perdiera por otro. Al menos, creo que puede perderse por dos, aquellos a los que en un principio hice incidental referencia.

La creciente importancia de los medios de comunicación ha valorado hasta extremos que en otros tiempos no cabía sospechar la *imagen* de la arquitectura: no podemos ir y vivir en todos los edificios, pero sí podemos verlos reproducidos, todos o buena parte de ellos. Una buena imagen en una revista especializada o en un periódico de prestigio vale más que una crítica. El arquitecto también puede ser un creador de imágenes sugerentes, puede citar y rememorar, y puede llegar a valorar esas imágenes al margen o por encima de lo que el propio edificio sea. Tiene un buen cómplice en la ilustración: más que con ninguna otra manifestación artística, la ilustración gráfica esconde la verdadera naturaleza de la arquitectura —la creación de un espacio físico semánticamente pertinente— y destaca los aspectos iconográficos de los edificios. La iconografía puede ser tan intolerante como la estilística.

Además, en la sociedad urbana de neocapitalismo avanzado —como antes en las sociedades estamentales— el edificio es también una imagen: el edificio ha de sobresalir del horizonte de edificios en que se encuentra, ha de acentuar su singularidad visual, pues, mejor que ninguna otra cosa, es publicidad del arquitecto y de su propietario. A diferencia del coleccionista, que debe exponer su colección para ser conocido, o permitir privadamente su conocimiento, el edificio está siempre en exhibición.

No se entiendan estas palabras como rechazo de los edificios singulares en cuanto tales, sólo como una indicación de algunos de los problemas ante los que el crítico puede encontrarse y que le obligarán a una atención más intensa que la que se detiene en y conforma con la singularidad y el icono. También el crítico está, en este punto, sometido a tentaciones: ¿acaso no participará de la singularidad, de la sensibilidad ante lo singular si es capaz de describir y comentar de forma sugerente un edificio de éxito, acaso no acentuará aún más los aspectos singulares, muchas veces culturalistas, de su crítica, a fin de asemejarla al edificio? Creo que estas son algunas de las razones que explican esas críticas de arquitectura en las que se cita profusamente a Lyotard y a Marsilio Ficino, de las que no está ausente Heidegger, tampoco Foucault, y casi siempre tiene Derrida una buena porción...

Puede haber otro motivo para la intolerancia: la cita. La cita no es procedimiento exclusivo del pintor o el escultor, es recurso muy querido del arquitecto actual. La cita remite a la singularidad, la pone en primer plano y orienta la interpretación de la arquitectura por el camino del culturalismo estético o, aún, fi-

losófico al que acabo de referirme. Pero la cita tiene su propia lógica, la lógica misma de lo citado, a la que debe atenerse el arquitecto para hacerla de forma adecuada, y esa lógica no tiene porqué ser tolerante.

La posible intolerancia de la cita se mueve en un juego complejo: en cuanto cita abre un camino inmediato para la contemplación estética y, con él, la confianza en el mejor disfrute de la obra. Pero ese camino tiene límites y dirección, sentido, establece un marco desde el que mirar la obra, unas pautas difíciles de rechazar porque surgen en la inmediatez de lo percibido y reconocido. La cita, si está administrada con la originalidad debida, orienta la fundamentación de la identificación estética y, en ella, el placer que la obra produce. El crítico deberá aclarar si la cita abre el sentido general y efectivo de la obra o, por el contrario, lo oculta, si es coherencia o disfraz. Y nada tiene *a priori* contra el disfraz, sólo señalarlo.

### 3

La crítica de arte se encuentra ante la arquitectura actual con los mismos problemas que ante las restantes manifestaciones plásticas, aunque aquí adquieran perfiles específicos. A la dificultad que la crisis de la estilística y el vanguardismo implica, hay que añadir las que surgen de la propia condición arquitectónica y el papel de los medios de comunicación de masas, que no se limitan a transmitir información, que crean valores, entre otros y fundamentalmente valores estéticos.

Algunos de los aspectos señalados abren el camino para una eventual aclaración de la situación de la crítica. Me referiré a la cita: tal como se señaló, ésta permite una inmediatez que de otra forma podría ser difícil, ¿qué inmediatez, cuál es su valor y su sentido?

Permítaseme un ejemplo. Al contemplar el edificio del Museo de Portland (1983), por ejemplo, reconoceremos fácilmente los elementos clasicistas que en él aparecen, no elementos clasicistas puros, anecdóticamente puros, pero sí su estructura y configuración incorporadas a un edificio actual. La sensación que se produce es de familiaridad estética. Ni siquiera es preciso que reconozcamos el origen concreto de esos motivos, basta que identifiquemos someramente su procedencia y disfrutemos de esa familiaridad. Ahora bien, ¿qué quiere decir familiaridad estética? Dice al menos dos cosas: una, que el edificio contemplado no nos es extraño, que suscita en nosotros evocaciones, si no de un edificio determinado de otra época, sí de un concreto mundo arquitectónico. Ese mundo arquitectónico no es el de este o aquel otro estilo local o nacional, ni siquiera una época bien determinada. La cita nos pone ante el clasicis-

mo, pero el clasicismo no es tanto un estilo como una actitud ante la realidad de las cosas, actitud que aparece en épocas muy diversas y en el seno de estilos muy diferentes. La posibilidad antes mencionada de sugerencias se desprende de la naturaleza misma de lo citado y de la condición de la cita. Con ella se produce una alusión, no una copia, una referencia, no una reproducción: la cita nos envía a un mundo de actitudes ante las cosas, no a otra cosa, no a otro edificio.

Lo primero que indica la cita es familiaridad, familiaridad, no identificación, no copia, ni imitación. En segundo lugar, que esa familiaridad es estética. Es decir, va más allá de lo estrictamente arquitectónico: lo que se pone en juego no es nuestra capacidad crítica respecto de la arquitectura, sino nuestra capacidad estética respecto del arte con ocasión de un edificio, la capacidad de nuestra sensibilidad.

Hemos dado un paso importante desde la crítica estilística a la que ahora empieza a perfilarse. La inmediatez parecía fuera de la crítica estilística —al menos la inmediatez entendida en un sentido radical, kantiano—, pues de lo que en ella se trataba era de comparar la obra concreta con las pautas y criterios del estilo, que cumplía, desarrollaba, tergiversaba o negaba. Ante la obra, ante el edificio, el primer paso era buscar el referente estilístico con el cual debía, positiva o negativamente, compararse.

Ante las obras del llamado «brutalismo» contemporáneo (Joedicke, 1969) surge de inmediato la figura de Le Corbusier, de la misma manera que el «formalismo» evoca al racionalismo y a Niesvan der Rohe. Uno y otro caso son buenos ejemplos de la arquitectura de autor, de arquitecto, es decir, aquella que defiende la existencia de una lógica propia de las formas y el espacio arquitectónicos, lógica que debe imponerse, a la que debe supeditarse la existencia misma de los usuarios. El resultado extremo de tales planteamientos puede encontrarse en ciudades como Sheffield, algunas de las construcciones singulares de Förderer o, por citar algún ejemplo más próximo, algunas de las construcciones de Antonio Fernández Alba.

En todos estos casos estamos ante obras que la crítica analiza a tenor de la tipología estilística que sirve de matriz y en función del juego que, respecto de esa matriz, son capaces de desarrollar. La familiaridad que efectivamente suscitan esos edificios induce a la búsqueda de adecuación o inadecuación, es la familiaridad de continuidad y variación, la que determina el lugar de este edificio en el árbol al que pertenece. Se trata por tanto de una «familiaridad excesiva», estilística.

Pero en ella se trasluce otra de signo distinto, no tanto la de cada edificio concreto, cuanto la del formalismo y el brutalismo, que nos resultan a su vez familiares en cuanto actitudes ante las cosas, no en cuanto estilos, o dicho de otra manera, en cuan-

to actitudes que se han convertido en estilos: la actitud de dominación de la cosa, de confianza en la racionalidad y capacidad del lenguaje para entenderlas, para hacer de la naturaleza, del mundo exterior algo mío; la actitud que pretende ofrecer esa naturaleza en toda su fuerza en estado bruto, aproximarse a ella sin intermediarios, como si el lenguaje —verbal, plástico, literario, arquitectónico— no fuese ya una mediación obligada...

Esa familiaridad es, también, la que suscita la cita. El mencionado Museo de Portland no nos remite a arquitecto o estilo algunos: el uso del arco en la fachada, su división horizontal, el juego de arcos y rectas en el nivel inferior, el abovedado en la entrada y el remate de la fachada formando arcos, son todos ellos elementos que nos remiten al clasicismo, pero que no pertenecen a ninguno en concreto: poseen ese aire de familia. Algo similar sucede con el Museo de Arquitectura en Frankfurt (1984), en el que lo clásico se desprende ante todo de la autonomía formal, de la confianza en las posibilidades semánticas del lenguaje, lo que ha motivado cierta desazón en su uso como museo: resulta difícil exponer algo en su interior, algo que no sea inmediatamente absorbido o expulsado por la propia arquitectura.

La familiaridad que aquí trato de precisar no resulta, pues, de la comparación con un concepto, sea éste tipología estilística o expresa referencia de autor, es una familiaridad estética: pone en primer término formas familiares estéticamente relevantes, formas próximas (familiares) a nuestra sensibilidad y que, simultáneamente, actúan sobre ella con un sentido dinamizador. El reconocimiento no es un simple constatar que esto es aquello, un simple darnos cuenta de que lo que hay aquí mira al clasicismo, pues lo que hay aquí, la cita, guarda el contacto con lo citado pero intensifica y dinamiza mi sensibilidad: al ver «la casa dentro de la casa», en el mencionado Museo de Frankfurt, no sólo nos sorprende el «objeto» creado por Ungers, descubrimos las nuevas posibilidades plásticas de formas antiguas, de elementos tan antiguos como el juego sosegado de horizontal y vertical, los dinteles rectos y las balaustradas concebidas como espacio y masa, el espacio entendido como lugar en el que se sitúan cosas... La familiaridad no termina en la constatación o en la comparación, impulsa hacia un más allá de sensibilidad que disfruta con su puro desarrollarse.

La dificultad de la crítica de arte referida a la arquitectura, pero también su exigencia si no desea convertirse sólo en técnica o formalismo, gira sobre este eje: ¿cómo dar cuenta de semejante intensidad?, ¿cómo hablar de ella, precisarla y comunicarla? Ello explica que muchas veces la crítica de nuestros días origine un discurso literario, pensando quizá que sólo la literatura puede crear un ámbito equivalente —ya que no semejante— al que la arquitectura produce.

4

Lo que la arquitectura y el arte contemporáneos están poniendo en juego no es nuestro asentimiento —o disentimiento— estilístico, sino el desarrollo de nuestra sensibilidad. Este es un rasgo de las manifestaciones artísticas que llamamos modernas, no sólo de las vigentes en los últimos años, de las más recientes. Aún más, este es un rasgo que permite terminar con la cesura que entre modernidad y postmodernidad intentó realizarse. Son las últimas obras las que nos han obligado a revisar los paradigmas teóricos, estéticos e historiográficos, pero ello no conduce necesariamente, mecánicamente, al rechazo de las obras que surgieron en el marco de aquellos paradigmas, sino a su explicación a partir de la revisión efectuada, revisión que, quizá paradójicamente, nos envía a los orígenes de la modernidad.

Veo al actual crítico de arte, y en especial al crítico de arquitectura, como un personaje similar al crítico dieciochesco, al crítico de los *salones*. Le veo como alguien que tiene capacidad para valorar las obras que producen esa intensidad y desarrollo de nuestra sensibilidad por encima y por debajo de las eventuales adecuaciones o inadecuaciones estilísticas —o ideológicas—, es decir, las obras que intensifican y abren nuestra existencia más allá de la convencionalidad y mistificación dominantes. Y veo sobre todo al crítico de arquitectura jugando este papel porque, como ya indiqué antes, la arquitectura es el ámbito inmediato de nuestra sensibilidad, el espacio de nuestro entorno. Como aquel crítico de los *salones*, el que verdaderamente inició la historia explícita de la crítica de arte, deberá enfrentarse a cada obra como una entidad singular, como un fenómeno no subsumible en otros, en corrientes, orientaciones o ismos, auxiliares, pero sólo auxiliares, de su actividad.

Sensibilidad es término que se conforma en los comienzos de la época moderna, en el siglo XVIII, y sobre el que quizá hay que volver ahora. Con el término sensibilidad me refiero a la facultad (capacidad) de estar ante las cosas, de aprehender inmediatamente su sentido, la capacidad de gozar en la apreciación y de volver, por su carácter abierto —no conceptual (aunque de lo conceptual extraiga muchos de sus materiales y de él se ayude)—, sobre la obra, que se ofrece siempre como algo nuevo. Entiendo la sensibilidad como la capacidad de gozar y conocer imágenes, dando a la palabra imagen un sentido amplio, pues imagen es el espacio en el que me encuentro, el entorno que «me configura», que me oprime o me realiza...

No estoy afirmando, sin embargo, y deseo salir al paso de esta posible suspicacia, capacidad perceptiva. La percepción, tal como Arnheim la entiende, es el punto de partida para la sensibilidad estética, el fundamento material, natural, biológico



y fisiológico, incluso óptico, sobre el que se apoya. La sensibilidad estética no es una capacidad natural, sino resultado del desarrollo intelectual y sensitivo que tiene en aquella familiaridad su corroboración a la vez que su punto de partida: si nada nos es estéticamente familiar, nada afectará a nuestra sensibilidad, aunque tenga muchas sensaciones.

Cuando digo que veo al crítico de arte como al crítico de los *salones*, no digo más que eso: aquel que debe descubrir el tramado de la sensibilidad contemporánea en cada obra. Puede aprehenderse ese tramado en el enlace de las diversas categorías que lo configuran, e incluso, como hicieron algunos teóricos del Siglo de las Luces, establecer una tabla de categorías estéticas. Pero se haga explícitamente o no, parece fuera de duda que la sensibilidad contemporánea se perfila en atención a unas y expulsa otras, y que es tarea del crítico nombrarlas o explicarlas.

Ahora bien, la sensibilidad no se conforma sólo en el marco de la arquitectura o de las artes plásticas, ni se refiere exclusivamente a ellas, se conforma en y se refiere a la totalidad de las manifestaciones artísticas de la contemporaneidad, plásticas y literarias, también musicales. Como indica el ejemplo del clasicismo: el clasicismo no es rasgo exclusivo de la arquitectura o de las artes plásticas, atraviesa la actividad literaria y poética desde los orígenes de la modernidad, es una actitud que se representa concretamente en obras y actividades artísticas determinadas. Al igual que sucedía con el crítico de los *salones*, el de nuestros días deberá establecer las conexiones pertinentes, advertir esa actitud allí donde pueda encontrarla, pues ejercer la crítica es desarrollar también la propia sensibilidad.

---

CRITICISM ON ART  
AND  
ARCHITECTURE

---

▲ VALERIANO BOZAL ▲

UPON examining the program of this Congress, I've been able to observe that not one of the three proposals or conferences have been put to criticism by art critics. An architect and two aesthetics professors are their authors. For that which pertains to me I should say that although occasionally I have cultivated a criticism of art those times have been very few and it has been quite a while. In whatever case it is always on the outside or border of my profession.

Beyond all this I'd like to make a reflection and observation. The reflection more a suggestion than reflection in the strict sense aims at the crisis which is intervening in art criticism, perhaps more evident in the field of architectural criticism than in any other. A crisis that perhaps can't be penetrated and comprehended within the own statute and condition of the criticism. The observation which deals with this last consideration has the duty of pointing out that I'm not going to offer here a step by step criterion on the criticism of art relating to architecture. What I'm going to do, or at least try to do, is subject to discussion points about its condition, whether or not you give them consideration or aesthetic foundation.

1

It is enough to compare an architectural magazine from the fifties and sixties with a present day one for us to realize the extraordinary difference between both. Not only in the subject matter of the themes dealt with but also and above all in the perspective with which they are focused upon. When I was preparing this I was browsing through some of these magazines and others that were not architectural but included this activity in its pages. I was surprised at the importance of imagery. Detailed architectonic images that usually produce a greater interest and enthusiasm than the texts that accompany them. I believe this is a fairly extended sensation, a situation that has permitted affirmations over the inanity of the criticism, many

times converted into a mere literary commentary, more or less literary, that suggests eventual connections of the images with others, with aesthetic or poetic ideas, etc. This supposes implicitly, and at times in an explicit way that such suggestions, and their possibility, is sufficient validation of the considered work.

Also notable within this point is the difference with the past. Then there were no suggesting commentaries, but explications, many times justifications, from concrete stylistic optics. The edifice commented upon moved in the field of functionalism, rationalism or organicism and was claimed by various founders of contemporary architecture, inclusive you could read it. Since the work possessed an *architectonic language*, there existed an architectonic language in the heart of a certain syntax, discovering its precise lexicon. The value judgements outlined themselves starting from the development or adjustment of such principles and criteria, that which permitted qualified foundations.

It is certain that the dynamics of the modern movement, and the dynamics of vanguard, obliged a constant reconsideration of such criteria and principles, but not least that reconsideration drove to the formulation of other new ones, not for the sake of being new but concrete and determined.

None of this seems possible now and not only in the field of architectural criticism. The situation is characteristic of art criticism in general. The same occurs not only in magazines dedicated to architecture but also in magazines dedicated to painting or sculpture even including those dedicated to poetry, literature and even philosophy. The generality indicates that it deals with an epoch phenomenon.

What does the phenomenon consist of? What attitude can we take before it? These are not the central themes of this work, and for that reason I will limit myself to a few brief words, the sufficient words to advance in the central theme of the relation between art and architectural criticism.

The phenomenon is characterized by

a breakdown of the stylistic values up to now accepted. Understand it well, not because of the breakdown of *these or those* stylistic values, but of the consideration itself of stylistic value. In the face of stylistic differentiation and the more or less firm claiming to a movement or "ism" we now will adopt a double course of action. The indiscriminate acceptance of whichever orientation with regard to, and generally, the acceptance of a certain eclectic mixture that takes from each orientation that which seems opportune. In second place, with constant reference to precise orientations of the past, presented now in a distinct significant horizon of the original and generally depriving importance to the original. (Expressionism and Dadaism are perhaps the most explicit references and Neo-expressionism- made up of primitivism, symbolism, Neo-imagination and narrativiti. The Neo-dadaism is made up of minimal and conceptual happenings, performances and behaviors etc, the most widespread present tendencies.)

But the phenomenon does not remain well described with the former, another point is missing, the quote of classicism. I mean the quote not the classicism in itself, which is wielded many times as a negation of the vanguardist modernity and affirmation of the "postmodernity". The quote of classicism is so much more important to consider here since it is one of the most handy, useful resources of architecture of our days. References and quotes have a double effect: to distinguish themselves from the aforementioned, separate themselves above all from the unilaterality of which the aforementioned claimed as far as an original movement of the vanguard that was opposed to other movements or "isms". Well now the various can come together and conciliate themselves eclectically; secondly immediately put in the foreground a reference image for the perceptor: whoever approximates himself to the art of our days always encounters in it something familiar, its astonishment, if that is what it has is

never absolute incomprehension, in its time it was stirred up and provoked by Duchamp or Kandinsky.

Lastly I wanted to mention the third component of the phenomenon: the respect for alive classical artists, a respect that consists in precisely converting them in classics, true alive classics destined for the museums and therefore on the fringe of present time and its dynamism. The opposite, to maintain the Non-classicism of these artists would invalidate the affirmed negation of the vanguard, being that they participate in a clear and brilliant way in some of the modern vanguardist movements. If modernity has ended and such is what they proclaim, they should belong to museums.

Described succinctly the phenomenon, Which is the attitude we can take before it? Umberto Eco wrote a book of a brilliant and suggestive title, *Apocalyptic and Integrated People (Before the Culture of the Masses)*. You can suppose that before the phenomenon of postmodernity, (I'm sure that there is not a consensus over the term postmodernity as far as a label could be applied), one of two attitudes can be taken. The attitude of the apocalyptic or the attitude of the integrated person. The first denies the relevance of the phenomenon, when not the phenomenon itself. It usually shelters or protects itself in a turn, at times dogmatic to the standard and criterion of the denied vanguard. All of us are at one time or another something apocalyptic or at least Neo-apocalyptic (the prefix indicates the weakness that usually accompanies the rejection, a weak rejection). The integrated one on the extreme opposite end, with the pleasure and happiness of the converted accepts the new proposition, which are good tidings from young art and architecture. As the same that happened with the previous attitude you can say the same of this one. That all of us at some time or another are integrated or Neo-integrated. (The prefix indicates the doubts and ambiguity with which you accomplish integration, when you accomplish.) It seems possible to me to defend a third stand and to do it in virtue of the

following argumentation. It can occur, and actually that is my opinion, that the critics criterion, the value criterion and the historiographic standards that have governed purposely the vanguard, fed by it, are not the most adequate for the comprehension, interpretation and analysis of contemporary art, but that doesn't indicate that the new proposals should be assumed as much. It's also possible to think in distinct criteria, that realize *also* the genesis of the phenomenon at the same time as the crisis of the vanguard. It creates "thought schemes" capable of synthesizing the wealth, variety and diversity of all.

## 2

How does all this fit into the field of architecture and its criticism? Initially we can say that producing a larger degree of tolerance, eliminating stylistic standards that in the field of architecture can become preoccupying, and I understand it has been so many times obliging one to live in "the building of the author". Take into account that I, or anybody, can stop looking at a painting, the only thing I have to do is stop looking at it. Also I can substitute the objects that surround me, the furniture, for other furniture. But I can't easily substitute the place in which I live or in which I work. Unlike the other arts, this is something that architects have not always taken into account at the hour of designing. Architecture forms part of our existence as something always present, it is the configuration of my space. A larger degree of tolerance seems within this frame something worthy of taking into account.

But we shouldn't pressure ourselves too much in our optimism because the tolerance gained on one side could be lost on the other. At least I believe two sides could lose out, those to whom at the beginning I made an incidental reference. The increasing importance in means of communication have been valuable up to extremes that in other times you wouldn't doubt the *imagery* of architecture. We can't go and live

in all buildings but we can see them reproduced, all or a good part of them. A good image in a specialized magazine or in a prestigious newspaper is worth more than a critique. The architect can also be a suggestive image creator he can state and remember and come to value these images from the outside of what the real building is. He has a good accomplice in the illustration: more than any other artistic manifestation, the graphic illustration hides the true nature of architecture. The true nature is the creation of a physical space semantically pertinent and the iconographic aspects of the buildings stand out. Iconography can be as intolerant as stylistics.

Besides, in an advanced capitalistic urban society, as before in the class state societies the building is an image. The building should stand out over the horizon of other buildings around it, it should accentuate its visual uniqueness, being more than any other thing it is advertising for the architect and its owner. Apart from the collector who must exhibit his collection for it to become known, the building is always on exhibit.

Don't understand these words as a rejection of the unique buildings but as an indication of some of the problems before which a critic might encounter himself and which will obligate him to pay a more intense attention to that which detains him and to conform with the uniqueness and the icon. Also the critic is at this point subjected to temptations: Perhaps he won't communicate the uniqueness or the sensitivity in the uniqueness if he is able to describe and comment in a suggestive way a successful building. Perhaps he won't accentuate the unique aspects, many times culturalist, of his criticism so that he likens it to the building. I believe these are some of the reasons that explain those architectural criticisms in which they quote profusely Lyotard and Marsilio Ficino, in which Heidegger isn't absent, nor Foucault, and there is almost always a good portion of Derrida.

There could be another motive for the intolerance, the quotation. The

quotation is not the exclusive use of the painter or the sculptor. It's a very dear resource of the present day architect. The quotation reminds uniqueness, it puts it in the foreground and orientates the architect's interpretation by way of aesthetic or even philosophical culturalism to which I just referred. The quotation has its own logic, the same logic as the one quoted, one the architect should stick to to make it of adequate form and that logic doesn't have to be tolerant.

The possible intolerance of the quotation moves about within a complex game. As far as a quotation it opens an immediate way for aesthetic contemplation and with the confidence in the best to take enjoyment in the work. But this way has limits and direction and sense. It establishes a framework for looking at the work. Some outlines are difficult to reject because they arise in the immediacy of the perceived and recognized. The quotation, if administered with due originality, orientates the foundations of aesthetic identification and with the pleasure the work gives off. The critic should make clear if the quotation opens the general and effective sense of the work, or the opposite, if it hides it. Also it should make clear if it's coherence or disguise. It has nothing *a priori* against disguise, it simply points it out.

### 3

Art criticism faces present day architecture with the same problems facing the remaining plastic manifestations although here they acquire specific profiles. To the difficulty that the stylistic crisis and the vanguardism imply, one must also add those that arise from present architectonic condition and the role of the mass media. They shouldn't limit themselves to transmit information, they should create values, among others fundamentally aesthetic values.

Some of the aspects pointed out open the way for an eventual explanation of the situation of criticism. I'll refer to the quotations

just as pointed out, this permits an immediacy that in another way could be difficult. What immediacy, and what is its value and sense? Permit me an example. Upon contemplating the building of the Museum of Portland (1983) we will easily recognize the classicist elements that appear in it. Not pure classicist elements, anecdotely pure, but yes in its structure and configuration incorporated in a present day building. The sensation it produces is aesthetic familiarity. It is not even necessary that we recognize the concrete origin of those motives, it's enough that we identify ourselves slightly with its origin and enjoy that familiarity. Well, what does aesthetic familiarity mean? It means at least two things, one that the building contemplated isn't strange to us, that it stirs up in us evocations, if not a specified building from another time, from a concrete architectonic world. That architectonic world isn't one of this or that local or national style, not even from a well specified time. The quotation puts us before classicism, but classicism isn't as much a style as an attitude facing the reality of things, an attitude that appears in various ages and in the heart of very different styles. The already mentioned possibility of suggestions comes from the nature itself of the quoted one and the condition of the quote. With it you produce an illusion, not a copy, a reference, not a reproduction. The quotation sends us to a world of attitudes facing things, not to another thing, another edifice. The first thing a quote indicates is familiarity, and not identification, not copy nor limitation. In second place, that familiarity is aesthetic. That is to say, it goes beyond the strictly architectonic: what we gamble isn't our critical capacity but our aesthetic capacity with respect to art in the form of a building, the capacity of our sensitivity.

We've given an important runthrough from stylistic criticism to a criticism which now begins to show its profile. Immediacy seemed outside of stylistic criticism — at least the immediacy understood in a radical sense, kantian — being that it dealt with

comparing a concrete work with the rules and criterion of the style, it accomplished, developed, distorted or denied. In the face of the work or building, the first step was to look for the stylistic referant which should produce positive or negative comparison.

In the face of the so-called contemporary "Brutalism" works (Joedicke, 1969) the figure of Le Corbusier comes to mind, in the same way that "formalism" evokes rationalism and Mies van der Rohe. One and other cases are good examples of author architecture, of architect which means that which defends the existence of an inherent logic of the architectonic forms and space, logic that should impose itself on one that should be subordinate to the very existence of the users. The extreme result of such plannings can be found in cities like Sheffield, some of the unique constructions of Förderer or to state a nearer example, some of the constructions by Antonio Fernández Alba.

In all these cases we are before works that criticism analyzes in accordance with stylistic typology that serves as a matrix in function of the game, with respect to that matrix they are capable of developing. The familiarity that these buildings effectively stir up the search of adequation or inadequation, is the familiarity of continuity and variation that determines the place of this building in the tree to which it belongs. It therefore deals with a stylistic "excessive familiarity".

But in that transpires another of distinct sign, not so much that of each concrete building, as far as formalism and brutalism, that are for us at the same time familiar as far as attitudes have been converted to styles: the attitude of domination of the thing, of confidence in the rationality and capacity of the language to understand them, to make from Nature, from the outside world something of mine; the attitude that pretends to offer that nature in all of its brute force, to approximate itself to it without intermediaries, as if the verbal, plastic, literary, architectonic language weren't an obligated mediation...

The familiarity is also that which stirs up the quotation. The already mentioned Museum of Portland doesn't remit to us neither architect nor style: the use of the arch in the facade, its horizontal division, the set of arches and rights in the lower level, the vault in the entrance and the top of the facade forming arches, are all elements that remit to us classicism, but which do not belong to any one in particular: they possess that family air. Something similar happens with the Museum of Architecture in Frankfurt (1984), in which the classical dispatches itself before all from the formal autonomy, from the confidence in the semantic possibilities of the language, that which has motivated certain displeasure in its use as a museum: it is difficult to exhibit something in its interior, something that is not immediately absorbed or expelled by the architecture itself.

The familiarity that I'm trying to specify here does not result in the comparison of a concept to its stylistic typology or express reference to the author. It's an aesthetic familiarity considering first relevant aesthetic familiar forms, near forms to our sensitivity and that simultaneously act upon it with a dynamic sense. The recognition isn't a simple verification that this is that or a simple realizing of what's here is looking to classicism. What there is here, the quote, keeps contact with the quoted but intensifies and dynamizes my sensitivity. Upon seeing "the house inside the house" in the mentioned Museum of Frankfurt, not only the "object" created by Ungers surprises us, we discover the plastic possibility of ancient forms of elements so ancient as the calm play of horizontal and vertical, the straight lintels and the balustrades conceived as space and mass. The space being understood as a place where you put things. The familiarity doesn't end in the verification or in the comparison, it prompts a sensibility of beyond that enjoys its pure development. The difficulty of art criticism referring to architecture but also its exigency: it does not desire to convert only in technique or formalism revolves around this axis: How to realize

resembling intensity and how to speak of it, specify it and communicate it? That explains that many times the criticism of our days originates a literary discourse, thinking perhaps that only literature can create an equivalent area though not resembling to what architecture produces.

## 4

What architecture and contemporary art are gambling isn't our stylistic assent or dissent but the development of our sensitivity. This is a trait of the artistic manifestations that we call modern, not only the established ones in the last years, but also the most recent. Even still this is a trait that lets finish the caesura between modernity and postmodernity it tried to carry out. They are the last works that have obligated us to revise the paradigms, theoretic, aesthetic and historiographic, but that doesn't lead necessarily, mechanically to the rejection of the works that arose in the frame of the paradigms. It leads to its explanation starting from its effected revision, a revision that perhaps paradoxically sends us to the origins of modernity.

I see the present day art critic and especially the architectural critic as a character similar to the 18th century *living room* critic. I see him as someone that is able to value the works that produce intensity and development of our sensitivity above and below the eventual stylistic or ideological adequations or inadequations. That is to say the works that open and intensify our existence beyond dominant conventionality and mystification. I see above all the architectural critic playing this role because as I have already indicated before, architecture is the immediate area of our sensitivity, the space of our surroundings. Like that *living room* critic that truly began history explicit of the criticism of art, he should confront each work as a unique entity, as a phenomenon not submissible in others, in currents, orientations or "isms", auxiliaries but

only auxiliaries of its activity. Sensitivity is a term that conforms with the beginnings of the modern age, in the 18th century, and perhaps we should return there now. With the term sensitivity I refer to the capacity of being before things and to seize immediately its meaning. Also the capacity to enjoy the appreciation, and to return because of its open character- not conceptual (although the conceptual extracts many of its materials and from that it helps itself) to the work that is always offered as something new. I understand sensitivity as the capacity to enjoy and know images giving the word image a wide meaning since image is the space in which I find myself, the surroundings that "shape me", that oppress me or fulfill me. I am not asserting, however. I wish to step out of this possible suspiciousness, perceptive capacity. The perception such as Arnheim understands it is the starting point for aesthetic sensitivity, the material foundation, natural, biological, physiological, even optical over that which supports it. Aesthetic sensitivity is not a natural capacity but a result of intellectual development and sensitivity that has in that familiarity its corroboration as well as its starting point: If nothing is aesthetically familiar to us nothing will affect our sensitivity although it may have many sensations.

When I say that I see the art critic as the *living room* critic I don't mean any more than that: he that should discover the plot of contemporary sensitivity in each work. He that can grasp that plot in the interlacing of diverse categories that shape it, and inclusive as some theoretics of the Enlightenment, to establish a table of aesthetic categories. It is done explicitly or not, it seems there's no doubt contemporary sensitivity profiles itself in attention to some and expels others and that it is the task of the critic to name them or explain them.

Sensitivity does not conform itself only in the frame of architecture or plastic arts nor does it refer itself exclusively to them, it conforms itself in and refers itself to the totality of artistic manifestations of contemporariness, plastic and literary and also musical. As the example of classicism indicates: classicism is not the exclusive trait of architecture or of the plastic arts, it crosses literary and poetic activity from the origins of modernity. It's an attitude that is concretely represented in determined works and artistic activities. As the same that happened with the *living room* critic the critic of our days should establish the pertinent connections, observe that attitude wherever he can encounter it, since exercising criticism is to develop also your own sensitivity.



---

**CRITIQUE D'ART**

---

**ET**

---

**ARCHITECTURE**

---

● VALERIANO BOZAL ●

**E**N examinant le programme de ce Congrès, j'ai pu observer qu'aucun des trois exposés ou conférences n'a été confié à des critiques d'art: Un architecte et deux professeurs d'esthétique en sont en effet les auteurs. Je n'ai, pour ma part, cultivé la critique d'art qu'en de rares occasions et, en tout cas, en marge de mon activité professionnelle.

Cette introduction conduit à une réflexion et à une remarque. La réflexion, plus une suggestion d'ailleurs qu'une réflexion au sens strict, vise la crise que traverse la critique d'art, plus manifeste probablement dans le domaine de la critique d'architecture qu'en aucun autre. La remarque, directement liée à cette réflexion, a pour but de signaler que je ne vais pas présenter ici les grandes lignes de la critique d'art appliquée à l'architecture; mon intention est plutôt de soumettre quelques notes sur sa nature, qu'elles soient ou non qualifiées de fondements de l'esthétique.

1

Il suffit de comparer une revue d'architecture des années cinquante et soixante et une revue d'aujourd'hui pour apprécier la différence considérable qui les sépare, non seulement en ce qui concerne les sujets traités mais aussi, et surtout, la façon dont ils sont abordés. Lorsque je préparais cette intervention, j'en ai feuilleté plusieurs ainsi que d'autres qui, bien que non spécialisées, incluaient des articles sur l'architecture, et j'ai été surpris de constater l'importance de l'image: Images de détails architecturaux qui, en général, soulèvent un intérêt et un enthousiasme bien supérieur aux textes qui les soulignent. Il s'agit d'une sensation, à mon avis, assez répandue et cette situation a donné lieu à des affirmations sur l'inanité de la critique, très souvent réduite à un simple commentaire littéraire, plus ou moins littéraire, laissant entrevoir d'éventuels liens de ces images avec d'autres, avec des idées d'esthétique ou de poésie, etc.; de telles suggestions, leur pouvoir, suffisent

implicitement —et parfois explicitement—à justifier valablement l'oeuvre en question.

La différence avec le passé est aussi, sur ce point, notable. Il n'y avait pas, alors, de commentaires suggestifs mais des explications, souvent des justifications, présentées à la lumière de styles concrets: L'édifice commenté se situait dans la cadre du fonctionnalisme, du rationalisme, ou de l'organicisme, se réclamait de divers fondateurs de l'architecture contemporaine; on trouvait à lire, car la construction possédait son langage propre, un langage spécialisé d'architecture avec une syntaxe déterminée, faisant apparaître un lexique précis. Les appréciations découlaient du développement ou de l'ajustement de ces principes et critères aboutissant finalement à des qualificatifs fondés.

S'il est certain que la dynamique du mouvement moderne, la dynamique de l'avant-garde, obligeait à reconsidérer constamment ces principes et ces critères, il s'avère tout autant que cette remise en question en faisait naître d'autres qui, bien que nouveaux, n'en étaient pas moins déterminés et concrets. Or aujourd'hui rien de tout cela ne semble possible; la critique d'aujourd'hui n'est d'ailleurs pas la seule touchée. La situation est propre à la critique d'art en général car nous observons le même phénomène à la lecture de revues d'architecture ou de peinture et de sculpture, voire de poésie, de littérature et même de philosophie. Il s'agit de toute évidence d'un phénomène d'époque.

En quoi consiste ce phénomène et quelle attitude adopter à son égard? Là n'est pas l'objet de mon intervention. Aussi me limiterai-je à quelques mots qui nous permettent d'avancer dans le vif du sujet, dans le rapport entre la critique d'art et l'architecture.

Le phénomène se caractérise par la faillite des valeurs stylistiques jusqu'à présent admises. En d'autres termes, para la faillite non de l'une quelconque de ces valeurs, mais du concept même de valeur stylistique. En effet, face à la différenciation de

styles et à la référence plus ou moins ferme à un mouvement ou —isme, nous assistons maintenant à un double processus: d'un côté, acceptation inconsidérée de toute orientation en tant que telle et, en général, acceptation d'un certain mélange éclectique qui, de chaque orientation, retient ce qui lui convient. De l'autre, référence constante à des orientations précises du passé, aujourd'hui privées de leur sens originel et généralement dénaturées (l'expressionnisme et le dadaïsme sont peut-être les références les plus significatives et le néo-expressionnisme —mêlé de primitivisme, de symbolisme, d'art néo-figuratif et narratif— ainsi que le néo-dadaïsme —assorti également de happening, conduites et comportements, minimal, conceptuel, etc.— tendances actuellement les plus répandues. Cependant le phénomène ne sera pas entièrement décrit sans le renvoi au classicisme —je dis bien le renvoi au classicisme et non le classicisme lui-même— souvent brandi comme négation du modernisme d'avant-garde et affirmation du «postmodernisme». La référence au classicisme prend ici d'autant plus d'importance qu'elle constitue l'un des recours les plus utilisés de l'architecture contemporaine. Référents et référés ont un double effet: En premier lieu, se distinguer du référent, se distancer du caractère unilatéral dont se réclamait le référent —en tant que mouvement original d'avant-garde par opposition à d'autres tendances ou —ismes—, puisque, de nos jours, des éléments divers peuvent se juxtaposer et se conjuguer par éclectisme. En second lieu, faire surgir instantanément une image de références dans l'esprit du spectateur: Quiconque approche l'art contemporain retrouve toujours un élément connu et son étonnement, si étonnement il y a, ne provient jamais d'une incompréhension totale, comme l'ont suscitée, en leur temps, un Duchamp ou un Kandinsky. Je souhaiterais enfin mentionner le troisième élément du phénomène: Le respect pour les artistes classiques

vivants, respect qui consiste précisément à les qualifier de classiques, les véritables classiques vivants qui ont une place au musée et restent, par conséquent, à l'écart de l'actualité et de son dynamisme. Par contre, la non reconnaissance de leur classicisme invaliderait la négation catégorique de l'avant-garde car tous participent clairement et brillamment aux mouvements d'avant-garde du modernisme: Si le modernisme a pris fin —comme on le proclame— ils doivent être dans les musées. Devant ce phénomène qui vient d'être succinctement décrit, quelle attitude prendre? Umberto Eco a écrit un livre au titre brillant et évocateur, *Apocalyptiques et Intégrés (face à la culture de masses)*. On peut supposer que devant le phénomène du postmodernisme, le phénomène décrit (car je suis convaincu qu'aucun consensus n'existe sur le terme de postmodernisme pour identifier le phénomène), l'une de ces deux attitudes peut être adoptée, celle de l'Apocalyptique ou celle de l'Intégré. La première nie l'importance du phénomène, voire le phénomène dans son ensemble, et se réfugie habituellement dans un retour, parfois dogmatique, aux lignes et critères de l'avant-garde qu'elle conteste. Il nous arrive de temps en temps d'être apocalyptiques ou, du moins, néo-apocalyptiques (le préfixe indiquant la faiblesse, fréquente, du rejet: Un rejet faible). L'Intégré, dans la joie du converti, accepte sans autre la nouvelle proposition, la bonne nouvelle de l'art jeune et de la jeune architecture. Tout comme pour la première attitude, nous sommes tous aussi, un jour ou l'autre, des intégrés, ou des néo-intégrés (le préfixe indiquant les doutes et l'ambiguïté qui accompagnent l'intégration lorsqu'elle se produit). Une troisième attitude est, à mon avis, défendable, sur la base des arguments suivants: Il peut arriver, et effectivement telle est mon opinion, que les critères de la critique, les critères de valoration et les règles d'historiographie qui ont prévalu en ce qui concerne l'avant-garde, dont ils se sont nourris, ne soient pas les plus appropriés à la compréhension,

l'interprétation et l'analyse de l'art contemporain; cela ne veut pas dire que les nouvelles propositions doivent être assumées sans plus. On peut imaginer d'autres critères qui rendent également compte de la genèse du phénomène ainsi que de la crise de l'avant-garde, en créant des «modèles de pensée» capables de synthétiser la richesse et la variété, la diversité du phénomène dans son ensemble.

## 2

Quelle influence cette situation a-t-elle sur l'architecture et sa critique?

La première observation révèle un plus haut degré de tolérance du fait de l'élimination des normes de style qui, dans le domaine de l'architecture, pouvaient donner matière à préoccupation et qui, il me semble, ont inquiété bien des fois, de par l'obligation d'habiter dans des «immeubles d'auteur», de style. Je peux, quiconque peut, ne pas voir un tableau: Il suffit de ne pas le regarder. Je peux aussi remplacer les objets qui m'entourent, le mobilier, mais je peux difficilement substituer l'endroit où j'habite ou celui où je travaille. Contrairement aux autres arts —considération dont les architectes n'ont pas toujours tenu compte à l'heure d'élaborer leurs projets— l'architecture fait partie de l'existence même comme un élément continuellement présent: Elle conditionne la configuration de mon espace. Un plus grand degré de tolérance est donc, à ce chapitre, digne d'être pris en compte. Ne nous réjouissons cependant pas trop vite car il se pourrait bien que la tolérance acquise d'un côté, se dissipe par ailleurs. Je pense au moins à deux causes de régression de cette tolérance, auxquelles j'ai déjà fait allusion au début. L'importance croissante des médias a porté à un point insoupçonnable en d'autres temps la place de l'image dans l'architecture: Nous ne pouvons pas habiter tous les immeubles mais, par contre, nous pouvons les voir pour la plupart, par reproduction. Une image de qualité dans une revue

spécialisée ou dans une publication de prestige vaut plus qu'une critique. L'architecte peut également être un créateur d'images suggestives, il peut évoquer et rappeler, et il peut tirer le meilleur parti de ces images indépendamment de l'immeuble même. Il trouve dans l'illustration un complice précieux: Plus qu'en aucune autre manifestation artistique, l'illustration graphique recèle la vraie nature de l'architecture — création d'un espace physique sémiotiquement valable — et souligne les aspects iconographiques des édifices. L'iconographie toutefois peut se révéler aussi rigide que la stylistique.

En outre, dans une société urbaine de néo-capitalisme avancé — tout comme autrefois dans les sociétés hiérarchisées —, l'édifice est aussi une image: Il doit se détacher sur l'horizon des édifices où il se trouve, et accentuer sa propre singularité visuelle car il est la meilleure publicité de l'architecte et de son propriétaire. Contrairement au collectionneur qui doit exposer sa collection pour se faire connaître ou en permettre l'accès en privé, l'édifice est continuellement à la vue de tous.

Il ne faut pas prendre ces mots pour un rejet des édifices singuliers en tant que tels, mais comme une indication de certains des problèmes que le critique peut rencontrer et qui l'obligeront à y prêter une attention plus soutenue que celle qui se fixe et s'accommode de la singularité et de l'image. Le critique est également soumis, sur ce point, à la tentation: Ne peut-il pas lui aussi faire preuve de singularité, de sensibilité face à la singularité, s'il est capable de décrire et de commenter avec un talent évocateur un édifice réussi; n'accentuera-t-il pas encore davantage les aspects singuliers, souvent culturalistes, de sa critique pour la rendre digne de l'édifice commenté. Voilà, à mon avis, les raisons qui sont à l'origine de ces critiques d'architecture où Lyotard et Marsilio Ficino sont fréquemment cités, dont ne sont absents ni Heidegger ni Foucault, et où Derrida occupe presque toujours une place importante.

La rigidité peut être due à un autre motif: Le référé. Le référé n'est pas un procédé exclusif du peintre ou du sculpteur. Il constitue en outre un recours très recherché par l'architecte contemporain. Le référé renvoie à la singularité, la place au premier plan et oriente l'interprétation de l'architecture par le biais du culturalisme esthétique, voire philosophique, auquel je viens de faire allusion. Cependant, le référé possède sa logique propre, la logique même du référent à laquelle l'architecte doit se tenir pour s'y prendre correctement; et cette logique n'a pas à être souple. La rigidité éventuelle du référé suit un processus complexe: En tant que référé, l'accès à la contemplation esthétique est immédiat et, en conséquence, une meilleure jouissance de l'oeuvre est assurée. Mais cet accès a ses limites, son orientation et son sens. L'oeuvre est contemplée à partir de structures, de références difficiles à refuser car elles surgissent dès la perception et la reconnaissance. Le référé, s'il est dirigé avec l'originalité appropriée, oriente le fondement de l'identification esthétique: de là le plaisir que l'oeuvre procure. Le critique devra déterminer si le référé fait éclore le sens général et réel de l'oeuvre, ou, au contraire, le cache; s'il y a cohérence ou dissimulation. Il n'a, à priori, rien contre la dissimulation, il doit simplement la signaler.

### 3

Quoiqu'avec des nuances spécifiques, l'architecture contemporaine pose à la critique d'art les mêmes problèmes que les autres manifestations plastiques. A la difficulté qu'impliquent la crise de la stylistique et le mouvement d'avant-garde, s'ajoutent celles qui surgissent de la nature même de l'architecture et le rôle des médias qui, non seulement transmettent des informations, mais créent des valeurs dont, en particulier, des valeurs esthétiques.

Certains des aspects mentionnés

permettent de mieux comprendre éventuellement la situation de la critique. Je parle du référent: Comme nous l'avons déjà vu, ce dernier permet une immédiateté autrement difficilement possible. Quelle immédiateté? Quels en sont la valeur et le sens?

Je me permettrai de donner un exemple. En contemplant l'édifice du Musée de Portland (1983), entre autres, nous reconnaissons aisément les éléments de classicisme qu'il présente, non pas des éléments du classicisme pur, anecdotiquement pur, mais sa structure et sa configuration intégrées à un édifice moderne. Il se produit alors une sensation de rapprochement esthétique. Il n'est même pas nécessaire de reconnaître l'origine de ces motifs, il suffit d'identifier sommairement leur provenance et d'apprécier cet élément connu. Or que signifie «rapprochement esthétique»? Au moins deux choses: Que l'édifice contemplé ne nous est pas étranger, qu'il suscite en nous des évocations, sinon d'un édifice précis d'une autre époque, du moins d'un monde architectural concret. Ce monde architectural ne correspond pas à un style local ou national déterminé, ni même à une époque précise. Le référent nous met face au classicisme et le classicisme, avant de constituer un style, représente une attitude face à la réalité des choses, attitude que l'on retrouve à des époques très diverses et au coeur de styles très différents. Le pouvoir de suggestion, dont nous avons précédemment fait mention, se dégage de la nature même du référent et de celle du référé. De là que se produise une allusion et non une copie, une référence et non une reproduction: Le référent nous renvoie à un monde d'attitudes devant les choses, non à une chose différente, à un édifice autre.

Le référent indique tout d'abord un rapprochement; rapprochement et non identification ni copie ni imitation. En second lieu, ce rapprochement relève de l'esthétique. En d'autres termes, il dépasse ce qui est strictement architectural: Ce n'est pas notre capacité critique, appliquée à

l'architecture, qui est mise à l'épreuve, mais notre capacité esthétique par rapport à l'art par le biais d'un édifice, la capacité de notre sensibilité.

Nous avons nettement progressé de la critique stylistique à celle que nous commençons à entrevoir.

L'immédiateté ne semblait pas considérée dans la critique stylistique —du moins l'immédiateté comprise au sens radical, kantien—. Elle prétendait, en effet, comparer l'oeuvre concrète aux lignes et critères du style qu'elle respectait, développait, déformait ou niait. Devant l'oeuvre, devant l'édifice, la première démarche consistait à rechercher la référence de styles avec laquelle la comparaison devait être établie, positivement ou négativement.

Face aux oeuvres dudit «brutalisme» contemporain (Joedicke, 1969), surgit à l'instant la figure de Le Corbusier, tout comme le «formalisme» évoque le rationalisme et Mies van der Rohe. Ces deux cas constituent des exemples significatifs de l'architecture d'auteur, d'architecte, en d'autres termes de celle qui défend l'existence d'une logique propre aux formes et à l'espace architectural, logique qui doit s'imposer et à laquelle doit se soumettre l'existence même des usagers. Le résultat extrême de telles théories peut être constaté dans des villes comme Sheffield, certaines constructions singulières de Forster ou, pour citer un exemple plus proche, certains édifices d'Antonio Fernández Alba.

Nous nous trouvons, dans tous ces cas, devant des constructions que la critique analyse à la lueur de la typologie stylistique qui sert de matrice et en fonction des possibilités qui, à partir de cette matrice, peuvent être développées. Le rapprochement que ces édifices effectivement suscitent, amène à rechercher la conformité ou non conformité; c'est le rapprochement de continuité et de variation qui détermine l'appartenance de l'édifice à un école déterminée. Il s'agit par conséquent d'un «rapprochement excessif», stylistique. Mais cette reconnaissance en laisse

entrevoir une autre, de signe différent; il ne s'agit plus tant de celle de l'édifice concret que de celle du formalisme et du brutalisme qui nous sont parfois, à leur tour, familiers en tant qu'attitudes devant les choses et non pas en tant que styles, autrement dit, en tant qu'attitudes devenues styles: L'attitude de maîtrise de la chose, de foi dans le rationalisme et dans la capacité du langage pour les comprendre, pour faire de la nature, du monde extérieur, quelque chose qui nous appartient; l'attitude qui prétend offrir cette nature dans toute sa force, à l'état brut, s'en approche sans intermédiaire, comme si le langage — verbal, plastique, littéraire, architectural — n'était pas déjà un intermédiaire obligatoire...

Ce rapprochement est aussi suscité par le référent. Le Musée de Portland, dont nous avons déjà parlé, ne nous renvoie à aucun architecte, à aucun style: Le recours à l'arc sur la façade, sa division horizontale, la composition des arcs et des lignes droites au niveau inférieur, la voûte de l'entrée et le couronnement de la façade en forme d'arcs, sont des éléments qui nous renvoient aux différentes formes du classicisme mais ne sont empruntés à aucune en particulier: Ils ont simplement un air de famille. Un phénomène similaire se produit avec le Musée d'Architecture de Frankfort (1984) où le classicisme se dégage surtout de l'autonomie formelle, de la sécurité dans les possibilités sémantiques du langage: de là une certaine déception dans son utilisation comme musée: En effet, tout objet exposé à l'intérieur est immédiatement absorbé ou rejeté par l'architecture même.

Le rapprochement que je tente de cerner ici ne provient pas, par conséquent, de la comparaison avec un concept, en tant que typologie stylistique ou référence explicite à un auteur; il s'agit d'un rapprochement esthétique qui met en lumière des formes connues esthétiquement marquantes, des formes proches (familières) à notre sensibilité et qui, simultanément, agissent sur elle en la vivifiant. Le rapprochement n'est pas une simple constatation de l'identification d'un objet avec un

autre, une simple prise de conscience que l'objet présent, le référent, garde non seulement un étroit rapport avec le référent mais intensifie et dynamise ma sensibilité: En voyant «la maison à l'intérieur de la maison» au Musée de Frankfort, nous ne sommes pas seulement surpris de l'objet créé par Ungers; nous découvrons également les nouvelles possibilités plastiques des formes anciennes, d'éléments aussi anciens que la combinaison des lignes horizontales et verticales, les linteaux droits et les balustrades conçues comme espace et masse, l'espace compris comme lieu où se situent les choses... Le

rapprochement ne se limite pas à la constatation ou à la comparaison; il stimule une sensibilité supérieure qui jouit de son propre épanouissement. La difficulté de la critique d'art en ce qui concerne l'architecture, ainsi que ses exigences, pour éviter qu'elle ne se réduise à une technique ou à un formalisme, tourne sur cet axe: Comment rendre compte d'une telle intensité?

Comment en parler? Comment la préciser et la transmettre? c'est là la raison pour laquelle, bien souvent, la critique contemporaine se traduit par un discours littéraire, dans la conviction que seule la littérature peut créer une atmosphère équivalente — mais non similaire — à celle qui émane de l'architecture.

#### 4

Ce que l'architecture et l'art contemporain mettent en jeu n'est pas notre assentiment — ou dissentiment — stylistique mais le développement de notre sensibilité. C'est un trait des manifestations artistiques que nous qualifions de modernes et pas seulement de celles des dernières années des plus récentes. Qui plus est, c'est un trait qui permet de mettre fin à la césure que l'on a tenté d'introduire entre le modernisme et le postmodernisme. Ce sont bien les œuvres les plus récentes celles qui nous ont obligés à revoir les paradigmes théoriques, esthétiques et historiographiques; mais nous n'en arrivons pas pour autant nécessairement,

automatiquement, à un rejet des oeuvres qui sont apparues dans le cadre de ces paradgmes. Au contraire, nous les expliquons à partir de la révision effectuée, révision qui, paradoxalement peut-être, nous renvoie aux origines du modernisme. J'imagine le critique d'art contemporain, et en particulier, le critique d'architecture, comme un personnage se rapprochant du critique du 18ème, du critique «de salon». Je l'imagine comme quelqu'un capable d'évaluer les oeuvres qui provoquent cette intensité et le développement de notre sensibilité indépendamment des éventuelles adaptations ou inadaptations stylistiques —ou idéologiques—, c'est-à-dire les oeuvres qui intensifient et épanouissent notre existence au delà du conventionnalisme et de la mystification prédominants. J'imagine principalement le critique d'architecture jouer ce rôle car, comme je l'ai déjà dit, l'architecture constitue le cadre immédiat de notre sensibilité, l'espace qui nous entoure. Tout comme le critique de salon, qui véritablement a jeté les bases de l'histoire explicite de la critique d'art, il devra appréhender chaque oeuvre comme une entité singulière, comme un phénomène qui n'en rejoint aucun autre, aucun courant, aucune tendance ou —isme, complémentaires, mais seulement complémentaires, de son activité. Sensibilité est un terme qui s'esquisse au début de l'époque moderne, au 18ème siècle, et sur lequel il convient peut-être de revenir maintenant. Par le terme «sensibilité», je me réfère à la faculté (capacité) d'être devant les choses, d'en saisir le sens, la capacité de jouir dans l'appréciation et de revenir, en raison de son caractère ouvert —non conceptuel— (bien qu'elle extraie des concepts bon nombre de ses éléments et s'en serve), sur l'oeuvre qui s'offre toujours comme quelque chose de nouveau. J'entends la sensibilité comme la capacité de jouir et de connaître des images, le mot image étant pris au sens le plus large, car l'image est l'espace où je me trouve, le cadre qui me «modèle», m'opprime ou me réalise. Ne confondons pas, néanmoins, et

là-dessus je souhaite couper court à tout doute, avec la capacité perceptive. La perception, telle qu'Arnheim la comprend, est le point de départ de la sensibilité esthétique, le fondement matériel, naturel, biologique et physiologique, et même optique, sur lequel elle s'appuie. La sensibilité esthétique n'est pas une capacité naturelle mais le résultat du développement intellectuel et sensitif qui trouve dans le rapprochement (dont nous avons parlé) sa confirmation et son point de départ: Si rien ne nous est familier, rien n'affectera notre sensibilité, même si les sensations sont nombreuses.

Quand je dis que j'imagine le critique comme un critique de salon, je dis seulement qu'il n'est autre que celui qui doit découvrir la trame de la sensibilité contemporaine dans chaque oeuvre. Le critique peut saisir cette trame dans l'enchaînement des diverses catégories qui la composent et même, à l'instar de certains théoriciens du Siècle des Lumières, établir une liste des catégories esthétiques. Néanmoins, explicitement ou non, la sensibilité contemporaine semble, de toute évidence, se former en tenant compte de certaines de ces catégories et en en rejetant d'autres; il appartient au critique de les nommer et de les expliquer. Mais la sensibilité ne se limite pas seulement à l'architecture et aux arts plastiques et ne s'y réfère pas exclusivement. Elle s'ajuste et se réfère à la totalité des manifestations artistiques contemporaines, plastiques et littéraires ainsi que musicales. Comme le montre l'exemple du classicisme: Le classicisme n'est pas un trait exclusif de l'architecture ou des arts plastiques; il marque l'activité littéraire et poétique depuis les origines du modernisme; il est une attitude qui se traduit concrètement par des oeuvres et des activités artistiques déterminées. Comme le critique de salon, le critique d'aujourd'hui devra établir les rapports pertinents, signaler cette attitude là où il pourra l'observer car l'exercice de la critique revient à développer la propre sensibilité.

---

**¿SEPARACION DE LO DESIGUAL**

---

**O**

---

**MEZCLA?**

---

**SOBRE LAS RELACIONES  
ENTRE LAS ARTES PLASTICAS**

---

**Y**

---

**LA ARQUITECTURA MODERNA**

---

**■ SIMON MARCHAN FIZ ■**

**A**UN no compartiendo una prognosis tan pesimista como la que se destila de una proclamada «pérdida del centro» (*Verlust der Mitte*), el conocido historiador del arte H. Sedlmayr, en su osadía de atribuir ciertos fenómenos primarios al arte moderno, invocaba ya en torno a los cincuenta la aspiración a la *pureza* como su primera determinación, como aquella metáfora química en virtud de la cual cada una de las artes se desliga y separa de las restantes, alcanzando así ese estatuto autónomo y autárquico que las marca en nuestra modernidad<sup>1</sup>.

Pero más que esta invocación, inspirada sin duda en la autonomía de la arquitectura que va *de Ledoux a Le Corbusier*<sup>2</sup>, me interesa destacar otra sugerencia desprendida de la anterior, si bien apenas desbrozada: la *expulsión de las artes plásticas* por parte de aquella arquitectura considerada más pura y moderna. Con ella se inaugura un tópico exitoso y recurrente que me parece oportuno reconsiderar, ya que tanto puede alumbrar como oscurecer unas relaciones atrapadas en vicisitudes fluctuantes.

Si bien me detendré únicamente en ciertos episodios de nuestro siglo, la expulsión no se decanta sino como un eslabón de la vieja «querelle» que brotara en el Rigorismo ilustrado o los arquitectos revolucionarios franceses y culminara, precisamente, en las versiones variadas del Purismo arquitectónico. Me per-



mitiría apostillar incluso que es posible contemplarla como el anverso de una concepción sobre los géneros artísticos en la modernidad que venía fraguándose desde el ocaso ilustrado y los albores románticos.

En este nuevo Laocoonte el sentir neoclasicista y rigorista suele estar obsesionado por acotar los límites de cada medio expresivo; y siempre que arrecian sus vientos, se agita un afán diferenciador, esa defensa de lo específico e irreductible en cada una de las artes. No en vano el paradigma del espíritu clasicista, el omnipresente Goethe, turbado ante los síntomas desintegradores que amenazaban a su ideal estético, asocia la mezcla con la decadencia e insta a que el mérito y la dignidad del auténtico artista estriban «en *separar* de otra la especialidad artística en la que se trabaja; en abandonarse a cada arte y género; en *aíslarlos* todo lo que sea posible»<sup>3</sup>.

La sensibilidad romántica, por el contrario, insatisfecha ante los estrechos límites de cada género, estimula contactos y trasvases, transpasa demarcaciones para otros infranqueables, abogando por la mezcla, por una todavía innominada, aunque no por ello menos vislumbrada, *Gesamtkunstwerk*. A. W. Schlegel, inmerso en el clima del romanticismo temprano, sentencia con cierta solemnidad un sentir muy extendido: «El arte y la poesía antiguos se ocupan de la *separación rigurosa de lo desigual*; lo romántico (sinónimo de lo moderno) se complace en *mezclas indisolubles*»<sup>4</sup>.

### La expulsión como separación y la contaminación como venganza

Sospecho que esta polaridad es demasiado simplista, por no decir que inexacta históricamente. No obstante, asumiendo tales riesgos, invito a adoptarla como punto de partida. ¿Sería aventurar demasiado, por tanto, que desde entonces estas actitudes contrapuestas tanto pueden colisionar de un modo frontal como apaciguar algunas de sus tensiones?

Si de esta confrontación clásico-romántica, que se respira en Jena, Berlín o Viena, nos trasladamos a la Viena de Wittgenstein y Loos, por no imaginarnos en París, Berlín, Múnich, Amsterdam o Moscú durante el primer tercio del presente siglo, el platillo de la balanza se inclina aparentemente hacia un repliegue de cada arte sobre sí misma y sus estructuras inmanentes. Tras las impurezas cosechadas en los neohistoricismos y en el «fin de siglo», a unos y otros parece embargarles una urgencia por encarar la naturaleza y las fronteras respectivas de las artes. Inquietud ésta que, diera la impresión, celebra su mayoría de

edad o, lo que es lo mismo, su autonomía plena con el demontaje analítico y «autorreflexivo» de sus propios medios expresivos. Y, ciertamente, la *expulsión* insinuada no sólo se inscribe, sino que ahonda en esta separación rigurosa de lo desigual, desterrando los vestigios de la impureza decimonónica.

Acabo de penetrar en el núcleo de mi interrogante primerizo. Aventuro, sin embargo, que con ello tan sólo en apariencia se disipan las cavilaciones «químicas» que atribulaban a ciertos románticos. ¡Todavía más! Presumo incluso que la separación de lo desigual, a la que se adscribe la expulsión de las artes, es un tanto tramposa, casi una verdad en la penumbra, o atinando aún un poco más, pertinente desde una perspectiva tradicional, pero dudosa, si es que no improcedente, cuando nos situamos en las coordenadas de las vanguardias.

Desde luego, convendría enmarcarla en acontecimientos artísticos más globales. Baste mencionar la negación de los estilos, acuñada como *antihistoricismo*, y la *represión del ornamento*. Como es bien sabido, en torno a estas categorías gira y se sedimenta la proclama loosiana del ornamento como delito y su propia arquitectura o la de Wittgenstein, la Werkbund entre 1900 y 1914, y la de las sucesivas vanguardias puristas. Bajo el ropaje con que fuera disfrazada, la expulsión es una reacción ético-estética de purificación que mira hacia el pasado, hacia una crítica de las falacias historicistas<sup>5</sup>.

En cambio, la atalaya desde la cual pretendo otear el panorama, contempla un horizonte que se proyecta hacia el futuro, hacia lo moderno. Pareciera, en efecto, como si las artes plásticas, apenas expulsadas, urdieran con astucia y premura una venganza un tanto implacable, ya que no sólo están en disposición de informar la figuratividad más epidérmica y superficial, sino de impregnar a la estructura más profunda y compleja del organismo arquitectónico.

En otras palabras, la purificación a través de la *expulsión* queda contrarrestada pronto por la venganza de la *contaminación*, con unos matices que no conviene soslayar. La expulsión es defendible si nos damos por satisfechos con una interpretación lingüística, figurativa, de la arquitectura, pero resulta inadecuada si atendemos a su mayor complejidad. En este sentido, resaltaría que las contaminaciones no afectan únicamente a lo que, según una larga tradición estética, entendemos como «morphé», o morfología en nuestro arte, sino también a la forma arquitectónica en la acepción más honda y comprehensiva de *eidos*, a su estructura más estratificada en cuanto principio subyacente de orden.

En sintonía con esto, si desde el antihistoricismo rabioso, con frecuencia más ideológico que real, del que hace gala ostentosa la modernidad arquitectónica, se recusa por igual a las artes plásticas y a su propia historia como material del proyecto,

confiando así reconducirla a un grado cero hipotético, en modo alguno ello deriva a una renuncia a la forma arquitectónica sin más, sino a unas históricamente muy concretas: las adheridas al carnaval de los estilos históricos y la ornamentación desenfrenada.

### La contaminación entre los nuevos parámetros de forma

Retomando las sugerencias iniciales de Sedlmayr, considero que la expulsión de las artes o la represión de los estilos y del ornamento no han de tomarse tanto ni tan solo como un momento negativo, casi apocalíptico, de la «pérdida del centro», cuanto como una coartada que oculta, tras el período perplejo de la ruptura brusca, las intenciones más auténticas e interiorizadas de la arquitectura moderna.

¿De qué intenciones verdaderas, pero no por ello menos disfrazadas, se trataría? Sugiero que, precisamente, de las que delatan un compromiso más arriesgado con un nuevo alumbramiento, con una *refundación disciplinar* en ciernes, la cual, una vez más, enlaza con tentativas similares desde mediados del siglo XVIII. Refundación disciplinar cuya aspiración última es instaurar un «nuevo estilo de la época», una «*nieve beelding*», una «*neue Gestaltung*», escorada hacia un anhelo, ampliamente compartido, que moviliza a P. Behrens o Van de Velde, a H. Muthesius o Gropius, al proforracionalismo o los constructivismos y purismos diversos; inspirado en aquella invitación que cursara A. Riegl a cristalizar en una «voluntad artística», en una *Kunstwollen*, en no menor complicidad con un *Zeitgeist* inhalado en el alambique todavía no deshauciado del espíritu hegeliano de los tiempos presentes.

Ahora bien, ¿no puede dar la impresión de que con esta refundación retornamos de nuevo al punto de partida, a la separación de lo desigual y nos estancásemos en el mismo? Este interrogante no refracta sino un espejismo único de una problemática que se refleja en una multiplicidad de espejos, que fluye de un manantial que alimenta diversas corrientes e irriga esas analogías secretas o *correspondencias*, en ocasiones fugaces, entre las diferentes artes. Sin embargo, sigue en pie otra nueva pregunta: ¿Cómo se filtran estos trasvases, estas *contaminaciones*, en un clima que vive tan obsesionado por fundar auroralmente la disciplina arquitectónica tras una brusca sacudida y una pérdida de identidad? Propongo que habría que buscar tales filtraciones contaminantes en dos direcciones: una externa a las preocupaciones disciplinares; la otra atravesándolas de lleno.

Sin duda, la primera discurre en paralelo a la voluntad indisoluble de las vanguardias heroicas, en cuanto sueños utópicos o «proyectos insatisfechos», siguiendo un símil hegeliano, por realizarse, por configurar mediante el arte la realidad cotidiana o la producción material. Tentativa que, por cierto, confluye sorprendentemente con aquella propensión romántica a «poetizarlo» todo, a promover una «estetización» del universo mundo y la vida. En semejante coyuntura, las vanguardias suelen reservar a la arquitectura el cometido de materializar y dar forma concreta a los objetos y ambientes físicos que en la pintura o la escultura no pueden por menos de ser ilusorios, casi unas engañosas apariencias platonizantes. La nueva plástica propicia así rebasar los predios de la ilusión y conformar una «nueva realidad», como insistía Mondrian, o un nuevo cosmos, la «Suprematie» de Malewitch, en los cuales la arquitectura es concebida como la estación final.

No obstante, en esta voluntad de la pintura por realizarse en la arquitectura, condición externa de la contaminación, en la transición y recorrido de unas estaciones a otras, falta un instrumento interno que sea capaz de lograr la mediación configuradora. En otras palabras, la reconducción ya insinuada de la arquitectura moderna a su grado cero, dejando a un lado el aseticismo puritano que la sustenta, avanza a costa de dejarla huérfana de los recursos formales, compositivos, tipológicos, simbólicos, etc., de los que se nutría hasta primeros de siglo. Y, justamente, es esta orfandad e indigencia la que la empuja a buscar parámetros formales inéditos, de incierta fortuna.

En esta su prosecución afanosa, si en los momentos aurorales se pensaba que era preciso encontrarlos en las proximidades de la racionalidad productiva, cual recompensa merecida a los esfuerzos desplegados durante casi un siglo por insertar la arquitectura en la dinámica de la revolución industrial pronto este marco resulta insuficiente. Legitimados y usufructuados ya la *función*, los *nuevos materiales* y la *construcción*, como matrices de la forma arquitectónica en la edad de la máquina, se persigue un refinamiento más apurado. Y aquí entran en escena las *contaminaciones*, ya que, con tal fin, se recurre tanto a los mecanismos perceptivos puestos a su disposición por la escuela pujante de la «*Gestalt*», algo indisimulable en la Bauhaus o el ala más formalista soviética, como al arsenal de las *vanguardias históricas* más afines a la propia estética de la máquina.

Con la entrada en escena de estos últimos, diríase, que en la arquitectura moderna se aprecia una intrigante confluencia entre la *reine Sachlichkeit* maquinista y la *reine Sichtbarkeit* esteticista, aparente juego de términos, preñados sin embargo de contenido durante el período. O expresado de una manera menos germánica, la *funcionalidad*, con toda la carga de raciona-

lidad inherente a los procesos industriales, entabla una alianza con la estética de la «pura visibilidad» que subyace a las pretensiones objetivistas y universalistas de ciertas vanguardias, hasta convertirse en la premisa de la *abstracción constructiva* que, no fortuitamente, más incide sobre la propia arquitectura.

Tal vez, esta alianza permite poner al descubierto la ambivalencia que vengo sospechando, entre la expulsión y las contaminaciones. ¡Veamos! Si, tras el proceso de depuraciones, la nueva arquitectura se muestra celosa de la separación de lo desigual, refugiándose por ello mismo en una refundación disciplinar y no teniendo reparo en invocar para ello, al modo de Laugier, Milizia, Boullée o Durand, unos principios elementales, simples y poco numerosos: el punto, la línea recta, la curva, la diagonal, las formas estereométricas platónicas, de una manera un tanto paradójica acaba reclamándose deudora de unas nuevas leyes básicas, de unas formas comunes a todas las artes.

Sorprendentemente, en esta paradoja, en este circunloquio late, ni más ni menos, uno de los presupuestos más románticos de las vanguardias, a saber, su creencia en una universalidad o «continuum» de las formas entre las diversas artes, germen de su unidad y de las propias contaminaciones. Y con esta unidad se asocian expresiones tales como principio de unificación, cooperación o conjunción, nueva unidad plástica, gran armonía, síntesis armoniosa o monumental de las artes, con las que tropezaremos en los escritos y manifiestos. Artistas y arquitectos proclaman además que este principio unificador tiene como punto de partida a la pintura, y como meta final a la arquitectura, la cual pasaría a ser la realización material por antonomasia de la nueva estética ideal, la última parada de un nuevo estilo unificado.

### **Ciertas figuras de la contaminación en la época de las vanguardias**

No obstante, más que invocar todo un ramillete de testimonios<sup>6</sup>, prefiero detenerme, aunque sea de un modo esquemático y apenas enunciado, en cómo ciertas poéticas figurativas ponen a disposición de la arquitectura recursos varios que, si bien en modo alguno pueden ser tenidos como los parámetros formales únicos, ni siquiera los más operantes en la realidad histórica, tampoco son desdeñables. Incluso el filtraje de tales contaminaciones ha permitido tildar de formalista a más de un episodio. Para ello seleccionaré, a modo puramente indicativo y generalista, una sucesión de imágenes, que sirvan de visualización a ciertas figuras:

**I.—El principio romántico de la mezcla.** Aventuraría que donde se plasma con más nitidez su pervivencia es en el sueño de la catedral, un motivo romántico recurrente en el Expresionismo visionario de Berlín (1918-1922). Catedrales que tanto pueden ser las fantasías arquitectónicas de los hermanos Taut, H. Scharoun, W. Luckhardt, W. A. Hablik o H. Finsterlin, como los proyectos de rascacielos, interpretados cual catedrales del comercio, para la Friedrichstr. en Berlín (1921): Mies van der Rohe, Scharoun, H. Soeder, o para el Chicago Tribune (1922): B. Taut o E. Saarinen, o los de H. Ferris a finales de la década y sus influencias sobre la arquitectura coetánea o actual.

Tomemos, por ejemplo, la *Casa del cielo* de B. Taut, el *Salón de festividades en cristal* de W. Luckhardt o *Ideas para la Casa del pueblo* de Scharoun, todas ellas 1919. Si bien en estas fantasías la unificación se promueve bajo las alas de la gran arquitectura, los influjos románticos y la arquitectura de cristal aparecen tamizados por una figuración romántico-goticista y cubo-expresionista, prismática y cristalina, que los mismos visionarios reconocían en la pintura de R. Delaunay (*Torres de la catedral de Laon*, 1912), F. Marc (*Tirol*, 1914) o L. Feininger (*Umpferstadt I*, 1914; *Markwippack*, 1917).

Estas y otras pinturas cultivan una peculiar descomposición prismática de la realidad por la vía emocional, una suerte de cruce entre los valores mecánicos y la belleza cristalina, entre la abstracción y la proyección sentimental, que inciden poderosamente sobre la estética del muro traslúcido defendida por los arquitectos. Dulce ensoñación de la obra de arte total que influiría decisivamente en Gropius y la Bauhaus de Weimar<sup>7</sup>.

**II.—La abstracción como principio unificante.** A nadie se le oculta que con el cubismo se inicia una desconstrucción radical del espacio plástico y zozobran las premisas representativas del arte como mimesis. Su herencia, usufructuada a través de interpretaciones múltiples por las vanguardias posteriores, deviene un hito insoslayable para las contaminaciones en arquitectura. Por el momento baste retener su noción de «tableau-objet», el entendimiento del cuadro como organismo autosuficiente, ya que está a punto de inaugurar la concepción autónoma de la composición abstracta. Desde Kandinsky, Mondrian, Klee, Van Doesburg o Malewitch lo que caracteriza a esta última es la instauración de relaciones formales puras e inmanentes a los elementos que la integran.

Tras las represiones insinuadas por parte de Loos y otros, podríamos decir que, de un modo similar a la plástica moderna más pura, asistimos a un deslizamiento hacia una arquitectura de las relaciones puras. Me atrevería a proponer que la abstracción se erige en el principio artístico unificante que se adentra en recorridos varios. Repasemos brevemente algunos:

1. *La abstracción como espíritu cristalizado de la época.* Contemplemos ahora la obra *Sin título* (1920) de G. Grosz o *El encuentro* (1921), una pintura de un pintor menos conocido. En ambas observamos que el «manichino» metafísico se ha transfigurado en un autómatas descarnado o en unos personajes sin apenas atributos, en una presencia como ausente en la irrealidad más real o en la realidad más irreal, que pueblan unos escenarios cuyas arquitecturas repetitivas y esencializadas en su lenguaje moderno son tan inexpresivas como sus gestos congelados. Estos y otros ejemplos similares, pertenecientes a la escuela de la «nueva objetividad» pictórica, me asaltan con interrogantes inquietantes, pero resaltaré uno: ¿son estas arquitecturas pintadas un mero reflejo de modelos preexistentes o, más bien, pudieran ser esgrimidas como una cierta anticipación de una racionalidad arquitectónica todavía en ciernes?

Tras revisar la propia historia, me inclinaría por lo segundo. Creo que, bajo la impronta de la metafísica italiana y de una abstracción constructiva en ciernes y difusa, estas obras enfatizan una presunta arquitectura moderna desnuda, carente de ornamento, fría y distante; provocan un «extrañamiento» pictórico gracias a una representación sobria y exacta, de una precisión formal rigurosa y cruda; depuran, en fin, lo «cosal» (sachlich), haciendo depender las apariencias figurativas de la misma de una funcionalidad estricta y del maquinismo. Me atrevería a insinuar que son una plasmación atractiva de aquella ecuación que vislumbrara Kandinsky entre el gran realismo y la gran abstracción<sup>8</sup>, una manifestación primeriza de una objetividad despiadada y una abstracción dura que no consienten una objetivación ulterior.

¿Pero no es asimismo a esta objetivación radical a la que aspirarán, a no tardar, las arquitecturas de la gran ciudad? ¿No pudieran ofertarse estas pinturas como premonición formal de lo que apenas ha comenzado a desflorar en los proyectos de M. Taut o L. Hilberseimer para el Chicago Tribune o se plasmará en el *Liceo Dorotheen* en Berlín (1928-29) de M. Taut en Berlín? ¿No parecen anunciar a *La arquitectura funcional*, sobre la que teorizara el crítico de arte A. Behne, o las imágenes futuras de *La arquitectura de la gran ciudad* de Hilberseimer, por no hablar de numerosos proyectos de Mies van der Rohe, C. Van Eesteren o P. Oud?

Sospecho, al menos, que la «nueva objetividad» pictórica barrunta de un modo premonitorio cómo los hechos burdos de la producción y la reproductibilidad devoran el corazón y la singularidad de las cosas, tal como se comprobaría en ciertas arquitecturas posteriores de la gran ciudad. Asimismo, desde la **gran realidad**, desde una representación hiperobjetivada, hiperrealizada, no sólo se transforman en metáfora de ese espíritu cristalizado y despersonalizado que, según G. Simmel, nutre a la

gran ciudad<sup>9</sup>, sino que propician una *gran abstracción*, cuya culminación serían algunos rascacielos desde el propio Seagram de Mies y los deudores a un entrecruzamiento entre los volúmenes objetuales de los años veinte y la sensibilidad del «minimalismo».

2. *La curva como elemento primario*: Detengámonos ahora en ciertas villas proyectadas o construidas por Le Corbusier durante los años veinte. No estaría demás reparar en sus volúmenes y alzados, pero, en aras de la brevedad, me parece más esclarecedor prestar atención a plantas como, entre otras, la baja en la *Casa Ozenfant* (1922), las de la *Villa Meyer* (1925), la *Villa Savoye* (1928) y, sobre todo, la *Villa en Garches* (1927).

Cada una de ellas goza de tanta singularidad y autonomía como un «tableau-objet» cubista y, si no fuera por las servidumbres funcionales ineludibles, como una composición pictórica abstracta. Lo más excitante, sin embargo, es vivenciar las tensiones que se suscitan entre lo abstracto, personificado en la retícula ideal de los pilotis y las columnas, reales o virtuales en cada planta, y el deslizamiento hacia lo concreto y la cualificación espacial. Este segundo movimiento se trasluce con nitidez en la presencia de la curva, diagramada por el propio arquitecto para el prototipo de la *Casa Citrohan* (1922).

Esta potenciación inusual de la curva es un instrumento ágil y versátil para lograr la concreción y la ductilidad en las plantas. A su vez, el recurso a este elemento primario en la pintura y en la arquitectura permite asociar, por supuesto a través de mediaciones proyectuales sutiles, a estas plantas con ciertas «naturalezas muertas» de esa interpretación peculiar del cubismo que arranca de J. Gris, F. Léger y prosigue en el Purismo de Ozenfant y del propio Jeanneret-Le Corbusier. No es de extrañar, en consecuencia, que en más de una oportunidad se relacionen ambas actividades ni que se tropiece con comparaciones de la planta de *Garches* con *Guitarra y frutero* (1921) de Gris, la de la *Casa Ozenfant* con la *Naturaleza muerta con platos* (1920) de Jeanneret o la de la *Villa Meyer* con la *Composición 5* de Léger, etc.

No obstante, más allá de cualquier similitud presumible, soslayando por demasiados obvios los parecidos iconográficos o los trasvases literales, las contaminaciones tienen que ver ante todo con temas más escurridizos de la sensibilidad, con esa suerte de «correspondencias plásticas» de los recintos curvos, circulares o semicirculares, que suelen acoger a los cuartos de baño, lavabos, cocinas, tocadores, armarios empotrados, cajas de escalera, cuartos de calefacción, etc., con el tratamiento plástico de los «temas pobres» habituales en la pintura: pipas de fumar, platos, vasos, botellas, jarrones, guitarras, violines, etc., motivos todos predilectos, como es bien sabido, de las «naturalezas muertas» del cubismo sintético y del Purismo.



Como le acontece al pintor, al arquitecto le atraen por su misma banalidad y carácter íntimo. Y al igual que los objetos «puristas» nos seducen por desvelar sensaciones primarias e invariantes plásticas o afirman su soberanía altiva en el espacio del cuadro, del mismo modo estas instalaciones utilitarias, realizando los quehaceres más prosaicos de una vivienda, se separan de los espacios más nobles mediante una transfiguración estética muy cuidada, a través de una diferenciación formal que, al resaltar lo más específico de su propia banalidad, provoca de nuevo, al modo del cuadro, una tensión entre lo utilitario y su transformación plástica <sup>10</sup>.

3. *La línea y el ángulo rectos como cualificación abstracta.* Posiblemente en ningún otro ismo como en el Neoplasticismo holandés se plantea con más expectativas el ideal de colaboración entre artistas y arquitectos. Tampoco en ningún otro parece colmarse tanto la utopía de la forma en arquitectura, transmutándose ésta en una sublimación del arte en una unidad superior. Sin embargo, como en otras vanguardias, sus respuestas dependen de las apropiaciones que sus miembros hagan de la herencia cubista común. En todo caso, se perfilan dos actitudes hegemónicas: mientras Mondrian reduce en la pintura y, por contaminación, en la arquitectura la corporalidad de los objetos a una *composición de planos*, generadora de la propia abstracción, Van Doesburg se siente atraído asimismo por la *descomposición volumétrica y espacial*.

La primera opción se decanta en un entendimiento de la arquitectura como multiplicidad de planos, teniendo en el *interior abstracto* (1916-26) su primer ámbito de confluencia entre pintores y arquitectos. Baste recordar el llamado *Pabellón de Berlín* (1923) de V. Huszar y G. Rietveld o el *Interior* construido según *El dibujo clásico* (1926, 1970) de Mondrian <sup>11</sup>. No menos incisiva se delata en numerosos alzados: la fachada del *Café De Unie* (1925) de P. Oud, quien parece haberse inspirado en *Tableau I* (1921) de Mondrian o los *Estudios de color para arquitectura* (1922) de Van Doesburg, comparados asimismo con la *Composición en A o B* (1917) de Mondrian.

No obstante, estas contaminaciones de la línea y del ángulo rectos, tomados como elementos primarios que evolucionan en horizontal y vertical hasta configurar las conocidas composiciones planimétricas en pintura, revelan sus virtualidades plenas en la composición periférica de la planta libre. Y si bien tanto Van Doesburg como Van Eesteren propician ya una expansión hacia la periferia, es Mies van der Rohe, expositor como perteneciente a De Stijl en *L'Effort Moderne* de París, quien en plantas como la de la *Casa de campo de ladrillo, n.º 4* (1923) se pone al borde de la disolución centrífuga. No en vano se la suele relacionar con el *Ritmo de una danza rusa* (1918) de Van Does-

burg. Se trata, como puede apreciarse, de un ritmo logrado a base de unos tramos verticales y horizontales que no llegan a encontrarse, lo cual permite transiciones fluidas en el fondo del cuadro, y a la planta abrirse virtualmente hacia un espacio infinito. Todavía en el *Pabellón de Barcelona* (1929) se trasluce, aunque muy mitigada, esta misma concepción, si bien aparece complementada, de un modo similar a lo que acontecía en las plantas de Le Corbusier, por la retícula de los pilotis en hierro. En estos y otros ejemplos la disposición neoplasticista de los tabiques evoca una cualificación concreta del espacio, similar a la provocada por la curva, aún a costa de que el protagonismo de la recta desvíe de nuevo su sentido hacia lo abstracto.

La segunda opción, en cambio, trata de conjugar la plástica de los planos con la descomposición volumétrica y espacial cubista. Podríamos ejemplificarlas con los proyectos de *Casas particulares* (1920-23), de Van Doesburg y Van Eesteren; con la *Contraposición en colores primarios* (1923) de Van Doesburg, comparada en alguna oportunidad con *Mujer con guitarra. Ma jolle* (1911-1912) de Picasso; o con esa síntesis equilibrada de ambas opciones que es la *Casa Schröder* (1924-25) de Rietveld. Asimismo, no menos intrigante sería detenerse en la confluencia entre la estética cubo-neoplasticista y la prefabricación que se desprende del *Edificio Bauhaus* y *Las viviendas para profesores* en Dessau (1925-26) de W. Gropius.

Todas estas obras son legibles desde la panorámica fotográfica, la proyección axonométrica o a través del movimiento en torno a ellas. Si las dos primeras son metales y sintéticas, lo último estimula un análisis a través de la descomposición y la percepción. La percepción cambiante, el complicado sistema de apariencias, malices y escorzos en este girar espacial, auxiliados en ocasiones por otra figura cubista: la transparencia, intensifican la vivencia y, en virtud de la simultaneidad sucesiva y el acoplamiento de las diferentes perspectivas singulares, disuelve las relaciones estáticas de la frontalidad y la simetría. La arquitectura, al igual que la pintura, juega con dos visiones: mientras la lejana y sintética capta el volumen y la silueta, la próxima aprehende la intersección de los volúmenes y los planos gracias a los movimientos intencionales del cuerpo y la mirada. En este sentido pienso que esta arquitectura bajo la impronta cubista no se reencuentra únicamente, como suele creerse, con la teoría de la Gestalt y la pura visibilidad, sino con toda una fenomenología de la percepción y del propio cuerpo<sup>12</sup>.

4. *La diagonal y el dinamismo plástico.* Me detendré finalmente en el recurso a la diagonal como el elemento primario más acorde con la dinámica a imprimir al arte en la vida moderna, como victoria final sobre la naturaleza estática, el cual tiene en el *Suprematismo dinámico* su plasmación más apura-

da. La conciencia de que la arquitectura es la estación final tiene en las *Planiten* (1924) y *Architektone* (1923) de Malewitch o en las *Prounen* (1921-23) de El Lissitzky sus expresiones más abstractas. Desde luego, cada una de ellas merecería un abordaje pormenorizado <sup>13</sup>.

Como es sabido, desde sus inicios Malewitch concibe al suprematismo en una vertiente estática y en otra dinámica. Esta última muestra su beligerancia en *Las arquitectónicas pictóricas* (1916-17) de L. S. Popowa y, sobre todo, en las *Composiciones* (1916-19) de A. Exter, las cuales destacan no sólo por una compenetración de las masas cromáticas, sino por los contrastes bruscos que se generan gracias a las líneas de fuerza y a las diagonales. Es, precisamente, en este escoramiento hacia el dinamismo plástico y futurista cuando, entre 1919 y 1921, irrumpe la clausura de la pintura, la llamada vanguardia postsuprematista. Tal vez, el conocido *Monumento a la III Internacional* (1920) de Tatlin pudiera ser interpretado como una síntesis entre las masas suprematistas estáticas, personificadas en los cuerpos platónicos móviles del cubo, la pirámide y el cilindro, y la diagonal en cuanto una figura dinámica cada vez más desmaterializada y desnuda.

A partir de este momento, la superficie pictórica se resuelve en una construcción lineal, en un entrecruzamiento de líneas diagonales, como se aprecia en las composiciones de A. Rodchenko, Exter, Popowa, etc. El principio de la diagonal y la construcción lineal se deslizan hacia lo que el conocido lingüista V. Sklovski denominara la «desnudez del procedimiento», pronto asociada con el esqueleto lineal, cada vez más sometida al principio de *economía* como fundamento de la creación, cual sustrato común a la pintura abstracta, la «cultura de los objetos» y la propia arquitectura. Entre sus manifestaciones más descolantes recordaría los proyectos de los hermanos Wesnin para el *Palacio de Trabajo* en Moscú (1923) y el diario *Prawda* (1924) en Leningrado o la propia *Tribuna de Lenin* (1920-24) de El Lissitzky, simbiosis de la diagonal del suprematismo dinámico y los nuevos materiales del Productivismo.

¿Cómo no inscribir en este clima el *Pabellón soviético* para la Exposición de Artes Decorativas en París (1925), de Melnikov, o el proyecto para el *Instituto Lenin* (1927) de Leonidov? Estas y otras arquitecturas no abandonarán la ambición de una síntesis, la reconciliación del suprematismo dinámico con el Constructivismo más productivista, entre la arquitectura como objeto autónomo y su inserción en la cadena productiva del montaje, provocando inevitable fenómeno de «extrañamiento estético». Tras esta breve incursión, se desprende que si bien la contaminación no es el único ni el más determinante parámetro de forma, sí parece gozar de un protagonismo destacado en aquellas arquitecturas modernas más comprometidas con la *utopía*

de la forma. Sin duda, es uno de los acicates que más estimula un corrimiento generalizado hacia el *principio abstracción*, el cual impregnará a la epidermis morfológica, tanto en los Purismos sucesivos como en el espíritu cristalizado de la estética más maquinista o el «estilo internacional» más banalizado, y a la propia articulación espacial y tipológica, sobre todo cuando se insiere en la cadena de montaje, real o analógico, y se prima lo repetitivo, lo refractario a la concreción en beneficio de la muerte de la melodía diferenciada.

Desde otro ángulo, en estas *contaminaciones modernas* la utopía de la «obra de arte total» tanto puede balancearse hacia la disolución como mantener equilibrios sutiles entre la separación y la mezcla. Así, por ejemplo, no es un secreto que las aspiraciones del expresionismo visionario y sus remedios ulteriores a fusionar medios expresivos heterogéneos corren el riesgo de sucumbir a la embriaguez de la indiferenciación. No obstante, aún bebiendo al modo romántico en la universalidad de las formas, no suelen decantarse hacia la mezcla indiscriminada. Como he advertido ya, pareciera como si cada género fluyera de una fuente común, de unos primeros principios de los que brotan todos ellos, pero, en un segundo momento, sus diferencias no quedan inmoladas en aras de la identidad originaria. Y en ello estriba una de las grandes diferencias con los romanticismos embriagados.

Por otra parte, la iniciativa en el desarrollo de una estética ideal corre habitualmente a cargo de la pintura, paso previo a su trasvase a la construcción normal. Con todo, el ideal de colaboración entre pintores y arquitectos atraviesa vicisitudes muy accidentadas, hasta provocar rupturas sonadas como las que tuvieron lugar entre Van Doesburg y Mondrian o Van Doesburg y Oud. ¿Se trata de una relación complementaria, de una combinación armoniosa, en la que el ideal estético de la pintura se realiza en la arquitectura o, más bien, la estética de la primera se extrapola a la segunda hasta fundirse en un solo arte, como en ocasiones pretendiera Mondrian y, tal vez, Malewitch?

El conflicto, nada infrecuente en De Stijl o el Suprematismo/Constructivismo, sale a la luz siempre que la pintura pretende imponer a la arquitectura unas relaciones formales tan puras, autónomas e incondicionales como las suyas. No es anecdótico que J. Wils abandone De Stijl en 1919 o que Oud rompa con el grupo en 1921 y prefiera retirarse a hacer arquitectura para colonias obreras como tampoco, que el grupo productivista en Rusia se enfrente al «arte de laboratorio», al ala más formalista. Basten estas alusiones para dejar constancia de unos conflictos que, desde entonces, asoman siempre que la abstracción pictórica formal se hace insostenible para las exigencias de la arquitectura; siempre que se obstina en enfatizarlo todo como si de relaciones puras y autónomas se tratara, des-

pojándose de cualquier vínculo funcional o camuflando la construcción o los materiales arquitectónicos. En tal tesitura, la forma arquitectónica puede escorar hacia el formalismo, en su acepción tendenciosa y abusiva; deslizarse hacia lo «artístico», en una interpretación no menos peyorativa, a la cual son especialmente alérgicos los arquitectos. O para expresarme en términos kantianos más afinados, se hace inevitable la colisión entre la «finalidad formal», que prima a la inmanencia artística, y la «finalidad objetiva» de las formas, asociada en arquitectura con la funcionalidad, la construcción y otros requerimientos propios de este arte.

### **El retorno a lo concreto y los referentes de la historia**

Si de la época de las vanguardias saltamos a la presente, en una situación ya alejada de la ortodoxia moderna y tan obsesionada por contemplar de nuevo la forma arquitectónica en términos disciplinares, por mendigar en la tradición próxima o lejana muchos de sus referentes figurativos, compositivos, tipológicos; inmersos en un panorama tan cambiado, creo que también nos es posible tropezar con ciertas contaminaciones. Pero no sólo en las manifestaciones que persiguen una continuidad ideal con la tradición moderna ortodoxa; ni siquiera tan sólo en aquellas otras que, tras la segunda guerra mundial, han estado más vinculadas al Surrealismo, Informalismo o Situacionismo; o más en sintonía con las abdicaciones disciplinares del «antidiseño» anglosajón y la «arquitectura radical» italiana a finales de los sesenta o con los «nuevos comportamientos artísticos» que culminaran en el arte conceptual.

Desde mi punto de vista, lo más sintomático radica en la circunstancia de que, inmersos ya en un clima en el que la recuperación disciplinar ha sido uno de los rasgos más compartidos, donde se ha invocado cada vez más la separación clasicista de lo desigual, delatamos, no obstante, episodios renovados de *contaminaciones*. Sugeriría que se han desplegado preferentemente en tres direcciones:

En primer lugar, en la personificada por el *neoformalismo* que se inicia con el conocido grupo de los Five, continuadores de la tradición purista más exigente de Le Corbusier o Terragni, pero deudores también al cubismo sintético, al neoplasticismo o al conceptualismo sintáctico que se inspira en el «minimal» de Sol Le Witt y otros. En sus ejemplos más radicales, las casas particulares y, todavía más, los diagramas y proyectos de P. Eisenmann, la arquitectura exalta lo que denominaría una *abstracción tautológica*. Quiero decir, una arquitectura que se replie-

ga sobre su propia estructura sintáctica y parece desplegarse en unas leyes y una objetividad que sólo a ella le pertenecen. En los casos más extremos, el rechazo de toda impureza funcional, existencial, física, histórica, etc., la aproxima al arte más puro y autónomo, acrisolado en una «reflexión» estética sobre la forma pura, muy en consonancia con la inmanencia sofisticada de las neoyanguardias a finales de los setenta.

Me permitiría llamar la atención, en segundo lugar, sobre los *nuevos rigorismos*, en particular los emanados del neorracionalismo europeo, como la Tendenza italiana o los «clasicismos no estilísticos». A pesar de su insistencia en la autonomía disciplinar no se han sustraído al atractivo ejercido por la pintura «metafísica» o surrealista, por la inmovilidad y la suspensión de la temporalidad, por el lenguaje del silencio y de los signos vacíos, que ya venía teniendo antecedentes como el pórtico del *Crematorio del cementerio de Enskede* (1935-40) de G. Asplund y sus deudas hacia ciertas pinturas de De Chirico.

Por último, la tradición americana que inaugura R. Venturi, por no decir Hollywood o Las Vegas, y culmina en el «postmoderno», en su acepción figurativa más restrictiva, se ha dejado arrastrar a menudo por la seducción blanda y los juegos retóricos visuales que ensayara el «pop art» y llevan al paroxismo las técnicas de la imagen en los «mass-media». Bajo su impronta, el pasado y, más en particular, el clasicismo, no bautizado por casualidad como clasicismo postmoderno o «free-style classicism», acaba por ser saqueado y usufructuado como excusa para operaciones retóricas, supermanieristas, a menudo más propias de lo literario y visual, más en consonancia con la retórica de la imagen en los «media» que con una disciplina específica, por laxa que fuere.

Si bien en su epidermis figurativa mantienen ciertos compromisos con el significado, con el icono reconocible de las formas estilísticas apropiadas, es asimismo frecuente una pérdida de su sentido. Vaciado del mismo que ilustraría de un modo paradigmático y extensible a la arquitectura A. Warhol en sus *Interpretaciones sobre De Chirico* (1979). Sospecho que un vaciado similar, una glorificación exasperada de las arbitrariedades del lenguaje, que corre el riesgo de derivar a una arbitrariedad de la arquitectura sin más, puede haberse filtrado en ciertas arquitecturas recientes. Pero en tal extremo de contaminación, ya no asistiríamos a una venganza de las artes plásticas, sino a la del Kitsch industrial y el Midcult sobre los residuos de las vanguardias y la propia arquitectura; al triunfo de unas estrategias formales y compositivas banales y al imperialismo del simulacro<sup>14</sup>.

Sin embargo, por fortuna la presente condición no siempre discurre de una manera tan reduccionista ni apocalíptica. A esta altura de los ochenta las líneas divisorias entre las opciones ya no son tan nítidas, presididas como están por una dise-

minación pluralista y ecléctica. Y en este nuevo clima es muy oportuno resaltar que, junto a la pervivencia del principio abstracción en sus modalidades neoformalistas, rigoristas o de una cierta modernidad más ortodoxa renovada, que casi nunca se nos ofertan ya en un estado incontaminado, presenciamos asimismo, muy en consonancia con los desplazamientos en la cultura artística más general, una mitigación del principio abstracción e, incluso, su abandono sin más.

*Transición de lo abstracto a lo concreto* que se pone al descubierto en la floración de una figuratividad más icónica y reconocible, en la cual se incluiría a la propia figuración «postmodern» o a la de los propios materiales de la historia de la arquitectura antigua o moderna como referentes, pero también a la que otros han denominado «abstract representation» o la de los materiales, la construcción o la que levanta la prohibición del ornamento. Desinhibición forma, pues; fin del «proibizionismo», simbiosis entre actitudes rigoristas europeas y eclécticas radicales americanas, entre purezas modernas e impurezas regionales o de los contextos plurales, reencuentro con los parámetros más variados de forma, etc. Ahora bien, todo ello relanza de un modo incontenible temáticas tan desterradas como el retorno del ornamento y, en cuanto derivación, la de la presencia consentida de las mismísimas artes expulsadas.

En más de una oportunidad me asalta la sospecha de que la arquitectura de nuestro siglo ha necesitado dar un gran rodeo para retornar casi al punto de partida. Sin embargo, a nada que se escarbe en nuestra presente condición, se disipa tal impresión, pues no creo viable obviar la mediación moderna más ortodoxa, ni cómodo desembarazarse de las tensiones fructíferas entre modernidad e historia que nos zarandean, así como de la propia transformación de esa modernidad en tradición.

Aventuraría, desde luego de un modo apresurado y provisional, que se cosechan síntomas diseminados en el sentido de que el momento presente parece alejarse de los extremos; distanciarse por igual de los románticos abusivamente generosos y de los clasicistas excesivamente restrictivos y rigoristas. Y si en ocasiones, desde una óptica ciertamente romántica, se añora un nuevo hogar para el ornamento y las artes, una morada que los cobije, desde las orillas clasicistas se defiende lo específico, una autonomía disciplinaria abierta a la propia historia de la arquitectura, antigua y moderna, como uno de los escasos referentes que todavía le quedan. ¿No seremos testigos de unas relaciones, de unos equilibrios de malabarista, entre arquitectura y artes plásticas en las que la perfección de su estilo o manera, como insinuara nada menos que Schiller, estriba «en saber borrar las limitaciones específicas, sin suprimir las cualidades específicas» de cada una de las artes? <sup>15</sup>

## NOTAS

- 1 Cfr. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (1947), Frankfurt/M, Ullstein, 1960, pp. 64 ss.; *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, Rowohlt, 1955, pp. 16 ss. (en castellano, *La revolución del arte moderno*, Madrid, Rialp, 1957, pp. 39 ss.)
- 2 Cfr. E. Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona, G. Gili, 1982 (original, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, 1933).
- 3 Goethe, *Propyläen. Einleitung* (1798), *Schriften zur Kunst*, I Teil, dtv Gesamt. ausgabe, 33, München, 1962, p. 62.
- 4 A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808), Leipzig, ed. Amoretti, 1923, vol. II, p. 114.
- 5 Cfr. G. Scott, *Arquitectura del humanismo* (1914), Barral editores, Barcelona, 1970; P. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, Barcelona, G. Gili, 1970; M. Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1977.
- 6 Cfr., entre otros muchos; Th. Van Doesburg, «Notes on monumental art» (1918-19), en H. C. Jaffé, *De Stijl*, London, Thames and Hudson, 1970, pp. 99-100; P. Mondrian, «The realization of neoplasticism in the distant future and in the architecture today» (1922), en Jaffé, *ibíd.*, pp. 163-171; ders.: «Is painting secondary to architecture?» (1923), en Jaffé, l. c., pp. 183-4; ders.: *La nueva imagen de la pintura* (1922), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-librería Yerba, 1983, pp. 127-131; Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (1923), Barcelona, Poseidon, 1977, p. 9; K. Malewitsch, *Suprematismus. Die gegenstandlose Welt*, Köln, Du Mont, 1962, pp. 257, 283; ders.: *El nuevo realismo plástico*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, 1975, pp. 101-105; El Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (1930), Barcelona, G. Gili, 1970, pp. 8-12; L. Hilberseimer, *La arquitectura de la gran ciudad* (1927), Barcelona, G. Gili, 1979, pp. 99-100.
- 7 Cfr. S. Marchán Fiz, «El sueño de la Catedral, motivo romántico en el expresionismo visionario», en *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1986, pp. 65-97; ders.: «Arquitectura visionario-utópica en Berlín», *Goya, revista de arte*, 115 (1973), pp. 16-23.
- 8 Cfr. W. Kandinsky, *El problema de la forma* (1912), en *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart, G. Hatje, 1955, p. 15-46.
- 9 Cfr. G. Simmel, «Las grandes urbes y la vida del espíritu» (1903), en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986, pp. 247-261.
- 10 Cfr. J. J. Lahuerla, «Le Corbusier, ciertas ventajas de estar solo», *Arquitectura*, 264-65 (1987), pp. 124-133.
- 11 Cfr. Nancy J. Troy, *The De Stijl Environment*, M.I.T., 1983.
- 12 Cfr. S. Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, l. c., pp. 202-209.
- 13 Cfr. Catálogo Malewitsch, *Oeuvres*, París, 1980; El Lissitzky-Küppers, S.: *El Lissitzky. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresde Verlag, 1967; S. Marchán Fiz, «El Lissitzky. De la pintura a la arquitectura», *Goya, revista de arte*, 108 (1972), p. 362-69.
- 14 Cfr. entre la numerosa bibliografía, Catálogo, *La presenza del passato*, Venezia, La Biennale, 1980; Ch. Jencks, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna* (1977), Barcelona, G. Gili, 1980; M. Tafuri, «L'architecture dans le boudoir», en *La esfera y el laberinto* (1980), Barcelona, G. Gili, 1984; pp. 431-522; Ch. Jencks, editor, *Postmodern Classicism*, London, Architectural Design, Academy Editions, 1980; Prophyrios, D., editor, *Classicism is not a style*, London, A. D. y Academy editions, 1982; Ch. Jencks, *Free-style classicism*, A. D. n. 52, 1/2 (1982); P. Poglianesi, *Postmodern. L'architettura nella società industriale*, 1982; S. Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, l. c., pp. 249-278.
- 15 Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1968, 4.ª ed., p. 100.



THE SEPARATION OF THE  
UNEQUAL OR  
MIXTURE?  
ON THE RELATIONSHIP  
BETWEEN THE PLASTIC ARTS  
AND  
MODERN ARCHITECTURE

▲ SIMON MARCHAN FIZ ▲

**I**N spite of not sharing such a pessimistic prognosis as the one filtrated from a proclaimed "loss of the centre" (*Verlust der Mitte*), the wellknown art historian H. Sedlmayr, daring to attribute certain primary phenomena to modern art, already called on the aspiration to *pureness* around the fifties, as its first determination, like that chemical metaphor by virtue of which each of the arts detaches and separates itself from the remaining ones, thereby achieving that autonomous and autarkic statute which marks them in our modernity (1).

But more than this entreaty, no doubt inspired in the autonomy of architecture which goes from *De Ledoux to Le Corbusier* (2), I am interested in highlighting another suggestion which ensues from the former, although the *expulsion of the plastic arts* by that architecture which is considered purest and more modern is hardly cleared up. A successful and recurrent topic is inaugurated with it, which to me seems relevant to reconsider, since relationships trapped in fluctuating vicissitudes can just as easily enlighten as confuse.

Although I will only dwell on certain episodes of our century, the expulsion is not praised except as a link of the old "querelle" which sprang up in illustrated Rigorism or the revolutionary French architects, and culminated precisely in the varied versions of architectonic Purism. I would even take the liberty of adding that it is possible to contemplate it as the opposite of a conception of artistic genre in modern times which was being forged since the illustrated decline and the romantic beginnings. In this new Laocoonte the neoclassicist and rigoristic feeling is usually obsessed with outlining the limits of each expressive medium; and whenever its winds get stronger, a differentiating urge is stirred up, that defence of what is specific and unyielding in each of the arts. Not in vain, the paradigm of the classicist spirit, the omnipresent Goethe, upset by the disintegrating symptoms which threatened his aesthetic ideal, associates the mixture with decadence and urges for the merit

and the dignity of the authentic artist to lie "in *separating* the artistic speciality in which one works, from others; in abandoning oneself to each art and genre; in *isolating* them as far as possible" (3). Romantic sensitivity, on the contrary, dissatisfied in view of the narrow limits of each genre, stimulates contacts and transfers, goes beyond the boundaries which for others are impassable, opting for the mixture, for a *Gesamtkunstwerk* which is still unnamed but nonetheless glimpsed at. A. W. Schlegel, immersed in the climate of early romanticism, judges a feeling which is very widespread with a certain solemnity: "Ancient art and poetry are concerned with the *rigorous separation of the unequal*; the romantic (synonymous with the modern) takes delight in *indissoluble mixtures*" (4).

#### Expulsion as separation and corruption as vengeance

I suspect that this polarity is too simplistic, not to say historically inexact. However, assuming these risks, I invite it to be adopted as a starting off point. Would it therefore be risking too much, that since then these opposing attitudes can both collide face on as well as appease some of their tensions? If, from this classic-romantic confrontation which is sensed in Jena, Berlin or Vienna, we move to the Vienna of Wittgenstein and Loos, not to imagine ourselves in Paris, Berlin, Munich, Amsterdam or Moscow during the first third of the present century, the scale is apparently tipped towards a folding up of each art on itself, or its intrinsic structures. After the impurities reaped in the neohistoricisms and in the "end of the century" both seem to be overcome by an urge to face nature and the respective frontiers of the arts. This anxiety would give the impression that it is celebrating its coming of age, or what is the same, its full autonomy with analytical and "autoreflexive" dismantling of its own means of expression. And truly the *expulsion* insinuated is not only

inscribed but also penetrates this rigorous separation of the unequal, unearthing the vestiges of nineteenth century impurity.

I have just entered the nucleus of my first question. I would however venture to say that the "chemical" reflexions which afflicted certain romantics are only apparently dissipated by this means. What is more, I even presume that the separation of the unequal, to which the expulsion of the arts is attributed, is somewhat deceiving, almost a truth in the penumbra, or guessing somewhat more correctly, pertinent from a traditional perspective but doubtful, if not inappropriate, when we adopt a position in the avant-garde coordinates. Certainly, it would be desirable to put it within a framework of more comprehensive artistic events. It is sufficient to mention the negation of the styles, dubbed as *antihistoricism*, and the *repression of ornamentation*. It is well known that the loonian proclamation of ornamentation as an offence and his own architecture or Wittgenstein's the Werkbund from 1900 to 1914, and that of the successive avant-garde purists, turns and settles in respect of these categories. Under the drapery with which it was disguised, the expulsion is an ethical-aesthetic reaction of purification which looks towards the past, towards a criticism of historicist fallacies (5).

On the other hand, the vantage point from which I seek to survey the panorama, contemplates a horizon which is projected towards the future, towards what is modern. It would seem in effect as if the plastic arts, hardly expelled, were plotting a somewhat relentless vengeance with astuteness and haste, since they are not only in a position to make the most epidemic and superficial figuraliveness known, but of impregnating the most profound and complex structure of the architectonic organism as well. In other words, purification through *expulsion* is quickly counteracted by the vengeance of *corruption*, with some nuances which it is not advisable to evade. Expulsion can be defended if we are satisfied with a

figurative, linguistic interpretation of architecture, but it is inadequate if we pay attention to its greater complexity. In this sense, it is emphasized that contaminations do not only affect what we understand to be "morphé" or morphology in our art, according to a long aesthetic tradition, but also the architectonic form in the most profound and comprehensive acceptance, to its most stratified structure in as much as it is an underlying principle of order. In harmony with this, if since the rabid antihistoricism, which is often more ideological than real, and in which architectonic modernity takes an austentageous pride, the plastic arts and their own history are equally rejected as project material, thereby relying on reducing it to a hypothetical zero degree, this in no way derives from a rejection of architectonic form only, but to historically very concrete ones: those adhered to the carnival of historical styles and ornamentation gone wild.

#### **Corruption among the new parametres of form**

Taking up the initial suggestions of Sedlmayr again, I consider that the expulsion of the arts or the repression of styles and ornamentation should not be taken so much, or only, as a negative, almost apocalyptic moment, of the "loss of centre", but like an alibi which hides the most authentic and inward intentions of modern architecture, after the perplexing period of abrupt break-up. What true intentions are concerned, though no less disguised because of it? I suggest, precisely those which disclose a more risky compromise with a new enlightening, with a *disciplinary adaptation* in the making, which once again links with similar attempts from the middle of the XVIII century. A disciplinary adaptation whose final aspiration is to install a "new style of the epoch" a "niewe beelding", a "neue Gestaltung", inclined towards a widely shared yearning which moves P. Behrens or Van de Velde, H. Muthesius or Gropius, to prorationalism or diverse constructivisms and purisms;

inspired in that invitation which would move A. Riegl to crystalize in an "artistic will" in a *Kunstwollen*, in not less complicit with a *Zielgeist* inhaled in the alembic which was not yet deprived of the hegelian spirit of the present times.

Now then, can the impression not be given that with this adaptation we are again returning to the starting point, to the separation of the unequal and that we may stagnate in it? This question only refracts a single mirage of the problems reflected in a multiplicity of mirrors, which flow from a stream which feeds various currents and irrigates these secret analogies or interchanges on fleeting occasions between the different arts. However, another new question remains: How are these transfers, these corruptions filtered in a climate which is so obsessed with founding architectonic discipline at the beginning, after an abrupt shaking and a loss of identity? I propose that such contaminant filtrations would have to be looked for in two directions: one outside the disciplinary preoccupations, and the other crossing them completely. Undoubtedly the former mediates parallel to the undisguised will of the heroic avant-garde, as regards utopic dreams or "unfulfilled projects", following a hegelian simile, to *fulfil themselves*, to shape the day-to-day reality or material production by means of art. This attempt, to be sure, converges surprisingly with that romantic propensity to "poeticize it" all, to promote an "aestheticization" of the world universe and life. In such a juncture, avant-garde usually reserves to architecture the commitment of materializing and giving a concrete form to physical objects and surroundings which in painting or sculpture can not at least be illusory, almost deceptive platonizing appearances. The new plastic thereby propitiates overstepping the estates of illusion and shaping a "new reality" as Mondrian insisted, or a new cosmos, the "Suprematie" of Malewitsch, in which architecture is conceived as the final station.

However, in this desire of painting to be accomplished in architecture, an external condition of corruption, in

the transition and journey from some stations to others, an internal instrument is lacking which is capable of achieving formative mediation. In other words, guiding modern architecture to its zero degree once more, which has already been insinuated, leaving aside puritan aestheticism which sustains it, advances at the expense of leaving it devoid of the formal, compositive, typological, symbolic, etc. resources on which it was nourished until the beginning of the century. And indeed it is this isolation or destitution which pushes it to look for unedited formal parametres of uncertain fortune. In this, its keen prosecution, if at the dawning moments it was thought that it was necessary to find them in the region of productive rationality, which recompense was deserving of the efforts deployed for almost a century to insert architecture in the dynamism of the industrial revolution, this framework soon proves insufficient. Now that the *function*, the *new materials* and the *construction*, as moulds of the architectonic form in the age of the machine have been legitimated and usufructed, a more purified refinement is pursued. And this is where the *corruptions* enter the scene, since, for this purpose both the perceptive mechanisms put at their disposal by the vigorous school of the "Gestalt", something undisguisable in the Bauhaus or the more formalist soviet wing, are recurred to, as well as to the arsenal of the historical avant-garde which is more similar to the machine's aesthetics itself. With the entry onto the scene of the latter, it could be said that in modern architecture an intriguing confluence is appreciated between the machinist *reine Sachlichkeit* and the aestheticist *reine Sichtbarkeit*, an apparent play of terms impregnated nevertheless with content during the period. Or expressed in a less Germanic way, *functionality* with the whole load of rationality inherent to industrial processes, opens an alliance with the aesthetics of "pure visibility" which underlies the objectivist and universalist pretensions of certain avant-garde, until it is converted into the premise of *constructive abstraction* which not

fortuitously influences architecture itself more.

Perhaps this alliance makes it possible to bring into the open the ambivalence I have been suspecting between expulsion and corruption. Let us see if after the process of purification, the new architecture shows itself to be enthusiastic of the separation of the unequal, sheltering for that reason in disciplinary adaptation and not hesitating to invoke, in Laugier's, Milizia's Boullée's or Durand's fashion, some elementary, simple and not very numerous principles for it: the point, the straight line, the curve, the diagonal, the platonic stereometric forms, in a somewhat paradoxical way, end up claiming to be the debtor of some new basic laws, of forms common to all the arts.

Surprisingly, in this paradox, in this circumlocution, beats no less than one of the more romantic proposals of avant-garde, namely its belief in a universality or "continuum" of forms, among the different arts, the germ of their unity and of the corruptions themselves. And with this unity are associated expressions such as the beginning of unification, cooperation or conjunction new plastic unity, great harmony, harmonious or monumental synthesis of the arts, which we will come across in the writings and manifestos. Artists and architects proclaim besides, that this unifying principle has its starting point in painting, and its end goal in architecture, which would become the material realization due to antonomasis of the new ideal aesthetic, the last stop of a new unified style.

#### Certain figures of corruption in the avant-garde era

However, more than invoking a whole collection of testimonies (6), I prefer, although in a schematic and scarcely enunciated way, to dwell upon how certain figurative poetics put various resources at the disposal of architecture which, although in some way can be taken as the only formal parametres, not even the most effective ones of historical reality, are

not insignificant either. Even the filtering of such corruptions has made it possible to label more than one episode as formalistic. For this purpose I will select, in a purely indicative and generalistic way, a succession of images which serve as visualization to certain figures:

### I. The romantic principle of the mixture

I would venture to say that where its survival is captured with most clarity is in the dream of the cathedral, a romantic motive recurrent in the visionary Expressionism of Berlin (1918-1922). Cathedrals which can be both the architectonic fantasies of the brothers Taut, H. Scharoun, W. Luckhardt, W. A. Hablik or H. Finsterlin, as well as the skyscraper projects, such cathedrals of commerce being interpreted, for the Friedrichstr. in Berlin (1921); Mies Van der Rohe, Scharoun, H. Soeder, or for the Chicago Tribune (1922); B. Taut or E. Saarinen, or those of H. Ferris at the end of the decade and their influences on contemporary or present day architecture.

Let us take for example the *House of heaven* by B. Taut, the *Festivities drawing-room in glass* by W. Luckhardt or *Ideas for the Country house* by Scharoun, all from 1919. If in these fantasies unification is promoted under the wings of great architecture, the romantic influxes and architecture of glass appear to be screened by a romantic-gothicist and cubist-expressionist, prismatic and crystalline representation, that the visionaries themselves recognized in the painting of R. Delaunay (*Towers of Laon cathedral*, 1912), F. Marc (*Tirol*, 1914) or L. Feininger (*Umpferstadt I*, 1914; *Markwippack*, 1917).

These and other painters cultivate a peculiar prismatic decomposition of reality through emotions, a crisscross fortune between mechanical values and crystalline beauty, between abstraction and sentimental projection, which strongly influence the aesthetics of the translucent wall defended by architects, a sweet dreaminess of the total work of art which would decisively influence Gropius and Weimar's Bauhaus (7).

### II. Abstraction as a unifying principles

It is not concealed from anybody that with cubism a radical disconstruction of plastic space is initiated and the representative premises of art as a mimesis collapse. Its inheritance, usufructed through multiple interpretations by the later avant-garde, become an unavoidable milestone for corruption in architecture. For the present it is enough to retain its notion of "tableau-objet", an understanding of the picture as a self-sufficient organism, since it is on the point of inaugurating the autonomous conception of abstract composition. Since Kandinsky, Mondrian, Klee, Van Doesburg or Malewitsch what characterizes the latter is the establishment of pure and intrinsic formal relationships to the elements which comprise them.

After the repressions insinuated by Loos and others, we could say that, in a manner similar to the purest modern plastic arts, we are witnessing a shift towards an architecture of pure relationships. I would even dare to propose that abstraction is erected on the unifying artistic principle which penetrates diverse routes. Let us review some of them briefly:

1. *Abstraction as a crystalized spirit of the epoch.* Let us now contemplate the work *Untitled* (1920) by G. Grosz or *The meeting* (1921), a painting by a less known painter. In both, we observe that the metaphysical "manichino" has become transfigured into a plain automaton or in characters with almost no attributes, in spectacles which are as if absent in the most real irreality or in the most unreal reality, which people scenes whose repetitive and essentialized architecture in its modern language is as inexpressive as their frozen gestures. These and other similar examples, belonging to the school of the pictorial "new objectivity", assail me with disquietening questions, but I will stress none. Is this painted architecture a mere reflection of preexisting models or rather, could it be brandished as a certain anticipation of an architectonic

rationality that is still in the making? After reviewing history itself, I would be inclined towards the latter. I believe that under the stamp of Italian metaphysics and of a constructive abstraction in the making and diffuse, these works emphasize a so-called naked modern architecture, lacking embellishment, cold and distant; they provoke a pictorial "astonishment" thanks to a sober and exact representation, of rigorous and crude formal precision; in short, they purify what is "a thing" (sachlich), making its figurative appearances depend on a strict functionality and mechanization. I would venture to insinuate that they are an attractive molding of that equation Kandinsky caught a glimpse of between the great reality and the great abstraction (8), a first manifestation of remorseless objectivity and hard abstraction which do not tolerate ulterior objectivization.

But is it not likewise that the architecture of the big city will aspire to, without delay? Could these paintings not be offered as a formal premonition of what has hardly begun to be touched on in the projects of M. Taut or L. Hilberseimer for the Chicago Tribune or what will be captured in the *Liceo Dorotheen* in Berlin (1928-29) by M. Taut in Berlin? Do they not seem to announce *functional architecture*, that the art critic A. Behne will theorize on, or the future images of Hilberseimer's *the architecture of the big city*, not to speak of numerous projects by Mies van der Rohe, C. Van Eesteren or P. Oud?

I at least suspect that the pictorial "new objectivity" indicates in an indicative way how the clumsy events of production and reproduceability devour the heart and the uniqueness of things, just as it would be proved in certain later architecture of the big city. Likewise, since the *great reality*, since a hyperobjectivized, hyperaccomplished representation, it is not only transformed into a metaphor of this crystalized and depersonalized spirit which according to G. Simmel, nourishes the big city (9), but also propitiates a *great abstraction*, whose culmination

would be some skyscrapers from Mies' Seagram and the debtors of an interlacing between the objectual volumen of the twenties and the sensitivity of "minimalism".

## 2. *The curve as a primary element:*

Let us dwell now on certain villas planned or constructed by Le Corbusier in the twenties. It would not be superfluous to pay attention to their volumes and elevations but for the sake of brevity, it seems to me more enlightening to pay attention to floors like, amongst others, the ground floor of the *Ozenfant House* (1922), those of the *Meyer Villa* (1925), the *Savoie Villa* (1928) and above all the *Villa in Garches* (1927).

Each of them enjoys as much uniqueness and autonomy as a cubist "Tableau-objet" and if it were not for the inescapable functional servants' entrances, like an abstract pictorial composition. The most exciting thing however is to experience the tensions that arise between the abstract, personified in the ideal network of the real or potential stakes and columns, on each floor and the shifting towards what is concrete and the spatial qualification. This second movement is revealed with clarity in the presence of the curve, drawn by the architect himself for the prototype of the *Citrohan House* (1922).

This unusual involution of the curve is an agile and versatile instrument to achieve concretion and ductility in the floors. Resorting to this primary element in painting and architecture makes it possible in turn by means of planning of course, to associate these floors with certain "still lifes" of that peculiar interpretation of cubism that stems from J. Gris, F. Léger and continues in the purism of Ozenfant and Jeanneret-Le Corbusier himself. Consequently, it is not surprising, that on more than one occasion both activities are related nor that we come across comparisons of the *Garches* floor with *Guitar and Fruit* (1921) by Gris, of the *Ozenfant House* with *Still life with plates* (1920) by Jeanneret or of the *Meyer Villa* with *Composition 5* by Léger, etc. However, beyond any presumed similarity evading the iconographic similarities or the literal transfers

because they are too obvious, the corruptions are concerned, above all, with more elusive themes of sensitivity, with that sort of "plastic correspondences" of the curved, circular or semicircular precincts, which usually take in the bathrooms, wash-basins, kitchens, dressing tables, built-in cupboards, stairways, central heating rooms, etc. with the plastic treatment of the "poor themes" which are habitual in paintings: pipes, plates, glasses, bottles, vases, guitars, violins, etc. which it is well known, are all favourite motifs of the "still lives" of synthetic cubism and Purism. As with the painter, they attract the architect because of their very banality and intimate character. And as with the "purist" objects they seduce us because they prevent primary sensations and plastic invariables or affirm their haughty sovereignty in the space of the picture. In the same way these utilitarian installations, while carrying out the most prosaic tasks of a dwelling, are separated from the more noble spaces by a very well looked after aesthetic transfiguration, through a formal differentiation, which by emphasizing the most specific part of its own banality, again, as with the picture, provokes tension between the utilitarian and its plastic transformation (10).

3. *The line and the right angle as abstract qualification.* It is possible that the ideal of collaboration between painters and architects is raised more expectantly in no other ism than the Dutch Neoplasticism. Nor does the utopia of form in architecture, which is transformed into a sublimation of art in a superior unit, seem to be so lavish in any other. However, as with other avant-garde, its replies depend on the adaptation its members make of the common cubist inheritance. In any case, two hegemonical attitudes are outlined: whilst in painting and by corruption in architecture, Mondrian reduces the corporality of objects to a *composition of planes* which generates the abstraction itself, Van Doesburg likewise feels attracted by *volumetrical and spatial breakdown*. The first option is praised in an

understanding of architecture as a multiplicity of planes, and its first ambitus of convergence between painters and architects is in the *abstract interior* (1916-26). It is sufficient to remember the so-called *Berlin Pavillion* (1923) by V. Huszar and G. Rietveld or the *Interior* constructed according to the *classical drawing* (1926, 1970) by Mondrian (11). No less incisive, it is discovered in numerous elevations: the façade of the *Café De Unie* (1925) by P. Oul, who seems to have been inspired by *Tableau I* (1921) by Mondrian or the *Studies of colour for architecture* (1922) by Van Doesburg, likewise compared with *Composition in A or B* (1917) by Mondrian. However, these corruptions of the line and the right angle, taken as primary elements which evolve horizontally and vertically until they form the known planimetric compositions in paintings, reveal their full potentialities in the peripheral composition of the free floor. And if both Van Doesburg and Van Eesteren already propitiate expansion towards the periphery, it is Mies Van der Rohe, an exhibitor as belonging to De Stijl in L'Effort Moderne de Paris, who, in floors like that of the *Country House of Brick, No. 4* (1923) places himself at the edge of the centrifugal dissolution. It is usually related with the *Rhythm of a Russian dance* (1918) by Van Doesburg and not in vain. It can be appreciated that it is concerned with a rhythm achieved on the basis of vertical and horizontal spans which do not happen to concentrate themselves, and which allows fluid transitions in the background of the picture and allows the floor to virtually open itself towards an infinite space. In the *Barcelona Pavillion* (1929) this same conception, though it is very much reduced, still shows through, even though it appears to be complemented in a similar way to what happened in the floors of Le Corbusier, by the network of stakes in iron. In these and other examples the neoplasticist arrangement of the partitions evokes a concrete qualification of space, similar to that conjured up by the curve, even at the expense of the straight line's

protagonism, again deflecting its direction towards the abstract. The second option, on the other hand, tries to combine the plastic of the flat surface with the cubist volumetrical and spatial decomposition. We could illustrate it with the designs of *Private houses* (1920-23) by Van Doesburg and Van Eesteren; with the *Comparison in primary colours* (1923), by Van Doesburg, compared on some occasions with *Woman with a guitar. Ma jolie* (1911-1912) by Picasso; or with that balanced synthesis of both options which is the *Schroder House* (1924-25) by Rietveld. Likewise, it would be no less intriguing to halt at the confluence between the cubist-neoplasticist aesthetics and the prefabrication that is implied by the *Bauhaus Building and The teachers homes in Dessau* (1925-26) by W. Gropius.

All these works are legible from the photophaphic viewpoint, the axonometric projection or through the movement with regard to them. If the first two are metals and synthetics, the latter stimulates analysis through breakdown and perception. The changing perception, the complicated system of appearances, nuances, and foreshortening in this spatial turning, aided on occasions by another cubist figure: transparency, intensify the experience and by virtue of the successive simultaneity and the linking of the different unique perspectives, dissolves the static relationships of frontality and symmetry. Architecture like painting, plays with two viewpoints: whilst the far away and synthetic one captures the volume and the silhouette, the near one apprehends the intersection of the volumes and the flat surfaces, thanks to the intended movements of the body and the look. In this sense I think that this architecture under the cubist stamp, is not only found again, as is usually believed, with the theory of Gestalt and pure visibility, but with a whole phenomenology of perception and the body itself (12).

4. *The diagonal and plastic dynamism.* Finally I will pause in resorting to the diagonal as the

primary element most in agreement with the dynamic of imprinting art in modern life, as a final victory over static nature, which is most awkwardly captured in the *dynamic suprematism*. The awareness that architecture is the final season has its most abstract expressions in the *Planiten* (1924) and *Architektone* (1923) by Malewitch or in the *Prounen* (1921-23) by El Lissitzky. Certainly, each of them would be deserving of a detailed approach (13).

As is known, from the beginning Malewitch conceives suprematism in one static aspect and another dynamic one. The latter shows its belligerence in *The pictorial architectonics* (1916-17) by L. S. Popowa, and above all in the *Compositions* (1916-19) by A. Exter, which are highlighted not only because of a compenetration of the chromatic masses, but due to the abrupt contrasts generated thanks to the power line and the diagonals. It is precisely in this inclination towards plastic and futuristic dynamism when, between 1919 and 1921, the closure of painting occurs, the so-called postsuprematist avant-garde. Perhaps the well known *Monument to the III International* (1920) by Tatlin could be interpreted as a synthesis between the static suprematist masses, personified in the movable platonic bodies of the cube, the pyramid and the cylinder, and the diagonal as a dynamic figure increasingly dematerialized and naked.

From this moment onwards, the pictorial surface ends up in a linear construction, in a crisscrossing of diagonal lines which can be appreciated in the compositions of A. Rodchenko, Exter, Popowa, etc. The principle of the diagonal and linear construction shift towards what the well known linguist, V. Sklovski would denominate "nudity of the procedure" soon associated with the linear outline, increasingly submitted to the principle of *economy* as a basis of creation, a substratum common to abstract painting, the "culture of objects" and architecture itself. Among its most outstanding manifestations I would remember the designs of the Wesnin brothers for the



*Palace of work* in Moscow (1923) and the newspaper *Pravda* (1924) in Leningrad or the *Tribune of Lenin* (1920-24) by El Lissitzky, symbiosis of the diagonal of dynamic suprematism and the new materials of Productivism.

Under these conditions how can we not inscribe the *Soviet Pavillion* for the Exhibition of Decorative Arts in Paris (1925) by Melnikow, or the project for the *Lenin Institute* (1927) by Leonidov? This and other architecture will not abandon the ambition of a synthesis, a reconciliation of dynamic suprematism with the most productivist constructivism, between architecture as an autonomous object and its insertion in the productive assembly line, provoking inevitable phenomena of aesthetic "astonishment".

After this brief incursion, it can be concluded that although contamination is not the only nor the most determinant parameter of form, it does seem to enjoy an outstanding protagonism in that modern architecture which is most compromised with the *utopia of form*. Undoubtedly, it is one of the incentives which better stimulates a generalized sliding towards the *abstraction principle*, which will impregnate the morphological epidermis, both in the successive Purisms as well as in the crystalized spirit of the most mechanized aesthetics or the most banal "International style", and the spatial and typological articulation itself, especially when it is enclosed in the real or analogous assembly line, and the repetitive, the refractory takes priority over concretion in benefit of the death of the differentiated melody.

From another angle in these *modern corruptions* the utopia of the "total work of art" can both lean towards dissolution as well as maintain subtle balances between the separation and the mixture. Thus for example, it is no secret that the aspirations of visionary expressionism and its ulterior imitations to fuse expressive heretogeneous means, run the risk of succumbing to the intoxication of indifferentiation. However, even drinking in the universality of forms in

the romantic fashion, they do not usually flow towards the indiscriminate mixture. As I have already warned, it would seem as if each genre flowed from a common source, from first beginnings from which they all spring, but, at a second moment, their differences are not left immolated for the sake of the original identity. And one of the great differences with the elated romantics is based on this.

On the other hand, initiative in the development of an ideal aesthetic is habitually to the painter's account, a first step towards transfer to normal construction. All in all, the ideal of collaboration between painters and architects penetrates very troubled vicissitudes, even provoking famous breakthroughs like those which took place between Van Doesburg and Mondrian or Van Doesburg and Oud. Is a complementary relationship, a harmonious combination concerned in which the aesthetic ideal of painting is fulfilled in architecture or rather the aesthetics of the former is extrapolated to the latter until they weld into a single art, as Mondrian and perhaps Malewitsch hoped on occasions?

The non infrequent conflict in De Stijl or the Suprematism-Constructivism comes to light whenever painting tries to impose on architecture such pure, autonomic and unconditional formal relationships as its own. It is not anecdotal that J. Wils abandoned De Stijl in 1919 or that Oud broke with the group in 1921 and preferred to retire to make architecture for worker's colonies nor that the productivist group in Russia stood up to "laboratory art" to the most formalist wing. These references are enough to demonstrate conflicts which always appear since then whenever formal pictorial abstraction becomes untenable for the demands of architecture; whenever one persists in emphasizing everything as if we were concerned with pure and autonomous relationships, divesting ourselves of any functional link or camouflaging the constructions of the architectonic materials. In such a situation, architectonic form can lean towards formalism in its tendentious and abusive acceptance; to shift

towards the "artistic" in a no less pejorative interpretation, that architects are specifically allergic to. Or to express it in more refined Kantian terms, collision becomes inevitable between the "formal aim" which takes priority over artistic immanence, and the "objective aim" of forms, associated in architecture with functionality, construction and other requirements characteristic of this art.

### The return to the concrete and the references of history

If we jump from the era of avant-garde to the present, in a situation already removed from modern orthodoxy and so obsessed with contemplating architectonic form in disciplinary terms again to beg many of its figurative, compositive, typological references in the near or far away tradition; immersed in such a changed panorama, I think it is also possible to come across certain corruptions. But not only in the expressions which pursue an ideal continuity with orthodox modern tradition; nor even only in those others which, after the second world war, were more related to Surrealism, Informalism or Situationism; or more in harmony with the disciplinary abdications of the Anglo Saxon "anti design" and the Italian "radical architecture" at the end of the sixties or with the "new artistic behaviour" which culminated in conceptual art.

From my point of view, the most symptomatic thing resides in the circumstance that, already immersed in a climate in which disciplinary recuperation was one of the most shared traits, in which the classicist separation of the unequal was increasingly called on, we nevertheless discover renewed episodes of *corruption*. I would suggest that they have spread out preferably in three directions: in the first place, in the one personified by *neoformalism* which begins with the known group of the "Five", who continued in the most exacting purist tradition of Le Corbusier or Terragni, but were also

indebted to synthetic cubism, to neoplasticism or to syntactic conceptualism which is inspired in "minimal" of Sol Le Witt and others. In its most radical examples (private homes and even more so the diagrams and projects of P. Eisenmann), architecture extols what I would call a *tautological abstraction*. I mean architecture which folds up on its own syntactic structure and seems to unfold in laws and an objectivity which belong to it only. In the most extreme cases, the rejection of all functional, existential, physical, historical, etc. impurity, approximates it to the purest and autonomous art, purified in an aesthetic "reflexion" on the pure form, which is very much in harmony with the sophisticated intrinsicity of the neoavant-garde at the end of the seventies.

In the second place I would take the liberty of drawing attention to the *new rigorisms*, especially those resulting from the European neorationalism, like the Italian *Tendenza* or the "non-stylistic classicisms". In spite of its insistence on disciplinary autonomy they have not resisted the attraction exercised by "metaphysical" or surrealist painting, by the immobility and the suspension of temporality, by the language of silence and empty signs, which had already been having antecedents like the porch of the *Crematorium of Enskede Cemetery* (1935-40) by G. Asplund and its debts to certain painting of De Chirico. Finally, the American tradition which R. Venturi not to say Hollywood or Las Vegas inaugurates and which ends with the "postmodern", in its most restrictive figurative meaning, has often allowed itself to be swept away by the soft seduction and the visual rhetorical games that "pop art" tried out, and which bring the techniques of the "mass-media" image to a paroxysm. Under its mark, the past and more particularly classicism which was not christened as postmodern classicism or "free-style classicism" by chance, ends up being plundered and usufructed as an excuse for rhetorical, supermanleristic operations which are often more appropriate of the literary and visual, more in harmony with the rhetoric

of image in the "media" than with a specific discipline on matter how lax. While in their figurative epidermis they maintain certain commitments with meaning, with the recognizable icon of the appropriate stylistic forms, a loss of the meaning is likewise frequent. Emptied of this meaning, which A. Warhol in his *Interpretations of De Chirico* (1979) would illustrate in a paradigmatic way which can be extended to architecture, I suspect that a similar emptying, an exasperated glorification of the arbitrariness of language, which runs the risk of deriving to an arbitrariness of architecture only, may have filtered into certain recent architecture. But on such a point of corruption, we would no longer be attending a vengeance of the plastic arts, but the industrial Kitsch and the Midcult on the remains of avant-garde and architecture itself; to the triumph of formal strategies and banal composites and the imperialism of simulacrum (14). Fortunately however, the present condition does not always go by in such a reductionist nor apocalyptic way. At this stage of the eighties the divisory lines between the options are no longer so clear, presided over, as they are, by a pluralist and eclectic dissemination. And in this new climate it is very appropriate to emphasize that together with the survival of the abstraction principle in its neoformalist or rigorous modalities, or of a certain more orthodox, renewed modernity, which are hardly ever offered to us now in an uncorrupted state, we likewise witness a mitigation of the abstraction principle and even its abandonment only, which is very much in harmony with the shifting in more general artistic culture. *Transition from the abstract to the concrete* which is exposed in the flowering of a more iconic and recognizable figurativity in which the "post-modern" figuration itself would be included or that of the very materials of the history of ancient or modern architecture as references, but also to what others have denominated "abstract representation", or that of materials,

construction or the one that removes the prohibition of ornamentation, the end of "proibizionismo" a symbiosis between rigorous European attitudes and radical American eclectic ones, between modern purities and regional impurities or plural contexts, a meeting again with the most varied parameters of form etc. Now then, all of this release such abolished subjects as the return of ornamentation uncontrollably and since it is a derivation, that of the tolerated presence of the very same expelled arts.

On more than one occasion I am assailed by the suspicion that the architecture of our century needed to make a great detour to return almost to the starting point. However, at the slightest delving into our present condition, such an impression is dissipated, as I do not think it is viable to obviate the most orthodox modern intervention, nor comfortable to rid oneself of the fructiferous tensions between modernity and history which keep us on the go, as well as the natural transformation of that modernity in tradition.

I would certainly dare to day, in a hasty and provisional way, that disseminated symptoms are gathered in the sense that the present time seems to remove itself from the extremes; to separate itself equally from the excessively generous romantics and from the excessively restrictive and rigorous classicists. And if on occasions a new home is yearned for, from a certainly romantic viewpoint, for ornament and the arts, a dwelling place to shelter them, the specific is defended from the classicist shores, a disciplinary autonomy open to the history of architecture itself both ancient and modern, like one of the scarce references that still remain. Will we not be witnesses of relationships, of juggler's equilibrium, between architecture and plastic arts, in which the perfection of its style or manner, insinuated by none other than Schiller, is based on "knowing how to erase the specific limitations, without suppressing the specific qualities" of each of the arts? (15).

## NOTES

- 1) Cfr. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (1947), Frankfurt/M. Ullstein, 1960, p. 64 ss.; *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, Rowohlt, 1955, p. 16 ss. (in Spanish, *The Revolution of modern art*, Madrid, Rialp, 1957, p. 39 ss.).
- 2) Cfr. E. Kaufmann, *From Ledoux to Le Corbusier. Origin and development of autonomous architecture*, Barcelona, G. Gill, 1982 (original, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, 1933).
- 3) Goethe, *Propyläen. Einleitung* (1798), *Schriften zur Kunst*, I Teil, dtv Gesamtausgabe, 33, München, 1962, p. 62.
- 4) A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808), Leipzig, ed. Amoretti, 1923, vol. II, p. 114.
- 5) Cfr. G. Scott, *Architecture of humanism* (1914), Barral editors, Barcelona, 1970; P. Collins, *The ideals of modern architecture*, Barcelona, G. Gill, 1970; M. Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1977.
- 6) Cfr., among many: Th. Van Doesburg, "Notes on monumental art" (1918-19), in H. C. Jaffé, *De Stijl*, London, Thames and Judson, 1970, pp. 99-100; P. Mondrian, "The realization of neoplasticism in the distant future and in the architecture today" (1922), in Jaffé, *ibid.*, pp. 163-171; ders.: "Is painting secondary to architecture?" (1923), in Jaffé, *l. c.*, pp. 183-4; ders.: "The new image of painting" (1922), Murcia, Official School of Quantity Surveyors, Architects, Technicians, Galería librería Yerba, 1983, pp. 127-131; Le Corbusier, *Towards architecture* (1923), Barcelona, Poseidon, 1977, p. 9; K. Malewitsch, *Suprematismus. Die gegenstandlose Welt*, Köln, Du Mont, 1962, pp. 257, 283; ders.: *The new plastic realism*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, 1975, pp. 101-105; El Lissitzky, *The reconstruction of architecture in the USSR* (1930), Barcelona, G. Gill, 1970, pp. 8-12; L. Hilberseimer, *Architecture in the big city* (1927), Barcelona, G. Gill, 1979, pp. 99-100.
- 7) Cfr. S. Marchán Fiz, "The dream of the Cathedral, romantic motif in visionary expressionism", in *Figurative contaminations. Images of architecture and the city as figures of what is modern*, Madrid, Alianza Forma, 1986, pp. 65-97; ders.: "Visionary-utopic architecture in Berlin", *Goya, art magazine*, 115 (1973), pp. 16-23.
- 8) Cfr. W. Kandinsky, *The problem of form* (1912), in *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart, G. Hatje, 1955, p. 15-46.
- 9) Cfr. G. Simmel, "Large cities and the life of the spirit" (1903), in *The individual and freedom*, Barcelona, Peninsula, 1986, pp. 247-261.
- 10) Cfr. J. J. Lahuerta, "Le Corbusier, certain advantages of being alone", *Architecture*, 264-65 (1987), pp. 124-133.
- 11) Cfr. Nancy J. Troy, *The De Stijl Environment*, M. I. T., 1983.
- 12) Cfr. S. Marchán Fiz, *Figurative Corruptions*, I, c., pp. 202-209.
- 13) Cfr. *Catalogue Malewitsch. Oeuvres*, Paris, 1980; El Lissitzky-Küppers, S.: *El Lissitzky. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresde Verlag, 1967; S. Marchán Fiz, "El Lissitzky. From painting to architecture", *Goya, art magazine*, 108 (1972), p. 362-69.
- 14) Cfr. among the very numerous bibliography, *Catalogue, La presenza del passato*, Venezia, La Biennale, 1980; Ch. Jencks, *The language of postmodern architecture* (1977), Barcelona, G. Gill, 1980; M. Tafuri, "L'architecture dans le boudoir", in *The sphere and the Labyrinth* (1980), Barcelona, G. Gill, 1984; pp. 431-522; Ch. Jencks, editor, *Postmodern Classicism*, London, Architectural Design, Academy Editions, 1980; Propyrios, D., editor, *Classicism is not a style*, London, A. D. and Academy editions, 1982; Ch. Jencks, *Free-style classicism*, A. D. n. 52, 1/2 (1982); P. Pologhesi, *Postmodern. L'architettura nella società industriale*, 1982; S. Marchán Fiz, *Figurative Corruptions*, I, c., pp. 249-278.
- 15) Schiller, *Letters on man's aesthetic education* (1795), Madrid Espasa-Calpe, Austral, 1968, 4th ed., p. 100.

---

SEGREGATION DES  
ELEMENTS DIVERGENTS  
OU MELANGES?  
DES LIENS ENTRE LES  
ARTS PLASTIQUES  
ET L'ARCHITECTURE  
MODERNE

---

● SIMON MARCHAN FIZ ●

SANS partager une opinion aussi que celle qui émane de la théorie de la «perte du centre» (Verlust der Mitte), le célèbre historien d'art A. Sedlmayr, dans son audacieuse attribution de certains phénomènes primaires à l'art moderne, évoquait déjà aux environs des années cinquante l'aspiration à la pureté comme étant son intention première, comme la métaphore chimique en vertu de laquelle chacun des arts se différencie et se détache des autres, atteignant ainsi ce statut d'autonomie et d'autarchie qui marque notre modernisme. (1) Mais plus que cette évocation, inspirée sans doute dans l'autonomie du courant architectural qui va de *De Ledoux à Le Corbusier* (2), il m'importe d'approfondir dans une autre réflexion qui découle de la précédente, bien qu'encore à l'état larvaire: *l'expulsion des arts plastiques* par l'architecture considérée la plus pure, la plus moderne. Réflexion qui consacre le cliché, providentiel et récurrent, qu'il me semble opportun de reconsidérer car il peut tout aussi bien éclairer que brouiller des relations prisonnières de mouvements fluctuants.

Ne m'arrêtant, toutefois, qu'à certains épisodes de notre siècle, l'expulsion ne se décante que comme un chaînon de la vieille querelle qui surgit du Rigorisme illustré, ou des architectes révolutionnaires français, pour s'épanouir, précisément, dans les diverses versions du Purisme architectural. J'irais même jusqu'à ajouter que l'on peut la contempler comme le revers d'une conception des genres artistiques dans le modernisme qui s'imposait peu à peu depuis le déclin de l'illustration et l'aube du romantisme.

Dans ce nouveau Lacoonte, le sentiment néo-classique et rigoriste tend à être obsédé par la délimitation des horizons de chaque moyen d'expression; et chaque fois que ses vents battent leur plein, un goût de ségrégation se lève, bastion des éléments spécifiques et irréductibles de chacun des arts. Ce n'est pas en vain que le paradigme de l'esprit classiciste, l'omniprésent Goethe, désemparé aux symptômes

devastateurs qui menaçaient son idéal esthétique, associe la fusion avec la décadence et exige que le mérite et la dignité de l'artiste véritable consistent à «différencier sa spécialité artistique; à s'abandonner à un seul art et à un seul genre; à les isoler autant que possible». (3) La sensibilité romantique, en revanche, contrariée par les étroites limites dans lesquelles se meut chaque genre, stimule les contacts et les mélanges dépasse les confins infranchissables pour d'autres, misant sur la fusion, par une, non encore définie mais non insoupçonnée pour autant *Gesamtkunstwerk* A. W. Schlegel plongé dans le climat du romantisme de la première heure, met fin avec une certaine emphase à un sentiment très répandu: «L'art et la poésie antiques s'occupent de la ségrégation rigoureuse des éléments divergents; le romantisme (synonyme de modernisme) se complait dans des mélanges indissolubles». (4)

### L'expulsion en tant que ségrégation et la contamination en tant que vengeance

Je crains que cette polarité soit trop simpliste, pour ne pas dire inexacte, du point de vue historique. Toutefois, ayant assumé ces risques, je propose de m'en servir comme point de départ. Serait-il dès lors trop aventureux d'avancer que ces attitudes confrontées peuvent aussi bien produire l'effet d'un choc frontal que celui d'un baume qui apaise certaines de ces tensions? Si de cette confrontation classico-romantique palpable à Iéna, Berlin ou Vienne, nous passons à la Vienne de Wittgenstein et Loos, pour ne pas nous situer à Paris, Berlin, Munich, Amsterdam, ou Moscou du premier tiers de siècle, la balance s'incline apparemment pour le repliement de chaque art sur lui-même et sur ses structures immanentes. Après les impuretés agglutinées dans les néo-historicistes et pendant la «fin de siècle», tous paraissent être envahis par une urgence pour affronter la nature et les frontières

respectives des arts. Inquiétude qui, semble-t-il acquiert ses lettres de noblesse ou, ce qui revient au même, sa totale autonomie dans le démembrement analytique et «auto-réflexif» de ses propres moyens d'expression. Aussi l'expulsion suggérée non seulement s'inscrit dans cette ségrégation rigoureuse des éléments divergents, mais encore l'enrichit en puisant dans les vestiges de l'impureté du Dix-neuvième. Je viens de pénétrer au cœur de ma question première. J'avance, cependant, que les réflexions «chimiques», qui tourmentaient certains romantiques, ne se dissipent qu'en apparence. J'irai même plus loin en affirmant que la ségrégation des éléments divergents, de laquelle se réclame l'expulsion des arts, est quelque peu trompeuse, vérité floue, ou, plus exactement, pertinente dans une perspective traditionnelle, mais douteuse, si ce n'est inappropriée, lorsque nous nous plaçons dans celle des avant-gardes.

Bien entendu il faudrait la situer dans des événements artistiques plus amples. Il suffit de mentionner la négation des styles, surnommée *anti-historicisme* ou la *répression de l'ornement*. Nul n'ignore que c'est dans ces catégories qu'évolue et s'accroche la devise loosienne de l'ornement en tant que délit et son architecture même ou celle de Wittgenstein, la *Werkbund* de 1900 à 1914, ainsi que celle des avant-gardes puristes qui suivirent. Sous le masque qui l'avait dissimulée, l'expulsion est une réaction éthico-esthétique de purification qui tourne son regard vers le passé, vers une critique des impostures historicistes. (5)

En revanche, du promontoir où je me place, l'horizon qui s'offre à mes yeux s'ouvre sur le futur, sur le modernisme. Il semblerait, en effet, que les arts plastiques, à peine expulsés, tissent habilement et inlassablement une vengeance pour le moins implacable, puisqu'ils ne sont pas en mesure d'informer le figuratisme le plus épidermique et superficiel, sinon qu'ils prétendent marquer la structure la plus intime et complexe de l'organisme architectural. En d'autres termes, la purification par

*l'expulsion est bientôt contrecarrée par la vengeance de la contamination, avec des nuances dont il convient de ne pas faire abstraction. L'expulsion n'est pas insoutenable si nous nous contentons d'une interprétation linguistique, figurative de l'architecture, mais elle se révèle impuissante pour expliquer la complexité profonde de sa nature. A cet égard, je soulignerais que les contaminations n'affectent pas seulement ce qui, d'après une longue tradition esthétique, nous appelons «morphê» ou morphologie de notre art, mais encore la forme architecturale dans son acception profonde et exhaustive de *eidos*, atteignant sa structure la plus stratifiée en tant que principe d'ordre sous-jacent.*

En conséquence, si de l'anti-historicisme enragé, souvent plus idéologique que réel, dont se vante le modernisme architectural, nous rejetons tant les arts plastiques que leur propre histoire, en tant que matériau de projet, espérant la réduire ainsi à un degré zéro hypothétique, cela ne signifie nullement un renoncement à la forme architecturale sans autre, mais un renoncement à certaines formes architecturales très concrètes du point de vue historique: adhérences du carnaval de styles historiques et de l'ornementation débridée.

### **Les contaminations entre les nouveaux paramètres formels**

En reprenant les suggestions initiales de Sedlmayr, j'estime que l'expulsion des arts ou la répression des styles et de l'ornement ne doivent pas être pris comme un simple mouvement négatif, apocalyptique presque, de la «perte du centre», mais comme un alibi qui recèle, après la période de perplexité qui suit une brusque rupture, les intentions les plus authentiques et intériorisées de l'architecture moderne.

Quelles seraient alors ses intentions véritables, qui n'en sont pas moins dissimulées pour autant? Je pense, plus précisément, à celles qui trahissent un compromis plus

audacieux, qui amorcent une nouvelle naissance, un *renouvellement* disciplinaire en puissance, qui une fois de plus, rejoint des tentatives similaires depuis la moitié du XVIII<sup>e</sup>-s. Renouvellement disciplinaire dont l'ambition ultime est d'instaurer un «nouveau style d'époque», une «*nieuwe beelding*», une «*neue Gestaltung*», versé dans un élan, largement partagé, qui mobilise P. Behrens ou Van de Velde, H. Muthesius ou Gropius, qui les pousse au proto-rationalisme ou aux constructivismes ou encore aux différentes formes de purisme: inspiré dans l'invitation qui avait été lancée par A. Riegl à cristalliser dans une «volonté artistique», en une «*Kunstwollen*», en parfaite intelligence avec un *Zeitgeist* épuré dans le creuset, non encore relégué à l'oubli, de l'esprit hégélien des temps présents.

Or, ce renouvellement ne nous donne-t-il pas l'impression que nous revenons à notre point départ, à la ségrégation des éléments divergents et que nous nous y enlisons irrémédiablement? Cette question ne rend que le simple mirage d'une problématique qui se reflète dans une multiplicité de miroirs, qui coule d'une source qui dessert plusieurs courants et irrigue ces analogies secrètes ou *correspondances*, parfois subtiles, entre les différentes formes de l'art. Toutefois, une nouvelle question se pose: «Comment se filtrent ses transparences, ces contaminations, dans un climat tout entier obsédé par la création originelle de la discipline architecturale après une brusque secousse et une perte d'identité? Je propose de rechercher ces filtrations contaminantes dans deux directions: l'une étrangère aux préoccupations disciplinaires et l'autre en s'y engageant sans réserves. Sans doute, la première un courant parallèle à celui de la volonté non dissimulée des avant-gardes héroïques, en tant que rêves utopiques ou «projets contrariés», en suivant une image hégélienne, pour se réaliser, pour conformer l'art à la réalité quotidienne, à la production matérielle. Tentative qui, de plus, rejoint paradoxalement la tendance

romantique à tout «poétiser», à promouvoir une «esthétisation» de l'univers et de la vie. En ces circonstances, les avant-gardes résevent habituellement à l'architecture la fonction de matérialiser et de donner une forme concrète aux objets et aux milieux physiques qui, en peinture ou en sculpture, ne peuvent être qu'illusoirs, apparences trompeuses, platonisantes presque. La nouvelle plastique favorise ainsi le dépassement des domaines de l'illusion et la formation d'une «nouvelle réalité», selon Mondrian, ou un nouveau cosmos, la «Suprematie» de Malewitch, dans laquelle l'architecture est conçue comme l'étape finale.

Cependant, il manque, dans cette volonté de la peinture de se réaliser dans l'architecture, la condition externe de la contamination, dans la transition et le passage d'une étape à une autre, un instrument interne qui permette d'atteindre la médiation figurative. Autrement dit, le retrait précédemment insinué de l'architecture moderne sur son degré zéro, laissant de côté l'ascétisme puritain qui la sustente, s'engage en la privant de ses mères nourricières: les ressources formelles, compositives, typologiques, symboliques, etc., dont elle se nourrissait depuis le début du siècle. En effet, c'est cette privation, cette indigence, qui l'incitent à rechercher des paramètres formels inédits, au destin incertain.

Dans cette poursuite acharnée, alors qu'originellement on pensait que ces ressources formelles devaient être puisées dans les abords de la rationalité productive, comme récompense aux efforts déployés pendant près d'un siècle pour introduire l'architecture dans la dynamique de la révolution industrielle, bientôt cette démarche allait se révéler insuffisante. Par la légitimation et l'exploitation de la fonction, des nouveaux matériaux et de la construction, en tant que matrices de la forme architecturale à l'ère de la machine, on poursuit un raffinement plus épuré. Et c'est ici que les contaminations entrent en scène, car on a recours tant aux

mécanismes perceptifs offerts par l'école de la «Gestalt» en plein essor, élément incontestable de la Bauhaus, ou par l'aile soviétique la plus formaliste, qu'à l'arsenal des avant-gardes historiques les plus proches de l'esthétique même de la machine.

Avec l'apparition de ces derniers, il semblerait que l'architecture moderne présente une surprenante confluence entre la *reine Sachkeit* machiniste et la *reine Sichtbarkeit* esthéticiste, apparent jeu de mots cependant chargé de contenu pendant cette période. Ou en des termes moins germaniques, le fonctionnalisme avec toute la charge de rationalité inhérente aux processus industriels, établit une alliance avec l'esthétique de la «pure visibilité» sous-jacente dans les prétentions objectivistes et universalistes de certaines avant-gardes, pour constituer finalement les prémisses de l'abstraction constructive qui, d'une manière non fortuite, est déterminante pour l'architecture même.

Sans doute cette alliance permet-elle de mettre à jour l'ambivalence dont je soupçonne l'existence, entre l'expulsion et les contaminations. En effet, si après le processus d'épuration, la nouvelle architecture se montre jalouse de la ségrégation des éléments divergents, et pour cette raison même se réfugie dans un renouvellement disciplinaire et n'hésite pas à invoque pour cela, comme le font Laugier, Milizia, Boullée ou Durand, des principes élémentaires, simples et peu nombreux: le point, la ligne droite, la courbe, la diagonale, les formes stéréométriques platoniques; et, d'une façon en quelque sorte paradoxale, elle finit par se réclamer redevable de certaines lois fondamentales, de certaines formes communes à tous les arts. Curieusement, dans ce paradoxe, dans cette circonlocution qui, ni plus ni moins, un des axiomes les plus romantiques des avant-gardes, à savoir leur croyance en une universalité, ou «continuum», des formes entre les différents arts, germe de leur unité et des contaminations



elles-mêmes. Et à cette unité viennent s'associer des expressions telles que principe d'unification, coopération ou conjonction, nouvelle unité plastique, grande harmonie, synthèse harmonieuse ou monumentale des arts, expressions que nous rencontrons dans publications et essais. Artistes et architectes prétendent, en outre, que ce principe unificateur naît dans la peinture pour culminer dans l'architecture qui serait, dès lors, la représentation matérielle par excellence de la nouvelle esthétique idéale, la dernière étape d'un nouveau style unifié.

### Certaines figures de contamination à l'époque des avant-gardes

Cependant, au lieu d'évoquer une suite de témoignages, je préfère aborder, quoique schématiquement et sommairement, la manière dont certaines poétiques figuratives offrent à l'architecture des ressources qui, même si elles ne doivent en aucun cas être prises pour des paramètres formels uniques, ni même pour les plus efficaces dans la réalité historique, n'en sont pas négligeables pour autant. La filtration même de ces contaminations a permis de qualifier de formaliste plus d'un épisode. Aussi, à titre indicatif et généraliste, je choisis une succession d'images qui nous permettront de visualiser certaines figures.

#### I. Le principe romantique du mélange

J'oserais avancer que c'est dans le mythe de la cathédrale que sa survie se projette avec la plus grande netteté, motif romantique récurrent dans l'expressionnisme visionnaire de Berlin (1918-1922). Cathédrales que nous pouvons retrouver tout aussi bien dans les fantaisies architecturales des Frères Taut, H. Scharoun, W. Luckhardt, W. A. Hablick ou F. Finsterlin, que dans les projets de gratte-ciel interprétés comme des cathédrales du commerce, pour la Driedrichstr. de Berlin (1921): Mies van der Rohe, Scharoun, H. Soeder, ou pour le Chicago Tribune (1922): B.

Taut ou E. Saarinen, ou celles de H. Ferris à la fin de la décennie et leurs influences sur l'architecture de leur temps et actuelle.

Prenons, par exemple, la *Maison du Ciel* de B. Taut, le *Salon des Festivités de Cristal* de W. Luckhardt ou *Idées pour la Maison du Peuple* de Scharoun, toutes de 1919. Bien que dans ces fantaisies, l'unification se place sous l'égide de la grande architecture, les influx romantiques et l'architecture de cristal apparaissent tamisés par une figuration romantico-gothiciste et cubo-expressionniste, prismatique et cristalline, que ces mêmes visionnaires reconnaissent dans la peinture de R. Delaunay (*Tours de la Cathédrale de Laon*, 1912), F. Marc (*Tirol*, 1914) ou L. Feininger (*Umferstadt I*, 1914; *Markwippack*, 1917).

Ces peintures et bien d'autres cultivent une singulière décomposition prismatique de la réalité par la voie émotionnelle, une espèce de croisement entre les valeurs mécaniques et la beauté cristalline, entre l'abstraction et la projection sentimentale, qui incident formidablement sur l'esthétique du mur translucide, soutenue par ces architectes. Douce chimère de l'oeuvre d'art totale dont l'influence devait être décisive chez Gropius et la Bauhaus de Weimar. (7)

#### II. L'abstraction en tant que principe unificateur.

Il est clair que le cubisme initie le dé-construction de l'espace plastique et que les prémisses représentatives de l'art en tant que mimeinsthai chancellent. Son héritage, mis à profit par les avant-gardes postérieures à travers des interprétations multiples, devient un point de repère inéluctable pour les contaminations en architecture. Pour l'instant il suffit de retenir la notion de «tableau-objet», la compréhension du tableau en tant qu'organisme auto-suffisant, car il est sur le point de proclamer la conception autonome de la composition abstraite. Depuis Kandinsky, Mondrian, Klee, Van Doesburg ou Malewitch cette

composition abstraite se caractérise par l'instauration de relations formelles pures et immanentes dans les éléments qui la composent. Après les répressions insinuées par Loos et tant d'autres, nous pourrions dire que, tout comme pour la plastique moderne la plus pure, nous assistons à un glissement vers une architecture des relations pures. J'oserais même avancer que l'abstraction s'érige en principe artistique unificateur qui emprunte plusieurs directions. Analysons brièvement certaines d'entre elles:

1. *L'abstraction en tant qu'esprit cristallisé de l'époque.* Considérons maintenant l'oeuvre *Sans titre* (1920) de G. Grosz ou *La rencontre* (1921), tableau d'un peintre moins connu. Tous deux nous permettent d'observer que le «manichino» métaphysique s'est transformé en un automate décharné ou en des personnages aux rares attributs, en des présences presque absentes dans l'irréalité la plus réelle ou la réalité la plus irréelle, qui peuple les scènes dont les architectures répétitives et essentialisées dans leur langage moderne sont aussi privées d'expression que leurs gestes pétrifiés. Ces exemples comme d'autres similaires, appartenant à l'école du «nouvel objectivisme» pictural, ma'ssaillent d'inquiétantes interrogations dont je n'est reliendrai qu'une: ces architectures peintes sont-elles un simple reflet de modèles préexistants ou, plutôt pourraient-elles être affichées comme une certaine anticipation de la rationalité architecturale en puissance?

Au vu de leur histoire, j'aurais tendance à m'incliner pour la seconde possibilité. Je suis convaincu que sous l'empreinte de la métaphysique italienne et d'une abstraction constructive embryonnaire et diffuse, ces oeuvres accentuent une pseudo-architecture moderne dénudée, dépourvue d'ornement, froide et distante; elle provoque une «estranéité» picturale grâce à une représentation sobre et exacte, d'une précision formelle rigoureuse et crue; elles épurent enfin, l'élément «chosifié» (sachlich),

en subordonnant les apparences figuratives à une fonctionnalité stricte et au machinisme. J'oserais insinuer qu'elles sont une concrétisation attrayante de l'équation pressentie par Kandinsky entre le grand réalisme et la grande abstraction (8), une manifestation probatoire d'une objectivité impitoyable et d'une abstraction dure qui éliminent toute possibilité d'objectivation ultérieure. Mais cette objectivation radicale n'est-elle pas également la fin à laquelle devront aspirer, sans attendre, les architectures de la grande ville? Ces peintures ne pourraient-elles être offertes comme prémonition formelle de ce qui poignait à peine dans les projets de M. Taut ou L. Hilberseimer pour le Chicago Tribune ou s'est concrétisé dans le *Lycée Dorotheën* de Berlin (1928-29) de M. Taut? Ne semblent-elles pas annoncer *L'architecture fonctionnelle*, sur laquelle avait théorisé le critique d'art A. Behne, ou les images futures de *L'architecture de la grande ville* de Hilberseimer, pour ne pas citer de nombreux projets de Mies van der Rohe, C. Van Eesteren ou P. Oud? Je soupçonne, du moins, que le «nouvel objectivisme» pictural annonce prophétiquement la façon dont les faits bruts de la production et de la reproductibilité dévore le coeur choses, tout comme nous pouvons nous en rendre compte par certaines architectures postérieures de la grande ville. En outre, depuis la *grande réalité*, depuis une représentation hyperobjectivée, hyperréalisée, non seulement se transforment-ils en métaphore de cet esprit cristallisé et désincarné qui, d'après G. Simmel, alimente la grande ville (9), mais encore favorisent-ils la *grande abstraction*, dont l'expression ultime seraient certains gratte-ciels à partir de Seagram de Mies lui-même et des architectes redevables d'un entrecroisement entre les volumes objectifs des années vingt et de la sensibilité du «minimalisme».

2. *La courbe en tant qu'élément primaire.* Arrêtons-nous ici à certaines villas projetées ou construites par Le Corbusier pendant les années vingt. Il

ne serait pas superflu de nous attarder sur les volumes et les élévations mais, au nom de la concision, il me semble plus révélateur de nous concentrer sur des plans tels que, entre autres, celui du rez-de-chaussée de la *Maison Ozenfant* (1922), ceux de la *Villa Meyer* (1925) et de la *Villa Savoye* (1928) ou, en particulier, ceux de la *Villa Stein* à Garches (1927). Chacun d'eux jouit de la singularité et de l'autonomie propres au «tableau-objet» cubiste et, s'il n'était des servitudes fonctionnelles inéluctables, à la composition picturale abstraite. Toutefois, le facteur le plus intéressant est de percevoir les tensions créées entre l'abstrait, incarné dans le réticule idéal de pilotis et de colonnes, réelles ou virtuelles, de chaque plan, et dans le glissement vers le concret et la qualification spatiale. Ce second mouvement se dégage avec netteté de la présence de la courbe, dessinée par l'architecte lui-même pour le prototype de la *Maison Citrohan* (1922). Cette mise en valeur inusuelle de l'élément courbe est un instrument agile pour atteindre la concrétion et la ductilité dans les plans. Le recours à cet élément primaire dans la peinture et dans l'architecture, permet en outre d'associer ces plans, à travers des médiations projectuelles subtiles bien entendu, à certaines natures mortes de cette interprétation singulière du cubisme qui commence avec J. Gris, F. Léger et se prolonge dans le purisme d'Ozenfant et même chez Jeanneret-Le Corbusier. Il n'est pas surprenant, dès lors, que les deux activités se fondent en plus d'une occasion, ni que l'on rencontre des comparaisons du plan de *Garches* avec *Guitarre et coupe de fruits* (1921) de Gris, de la *Maison Ozenfant* avec la *Nature morte aux assiettes* (1920) de Jeanneret ou de la *Villa Meyer* avec la *Composition no. 5* de Léger, etc. Cependant, au-delà de toute similitude présumée, évitant les ressemblances iconographiques ou les transvasements littéraires par trop évidents, les contaminations se rapportent avant tout aux sujets les

plus insaisissables de la sensibilité, à cette sorte de «correspondances plastiques» des enceintes courbes, circulaires ou semi-circulaires, qui habituellement abritent salles de bains, cuisines, cabinets de toilette, penderies, cages d'escalier, salles de chauffage, etc., avec le traitement plastique des «sujets pauvres» habituels en peinture: pipes, assiettes, verres, bouteilles, vases, guitares, violons, etc., motifs par excellence, comme chacun sait, des natures mortes du cubisme synthétique et du Purisme. L'architecte, tout comme le peintre, est attiré par la banalité même de ces objets, par leur caractère intime. De même que nous nous sentons séduits par les objets puristes parce qu'ils dévoilent des sensations primaires et des invariants plastiques ou parce qu'ils affirment leur souveraineté hautaine dans l'espace d'un tableau, les installations utilitaires, vouées aux travaux les plus prosaïques d'une maison, se distinguent des espaces nobles par une transfiguration esthétique très soignée, par le biais d'une différenciation formelle qui, en mettant en valeur les éléments les plus spécifiques de leur banalité, suscite de nouveau, à la manière du tableau, une tension entre l'utilitaire et sa transformation plastique. (10)

3. *La ligne et l'angle droits en tant que qualification abstraite.* Il est possible que de tous les —ismes seul le néo-plasticisme hollandais envisage l'idéal de collaboration entre artistes et architectes avec autant de perspectives. Aucun autre ne semble élever l'utopie de la forme architecturale à un tel paroxysme, par la sublimations de l'art en une unité supérieure. Néanmoins, comme d'autres avant-gardes, ses réponses dépendent des appropriations que ces membres font de l'héritage cubiste commun. En tout cas, deux attitudes hégémoniques semblent s'ébaucher: tandis que Mondrian dans la peinture et, par contamination, dans l'architecture réduit la corporalité des objets à une *composition de plans* génératrice de l'abstraction elle-même, Van Doesburg se sent également attiré

par la *décomposition volumétrique et spatiale*.

La première option s'affirme dans la compréhension de l'architecture en tant que multiplicité de plans, qui trouve dans *l'intérieur abstrait* (1916-26) son premier point de confluence entre peintres et architectes. Il suffira de rappeler la dénommé *Pavillon de Berlin* (1923) de V. Huszar et G. Rietveld ou *l'intérieur construit d'après Le dessin classique* (1926-1970) de Mondrian. (11) Elle se révèle tout aussi incisive dans de nombreuses élévations: la façade du *Café De Unie* (1925) de P. Oud qui semble s'être inspiré du *Tableau I* (1921) de Mondrian ou les *Etudes de couleurs pour architecture* (1922) de Van Doesburg, à rapprocher également de la *Composition A ou B* (1917) de Mondrian. Toutefois, ces contaminations, de la ligne et de l'angle droits, pris en tant qu'éléments primaires qui évoluent à l'horizontale ou à la verticale pour former les célèbres compositions planimétriques en peinture, révèlent leurs pleines virtualités dans la composition périphérique du plan libre. Et quoique Van Doesburg aussi bien que Van Eesteren favorisent déjà une expansion vers la périphérie, c'est Mies van der Rohe, exposant appartenant à De Stijl à L'Effort Moderne de Paris, avec des plans tel que celui de la *Maison de campagne en briques, no. 4* (1923) qui, le premier, frôle la dissolution centrifuge. Ce n'est pas en vain qu'elle est habituellement mise en parallèle avec *Rythme d'une danse russe* (1918) de Van Doesburg. Il s'agit, comme l'on peut voir, d'un rythme sur une base de traits verticaux et horizontaux qui ne parviennent pas à se rejoindre, ce qui permet des transitions fluides au fond du tableau, et le plan s'ouvre virtuellement sur un espace infini. Cette conception qui se dégage également du *Pavillon de Barcelonne* (1929), bien qu'encore floue, trouve son complément, à l'instar des plans de Le Corbusier, dans le réticule de pilotis de fer. Dans ces exemples, comme dans bien d'autres, la disposition néo-plasticiste des cloisons évoque une qualification

concrète de l'espace, similaire à celle rendue par la courbe, même au prix de voir le protagonisme de la ligne droite dévier de nouveau son sens vers l'abstrait.

Le seconde option, en revanche, tente de conjuguer la plastique des plans avec la décomposition volumétrique et spatiale cubiste. Nous pourrions l'illustrer par les projets de *Maisons particulières* (1920-23) de Van Doesburg et Van Eesteren; par la *Contre-position en couleurs de base* (1923) de Van Doesburg, à rapprocher parfois à *Femme à la Guitare, Ma jolie* (1911-12) de Picasso; ou par cette synthèse équilibrée des deux options que l'on trouve dans la *Maison Schroeder* (1924-25) de Rietveld. De plus, il ne serait pas moins curieux de nous arrêter à la confluence entre l'esthétique cubo-néo-plasticiste et la préfabrication qui se détache de *l'Edifice Bauhaus et des Logements pour professeurs* à Dessau (1925-26) de W. Gropius.

Toutes ces oeuvres peuvent être approchées sous l'optique de la photographie, de la projection axonométrique ou à travers le mouvement qui les enveloppe. Si les deux premières sont métalliques et synthétiques, ce dernier stimule l'analyse au moyen de la décomposition et de la perception. La perception changeante, le complexe système d'apparences, de nuances et de raccourcis dans ce tournoiement spatial, renforcé parfois par une autre figure cubiste — la transparence — intensifient le fait vécu et, en vertu de la simultanéité successive et du chevauchement de chacune des différentes perspectives, rompent les relations statiques de la frontalité et de la symétrie. L'architecture, tout comme la peinture, joue sur deux plans: tandis que le plan éloigné et synthétique, capte le volume et la silhouette, le premier plan appréhende l'intersection des volumes et des surfaces grâce aux mouvements intentionnels du corps et du regard. En ce sens, je pense que sous l'empreinte cubiste l'architecture ne rejoint pas uniquement, comme on le croit, la théorie de la Gestalt et de la pure visibilité, mais embrasse en

outre toute la phénoménologie de la perception et du corps. (12)

4. *La diagonale et le dynamisme plastique.* Je m'arrêterai finalement sur l'utilisation de la diagonale qui, est l'élément primaire dont le dynamisme est le plus à même de marquer l'art dans la vie moderne —ultime victoire sur la nature statique— qui trouve dans le *Suprématisme dynamique* son expression la plus épurée. La conscience que l'architecture est l'étape finale, acquiert dans les *Planiten* (1924) et les *Architektone* (1923) de Malewitch ou les *Prounen* (1921-23) de El Lissitzky ses expressions les plus abstraites. Celles-ci mériteraient à elles seules de faire l'objet une étude séparée et détaillée.

Comme chacun sait, depuis ses débuts, Malewitch conçoit le suprématisme tour à tour du point statique et dynamique. Ce dernier manifeste son agressivité dans *Les architectures picturales* (1916-17) de L. S. Popowa et, surtout, dans les *Compositions* (1916-19) de A. Exter, qui se distinguent non seulement par leur compénétration avec les masses chromatiques, mais aussi par les contrastes brusques qui proviennent des lignes de force et des diagonales. C'est, précisément, dans ce glissement vers le dynamisme plastique et futuriste que s'annonce, entre 1919 et 1921, un nouveau tournant de la peinture, appelé l'avant-garde post-suprématisme. Sans doute le célèbre *Monument à la III<sup>ème</sup> Internationale* (1920) de Tatlin pourrait-il être interprété comme une synthèse entre les masses suprématismes statiques, incarnées dans les corps platoniques mobiles du cube, de la pyramide et du cylindre, et la diagonale en tant que figure dynamique de plus en plus dématérialisée et dénudée. A partir de cet instant, la surface picturale se résout en construction linéaire, dans un entrecroisement de lignes diagonales, comme on l'apprécie dans les compositions de A. Rodchenko, Exter, Popowa, etc... Le principe de la diagonale et de la construction linéaire glisse vers ce que le célèbre linguiste v. Sklovski a

appelé «la nudité du processus», bientôt associée au squelette linéaire, chaque fois plus soumise au principe d'économie en tant que fondement de la création, tel un substrat commun à la peinture abstraite, à la «culture des objets» et à l'architecture elle-même. Entre ces manifestations les plus saillantes je rappellerais les projets des Frères Wesnin pour le *Palais de Travail* de Moscou (1923) et l'édifice du quotidien *Pravda* (1924) de Léninegrad ou ceux de El Lissitzky pour la *Tribune de Lénine* (1920-24), symbiose de la diagonale du suprématisme dynamique et des nouveaux matériaux du Productivisme. Comment ne pas associer à ce climat le *Pavillon soviétique* pour l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris (1925) de Melnikov, ou le projet pour l'*Institut Lénine* (1927) de Leonidov? Ces architectures ne seront pas les seules à ne pas abandonner l'aspiration à une synthèse, à la réconciliation du suprématisme dynamique avec le constructivisme le plus productiviste, entre l'architecture en tant qu'objet autonome et son insertion dans la production à la chaîne, provoquant des phénomènes «d'extranéité» esthétiques inévitables. Après cette parenthèse, nous déduisons que même si la contamination n'est ni l'unique ni le plus déterminant des paramètres de forme, elle semble, par contre, jouir d'un protagonisme marqué dans les architectures modernes les plus engagées dans *l'utopie de la forme*. N'est-elle pas un des attraits qui par excellence stimule un glissement généralisé vers le *principe d'abstraction*, qui imprènera l'épiderme morphologique —tant dans les purismes successifs que dans l'esprit cristallisé de l'esthétique machiniste la plus pure ou le «style international» le plus banalisé— et l'articulation spatiale et typologique même, en particulier lorsqu'on l'applique à la chaîne de montage, réelle ou analogique, et que l'on favorise avant tout la répétition, la résistance à la concrétisation au bénéfice de la mort de la mélodie différenciée. Sous un autre angle, dans ces

*contaminations modernes* l'utopie de «l'oeuvre d'art totale» peut aussi bien verser dans la dissolution que se maintenir en un équilibre subtil entre la ségrégation et le mélange. Ainsi, par exemple, il est notoire que les aspirations de l'expressionnisme visionnaire et de ses imitations ultérieures à fondre des moyens d'expression hétérogènes, risquent de céder à la griserie de l'indifférenciation. Cependant, même en se désaltérant, à la manière romantique, dans l'universalité des formes, il n'est pas habituel qu'elles se décantent dans un mélange indiscriminé. Comme je l'avais déjà fait remarquer, il semblerait que chaque genre émane d'une source commune, de principes premiers d'où tous jaillissent, mais, en un second temps, leurs différences ne sont pas sacrifiées au nom de l'identité originelle. C'est là que réside une des plus grandes différences avec les romanticismes grisés.

Par ailleurs, l'initiative dans le développement d'une esthétique idéale est habituellement assumée par la peinture, étape préalable au transvasement dans la construction normale. Malgré tout, l'idéal de collaboration entre peintres et architectes connaît des vicissitudes extrêmement accentuées jusqu'à provoquer des ruptures retentissantes comme celles qui se sont produites entre Van Doesburg et Mondrian ou Van Doesburg et Oud. S'agit-il d'une relation complémentaire, d'une combinaison harmonieuse, dans laquelle l'idéal esthétique de la peinture se réalise dans l'architecture ou, plutôt, l'esthétique de la première est-elle extrapolée dans la seconde jusqu'à leur fusion en un seul art, comme l'a parfois prétendu Mondrian et, peut-être, Malewitch?

Le conflit, fréquent dans le De Stijl ou le Suprématisme-Constructivisme, affleure dès que la peinture prétend imposer à l'architecture des relations formelles aussi pures, autonomes et conditionnelles que les siennes propres. Il n'est pas un hasard que J. Wils abandonne le De Stijl en 1919 ou que Oud pour sa part rompe avec le groupe en 1921 et préfère se retirer pour se consacrer à une architecture

de colonies ouvrières, ou que le groupe productiviste en Russie s'oppose à «l'art de laboratoire», à l'aile la plus formaliste. Ces exemples suffisent à illustrer les conflits qui, depuis lors, apparaissent, toujours dès que l'abstraction picturale devient insoutenable pour l'architecture; dès qu'elle s'obstine à tout amplifier comme s'il s'agissait de relations pures et autonomes, en se dépouillant de tout lien fonctionnel ou en camouflant la construction ou les matériaux architecturaux. Dans ce contexte, la forme architecturale peut verser dans le formalisme, dans son acception tendencieuse et abusive; glisser vers ce qui est «artistique», dans une interprétation non moins péjorative, à laquelle les architectes sont particulièrement allergiques. Ou pour emprunter des termes kantien plus précis, la collision entre la «finalité formelle», qui prime sur l'immanence artistique, est la «finalité objective» des formes, associée en architecture au fonctionnalisme, à la construction et aux autres exigences propres à cet art, devient inévitable.

### **Le retour au concret et les référents historiques**

Si des avant-gardes nous passons à l'époque actuelle, en une situation déjà éloignée de l'orthodoxie moderne et si obsédée à contempler de nouveau la forme architecturale en des termes disciplinaires, à mendier à la tradition récente ou ancienne la plupart de ses référents figuratifs, compositifs, typologiques; plongée dans un univers si différent, je crois que nous pouvons également rencontrer certaines contaminations. Contaminations que nous trouvons dans les manifestations qui recherchent une continuité idéale dans la tradition moderne orthodoxe mais aussi dans celles qui, après la seconde guerre mondiale, ont été les plus proches du surréalisme, de l'informalisme ou du situationisme; ou encore dans celles qui ont rejoint les renoncements disciplinaires de «l'anti-dessin» anglo-saxon et «l'architecture radicale» italienne à la fin des années soixante ou les

«nouveaux comportements artistiques» qui s'épanouissent dans l'art conceptuel.

A mon sens, il est symptomatique que plongés, comme nous le sommes déjà, dans un climat où la récupération disciplinaire a été l'un des traits les plus partagés, où l'on a invoqué de plus en plus la ségrégation classiciste des éléments divergents, nous détectons, cependant, de nouvelles vagues de contaminations. J'avancerais qu'elles se sont déployées dans trois directions en particulier:

En premier lieu, dans celle qu'incarne le *néo-formalisme* qui démarre avec le célèbre groupe des Five, qui prolongèrent la tradition puriste la plus exigeante de Le Corbusier ou Terragni, mais redevables aussi du cubisme synthétique, du néo-plasticisme ou du conceptualisme syntaxique qui s'inspire dans le «minimal» de Sol Le Witt et tant d'autres. Nous en trouvons des exemples nets dans les Maisons particulières et, surtout, dans les diagrammes et les projets de P. Eisenmann, où l'architecture exalte ce que j'appellerais une *abstraction tautologique*. Je veux dire par là une architecture qui se replie sur sa propre structure syntaxique et qui semble se déployer dans des lois et dans une objectivité qui n'appartiennent qu'à elle seule. Dans les cas les plus extrêmes, le refus de toute impureté fonctionnelle, existentielle, physique, historique, etc., la rapproche de l'art le plus pur et autonome, affiné dans une «réflexion» esthétique sur la forme pure, en parfait accord avec l'immanence sophistiquée des néo-avant-gardes de la fin des années soixante-dix.

Deuxièmement, je me permettrais d'attirer l'attention sur les *nouveaux rigorismes*, en particulier sur ceux qui émanent du néo-rationalisme européen, tels que la «Tendenza» italienne ou les «classicisimes non stylistiques». Malgré leur obstination à l'autonomie disciplinaire, ils n'ont pu se soustraire aux charmes exercés par la peinture «métaphysique» ou surréaliste, par l'immobilité et la suspension de la temporalité, par le langage du silence et des signes

vides, dont on trouvait la trace dans le portique du *Crématoire du Cimetière de Enskede* (1935-40) de G. Asplund et sa dépendance de certaines peintures de De Chirico. Finalement, la tradition américaine inaugurée par R. Venturi, pour ne pas citer Hollywood ou Las Vegas, qui culmine dans le «post-modern» dans son acception figurative la plus restrictive, s'est laissée entraîner souvent par la séduction molle et les jeux rhétoriques visuels auxquels s'était essayé le «pop art» qui mènent à leur paroxysme les techniques de l'image dans les moyens de communication de masse. Sous leur influence le passé, et tout particulièrement le classicisme —non fortuitement baptisé classicisme post-moderne ou «free-style classicism»— finissent par être saccagés et exploités pour des opérations rhétoriques, supermanériéristes, bien souvent, plus propres au domaine du littéraire et du visuel, plus conformes avec la rhétorique de l'image dans le médias qu'avec une discipline spécifique, aussi relâchée soit-elle.

Bien que sous leur apparence figurative elles maintiennent certains compromis avec la signification, avec l'icône identifiable des formes stylistiques appropriées, une perte de sens est également fréquente. Perte qu'allait illustrer d'une manière exemplaire l'architecture de A. Warhol dans ses *Interprétations sur De Chirico* (1979). Je soupçonne qu'une perte de sens similaire, une glorification exacerbée de l'arbitraire du langage, qui risque de déboucher sur l'arbitraire de l'architecture tout court, peut avoir affecté certaines architectures récentes. Mais à un tel point de contamination, nous n'assisterions plus à une vengeance des arts plastiques, sinon à celle du «kitch» industriel et du «midcult» sur les vestiges des avant-gardes et de l'architecture; nous assisterions au triomphe de certaines stratégies formelles et compositives banales, et à l'impérialisme du simulacre. (14) Toutefois, par bonheur, la situation actuelle ne verse pas toujours dans une tendance si réductionniste et apocalyptique. A ce point des années quatre-vingt, les lignes de

division entre les options ne sont plus aussi nettes, présidées comme elles le sont par une dissémination pluraliste et éclectique. Et dans ce nouveau climat il convient de souligner que, si nous assistons à la survie du principe d'abstraction dans ses modalités néo-formalistes, rigoristes ou d'un certain modernisme renouvelé plus orthodoxe, qui n'apparaît presque jamais dans son état pur, nous assistons également, en parfaite harmonie avec les glissements observés dans la culture artistique dans son ensemble, à une mitigation du principe d'abstraction et, même, à son total abandon. *Transition de l'abstrait au concret* qui se découvre dans l'épanouissement d'un figurativisme plus iconique et reconnaissable, auquel appartiendrait la figuration «post-modern» ou celle des matériaux de l'histoire de l'architecture ancienne ou moderne comme référents, mais aussi à celle que certains ont appelée «abstract representation» ou celle des matériaux, de la construction ou celle qui lève l'interdiction de l'ornement. Impulsion formelle donc: fin du «proibizionismo», symbiose entre les attitudes rigoristes européennes et les attitudes éclectiques radicales américaines, entre la pureté moderne et l'impureté régionale ou des contextes pluriels, re-rencontre avec les pamètres aux formes les plus variées, etc... Or, tout cela relance irrémédiablement des thématiques aussi proscrites que le retour à l'ornement et celle, par dérivation, de la présence tolérée

des arts expulsés eux-mêmes.

J'ai bien l'impression que l'architecture de notre siècle a dû faire un grand détour pour revenir pratiquement à son point de départ. Cependant, pour peu que l'on approfondisse dans notre situation présente, cette impression, se dissipe, car je ne crois pas qu'il soit possible de s'opposer à la médiation moderne la plus orthodoxe, ni pratique de se débarrasser des tensions précieuses entre modernisme et histoire qui nous harcèlent, ni même d'ignorer la transformation de ce modernisme en tradition.

J'avancerais, spontanément et à titre provisoire, que nous recueillons des symptômes épars dans le sens que l'instant présent semble fuir les extrêmes: se distancer tant des romantiques excessivement généreux que des plasticistes par trop restrictifs et rigoristes. Et si parfois, d'un point de vue assurément romantique, nous regrettons un nouveau foyer pour l'ornement et les arts, une demeure qui les abrite, des rangs classicistes on défend les éléments spécifiques, l'autonomie disciplinaire ouverte à l'histoire même de l'architecture, ancienne et moderne, comme un des rares référents qu'elle conserve encore. Ne serions-nous pas témoins de relations d'équilibres précaires, entre architecture et arts plastiques dans lesquelles la perfection du style ou du genre, comme l'avait insinué un Schiller, consiste «à savoir effacer les limitations spécifiques, sans supprimer les qualités spécifiques» de chacun des arts? (15)



## NOTES

- 1) H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, (1974), Frankfurt/M, Ullstein, 1960, P. 64 et suivantes; *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, Rowohlt, 1955, p. 16 et suivantes (en espagnol, *La revolución del arte moderno*, Madrid, Rialp, 1957, p. 39 et suivantes).
- 2) E. Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y Desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelonne, G. Gili, 1982 (original, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, 1933).
- 3) Goethe, *Propyläen Einleitung*, 1978. *Schriften zur Kunst*, I Teil, dtv. Gesamtausgabe, 33, Munich, 1962, p. 62.
- 4) A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808), Leipzig, Amoretti, 1923, vol. II, p. 114.
- 5) G. Scott, *Arquitectura del humanismo* (1914), Barral, Barcelonne, 1970; P. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, Barcelonne, G. Gili, 1970; M. Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1977.
- 6) Entre autres: Th. Van Doesburg, «Notes on monumental art» (1918-19), dans H. C. Jaffé, *De Stijl*, Londres, Thames and Hudson, 1970, p. 99-100; P. Mondrian, «The realization of neoplasticism in the distant future and in the architecture today» (1922), dans Jaffé, *ibid.*, p. 163-171; ders.: «Is painting secondary to architecture?» (1923), dans Jaffé, *l. c.*, p. 183-4; ders.: *La nueva imagen de la pintura* (1922), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-librería Yerba, 1983, p. 127-131; Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (1923), Barcelonne, Poseidon, 1977, p. 9; K. Malewitsch, *Suprematismus. Die gegenstandlose Welt*, Cologne, Du Mont, 1962, p. 257, 283; ders.: *El nuevo realismo plástico*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, 1975, p. 101-105; El Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura en la URSS* (1930), Barcelonne, G. Gili, 1970, p. 8-12; L. Hilberseimer, *La arquitectura de la gran ciudad* (1927), Barcelonne, G. Gili, 1979, p. 99-100.
- 7) S. Marchán Fiz, «El sueño de la Catedral, motivo romántico en el expresionismo visionario», dans *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 65-97; ders.: «Arquitectura visionario-utópica en Berlin», *Goya. Revista de arte*, 115 (1973), p. 16-23.
- 8) W. Kandinsky, *El problema de la forma* (1912), dans *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart, G. Hatje, 1955, p. 15-46.
- 9) G. Simmel, «Las grandes urbes y la vida del espíritu» (1903), dans *El individuo y la libertad*, Barcelonne, Península, 1986, p. 247-261.
- 10) J. J. Lahuerta, «Le tectorbusier, ciertas ventajas de estar solo», *Arquitectura*, 264-265 (1987), p. 124-133.
- 11) Nancy J. Troy, *The De Stijl Environment*, M.I.T., 1983.
- 12) S. Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, I. c., p. 202-209.
- 13) Catalogue Malewitsch, *Oeuvres*, Paris, 1980; El Lissitzky Küppers, S.: *El Lissitzky. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden Verlag, 1967; S. Marchán Fiz, «El Lissitzky. De la pintura a la arquitectura», *Goya. Revista de arte*, 108 (1972), p. 362-369.
- 14) Entre les oeuvres d'une vaste bibliographie, Catalogue, *La presenza del passato*, Venise, La Biennale, 1980; Ch. Jencks, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna* (1977), Barcelonne, G. Gili, 1980; M. Tafuri, «L'architecture dans le boudoir», dans *La esfera y el laberinto* (1980), Barcelonne, G. Gili, 1984, p. 431-522; Ch. Jencks, éditeur, *Postmodern classicism*, Londres, Architectural Design, Academy Editions, 1980; Prophyrios, D., éditeur, *Classicism is not a style*, Londres, A. D. et Academy Editions, 1982; Ch. Jencks, *Free-style classicism*, A. D. no. 52, 1/2 (1982); P. Pologhesi, *Postmodern. L'architettura nella società industriale*, 1982; S. Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, I. c., p. 249-278.
- 15) Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1975), Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1968, 4ème ed., p. 100.

ANTHONY P. ROBERTS  
 1000 UNIVERSITY DRIVE  
 UNIVERSITY MICROFILMS  
 ANN ARBOR, MI 48106

Some people are naturally more willing than others to be the national face of their organization. In the case of Robert J. Rasmussen, the willingness was so great that he was named without a vote as the national president of the American Society of Personnel Administrators in 1987.

1000 UNIVERSITY DRIVE  
 ANN ARBOR, MI 48106  
 TEL: 313/761-4000  
 FAX: 313/761-4000

In an era of globalization, the success of a company is largely determined by the customer. While the customer is the focus of the business, the success of the business is determined by the quality of the customer service. The success of the business is determined by the quality of the customer service.

There are several steps to the process of customer service. The first step is to identify the customer's needs. The second step is to understand the customer's expectations. The third step is to meet the customer's expectations. The fourth step is to exceed the customer's expectations. The fifth step is to maintain the customer's loyalty.

**ARTIFICE IN  
MCDONALDLAND  
PROF. VIRGIL HAMMOCK  
(Canadá)**

North American vernacular architecture such as the fast food restaurant or motel has been lauded by architects such as Robert Venturi and used as a model for Post-Modern Architecture with disastrous, but predictable results. This new architecture is unfortunately, an accurate reflection of American cultural values of the late 1980's.

**TO HELL WITH ART &  
ARCHITECTURE  
FRANCIS CARR  
(Gran Bretaña)**

In an age of specialization, the architect is placed under great pressure by the demands made by other specialists and the more technical aspects of designing a building. The specialist artist, who should be defined as such — can in this connection be of the utmost importance, by enabling the architect to clarify his own ideas.

There are various stages in this very complex relationship between architect and artist, but his contribution should never be treated as a separate entity — in an architect's own words — as «the icing on the cake». The present situation must not be allowed to go on. So often is the artist told «here it is, see what you can do with it». The work becomes an afterthought, instead of an integral element.

**LA SIGNIFICATION DES  
TRAVAUX DE RECHERCHE  
POUR LA CRITIQUE DE  
L'ARCHITECTURE ET DU  
DESIGN**

**STANE BERNIK**  
(Yugoslavia)

Les thèmes du Congrès placent au premier plan la question fondamentale du rapport entre la pratique architecturale et les écrits la concernant, c'est-à-dire la critique, la théorie et l'histoire. L'importance de la liaison ainsi établie parle de l'établissement mutuel du complexe d'information et de recherche, en tant que fondement indispensable avant tout pour le discours critique argumenté, étant donné que la théorie et l'histoire architecturales ont déjà réussi jusqu'à présent à s'assurer une solide base scientifique. Que cela doive être fait au plus tôt aussi pour la critique, au moins dans le cadre rationnel que ne nécessite pas moins également la critique conçue subjectivement, est prouvé probablement par le contenu qu'on peut souvent percevoir et l'incertitude sémantique de la critique contemporaine surtout de l'architecture postmoderniste et aussi de la critique plus récente du design, qui est en général une question négligée de nos exposés critiques.

**BRASÍLIA/1956-1986**  
**PROF. MARIO BARATA**  
(Brasil)

En março de 1956 realizou-se a escolha, por concurso público, do Plano Piloto da nova capital do Brasil. A opção pelo projeto de Lúcio Costa marcava aspectos urbanísticos que não constituem o objeto desta Comunicação, mas já determinavam vetores para os blocos arquitetônicos e os espaços urbe-natureza, com evidente elegância, os quais iriam delimitar criativamente a ação de Oscar Niemeyer como principal arquiteto da nova cidade. Veremos no decorrer deste texto que, se para este arquiteto, em opinião expendida em 1958, «o pormenor plástico pode ceder lugar à grande composição, no caso dos edifícios monumentais» (cf. *Módulo*, n.º 9, 2/1958), ocorre todavia que nas suas intenções plásticas, que tanto valorizam os planos, curvas e espaços construídos, podem ser utilizadas as obras de arte de criadores especializados e para isso ele apoiou uma equipe de artistas ligados ao seu gosto. Este último em parte condizente com a atuação de Le Corbusier e o gosto dos anos 30 na arte moderna, inserindo-se na evolução brasileira do modernismo e se efetivando entre nós numa sequência de apoio a artistas.

**RELATIONSHIP BETWEEN  
PLASTIC ARTS AND  
ARCHITECTURE IN THE  
20TH CENTURY**  
PROF. LIAM KELLY  
(Irlanda)

A central dilemma with regard to the relationship between architecture and commissioned works of environmental art has to do with the timing of such commissions — many are conceived as after-thoughts and bear no relationships to the architectural setting while others are conceived as integral elements within an architectonic experience.

My communication will explore this relationship by way of selected examples of the work of Clifford Rainey (Ireland); Daniel Grafín (Paris); and the American architectural firm S.I.T.E.

**rites of passage**  
DR. ANTJE VON  
GRAEVENITZ  
(Holanda)

«Rites of Passage» in architectural forms have been used by modern artists as a means of purifying the viewer. This strategy of modernism is related with a longing for better times. Why is it that post-modern artists still practice it? I will attempt to answer this question.

**CRITICA DE ARTE Y CRITICA  
DE ARQUITECTURA**  
JUAN RAMIREZ DE LUCAS  
(España)

La crítica artística casi es tan antigua como la civilización occidental y en épocas modernas resulta indispensable como intermediaria entre el creador artístico y el público lector. Si difícil resulta la crítica de arte en general, más lo es la de Arquitectura, actividad entre la técnica utilitaria y el arte.

**SOBRE MUSEOS**  
**JUAN RAMIREZ DE LUCAS**  
(España)

Los Museos resultan indispensables como depositarios de arte y de cultura. Todos los grandes arquitectos contemporáneos se han sentido atraídos por la resolución de esta clase de edificios, que se expanden por todos los países. ¿Es posible formular un Museo nuevo? Sí, es posible.

**ALGUNAS DE LAS**  
**RELACIONES ENTRE LAS**  
**ARTES PLASTICAS Y LA**  
**ARQUITECTURA**  
**JUAN RAMIREZ DE LUCAS**  
(España)

En todas las épocas conocidas, y en todas las culturas, se han producido relaciones muy estrechas entre Artes Plásticas y Arquitectura. En muchos casos se ha llegado a la completa integración de todas las artes en el gran contenedor arquitectónico y no hay razón ninguna para que no pueda producirse actualmente.

**RELACION ENTRE ARTES**  
**PLASTICAS Y**  
**ARQUITECTURA EN EL**  
**SIGLO XX**  
**JAVIER DE LA ROSA**  
(España)

Doesburg relaciona las Artes Plásticas y la Arquitectura desde el momento en que pigmenta los espacios interiores, todo es según la escala, y se promulga mediante esta, la directriz que aglutina a todas las Bellas Artes en un matriosquismo para ser estructura universal, real o irreal, en las surrealidades que nos ayudan a conducir nuestros pasos lastrados por el polvo de los caminos y del Sol abierto. Cuestión de clima y su influencia sobre el hombre que renace siempre.