

ERICK ABDEL FIGUEROA PEREIRA

Moral y arquitectura

Lectura de una crítica a la teoría de la
arquitectura moderna

Colección Artes y Humanidades



Universidad
del Valle

Programa Editorial

ERICK ABDEL FIGUEROA PEREIRA

Moral y arquitectura

Lectura de una crítica a la teoría de la
arquitectura moderna



Colección Artes y Humanidades

En 1977, David Watkin, historiador del Arte de la Universidad de Cambridge, publicó *Morality and Architecture*. Esta obra cuestiona de manera radical los fundamentos conceptuales de buena parte de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX, tal como se presentaron en el contexto inglés. El presente ensayo explica las tres fuentes de inspiración de la teoría de la arquitectura moderna rastreando sus orígenes, sus presupuestos y la visión crítica de sus consecuencias; al mismo tiempo, presenta las alternativas que Watkin propone en busca de una recuperación de la obligación histórica y moral de la arquitectura y el urbanismo, así como las críticas de las que fueron objeto dichas propuestas.



ERICK ABDEL FIGUEROA PEREIRA

Moral y arquitectura

Lectura de una crítica a la teoría de la
arquitectura moderna



Colección Artes y Humanidades

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *Moral y arquitectura*
Lectura de una crítica a la teoría de la arquitectura moderna
Autor: Erick Abdel Figueroa Pereira
ISBN: 978-958-670-497-7
ISBN PDF: 978-958-765-761-6
DOI: 10.25100/peu.282
Colección: Artes y Humanidades - Arquitectura
Primera Edición Impresa abril 2006
Edición Digital junio 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz
Director del Programa Editorial: Omar Díaz Saldaña

© Universidad del Valle
© Erick Abdel Figueroa Pereira

Diseño de carátula: U.V. Media

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2018



Universidad
del Valle

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CONTENIDO

Introducción	11
1...La arquitectura como representación de la verdad	17
Caracterización	17
El método.....	18
Tres interpretaciones de la arquitectura	19
A) La interpretación religiosa, sociológica o política.....	20
B) La interpretación basada en el <i>Zeitgeist</i>	23
C) La interpretación racional o tecnológica	29
La “teoría de la arquitectura moderna”	31
2...Reinstalando un sentido histórico en la arquitectura	37
Crítica a tres interpretaciones de la arquitectura.....	41
A) Crítica a la interpretación religiosa, sociológica o política	42
B) Crítica a la interpretación basada en el <i>Zeitgeist</i>	44
C) Crítica a la interpretación racional o tecnológica	49
La obligación histórica de la arquitectura.....	51
3...Los compromisos de la arquitectura	61

A) El compromiso político	62
B) El compromiso histórico.....	65
C) El compromiso estético	69
4...Epílogo.....	75
A) La reseña de Jencks	76
B) De vuelta al historicismo	80
C) La función moral de la arquitectura.....	88
Bibliografía	95

Since architecture forms the background to our principal forms of social life, it can further that life or impede it. The buildings that the modernists justified are actually immoral in depriving our cities of a human appearance, a peaceful ambience, and the marks of a negotiated human life. They are responsible for driving the people from our cities. Thus, architecture has a moral function but only by virtue of its own intrinsic nature as an art of design, obedient to aesthetic values and to the law of aesthetic compromise. When we try to make an architecture into a direct form of moralising, a sermon in concrete, we destroy its nature as architecture. And the result is a moral and therefore a social disaster.

Roger Scruton ¹

¹ Carta dirigida a David Watkin, julio 12, 2000. Citado por WATKIN, David. *Morality and Architecture Revisited*. London: The Chicago University Press and John Murray Ltd., 2001, pp.149-150.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

INTRODUCCIÓN

Con este ensayo espero contribuir al debate actual sobre las relaciones existentes entre la arquitectura, la estética y la moral. Señalar los alcances de esas relaciones exige concentrarse en temas clave para la teoría y la práctica de la arquitectura moderna durante la primera mitad del siglo XX: los matices de sus fundamentos, los puntos comunes y las diferencias sustanciales entre ellas. También espero aportar mi reflexión sobre los efectos devastadores de una serie de ideologías moralizantes, subsidiarias al ejercicio de la arquitectura, que han desvirtuado el papel que en ella juega la tradición artística. Para lograr estos propósitos, mostraré cómo estos temas se manifiestan en una obra menor en la producción del historiador de la arquitectura y *Reader* de la Universidad de Cambridge, David Watkin (n.1941).

En 1968 Watkin dictó una conferencia, “*From Pugin to Pevsner*”, que partía de su interés por el “tono similar de cruzada” de los argumentos con los cuales tanto Augustus Welby Northmore Pugin, arquitecto, como Nikolaus Pevsner, historiador y crítico del arte y la arquitectura, defendían en Inglaterra, a través de sendos textos publicados en 1836 y en 1936, “la adopción de un cierto tipo de forma de arquitectura no muy popular en ese entonces”: el Neogótico

y el Estilo Internacional, respectivamente (p.5). Según Watkin, el propósito de la conferencia “*was concerned not with works of art but with what people had said, or thought they could say, about them and how the different things they said were as much coloured by accidents of time and place as the works of art themselves*” (p.3). En 1977 la conferencia vio la luz en forma de un libro de bolsillo, *Morality and Architecture*.

La edición revisada y aumentada de 2001, *Morality and Architecture Revisited*, es objeto de este ensayo ¹. Existen dos versiones en castellano de Tusquets Editores, una de 1981, la otra de 2002. Mi lectura versará sobre la edición en inglés de 2001, por dos razones: la primera, debido a imprecisiones detectadas en la traducción, que alteran el sentido de lo que el autor quería realmente expresar. La segunda, porque a diferencia del texto de 1977, la edición seleccionada para este ensayo incluye la descripción del clima intelectual en el cual se originaron la conferencia y el libro, así como recoge las críticas que siguieron a su publicación, las cuales fueron bastante fuertes. A pesar de esas críticas, este libro señala un tema que aún hoy es de importancia capital: el cuestionamiento a la naturaleza vacía de las relaciones entre la arquitectura moderna y la moralidad que se supone le es consustancial.

En el prefacio de la reedición de 2001 Watkin presenta el motivo fundamental por el cual nace la conferencia señalada: formado en un medio académico que, según él, le exigía adhesión incondicional a los postulados de la arquitectura moderna, Watkin vio caer demolidos, “en nombre del progreso”, una serie de edificios y espacios urbanos tradicionales de la ciudad de Londres por los que profesaba una profunda admiración. Y no sólo eso: fue espectador impotente de su sustitución por construcciones modernas que para él desafiaban la escala urbana y la armonía con el entorno, virtudes propias de las edificaciones desaparecidas. Mientras tanto, los defensores de la nueva arquitectura se esmeraban en declarar que, al carecer de raíces en el pasado, ésta era “moralmente revitalizadora”. Cuando se empezaron a

notar en las ciudades inglesas los efectos devastadores de la aplicación indiscriminada de la nueva arquitectura, por una parte, ya que Watkin no se sentía identificado con la manera en que se adoptó el nuevo estilo, por la otra, éste se dio a la doble tarea de buscar sus orígenes y a cuestionar la ideología sobre la cual aquel se fundaba.

Esto nos lleva a establecer los límites temporales que enmarcan el presente ensayo, límites que coinciden con lo que se conoce en la historia de la arquitectura del siglo XX como el “Movimiento Moderno”. Por convención entre los historiadores de la arquitectura moderna, el origen de la práctica de dicho movimiento “...se sitúa en los años veinte y treinta [del siglo XX]; y su final, a principios de los años setenta, coincidiendo con la aparición de las primeras reacciones críticas”².

Sin embargo, este veredicto no es unánime: Charles Jencks, crítico de arquitectura, ha ido más allá y ha dado un blanco, fecha y hora exactos para marcar su deceso: “...la arquitectura moderna murió en St. Louis, Missouri, el 15 de junio de 1972, a las 3:32 de la tarde, cuando a varios bloques del infame proyecto Pruitt-Igoe se les dio el tiro de gracia con dinamita”³. Quizá esta fecha pueda ser discutible; a pesar de ello, marca un período de aproximadamente cincuenta años que sirve de pretexto para delimitar temporalmente una ideología que Watkin considera aún vigente. Y es así como él llama la atención sobre la escasa o nula importancia dada a las reflexiones que ponen en tela de juicio los lugares comunes en los que ha caído la formación académica de los arquitectos: la función, la técnica, el volumen, el espacio. Son estos lugares comunes presentes en el pensamiento y la obra de la mayoría de los arquitectos, historiadores y críticos estudiados por Watkin, los que a su juicio determinan la pretendida “moralidad” de la arquitectura moderna.

El presente ensayo consta de cuatro partes. En la primera de ellas haré una caracterización de lo que Watkin identifica como “tres de las más persistentes interpretaciones de la arquitectura”: la interpretación religiosa, sociológica o política; la basada en el “espíritu de la época”;

la racional o tecnológica. Mostraré sus presupuestos, sus variaciones, sus principales exponentes y sus consecuencias en lo moral, para culminar en la “teoría de la arquitectura moderna” que las abarca. Daré especial atención a la manera en que dicha teoría trata de desacreditar la influencia del pasado.

En la segunda parte presentaré las críticas que Watkin hace tanto a las pretensiones de dichas interpretaciones, así como sus consecuencias. También mostraré la intención de Watkin de recuperar para la arquitectura un sentido histórico, sentido que él cree se basa en la inspiración en la tradición artística.

En la tercera parte expondré la concepción de arquitectura que promueve Watkin, y que intenta relacionar nuevamente el ejercicio de dicha disciplina con la historia y la motivación estética individual, a través de sus compromisos político, histórico y estético. Se abordarán aquí, entre otros temas, las relaciones siempre problemáticas entre el gusto y el estilo, la tradición y el cambio, la historia y la memoria.

Por último señalaré los aspectos más relevantes de la crítica de Charles Jencks a la obra de Watkin, las divergencias en torno a las interpretaciones del concepto de *historicismo*, y las preguntas que surgen sobre la función moral de la arquitectura.

Aclaro al lector que los autores que se relacionan en este ensayo no son todos los que David Watkin reseña en su libro. Pugin y Pevsner, tanto como Sigfried Giedion, Le Corbusier, Herbert Read, James Richards, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, y William Lethaby, son quienes, a mi juicio, encarnan de manera explícita aspectos parciales o de conjunto de las interpretaciones señaladas. En ayuda de las opiniones y conceptos que se desarrollan de manera crítica en *Morality and Architecture Revisited*, me serviré en mayor o menor medida de apartes de las siguientes obras: *La miseria del historicismo* y *La sociedad abierta y sus enemigos*, de Karl Popper; *The Invention of Tradition*, editada por Eric Hobsbawm; *Georgian London* y el guión para la BBC *The Classical Language of Architecture*, de John Summerson; *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, de Charles

Jencks; *La historiografía de la arquitectura moderna*, de Panayotis Tournikiotis, y *Modernidad y tradición clásica*, de Alan Colquhoun.

Finalmente, debo recordar al lector dos cosas. La primera es de carácter operativo: la literatura disponible sobre las relaciones entre la arquitectura y la moralidad es más bien escasa, por lo que buena parte del trabajo sobre el tema incluye la búsqueda y revisión de estas fuentes. La segunda es de carácter exhortativo: es ésta una invitación y una exigencia para hacerse partícipe de una preocupación, compartida por no pocas personas, sobre el aspecto que han de tener los edificios y las ciudades que los acogen.

NOTAS

¹ *Vid. supra*, epígrafe, nota 1.

² TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*. Manuales Universitarios de Arquitectura, 5. Madrid: Librería Mairea y Celeste Ediciones, S.A., 2001, p.10. (Título original: *The Historiography of Modern Architecture*. Massachusetts Institute of Technology, 1999. Versión castellana de Jorge Sainz).

³ JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, p.9. (Título original: *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1977. Versión castellana de Ricardo Pédigo y Antonia Kerrigan). El arquitecto Minoru Yamasaki, autor del diseño de este conjunto de vivienda, es tristemente recordado como el artífice de las extintas “Torres Gemelas” del World Trade Center de New York, destruidas el 11 de septiembre de 2001 tras un atentado terrorista.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

1. LA ARQUITECTURA COMO REPRESENTACIÓN DE LA VERDAD

In looking back, art loses its life.

William Richard Lethaby ¹

CARACTERIZACIÓN

En *Morality and Architecture*, el historiador de la arquitectura David Watkin cuestiona la existencia de una supuesta “teoría de la arquitectura moderna”. La crítica se funda en que dicha “teoría”, al establecer la defensa de las formas que promueve, declara una relación “necesaria” entre la arquitectura y la sociedad, relación que se caracteriza por dos aspectos: en primer lugar, por ver en las obras de arquitectura un reflejo del progreso que se atribuye a la sociedad ²; en segundo lugar, por expresar su rechazo a la aparente desconexión entre ambas durante el siglo XIX ³.

Para Watkin estas justificaciones, a la vez que determinan un permanente ataque a la tradición, se sirven de argumentos de soporte que se encuentran por fuera de la arquitectura. Es entonces cuando él busca revelar las razones que llevan a dicha “teoría” a negar la influencia del pasado como fuente de inspiración de la arquitectura.

Esto lo lleva a presentar en 1968 una conferencia sobre el tema, que en 1977 se convierte en el libro *Morality and Architecture*. Su edición revisada y ampliada en 2001, *Morality and Architecture Revisited*, es objeto de la lectura que se desarrolla en el presente escrito.

Watkin advierte que su trabajo guarda relación no con las obras de arte, sino con lo que la gente dijo o podría decir de ellas, y la forma en que estas afirmaciones varían de acuerdo con contingencias de tiempo y lugar (p.3). Lo que le interesa es mostrar cómo un tema afectó los diversos enfoques de escritores y académicos (p.36). Para éstos, el tema no es otro que la representación de la arquitectura como verdad, representación que inicialmente se manifiesta en suponer que existe un “hombre moderno”, cuyo propósito es construir una sociedad colectivista donde prime el “consenso moral”. Este consenso es el requisito para que haga su aparición una arquitectura “genuina” y “universal”, libre de las influencias negativas del gusto y la imaginación individuales, propias del “viejo” mundo (pp.xxxiii,18-19).

EL MÉTODO

Con el fin de poner al descubierto las desastrosas consecuencias que se derivan de la sujeción de las obras de arquitectura a criterios extra-arquitectónicos (p.43), ya en la introducción de *Morality and Architecture* Watkin señalará su estrategia: identificar el desarrollo, a partir del siglo XVIII, de una tradición literaria en la arquitectura que se caracteriza por ignorar tanto los “misteriosos orígenes” como la importancia del “estilo”. Watkin sostiene que esta tradición concibe la arquitectura como una consecuencia o manifestación de “otra cosa”, y que el interés particular de cada crítico determinará qué sea esta “otra cosa”: la religión, la política, la sociología, la filosofía, el racionalismo, la tecnología, las teorías alemanas acerca del espacio o del “espíritu de la época” (p.5).

Para prevenir una interpretación equivocada de su postura, y en especial de su insistencia en el valor del estilo, como historiador del

arte y la arquitectura Watkin pone de presente que para su disciplina, la historia, no es posible asumir el estudio de la cultura sin una visión particular previa. Esto lo dice en virtud de que toda historia “*is necessarily selective and... [the historian] must therefore have some organizing principle, some antecedent idea, before he approaches a particular period*”⁴. Por la misma razón, en lo concerniente a los límites de la obra, Watkin señala enfáticamente en la introducción de *Morality and Architecture* tres aspectos de importancia capital:

1. Dado que el libro desarrolla un tema particular, no se trata de una historia general de la historia y la teoría de la arquitectura en los siglos XIX al XX (p.3);
2. como tampoco es una historia general del pensamiento arquitectónico en dicho lapso, no se constituye en un comentario global acerca de los críticos analizados y de sus logros, tan sólo en una contribución a la discusión del tema (pp.3-4);
3. no se propone que la arquitectura deba ser interpretada y juzgada únicamente en términos del estilo visual, ni que esto haya sido así hasta el siglo XVIII (p.5).

No es relevante para Watkin determinar si las formas de la arquitectura moderna han de ser justificadas o no (p.6): le interesa identificar la naturaleza de los argumentos que se han esgrimido a su favor, y que han tenido como consecuencia la destrucción de lugares simbólicos de interés patrimonial, entre los que se cuentan tanto sectores urbanos como edificios.

TRES INTERPRETACIONES DE LA ARQUITECTURA

David Watkin identifica las que a su juicio son tres de las “más persistentes interpretaciones” de la arquitectura, interpretaciones a las que apelan los historiadores y críticos de la arquitectura para

justificar las formas de la arquitectura moderna. Las interpretaciones son de origen inglés, alemán y francés, respectivamente, y se basan en:

1. la religión, la sociología o la política;
2. el *Zeitgeist* o “espíritu de la época”;
3. lo racional o lo tecnológico (p.7).

Watkin señala que por lo general estas interpretaciones suelen darse combinadas, más que de manera individual. A continuación presentaré cada una de estas interpretaciones según la visión de Watkin: sus presupuestos, sus principales representantes, así como sus variantes y consecuencias.

A) LA INTERPRETACIÓN RELIGIOSA, SOCIOLÓGICA O POLÍTICA

Como su nombre lo indica, Watkin divide esta interpretación en tres categorías. La primera de ellas es la interpretación religiosa. Capital para esta interpretación es la idea de que existe una “conexión necesaria” entre la verdad religiosa y la verdad arquitectónica (p.21). Watkin supone que esta interpretación pretende justificar de “manera incuestionable” la adopción de cierto estilo arquitectónico, el cual es considerado como “adecuado” para representar la moralidad elegida. Lo que se busca con esto es que cierta clase de justificación doctrinal, concretamente aquella que es propia de las verdades permanentes e inmutables de la Iglesia Católica, pueda ser transferida a las formas de la arquitectura (pp.7-8). En su forma actual, esta categoría derivó para Watkin en una concepción que

...have gone in the possibility of a way of building that was not artificial, not marked by human imperfections, and that represented some inescapable reality ⁵.

La segunda de las categorías que identifica Watkin es la interpretación sociológica. Con miras a “mejorar la vida en comunidad”, busca provocar en determinados grupos sociales un

cambio en sus costumbres, a través del establecimiento de formas específicas de uso de los edificios:

...the people who use the building for any purpose, will, through the structure [...], be brought to a better behaviour in their mutual dealings and relationship with each other. Thus architecture becomes the creator of new social observances ⁶.

En tercer lugar se encuentra la interpretación política. Ésta pretende constituirse en la forma de legitimación de un poder cuya credibilidad depende de la imagen pública que proyecta, a través de establecer una “política social”. Por ello, la interpretación política encuentra en la arquitectura una de las más poderosas herramientas para el logro de fines supuestamente morales (p.8). Se basa en una creencia según la cual existen respuestas universalmente aceptables a los problemas políticos y sociales del siglo XX. Cuando estas respuestas se reflejan en un tipo particular de arquitectura, a este tipo hacen preferible frente a aquellos que no las evidencian. Propios de esta interpretación son los siguientes aspectos:

...first, that particular architectural or artistic forms are always integral to particular political or social orders; secondly, that architecture is the effective instrument for the realization of the good society; and thirdly, that architects are the right guides and promulgators of social and political ideals ⁷.

Para Watkin, el máximo exponente de esta triple interpretación de la arquitectura fue Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852). Su postura puede explicarse así: Pugin creía que existía en el arte un bajo nivel estético, y que este bajo nivel estético era consecuencia del bajo nivel moral de la sociedad. Así, al elevar el nivel estético a través de una nueva arquitectura, Pugin creía que también se elevaría el nivel moral. Es entonces cuando sitúa e identifica al arte cristiano católico como *el* arte verdadero. Al hacerlo,

establece un doble reconocimiento: a la Edad Media como único momento ideal y válido de dicho arte, y a la arquitectura gótica como su materialización.

Para Pugin, el gótico es el paradigma de rectitud estética, y por ende moral; esta elección le permite condenar la arquitectura clásica, que considera “moralmente corrupta”, y suponer que la gente será “mejor y más feliz” en un entorno gótico (p.22). Sin embargo, que el gótico sea “el” estilo, no quiere decir que su “verdad” se limite a la arquitectura de las iglesias: la arquitectura gótica es para Pugin parte esencial en la constitución de un “estilo nacional”, y por lo tanto es considerada por él apta para toda clase de arquitectura. Un ejemplo evidente de esto es la sede del Parlamento inglés en Londres, diseñada por Pugin y Charles Barry en estilo neogótico ⁸.

Como resultado de las ideas expuestas en el siglo XVIII por el racionalismo francés, y en especial en la persona del abad Laugier ⁹, la idea que encarna esta primera interpretación de la arquitectura es que un edificio puede ser juzgado moralmente en términos de “verdad” o “falsedad”: en consecuencia, la belleza arquitectónica se desliga de lo estético y pasa a ser definida en términos de su “honestidad estructural” ¹⁰. Esto quiere decir que un edificio no puede apelar a recursos tales como la simulación o el ocultamiento de sus elementos constitutivos. Para esta categoría eso es “decir mentiras” ¹¹. Por lo tanto, la justificación estética del estilo deja de ser importante: de ahora en adelante, éste será asumido como el resultado de “una necesidad y una realidad inescapables” y como “un deber ético y social” (p.22). Percibimos esto en la desaprobación de cierta clase de arquitectura, porque se supone “inmoral”. Para recuperar la moralidad “perdida” de la sociedad, esta categoría insiste en que primero se ha de transformar la arquitectura, y que es a través de su transformación como se logrará restablecer la unidad, tanto en lo moral, como en lo social.

B) LA INTERPRETACIÓN BASADA EN EL ZEITGEIST

Para Watkin esta interpretación entiende la historia como el resultado del permanente progreso de la humanidad. La creencia en el “espíritu de la época”, o *Zeitgeist*, fundada en el recurso a la profecía histórica, se caracteriza para Watkin por una concepción unitaria de la vida, que acapara y opera cambios en todos los ámbitos de la cultura: el arte, la religión, la política ¹². El *Zeitgeist* posee múltiples maneras de expresarse en dichos ámbitos; sin embargo, para Watkin esta interpretación declara que la arquitectura es el medio a través del cual se logra dicha unidad. Por el momento se considerarán cinco variables de esta interpretación: la nueva sociedad, el anonimato y el colectivismo, “espíritu del pueblo” y la “voluntad artística”, la máquina, el rol del arquitecto.

La primera variable surge para Watkin ante el inminente estallido de una revolución social, producto de las marcadas diferencias de clase. Supone que, en el camino hacia la creación de una nueva sociedad que supere dichas diferencias, la revolución ha de ser impulsada o contenida mediante la arquitectura ¹³:

The inevitable is the classless society - the society without a bureaucracy, without an army, without any closed grade or profession, without any functionless components. A hierarchy of talents, a division of labour, there must be; but only within the functional group, the collective organization ¹⁴.

En segundo lugar, encontramos la doble influencia del anonimato y del colectivismo. Esencial para esta identificación entre el individuo y la sociedad es, según Watkin, la invención del “hombre moderno”. Se trata de un ser anónimo, carente de vínculos con el pasado, que no posee gusto ni imaginación, y que es políticamente proclive a los movimientos igualitarios como el socialismo. La memoria arquitectónica de este hombre es una especie de *tabula rasa*, sin ideas preconcebidas acerca del aspecto que han de tener los edificios. Según Watkin, quienes apoyan esta variable defienden un culto a la generalización y la simplicidad, y condenan la importancia de la experiencia y el conocimiento

individuales, al tiempo que declaran la pérdida de interés en lo particular y lo complejo:

*The individual is losing significance; his destiny is no longer what interests us. The decisive achievements in all fields are impersonal and their authors are for the most part unknown. They are part of the trend of our time towards anonymity*¹⁵.

Al lado de lo anterior, esta variable valora de manera tan desmedida como inusitada el esfuerzo anónimo colectivo; los individuos sólo se destacan si sus acciones forman parte del esfuerzo encaminado a expresar el espíritu de la época: *“the man of genius is not he who tries to shake off its bonds, but he to whom it is given to express it in the most powerful form”*¹⁶.

La tercera de las variables se refiere al *Volksgeist* (el “espíritu del pueblo”) y a la *Kunstwollen* (la “voluntad artística”). Según Watkin, entre los determinantes más utilizados por los teóricos e historiadores de la arquitectura para la elección del estilo artístico, la nacionalidad parece ocupar un lugar decisivo. Y esto lo hace en detrimento de la tradición artística. Al respecto, Nikolaus Pevsner señalaba lo siguiente:

*...our fundamental concern is [...] with the impression left by the emphasis on national character or Volksgeist as a determinant of artistic style without due regard to artistic tradition and the imaginative and intellectual powers of the individual artist*¹⁷.

Esta concepción de la cultura, que para Watkin se identifica con una combinación del colectivismo romántico y la necesidad funcional, da lugar a la idea del “inconsciente colectivo”. Calificada de “populismo romántico” por Watkin, dicha visión asegura que es la sociedad la que “quiere”, y no el individuo; ella, y sólo ella, exige y determina lo que ha de hacerse en todos los ámbitos de la vida:

...the anonymous people, labouring silently in confrontation with the hard tasks of life, produce works of art which no one has deliberately designed but which are products of the unconscious wisdom, the adaptative resourcefulness, of the 'folksoul' ¹⁸.

Para el defensor del anonimato, la sujeción al *Zeitgeist* determina que es más poderoso el fin del arte que la voluntad del artista ¹⁹. Por esta razón se considera esencial la supresión de los estilos, ya que éstos implican necesariamente una elección individual. Luego, si ha de haber algo que pueda denominarse propiamente “arte”, éste debe estar plenamente identificado con la vida misma, y esta identificación se encuentra justificada en la medida en que dicho “arte” contribuya a la solución de los problemas sociales. De lo contrario, al expresar un *Zeitgeist* anticuado, el arquitecto-artista se expone a la sanción moral, a la proscripción de su actividad.

La cuarta de las variables señaladas es la fe en la ciencia. Esta variable supone que el “espíritu de la época” reside en la máquina y en los beneficios que la dependencia de ella posibilita: la producción industrializada, normalizada, en masa (y para la masa) ²⁰. A través de la máquina se llevará al límite la idea de que es necesario realizar una “puesta al día” de la arquitectura con la sociedad.

En quinto lugar tenemos el rol que esta interpretación asigna al arquitecto moderno. El párrafo anterior señala que, al dejar en un segundo plano la elección del estilo y poner en su lugar el problema social, el *Zeitgeist* exige la ausencia de personalidades creadoras. Para Watkin, la creencia colectivista en la ausencia de voluntad e imaginación del arquitecto determina que su papel se reduzca a ser, simplemente, el de agente de la “expresión” de algo que reside en el “inconsciente colectivo”. Como tal, ha de responder a sus demandas y necesidades (p.43) que, paradójicamente, son siempre las mismas. Este arquitecto, carente de memoria como “hombre moderno” que es, no ha de mirar al pasado en busca de inspiración: sus modelos están en el presente, en los objetos de la vida diaria ²¹. Su arte ya no es arte:

no concierne a la estética, sino a lo mensurable y lo práctico: “*The architect takes on the task of interpreting the ‘needs’ of society and by his constructions guides those needs to gratification in an appropriate form of society*”²².

En consecuencia, los edificios del pasado que se salvan de la condena moral de los críticos que defienden esta postura, son presentados como “no diseñados”, frutos del esfuerzo anónimo de una sociedad entera, y no de la inventiva de un individuo²³. Para esta variable, los edificios de valor son aquellos que actualizan o anticipan, aunque sea de manera incipiente, los supuestos ideales del estilo moderno, de su *Zeitgeist*, por un lado, y que se destacan si aparentan ser más recientes de lo que en realidad son, por el otro (pp.102-103).

Una vez caracterizadas las cinco variables que para Watkin encierra la interpretación basada en el *Zeitgeist*, identifiquemos a quienes para él se han convertido, en el siglo XX, en los adalides de esta interpretación de la arquitectura en el contexto inglés. Hasta ahora han sido mencionados de manera indirecta en este ensayo Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion, Le Corbusier, Herbert Read, J. M. Richards. A continuación presentaré una breve caracterización de lo que de ellas piensa David Watkin:

Pevsner. Desde su visión particular de la historia y la teoría de la arquitectura, Nikolaus Pevsner (1902-1983) dio la bienvenida al “Movimiento Moderno” en Inglaterra. Dentro de su extensa obra escrita el *Zeitgeist*, presente en variadas formas, constituye la más influyente de las interpretaciones de la arquitectura. Todas estas formas tienen en común la exigencia de sujetar el estilo artístico al colectivismo: “*a style of our age must be an unexclusive style, and its merits must be collective merits not distinguishing one individual or one class*”²⁴. Su doctrina puede sintetizarse así: desprecio del capitalismo en favor del industrialismo; deseo de igualitarismo en lo político; renuncia a la belleza en favor de la “dureza” y la “honestidad” (p.114). De acuerdo con Pevsner creía que tanto el arte como la arquitectura debían subordinarse a las condiciones económicas,

sociales y políticas bajo las cuales eran creados, y que había una “esencia de la época”, más importante que cualquier manifestación individual. Esto le permitía, según él, declarar con toda autoridad cómo debería ser la expresión arquitectónica del siglo XX (p.122).

Giedion. En su obra cumbre *Space, Time and Architecture* ²⁵, Sigfried Giedion (1888-1965) parece introducir en la arquitectura la idea de una “totalidad oculta”, una unidad detrás de toda la confusión social reinante, que sólo en el siglo XX, con la sociedad moderna, ha alcanzado su forma definitiva ²⁶. Según Watkin, esta totalidad sólo es observable desde una perspectiva científica, por medio de la noción de “espacio-tiempo”. Tomada de la física de Einstein, esta noción señala dos cosas: la primera, que la experiencia de la arquitectura es dinámica; la segunda, que dicha experiencia se centra en el movimiento del observador y no en el objeto observado.

Le Corbusier. Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965) es considerado por los críticos e historiadores de la arquitectura como uno de los más grandes impulsores del Movimiento Moderno. Veía en la simplicidad de las formas geométricas puras, y en la eficiencia que encarnaba la máquina, la encarnación del “estilo de la serie”. Creía que la estética de la arquitectura del siglo XX se encontraba en las máquinas, y suponía que estas expresaban la dinámica del siglo mejor que cualquier otra producción humana ²⁷. Debido a esto diseñó, construyó y publicitó un “estilo superior” de arquitectura, inspirado en la eficiencia de la producción industrial, estilo que tuvo amplia difusión en el mundo por su “racionalidad y salubridad” ²⁸.

Read. Para Herbert Edward Read (1893-1968) el *Buen Gusto*, la tradición de apreciación de obras de arte propia de conocedores y diletantes, es la causa de la confusión de valores en el presente ²⁹. Dice Watkin que, de acuerdo con Read, el arte del hombre moderno debe su existencia a la necesidad de dar solución a problemas “mensurables y prácticos”. Read señala a las circunstancias económicas como la dimensión que determina las necesidades “reales” de los individuos tanto como guía sus actividades, actividades dentro de las cuales incluye

a la arquitectura. Por último, Read declara que el papel de ésta es servir de motor para realizar la revolución social ³⁰.

Richards. Al tiempo que denuncia la pérdida del anonimato en el diseño, James Maude Richards (1907-1992) clama por el populismo, que no es otra cosa que el establecimiento de la “consistencia” entre arte, tecnología y organización social y política. En la visión de Richards, esta consistencia o fusión, fundada ideológicamente en el comunismo soviético, entiende que los logros artísticos sólo son posibles si son producto de una sociedad perfecta. Y esta sociedad es, para Watkin, una colectividad que se caracteriza por su tendencia a suprimir las diferencias de clase.

De acuerdo con la semblanza que Watkin presenta de estos personajes, sus preferencias comunes determinan que el culto al *Zeitgeist* lleve indefectiblemente a la creencia según la cual “*one must always be in step with the latest moment of the forward-moving trends of the day*” ³¹. El “inconsciente colectivo” que en esta interpretación domina toda expresión artística, sólo reconoce al individuo como artista si éste es capaz de expresar en su actividad el espíritu o esencia de su época. Para el arquitecto esto significa que, al inspirarse en el pasado y faltar a su obligación de representar el *Zeitgeist* vigente en el arte, la religión y la política, debe ser castigado por retrógrado (p.115).

De acuerdo con Watkin el *Zeitgeist* obliga a la arquitectura a someterse expresamente a dos exigencias: la una científica, la otra teleológica. La primera elimina la posibilidad de la “invención” y establece que la arquitectura es más bien “descubierta” durante un lento proceso de desarrollo. La segunda determina que toda obra arquitectónica sea la expresión del “inconsciente colectivo”. Cuando esto les sucede, las épocas en las que la arquitectura no ha “madurado” son explicadas por los críticos con el argumento de que la comunidad anónima no está definida como tal.

En cuanto al aspecto de las obras de arquitectura Watkin indica que, para esta interpretación, el estilo visual de la arquitectura

se logra evitando tener una imagen preconcebida del edificio ³². Lo cual implica que

Each man must approach every problem with a mind that is a tabula rasa; he must have no cultural expectations or assumptions, no idea of what his artefacts to look like; the form of his buildings must be dictated entirely by their function ³³.

C) LA INTERPRETACIÓN RACIONAL O TECNOLÓGICA

Para Watkin, los defensores de esta interpretación afirmaban que *“was or should be the natural outcome of a rational intellectual discipline applied to the solution of measurable practical or technological problems”* ³⁴. Este enfoque de la arquitectura se distingue por dos aspectos: el primero, la creencia en la omnipotencia del “programa de necesidades”. Es éste el conjunto de elaboradas especificaciones que el cliente moderno, a menudo una institución pública, entrega a arquitectos e ingenieros, y que se supone “dictará” su propia solución arquitectónica (p.13). El segundo aspecto es la racionalidad presente en los procesos constructivos, que se supone “inevitable”. La suma de estos dos aspectos constituye lo que Watkin denomina el “culto al programa”.

La interpretación racional toma a la arquitectura gótica como su modelo; a diferencia de la interpretación religiosa, no intenta reproducirla estilísticamente, sino que busca extraer de aquella un principio constructivo que sea deducido por la razón. Y no sólo eso: señala que la imagen del edificio inevitablemente expresará la técnica constructiva elegida, la cual ahora se asocia a materiales de producción industrial, tipificada (p.13). Se sigue de esto algo que ya se había señalado con anterioridad: la convicción de que la arquitectura, al servirse de algo tan indispensable como la técnica, más que un arte, se convierte en una disciplina científica. Por esta razón, los ideales de esta interpretación de la arquitectura llevan a sus defensores a atacar todo efecto de ilusionismo, por lo que los blancos preferidos de sus críticas son el Renacimiento y el Barroco.

Watkin cree que para sus defensores es característica la creencia según la cual

...beneath the appearance of Gothic architecture there must lies some constructional system capable of universal application so that if only it could be isolated and defined it could serve as the key to all our present problems ³⁵.

Esta interpretación, derivada de las teorías del racionalismo francés del siglo XVIII y que aún está vigente, aunque se percibe en varios de los autores ya señalados, se concentra, para Watkin, en otros dos: Viollet-le-Duc, y Lethaby.

Viollet-le-Duc. Para Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), figura central de esta concepción, “*all buildings are good if they show evidence of rationalist composition, bad if they do not*”. Aquí “composición racional” quiere decir la obligatoria utilización de materiales industrializados, combinados con elementos de mampostería. Viollet-le-Duc concibe la arquitectura como “una gran fuerza del bien en la sociedad”, lo que para Watkin le lleva a creer que un diseño estéticamente exitoso es, antes que nada, el resultado de un diseño “bien razonado y útil” (p.29).

Lethaby. William Richard Lethaby (1857-1931), al defender la existencia de una “forma natural de construir”, “no inventada”, hace de la arquitectura gótica su paradigma ³⁶. Lethaby supone que esta arquitectura encarna la “eficiencia estructural perfecta”, el equilibrio entre la tecnología de construcción y los materiales empleados (p.39).

En lo concerniente a sus fundamentos y pretensiones, la interpretación racional descansa sobre lo que Watkin describe como

...the morally insinuating and widely disseminated argument that modern architecture exercises some special unassailable claim over us since it is not a ‘style’ which we are free to like or dislike as we choose, but is the expression of some unchallengeable ‘need’ or requirement inherent in the twentieth century which we must conform ³⁷.

Para esta interpretación, dice Watkin, es clave la idea del edificio “natural”, aquél que se caracteriza por su “claridad constructiva”. Su belleza no es un propósito en sí mismo, sino más bien un derivado de la expresión de la racionalidad técnica, del carácter de los elementos constructivos. En contraste con esto, un edificio “artificial” es aquél que apela al uso de la ornamentación aplicada, la cual, en tanto que “oculta la belleza” de la estructura, es condenada por sus críticas como la expresión tangible de las “imperfecciones humanas”³⁸. Un desarrollo de este presupuesto de racionalidad, adoptado por los teóricos e historiadores de la arquitectura moderna y que ha tenido un alcance jamás previsto por ellos, es la creencia según la cual, para ser verdadera, la fachada de un edificio debe ser la “expresión honesta” de su interior.

LA “TEORÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA”

Según Watkin, la combinación de las tres interpretaciones señaladas constituye lo que él denomina la “teoría de la arquitectura moderna”. En esta combinación es dominante la interpretación según el “espíritu de la época”, que engloba a las otras dos. De la interpretación religiosa, Watkin se interesa por dos acepciones actuales de ella, a saber: a) la posibilidad de predicción de las formas arquitectónicas; b) la capacidad de afirmar la presencia de una “verdad” en la arquitectura. En el primer caso, se trata de una especie de “profecía histórica”; en el segundo, de la “honestidad en el uso y expresión” de los materiales. De la tercera de las interpretaciones de la arquitectura, la interpretación racional, toma en consideración el culto al programa: una concepción según la cual para una determinada actividad existe una forma arquitectónica adecuada.

Veamos con detenimiento en qué consisten, para Watkin, estas dos acepciones, y cuáles son sus alcances. En primer lugar tenemos la “profecía histórica” de la forma. Su propósito es declarar cómo ha de ser la imagen de la arquitectura “moralmente aceptable”. Se origina en la creencia en que la arquitectura expresa las condiciones sociales, morales y políticas de un momento dado, y afirma que, si se tiene

suficiente conocimiento acerca de las condiciones de un período dado, es posible predecir y declarar cómo será aquella (p.8)³⁹.

En segundo lugar, tenemos la idea de “honestidad” de los edificios, parcialmente derivada de la anterior. Según esta idea, los debates en torno a las obras de arquitectura deben darse en términos de su verdad o su falsedad, en el mismo sentido en que estos términos se aplican a las doctrinas religiosas. Por lo tanto, se considera “inmoral” que los edificios “digan mentiras” (p.9). La condena se extiende tanto a la simulación como al ocultamiento de la técnica constructiva y de los materiales empleados en la construcción⁴⁰. Ilustremos esto con ejemplos. En el primer caso que se critica tenemos el marmolizado, práctica característica del barroco alemán. Consiste en imitar el mármol mediante la pintura, debido la dificultad de obtención de aquél para obras suntuosas. Cuando se trata de elementos decorativos, la condena se extiende al proceso de simular que estos se han hecho a máquina cuando en realidad son obras de artesanía, y viceversa.

En el segundo caso, se critica del ocultamiento la utilización de áticos, cuyo origen se atribuye a la necesidad de protección de la edificación frente a la acción destructiva del fuego. Éste provoca fácilmente incendios de las cubiertas con estructura de madera, si no están protegidas contra él. Interesa resaltar, a manera de ejemplo, la obligación de eliminar los aleros en madera de las cubiertas, según lo previsto en las “Ordenanzas de Construcción” londinenses posteriores al Gran Incendio de 1666. Otro ejemplo de ocultamiento se presenta en el diseño de Christopher Wren para la Catedral de Londres, construida entre 1675 y 1723. Tras un muro pantalla se esconden los arbotantes que sostienen los muros de la nave principal, razón por la cual fue blanco de las críticas de Pugin⁴¹. También puede ocurrir que dichos elementos se encuentren embebidos en la estructura, como en dos célebres casos de uso de refuerzos metálicos en cúpulas de iglesias: el de Miguel Ángel en San Pedro del Vaticano, o el de Jacques-Germain Soufflot en el Panthéon de París.

Para concluir este capítulo, frente al marco de referencia que se ha esbozado en las páginas anteriores, y antes de dar paso a la crítica de las tres interpretaciones señaladas por Watkin como parte de lo que denomina la “teoría de la arquitectura moderna”, es preciso hacer un repaso de los principales aspectos de la moralidad que se supone encierra dicha “teoría”. Para Watkin, ésta se caracteriza por consistir en la mezcla de:

1. Una justificación externa de las determinantes del estilo arquitectónico (p.9).
2. Un modo racional de construir, y no sólo un estilo, modo que evolucionó de manera inevitable como respuesta a lo que la sociedad es o debiera ser (p.5).
3. Un imperativo moral, que se caracteriza por lo incuestionable de sus formas. Desafiario es visto como antisocial y posiblemente inmoral (*Ibíd.*)
4. Un populismo colectivista y romántico, para el cual la única actividad del arquitecto consiste en expresar el “inconsciente colectivo” (p.7).

Aunque Watkin no lo señala, es común a las tres interpretaciones presentadas el reconocimiento explícito del valor simbólico de la arquitectura. En el fondo de la “teoría” reside la idea de que los arquitectos cumplen un papel especial en la construcción de la sociedad, por un lado, y que transmiten un mensaje para ésta a través de los edificios, por el otro. Es de suponer que al ejercer su actividad éstos pretenden revelar una verdad, la cual se expresa tanto en una correspondencia “real” entre la expresión y la función, la denominada “honestidad”, como en hacer eco de la época en que se está. Sin embargo, esta visión del simbolismo de la obra de arquitectura se caracteriza por negar la influencia de la tradición, como veremos más adelante.

NOTAS

¹ LETHABY, William Richard. *Architecture, an Introduction to the History and Theory of the Art of Building*. Segunda edición. London, 1919, p.230. Citado por WATKIN, David. *Morality and Architecture Revisited*, ed. cit., p.41.

² “We are looking for the reflection in architecture of the progress our own period has made toward consciousness of itself... Everything in it [i.e. architecture], from its fondness for certain shapes to the approaches to specific building problems which it finds most natural, reflects the conditions of the age which it springs. It is the product of all sorts of factors -social, economic, scientific, technical, ethnological”. GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*. Quinta edición. London: Oxford University Press, 1971, p.705. Citado por WATKIN, op. cit., pp.64-65.

³ “Architecture got left behind in the march of Progress, and architects found themselves in a wholly artificial position, living and working in an unreal world. Having... lost touch and confidence, they were driven to look back instead of forward; and what we call their bad taste was simply ‘taste’ exercised far too independently of the real function of architecture”. RICHARDS, James Maude. *An Introduction to Modern Architecture*. London: Penguin Books, 1940, p.15. Citado por WATKIN, op. cit., p.59.

⁴ WATKIN, op. cit., p.9.

⁵ *Ibid.*, p.24.

⁶ TAUT, Bruno. *Modern Architecture*, 1929, p.169. Citado por WATKIN, op. cit., p.47.

⁷ WATKIN, op. cit., p.113.

⁸ Ubicado a la orilla del río Támesis, este conjunto de edificios del siglo XIX, que incluye al famoso campanario “Big Ben”, dio origen a la “batalla de los estilos” entre la tradición clásica y la gótica en Inglaterra.

⁹ LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*, 1753. Citado por WATKIN, op. cit., p.23.

¹⁰ Al respecto señala Nikolaus Pevsner: “*sham material and sham technique are ‘immoral’*”. PEVSNER, Nikolaus. *An Enquiry into Industrial Art in England*. Cambridge, 1937, p.11. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.9.

¹¹ *Vid. infra*, p.32.

¹² PEVSNER, *The Leaves of Southwell*. London, 1945, pp.63-64. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.88.

¹³ En el primer caso se encuentran historiadores como Herbert Read; en el segundo, arquitectos como Le Corbusier.

¹⁴ READ, Herbert. *Anarchy and Order*. London, 1954, pp. 87-88. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.51.

¹⁵ MIES VAN DER ROHE, Ludwig. “Baukunst und Zeitwille”, 1924. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.44.

¹⁶ PEVSNER, *op. cit.*, pp.63-64. Citado por WATKIN, *op. cit.*, pp.86-88.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p.43.

¹⁹ PEVSNER, *An Enquiry...*, ed. cit., p.201. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.107.

²⁰ En el capítulo V de *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier hablará del “es-
píritu de la serie”, fundado en la producción industrializada, y de su relación con la arquitectura. En el VII, afirmará que la tarea de la arquitectura es oponerse a la revolución social. LE CORBUSIER. *Hacia una Arquitectura*. Segunda edición. Barcelona: Editorial Poseidón, 1978. (Título original: *Vers Une Architecture*, París, 1923. Versión castellana de Josefina Martínez Alinari).

²¹ Le Corbusier afirmará que la fuente de la nueva estética se encontrará en las máquinas: los paquebotes, los aviones, los automóviles. LE CORBUSIER, *op. cit.*, capítulo IV.

²² WATKIN, *op. cit.*, pp.48-49.

²³ Para Lethaby, “*A noble building, indeed any work of art, is not the product of and act of design by some individual genius, it is the outcome of ages of experiment... a noble architecture is not a thing of will, of design, of scholarship. A true architecture is the discovery of the nature of things in building*”. LETHABY, *op. cit.*, pp.205-207. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.40.

²⁴ PEVSNER, *op. cit.*, p.201. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.110.

²⁵ WATKIN, *op. cit.*, p.24.

²⁶ Para Giedion, “*However such a period may try to disguise itself, its real nature will still show through its architecture, whether this uses original forms of expression or attempts to copy bygone epochs*”. GIEDION, *op. cit.*, p.705. Citado por WATKIN, *op. cit.*, pp.61, 64-65.

²⁷ WATKIN, *op. cit.*, p.110.

²⁸ Según Le Corbusier, todo lo que es “*simple, supposedly functional, and materialistic in aim, light in colour, an immediately apprehensible in form, enjoys advantages in terms of health and morality over other different or more complex solutions*”. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.46.

²⁹ READ, *Art And Industry*, 1934, p.11. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.49.

³⁰ WATKIN, *op. cit.*, p. 51.

³¹ *Ibid.*, p.102.

³² RICHARDS, *op. cit.*, p.25. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.60.

³³ WATKIN, *op. cit.*, p.120.

³⁴ *Ibid.*, p.12.

³⁵ *Ibid.*, p.30.

³⁶ Para Lethaby, “*Nothing great or true in building seems to have been invented in the sense of wilfully designed*”.. LETHABY, *op. cit.*, pp.205-207. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.40.

³⁷ WATKIN, *op. cit.*, p.14.

³⁸ Que para Pugin se resume en que “*Every building that is treated naturally, without disguise or concealment, cannot fail to look well*”. PUGIN, Augustus Welby Northmore. *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*. London, 1843, p.44. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.113.

³⁹ Dentro de los principios operativos de la nueva arquitectura es obligatorio señalar los “Cinco puntos para una nueva arquitectura” de Le Corbusier: *pilotis*, planta libre, fachada libre, ventana en longitud, terraza jardín. Watkin, *op. cit.*, pp.15-16,102.

⁴⁰ También se condena la “imitación inconsciente” de formas, en un material distinto al original que se toma como modelo. Cita Pugin el caso del templo griego: “*The Grecian architecture is essentially wooden in its construction; it originated in wooden buildings and never did its professors possess either sufficient imagination or skill to conceive any departure from the original type... This is at once the most ancient and most barbarous mode of building that can be imagined; it is heavy and, as I before said, essentially wooden; but is it not extraordinary that when the Greeks commenced building in stone, the properties of this material did not suggest to them some different and improved mode of construction?*” PUGIN, *The True Principles for a Pointed or Christian Architecture*. London, 1841. Citado por FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1995, p.37.

⁴¹ FRAMPTON, *op. cit.*, pp. 38-39.

2. REINSTALANDO UN SENTIDO HISTÓRICO EN LA ARQUITECTURA

[...] I was educated in an architectural context coloured by relentless pressure for modernism and total opposition to any continuation of traditional design... [so] I came increasingly to question the intellectual foundations on which much of this world rested and the moral high ground occupied by its inhabitants who promoted their preferred architectural style on the supposedly ethical grounds that it should be 'truthful' and should be an 'honest' expression of 'the spirit of the age'.

David Watkin ¹

David Watkin se encuentra muy preocupado por “cómo la representación de la arquitectura como verdad ha tenido un efecto represivo en su práctica”. (p.xxxiii). Considera que una de las consecuencias más ampliamente difundidas por esta representación es aquella que se despliega desde los tiempos de Pugin, y que consiste en negar o falsear el papel de la motivación estética. Ésta

es sustituida por al menos tres variables: a) consideraciones de “naturalidad”, utilidad, ventajas funcionales; b) necesidades sociales, morales y políticas; o c) correspondencia con el “espíritu de la época” (p.27).

Watkin comienza por investigar las razones que vinculan los argumentos de Pugin con los de Pevsner, y en particular el “tono similar de cruzada” de ambos discursos. Continúa con el desarrollo de los postulados de las interpretaciones ya señaladas en estos y otros autores. Concluye señalando, por una parte, sus funestas consecuencias para el ejercicio de la arquitectura; por la otra, las razones que le asisten para mostrar su falsedad. Estos dos últimos aspectos constituyen el tema que se desarrollará aquí. Watkin critica duramente el “ciego culto a lo nuevo” (p.viii), ciego en la medida en que, a la hora de intervenir en asentamientos de interés histórico, la mayoría de los arquitectos diseñan sus obras con una pérdida total de atención a su contexto, a formas tradicionales, materiales, o patrones de vida (p.vii).

Denuncia Watkin que la idea de moralidad que predica la “teoría de la arquitectura moderna”, disfraza el interés de destruir la ciudad tradicional. Este interés oculto se basa en la creencia según la cual la ciudad tradicional encarna toda la fragilidad de la condición humana (p.xxix). De ahí la proliferación de propuestas por parte de los arquitectos modernos para sustituir la ciudad tradicional por nuevas formas de vida en comunidad, de preferencia antiurbanas. Algunas de ellas fueron construidas y en su evolución mostraron las funestas consecuencias de la supresión de la tradición como fuente de inspiración de los arquitectos.

Sólo en el siglo XX Watkin cita, entre otros intentos de “destruir el pasado” (esto es, sustituir físicamente la ciudad tradicional), los casos de diseños para nuevas ciudades como Chandigarh en la India, o el “Plan Voisin” para París, de Le Corbusier; “Broadacre City”, de Frank Lloyd Wright, o el conjunto de vivienda para la nueva ciudad inglesa de Runcorn, de James Stirling (pp.vii-viii), hoy demolido. A la lista

habría que añadir las propuestas que han aparecido entre los siglos XVII al XX, como la ciudad ideal de Chaux, de Claude-Nicolas Ledoux; la “Ciudad-Jardín”, de Ebenezer Howard, materializada en las ciudades inglesas de Letchworth o Welwyn; la “Ciudad industrial”, de Tony Garnier; el “Falansterio” de Charles Fourier, o el “Famillisterio” de Jean-Baptiste Godin; la “Ciudad horizontal” de Ludwig Hilberseimer; Brasília, según el diseño urbano de Lucio Costa y el arquitectónico de Oscar Niemeyer. O las “ciudades satélites” realizadas en Inglaterra después de la Segunda Guerra Mundial, como Milton Keynes ².

Para Watkin, estas propuestas no proveen un modelo útil para la creación de “un entorno urbano humano” (p.ix), entorno que al mismo tiempo permita la libre expresión individual. Esta crítica a la negación de la influencia de la tradición incluye edificios contemporáneos que han tenido cierta clase de acogida entre el público en general, como el museo Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry, señalado por Watkin como exponente de una estética basada en la “voluntad de choque” (*Ibid.*).

Esta “voluntad” no es nueva, y se manifiesta en el tono doctrinario de las interpretaciones que Watkin critica. En el origen común de éstas, Watkin infiere la presencia de una crisis general de la cultura:

Many of the leading philosophers of the nineteenth century were conscious of living in an age in which traditional institutions, religion, and mores were crumbling. They sought to fill the gap with some broad, moral, utilitarian consensus which would govern all aspects of social, political, artistic and educational endeavour... all sought to find a firm basis of belief which could replace their uncertain religious faith... and they use language of moral doctrinal absoluteness from which the individual is allowed to have no appeal ³.

Este “consenso” doctrinario es considerado por Watkin el punto de partida de los discursos de los académicos que estudia. Nos advierte que esas interpretaciones no sólo desconocen la existencia de la

tradición artística, sino que sistemáticamente niegan su influencia. Y que además dejan a la arquitectura dos alternativas posibles: la primera, ser una moda “caprichosa, arbitraria y trivial”; la segunda, ser la expresión de los ideales sociales y políticos, la necesidad tecnológica, o el “espíritu de la época” (p.29). Para refutar este reduccionismo, los argumentos de *Morality and Architecture* se construyen en torno a dos razones:

1. destacar la creencia de Watkin en lo innecesario de aceptar la filosofía hueca que se esconde tras la “teoría de la arquitectura moderna”;
2. criticar la funesta insistencia, en el *establishment* profesional de la arquitectura, en la necesidad de ser “francamente moderno”, rechazando la tradición y construyendo en el “estilo del tiempo”. Proceder de otro modo sería “falsear la historia” (p. vii)⁴.

Pero la crítica de Watkin no se queda ahí. Prueba de ello es el propósito final del libro, propósito sobre el que volveré más adelante:

*...the need to reinstate an historical sense, by questioning the myth of ‘modern man’ who had nothing to learn from the past is as necessary as ever*⁵.

Para Watkin está claro que no se trata de encontrar la justificación última de las formas de la arquitectura moderna, de su estilo, sino de hacer énfasis en lo superfluo de dicha justificación:

*...yet if those forms are to be justified -and it probably does not matter for the moment whether they are or not- then that justification would have nothing to do with the supposed ‘theory of modern architecture’ because there is no such theory, or at any rate none that has not been used to justify totally different styles of architecture during the past two centuries*⁶.

De acuerdo con Watkin, lo que se conoce en la historia de la arquitectura del siglo XX como el “Movimiento Moderno”, es el resultado de haber combinado la creencia en un esquema de formas simples y puras, con el enfoque colectivista basado en las “necesidades de la época” y en su “espíritu” naciente y “real” (p.46). Por esta razón se ve abocado a cuestionar la interpretación “esencialmente miserable” de la arquitectura como verdad, que a su juicio prohíbe al arquitecto, a la hora de concebir la obra de arquitectura, inspirarse en la fantasía y el mito (p.xxxii).

De las intenciones de los defensores de la “teoría de la arquitectura moderna”, se siguen dos observaciones muy reiteradas por Watkin a lo largo de *Morality and Architecture*. La primera es la pretensión de negar o falsear deliberadamente la contribución individual del arquitecto-artista a la disciplina, cuando aquellos personajes imponen su visión particular sobre cómo debe ser la arquitectura. La segunda consiste en el propósito que tienen de dejar al término *estilo* prácticamente desprovisto de significado, como consecuencia del menosprecio hacia la influencia del pasado ⁷.

CRÍTICA A TRES INTERPRETACIONES DE LA ARQUITECTURA

Según Watkin, las tres interpretaciones y los supuestos que ha identificado, prescriben sanciones para los arquitectos que no acepten sus pretensiones. Estas sanciones se refieren esencialmente a no recibir encargos de diseño, a no figurar en las revistas especializadas ni en los libros de historia y teoría de la arquitectura, a la desaprobación pública de obras significativas que no obedezcan a dichas interpretaciones, e incluso al abandono de la enseñanza académica de la tradición arquitectónica. Sobre las nefastas consecuencias de estas sanciones versa la crítica contenida en la obra de Watkin. A riesgo de dejar por fuera algunas observaciones de importancia, limitaré a Pugin, Pevsner y Viollet-le-Duc las críticas de Watkin a las tres interpretaciones de la arquitectura por él identificadas. Esto con el fin de destacar que para Watkin estos tres

personajes son los que con mayor claridad expresan los propósitos que encierran dichas interpretaciones.

A) CRÍTICA A LA INTERPRETACIÓN RELIGIOSA, SOCIOLOGICA O POLÍTICA

Recordemos que la interpretación “de la moralidad”, como Watkin la denomina (p.21), señala que la decadencia o el vigor de una sociedad se expresan en su arquitectura. Esta interpretación aspira en cada uno de sus tres componentes a una transformación del comportamiento de la sociedad, y además asigna a la arquitectura el papel de vehículo adecuado para llevar a cabo dicha transformación. En general, toma como su punto de partida la supuesta existencia de una profunda corrupción estética en la arquitectura, y trata de mostrar cómo esta corrupción es la manifestación visible de una situación similar en la moral de la sociedad.

Para explicar la inutilidad de los presupuestos de esta interpretación tomemos el caso de Pugin, quien en el siglo XIX condenaba como “moralmente corrupta” a la Reforma protestante, al mismo tiempo que declaraba que la arquitectura clásica inglesa del siglo XVII expresaba dicha corrupción.

En primer lugar, según Watkin, el pensamiento de este arquitecto constituye una “herejía única”, ya que la Iglesia Católica, que se ve a sí misma como la encarnación de la verdad revelada, puede declarar que las creencias que sus fieles comparten son las mismas, así en la realidad las implicaciones de estas creencias varíen según la época. Lo que la Iglesia *no* puede hacer es declarar la unidad de la arquitectura religiosa de épocas diferentes; para Watkin las diferencias entre las arquitecturas de distintas épocas nada tienen que ver con las verdades o doctrinas “permanentes e inmutables” que dicha interpretación invoca (p.8).

En segundo lugar, Watkin sostiene que la Iglesia nunca declaró cuál debía ser *el* arte que todos habrían de aceptar. Nada indica que esta institución tiene por imperativo imponer un estilo arquitectónico

como el único válido para representar *su* verdad. Además, Watkin afirma que la suposición sobre la que se basan Pugin y sus seguidores es falsa porque la Iglesia, ni puede dar conceptos infalibles a sus creyentes acerca de la preferencia de un estilo arquitectónico sobre otro, ni puede enseñar que hay un solo sistema de gobierno político prescrito por la divinidad (p.21).

En tercer lugar, Watkin insiste en que los términos de la elección de un estilo particular se basan solamente en el gusto estético. Señala cómo Pugin oscurece esta cuestión cuando declara que escoge el Gótico porque encarna tanto la doctrina católica como la racionalidad de los elementos estructurales (p.8), ocultando que dicha elección había sido hecha por él mucho antes de formular su “teoría”. Watkin objeta el señalamiento de Pugin según el cual todo lo que exhibe un edificio está determinado por “la conveniencia, la construcción, y la propiedad”⁸. ¿Cómo explicar la futilidad de estos principios en el caso de edificios donde muchos de sus elementos expresivos son estructuralmente superfluos e irrelevantes, como en el caso de la arquitectura clásica? Admite Watkin que al menos Pugin es honesto con nosotros cuando declara que la justificación de su “teoría” deriva de su deseo de restablecer una sociedad ideal. Esta sociedad ideal no es otra que aquella dominada por la Iglesia Católica, en la forma que ésta tuvo durante la Edad Media (p.67).

En suma, estas son las razones con las que Watkin refuta la idea de Pugin según la cual el Gótico encarna todas las virtudes de la “verdadera” cristiandad. Detrás de esto se asiste a una doble crítica: a la visión de la arquitectura como un instrumento capaz de llevar a cabo una reforma moral y social, por una parte, y a la creencia según la cual la respuesta a la corrupción del presente, “evidente” en la crisis de la sociedad, está en la arquitectura, por la otra. Una observación adicional: al caracterizar las tres interpretaciones de la arquitectura, Watkin había señalado el origen inglés de la primera de ellas. Más adelante advierte que tanto la teoría que la soporta como el estilo mismo que Pugin defiende, son de origen francés. Por esta razón,

Watkin también considera como falsa la pretensión de establecer el Gótico como *el* estilo nacional inglés.

No puede cerrarse esta crítica de Watkin a la primera de las interpretaciones identificadas sin pasar revista a dos de sus consecuencias que él considera aún vigentes. Hablo de la “profecía histórica”, por un lado, y de la pretensión de “verdad”, por el otro. En el primer caso, Watkin muestra un prudente recelo frente a aceptar la declaración del “Movimiento Moderno” sobre cómo han de ser las formas de la nueva arquitectura del siglo XX. Calificadas por sus defensores como “moralmente saludables”, dichas formas son para Watkin un simple problema de estilo, es decir, son pensadas desde lo puramente visual (p.103). Aunque no se detiene a rebatir el argumento en favor de la “higiene”, que se supone caracteriza este nuevo estilo, Watkin cuestiona los medios a través de los cuales la arquitectura moderna pretende alcanzar esta “higiene”: destruyendo la ciudad tradicional.

En el segundo caso, Watkin objeta la supuesta identificación entre estética y moral, manifiesta en la idea de “verdad”. También critica la idea de la existencia de una arquitectura “intemporal”, consecuente con dicha verdad, arquitectura que parece estar fuera del alcance de las veleidades de la moda y el estilo. Como es la interpretación racional de la arquitectura la que más desarrolla esta concepción, trataré de ella más adelante.

B) CRÍTICA A LA INTERPRETACIÓN BASADA EN EL ZEITGEIST

La interpretación de la arquitectura según el *Zeitgeist* concibe al arquitecto como un profesional cuya actividad se justifica exclusivamente por poseer una misión social, la de interpretar y expresar en su obra el “espíritu de la época”. Según Watkin, es Nikolaus Pevsner quien mejor encarna a los teóricos que defienden los supuestos de la “teoría de la arquitectura moderna” y la idea de un omnipresente *Zeitgeist*. En *Morality and Architecture*, Watkin acusa a Pevsner de manipular la historia del arte⁹ cuando se inventa

una “genealogía” de la arquitectura moderna en Inglaterra, lo cual lo convierte, para Watkin, en el portavoz de un mensaje “particularmente vacío” (p.94). Con respecto al *Zeitgeist*, Watkin señala que su introducción en la historia de la arquitectura parece indicar que a una progresión cronológica le sucede necesariamente un progreso artístico (p.10). En oposición a esto, Watkin comparte la idea del historiador Geoffrey Scott (1888-1929) según la cual “los valores del arte no reposan en la secuencia sino en los términos individuales” (*Ibid.*).

Otra de las críticas de Watkin a Pevsner se dirige a su idea según la cual un edificio debe anticiparse, en su estilo, a la época en que es creado. Esta idea es fácilmente rebatida por Watkin:

...if interest in art or architecture is supposed to centre on objects which can be misdated because they are ‘ahead of their time’, there can surely be no logical reason why we should prefer an object of 1620 which looks thirty years later, to an object of 1650 which looks like one of 1620 ¹⁰.

Para Watkin, en tanto que cuestión estética, no es más bello un edificio que se distinga por ser más práctico que otro que no lo es, o aquél que simula ser más reciente de lo que es en realidad. Y, dado que podemos aceptar o rechazar esta decisión del arquitecto, lo contrario podría ser igualmente válido. Añade Watkin que ser moderno no implica necesariamente un rechazo a la tradición, ni tampoco la obligación de construir de acuerdo con un supuesto “estilo de la época”.

Además, Watkin señala que en el pensamiento de Pevsner se dan cita varias formas de creencia en el *Zeitgeist*: el colectivismo, que se expresa en un supuesto “espíritu del pueblo” (*Volksgeist*), cuyas producciones son anónimas, ajenas a la existencia de creadores individuales; la creencia en una “voluntad artística” (*Kunstwollen*), que dicta no sólo las formas del arte sino también la necesidad de éste; la idea de una “historia del espíritu” (*Geistesgeschichte*), con

su pretensión de subordinar las artes aplicadas a la arquitectura. Según la crítica de Watkin, los escritos de Pevsner están imbuidos de la idea de una espiritualidad que impregna todos los ámbitos de la cultura, y que se caracteriza por una cada vez menor intervención del hombre en favor de un presupuesto colectivista. Concluye Watkin que estas variantes se inspiran, por una parte, tanto en ideologías totalitarias como el Bolchevismo o el Nacional Socialismo, como en interpretaciones muy particulares y equivocadas de Marx y de Hegel, por la otra. Añade Watkin que las raíces de la creencia de Pevsner en el *Zeitgeist* derivan de los preceptos de su director de estudios doctorales en la Universidad de Leipzig, Wilhelm Pinder (1878-1947), con quien compartió la idea según la cual la práctica de la historia del arte era una vocación que conducía al establecimiento de una nueva conciencia social y nacional (p.145).

A pesar de lo que propugna esta interpretación en particular, Watkin señala que la arquitectura que surge de ella no puede crear nuevas pautas sociales. Prueba de ello es la progresiva demolición de algunos conjuntos habitacionales modernos que en algunos casos fueron rechazados por sus habitantes, deshabitados o nunca ocupados, y posteriormente saqueados ¹¹. ¿Por qué? Tres casos ejemplifican esta situación. En primer lugar, cuando se aduce que el “espíritu de la época” se expresa en la técnica, y en particular en “la máquina”, Watkin replica que, aunque sabemos o creemos saber cuáles temas, técnicas y materiales se eligieron o rechazaron en las distintas épocas, no debemos concluir que estos desarrollos son un reflejo de un “espíritu” omnipresente, que no pudo darse sin cambiar el curso de la historia (p.10). Más aún, pregunta Watkin, ¿qué es una máquina, y cómo la diferenciamos de una herramienta? (p.93).

En *Técnica y civilización*, el historiador Lewis Mumford (1895-1988) define “máquina” y “herramienta” de una forma que me parece plausible por su claridad. La diferencia entre ambas se da en términos de sus propósitos: mientras que la primera se concibe para atender a una demanda específica y sólo una, la segunda puede servir para más

de una aplicación. Y las obras de arquitectura, aunque puedan parecer máquinas, en realidad no lo son, porque cumplen con más de una función. Por “función” entendemos aquí la relación entre las actividades que el ser humano desarrolla y las formas que la arquitectura provee para contener dichas actividades, es decir, la cualidad de habitabilidad de un edificio ¹². Pero un edificio puede incluso prescindir de la función para la que fue diseñado inicialmente, y seguir siendo considerado como arquitectura: la eficiencia no es más que una ideología sin argumentos consistentes y coherentes a favor, como lo son las interpretaciones que ha identificado Watkin. La paradoja es que, aún sin un sustento firme, estas interpretaciones fueron ampliamente acogidas y difundidas por todo el mundo. Y lo que es peor, según él, es que aún siguen vigentes.

En segundo lugar, Watkin señala que cuando el “espíritu de la época” se expresa en la visión colectivista, lleva rápidamente a suprimir o a inventar conflictos de clase, o condiciones sociales que se estiman “propicias” para la aparición de la nueva arquitectura, que tienen en común la urgencia de la novedad y el cambio. No sobra advertir que en la práctica esto no ocurre así: una vez desarrollada la predilección por una forma arquitectónica particular, el historiador o el crítico inventarán una sociedad que se “ajuste” a la arquitectura elegida, y la declararán como la única expresión válida de “su” época (p.14).

En tercer lugar, Watkin cree que lo más problemático del *Zeitgeist* no es su aplicación a la arquitectura, ya de por sí inadecuada por las razones anteriormente descritas, sino su combinación con el *historicismo*, tal como lo entiende Karl Popper (1902-1994), quien lo describe como

...an approach to the social sciences which assumes that the historical prediction is their principal aim, and which assumes that this aim is attainable by discovering the “rythms” or the “patterns”, the “laws” or the trends that underlie the evolution of history... [historicism is] the view that the history of mankind has a plot and that if we can succeed in unravelling this plot we shall hold the key to the future ¹³.

Para Watkin, de dicha combinación se deriva la posibilidad de predicción de las formas de ciertas arquitecturas consideradas como “moralmente válidas” (pp.114-115,120). Y esto es precisamente lo que encuentra en varias de las declaraciones que analiza. Sus alcances dependen tanto de los intereses de cada crítico, por un lado, como de su identificación con modos de organización política de corte hegeliano-marxista, por el otro. Pero en la “teoría de la arquitectura moderna” también se encuentra una segunda acepción de historicismo. Esta acepción, cuyo carácter es de condena moral, está asociada a Pevsner, quien la dirige a la “imitación de períodos” del arte del pasado, lejano o reciente, los denominados *revivals*. Según Watkin, esta segunda definición constituye un uso incorrecto del término, ya que no reconoce ni el sentido generalmente aceptado que éste tiene entre los intelectuales, ni el relativismo moral que le es propio.

En la crítica a Pevsner, advierte Watkin que es una “patética falacia” pensar que, para desestimular la práctica de la imitación de estilos, se afirme con vehemencia que determinados tipos de formas arquitectónicas sean “moralmente regeneradores” y “físicamente saludables” (p.45). No sobra recordar que esta tendencia de imitación en el arte y la arquitectura no fue exclusiva del siglo XIX, sino que incluso también ocurrió en los albores de la civilización occidental (p.xx). Consignas de este talante crítico fueron, siguiendo a Watkin, muy utilizadas por los regímenes totalitarios que adoptaron en principio la “causa” de la arquitectura moderna, la cual rechazaron posteriormente en favor de un retorno al clasicismo. Sin embargo, Watkin es enfático en afirmar que las asociaciones de ciertas arquitecturas con sistemas políticos considerados como indeseados, no nos impiden disfrutar de los edificios.

Al asentarse sobre la intuición de que lo más importante es el futuro, la consecuencia más importante de esta interpretación de la arquitectura, de acuerdo con Watkin, es que el *Zeitgeist* provoca una desvalorización del presente. Watkin replica que la base conceptual de dicho enfoque es ficticia: el teórico que adopta esta interpretación

de la arquitectura concibe primero un modelo de sociedad, modelo para el cual supone como correcta la adopción de determinadas formas artísticas, sociales, económicas y políticas que justifican la arquitectura que pretende publicitar. Y esta arquitectura ya ha sido elegida con anterioridad por dicho crítico. Watkin advierte que esta elección no es de tipo moral, sino estético.

C) CRÍTICA A LA INTERPRETACIÓN RACIONAL O TECNOLÓGICA

La interpretación racional hace hincapié en que es deseable que un edificio evidencie cómo fue construido, y que los materiales empleados en su ejecución se expresen “tal como son en realidad”¹⁴. Esto encarna una idea de “honestidad”, que para Watkin puede rastrearse desde Viollet-le-Duc, de quien afirma que estableció los principios fundamentales de dicha interpretación: el primero, la fe en el programa; el segundo, la preeminencia de los procesos constructivos. Para Watkin, aquí no hay aporte esencial a la arquitectura, ni en la teoría, ni en la práctica: señala que, desde un comienzo, los debates sobre la técnica han sido subsidiarios de las discusiones en torno a la superioridad de las dos tradiciones arquitectónicas de mayor trascendencia en Occidente: la clásica y la gótica (p.6).

Está claro para Watkin que la técnica es un instrumento y no un fin en sí mismo, y por lo tanto, para él, es superflua una arquitectura que pretenda hacer alarde de los recursos que se dan cita en su ejecución, en tanto que no parece existir una “conexión necesaria” entre la tecnología y el edificio que la contiene (p.15). De todos modos, Watkin supone que para la mayoría de la gente la eficiencia estructural de un edificio se da por supuesta y que, en el fondo, es tan válido ocultar las soluciones técnicas como mostrarlas (p.43). Tomada en sí misma, la expresión de la racionalidad constructiva no constituye para Watkin una justificación moral que privilegie alguna de estas opciones.

Continuando con lo pertinente al aspecto expresivo de la técnica constructiva, en algunos casos esta interpretación asume que un determinado material, como el vidrio, encarna el “espíritu” de la modernidad. Para Watkin, su uso se deriva de un impulso estético, que se disfraza de “necesidad tecnológica” (p.32). En otro ejemplo se aduce como característica de la arquitectura moderna su énfasis en la horizontalidad, gracias a los nuevos procesos constructivos. Replica Watkin que no hay razones para pensar, por un lado, que las líneas horizontales expresan mejor los “nuevos requerimientos de nuestro tiempo” que las verticales; por el otro, que tampoco hay razones lógicas para afirmar que un edificio esté mejor construido que otro, simplemente porque exhibe su construcción (p.94).

Concluye esta crítica a la interpretación racional con la referencia a lo que Watkin señala como la dictadura del “programa de necesidades”, al cual se subordinan tanto el estilo como la racionalidad constructiva. Se trata de una concepción de Viollet-le-Duc que define la arquitectura como la “correcta solución de necesidades”. En Pugin este argumento corresponde a su creencia en que “la belleza de un diseño arquitectónico depende de ser la expresión de lo que el edificio necesita” (p.27). Todo esto pasaría por saber de manera previa qué es lo que en realidad se entiende por lo que se denomina como las “necesidades”, que se supone requieren satisfacer tanto las personas como los edificios. Para Watkin,

...the 'needs' of course, are the invention of the critics who speak of them. They are needs only in so far as they are needed to realize the beliefs associated with a particular political or social programme which could only be imposed by a party but which may by no means be widely shared. Even if they are widely shared they would have no necessary moral standing and certainly no proper authority over art and architecture ¹⁵.

LA OBLIGACIÓN HISTÓRICA DE LA ARQUITECTURA

De acuerdo con lo expresado por Watkin la “teoría de la arquitectura moderna” niega toda forma de contribución individual, a pesar de todas las evidencias en contrario. Su ideal está en satisfacer las “necesidades” de un hombre que se caracteriza por carecer de pasado y de memoria. En *Morality and Architecture*, su autor hace énfasis en que la mayor responsabilidad de la situación de rechazo a la contribución individual recae en el más influyente de los protagonistas del arte y de la arquitectura del siglo XX, el historiador inspirado en el *Zeitgeist*:

*...[this kind of] historian is not capable of discovering truths by the scholarly exercise of a disciplined mind, but is merely a vehicle of the spirit of the age or of class interests or of the collective unconscious. Basic to this interpretation of history is a belief not merely in the spirit of the age but that the spirit expresses itself through men, rather than that men themselves create and constitute the spirit of the age and are able to help choose what it will be*¹⁶.

Según Watkin, el historiador historicista cree ciegamente en dos cosas: primero, que las formas de los edificios son meras emanaciones del “espíritu de la época”, espíritu que yace bajo la superficie de los hechos particulares; segundo, que su tarea es distinguir y dar a conocer dicho espíritu (p.83). Watkin critica a esta clase de historiador porque cree que fue obnubilado por la visión “holística” de la cultura (p.12), visión que lo lleva a renunciar a su labor de buscar evidencias de tipo documental. Para Watkin esta renuncia derivó en dos situaciones: en primer lugar, en una interpretación equivocada y parcializada de la historia de la arquitectura, historia que suele explicarse como resultado de “algo más”; en segundo lugar, en la tendencia de estos historiadores a generalizar los cambios, sin tener en cuenta cuándo éstos se deben a circunstancias estrictamente particulares e inevitables, y cuándo no.

Para Watkin, es claro que los arquitectos historiadores y críticos, que él cuestiona, buscan no sólo encontrar una prueba irrefutable de la existencia de un *Zeitgeist* que sea aplicable a la arquitectura, sino también manifestar la preocupación por hacer que dicho “espíritu” se detenga, a pesar de su reconocido carácter cambiante. Estas dos intenciones encierran una paradoja: la marcha del Progreso nunca se detiene. ¿Por qué habría de hacerlo precisamente en el siglo XX, que lo haría el “verdadero” siglo? Al apelar a esa interpretación, estos intelectuales ponen en evidencia su pretensión de hacer de la historia un espejo en el cual reflejarse. Watkin trata de señalar que la aparente obligación de desvelar las conexiones entre diversas expresiones del ingenio humano como parte de una “conciencia universal”, lleva a los historiadores a la recaída en el *Zeitgeist* ¹⁷. Sus causas pueden resumirse en lo siguiente:

1. la concepción de la historia del arte como una extensión de la historia de la cultura;
2. la influencia de la sociología marxista de raigambre popular;
3. la creencia misma en el nacimiento de un nuevo *Zeitgeist*.

Watkin sugiere que la confluencia de estos factores determinó de manera radical la orientación disciplinar de estos historiadores (p.125). Así, para elaborar su “teoría”,

...the historicist and Zeitgeist-inspired historian will tend to regard modern collectivist ideas as right; he will be ever anxious to deal wholesale with ‘humanity’, to label individuals as types, to identify them in classes, and to seek for total consistency throughout all fields of intellectual, social, and spiritual activity. He believes in a state which is antagonistic to all groupings which come between it at the individual and which will allow no real power or autonomy to any subordinate structures, ranging from the family to the corporation. He expects to find in the past the same total

*consistency with a single overriding principle or pattern which he thinks political organization is trying to establish in the present*¹⁸.

Al depender dicha “teoría” de lo que cada historiador o crítico consideran relevante, es decir, al no encontrarse aquella realmente unificada a pesar de su pretendido “holismo”, fácilmente se llega a desacuerdos y evidentes contradicciones con relación a cuáles civilizaciones valorar, cuánto de ellas, y por qué hacerlo ¹⁹. También se dan fuertes discrepancias frente a la determinación de los criterios sobre los que han de basarse los aspectos a destacar o reprobar de la arquitectura que se promueve o se combate. Watkin, por un lado, muestra que la supuesta visión “holística” de los historiadores no cubre toda la producción cultural, sino la que cada uno admite o rechaza. Por el otro, señala el relativismo moral propio del historicismo, que lleva a la búsqueda de “verdades objetivas” en un mundo “sin dioses” (p.18). Apela a la insistencia que hace Ernst Gombrich (1909-2001) acerca del equívoco metodológico en que incurren estos intelectuales, en su pretensión de unificar diversos aspectos culturales. Para Gombrich, si bien estos aspectos pueden llegar a estar vinculados, de dichos vínculos no se desprende una visión omnicompreensiva de la cultura, visión en la cual todo hecho remite al anterior hasta llegar a uno que todo lo origina ²⁰.

Es inevitable que esta concepción lleve a los exabruptos que Watkin relaciona: el anonimato colectivista; la idea de una arquitectura “inconsciente”, no-diseñada sino “descubierta”, “natural”..., pero aunque la versión populista del *Zeitgeist*, el *Volksgeist*, apunta a dar validez al gusto popular, en general, el historiador historicista no acepta su influencia, como sí lo hace Herbert Read. Watkin considera que la crítica a esta idea reside en que, si existe dicho “inconsciente colectivo”, no es éste el que “manda”, sino que es el individuo quien “interpreta” adecuadamente sus designios, limitado como está a circunstancias externas de orden económico y político:

...in order to sustain the argument that there must be some unconscious synthesis, some underlying uniformity which will be a reflection of national character, the historian has to bring to his subject all sort of assumptions about the national character, language, religion, politics, and so on. And these assumptions, unlike the art-historical assumptions, are rarely analysed or defended ²¹.

Al hacer la crítica al modelo de sociedad propuesto por este historiador historicista, Watkin también señala lo siguiente: la relación causa-efecto entre una sociedad “moralmente corrupta” y el “bajo nivel estético” de su arquitectura, es falsa. En una visión unilateral que justifica la arquitectura a partir de factores externos, nada indica que ella sea precisamente el motor de la transformación social.

¿Qué significa, entonces, “reinstalar el sentido histórico” en la práctica de la arquitectura?

Significa, en primer lugar, renunciar a la idea de la existencia de un “hombre moderno”, sin vínculos con el pasado ²². En segundo lugar, cuestionar los fundamentos de la “teoría” que se construye en torno a ese mito. Watkin señala que la idea según la cual la arquitectura se genera en respuesta a demandas de tipo práctico no es exclusiva del período por él estudiado (p.86), y que esta idea “ya era común a los filósofos antiguos y medievales” (p.6). Para Watkin, lo más importante en la visión historicista de la arquitectura es el desplazamiento de su importancia social: para el pensamiento filosófico que va de Platón a Santo Tomás, el papel de la arquitectura es secundario (p.6). A continuación, y a partir de su vinculación con el *Zeitgeist*, Watkin observa que la arquitectura pasa a ser considerada incluso como motor del cambio social:

...we see a shift from the belief in architecture as the tail wagged by the ideological dog, to architecture as a central agent of the renewal of society. The architect takes on the task of interpreting the 'needs' of society and by his constructions guides those needs to gratification in an appropriate form of society ²³.

Hasta allí, no parece haber problema alguno en pensar que la arquitectura contribuya a resolver los problemas sociales. Pero si nos detenemos a observar esta situación con cuidado, surge un interrogante sobre la fundamentación de la creencia en el papel mesiánico de la arquitectura. ¿Cómo sabemos que es sólo el historiador del arte y la arquitectura quien sabe y además determina, con toda autoridad, que es la arquitectura una actividad humana capaz de contribuir a poner fin a las iniquidades sociales? ¿Por qué esto va de la mano con la “necesaria” destrucción del pasado? ¿Qué sentido tiene entonces la historia?

Que la influencia de la historia de la cultura ejerce una fuerte influencia en la arquitectura, es evidente en el sentido de las críticas que tanto Popper como Pevsner hacen al concepto de “historicismo”. El esfuerzo de Watkin por identificar la presencia de este concepto, por una parte, y el proceso de demolición conceptual del mismo que lleva a cabo, por la otra, le exige evaluar su combinación con el *Zeitgeist* (p.127). En este punto es necesario indicar que, si bien hasta ahora Watkin ha hablado de tres interpretaciones de la arquitectura, él también afirma que es la combinación del historicismo con el *Zeitgeist* lo que en realidad constituye la base de la “teoría de la arquitectura moderna”.

A partir de aquí Watkin declara, por la manera en que desarrolla el tema, que las interpretaciones religiosa y racional de la arquitectura se convierten en subsidiarias de la interpretación basada en el “espíritu de la época”, en la medida en que son expresiones o dimensiones de “su” tiempo. En realidad, el *Zeitgeist* que encarna la “teoría de la arquitectura moderna”, es la interpretación dominante. Para un determinado período, la religión puede ser la expresión dominante del “espíritu de la época”, tanto como lo puede ser la técnica. Pero dentro de dicho *Zeitgeist* cobra especial fuerza la visión de la historia que la concibe como una herramienta de predicción del nuevo estilo, herramienta que en su uso determina lo que es moral y lo que no. Un ejemplo de esto se encuentra en la insistencia de la “teoría de

la arquitectura moderna” en señalar que el “hombre moderno” debe carecer de ideas preconcebidas para la elección del estilo arquitectónico.

Para la arquitectura, todo esto resulta en una paradoja: el historicismo, que para Watkin combina las acepciones de “profecía histórica” (Popper), y de crítica a la “imitación de períodos”(Pevsner). Se trata de una “teoría de la historia” que paradójicamente lleva a la negación de la historia como fuente de inspiración del arquitecto. En respuesta a esto, Watkin invoca los más variados ejemplos de recuperación del “sentido” de la historia: en los Estados Unidos, la realización de las ciudades de Palm Beach o Boca Ratón en la Florida, y la restauración de la Williamsburg colonial (pp.xxxii-xxxiii); las intervenciones a edificios existentes que continúan el estilo original; o, para el caso de nuevos edificios, la obra reciente del arquitecto Santiago Calatrava (p.ix).

Quiero destacar aquí algo que puede pasar desapercibido. Como tradición quiere decir legado, es claro que la “teoría de la arquitectura moderna” se autojustifica como heredera de lo que el profesor Eric Hobsbawm (n.1917) define como “tradición inventada”, esto es, aquella que pone a los hechos de la historia en función de esa tradición²⁴. En el subtítulo de su obra cumbre, *Space, Time and Architecture*, Sigfried Giedion concibe la arquitectura moderna como “una nueva tradición”, la tradición de lo nuevo, que se caracteriza por vivir siempre un “presente eterno”²⁵. Sin embargo, ¿es esto posible? Para Watkin, al negar dicha “teoría” la utilidad del sentido histórico para la arquitectura, tal pretensión de constituirse en tradición carece de sentido.

En suma, las objeciones del autor que he presentado hasta aquí pueden resumirse de la siguiente manera:

1. Las formas de un tipo particular de arquitectura no son justificables desde ningún enfoque progresista de la historia de la humanidad. En particular, Watkin cuestiona la idea de

“profecía histórica”, la cual niega o falsea el papel jugado por los individuos, por su imaginación y su gusto, en la materialización de un estilo.

2. Tras la idea de que un edificio es más verdadero que otro por expresar la forma en que fue construido, en realidad se esconde una preferencia estética. Por lo tanto no son válidos los supuestos de “verdad” y de “honestidad” que se exigen a la arquitectura, con miras a la regeneración moral de una sociedad.

Cuando las tres interpretaciones estudiadas se funden en lo que Watkin denomina la “teoría de la arquitectura moderna”, y ésta se manifiesta en la arquitectura, se dan dos situaciones problemáticas: una en el público, la otra en los críticos. Los primeros no reconocen como familiares a los nuevos edificios, y esto lleva a la confusión y a su posterior rechazo. Para los segundos salta a la vista la disparidad de criterios que se esgrimen para defender los nuevos edificios como expresión de un “espíritu universal”:

*Moreover, ideas on what is or is not practical and convenient vary so much from one individual, country, and time to another that an architecture devised solely as an ‘communal service’ based on the fulfilment of ‘practical requirements’ defined by architectural and academic doctrinaires, might ultimately be found more unpractical than one which gave stress to other considerations*²⁶.

En conclusión, para Watkin, la crítica a quienes produjeron estas tres interpretaciones de la arquitectura reside en que ellos deliberadamente ocultan sus preferencias estéticas por un cierto estilo, y que dicho ocultamiento resulta en el detrimento de la importancia de la tradición artística como fuente de inspiración del arquitecto:

*It is surely clear that all these [new requirements of our time] are aesthetic demands made by people who have already decided what they want buildings to look like, and who then persuade the public to accept them as though they were the inevitable consequence of the facts of modern life and society*²⁷.

NOTAS

¹ WATKIN, *op. cit.*, pp.xv,6.

² BENEVOLO, Leonardo. *Diseño de la ciudad - 5. El arte y la ciudad contemporánea*. Tercera edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981. (Título original: *L'arte e la città contemporanea*. Roma, Bari: Gius, Laterza & Figli Spa., 1977. Versión castellana de Antoni Moragas).

³ WATKIN, *op. cit.*, p.89.

⁴ En la reedición de 2001 Watkin se pregunta: “*Why bring it out again, twenty four years later? The reason is simply that, though the general public is as hostile now as it was then to the damaging effects of modernist architecture in historic settings, the professional architectural establishment is still dominated by the same beliefs*”. *Ibid.*, p.viii.

⁵ *Ibid.*, p.xvi.

⁶ *Ibid.*, pp.xv,6.

⁷ Lo cual parece señalar de manera evidente que “*the determinist and materialistic view that visual form is always a predictable expression of something else*” (*Ibid.*, p.71).

⁸ PUGIN, *The True Principles...*, ed. cit., p.1. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.7.

⁹ “*This is an art history which disregards the individual circumstances and achievements of individual artists, the alternatives they accepted or rejected, and instead manipulates actors building up to the denouement of a predetermined drama. Works of art are assigned merit in accordance with whether they are prefigurations of a Zeitgeist about to be born*”. WATKIN, *op. cit.*, p.100.

¹⁰ *Ibid.*, pp.102-103.

¹¹ Cita Watkin el caso de la ciudad inglesa de Runcorn, en el que un proyecto de vivienda diseñado por James Stirling en 1967 y completado en 1976, que en su opinión había creado “*...a social brutality matching their architectural brutality*”, fue finalmente demolido. *Ibid.*, p.viii.

¹² Debo esta precisión en torno a los principios en que parece apoyarse la arquitectura al aporte de dos personas. En primer lugar, a Rodrigo Vargas, arquitecto y docente de la Universidad del Valle, durante una conversación informal sobre el tema. En segundo lugar, a Carolina Marín, estudiante de la Universidad Icesi, durante una intervención suya en un curso a mi cargo sobre apreciación de arquitectura.

¹³ POPPER, Karl. *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, 1963, p.342. El concepto fue presentado por primera vez en *The Poverty of Historicism* (1944,1957). Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.xxiv.

¹⁴ Vale la pena resaltar que una de las cuestiones estéticas recurrentes entre el público en general, y que está en contra de una mayor difusión de la arquitectura moderna, es aquella según la cual un edificio cuyos materiales se encuentran “a la vista” está inacabado.

¹⁵ WATKIN, *op. cit.*, p.14.

¹⁶ *Ibid.*, p.64.

¹⁷ Watkin señala cómo esta caracterización se encuentra presente en los escritos de autores como Giedion (pp.63-64) y Pevsner (pp.89-114).

¹⁸ *Ibid.*, p.12.

¹⁹ Por ejemplo: mientras que Pugin y Viollet-le-Duc ensalzan el Gótico, Le Corbusier reprueba algunos de sus logros. Sin embargo, los tres rechazan el Renacimiento por su preocupación de imitar el pasado e inspirarse en él.

²⁰ “*It is one thing to see the interconnectedness of things, another to postulate that all aspects of a culture can be traced back to one key cause of which they are the manifestation*”. GOMBRICH, Ernst Hans. *In Search for Cultural History*. London, 1969, p.30. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.65.

²¹ WATKIN, *op. cit.*, p.87.

²² *Vid. supra*, capítulo 2, literal B).

²³ *Ibid.*, p.48.

²⁴ *Vid. infra*, capítulo 3, nota 5.

²⁵ *Vid. supra*, capítulo 1, nota 5. De hecho, dos obras de Giedion fueron bautizadas por él con el nombre de *El presente eterno*: una sobre el arte primitivo, y otra sobre la arquitectura egipcia.

²⁶ WATKIN, *op. cit.*, p.17.

²⁷ *Ibid.*, p.94.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

3. LOS COMPROMISOS DE LA ARQUITECTURA

What is ignored in most of the interpretations we have so far outlined is that architecture is an art with its own traditions, and not a science, so that concern with image-making is at least no less vital than its solution to practical problems.

David Watkin ¹

El epígrafe declara la insistencia de Watkin acerca de lo que él cree es propio de la arquitectura. En primer lugar señala su dimensión artística, fundada en tradiciones que le conceden gran importancia al aspecto visual, en razón de la imagen pública que producen los edificios. En segundo lugar establece la dimensión práctica de éstos, como quiera que han de responder con formas y espacios a las expectativas de quienes requieren lugares adecuados para realizar determinadas actividades. Estas dimensiones a las que Watkin supone ha de atender la arquitectura, y otras que se señalarán más adelante, establecen una serie de obligaciones o “compromisos” de la disciplina en lo político, en lo histórico, en lo estético. Pasemos revista a cada uno de estos compromisos.

A) EL COMPROMISO POLÍTICO

En la relación entre la arquitectura y la sociedad, Watkin cree que los edificios pueden y deben mejorar la calidad de vida de la gente en las ciudades. Por lo tanto, el estilo adoptado por un arquitecto para los edificios que concibe “debe contribuir” a lograr el cumplimiento de este propósito, y de ello depende su aceptación o su rechazo. Sin embargo, ciertos regímenes políticos y algunos emporios económicos han conocido el poder de la arquitectura como aparato de propaganda, y lo han usado exclusivamente en su beneficio. Una apreciación del psicólogo Theodore Dalrymple, que muestra el contraste frente a la valoración de la tradición entre británicos e italianos, servirá para ilustrar el problema:

Podría pensarse que Gran Bretaña, con un patrimonio arquitectónico digno de preservar mucho menos rico que el de Italia, conservaría lo que tiene con mucho más celo. Pero no, el perfil urbano de Gran Bretaña, alguna vez civilizado y gracioso, ha sido víctima de una corriente ideológica arrasadora. En un extremo del espectro político, los intereses comerciales más burdos y menos visionarios exigieron y obtuvieron libertad para hacer lo que quisieron con la herencia urbana, al menor costo y con la mayor rentabilidad, de tal forma que conjuntos enteros de armoniosas construcciones levantadas hace varios siglos padecieron redesarrollos filisteos e incongruentes que los arruinaron más allá de cualquier esperanza de restauración. En el otro extremo del espectro, los reformadores radicales odiaban con fanatismo los símbolos arquitectónicos del pasado, simplemente por representar el pasado cuya despreciable cultura elitista supuestamente se basaba en forma exclusiva en la explotación, el racismo, la esclavitud y todo tipo de oprobios. [Dicho desprecio los llevó a querer derribar] todas y cada una de las construcciones anteriores a la segunda mitad del siglo XX, incluyendo calles georgianas completas y muchas obras maestras del renacimiento gótico victoriano. [La mayoría de estas construcciones fueron sustituidas] por leviatanes Le Courbusianos (sic) tan horribles e inhumanos que muchos de ellos están en lista [de espera] para ser demolidos menos de 30 años después de su construcción ².

John Summerson (1904-1992), uno de los académicos invocados por Watkin, se sitúa en una posición crítica con relación al primero de los extremos señalados en el ejemplo, el interés comercial. En *Georgian London* describe y explica el crecimiento de la ciudad de Londres en los siglos XVIII al XIX como parte de una estrategia de especulación por parte de promotores privados. Dicha estrategia es consecuencia de la incapacidad política de los gobernantes de turno para constituir un poder capaz de someter la ciudad a un planeamiento urbano determinado. No fue este el caso de los bulevares realizados en París durante el siglo XIX. Obra del Barón de Haussmann, prefecto del emperador Napoleón III, estas avenidas obedecen precisamente a una decisión estratégica: evitar la creación de barricadas durante los levantamientos populares, una escena que ilustra magistralmente la novela *Los miserables*.

En lo que concierne al segundo extremo del ejemplo de Dalrymple, el odio de los reformistas radicales ingleses hacia la arquitectura del clasicismo, hay opiniones encontradas. La crítica de Watkin a la arquitectura moderna fue secundada a nivel oficial por el Príncipe de Gales, en su discurso de 1987 sobre los efectos dañinos de dicha arquitectura en el corazón de las ciudades británicas. El príncipe comparó dichos efectos con los causados en ellas por los bombardeos de la fuerza aérea alemana, la *Luftwaffe*, durante la Segunda Guerra Mundial (pp.vii,143-144). Watkin critica la actitud de quienes afirman que la condena moral a determinados regímenes políticos o a ciertas formas de elite social debe hacerse extensiva a los edificios que éstos auspician. La preocupación de Watkin se funda en que esa actitud lleva indefectiblemente a la destrucción, tanto de las obras de arquitectura, como del sentido histórico que ellas señalan.

El ejemplo de Dalrymple muestra las dos concepciones que, de acuerdo con Watkin, se han reflejado en la visión moralista de algunos críticos acerca de la relación entre la arquitectura y la sociedad. En la primera de ellas, por una parte se proscribió el estudio académico de los edificios asociados a regímenes “moralmente reprobables”, al tiempo que por la otra se les niega su condición de patrimonio urbano. Es el

caso de la arquitectura promovida por el régimen nazi, según las obras y los proyectos de Albert Speer (1905-1981), arquitecto oficial de Hitler, quien se inspiraba en la tradición clásica, que nunca desapareció del todo en Alemania. Esta arquitectura fue demolida prácticamente en su totalidad después de la Segunda Guerra Mundial, demolición que fue “justificada” por la asociación negativa que se hacía entre los valores que encarnaba y el régimen político que representaba. Entre los partidarios de este tipo de concepción tenemos al arquitecto y crítico de arquitectura Bruno Zevi (1918-2000).

En la segunda concepción, de acuerdo con Watkin, se alaban los edificios que ignoran la influencia de la tradición y que, conscientemente o no, acaban con el patrimonio que ella ha producido. La promoción de los nuevos edificios lleva a los críticos a “acomodar la historia” para producir la idea de una continuidad histórica que en realidad no existe, tarea que cuando se sirve del pasado lo hace únicamente para explicar por qué ha de preferirse la arquitectura que se promueve. Watkin cita el ejemplo del diseño de Lord Holford para la *Paternoster Square*, diseño que se sustentaba en la idea de permitir a la Catedral de Londres disponer de más espacio libre en sus cercanías del que había tenido con anterioridad, a costa de la demolición de los edificios adyacentes. Esto hizo que como “conjunto urbano” el nuevo diseño destruyera la “relación tradicional” entre aquella y el centro histórico (la *City*). Para Watkin esto es más devastador que los incendios que azotaron a Londres hasta el siglo XVII, o los bombardeos del siglo XX ya mencionados (pp.x,144). Watkin señala que esta tendencia de “contraste total” sintetiza la estrategia de los defensores de la “teoría de la arquitectura moderna”, estrategia que disfraza la recurrente y casi siempre nefasta falta de relación de los nuevos edificios con su contexto. Este tipo de actitud lo mueve a denunciar en *Morality and Architecture* los atropellos de la arquitectura y el urbanismo modernos, que en nombre de “la quimera del Progreso” deterioran la vida de los ciudadanos.

B) EL COMPROMISO HISTÓRICO

Según Watkin, la obligación de la arquitectura para con la historia se funda en la tradición. Entiende ésta como la transmisión de conocimientos de una generación a la siguiente, justificada por el aprecio que se tiene de aquéllos. Estos conocimientos pueden consistir en creencias, costumbres, métodos o prácticas establecidas tiempo atrás ³. Watkin es consciente de los cambios que operan en una tradición, cambios que tienen que ver con la transformación de la visión del mundo y que, sin embargo, ni son lo suficientemente fuertes como para debilitar la tradición, ni tienen por qué serlo. Para mostrar la continuidad de la tradición y combatir la idea de un “hombre moderno” sin raíces en el pasado, Watkin se sirve en particular de “una muy vieja creencia [según la cual] la naturaleza humana no se altera de generación en generación” (p.11). De acuerdo con dicha creencia, en lo que concierne al arte y en especial a la arquitectura como disciplinas sometidas a la influencia de la tradición, Watkin afirma que los artistas desarrollan tradiciones

...which are capable of interpretation and development by other artists. It is these facts which make possible the survival and development of tradition in a culture, though the forms adopted will have different meanings for different people at different times, and possibly also at the same time since individuals may differ as much from other individuals living at the same time as they do from those living at other times ⁴.

Recordemos que Watkin no le concede a la arquitectura moderna el carácter de tradición, ni en la concepción de Pevsner, ni en la visión de Giedion. Estos dos autores suponen que la arquitectura moderna marca el surgimiento de “una nueva tradición”, la tradición de lo nuevo. Hablamos aquí, como en el capítulo anterior, de un caso de “tradición inventada”. Para explicar la expresión, cito al historiador Eric Hobsbawm:

... 'Traditions' which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented.... The term 'invented tradition' is used in a broad, but no imprecise sense. It includes both 'traditions' actually invented, constructed and formally instituted and those emerging in a less easily traceable manner within a brief and dateable period...

... 'Invented tradition' is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past. A striking example is the deliberated choice of Gothic style for nineteenth-century rebuilding of the British parliament ⁵.

Para Watkin, en la continuidad de la tradición están implícitos su interpretación y desarrollo. En el fondo él no hace otra cosa que señalar que no puede constituirse en tradición una actividad que no pueda procurarse su continuidad en el tiempo. También señala que una tradición no depende necesariamente de “congelar” el significado de sus medios de expresión: su esencia es indiferente a los recursos de los que se sirve. Pero no se pueden modificar las formas de dichos medios de manera radical: sólo es posible hacerlo de tal manera que aquéllas sigan siendo reconocibles, familiares. Así, Watkin recoge críticas contra la arquitectura moderna como la de Mark Girouard, según la cual ésta “ha fallado casi completamente en producir imágenes de disfrute, entretenimiento o domesticidad que la gente pueda identificar”⁶.

Aunque Watkin admite como un ideal de la “teoría de la arquitectura moderna” su sujeción a un estilo distintivo, critica su pretensión de ser “siempre nueva”. Y como la supervivencia de una tradición depende directamente de su propia duración, la pretensión de suprimir la temporalidad inherente a todo estilo, característica de dicha “teoría”, es contradictoria. Recordemos que, según el marco cronológico señalado en la Introducción de este ensayo, la “tradición

de lo moderno” en arquitectura sólo duró cincuenta años. Es decir, se convirtió en una moda ⁷. Sin embargo, Watkin señala que sus presupuestos ideológicos aún están vigentes. Ése es, precisamente, el defecto de la arquitectura y el urbanismo modernos: deliberadamente niegan la influencia de la tradición artística. Al hacerlo, extienden sus efectos destructores sobre las ciudades. Por esta razón, a Watkin le disgusta buena parte de los edificios y ciudades modernos; no obstante, en algunos pasajes deja ver que algunas obras del siglo XX son de su agrado, siempre y cuando evoquen formas de tradiciones pasadas. Pero no de todas las tradiciones ⁸.

Por ejemplo, Watkin se reconoce como un gran admirador de la obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959), y admite que su obra tiene “estilo y gran imaginación”, aunque la critica por su imposibilidad de contribuir a la consolidación de un entorno urbano (p.95). Esto indefectiblemente se relaciona con las preferencias y aversiones por ciertos estilos en arquitectura: Watkin admira el Renacimiento como uno de los casos en que los arquitectos se sirven del pasado como fuente de inspiración. Pero señala al mismo tiempo que este “servirse del pasado” ya era una práctica común de la Antigüedad clásica. La mayoría de los arquitectos modernos, en cambio, critica duramente al Renacimiento por la misma razón que le hace ser apreciado por Watkin.

Esto nos lleva, en la relación de la arquitectura y la tradición, a reconocer el sentido cambiante del significado y de la distinción entre memoria e historia. El arquitecto Fernando Flórez ⁹ afirma que la historia es la relación de actualización entre la tradición y el cambio, entre la imitación y la creación. Debido a esto, la historia sirve para ayudar a construir un modelo del presente, *nuestro* modelo. Flórez la entiende como una visión acerca del pasado que se hace desde el presente, y sostiene que en eso se parece a la memoria. Sin embargo aclara que, en tanto que para la historia es importante el hecho en sí, para la memoria es relevante únicamente el recuerdo de los aspectos que nos interesan de ese hecho. Advierte además que si la memoria consistiera en petrificar el pasado, no habría progreso ¹⁰.

Este autor señala que la historia se convierte en esencial para Occidente desde el siglo XV en adelante, en detrimento de la memoria. Como consecuencia de esto los cambios y desarrollos de los valores invariablemente llevarán en el siglo XIX a la invención de la noción de *Zeitgeist*, de acuerdo con la cual “el hombre y sus instituciones debían ser estudiados únicamente en relación con el contexto de su desarrollo histórico”¹¹. Se introduce así una ruptura en la relación señalada entre la memoria, la historia, y de éstas con el pasado.

Flórez cita cinco puntos sobre su interpretación de cómo se manifiesta dicha relación en la literatura arquitectónica actual, a saber: el difuso límite entre la memoria y la historia; la relación de la memoria con el mito, y de la historia con la ciencia; la memoria como evento vital y actual absoluto fundado en la tradición, frente a la historia como reconstrucción de lo que ya no es, de lo relativo; la memoria de la historia formal, que exige la ausencia de la memoria colectiva; la dependencia que de la historia tiene la memoria, en razón de su fragilidad¹².

El autor considera que el problema de la memoria en la arquitectura consiste en que en sus obras los arquitectos excluyen ciertas memorias, ciertos recuerdos. Para Watkin esto no es exclusivo de los arquitectos modernos: son también y en primer lugar los historiadores y críticos quienes conciben y escriben *sus* versiones de la historia y la teoría, versiones que tienden a suprimir todo vínculo de la nueva arquitectura con el pasado, o a declararla “en antítesis polémica” con éste.

La idea de preservar la tradición lleva a Watkin a exigir a los arquitectos y planificadores urbanos la actuación respetuosa en sectores históricos de interés patrimonial, en los que su “sensibilidad especial” es puesta a prueba con mayor rigor. Las exigencias incluyen tanto la conservación del perfil urbano como la claridad de criterios para acometer las intervenciones en dichos sectores. En el primer caso se busca la regulación de la altura de las edificaciones, una armonía con el medio circundante, con su carácter, con su escala, sin pretensión de contrastes¹³; en el segundo, cuando Watkin señala al

arquitecto como “*a conjuror who is called on to transform existing buildings*” (p.xxxii), no hace otra cosa que exigir el respeto al estilo de la edificación original (p.xvi), siguiendo los preceptos de Leon Battista Alberti (1404-1472), arquitecto y teórico del Renacimiento.

Watkin no cree que el arte, y la arquitectura con él, por su naturaleza de creación individual, deban depender de propósitos extraños a dicha esfera. Comparte el enfoque “calmo y lúcido” de Viollet-le-Duc, según el cual “*the value of art is independent of the element in which it originates and flourishes... [so] we must adopt laws that belong exclusively to the Arts, and are independent of the state of civilization to which nations may attain*”¹⁴. Sin embargo, que se señale esto no quiere decir que no haya un compromiso de la arquitectura con la sociedad. Todo lo contrario. Es precisamente esto lo que con mayor insistencia se ha señalado a lo largo de *Morality and Architecture*.

C) EL COMPROMISO ESTÉTICO

Para explicar la influencia de lo estético en la arquitectura, Watkin se sirve de una analogía que concibe al arquitecto como alguien que en cierto modo es un sastre. Como éste, debe tomar una decisión acerca de cuál es la imagen pública adecuada, hecha “a la medida” de quienes la solicitan: “*Like architecture, costume might be supposed by some to fulfil a basically practical role, yet, like the architect, the costume designer must create an image with which the public wishes to identify*” (p.17). De acuerdo con esto, el vínculo estético no sólo tiene que ver con el carácter escenográfico de una fachada, sino también y en primer lugar con la creación de ese “entorno urbano humano” al que Watkin, citando a Scruton, ya ha hecho referencia con anterioridad.

Crucial para esta dimensión de lo estético es la crítica de Watkin a lo que él llama “doctrina de la *tabula rasa*”, doctrina que se supone es defendida por Le Corbusier y Herbert Read, y que se apoya en la pretendida ausencia de ideas preconcebidas sobre el aspecto que han de tener los edificios (pp.47-48). Al declararse contrario a esta

doctrina, Watkin exige tanto al arquitecto como a sus clientes que muestren de antemano sus preferencias estéticas, preferencias que en su opinión sólo son validadas por la tradición artística. Si ello es cierto, entonces encuentra justificación su declaración según la cual es tarea del arquitecto “elevar nuestros espíritus” por medio de su arte (p.113), incluso si lo que produce es visto por la “teoría de la arquitectura moderna” como un *pastiche* ¹⁵.

En contraste con esto, Watkin considera que el arquitecto posee una “imaginación especial”, que le permite producir objetos de gran calidad (p.102). Esa imaginación, descrita como “fantasía”, es esencial cuando Watkin se refiere a “reintroducir el sentido histórico” en la arquitectura, porque está haciendo un llamado a los arquitectos para que se permitan ser inspirados nuevamente por la tradición artística.

Esta inspiración a la que Watkin hace referencia incluye un factor de gran importancia: el “estilo”. Desde el principio es preciso señalar que, para Watkin, no existe una “conexión necesaria” entre forma y contenido, que determine la adopción de un estilo arquitectónico particular en detrimento de otros. Pero hay que notar que la elección del estilo es para él una decisión individual, que no conlleva necesariamente su aceptación por parte del público: de hecho, Watkin afirmará que la solución adoptada dependerá en buena parte de las ideas de moda entre los arquitectos sobre cuál debe ser el aspecto de los edificios (p.xxxii). Dos ejemplos categóricos de esto se dan cuando el arquitecto debe decidir si “expresa” o no la tecnología que contiene el edificio que proyecta, del mismo modo que piensa en mostrar o esconder las diferencias entre el interior y el exterior del mismo ¹⁶. Watkin señala que en el fondo esta decisión no es de orden funcional sino estético, y por lo tanto es una decisión que podemos aceptar o rechazar libremente (p.15).

Dado que Watkin nos recuerda que no existe la “obligación moral” de expresar la época en que se vive, en esta elección del estilo no hay ni verdad ni falsedad, sino un compromiso del artista con la imaginación, la fantasía, el mito, el conocimiento, la historia:

en suma, la posibilidad de inspirarse en una tradición. Sin embargo, señalo que no siempre se expresa con claridad el significado de ésta, o en ocasiones no es fácilmente comprensible para todos. Y es aquí donde hace su aparición la noción de *gusto*, tan cara a Watkin. Según el arquitecto Robert Stern, lo que era un problema de gusto fue perseguido de manera implacable como un problema de esencia moral ¹⁷. Yo añadiría que la persecución continúa aún hoy, porque en cierto modo la historia de la arquitectura es, no sólo para Watkin sino en un sentido amplio, la historia del *gusto*. Pero, ¿qué es el gusto en arquitectura? De acuerdo con John Summerson,

Taste in architecture reached London in 1615: taste, that is, in the exclusive, snobbish sense of the recognition of certain fixed values by certain people. Taste was a luxury imported from Italy, received and cherished by a small group of noblemen and artists whose setting was the not very polished Court of James I. Architecture was a late comer to this little circle of intelligence in a still half-medieval England. But its arrival had been expected. Taste in other things -poetry, manners, the stage- was already tolerably well started. There were people about the Court who had not only been to Italy, but were unaffectedly familiar with the kind of culture to be found at the Courts of Florence, Milan and Venice. People interested in such things talked about the possibilities of real Italian buildings -not just mannerist conceits- being built in England. Sooner or later it was bound to happen. All that was needed was the right man and the right opportunities and both came along in 1615, the year that Inigo Jones, just back from his third visit to Italy, was appointed Surveyor General to the King ¹⁸.

Para Summerson el gusto es cultivado, tanto así que éste genera un placer de orden intelectual; de allí que su carácter pueda llegar a ser universal, aunque en principio esté restringido a un cierto grupo de conoedores. Según Watkin, el gusto no sólo hace que el estilo de una edificación sea comprensible para todos, sino que también

se pueda disfrutar de ella. Si esto no se da, entonces la función social del edificio no se realiza (pp.9-10) ¹⁹. Lo que está en juego, por consiguiente, es la importancia que en una concepción estilística de la arquitectura, sea tradicional o contemporánea, se le da al valor estético de un edificio.

Watkin considera que el público en general está convencido de las bondades de la arquitectura que se inspira en el pasado (pp.143-144), por un lado, y que es peligroso promover una arquitectura que va en contravía de lo que es aceptado por la costumbre y la tradición, por el otro. Piensa que es hora de reinstalar la inspiración por la historia, con miras al retorno de una arquitectura que ha sido desacreditada en nombre de la “necesidad de la novedad” que supuestamente caracteriza el siglo XX. En realidad, Watkin señala que la arquitectura ha sido desatendida, más que por el público, por los arquitectos, los historiadores y los críticos (pp.139 y ss.).

NOTAS

¹ *Ibid.*, pp.17,xxxi.

² DALRYMPLE, Theodore. “Los usos de la corrupción”. En: *El malpensante*. No. 35, diciembre 16 del 2001 - enero 31 del 2002, p.26. Versión castellana de Adriana de la Espriella.

³ *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Fourth Edition, Sixth Impression, 1991. Oxford: Oxford University Press, “tradition”.

⁴ WATKIN, *op. cit.*, p.11.

⁵ HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence –editores-. *The Invention of Tradition*. Segunda edición, reimpresión. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 1997. “Introduction: Inventing Traditions”, pp.1-2.

⁶ GIROUARD, Mark. “The Outside Story”, En: *Times Literary Supplement*, London, feb. 23, 1973, p.202. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.17.

⁷ *Vid. supra*, Introducción.

⁸ Watkin cita el caso de la arquitectura de Santiago Calatrava y señala la analogía de algunos de sus diseños para terminales de aeropuertos con las cubiertas de las estaciones de tren de la época victoriana. (WATKIN, *op. cit.*, p.ix). Aunque no muestra un ejemplo mucho más directo -y por cierto bastante irónico- de inspiración por el pasado: la propuesta de 1922 que el arquitecto austriaco Adolf Loos (1870-1933) presentó para el concurso de la sede del *Chicago Tribune*, un rascacielos que se inspira literalmente en una columna dórica.

⁹ FLÓREZ, Fernando. “Preservación, historia y memoria”. En: *Revista Ciencias Humanas*. Cali: Universidad de San Buenaventura, No. 8, julio-diciembre 2001, p. 34. Fernando Flórez es docente del Departamento de Estética y Artes Visuales de la Universidad del Valle.

¹⁰ *Ibid.*, p.39.

¹¹ *Ibid.*, pp.35-36.

¹² *Ibid.*, pp.36-37.

¹³ Se trata de una crítica frontal a los nuevos rascacielos que afectan el *skyline* de Londres, y en particular a sendos diseños de los arquitectos Norman Foster y Renzo Piano, la *Swiss Re Tower*, inaugurada en 2004, y la *London Bridge Tower*, aún en proyecto.

¹⁴ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Discourses on Architecture*. vol. I, p.9. Reimpresión. London, 1959. (Título original: *Entretiens sur l'Architecture*. París: 1858-1872. Translated by B. Bucknall. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p.28.

¹⁵ "... 'pastiche' [is a] word used in a pejorative sense as though it were always wrong and somehow false to build within a tradition or to revive an old one". WATKIN, *op. cit.*, p.xii.

¹⁶ Cita Watkin la obra de sir Christopher Wren (1632-1723) en la *Trinity Library* y en *Hampton Court* (p.xxxii). Como prueba de que esto no es sólo atributo de la arquitectura clásica, incluyo un ejemplo notable en la arquitectura del siglo XX, la villa Müller, diseñada por Adolf Loos para el constructor Frantisek Müller, y construida en Praga entre 1928 y 1930. En esta villa Loos hace uso del *Raumplan*, la variación de las proporciones y de las alturas de las habitaciones, variación que no se expresa en las fachadas exteriores.

¹⁷ STERN, Robert. *Modern Classicism*. London, 1988, p.282. Citado por WATKIN, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸ SUMMERSON, John. *Georgian London*. London: Pleiades Books Ltd., 1945, p.11.

¹⁹ Sin embargo, Gombrich cree que se puede tanto disfrutar de algo que no se comprende, como comprenderlo y luego disfrutar de él.

4. EPÍLOGO

Our conclusion is that an art-historical belief in the all-dominating Zeitgeist, combined with a historicist emphasis on progress and the necessary superiority of novelty, has come dangerously close to undermining, on the one hand, our appreciation of the imaginative genius of the individual and, on the other, the importance of artistic tradition.

David Watkin ¹

El presente capítulo señala los aspectos más relevantes de la crítica de Watkin a la “teoría de la arquitectura moderna”. Para ello se concentrará en tres aspectos: los comentarios de Charles Jencks sobre el tema y la obra objeto de este ensayo; las implicaciones para la arquitectura de dos acepciones del historicismo, de Popper a Pevsner; la preocupación por la función moral de la arquitectura.

A) LA RESEÑA DE JENCKS

En su edición de febrero de 1978, *The Architectural Review* publicó una serie de reseñas sobre *Morality and Architecture*. Uno de los invitados a participar fue el crítico de arquitectura Charles Jencks, quien en su escrito “La interpretación *tory* de la historia”² identifica aspectos tanto positivos como negativos de lo expresado por Watkin. Comencemos por los últimos. Jencks considera la obra de Watkin como “una crítica tendenciosa del moderno”, acerca de la cual sentencia lo siguiente:

*Tal vez la peor acusación que cabe hacer a este libro es que lleva su argumentación demasiado lejos. Estira las evidencias y [las] exagera tanto que termina haciéndolas falsas o injustas. En el fondo, carece de equilibrio y proporción, es decir, de virtudes arquitectónicas*³.

Jencks señala que la argumentación utilizada por Watkin en el ataque contra la “teoría de la arquitectura moderna” tiene una gran falla en su tono: “combina el desprecio con la exageración”. A la vez denuncia “lo poco que hemos avanzado en el tratamiento de este aspecto necesario pero tan polémico”, aunque reconoce que “muestra una vez más el elemento “mítico” que hay detrás del “escribir la historia”. Jencks se refiere a que Watkin oculta que no ha sido el primero en atacar el vínculo entre el *Zeitgeist* y la ideología de la arquitectura moderna. Por otro lado, considera que Watkin no es “consciente de su propia tradición, la tradición ortodoxa del antimoderno y la argumentación popperiana”. Sostiene que esto se debe a que Watkin se dedica a establecer certidumbres dogmáticas en lugar de construir alternativas plausibles al *Zeitgeist*, un enemigo al que Watkin cree haber asestado un golpe mortal. Sin embargo, Jencks sostiene que no hay tal enemigo.

Al tiempo que este autor cree que la experiencia de la arquitectura se da a través de un código moral, y acepta con Watkin que “la

probidad moral no se desprende necesariamente de un «espíritu de la época», rechaza su idea según la cual la arquitectura no expresa “las condiciones sociales, morales y filosóficas”. Para Jencks la arquitectura expresa dichas condiciones “mediante la convención y el uso, como lo hace cualquier buena historia”. Así mismo, le reprocha a Watkin el no haber considerado el “clima de opinión” cercano al *Zeitgeist*, clima que combina “la pluralidad real de grupos con códigos arquitectónicos y valores diferentes” y se relaciona con las condiciones señaladas.

Aunque el autor de *Morality and Architecture* propone el esteticismo y el gusto personal como alternativa al colectivismo y a la falta de decoración, Jencks advierte que Watkin no propone “ninguna base moral alternativa ni ofrece explicación alguna para la forma arquitectónica. Pasa por alto las razones morales de la tradición clásica que él conoce muy bien”. Además, cuestiona su idea de que el gusto es cuestión de elección individual, porque Watkin no tiene en cuenta su naturaleza social e institucional. Al no reconocer esta situación, Jencks supone que la argumentación de Watkin niega el valor de todo simbolismo para la arquitectura y cae en la falacia reduccionista, lo que le lleva a no tener cómo eliminar el simbolismo implícito de la arquitectura moderna, por un lado, y a no reconocer la importancia que según Jencks guarda la semiótica para la interpretación de las obras de arquitectura, por el otro.

Así mismo, la crítica de Jencks objeta el punto de partida de Watkin: la idea de que las generaciones, o períodos de la historia cultural, no tienen influencia alguna sobre el individuo. Jencks indica que, por el contrario, en dichos períodos influyen las tradiciones, el clima de opinión y las realidades sociales. Por lo tanto desestima la acusación de “manipulación social” que Watkin dirige a la arquitectura moderna, señalando que dicha manipulación no es exclusiva de ella, sino que se puede rastrear ya desde el siglo XV. Además, critica de Watkin su falta de consistencia, ya que aporta pruebas de la predilección de los historiadores y críticos por “una forma de colectivismo y socialismo,

pero no analiza ese tipo concreto sino que se limita a relacionarlo por implicación con el estalinismo”.

Para Jencks, “esta laguna es lamentable, puesto que nos gustaría saber qué forma de socialismo propugnan estos historiadores y críticos, dado que, entre otras cosas, muchos han aceptado el ennoblecimiento (*sic*) y un lugar en el nada revolucionario *establishment*”. Esto se ve reflejado en que Watkin, a juicio de Jencks, oculta su tendencia conservadora tras un discurso liberal, por lo que “no se muestra en sus simpatías políticas más explícito que los historiadores que critica”. Completa la percepción de este autor su apreciación según la cual, teniendo en cuenta la cambiante heterogeneidad de las actitudes sociales y políticas de los arquitectos modernos, y que la arquitectura moderna se convirtió “en el estilo del *establishment* (para reemplazar a las múltiples variantes del clasicismo), resulta particularmente difícil hacer generalizaciones ideológicas”. De acuerdo con esto, Jencks afirma que “del libro de Watkin se puede sacar la falsa impresión de que un incierto género de colectivismo caracterizaba a todos los que compartían la teoría del *Zeitgeist*”.

En cuanto a lo positivo de la obra, Jencks señala con una buena dosis de ironía que su principal contribución es “matar esa bestia [el *Zeitgeist*, oculto tras la ideología de la arquitectura moderna] una vez más, práctica necesaria cada tres o cuatro años, dada su espantosa costumbre de sobrevivir a los ataques letales”. Añade que “el mayor ataque de Watkin va dirigido contra esa concepción, subyacente en la arquitectura moderna, de que ésta siempre debe representar y estimular la causa de la ‘nivelación de las diferencias sociales’.

Jencks cree que Watkin critica acertadamente el moralismo ingenuo presente en Pugin y Pevsner, tanto como las falacias en vigor; sin embargo, y a diferencia de Watkin, para este autor el Movimiento Moderno “se ha descompuesto como ideología viva”, lo que le lleva a señalar su creencia en que el punto de partida para la arquitectura que le suceda “se constituya [necesariamente] con fragmentos tomados del pasado (entre otras fuentes)”. Jencks señala

de manera explícita que Watkin “no suministra esos fragmentos pero insiste en la importancia de las tradiciones artísticas y dentro de ellas de la excelencia individual, lo cual es evidentemente una alternativa al *Zeitgeist*”. También muestra el acento que Watkin pone sobre los peligros de la metáfora en la arquitectura, la cual “aunque en ocasiones es recomendable, suele acabar dominando al historiador”.

Antes de concluir, la crítica de Jencks señala “tres consecuencias útiles” del estudio de Watkin:

- 1) la visión de un Pevsner entre surrealista y futurista;
- 2) el cambio de los colectivistas sociales de los años treinta, quienes “se han convertido en los conservadores ennoblecidos (*sic*) de los sesenta, [y] han sustituido el clasicismo por el moderno como estilo del *establishment*”;
- 3) “la posibilidad de escribir otro tipo de historia de la Arquitectura Moderna, vista desde posiciones de derecha”.

Por último, la reseña destaca de la obra de Watkin su referencia a la obra de sir Herbert Butterfield, *The Whig Interpretation of History* (1931), a partir de la cual Jencks expresa que

Sin duda Watkin tiene razón cuando relaciona esto [el trasfondo político de la cuestión sobre el estilo en la arquitectura] con el historicismo del Movimiento Moderno; pero, dado su conservadurismo latente, sugiere una caracterización igual de la postura contraria. Y, en efecto, la interpretación tory de la Historia, por llamarla de alguna manera, a veces parece creer que el orden actual de la sociedad es perfecto, que los innovadores tienden a ser filisteos y los reformadores a ser estalinistas [,] y que siempre se debería conceder a tradiciones e instituciones el beneficio de la duda, en detrimento de los que dudan. Esta caracterización puede superarse, pero no está totalmente fuera de lugar. Sugiere una historia por escribir que, como lo son todas las historias, sería bien recibida por constituir una aproximación diferente y un correctivo a una ortodoxia previa ⁴.

B) DE VUELTA AL HISTORICISMO

La reseña de Jencks se cierra con un apéndice dedicado a las dos acepciones opuestas del *historicismo*, tal como se aplican a la arquitectura: las ideas popperianas, la crítica al Movimiento Moderno. Señala Jencks que Watkin pasa por alto la segunda acepción, aunque la enuncia, y que éste trata de la tradición popperiana como si fuese la única sobre el particular. Aunque ya había presentado este tema con anterioridad en el capítulo 2⁵, aquí lo trataré de manera explícita, dada la importancia que reviste para Watkin, por un lado, y la confluencia de posturas encontradas con referencia al término, por el otro. Para ello me serviré de las apreciaciones de Nikolaus Pevsner, Karl Popper, Panayotis Tournikiotis y Alan Colquhoun.

El Historicismo es señalado por primera vez en la obra de Pevsner hacia 1943. Podemos encontrarlo en “*The Romantic Movement, Historicism, and the Beginning of the Modern Movement, 1760-1914*”, penúltimo capítulo de *An Outline of European Architecture*. Este autor lo define como una “imitación de períodos” del pasado. En 1961 Pevsner amplía su acepción incluyendo a la arquitectura moderna, y justifica esta inclusión criticando

...the belief in the power of history to such a degree as to choke original action and replace it by action which is inspired by period precedent... That this kind of historicism was the almost universal trend in architecture[i.e. in the nineteenth century] I need not to emphasize... [And today] is the imitation of, or inspiration by, much more recent styles, styles which had never previously been revived. Of course, all reviving of styles of the past is a sign of weakness, because in revivals independent thinking and feeling matters less than the choice of patterns⁶.

Recordemos que Watkin señala el uso “incorrecto” que realiza Pevsner del término. Pero, ¿incorrecto con relación a qué? Watkin recurre a la interpretación del historicismo que desarrolla Karl Popper para quien la doctrina historicista “afirma que la historia está regida por

leyes históricas o evolutivas específicas cuyo descubrimiento podría permitirnos profetizar el destino del hombre”. Esta interpretación se concentra en el papel que juega el investigador o “filósofo social” quien, según Popper, construye un esquema general del desarrollo humano, que destaca únicamente a los actores “realmente importantes”⁷. Popper cree que el conflicto que supone el historicismo deriva de algo “no menos admirable y firme que peligroso, a saber, nuestra impaciencia por mejorar la suerte de nuestro prójimo”⁸. También nos recuerda que

*...ni la naturaleza ni la historia pueden decirnos lo que debemos hacer [...] Los hechos, ya sean de la naturaleza o de la historia, no pueden determinar los fines que hemos de elegir. Somos nosotros quienes le damos una finalidad y un sentido a la naturaleza y a la historia. [Así,] el historicismo no es más que una de las muchas tentativas de superar ese dualismo [entre los hechos y las decisiones]; nace del temor que nos produce la comprensión de que en última instancia toda la responsabilidad cae sobre nosotros, aun por las normas que elegimos. Pero una tentativa de este tipo representa exactamente, a mi entender, lo que suele describirse como superstición, pues supone que podemos cosechar allí donde no hemos sembrado; trata de persuadirnos de que con sólo ajustar nuestro paso al de la historia, todo habrá (y deberá) de marchar a la perfección [...] y de que no es necesaria ninguna decisión fundamental de nuestra parte; trata de desplazar nuestra responsabilidad hacia la historia, y de este modo, hacia el juego de las fuerzas demoníacas que se mueven detrás de nosotros; trata de revelársenos en inspiraciones e intuiciones místicas y nos coloca así, a nosotros y nuestros actos, en el mismo nivel moral de un hombre que, inspirado por los horóscopos y los sueños, elige el número señalado para la lotería. Como el juego, el historicismo nace de la falta de fe en la racionalidad y la responsabilidad de nuestros actos*⁹.

Es la visión de la historia como profecía, visión denunciada por Popper y señalada por Jencks como más difundida e influyente de lo

que Watkin imagina, la que éste usa para enfilar sus baterías contra los historiadores por él estudiados, y en particular contra Pevsner. Así, para Watkin es incorrecto el uso que Pevsner da al término historicismo porque, de acuerdo con la interpretación que aquél hace de las ideas de Popper, Pevsner desconoce tanto el origen del término como su contenido.

Es obvio que para Watkin es necesario identificar a Pevsner con la primera acepción que cuestiona, esto es, el historicismo como predicción histórica, aún a riesgo de dejar sin piso la tradición intelectual que éste ayudó a construir. Sin embargo, lo que yo veo es que Pevsner no sólo no hace un uso incorrecto del término, sino que crea una tercera acepción del mismo, al mismo tiempo que establece su campo de aplicación. Y es este uso “incorrecto” del término el que se encuentra ampliamente difundido en los escritos de autores como Leonardo Benevolo, Peter Collins, William Curtis o John Summerson.

Sabemos también que existe una segunda acepción del historicismo, que Jencks señala como más amplia y que Watkin no desarrolla: la que critica al Movimiento Moderno. En su desarrollo, dicha crítica señala que estamos lejos de alcanzar un consenso en torno al contenido del término *historicismo*. Watkin cita el desacuerdo entre Popper, quien lo ataca, y Karl Mannheim (1893-1947), quien lo defiende. Lo extraño de la cuestión es que es la única mención que se hace en el libro sobre el particular (pp.114-115), y no se trata más del asunto. Pasando por alto este aspecto anecdótico, Watkin señala que al prevalecer la idea del historicismo como predicción, su consecuencia directa es la obsolescencia de los patrones culturales, religiosos, morales y políticos de épocas pasadas.

Ahora bien, que el arquitecto se permita buscar en el pasado fuentes de inspiración, algo pretendido por Watkin, ¿no hace de Watkin la clase de historicista que Pevsner cuestiona en “El retorno del Historicismo”? La respuesta es afirmativa si por inspiración en el pasado se entiende estrictamente la “imitación de períodos”, tal como Pevsner la concibe. Pero dicha imitación, ¿en qué grado ha de

darse para ser considerada como tal? ¿Hará eco del señalamiento de Summerson, en el sentido de caracterizarse por la alusión a un estilo, por ligera y marginal que ella sea?

Para aclarar este aspecto confuso del historicismo, debemos remitirnos a su etimología. Tomemos las apreciaciones que sobre el tema aportan Panayotis Tournikiotis y Alan Colquhoun.

En *The Historiography of Modern Architecture*, su tesis doctoral de 1987, Tournikiotis señala al vocablo alemán *Historismus* como el origen del término historicismo, vocablo que en su acepción original “denota una concepción de la historia que considera que todos los fenómenos sociales y culturales están estrechamente ligados a una realidad histórica específica”¹⁰. Este autor hace la salvedad de que durante el siglo XIX no se disponía en la arquitectura de un término explícito para denominar la práctica de reutilización de formas tomadas de los estilos del pasado, y que sólo hacia los años veinte y treinta del siglo XX adquirió su connotación distintiva en el campo del arte y la arquitectura.

Para Tournikiotis, en el uso reciente del término en la arquitectura se pueden identificar dos corrientes, que nacen a partir de una crítica del concepto, y que aparecen yuxtapuestas en la obra de Watkin: la primera, como “teoría de la historia” (Popper); la segunda, como “imitación de estilos del pasado” (Pevsner)¹¹. Tournikiotis piensa que las críticas de Pevsner y de Popper apuntan al significado original del término, aunque se encuentran mediadas por los distintos enfoques que cada uno establece. Concluye que el significado original del término lleva indefectiblemente a la idea del *Zeitgeist*, por un lado; por el otro, a declarar, bajo la idea de la irrepetibilidad del mismo, “el carácter ilegítimo (o retrógrado) de tomar prestados en determinado período los modelos y las formas de otro período situado en un pasado más o menos remoto”¹².

Y esto supone el problema de la distancia que debe existir entre el historiador y el fenómeno por él observado. Si la idea del *Zeitgeist* se

sigue al pie de la letra, el historiador debe acercarse a los hechos “tal como fueron en realidad”. Llegará un momento en el cual no habrá distancia entre él y los hechos, hechos que se convertirán en su propio presente. A falta de la pretendida objetividad, el historiador no podrá reconocer los hechos “tal como son”. Es entonces cuando se convierte no sólo en un narrador, sino también en protagonista de sus propios juicios.

Ello nos recuerda la paradoja de la historia, o más bien de la historiografía, que se ha convertido en una mirada a la cultura siempre desde el presente. Debido a esto, la “obligación moral” que pesa sobre la arquitectura del siglo XX, la obligación de ser completamente distinta de la arquitectura de *todos* los siglos anteriores, condicionó a sus historiadores a “inventar” su genealogía. Si sus comienzos se hallan en el siglo XIX, en el XV, o en el XII, ello se debe a que cada investigador le impone su visión particular. Tournikiotis señala que

*Cuando el historiador adopta el estilo de un período precedente [p.e., el Gótico] como paradigma para ese ‘futuro que viene’, lo que está haciendo es contradecir los principios mismos del historicismo como teoría de la historia... las historias de la arquitectura moderna [convierten al historicismo en] el fundamento teórico para la conversión efectiva del pasado normativo en un presente prometedor... Al final, la ruptura entre los historiadores de la arquitectura moderna y la tradición fue sólo simbólica*¹³.

Queda entonces una pregunta por hacer: ¿por qué, a pesar de sus evidentes contradicciones, recibieron tanta acogida la “teoría de la arquitectura moderna” y su práctica en los respectivos países de adopción de Pevsner y Giedion, Inglaterra y Estados Unidos? Tournikiotis señala que sólo los intelectuales alemanes tenían acceso a las obras clave de la historiografía del arte (disciplina desarrollada por autores como Winckelmann, Wolfflin, Burckhardt, Fiedler y Frankl) y, dado que estas obras no habían sido traducidas al inglés, esto les permitió no sólo conocer de primera mano dichas ideas, sino también

el convertirse en divulgadores de las mismas en esas naciones ¹⁴. No se puede negar que, aunque Watkin critica duramente sus consecuencias, en la teoría y en la práctica, precisamente éstas indican la fortaleza de la “nueva tradición”.

Alan Colquhoun es de un pensar distinto al de Watkin. En su ensayo “Tres clases de historicismo”, critica la actitud de los historiadores que como Watkin atacan a la arquitectura moderna por su preocupación moral. La crítica se funda en que estos historiadores “ignoran el hecho de que la interacción de ideas morales con la idea de belleza es una característica del clasicismo francés (como lo es de la estética medieval y neoplatónica) y de ningún modo se limita a la arquitectura moderna” ¹⁵.

Tanto Colquhoun como Tournikiotis coinciden en la etimología de la palabra historicismo; la diferencia estriba en que el primero establece conjeturas acerca de la influencia de Benedetto Croce, quien sustituye el original alemán por el italiano *storicismo*, más próximo a la expresión actual, en tanto que el segundo sigue la línea de la doble crítica de Popper y Pevsner. Colquhoun intenta “aclarar la confusión que rodea a la palabra *historicismo* en la moderna crítica arquitectónica”:

Las definiciones del diccionario (y el uso general) sugieren que hay tres interpretaciones del historicismo: 1. La teoría de que todos los fenómenos socioculturales están históricamente determinados y que todas las verdades son relativas. 2. Una preocupación por las instituciones y tradiciones del pasado. 3. El uso de formas históricas. La palabra historicismo puede por tanto aplicarse a tres objetos completamente separados: el primero es una teoría de la historia; el segundo, una actitud; el tercero, una práctica artística. No existe garantía de que los tres tengan nada en común ¹⁶.

Si nos atenemos sólo a la primera interpretación, veremos que Colquhoun concuerda con Watkin, Popper y Mannheim en señalar

que su debilidad fundamental es el relativismo cultural, relativismo que para la arquitectura se evidencia en la tercera interpretación, la proliferación del *eclecticismo*. Se oponía a este relativismo el “vuelo al futuro”, según el cual las culturas “estaban sujetas a un *potencial* ideal, *al que estaban conduciendo* los acontecimientos históricos”. De acuerdo con esto,

*El arte y la arquitectura sólo podían cumplir con sus destinos históricos volviendo sus espaldas a la tradición. Sólo mirando hacia el futuro podían ser fieles al espíritu de la historia y dar expresión en sus obras al espíritu de la época. En arquitectura, esto significaba la continua creación de nuevas formas bajo el impulso del desarrollo social y tecnológico, así como la representación simbólica de la sociedad a través de dichas formas*¹⁷.

Watkin no parece darse cuenta de este cambio de orientación de la historia, evidente en Pugin, quien miraba hacia atrás, al Gótico, frente a Pevsner, quien en cambio miraba hacia adelante, al “Estilo Internacional”. Un olvido que, consciente o no, es clave porque señala una falta de claridad en su crítica: ésta no sólo no reconoce las dos direcciones de la historia que encarnan estos autores, que los separan más que los vinculan, sino que achaca al segundo el uso “incorrecto” del término *historicismo*. Sin embargo, conviene recordar que precisamente la historia y la teoría de la arquitectura han legitimado las dos acepciones del historicismo. Esto es, su historiografía se ha validado tanto las críticas de Pevsner a la arquitectura como “imitación de estilos”, como la oposición a aplicar la “predicción histórica” para determinar el estilo arquitectónico, de acuerdo con las denuncias de Popper. Para Colquhoun la crítica de autores como Watkin ha sido bastante limitada y carente de autonomía:

Al haberse limitado su ataque principalmente a dos aspectos de la modernidad—el determinismo histórico y la amnesia histórica—,

*todo cuanto han sido capaces de proponer es el reverso de estas dos ideas: 1. La historia no está absolutamente determinada; 2. La aceptación de la tradición, de alguna forma, es la condición del significado arquitectónico. Estas dos proposiciones, al ser reacciones ante otras proposiciones, siguen siendo negativas y carecen de una base sistemática y legítima propia*¹⁸.

De lo anterior se deduce que, al dedicarse a la crítica de la arquitectura moderna, Watkin sólo se enfoca en cuestionar lo que ella señala de manera visible, y no lo hace con sus aspectos ocultos. Esto nos lleva al problema de la imitación. De acuerdo con Colquhoun, en la acepción del historicismo como “teoría histórica” está implícita la exclusión de la idea de *imitación* en la creación artística, idea en la que la obra de arte se entiende como “un espejo en el que uno ve otra cosa”.

En suma, si toda obra es el reflejo de su tiempo, por un lado, pero por el otro existe la prohibición hacia la inspiración, sea por el pasado o por el presente, no podemos hablar legítimamente de un “espíritu de la época”, porque las obras de una cierta cultura no expresan dicho espíritu si no pueden imitar sus rasgos. Colquhoun señala que nadie previó que rechazar la inspiración por el presente equivalía a negar el *Zeitgeist*. De aquí se desprende que para este autor, las críticas a la primera acepción que define para el del historicismo no han podido reafirmar la conciencia histórica, en la medida en que no han logrado establecer una nueva “teoría de la historia” que la sustituya y supere sus contradicciones.

Finaliza esta disquisición sobre el sentido de la historia con una afirmación de Colquhoun que no deja de ser inquietante, tanto por su vehemencia como por sus implicaciones para el ejercicio de la arquitectura, toda vez que el pensamiento de dicho autor es actualmente objeto de debate en el mundo de la teoría de la arquitectura:

... todo cuanto hoy día producimos está destinado a ser específicamente moderno; no importa cómo incorporemos el pasado en nuestra obra, deberíamos dirigir nuestra mirada a aquella otra tradición –la tradición de la modernidad– para ver cuáles de sus elementos persisten inevitablemente en nuestra actitud hacia las obras de arte y arquitectura ¹⁹.

C) LA FUNCIÓN MORAL DE LA ARQUITECTURA

En mi opinión, el problema fundamental de la “teoría de la arquitectura moderna” está en que sus ideales no pudieron cumplirse. Si se observan con detenimiento dichos ideales, tal como los presentó Peter Collins en *Los ideales de la arquitectura moderna* ²⁰, resulta que se confunden con los medios requeridos para realizarlos. Pero al estar los arquitectos en posibilidad de utilizarlos de manera acrítica para defender sus propuestas, se sobreentiende que fácilmente se cayera en un esteticismo carente de preocupaciones sociales.

En un sentido estricto, esto se corresponde con una pérdida de la capacidad de reconocer de alguna manera el propósito social de los edificios. Vestirlos de discurso moralizante, de un “sermón en concreto”, como lo señala Scruton, en el epígrafe inicial de este ensayo, no hizo sino complicar más las cosas. Los arquitectos no somos los únicos que tendemos a crear problemas morales donde no los hay; lo distinto es que pensamos erróneamente que podemos resolver con estética lo que creemos son las grandes injusticias de la sociedad. Sin embargo, esta preocupación apunta a cuestiones de importancia trascendental, que es conveniente precisar:

1. ¿Existen códigos morales para experimentar la arquitectura?
2. ¿Cuáles serían las “razones morales” de la tradición clásica, que la harían preferible a buena parte de la arquitectura moderna y actual?
3. ¿Cuál es la naturaleza de la relación entre la estética y la moralidad, tal como se ha aplicado a la arquitectura?

4. ¿Cuáles son las razones que sustentan el cambio en la relación entre la práctica de la arquitectura y el conocimiento histórico, tal como lo evidencian los usos de los estilos?
5. ¿En qué medida la historia, la tradición, la memoria, el gusto, contribuyen a modelar un entorno urbano *moral*, es decir, humano?

Sin importar por ahora si hemos de encontrar respuestas aceptables a estas preguntas o no, respuestas que serán tema de otros debates, por ahora nos interesa reconocer que, en la competencia entre los argumentos que determinan el estilo de los edificios, parece que las motivaciones estéticas siempre están a la zaga de aquellas que defienden necesidades funcionales o tecnológicas. Pero Watkin advierte acertadamente que incluso el expresar estas “necesidades” se constituye en una decisión estética. Si creemos en el epígrafe de Scruton ya señalado, y si existe una necesidad que es propia de la arquitectura, parece ser que aquélla consiste, según el propio Scruton, en someterse a las leyes estéticas, cualesquiera que éstas sean.

Ahora bien, estas leyes suponen un “deber ser” de la arquitectura, una falacia naturalista. Se trata de una cuestión que, como subraya Tournikiotis, ya estaba presente en las genealogías de la arquitectura moderna: el sentido de las relaciones entre la *práctica arquitectónica* y el *conocimiento histórico*. Se trata nada más y nada menos que de la pregunta por el aspecto que ha de tener la arquitectura *que viene*. Y no sólo eso, sino también, y en primer lugar, la reflexión sobre su influencia en la vida pública. Así, Jencks nos habla de “la experiencia moral de la arquitectura”, y lo explica de la siguiente forma:

Cuando decimos que un edificio es estéticamente bello, o coherente o pintoresco, en ese juicio va siempre oculto un valor ético. Y si consideramos la ‘integridad’ como cualidad de una obra, también hay un tinte ético, como sugieren las connotaciones de esa palabra [...] Y al contrario ocurre lo mismo. Los edificios ‘feos’

paracen cargarnos con su pesadez, su trivialidad o su brutalidad y estas reacciones pronto trascienden sus orígenes estéticos [...] Tendemos a considerar opresivo, y por ende posiblemente inmoral, todo aquello que no nos gusta por razones estéticas. Y aunque esta reacción moral es una constante psicológica en nuestra experiencia de la arquitectura, plantea curiosos problemas éticos que apenas se han abordado... La arquitectura tiene un componente moral, tanto porque se relaciona con otras arquitecturas y las cambia, tal es el curso de la historia, como porque es un pequeño universo de significados internamente relacionados ²¹.

De esta manera, Jencks afronta la cuestión de cómo ha de desarrollarse el juicio a los edificios. Y establece dos tipos de juicio:

... el que valora un edificio por sus ideas (o por la aportación que hace a la sociedad y la historia) y el que aprueba una arquitectura porque está bien hecha. He aquí involucrados dos tipos de juicios que inevitablemente se confunden, el extrínseco y el intrínseco, la relación de un edificio con otros edificios, y las relaciones entre las partes de un mismo edificio. Y lo que está en juego es la distinción, objeto en la actualidad de amplios debates, entre la arquitectura como arte social y la arquitectura como disciplina autónoma ²².

Con este ensayo he pretendido aclarar el contenido de un discurso sobre el sentido de las relaciones entre la arquitectura, la estética y la moral. Con todo, dos observaciones finales se desprenden de lo realizado hasta aquí. Observaciones que deben ser vigencia a autores como Watkin. En primer lugar, tenemos que, así como la “regeneración moral” de una sociedad no puede lograrse a partir de la revitalización *-revival-* de los estilos del pasado, dicha regeneración tampoco se logra si el estilo “se anticipa” a su tiempo. En segundo lugar, es preciso reconocer que para los arquitectos es tan válido inspirarse en el pasado, como lo puede ser el no hacerlo.

En *La miseria del historicismo* concluye Popper la crítica a esa concepción de la historia con un cuestionamiento al temor frente al cambio:

*Después de todo, ¿no serán los historicistas los que tienen miedo del cambio? ¿Y no será quizá este temor a cambiar lo que les hace tan absolutamente incapaces de reaccionar racionalmente ante la crítica y lo que hace que los demás acojan tan bien sus enseñanzas? Ciertamente parece como si los historicistas estuviesen intentando compensar la pérdida de un mundo inmutable [...], aferrándose a la creencia de que el cambio puede ser previsto porque está regido por una ley inmutable*²³.

Esto sugiere algo que, parafraseando a Nietzsche, implica redescubrir “la utilidad e inconvenientes de la Historia para la vida”, más aún si tenemos en cuenta lo que con vehemencia señala Colquhoun:

*Cuanto más objetivo se vuelve nuestro conocimiento del pasado, menos se puede aplicar el pasado a nuestro tiempo. El uso del pasado para suministrar modelos para el presente depende de la distorsión ideológica del primero; y todo el esfuerzo de la historiografía moderna va encaminado a eliminar esas distorsiones. En este sentido, la historiografía moderna es el (sic) descendiente directo del historicismo. Y, como tal, está consagrada a una visión relativista del pasado y se resiste al uso de la historia para la obtención de modelos directos*²⁴.

En mi opinión, la respuesta a la cuestión que plantea esta apreciación sobre los límites de uso del pasado en la arquitectura, va de la mano con lo señalado por Harry Stuart Goodhart-Rendel, en una réplica suya a Pevsner sobre lo nuevo y lo viejo en el estilo:

“Pronto todo será viejo, y ni mejor ni peor por eso”²⁵.

NOTAS

¹ WATKIN, *op. cit.*, p.127.

² JENCKS, Charles. “*The Tory Interpretation of History*”. En: *The Architectural Review*. Volume CLXIII, Number 972, February 1978. London: The Architectural Press. Reimpreso en JENCKS, *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982, pp.170-175. (Título original: *Late-Modern Architecture and other Essays*. London: Academy Editions, 1980. version castellana de Justo G. Beramendi). Mis agradecimientos al arquitecto Francisco Ramírez por indicarme la existencia de la reseña y por facilitarla para este ensayo.

³ *Ibid.*, p.171.

⁴ *Ibid.*, p.175.

⁵ *Vid. supra*, capítulo 2.

⁶ PEVSNER, “*The Return of Historicism*”. *R.I.B.A Journal*, London, 1961. Reimpreso en *Studies in Art, Architecture and Design*. Vol. II, *Victorian and After*, London, 1968, pp.243-244. Citado por WATKIN, *op. cit.*, pp.118-119.

⁷ POPPER, *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1981, p.23. (Título original: *The Open Society and its Enemies*. Princeton (New Jersey), London: Princeton University Press y Routledge & Keegan Paul Ltd., 1945. Versión castellana de Eduardo Lodel.)

⁸ *Ibid.*, p.12.

⁹ *Ibid.*, pp.438-439.

¹⁰ TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Ed. cit., p.254-255.

¹¹ *Ibid.*, p.255.

¹² *Ibid.*, p.256. Tournikiotis no reconoce la amonestación que hace Pevsner a la imitación de la arquitectura moderna misma, amonestación señalada por Watkin.

¹³ *Ibid.*, p.259.

¹⁴ *Ibid.*, p.63.

¹⁵ COLQUHOUN, Alan. *Modernidad y tradición clásica*. Serie Arte & Arquitectura. Madrid: Ediciones Júcar, 1991, p.152, nota 2. (Título original: *Modernity and the Classical Tradition*. Cambridge (Mass.): The Massachusetts Institute of Technology, 1989. Versión castellana de Ramón Martínez Castellote).

¹⁶ *Ibid.*, p.23.

¹⁷ *Ibid.*, pp.34-35.

¹⁸ *Ibid.*, p.36.

¹⁹ *Ibid.*, p.39.

²⁰ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. S.L.: 1965. (Título original: *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*). Colección “GG Reprints”. Quinta edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1998. Versión castellana de Ignasi de Solà-Morales Rubió).

²¹ JENCKS, Charles. “Arquitectura y moral”. *Op. cit.*, p. 176.

²² *Ibid.*

²³ POPPER, *La miseria del historicismo*. Colección “El Libro de Bolsillo”. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1999, p.176. (Título original: “The Poverty of Historicism”. En: *Economica*, Nueva serie, vol.XI, núms. 42,43; vol.XII, núm. 46, 1944,1945. Versión castellana de Pedro Schwartz).

²⁴ *Ibid.*, p.37.

²⁵ WATKIN, *op. cit.*, p.119.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

BIBLIOGRAFÍA

- BENEVOLO, Leonardo. *Diseño de la ciudad - 5. El arte y la ciudad contemporánea*. Tercera edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981. (Título original: *L'arte e la città contemporanea*. Roma, Bari: Gius, Laterza & Figli Spa., 1977. Versión castellana de Antoni Moragas).
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidad y tradición clásica*. Serie Arte & Arquitectura. Madrid: Ediciones Júcar, 1991. (Título original: *Modernity and the Classical Tradition*. Cambridge (Mass.): The Massachusetts Institute of Technology, 1989. Versión castellana de Ramón Martínez Castellote).
- COWIE, A. P. -editor-. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Fourth Edition, Sixth Impression. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- DALRYMPLE, Theodore (s.f.). "Los usos de la corrupción". En: *El malpensante*. No. 35, diciembre 16 del 2001 - enero 31 del 2002. Versión castellana de Adriana de la Espriella.
- FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1995.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1987, 1997.
- JENCKS, Charles. *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982. (Título original: *Late-Modern Architecture and other Essays*. London: Academy Editions, 1980. Versión castellana de Justo G. Beramendi).

- _____. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. (Título original: *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1977. Versión castellana de Ricardo Pédigo y Antonia Kerrigan).
- LE CORBUSIER. *Hacia una Arquitectura*. Segunda edición. Barcelona: Editorial Poseidón, S. L., 1978. (Título original: *Vers Une Architecture*, 1923. Versión castellana de Josefina Martínez Alinari).
- PEVSNER, Nikolaus. *Studies in Art, Architecture and Design. Vol.II, Victorian and After*. London: Thames and Hudson, 1968.
- POPPER, Karl. *La miseria del historicismo*. Colección “El Libro de Bolsillo”. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1999. (Título original: “The Poverty of Historicism”. En: *Economica*, Nueva serie, vol.XI, núms. 42,43; vol.XII, núm. 46, 1944,1945. Versión castellana de Pedro Schwartz).
- _____. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1981. (Título original: *The Open Society and its Enemies*. Princeton (New Jersey), London: Princeton University Press, Routledge & Keegan Paul Ltd., 1945. Versión castellana de Eduardo Loedel).
- SARNITZ, August. *Adolf Loos. 1870-1933. Arquitecto, crítico cultural y dandi*. Colonia: Taschen GmbH, 2003. Versión castellana de Latido.
- SUMMERSON, John. *Georgian London*. London: Pleiades Books Ltd., 1945.
- _____. *The Classical Language of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1963.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Librería Maira y Celeste Ediciones S. A., 2001. (Título original: *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge (Massachusetts): The Massachusetts Institute of Technology, 1999. Versión castellana de Jorge Sáinz).
- WATKIN, David. *Morality and Architecture Revisited*. London: The Chicago University Press and John Murray Ltd., 2001.



Universidad
del Valle

Programa&Editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co