

## **Introducción**

Todos se habrán ido entonces, menos nosotros, porque estamos atados a este suelo por un cuarto lleno de baúles en los que se conservan aún los utensilios domésticos y la ropa de los abuelos, de mis abuelos, y los toldos que usaron los caballos de mis padres cuando vinieron a Macondo huyendo de la guerra. Estamos sembrados a este suelo por el recuerdo de los muertos remotos cuyos huesos ya no podrían encontrarse a veinte brazas bajo la tierra.

*Gabriel García Márquez.*<sup>1</sup>

La historia de la arquitectura ha sido siempre manipulada para justificar teorías proyectuales. Por ello, al presentar las distintas corrientes contemporáneas sus teorías de historia, surge una recurrente incertidumbre sobre el concepto de 'historia', debido a sus constantes cambios y a su carácter esquivo.

El presente trabajo de investigación muestra el uso de la 'historia' en los sucesivos debates de la arquitectura anglosajona para justificar sus propuestas en las últimas cinco décadas. Más allá de proporcionar formas y referencias del pasado, se evidencia que la 'historia' es un concepto cultural que ha formado parte del proceso proyectual durante este periodo.

•

<sup>1</sup> García Márquez, Gabriel. *La hojarasca* (1955). Grandes Autores, Biblioteca de Literatura Universal. Colabora *La Verdad* y CAM Fundación Cultural; pág. 93.

## I.

Una fuente de material original la genera una serie de entrevistas con arquitectos que tuvieron un papel destacado en el periodo a estudiar, y sus correspondientes transcripciones forman parte de la *Introducción*. A partir de aquí, esta tesis se presenta como una reflexión sobre los comentarios de los entrevistados.

En primer lugar fue importante elegir un grupo de arquitectos interesados en la 'historia' desde distintos ángulos. Seguidamente, aunque no menos importante, se ha buscado la relación existente entre estas prácticas de historia y la educación del arquitecto. El listado de los personajes que han contribuido con sus opiniones a esta tesis sigue el orden de la secuencia de las entrevistas:

Robert Venturi es bien conocido tanto por su contribución teórica a través de libros, numerosos artículos y su enseñanza, además de por su obra construida. Todos sus trabajos hicieron del uso de 'historia' un elemento provocativo hacia la crítica del 'heroico Movimiento Moderno'.

Francis Duffy fue entrevistado siendo el Presidente del *RIBA* (Instituto Real de Arquitectos Británicos), una posición que le hizo ser mediador entre la educación y la profesión.

Cedric Price fue necesario por la visión futurista que sus 'anti-edificios' propusieron en los años 60. Su trabajo será discutido desde el punto de vista de la

'historia' entendida como una idea de cambio y enfocada hacia el futuro. Price fue también entrevistado debido a su defensa del profesionalismo.

Finalmente, Peter Smithson, quien es el personaje alrededor del cual - junto con Alison Smithson - comienza esta tesis. Desde una creencia en la 'historia' como la portadora de, primero, los principios a seguir y, más tarde, como el ejemplo del tipo de principios a perseguir; los Smithson contribuyeron con el final de los *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* y ayudaron a abrir la arquitectura hacia otras disciplinas.

Mis preguntas a los entrevistados son el resultado de la sensación continua de una existencia de interrogantes sin respuestas acerca de la relación del arquitecto con la 'historia' durante los últimos cincuenta años de arquitectura anglosajona. No es fácil encontrar explicaciones a cómo la historia ha sido enseñada, a los distintos papeles de la profesión del arquitecto; a la definición de 'arquitecto'; a la importancia de la ideología en la arquitectura, de la utopía, de la tradición; e incluso a preguntas banales, aún no resueltas, como: ¿qué pasó con la famosa carta sin respuesta que el artista Richard Hamilton envió en 1957 a los Smithson enumerando los principios del Pop? En este punto, el historiador Charles Jencks, por ejemplo, sugiere en *Modern Movements in Architecture* (1973) que la carta sin respuesta marcó el punto donde los Smithson empezaron "su propia salida del movimiento Pop".<sup>2</sup> Peter Smithson declara en la entrevista para esta tesis que la carta no fue respondida ya que nunca la recibieron. Este episodio ilustra el conflicto entre las acciones del arquitecto y las interpretaciones del historiador, un tema constante en esta tesis.

No sólo por los distintos enfoques, sino también debido a los distintos intereses de estos personajes, fue imposible formular las mismas preguntas a todos ellos (véase, por ejemplo, la reacción de Cedric Price cuando se le pregunta sobre las declaraciones de Manfredo Tafuri en *Progetto e Utopia*). Cada entrevista requirió seguir su propio curso.

El objetivo de esta serie de entrevistas fue recuperar el recuerdo de un periodo histórico al que - en palabras de García Márquez - los entrevistados están sembrados por sus memorias. Se trata de rescatar la posible usurpación por parte de textos de historia de la memoria crítica del entrevistado, quien conserva en el recuerdo sus deseos arquitectónicos personales y colectivos, así como a los responsables de sus frustraciones.

El valor de estas entrevistas se encuentra no sólo en las respuestas sino también en la posibilidad de especular con ellas. A partir de ellas, la investigación se concentra en el cambiante uso de la 'historia', un elemento de referencia común en las entrevistas. Son fuentes originales de esta tesis y aquí están transcritas.

•

<sup>2</sup> Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*. Penguin Books 1973; pág. 278.

## **Entrevista con Robert Venturi**

En el periodo actual de cambios en la práctica de la arquitectura, ¿cual sería para usted el papel a desarrollar por las escuelas de arquitectura?

**Robert Venturi.** Ésa es una pregunta profunda, muy extensa y que incluye el tema de la educación en arquitectura. No tengo ideas precisas sobre el tema ya que, durante las últimas décadas, mi foco de atención ha sido la práctica de la arquitectura y la escritura sobre arquitectura. Incluso cuando yo enseñaba en las escuelas de arquitectura, no pensaba mucho sobre pedagogía. Denise Scott Brown se ha centrado más sobre la dimensión teórica de la educación.

Siempre ha habido, supongo, desde que yo he estado relacionado con las escuelas, una tensión entre la escuela como institución académica y la escuela como institución profesional, entre la promoción de una disciplina académica y la enseñanza de una disciplina profesional, entre la teoría y la práctica. Entiendo que existen unas tensiones similares dentro de las escuelas de Derecho y las de Medicina.

La tradición de arquitectura como una disciplina académica ha estado ejemplarizada durante los últimos siglos por el sistema francés, originalmente el de la Academia Francesa, fundada por Colbert en el reinado de Luis XIV, y que luego pasó a ser la Escuela de Bellas Artes. El sistema americano de educación arquitectónica, hasta los últimos cincuenta años

aproximadamente, se ha basado en el sistema francés que llevaba consigo un enfoque académico.

Las escuelas inglesas apenas existían hace sesenta años. La educación arquitectónica en Gran Bretaña derivaba esencialmente de la enseñanza del aprendiz. La educación formal en Gran Bretaña es reciente y esto es, quizás, una de las razones por las que los arquitectos tengan poca importancia en Gran Bretaña. Cuando yo ejercí allí como arquitecto, tuve la sensación de que, al final, me consideraban más como a un hombre de negocios que como a un profesional. Me consideraban como a uno que se dedicaba a vender ideas. En América, tú eres un profesional y tú tienes una relación de confianza con el cliente. En Inglaterra, tú eres un adversario ganando dinero. Podría ser que esta actitud deriva de que en Inglaterra la arquitectura ha sido a duras penas, y sólo recientemente, una disciplina profesional.

Cuando yo era joven, tanto como estudiante y como profesor, el énfasis estaba en la escuela como lugar donde aprendías una profesión; estabas aprendiendo sobre las técnicas del diseño arquitectónico y la construcción. Muchos de los profesores ejercían como arquitectos, la mayoría de los críticos tenían un estudio profesional y le dedicaban tres tardes a la semana a la enseñanza. Ese era el ideal. Cuando fui a Princeton, sin embargo, la escuela era más académica, más tradicional.

Cuando dice académica, ¿quiere decir más teórica?

Más teórica; no todos los críticos ni todos los profesores ejercían la profesión.

¿Cómo relaciona el término 'teórico' con el término 'histórico'?

Historia y teoría se encuentran bastante juntas. Cuando especulas con la historia, estás teorizando. Cuando fui a la universidad en Princeton obtuve una excelente educación. Allí la historia era muy importante, mientras que la historia estuvo fuera del curriculum en cualquier otro lado de los Estados Unidos durante los años 40 y 50. Historia significaba 'pasado de moda', Escuela de Bellas Artes. Bauhaus era el camino, no había historia - excepto un poco para alentar la ideología. Eso era un error, y yo fui una de las primeras personas en enseñar un curso de teoría en nuestra era. Creo que mi curso fue el único curso de teoría en las escuelas de los Estados Unidos durante los años 60. Hoy en día cada escuela tiene cuatro, cinco, o seis cursos de teoría. El péndulo ha oscilado hacia el otro extremo, lo cual también es malo. Así, en esta ondulación entre teoría y práctica, en este momento, creo que somos peligrosamente demasiado teóricos, y la gente que sale de la escuela está poco preparada para la realidad - ciertamente no

entienden la emoción de enfrentarse a la realidad que la arquitectura, como disciplina, lleva consigo. Creo que la mayoría de la gente que empieza arquitectura quiere construir, tú eres un artista y quieres hacer algo. La teoría tiene que estar allí, cuanto más educado seas, mejor construirás, pero, al fin, tienes que construir. Creo que tengo derecho a decir que el péndulo ha oscilado demasiado en una dirección porque yo ya he contribuido al campo de la arquitectura teórica con mi enseñanza y escritos.

Analizando las distintas escuelas desde los años 30, he comprobado cómo la historia de la arquitectura ha sido manipulada y enseñada de cierta manera para demostrar y enseñar cómo ejercer la práctica.

Tienes toda la razón. La historia fue usada para probar puntos, la historia fue usada para defender una ideología. Pero la ideología es el enemigo del arte. Un verdadero artista no es alguien quien trata de promocionar una ideología o de promocionar puntos; él o ella está tratando de hacer un trabajo, y si lo que él o ella hace corresponde con una ideología, eso es fortuito. Cuando historia entró en el sistema Bauhaus de Harvard, en los años 40, a través de Sigfried Giedion, quien escribió el libro *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, representó una visión muy parcial de la historia. Yo tuve suerte porque cuando fui a Princeton nos enseñaban la historia en una forma más objetiva. Así la implicación podría ser que, cuando te educas como arquitecto, no estás en un seminario. Un seminario es una escuela en donde recibes 'la palabra,' conoces 'el camino' y tú estás aprendiendo esa ideología para transmitirla, promocionarla en el mundo. Cuando vas a una escuela de arquitectura, no te deberían de enseñar de esa manera, de la manera en que enseñaban en último sistema Bauhaus; y pienso que, en gran medida, es así como se enseña ahora cuando vas a una escuela que promociona 'decon'.

Cuando fui a la escuela en Princeton en los años 40, ésta era una escuela de Movimiento Moderno. Se reconocía a la arquitectura moderna como la apropiada para ese tiempo, pero lo veías en el contexto histórico, y la implicación era que tú evolucionarías históricamente más allá del Movimiento Moderno. El Movimiento Moderno no era el fin, era tan sólo una parte de una evolución de la arquitectura en historia.

Hablando sobre palabras, al leer diversos artículos en revistas de arquitectura resulta evidente la existencia de un vocabulario diferente en cada década. Estas palabras son como las pistas del tiempo: en los años 60 la palabra era 'comunicación' (debido a la nueva tecnología), en los 70 la palabra fue 'mensaje' (estando la semiología aplicada a la arquitectura). ¿Cree en la continuidad de una historia sin fisuras?

Creo que es inevitable que el vocabulario evolucione y cambie. En los años 40 era 'espacio' y 'expresión'. Y entonces vino a ser 'significado'. Yo usé mucho la palabra 'significado' en los 60, la cual representó una nueva idea y conectó más tarde con el tardío énfasis en semiología.

Inevitablemente yo uso ahora la palabra 'refugio' - la cual horroriza a la gente. Arquitectura es refugio. Esto es vulgar. Me encanta: es elemental. 'Decoración' horroriza a la gente. Algunas veces usas una nueva palabra para conmocionar porque a veces es conveniente conmocionar a la gente, lo que hace el significado más vivo. Lo peor es cuando la gente trata de conmocionar, de ser revolucionario por efecto, cuando tratan de ser una nueva tendencia. Hoy día, hay un peligro cuando se proclaman las nuevas tendencias. La gente que así mismo se llaman nuevas tendencias no son nuevas tendencias; son postergados. Postergados y nuevas tendencias han sido contradictorias en todos los periodos excepto en el nuestro. Hoy día postergados y nuevas tendencias no parece ser una contradicción. Y entonces surge el tema del bombo publicitario; hoy es el tiempo del bombo publicitario; tú haces algo de forma llamativo por el efecto, en relación con el arte publicitario, televisión, anuncios y cosas como aquellas con la que nuestra sensibilidad está en sintonía hoy día.

Sí, los vocabularios cambian; eso es apropiado porque tú describes cosas antiguas de nuevas formas. Sin embargo, el forzar no es bueno. Revoluciones forzadas no son buenas y hay una tendencia en la última década hacia esto debido al precedente, debido a que en el siglo XIX el buen arte fue considerado revolucionario. El buen arte no es siempre revolucionario. Miguel Ángel no fue un revolucionario, él no inventó un nuevo vocabulario, él usó el vocabulario antiguo de una forma nueva y tensa. Y entonces hay un cambio con el bombo publicitario de la arquitectura de revista. El uso que se hace de disciplinas externas para conectar con teorías de arquitectura puede ser útil pero también peligroso. Ha habido mucho de eso en la última década: semiología y teorías de deconstrucción tienden a ser aplicadas con frecuencia de forma artificial para mostrar lo brillante que es la persona que está haciendo referencia a filosofía o a lo que sea.

Continuando cronológicamente con las lecturas: ¿Que piensa de la declaración que Tafuri hizo en los 70 diciendo que la arquitectura, sin ideología, está muerta?

Los artistas no deberían tener una ideología. Los artistas deberían descubrir que lo que hacen se ajusta a una teoría, pero no deberían encontrar una teoría y probar el objetivo. No deberían probar una teoría a través de la arquitectura, porque frecuentemente es para atraer la atención sobre ellos mismos. Y los críticos hoy día no dan realmente una crítica de la calidad de la obra de arquitectura. En realidad usan la arquitectura para exponer una teoría y causar una impresión. Olvidan que la

idea de crítica es el analizar la obra de arte y evaluarla como una obra de arte, no como un producto o representación de una ideología o de cierta teoría esotérica. Ideología es el enemigo del arte. Y cuando uno no está bien educado sucumbe ante la ideología para parecer educado. Creo que mucho de esto tiene relación con el periodismo. Esto lleva consigo un enfoque periodístico que hace que la arquitectura sea periodísticamente perceptible y efectiva, es decir, el bombo publicitario.

¿Apoya una arquitectura basada en intuiciones y sentimientos?

Creo que la intuición es básica. Creo que uno de los grandes peligros y tragedias de hoy día es que la gente joven va a la escuela y son embaucados por teorías, y sepultan su obra y sumergen sus intuiciones para acomodar la teoría. Lo que la gente joven debería de hacer es el escuchar sus propias reacciones, lo que les gusta y lo que no les gusta. La intuición no está siempre acertada pero suele ser estupenda.

Deduzco de la forma en que usted habla que tiene miedo a que los estudiantes de arquitectura se conviertan en teóricos. ¿No cree que para poder proyectar siguiendo esos sentimientos e intuiciones es necesario el tener ese conocimiento?

Si, absolutamente, uno debiera tener una educación lo más amplia y elevada posible. Esto es otro problema que encontré en Inglaterra. Al final me di cuenta que los críticos no habían tenido una buena educación y eso podría derivar del sistema inglés de educación. En los Estados Unidos, si uno consigue una educación arquitectónica en una buena universidad, generalmente adquiere una buena base de conocimiento en las artes liberales, especialmente en historia. Y puede ser, si comparas Inglaterra con América, que haya muchas menos oportunidades de este tipo que lleven consigo tal abanico de posibilidades.

No hay duda de que debe de existir un equilibrio entre conocimiento e intuición. El artista no puede ser nunca más ingenuo debido a la tremenda complejidad tecnológica implicada en el arte de nuestro tiempo. Puede que uno sea un pintor ingenuo como Rousseau, pero es difícil hacer esto en arquitectura. Me preocupa que los proyectos de arquitectura heroica que se presentan en las escuelas son irreales. No guardan relación con las realidades de la construcción y de la función. Tienen miedo a ser 'del cada día', tienen miedo de emplear convencionalidades. Mucho del buen arte es convencional. Uno no tiene que ser poco convencional para ser bueno, uno no tiene que ser original para ser un genio. Uno tiene que ser bueno. La originalidad surge incidentemente. Uno vuelve más tarde y dice: "¡ah! Esto es original". Uno no

comienza diciendo "yo quiero ser original". Un artista puede emocionarse siendo real.

En relación con América e Inglaterra, encuentro distintas predilecciones en el vocabulario arquitectónico. ¿En que se diferencia la palabra precedente (muy usada en América) del término más europeo tipología?

Me gusta la simple idea de precedente, me gusta que tengamos que confiar en precedentes; es fantástico - somos afortunados de tener precedentes. Seguro, muchos de los precedentes están anticuados, pero muchos de los precedentes son buenos, por ejemplo, el lenguaje con el que ahora estamos hablando; podemos comunicarnos debido al lenguaje que deriva de un precedente.

Uno necesita saber dónde se ha estado y dónde se está para ir más adelante, y la gente que irá adelante son gente con el conocimiento de los precedentes y la aceptación de los precedentes, lo que con frecuencia yo llamo convención. Esto lleva consigo el tema del simbolismo, un elemento de diseño que el Movimiento Moderno desechó, junto a la referencia histórica. Pero uno no puede desecharlo. Incluso con la pintura abstracta, al final estableces unas relaciones. Relaciones y referencias son importantes. El Movimiento Moderno tiene un alto grado de simbolismo. Adoptó y adaptó un vocabulario industrial y lo hizo un 'gran estilo'. Está lleno de referencias y simbolismo, y es discutible emplearlo sin reconocerlo. Referencias y simbolismo son inevitables, y son dimensiones enriquecedoras.

Es bueno para los arquitectos estar bien educados; es triste que el miedo a la educación, o a mostrar una falta de educación, ha estado tras algunas corrientes protectoras del Posmodernismo que requieren familiaridad con los precedentes.

Un último punto: los dibujos de arquitectura. ¿Cree que pueden representar una teoría y una forma para hacer arquitectura?

Los dibujos en arquitectura son muy importantes. Los croquis, tal y como uno los va haciendo, te hablan y esto puede ser una forma fantástica para que tu proyecto evolucione. Algunas veces, al hacer bocetos, después de un rato, tu brazo y mano dirigen a tu ojo, a tu mente y al proyecto. Hay un dicho que solía usar desdeñosamente cuando yo era joven; te referirías a 'arquitectura de papel' queriendo decir arquitectura como diagramas. Y es un peligro que proyectes por el efecto del diseño como una representación en papel en lugar de como una solución arquitectónica. Está ese peligro. Nosotros amamos a las representaciones por ordenador. Nuestro estudio fue una de los primeros en confiar en ellas. Pero existe el peligro de tomar ese sistema y conseguir un

deconstructivismo al presionar unas cuantas teclas y retorcer y distorsionar, y decir que esto es un proyecto fascinante: bien, es un proyecto fascinante pero raras veces va a ser arquitectura. Generalmente el suelo tiene que estar a nivel y nosotros realmente tenemos que ajustarnos a lo estricto, a las muy precisas cualidades de la gravedad en términos de la dinámica de la construcción y de cómo se mueve la gente. Hay una tendencia a producir unos bellos dibujos por ordenador pero eso no va a resultar arquitectura. La distorsión debe derivar de las realidades de las circunstancias, de las maravillosas delimitaciones del orden, no de una ideología estética.

Creo que la arquitectura se representa frecuentemente con efectividad mediante un dibujo. Y hay con certeza una forma de arte menor que promueve la fantasía arquitectónica que puede conducir a cosas maravillosas, pero al final tú no puedes llamar a esto arquitectura; puede ser únicamente una parte de un proceso de poder diseñar edificios.

¿Volverá a enseñar en la escuela?

No, hoy enseñar es muy duro, porque llevar un estudio es mucho más difícil de lo que solía ser. Louis Kahn pudo enseñar y llevar un estudio. Esto es muy duro hoy día; tienes que ser un hombre de negocios, un psiquiatra, un abogado, ser conocido en sociedad y un actor, además de ser un diseñador y pensador; y desdichadamente no quedan energías para ser un profesor.

Filadelfia 13/1/93

**Entrevista con Francis Duffy  
(Presidente del RIBA, 1993)**

El *RIBA* es una institución muy poderosa al mando de la educación arquitectónica.  
¿No cree usted que puede ser comprometido que exista cierta diferencia entre la enseñanza en las escuelas y el papel profesional del arquitecto?

**Francis Duffy.** Pienso que es realmente cierto que ha habido una divergencia creciente entre algunas de las escuelas, no todas, y la práctica; y ciertamente una tensión entre las dos. Tendría que existir una tensión porque hay cosas que son posibles en la parte formal de educación arquitectónica que son imposibles en su parte práctica, y viceversa. Debe de haber una diferencia así entre la escuela y vida. Yo no pienso que los límites entre las escuelas y la práctica son completos, en absoluto, o totalmente definidos. Nosotros tenemos un compromiso en el momento. Yo estoy bastante seguro de que el compromiso cambiará en los próximos años, se desarrollará tal y como cambia la práctica arquitectónica. Donde voy a parar es con la idea de que una profesión sólo puede justificar su existencia en términos de su cultivo del conocimiento y su desarrollo de una cultura intelectual, una cultura artística en términos de arquitectura. La propiedad de ese cuerpo de conocimiento y su cultivo es la responsabilidad de las personas que se llaman arquitectos, y de cómo ellos definen el límite que es dibujado alrededor de ellos. Está claro que hay un límite en alguna parte. Hay un grupo de personas que están interesadas, comprometidas con el desarrollo de ideas

arquitectónicas y culturales en práctica, lo cual es lo que detalla a una profesión. Es ese cuerpo de conocimiento en el que una profesión se basa, creo que está abierto y es potencialmente capaz de extenderse. Y resumirlo y decir que está completo y comprendido en un plan de estudios, e incluso darte un certificado que demuestra que tienes todo el conocimiento arquitectónico, es una idea absurda.

¿Por qué apoya usted la enseñanza de historia como parte de este conocimiento arquitectónico?

Porque la arquitectura se basa en la comprensión, la realización y el desarrollo del tejido construido, y esa tarea del tejido construido y el tamaño del tejido construido que pasa a través del tiempo, que despliega a través de tiempo, es enorme. Usted no puede pensar, usted no puede concebir una nueva arquitectura sin relacionarla con una arquitectura anterior. Usted cuenta una ciudad como una gran matriz de posibilidades culturales y una historia cultural. Ser un innovador es imposible sin saber de lo que usted está innovando. Así que usted tiene que entender el pasado.

Parece que hay dos tipos de historias. La que se enseña en las escuelas - basada en obras maestras - con la promoción del arquitecto como un artista. La otra sería la que nosotros podemos percibir en nuestras ciudades. ¿Podríamos llamar a la segunda la historia de arquitectura comercial?

Esto implica un reduccionismo de la definición de lo que es arquitectura legítima a algo que es tan increíblemente pequeño que, desde un punto de vista histórico, no es interesante. ¿Por qué empezó esta tendencia? Tome un libro por alguien al que yo admiro mucho, John Summerson. Su libro *Georgian London* empieza a definir una historia apropiada de arquitectura porque está tratando con una ciudad, está tratando con dos siglos, con la economía y las normativas de construcción, y con el contexto social, cómo la ciudad creció. Para mí ese tema ha sido siempre parte de la historia arquitectónica. Se ha mejorado al ser más científica, y yo no debo limitar mi concepto de historia arquitectónica ciertamente al estudio de monumentos, lo que me sorprende como idea decimonónica.

Las revistas de arquitectura se consideran como una de las maneras de medir el nivel de arquitectura en un país y en un tiempo. Pero si usted analiza últimos números, estos tratan de monografías o de una selección muy reducida de arquitectos. ¿Cómo ve usted el hecho de que en las escuelas se educa para ser uno de esos artistas?

Justificar esta concentración de lo especial, lo excepcional y lo mejor, es quizá una parte legítima de la pedagogía arquitectónica. Podría ser sólo posible levantar el nivel de competencia de la masa enfocando lo excepcional. Y esperar que estas obras de arte limitadas y aisladas contengan de algún modo una esperanza dentro de ellas. Yo pienso que es legítimo, con tal de que se vea pedagógicamente hablando en el contexto que usted deliberadamente está haciendo del mismo. Si usted no lo está haciendo deliberadamente, usted está diciendo que la única responsabilidad es para una élite diminuta de arquitectos para hacer un fragmento diminuto del tejido total. Entonces ésa es una definición de profesionalismo que pienso que es irreal.

Si puedo regresar a lo que yo pienso que la definición de profesionalismo es, es la aplicación de ciertos tipos de conocimiento que no pueden lograrse en la academia. Ellos son rasgos especiales sobre el construir del tejido, sobre sociedad, los usuarios y sus requisitos. Sobre el cambio, sobre el futuro y ejercicio, y sobre el uso de mando para poder manipular la transición del estado anterior al presente y al futuro. Es sobre ética y sobre la política, es sobre deontología. ¿Para qué son éstas? Este es el cuerpo de conocimiento que yo creo que no puede entenderse excepto en acción, que constituye la base de profesionalismo en arquitectura. El cultivo, desarrollo y mejora de ese cuerpo de conocimiento es lo que nosotros, como arquitectos, hemos de hacer. Si nosotros nos alejásemos de ese conocimiento, de cualquier parte de él, estaríamos disminuyendo nuestro profesionalismo, reduciéndonos.

¿Realmente considera importante la figura del arquitecto en nuestra sociedad?

El papel es grande.

¿Lo es?

Es completamente enorme. Si usted toma la perspectiva de relacionar el material físico de ladrillos, vidrio y acero, si usted piensa que su trabajo es relacionar ese material a las necesidades de la sociedad (bien sean necesidades básicas o necesidades culturales), ¿qué significan estos materiales? ¿Qué necesitamos nosotros? ¿Qué mensajes necesitamos transmitir a la sociedad a través de la arquitectura, sobre el tipo de sociedad nosotros queremos ser? ¿Y cómo se relaciona ese mensaje sobre el futuro a una comprensión del pasado?

El sistema capitalista controla y modifica el trabajo del arquitecto. ¿Cuál es su opinión de la arquitectura comercial? ¿Por qué tiene tan malas connotaciones?

Yo no sé. Está en parte debido a la historia en este país, el programa de arquitectura social, la arquitectura al servicio del bienestar desde los años cuarenta hasta quizás 1970. Durante estos treinta años la mayoría de arquitectos eran empleados por el gobierno, en gobierno local o central, y en cierta forma, ése no fue realmente un mal periodo. Era una noble causa. Ellos vieron que de una perspectiva social era posible diseñar un futuro mejor en el periodo de posguerra que tuvo que ser hecho con viviendas, con escuelas, con universidades, y pienso que algunas personas sumamente capaces fueron empleadas, las cuales tenían un interés en una causa. El vicio del sistema fue el ser demasiado estrecho, el no tener realmente una base económica buena y no entender realmente lo que estaba haciendo. También era políticamente ingenuo. En cuanto el clima de opinión cambió, estos arquitectos, que estaban comprometidos con la creación de socialismo a través de arquitectura, fueron apartados y entonces menospreciados y rechazados. Una arquitectura comercial lastimosa de los años sesenta, que se pensaba que era insignificante, se ha convertido ahora la corriente principal del trabajo arquitectónico en este país. Todavía es, en algunos respectos, con unas excepciones, estigmatizados por sus bajos orígenes, no se ve como arquitectura real. Eso es que por qué esta palabra 'comercial' tiene tan malas connotaciones, se rechaza fácilmente debido a esa historia. Primeramente yo no haría esa distinción entre lo que es social y lo que es comercial, todo es el material. Todos se relaciona a los fines, todo se relaciona a la sociedad. Somos necios si nosotros no lo manipulamos, nadie tiene derecho a decir "yo no quiero tener algo que ver con eso, porque ésa no es parte de mi realidad". Es parte de la realidad, es realidad. Se tiene que tratar con ella, y usted necesita el máximo de inteligencia y habilidad para poder tratar propiamente con ella.

¿Necesita el artista la ideología para trabajar?

Yo pienso que nada se logra sin las ideas. La aprehensión y habilidad de controlar esas ideas en círculos arquitectónicos están a menudo muy limitadas porque muchos arquitectos no están intelectualmente especializados. Tomemos a un gran arquitecto como Frank Lloyd Wright, que escribió mucho. Él era una persona inteligente y enérgica, y lo que él escribió me parece revelar poca relación con lo que él hizo. Tenía una fantasía sobre lo que él estaba haciendo. Realmente, Wright estaba trabajando en la sociedad de América del Norte en ese momento con ciertas grandes ideas que él pudo escasamente articular. El edificio Larkin es el epitome del Taylorismo. Es, sin duda, la expresión clásica de la dirección científica tal y como estaba siendo desarrollado por Taylor y otros. Las ideas desarrolladas fueron de enorme importancia en el siglo XX. Wright encontró una arquitectura correlativa a esas ideas pero sin decir lo que él estaba haciendo. Me asombra absolutamente; él era, y así fue, un 'lápiz sostenido en manos

de la sociedad'. El arquitecto es en algún sentido pasivo, y así, los arquitectos son también activos, ellos mismos pueden dirigir lo que están haciendo. Ésta es una gran paradoja, la naturaleza pasiva y la activa de la imaginación arquitectónica.

Otra gran cosa con la que estoy absolutamente fascinado es la habilidad que tienen personas incapaces de expresarse para hacer cosas asombrosas. Así, las palabras con las que ellos describen sus objetivos son primitivas comparadas a lo que ellos realmente han logrado. Eso es muy extraño, y realmente muestra los límites de palabras y los límites del intelecto consciente. Pero no quiere decir que no hay una idea en todo, en cada objeto. Todo lo que usted toque está lleno de ideas.

Una cosa es idea y otra ideología. ¿Es la arquitectura una 'inutilidad sublime'?

Pienso que no estoy de acuerdo. Yo no sé lo que es el uso, pero pienso que hay un aspecto de propósito en la mayoría de la arquitectura que es esencial. Hay otro punto de vista que es el punto de vista del científico social. Yo pienso que los científicos sociales cometen un gran error no usando datos arquitectónicos para entender la naturaleza de sociedad, como un antropólogo mira el tejido físico de una sociedad. Yo pienso que es un banco de datos tremendamente poderoso porque está lleno de significado, lleno de valor. ¿Es intencionado? Pienso que nada es accidental, lo cual hace tan fácil el fechar edificios. ¿Cómo, si no, se podría mirar a una obra? Usted ha de saber, con la imaginación arquitectónica, no sólo cuando esa obra fue ejecutada, pero lo que realmente significaba para la sociedad de ese tiempo. Un arquitecto debería de poder saberlo como parte de su habilidad para poder manipular estas formas en el futuro. Estamos hablando sobre un sueño. Nosotros estamos un millón de millas lejos de lograr este nivel de sofisticación en nuestras escuelas y en nuestros arquitectos. Para mí, la conciencia para entender, el intelecto, lo es todo. Poder estar satisfecho con no saber, estar contento de no saber, es una cosa imposible.

Hay una arquitectura sólo basada en las intuiciones y sentimientos.

Testarudez. "Si me agrada es que es correcto". Vi algo en los programas de la AA: una de las unidades propone un ejercicio deliberadamente organizado para demostrar a cada individuo que él o ella eran realmente el mejor juez de sus propias intuiciones y lo que realmente importaba, tienes que librarte de todo lo demás, estás únicamente contigo mismo. Yo lo encuentro absolutamente inmoral con respecto a mi posición.

¿Es una educación para la vanguardia?

Lo que le da fama a un joven arquitecto, lo que le permite exponer en una galería de Nueva York, es exactamente la motivación que usted encuentra en escuela de arte. La idea es que el arquitecto, como todos los románticos, está marginado, está luchando al borde contra la sociedad, rechazado. ¿Conoce el maravilloso libro *Out of Site* editado por Diane Ghirardo? Contiene un análisis de Peter Eisenman que sostiene que si usted dice que es marginal y que está al borde de la sociedad, si quiere estar más y más allá junto al borde, entonces no se sorprenda si la sociedad lo rechaza. Es un argumento muy bueno porque existe la sensación de que la alta cultura es justificable porque le otorga a un puñado de personajes la fama, por ser ellos tan provocativos, diferentes. Esto, de algún modo, cierra el círculo. Por supuesto ése argumento es una locura.

La mayoría de las escuelas de arquitectura polémicas están controladas por esa alta cultura.

Sí. Pero aunque alta todavía es demasiado reducida tal y como se enseña en muchas escuelas, yo no veo ninguna que haya sacrificado anchura por causa de altura. El verdadero intelectual debería de poder tener una visión real, una ancha visión de la sociedad.

He intentado leer los informes sobre las escuelas elaborados por la comisión investigadora del *RIBA* pero ha sido imposible en algunas de ellas.

Hay muchas razones para mantener una privacidad - la mayoría absolutamente razonables - pero también es verdad que hay algunas personas muy inseguras...

Londres 1/2/93

## **Entrevista con Cedric Price**

¿Cuál es la diferencia entre el papel del arquitecto en los años sesenta y ahora?

**Cedric Price.** Con tal de que me aceptes que éstas son mis respuestas, puesto que yo no puedo responder por la profesión en general ni cómo pensaba de sí misma en los años sesenta, porque la profesión estaba mucho más dividida en los sesenta que lo está ahora. Realmente había un establecimiento sólido de la profesión, Basil Spence, personas de ese tipo, quién no fue admirado de forma alguna por personas como yo ni por otras personas de mi generación. Eso, en alguna magnitud, se ha reducido. Estaba mucho más compartimentada. Había una sección enorme, la sección más grande de todas, de arquitectos que hicieron obra pública. El mejor estudio del país, lo que fue admitido por todos como tal estudio, era sin duda alguna el LCC, y después GLC. Entonces venían los grandes estudios comerciales, y muchos otros arquitectos jóvenes y viejos, los cuales no encajaban en ninguno de esos modelos. Esa era en rasgos generales la profesión entonces, pero no era tan escuchada como lo es ahora. Se quejan los arquitectos de que ahora no se les escuchan, pero por esos días usted no tenía televisión o el programa de radio sobre el ambiente, o sobre la arquitectura, o al Príncipe Carlos subiendo el Támesis y hablando sobre los edificios, o cualquiera expresando opiniones sobre el edificio de Lloyds. Era un clima diferente.

Hablando sobre los años sesenta: el grupo IG se agrupan, la cultura pop,... ¿Se asoció la palabra 'cultura' a la política, a una ideología determinada?

La política, yo pienso que era de la izquierda, la ideología era..., difícil de determinar. La ideología era la de aceptar como creativo y como útil el concepto de cambio, no viéndolo así como algo moderno que tiene que ser considerado, sino viéndolo como una razón de esperanza. También como una manera de, y esto simplemente muestra lo delgada que es la ideología del arquitecto, suplantando la entonces establecida forma arquitectónica con lo nuevo, lo que es realmente la ideología, si no los celos, la codicia, o por lo menos más comida en la boca de las personas justas. Y ésta era una ideología muy ardiente porque las cosas estaban desequilibradas. 'This Is Tomorrow' en 1956, cuando por primera vez conocí personas como Alison y Peter Smithson, James Stirling, Jim Gowan, Sandy Wilson, todas esas personas no tenían trabajo hasta bien adentrados los años sesenta. Había muchas más construcciones de edificios por aquel entonces de las que hay ahora. No creo que la población de arquitectos haya cambiado mucho desde los años sesenta.

Lo que ha cambiado, pienso, es la razón de esperanza. En el caso de su arquitectura, o mejor, su servicio en lugar de la arquitectura, el proyecto Thinkbelt...

¡Ah!, Pero eso es cómo ves servicio. Yo siempre vi servicio como parte de la arquitectura. Son los observadores los que etiquetan. Yo he visto siempre la arquitectura como algo principalmente invisible. Las actividades útiles de arquitectos no son siempre notables, lo dije que en los sesenta y lo digo ahora. Y mucho se relaciona al servicio mecánico y electrónico, pero mucho se relaciona incluso a cosas aun más invisibles como redes de los bancos de datos nacionales o almacenamiento. Principalmente porque estábamos saliendo de la guerra más grande que hemos tenido, y tan sólo habían pasado quince años del final de la guerra, existían enormes bancos de datos. Ellos sabían todo sobre este país – siendo ellos la clase dirigente. Los recursos del país eran conocidos. No sucede ahora, cuando los recursos de este país son mejor conocidos por los bancos en Zurich y Hong-Kong que los que están en este país.

¿Por qué razones piensa usted que esta clase de arquitectura no fue permitida?

Yo no lo pienso, y no pienso que mi visión de la arquitectura en los años sesenta fuese más popular de lo que es ahora. Quiero decir, la carrera de los arquitectos en general durante los años sesenta dependía de los clientes. En los años sesenta la mayoría de las demandas hechas a los arquitectos estaban

éticamente, si no moralmente, a un nivel más alto de lo que están ahora. Esa es la diferencia.

Volviendo a la pregunta de política, política con p minúscula, lo que no son partidos políticos. Era la política de la nación. Por ejemplo, vivienda: el grueso consistía en vivienda pública. No podías construir vivienda privada, ya que tenías que conseguir licencias para los materiales. Incluso a mediados de los sesenta eran escasas e interesantes. Y así la ética de proporcionar alojamiento para el máximo número de personas fue bienvenida por todos nosotros, igualmente por los arquitectos buenos y malos. Los arquitectos no tenían que tomar la decisión. Ésa era la decisión de la nación.

Pero entonces, proyectos como Thinkbelt...

Bien, Thinkbelt se empezó en los principios de los años sesenta porque, con la excepción de una universidad - Keele -, no se había construido ninguna nueva universidad desde la guerra. Había un inmenso programa de nuevas universidades para alta educación, y yo protesté sobre ellas porque todas estaban diseñadas en serie como Oxford y Cambridge. Yo le hice conocer al vice-ministro del gobierno mi disgusto, quien no me dio apoyo pero me dijo: "Bien usted nos dice lo que usted haría. Deje de criticar y empiece a trabajar". Eso fue lo que generó el Thinkbelt. Puesto que sabía el sitio y los problemas del área, que eran de desempleo, conocía la necesidad de una educación elevada. Y por consiguiente, diseñé una alternativa a una universidad. La educación voluntaria a una edad adulta parecía una buena idea pero parecía malo para distribuirlo por parques en campos aislados de las oportunidades que tendrías como resultado de un país cansado, desconcertado: ochenta cinco por ciento que vivían en ciudades. Y todavía lo hacen.

El punto que busco es la relación entre la arquitectura y la política. Pienso que su arquitectura en ese momento tuvo mucho que ver con política, y con cultura.

Sí, pero con respeto. Quiero decir, Venturi podría aceptar tus preguntas por su valor espontáneo, y Frank Duffy podría respetar tus preguntas por su valor espontáneo. Pero yo pienso que formulaste mal la pregunta, a menos que por política quieras decir p minúscula, no los partidos políticos. Mi arquitectura siempre se ha conectado con política, pero también está relacionada con nutrición, también está relacionada con ocio.

¿Y con utopía?

Bien, depende. No. Bueno, sí. Quiero decir, el punto es, de nuevo tienes que definir utopía. Me gusta la definición de

utopía de Sir Thomas More. Pero el punto es que yo no estoy de acuerdo con él. Me gusta. Por consiguiente, yo no soy un utópico porque yo pienso que su descripción de utopía es correcta y esa no es la que yo persigo. Yo no soy un utópico sobre la base de una definición de utopía que me gusta, que es la definición de Thomas Moore. ¿Entiendes?

Sí. Pero, ¿qué diría a la conclusión del capítulo sobre los años sesenta llamado 'El Concepto Internacional de Utopía' de Manfredo Tafuri?: Una vez más la imagen total se reduce a un mero perfeccionamiento decorativo del caos metropolitano el cual fue inspirado para dominar.

No estoy de acuerdo con él. Yo pensé que es un libro horrible, el libro de Tafuri. No puedes venir y preguntarme de la definición de utopía de alguien del cual ni siquiera me gustó su libro. No, yo no estoy de acuerdo. No estoy preparado para discutir sobre el libro de Tafuri. Es alguien intentando hacer su propia posición clara. No clarifica en absoluto mi posición.

¿Cómo clarifica usted su posición?

Bien, ¿qué quieres decir por utopía?

En su caso, un proyecto que propone cultura para todos...

No, no. Me mal interpretas. No tengo una definición de cultura. Quiero tener elección para todos, y quiero cambiar constantemente su mente si ellos quieren. Pero no quiero que ellos sean castigados o se sientan anticuados si no quieren cambiar a su mente. Por ello quiero ambas cosas. Por ello que mi definición de cultura sea esa: aquello que llama la atención de un grupo suficientemente grande para ponerlo en una posición de superioridad. Es decir, es casi como un montón de arena. Usted tiene que tener montón suficientemente grande de arena para tener una cima.

¡Mira! Yo estoy perdido si voy a tener otras personas citadas ante mí. No me molesta la entrevista. Defiendo mi propia definición de cultura dada por mí y Bill Turnbull con Lawrence Alloway como un presidente en el ICA en 1957. Ahora, hemos dado una charla sobre la definición de cultura. Todavía es la misma, es el medio de definirse uno mismo en sociedad y en cualquier momento. No es una situación completamente admirable pero es cómoda para la persona, para ti o para mí. Y la definición, si puedo recordarla, era ese tipo de cosas o comportamientos que están en un grupo de personas dispares suficiente para ser distinguido entre el resto. Pero es un grupo lo suficientemente pequeño para ser identificado. Lo que significa principalmente es que la definición de cultura se

redefine cada día de la semana, en cada país del mundo, en cada religión. Siempre está redefiniéndose. No es un bloque, o al menos para mí, no lo es. Es la conveniencia de la persona que lo usa. Y principalmente es lo que permite a uno el reconocer a aquéllos que lo reconocen. Por consiguiente todos nosotros estamos cultivados. Nosotros somos personas cultas. Y entonces, para mí también es lo suficiente para estar un poco más alto en la silla. Ahora, esto no es particularmente admirable, pero es un convenio de la sociedad para redefinir hábitos. Cuando los hábitos están constantemente cambiando las costumbres de la conservación, de la historia, del linaje, de la nacionalidad, de la religión. Cuando aquellos modelos se están redefiniendo en cualquier momento, si los atas todos juntos consigues una cultura. Porque tienes amigos que hablan el mismo idioma. Pero son grupos suficientemente pequeños de amigos para poder distinguirse en él. Pero esa definición de cultura no es obviamente la definición de muchas personas. Pero es la única a la que estoy preparado para contestar. Eso es por lo que no te grité, excepto a las inútiles citas de personas hablando de utopía y de lo que pienso sobre ello porque yo no pienso mucho sobre lo que ellos piensan. No creo que sea un utópico porque yo estoy interesado en el cambio constante. Exigiría definir utopía como un estado constante de cambio de beneficio social. Bueno, eso no parece ser muy utópico.

En el caso de rascacielos, el trabajo del arquitecto consiste en diseñar las fachadas, materiales, y en ocasiones los espacios interiores...

Tienes problemas, tienes problemas. Yo debería estar entrevistándote. He pensado muy poco en ello. Porque, por bueno que el mármol sea, por bueno que el sistema de aire acondicionado sea, por buena que la cantina sea, la razón de tener una colección de 8.000 personas en un punto durante 8 horas al día y trabajando en empleos similares, está anticuado. Es un pensamiento del siglo XIX. Esa es la razón de por qué el mejor lugar para el Banco Hong Kong Shanghai por Norman era Hong Kong. Porque Hong Kong es muy del siglo XIX. Probablemente se mantendrá durante más tiempo viable de lo que Lloyds se mantenga. Pero esto no significa que Lloyds sea mejor o peor que el Banco Hong Kong Shanghai. Significa que, por suerte o por casualidad o cualquier cosa, el cerramiento apropiado de las actividades de personas y aspiraciones, aspiraciones colectivas y aspiraciones de la compañía, actividades individuales y colectivas, mayores sueldos y aire más limpio, asientos más suaves, es mejor en el litoral de Hong Kong que en cualquier otra parte. Porque incluso cuando los chinos tomen posesión, su sistema bancario no está sólo basado en los grandes ordenadores y los mercados internacionales, porque ellos no están simplemente interesados con mercados internacionales. Lo son sus propios mercados y por consiguiente es un sistema del siglo XIX. Lloyds estaba casi condenado antes de que fuera abierto. No tiene nada que

ver con Richard Rogers. Ellos están plagados de villanos, de buenas palabras, una mala práctica y deshonestidad. Lo han mostrado desde entonces, es tontería.

Así cuando preguntas por el papel del arquitecto y la buena arquitectura, no importa la utopía, (yo he definido utopía. La utopía se está moviendo más rápidamente que tú y yo en esta conversación). Cuando hablamos de construir, no es que yo esté preocupado de que él sólo diseñó, por ejemplo, la fachada de mármol y entonces algún otro ha diseñado el sistema de aire acondicionado. Pienso que eso es muy tonto. Pero yo te digo lo que yo pienso. Lo más erróneo - el arquitecto no tenía la oportunidad de entender que la organización que estaba pidiéndole que construyera la oficina principal, no estaba pidiéndole que construyera la oficina principal. Estaba pidiéndole que construyera alguna imagen de la honestidad, integridad y durabilidad que ellos sabían en sus corazones que su organización no tenía. Era una organización con rodillos bajo ella. No quiero decir que esto es del todo ilegal. Fue el día en que la institución estaba cuestionándose así misma. Trajeron a Richard Rogers como ancla de integridad. Todo lo que perseguían era que se reconociese, y esto era justo igual que antes. Ellos eran de pensamiento moderno porque consiguieron un nuevo edificio.

¿Se llama el buen gusto?

No, se llama tendencia al desplazamiento. Proponiendo la respuesta, nuestra institución no está bien, pero nosotros continuaremos. Nuestra institución está podrida, nosotros la desecharemos. Pero proponiendo nuestra institución, es muy cuestionable, por consiguiente nosotros queremos tener construido un mejor edificio. Ahora, arquitectos se permiten y yo también en ciertos momentos, ser trampeados a menudo por clientes. Yo no tengo ninguna duda de que Olympia y Yorke no estaban interesados sobre cómo los obreros británicos de la oficina trabajaron ni cómo estarían mejor. Era una cosa de dinero. Ahora eso ha salido mal. Pero, yo no hablo en nombre de la profesión arquitectónica, sólo hablo en el mío.

¿Se considera usted un arquitecto?

Yo soy un arquitecto. Sí, ésa es la única manera como me describí en Bordeaux, un urbaniste et architecte.

¿Está usted registrado en ARCUK, verdad?

Sí, sí.

¿Qué va a pasar ahora cuándo desaparezca?

Soy un gran creyente del cambio y disolución de las instituciones y la recreación de otras nuevas. Los griegos detuvieron esto. Los griegos eran horribles, no aceleraron ningún cambio. Lo tenían frenado. Ellos perturbaron cosas, creo, intentando perfeccionar únicamente una forma. Era uno de los estados de esclavitud más grandes que el mundo ha visto jamás. Es probable que cualquier país que sea dependiente en esclavos tenga un grupo muy grande de manzanas podridas en su cima, como sucedió con los griegos. Y las manzanas podridas y la corrupción del sistema se mostraron en su filosofía. Mostró el estado ideal. Las cosas ideales son mejores si no cambian. Ciertamente ellos estaban en su punto de vista, de la cima del montón, donde usted tiene el foro, los templos y los dioses. Y ellos no querían cambiar. Pienso que las palabras 'tradición' y 'cambio' son sinónimos. El ejemplo de tradición real es cambio. ¡Eso es maravilloso! Ha habido tantos cambios desde los años sesenta, yo pienso inmensamente que para bien porque las cosas cambian rápidamente. La increíble permanencia con la que las personas sostuvieron instituciones, esa es la única razón por la que lucharon contra ellas en los años sesenta, porque ellos pensaron que eran permanentes. Nosotros hemos cambiado. No puedes preguntarme sobre absolutos si uno no cree en absolutos. Si me preguntas: ¿piensa que los años noventa son tiempos más saludables que los años sesenta? Sí, lo creo. Pero apuesto que no es más saludable para la vieja clase establecida de arquitectos.

¿Representan los Premios Nacionales del *RIBA* a la mejor arquitectura británica del 20 siglo?

No. Ahora te estás volviendo un intérprete inglés. Estoy simplemente sorprendido por ti. Yo no pienso que la decisión hecha por los predecesores de Frank Duffy en Portland Place tiene algo que ver con lo que es arquitectura importante o no. Pero tampoco lo pensé en los años sesenta. Puedo haber estado entonces y ahora. Es muy difícil trabajar desde una línea de partida que yo no acepto. Critiqué al *RIBA* en años sesenta tanto como lo hago ahora. Parecía totalmente insignificante.

¿Es posible que yo esté intentando defender el papel del arquitecto como profesional, y esto sea algo que va a morir?

¡Ah! Bien, esto es más interesante porque depende de lo que entiendas por profesional. Yo no llamo profesional a alguien que tan sólo tenga automáticamente varias iniciales o grados después de su nombre. El *RIBA* no representa a los

arquitectos, sólo representa a aquéllos que son voluntarios, que se unen al club. Yo no sé cuál es la proporción. Muy pocas personas se molestan en registrarse en el *RIBA*. Yo habría pensado que la arquitectura es, si no única, una de las pocas artes y ciencias combinadas que requieren un acto enorme de confianza y dinero por parte de alguien más antes de que suceda. Arquitectura - Banham me citó esto y todos pensaron que eso era muy trivial, pero yo pienso que esto todavía es muy bueno - la Arquitectura consiste en el negocio contenido. Nada más. Algo que nunca han hecho, que el *RIBA* nunca ha hecho, es que deberían de haber insistido en que cada miembro sostenga una póliza de indemnización profesional para que su cliente pudieran demandarlos y esperar ganar dinero si no hubiesen trabajado. Yo tengo una póliza de indemnización como una cuestión ética, si no moral. Porque pienso que ése es un resguardo si eres un profesional verdadero, y en cierto modo un hombre ético, ya que puedes cometer errores. Si cometes errores y dañas a alguien, éste debería de tener una oportunidad de conseguir alguna recompensa. Ellos nunca aceptaron eso. Para que sea más sobre el profesionalismo. Pero, pienso que Duffy piensa como yo. Creo que la ausencia de regulación, si sucede en este país algo que no ha pasado en otros países, quiere decir que teóricamente cualquiera puede denominarse arquitecto. De hecho es bueno en estos momentos y no lo habría sido en 1960. No es un bien universal. Es bueno en este momento debido principalmente a las cosas que señalaste y citabas como Canary Wharf, lo que no sucedió en los años sesenta. Los sesenta tenían un orden que habría hecho esto totalmente innecesario. Ahora significa que el número de basuras se expondría como tal, en los palacios de justicia o en cualquier otra parte.

¿No sería como tirar la toalla? Muchas personas van a sufrir las consecuencias.

La materialización de la arquitectura como tal requiere una inversión, dinero del estado o, desgraciadamente ahora, privado o mucho dinero para que sea realizada. Requiere pasar por numerosos exámenes de la autoridad local, ingenieros, cuerpo de bomberos, funcionarios de seguridad, funcionarios estructurales, las personas que tratan con cosas que los vientos podrían tirar abajo, terremotos. Requiere una supervisión de un gran número de expertos relacionados con fuego, ocupación, números, enfermedades, aire fresco, agua fresca. Hay tantos, pero por último, también requiere al hombre que está gastando el dinero que decida gastarlo.

¿Cree que, en este mercado, vamos a controlar...

Pero, no es un mercado. Es una legislación. Nunca se ha controlado mala arquitectura en el pasado por lo que no se va al descontrolar buena arquitectura en el futuro.

¿Cuál es su edificio favorito?

Ha habido unos cuantos edificios en los que he estado una sola vez en mi vida, como el Panteón en Roma. Estaba nevando en aquel momento. El suelo mojado, una luz resplandeciente, la nieve y entonces lo seco y lo oscuro.

Londres 8/3/93.

## **Entrevista con Peter Smithson**

Remontándose a sus comienzos como arquitecto en el panorama internacional, ¿podría explicar por qué no hubo un CIAM XI?

**Peter Smithson.** Para ponerlo crudamente, porque yo decidí que no hubiese un CIAM XI. Pensé que era necesario acabar de matar a la organización. No es tan obvio como eso en las transcripciones de las reuniones, pero yo estaba convencido de que Otterloo era el fin. Después de que los grupos nacionales se disolviesen, no hubo ningún CIAM. Creo que pasó más o menos como con el muro de Berlín, sucede muy rápidamente, porque el periodo ha terminado.

Quiere decir que CIAM no sólo estaba organizado por pequeños grupos sino que también simplemente conformado por ellos.

Sí, siempre eran grupos muy pequeños. Los grupos del CIAM en Italia eran activos, habrían seis o siete en Milán, cuatro en Roma,... quizá tres en Bélgica. Eran unas organizaciones muy pequeñas. Pero es curioso que yo no supiese nada de ellos. Quiero decir, todo lo que le estoy diciendo es lo que leí en libros. No tengo una información académica sobre CIAM. La idea de arquitectura moderna era tan maravillosa que fue necesario comprometerse de nuevo con ella, y en cierto modo empieza de nuevo cuando empezó de nuevo.

Hoy día los arquitectos no hablan entre ellos.

Sí, eso es correcto. Se ha vuelto principalmente una actividad comercial. Se está permitido competir con los honorarios, se permite anunciarse, se permite ser una sociedad limitada, pasa a formar parte del mundo comercial.

¿Estaban los arquitectos registrados en el CIAM? ¿Existía un tipo de afiliación?

Había una lista oficial. Quiero decir, era diferente del Team X donde no había ninguna organización. CIAM tenía grupos con miembros, era más como un club. Y tenía una secretaría, Sigfried Giedion era el secretario y Jacquelyn Tyrwhitt era la secretaria auxiliar. Era como un departamento de las Naciones Unidas, con una pequeña secretaría. Pero, usted ve, la conexión de Giedion con el Movimiento Moderno era una aventura amorosa, quiero decir, él estaba enamorado de Le Corbusier tanto como Alberti lo estaba de Brunelleschi. No era una relación burocrática, él creía en ello. Creyó que era maravilloso.

Estableciendo un paralelo entre la influencia del CIAM mostrada a través de sus publicaciones, ¿cual era la influencia real del Grupo Independiente?

Bien, el Grupo Independiente era un pedazo de un chiste. No era un grupo con miembros afiliados y demás. En cierto modo, era como el Team X, algunas personas vinieron y,... difícil describirlo. Era más como cuando usted está en la escuela y forma un club con otros seis muchachos, y usted dice, bien le pediremos a alguien venir y hablarnos sobre esto y lo otro. Tenía ese carácter. Era gracioso. Las tardes eran alegres. Yo supongo, más como DADA. Había ciertas personas que tomaron apuntes, pero ellos eran las personas de los bordes.

La escritura sobre eso es demasiado seria, demasiado seria. Pero usted diría que sucede lo mismo con las escrituras sobre Constructivismo o DADA. La escritura es mucho más seria que la actividad en ese momento. En Constructivismo encontrabas todos los muchachos de clase media con veinte años y todos ellos tenían padres que tenían trabajos de imprenta. Podrían trabajar sin dinero. Y era un juego.

Del Grupo Independiente, para mí, Nigel Henderson era la persona más crítica, en cierto modo el mayor generador de todos. Pero, de nuevo, se hace difícil con un tipo de aventura amorosa. Usted siente afección hacia la persona, y por un cierto periodo es recíproco. Como el periodo de cubismo, habían para amistades de dos años, tres años que hicieron el movimiento y entonces se murió. Lo mismo con el Grupo Independiente.

Y no había relaciones oficiales con Team X, sólo por casualidad nosotros pertenecemos a ambos.

Lo que me fascina de su artículo "Pero Hoy Coleccionamos Anuncios" es la relación entre el arquitecto y producción en serie. Esta era la época de la 'Casa del Futuro'. ¿Qué ha pasado con tal investigación?

¿Qué ha pasado? Esa es una buena pregunta... Yo pienso que se podría decir que de alguna manera en los sesenta, y como generalidad, cesó la industrialización del edificio como actividad intelectual. La 'Casa del Futuro', en el 56, era el fin de un periodo en donde la producción era importante. Era un movimiento de los años treinta. La diferencia entre los arquitectos de los veinte y los arquitectos de los treinta era el intento de industrialización. Nosotros estábamos al final de un proceso histórico. Para dar un ejemplo, en los Robin Hood Gardens, 1966 - 72, estábamos determinados a prefabricar para conseguir un alto grado de exactitud. Pero era el fin del interés intelectual en prefabricación. Prefabricación continuó como una operación comercial pero los arquitectos dejaron de estar interesados. Y, de hecho, alguien me indicó que Robin Hood Gardens fue la última vivienda social encargada por el GLC a un arquitecto privado. Así que había dos cosas acabadas, dos finales. El fin de la noción de industrialización, prefabricación como una herramienta mágica para hacer cosas mejores, y el fin de la municipalidad de Londres estando interesada hacer buenas viviendas. Había habido una larga tradición desde principios de siglo hasta el final de los sesenta. LCC y GLC dieron trabajo a arquitectos. Usted podría decir que es una coincidencia pero el fin de la industrialización y el fin de la municipalidad de ser un patrocinador, ocurrió con el mismo edificio.

Nosotros continuamos estando interesados en hacer todos los elementos del edificio tan precisos como fuese posible, y en este sentido continúa la industrialización. Permítame dar una ilustración de lo que yo quiero decir: hay un edificio en París, el Centro Árabe. En el nivel inferior usted puede ver los pilares de hormigón recubiertos de aluminio. El metal es la piel encima de la estructura cruda. Eso es fantásticamente lo opuesto en algún modo a lo que nosotros hemos intentado hacer. Nosotros intentamos hacer todos los elementos igualmente buenos. Eso es, como no tener techo falso, no teniendo cosas envueltas alrededor. Ahí hay un tipo del imperativo moral de Tomás Maldonado. Usted hace cada parte tan bien como usted pueda.

Usted propuso algo más allá. La 'Casa del Futuro' no trata sólo de la modulación, trataba del Fordismo.

En el caso de la 'Casa del Futuro', hicimos un pronóstico de lo que debería estar disponible para todos en veinticinco años, de

las cosas entonces disponibles en prototipo. Y la mayoría de esas suposiciones resultaron acertadas. Cosas como el equipo de cocina, todo eso. Pero se invirtió uno de los elementos, la carcasa. La carcasa moldeada era un material barato como la arena, mezclada dentro de una matriz de plástico. Puesto que, hasta ese momento, el precio del petróleo había bajado, por consiguiente, el precio del plástico había bajado. Pero en un periodo de veinticinco años se invirtió. Así que el costo de producir semejante carcasa con semejante material se hizo prohibitivo. Y entonces vuelves a un material muy más crudo, como el ladrillo, como un material barato. Así que aun cuando usted limita la proyección a veinticinco años puede hacer un error sobre el mercado. El pre-moldeo en altos niveles en un plástico pesado con arena fue eliminado por los cambios en el mercado, y de cualquier modo, nadie mostró interés alguno por él. Se mostró intensamente en dos lugares de Londres y uno de Escocia pero no hubo interés. Y de hecho si usted lo mira ahora es increíble. Con cuántas cosas trató, y fue hecho con una velocidad tremenda. Quiero decir, Alison hizo los dibujos en siete semanas, todo. Porque en una exposición usted trabaja rápidamente. Usted necesita tener todas las ideas preparadas. No es que ellas vinieran del Grupo Independiente, pero vinieron en la manera que, cuando usted está frente a un grupo, usted tiene que desarrollar sus propias ideas para comprometerlo.

Hay muchos textos sobre lo que se suponía ser la evolución apropiada del Nuevo Brutalismo. Por ejemplo, Banham cuestiona la Galería de Arte en la Universidad de Yale en lugar de los 'anti-edificios' de Cedric Price.

Peter Banham escribe, de vez en cuando, muy bien. Pienso que su libro de los silos de hormigón en Búfalo es excelente. Pero la mayoría de sus escritos son periodismo, él es como un corresponsal de guerra. No estaba en la batalla, estaba escribiendo sobre la batalla. Hay una diferencia entre un hombre que no ha visto la acción, y por consiguiente, escribiendo, tiende a cometer errores. A veces, errores muy grandes; porque él interpreta una situación sin el conocimiento detallado del por qué pasó. Él no era un participante y, por consiguiente, no es realmente un buen testigo. El principio del texto en el libro sobre Brutalismo es absolutamente exacto, excepto cuando me atribuyó a mí lo que Alison escribió.

¿Cuál considera usted el mayor malentendido que Banham hizo al teorizar el Nuevo Brutalismo?

Pienso, probablemente, que es un malentendido emocional. La última vez que usted estuvo aquí me preguntó "¿Es el Brutalismo una estética o una ética?" Yo le aseguraría lo que es ahora muy obvio en nuestros casos. La exposición que acabamos de tener en la AA era una demostración perfecta de

que no es una estética, viene de las circunstancias, materiales, etc. Por consiguiente es una ética, es una manera de proceder, no una fórmula. Para ponerlo en la forma de una analogía, dos modos de comportamiento: Un padre podría decir a sus niños "Cuando un extraño venga debéis ser siempre corteses, debéis ser amables y dar la bienvenida", pero él no dice cual es la forma de eso. Ayer la Reina abrió el Parlamento. Eso es el opuesto. El padre diría "Cuando un extraño viene debéis decir esto, esto y esto", dando un arreglo formal. Bueno, eso es una estética. Considerando que para decir "cuando un extraño viene debéis ser amables y corteses" es una ética, no le dice la forma en la que tiene que ser. Pienso que Banham no entiende eso realmente. Él pensó que nosotros debíamos habernos comprometido con la estética de la máquina, como podría decir de Richard Rogers y Coop Himmelblau. Pero nosotros no hemos tenido ningún compromiso con la estética de la máquina, ellos sí. En términos crudos, ellos son formalistas. Eso es decir una cosa terrible, pero usted puede interpretar High Tech como formalismo.

Lo que está claro es que al final uno tiene que producir formas. ¿Cuáles son sus compromisos ideológicos?

Sí, produce sus formas, pero en cada caso la forma es una consecuencia de, lo que estoy tendiendo a llamar, un tipo de dirección en la que el edificio se está moviendo. Eso es, si lo más importante es crear sombra, para proporcionar fresco, etc., ese sentido de la dirección en el proyecto debe estar presente en todo el diseño. Por consiguiente la forma sigue eso.

Los compromisos ideológicos son el descubrir la dirección del deseo del proceso que será diferente en cada caso. Si yo pudiera hacer un paréntesis, no es un problema de encajar. Debido al análisis de la situación, usted puede decir que lo que aquí pasa está tan equivocado que yo tengo que poder romperlo. Quiero decir, haciendo algo que parece muy brutal para poder romper una situación y preparar otra. Por consiguiente no es una pregunta de buenos modales, o encajar en lo que existe.

Hamilton reconoció en una carta dirigida a usted, en enero de 1957: "yo no estoy seguro de la 'sinceridad' del Arte Pop". ¿Cómo se identifica usted con este arte? ¿Puedo preguntarle por qué usted no contestó a esta carta?

¡Ésta es la famosa carta que nunca llegó! La respuesta a por qué nosotros nunca contestamos que esta carta es porque nosotros nunca la recibimos. Hamilton dijo que él no estaba seguro de la sinceridad del Arte Pop... ¡Me pregunto lo que él quiso decir! Cuando pienso en el Arte Pop, pienso en las personas obvias: Rauchenburg, el hombre con la peluca

blanca... Andy Warhol, las personas obvias. Yo lo considero como el arte natural de ese periodo, mi periodo, los años cincuenta y sesenta como el Cubismo lo fue en los diez y veinte. Apenas parece natural al periodo. La segunda pregunta que sigue es "¿alimentaba el trabajo de uno?". Y yo pienso que lo hace porque te hace mirar a cosas ordinarias más cuidadosamente. Su nivel de observación cambia. El Arte Popular estaba entrando en las Bellas Artes. Lo mismo sucedía en el periodo de posguerra. Los dibujos de latas de tomate eran los mismos que aquéllos de pipas de tabaco en ventanas durante los años treinta. Otro nuevo elemento en arte.

Contestando la pregunta sobre la sinceridad, Hamilton diría "yo también tomaré fenómenos populares y haré mis pinturas de eso". Pero nosotros no dijimos eso, nosotros dijimos que miraríamos a las cosas más cuidadosamente, lo que es todo parte del conjunto de 'lo encontrado'.

La última vez que lo entrevisté estableció un paralelo entre cómo el hombre necesita una casa como el niño a la madre. En este sentido Ernesto Rogers escribió que si en los viejos tiempos, la arquitectura se centraba en catedrales y palacios, con el Movimiento Moderno se agregaron las viviendas. ¿Cómo explicaría usted que la arquitectura de los años setenta, ochenta y noventa fue y estuvo centrada sobre edificios públicos?

Eso es correcto. Es la mejor pregunta, pienso, de todas ellas. Todavía me es muy insólito que la mayoría de las personas vivan en casas terribles. Y no sólo eso, todavía no hay suficientes casas. Usted sabe lo que es venir a Londres, usted paga por una habitación un alquiler de 80 libras a la semana. ¡Es ridículo! A la pregunta de construir casas, más aún, construir buenas casas, encontrar nuevos tipos de agrupaciones, me parece la cosa más poderosa que nosotros debemos estar haciendo. Particularmente extraño en Inglaterra. La invención de la plaza con un lugar para los caballos, el lugar para los sirvientes, etc., era una máquina para vivir en ese periodo. Aquí, donde estamos nosotros, Boltons, existen a cada lado unos callejones de cuando había caballos y carruajes. Tanto el lenguaje de la fachada principal de la casa como el lenguaje de sus fachadas de servicio están muy definidos. Ese proceso de invención de formas de viviendas continuó en Bath con invención tras invención hasta la guerra napoleónica, hasta 1820, y entonces se detuvo. Usted podría decir que en nuestro siglo empezó de nuevo con el movimiento de ciudad jardín, donde los diferentes tipos de calles, los diferentes tipos de disposiciones debido a una nueva clase social, una nueva clase media.

Bien, en nuestro tiempo, la única nueva forma parece ser lo que se llama patio de coches, donde hay un grupo de casas alrededor de un lugar donde pones garajes. Pero para las personas que no quieren vivir así, como usted, no hay nada.

Usted vive en London House que realmente es una vivienda del siglo XIX.

Y usted también...

Quiero decir, uno dice, que debería haber en alguna parte de Londres un lugar específicamente para mí, parejas jóvenes sin los niños, ancianos, etc. Pero no hay ninguna, la invención se detuvo. En las escuelas de arquitectura no hay ninguna vía hacia viviendas, tan sólo edificios públicos. Quizá va de la misma manera que política. Oí al líder del Partido Laboral en las noticias de la radio y todo es retórica, no hay ningún programa. Apenas dijo "yo estoy contra lo que Mr Major sugiere". Por supuesto en los años cincuenta y sesenta todos los partidos tenían un programa de vivienda. Eran diferentes pero todos tenían uno. Ahora ninguno de ellos tiene un programa de vivienda. Ahora no hay, ninguno de ellos tiene una política. Esto es lo que parece. Por ello, no está en el ambiente, no está en la conciencia social o como cualquiera desee llamarlo. Había un estado de ánimo muy fuerte entre arquitectos que tenían una obligación para trabajar en el tema de las viviendas hasta mediados de los 60. Yo estaba diciendo que lo que parece extraño es que Robin Hood parece ser el extremo de la línea, desde entonces y hasta ahora no hay ninguna experimentación extensa, ningún encargo del municipio a los arquitectos. Es extraño. Esto es, de hecho, el tema más importante de su entrevista. ¿Hacia dónde vamos? En los términos de Ernesto Rogers, la dirección de la arquitectura en la edad media era hacia la catedral cívica y los monasterios. Pero los monasterios eran máquinas agrícolas, no eran tan sólo casas para la oración. Ciertamente, en Inglaterra, los monasterios provocaron revolución agrícola. Ellos levantaron el nivel de vida dos o tres veces, en un siglo. Eran instrumentos,... para ponerlo crudamente, Dios estaría satisfecho si nosotros pudiésemos hacer esta tierra más fértil. Lo que estoy diciendo es que Dios estaría satisfecho si las personas tuviesen buenas casas.

Londres 17/11/94

## II.

La lectura de las transcripciones evidencia que el concepto tradicional de 'arquitecto' está variando en la actualidad. En este sentido, Peter Smithson reconoce que la arquitectura "se ha vuelto principalmente una actividad comercial"<sup>3</sup> y fija la construcción de Robin Hood Gardens en Londres a finales de los años sesenta como el momento cuando ocurrieron los mayores cambios de la profesión en Gran Bretaña:

El fin de la noción de industrialización, prefabricación como una herramienta mágica para hacer cosas mejores, y el fin de la municipalidad de Londres estando interesada hacer buenas viviendas. Había habido una larga tradición desde principios de siglo hasta el final de los sesenta. LCC y GLC dieron trabajo a arquitectos. Usted podría decir que es una coincidencia pero el fin de la industrialización y el fin de la municipalidad de ser un patrocinador, ocurrió con el mismo edificio.<sup>4</sup>

A continuación agrega con cierta nostalgia:

•

<sup>3</sup> Ver "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 32.

<sup>4</sup> Ver "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 33. Nota: GLC es de Greater London Council, organismo que sustituyó a LCC (London County Council).

Por supuesto en los años cincuenta y sesenta todos los partidos tenían un programa de vivienda. Eran diferentes pero todos tenían uno. Ahora ninguno de ellos tiene un programa de vivienda. Ahora no hay, ninguno de ellos tiene una política. Esto es lo que parece. Por ello, no está en el ambiente, <sup>5</sup> no está en la conciencia social o como cualquiera desee llamarlo.

Cedric Price también coincide con este cambio en sociedad:

En los años sesenta la mayoría de las demandas hechas a los arquitectos eran éticamente, si no moralmente, en un nivel más alto que lo están ahora. Esa es la diferencia.

Volviendo a la pregunta de política, política con p minúscula, no lo son los partidos políticos. Era política de la nación. Por ejemplo, vivienda: el grueso consistía en vivienda pública. No podías construir vivienda privada, ya que tenías que conseguir licencias para los materiales. Incluso a mediados de los sesenta eran escasas e interesantes. Y así la ética de proporcionar alojamiento para el máximo número de personas fue bienvenida por todos nosotros, igualmente por los arquitectos buenos y malos. Los arquitectos <sup>6</sup> no tenían que tomar la decisión. Esa era la decisión de la nación.

Sin embargo, contrariamente a Peter Smithson, Price, después de definirse como "un gran creyente del cambio y disolución de las instituciones y la recreación de otras nuevas", <sup>7</sup> alcanza una apreciación global positiva de los cambios en este periodo:

Ha habido tantos cambios desde los años sesenta, yo pienso inmensamente que para bien porque las cosas cambian rápidamente. La permanencia en la que las personas sostuvieron instituciones, esa es la única razón por la que ellos lucharon contra ellos en los años sesenta, porque ellos pensaron que eran permanentes. Nosotros hemos cambiado. No puedes preguntarme sobre absolutos si uno no cree en absolutos. Si me preguntas: ¿piensa que los años noventa son tiempos más saludables que los años sesenta? Sí, lo creo. Pero apuesto que no es <sup>8</sup> más saludable para la vieja clase establecida de arquitectos.

Aunque estos cambios en sociedad hayan traído consigo nuevas perspectivas de la figura del arquitecto, bajo las nuevas condiciones impuestas por la economía

•

<sup>5</sup> Ver "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 37.

<sup>6</sup> Ver "Entrevista con Cedric Price"; pág. 23.

<sup>7</sup> Ver "Entrevista con Cedric Price"; pág. 27.

<sup>8</sup> Ver "Entrevista con Cedric Price"; pág. 27.

política de la construcción cotidiana, ahora se promueve de nuevo una concepción tradicional del arquitecto. Este punto ha sido elaborado por la arquitecta Diane Ghirardo en su introducción a *Out of Site: A Social Criticism of Architecture*,<sup>9</sup> quien entiende que los promotores y los intereses inmobiliarios usan a los arquitectos como una pantalla intelectualmente creíble para contribuir a la brillante imagen de sus actividades. Desde este punto de vista, casi cada compañía comercial contemporánea requiere de diseñadores, escultores, pintores,..., artistas en general, para desviar la atención lejos de los temas más espinosos. Aunque es verdad que éste no es un proceso nuevo, debe reconocerse que esto era inusual en el pasado. La novedad en los años sesenta fue el fenómeno de su generalización, sobre todo en arquitectura. Hoy día se expone más arquitectura que nunca, y son numerosos los museos que en los últimos treinta años han añadido a sus tradicionales secciones de pintura, escultura, dibujos y grabados, secciones de diseño. Esta selección de trabajos con cualidades artísticas, lo cual conlleva una exclusión de un cierto tipo de construcción, no es un fenómeno nuevo. Ruskin afirmó en *The seven lamps of architecture*: “Es muy necesario, al comienzo de toda investigación, el distinguir cuidadosamente entre Arquitectura y Edificación”.<sup>10</sup> Casi un siglo más tarde, Pevsner también tomó parte en este debate: “Una cubrición para bicicletas es un edificio; pero la Catedral de Lincoln es una obra de arquitectura”.<sup>11</sup> En la actualidad el artista-arquitecto se convierte de esta forma en un personaje que legitima el proyecto, tal y como ya señaló Price al hablar de la sede principal de Lloyds en Londres:

Lloyds estaba casi condenado antes de que fuera abierto. No tiene nada que ver con Richard Rogers. Ellos están plagados de villanos, de buenas palabras, una mala práctica y deshonestidad. Lo han mostrado desde entonces, es tontería. Así cuando preguntas por el papel del arquitecto y la buena arquitectura, no importa la utopía, (yo he definido utopía. La utopía se está moviendo más rápidamente que tú y yo en esta conversación). Cuando hablamos de construir, no es que yo esté preocupado de que él sólo diseñó, por ejemplo, la fachada de mármol y entonces algún otro ha diseñado el sistema de aire acondicionado. Pienso que eso es muy tonto. Pero yo te digo lo que yo pienso. Lo más erróneo - el arquitecto no tenía la oportunidad de entender que la organización que estaba pidiéndole que construyera la oficina principal, no estaba pidiéndole que construyera la oficina principal. Estaba pidiéndole que construyera alguna imagen de la honestidad, integridad y durabilidad que ellos sabían en sus corazones que su organización no tenía. Era una organización con rodillos

•  
<sup>9</sup> Ghirardo, Diane. “Introduction” en *Out of Site. A Social Criticism of Architecture*. Bay Press Seattle, 1991; págs. 9-16.

<sup>10</sup> Ruskin, John. *The seven lamps of architecture*, novena edición, Farrar, Strauss and Giroux. Nueva York 1984, Capítulo 1; pág. 15. Primera publicación en 1849).

<sup>11</sup> Pevsner, Nikolaus. *An outline of European architecture, 1943*, séptima edición, Londres, Pelican, 1966; pág. 15. En este punto es interesante recordar que Edwin Lutyens ya diseñaba únicamente los exteriores de sus grandes edificios comerciales.

bajo ella. No quiero decir que esto es del todo ilegal. Fue el día en que la institución estaba cuestionándose así misma.<sup>12</sup> Trajeron a Richard Rogers como ancla de integridad.

Un ejemplo extremo de este fenómeno es el caso de pedir al arquitecto un proyecto para la exposición de una compañía comercial, a pesar de que esos objetos sólo permanezcan en el catálogo de la compañía, sin alcanzar al cliente. Su función consiste meramente en dar una imagen de dinamismo a la compañía. Es frecuente, además, y sobre todo en la sociedad de la abundancia, que al arquitecto no se le pida un diseño concreto sino que invente qué diseñar. Estos encargos sin especificación alguna suponen la máxima consideración del arquitecto como artista.<sup>13</sup>

Existen también circunstancias específicas basadas en cambios internos en la práctica de la arquitectura. Una de las causas es el gran nivel de complejidad en nuevos edificios. Esto hace difícil el considerar que un arquitecto pueda continuar siendo un artista que origina una idea, al tiempo de ser organizador y director a cargo del complejo proceso de su construcción. Este pensamiento se reflejó en los comentarios de Robert Venturi sobre la falta de energía del arquitecto después de cumplir con la larga lista de las diferentes tareas requeridas en un estudio: "hombre de negocios, psiquiatra, abogado, vendedor, conocido en sociedad y actor, así como diseñador y pensador."<sup>14</sup>

La arquitectura depende de la compleja interacción de la economía del edificio, de la práctica de la construcción, de la decisión política, de las presiones de patrocinio, de sensibilidades culturales, y de los imperativos contextuales como la topografía, el ambiente físico y el ambiente construido. Con ello se puede defender que la arquitectura es particular de una cultura, una situación y un tiempo. Citando las palabras de Francis Duffy, el arquitecto es un "lápiz sostenido en manos de la sociedad."<sup>15</sup> La definición del arquitecto se entiende aquí por sus diferentes papeles en nuestra sociedad.

Desde un interés en la educación, esta tesis abordará las razones de los cambios culturales para la adaptación de la educación arquitectónica a estas alteraciones de identidad. Merece la pena notar la importancia que Venturi da a la educación en términos de la figura del arquitecto como profesional:

Las escuelas inglesas apenas existían hace sesenta años. La educación arquitectónica en Gran Bretaña derivaba esencialmente de la enseñanza del aprendiz. La educación formal en Gran Bretaña es reciente y esto es quizás una de las razones por las que los arquitectos tienen poca importancia en

•

<sup>12</sup> Ver "Entrevista con Cedric Price"; pág. 26.

<sup>13</sup> Estos dos ejemplos proceden de una conversación con Pierluigi Nicolini, editor de *Lotus*, en su estudio en Milán (noviembre de 1993).

<sup>14</sup> Ver "Entrevista con Robert Venturi"; pág. 12.

<sup>15</sup> Ver "Entrevista con Francis Duffy"; pág. 18.

Gran Bretaña. Cuando yo practiqué arquitectura allí, tuve la sensación de que, al final, me consideraban más como a un hombre de negocios que como a un profesional. Me consideraban como a uno que se dedicaba a vender ideas. En América, tú eres un profesional y tú tienes una relación de confianza con el cliente. En Inglaterra, tú eres un adversario ganando dinero. Podría ser que esta actitud deriva de que en Inglaterra la arquitectura ha sido a duras penas una disciplina profesional hasta recientemente.<sup>16</sup>

A estas alturas sería posible establecer un diálogo entre los entrevistados. En ese caso, Price contestaría a Venturi diciendo:

[...] depende de lo que entiendas por profesional. Yo no llamo profesional a alguien que tan sólo tenga automáticamente varias iniciales o grados después de su nombre. [...]. Algo que nunca han hecho, que el *RIBA* nunca ha hecho, es que deberían de haber insistido en que cada miembro sostenga una póliza de indemnización profesional para que su cliente pudieran demandarlos y esperar ganar dinero si no hubiesen trabajado. Yo tengo una póliza de indemnización como una cuestión ética, si no moral. Porque pienso que ése es un resguardo si eres un profesional verdadero, y en cierto modo un hombre ético, ya que puedes cometer errores. Si cometes errores y dañas a alguien, éste debería de tener una oportunidad de conseguir alguna recompensa. Ellos nunca aceptaron eso. Para que sea más sobre el profesionalismo. Pero, pienso que Duffy piensa como yo.<sup>17</sup>

La divergencia de los puntos de vista entre los entrevistados se refleja en sus diferentes tipos de relación con la sociedad, es decir, sus 'éticas'. Ésta es precisamente la manera de cómo 'ética' va a ser entendida en esta tesis. En lugar del estudio de conceptos de valor como 'bueno,' 'malo,' 'correcto,' 'incorrecto,' etc., lo será el de la naturaleza de los principios que justifican la asociación de esos conceptos a los trabajos. De hecho, el profesor en la Escuela de Arquitectura en Viena, Rob Krier, propone en el artículo " The responsibility of the architect " que debe enseñarse 'ética' en las escuelas de arquitectura:

El arquitecto es el único responsable del producto final, salta de su tablero de dibujo y lleva su firma. Ningún político o financiero compartirá el reproche del arquitecto por un esquema mal proyectado. Nuestras escuelas de arquitectura deben preparar a la nueva generación de arquitectos jóvenes para esta devastadora tarea ética y moral.<sup>18</sup>

•  
<sup>16</sup> Ver "Entrevista con Robert Venturi"; pág. 7.

<sup>17</sup> Ver "Entrevista con Cedric Price"; pág. 28.

<sup>18</sup> Krier, Rob. "The responsibility of the architect". *Architectural Composition*. Academy Editions. Londres, 1988; pág. 294.

No es la rígida visión de la ética de Krier, lejos de los anteriormente mencionados elementos de los que la arquitectura depende, lo que persigue esta tesis. El interés se basa en los cambios en ética o, en otras palabras, en la progresión de ideas y concepciones sobre arquitectura y sociedad, y la relación entre esas ideas y concepciones. En este punto debe admitirse que estas definiciones son ligeramente arbitrarias. No obstante, son necesarias y deben entenderse como puntos de referencia en la comprensión de esta tesis.

Una vez más, se promueve una fuerte relación entre la educación y la profesión. El historiador de arquitectura Reyner Banham introdujo esta noción en la guía de la enseñanza de historia en la Escuela de Arquitectura Bartlett (University College London). Allí declaró que la enseñanza de historia tenía dos objetivos: "Impartir una comprensión de las fuerzas que conforman la situación del periodo actual (por ejemplo, pos-1945) y enseñar el método de historia, de forma que los estudiantes estuviesen equipados para emprender sus propias investigaciones históricas cuando lo necesitasen en sus carreras profesionales."<sup>19</sup> Estos objetivos implican que hay diferentes análisis de historia dependiendo del entendimiento de las circunstancias y del método de historia ya que está basado en una investigación subjetiva. Por consiguiente, el uso de diferentes ejemplos implica una selección de historia que tendrá repercusión directa en el discurso. Consecuencia inmediata es que los diferentes rasgos que guían esos análisis de historia tienen que ser entendidos como teoría, donde "cada punto de vista se construye, es decir, se diseña, y por consecuencia cada interpretación podría ser análoga al objeto genérico de estudio - la arquitectura. En otras palabras, así como hay historias de arquitectura hay arquitecturas de historia."<sup>20</sup> En este punto es interesante recordar al arquitecto Ernesto Nathan Rogers, editor de *Casabella Continuita* desde 1954 hasta 1964, quien escribió sobre la subjetividad de historia:

[...] la historia no sólo se compone de un frío estudio de hechos, sino también - mucho más - de una elección que nosotros hacemos entre esos hechos, como abejas que vuelan sobre los campos, y que chupan ansiosamente su mejor

•  
<sup>19</sup> Cita de "The role of history in architectural education", de Mark Swenarton. (Ponencia presentada en la Decimosexto Simposium Anual de la Sociedad de Historiadores de Arquitectura de Gran Bretaña, organizada en el Instituto Real de Arquitectos Británicos, 7 de marzo de 1987, sobre "La Importancia de la Historia de la Arquitectura"). Swenarton divide la educación inglesa de la arquitectura de este siglo en tres principales teorías: la realista (derivada de Lethaby), la clásica (de origen francés) y el sistema modernista (establecida por Gropius en la Bauhaus durante los años veinte y de nuevo en Harvard desde 1937). Todas ellas fueron criticadas por Swenarton debido a su visión excesivamente parcial de la historia arquitectónica.

<sup>20</sup> Dunster, David. "The histories of architecture and the architectures of history". Ponencia presentada en la Conferencia sobre la Enseñanza de Historia en las Escuelas de Arquitectura. Birmingham School of Architecture, 1992.

selección de flores de la selección para elaborar su propia miel.<sup>21</sup>

La presente tesis se estructura siguiendo el uso de ideas en otros campos teóricos fuera de la arquitectura, como el pensamiento social, la tecnología, comercialismo, semiótica, psicoanálisis o la teoría de comunicación. Los métodos de investigación en las diferentes disciplinas que han influido y justificado teorías de arquitectura proponen una intersección de dos estudios diferentes, como siguiendo la estructura de una red. La primera línea de estudio queda constituida por textos de debate arquitectónicos y ejemplos organizados cronológicamente que unifican la relación de un sistema de pensamiento de expresiones previas en la cultura arquitectónica. La segunda se define por la relación del contenido de lo que está apareciendo al mismo tiempo en otras ramas de una cultura. Esto se desarrolla siguiendo textos y respuestas a ellos, además de catálogos de exposiciones y entrevistas.

Ya que las palabras 'ideología' y 'utopía' aparecerán con frecuencia en este enfoque basado en la relación entre arquitecto y sociedad, la investigación requiere - como Price ya mencionó en la entrevista<sup>22</sup> - una definición de dichos términos sin demora. La palabra 'ideología' fue acuñada por el filósofo francés Destutt de Tracy al final del siglo XVIII, quien la entendió como una manera de descubrir verdad sin seguir los métodos tradicionales del Estado y de la Iglesia. Esta reacción contra la autoridad y la fe tuvo connotaciones negativas. Si Napoleón, como republicano, simpatizaba con las ideas de los filósofos; Napoleón, como Emperador, reconoció la importancia de la ortodoxia religiosa para el mantenimiento del Estado. Resultado de ello fue la prohibición de la enseñanza de ciencia moral y política en el Instituto Nacional.

En tiempos de fuerte propaganda política, la noción del concepto 'ideología' es el elemento crucial en la relación entre política y arte. Así, durante la Guerra Fría, estas ideologías que transformaron ideas fueron relacionadas en América con la clase de intelectuales:

El análisis de ideología pertenece propiamente a la discusión de la intelectualidad. Uno puede decir que lo que el sacerdote<sup>23</sup> es a la religión, el intelectual es a la ideología.

•  
<sup>21</sup> Rogers, Ernesto Nathan. "Arquitectura Moderna desde la generación de los Maestros", (traducción), en *Casabella Continuita*. N. 211. Milán, junio-julio de 1956; pág. VII.

<sup>22</sup> Ver "Entrevista con Cedric Price"; pág. 24.

<sup>23</sup> Bell, Daniel. *El Fin de la Ideología. Sobre el Agotamiento de Ideas Políticas en los años cincuenta*. The Free Press, Nueva York. Cuarta edición. Diciembre de 1967 (Primera edición 1960); pág. 394. Después de escribir: "Hoy, estas ideologías están exhaustas" y "la Rusia y China se han hecho modelos. La fascinación que estos países ejercen ya no es más la vieja idea de la sociedad libre, sino el nuevo crecimiento económico"; (pág. 401) Bell manifiesta: "el problema es que el viejo radicalismo político-económico (preocupado con tales temas como la socialización de la industria) ha perdido su significado, mientras los aspectos inútiles de la cultura contemporánea (por ejemplo, la televisión) no pueden someterse a términos políticos" (pág. 404).

De esta cita uno puede defender que el intelectual está considerado por el más estricto sistema capitalista en control de la ideología y su diseminación, negando de esta manera la capacidad del obrero. Esto es precisamente lo que estableció una de las grandes diferencias entre América y el comunismo europeo bajo las reglas del capitalismo. En el caso específico de Italia, el papel de los intelectuales fue también la pregunta importante de la esfera cultural y política. Antonio Gramsci (1891-1937), líder del Partido Comunista Italiano, estaba contrariado con la clasificación de grupos en 'intelectual' o 'no-intelectual' porque creyó que este criterio estaba casi exclusivamente basado en las evaluaciones comparativas de la actividad cerebral involucradas en cualquier acto. Sobre esta base, cualquiera sería un 'intelectual' de alguna forma: cada hombre, aparte de su profesión, "exhibe alguna actividad intelectual,... comparte una visión del mundo, tiene una línea consciente de conducta moral y, por consiguiente, contribuye a sostener o a modificar una concepción del mundo."<sup>24</sup> Gramsci defendió que el artista era un obrero y sólo podría diferenciarse del obrero manual bajo la idea que trabaja con su mente. Los artistas/intelectuales podrían tener una obligación que era política.

Aunque en *La Ideología Alemana* Marx unió la palabra 'ideología' al idealismo filosófico, éste proclamó que las ideas solas podrían producir una falsa conciencia. Desde este punto de vista materialista, las ideologías no sólo son ideas falsas sino que también enmascaran intereses particulares. Ésta es una clase de 'verdad' donde no hay una filosofía objetiva sino únicamente 'la filosofía burguesa' y 'la filosofía proletaria'. El único concepto objetivo en Marxismo es el concepto de historia. Historia, tanto para Marx como para Hegel, se mueve hacia 'estadios más altos' en donde la 'verdad' de doctrina debe determinarse por su 'cercanía a ajustarse' con el desarrollo de la historia. En práctica, ha querido decir que la 'verdad' se determina por si ha contribuido o no al avance de la revolución.

Desde otro punto de vista, y siguiendo la noción de que las ideas están limitadas a un tiempo, el sociólogo Karl Mannheim dividió el pensamiento social en 'ideológico' y 'utópico.' Puesto que todas las ideas sirven a intereses, llamó 'ideológicas' a aquéllas ideas que defienden el orden existente y 'utópicas' a aquéllas que buscaron cambiar el orden social.<sup>25</sup> De lo que podría ser una lista innumerable de definiciones, esta tesis va a referirse a las nociones de 'ideología' y 'utopía' propuestas por Mannheim. En el artículo "The Same Coin" por David Dunster, se hace distinción entre ideología y ciencia: "Ciencia es la persecución del conocimiento cuya validez no se relaciona estrictamente a la sociedad en la que se produce; ideología es ese conjunto de ideas que una sociedad tiene de sí misma y su relación con el mundo. Una característica de ideología es la de ser percibida por sus creadores como un ideal, eterna, y liberada de la historia. La relegación de

•

<sup>24</sup> Cita de *Antonio Gramsci y el Origen del Comunismo Italiano*, por J. M. Cammett. Stanford University Press, California 1967, pág. 201.

<sup>25</sup> Para un desarrollo de éste argumento, véase "Definición de Conceptos" y "Utopía, Ideología y el Problema de Realidad" en Karl Mannheim *Ideología y Utopía*. Routledge & Kegan Paul LTD, Londres 1966. (Primera edición inglesa en 1936).

historia por el Movimiento Moderno a un divertido entretenimiento eclipsado por su propio funcionalismo supremo es un ejemplo de trabajo ideológico". Es importante señalar que la característica eterna en la definición de Dunster implica la defensa del orden existente de la interpretación de Mannheim de 'ideología' y, por consiguiente, una falta de cambio que negará algún progreso.<sup>26</sup>

Uno debe reconocer sin embargo que una única definición de estos términos es tan sólo un valor de referencia para preguntas y comentarios. Los significados de 'ideología' dados por los distintos entrevistados o tal y como aparecen en las citas seleccionadas son totalmente independientes y, por consiguiente, imposibles de ser juzgados desde una única posición. Una de las principales razones de estas discrepancias en las diferentes definiciones se debe a la dificultad de establecer límites fijos entre la ética y la estética de una obra de arquitectura. Es precisamente aquí, en la materialización de ideales, donde la historia adopta valores diversos que se desarrollarán en esta tesis. Un ejemplo que muestra la importancia de los diferentes grados de interdependencia entre 'ética' y 'estética' - o su negación - como medio de estudiar la arquitectura es el nombre del libro de Reyner Banham *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (1966).<sup>27</sup>

'Ideología' puede incluso adoptar interpretaciones totalmente formalistas. Por ejemplo, al escribir sobre la casa de su madre, Robert Venturi clasifica 'ideología' como uno de los elementos ordinario/extraordinario del edificio:

-*Ideología*. La casa no fomentó la ideología. Mi acercamiento arquitectónico no era puro. La casa es tanto no moderna y moderna: aunque tiene esquinas, tampoco tiene esquinas; tiene una ventana alargada con marco de hierro y hay una ausencia de pared, no un agujero en la pared, entre el área del comedor y el porche. No es posmoderna. El interior 'se siente' Corbusiano; el soporte de acero y lo que carga<sup>28</sup> parecen como una referencia de Estilo Internacional.

En este punto es interesante comparar esta cita con el valor del término tal y como Manfredo Tafuri formuló en *Arquitectura y Utopía*, "repasando la historia de la arquitectura moderna bajo la luz de métodos ofrecidos por una crítica ideológica, entendido en la aceptación Marxista más estricta del término".<sup>29</sup> Esto no sólo corrobora las diferentes actitudes hacia 'ideología', sino también un entendimiento diferente del concepto que hace casi imposible establecer una conversación usando este término como referencia.

•

<sup>26</sup> Dunster, David. "The Same Coin". *Architectural Design*, noviembre de 1976; pág. 659.

<sup>27</sup> Banham, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* The Architectural Press, Londres, 1966.

<sup>28</sup> En *Mother's house. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. Editado por Frederic Schwarz. Rizzoli, Nueva York 1992; pág. 37.

<sup>29</sup> Tafuri, M. *Architecture and Utopia*. The Massachusetts Institute of Technology 1990. (Primera edición en 1973); pág. Vii.

La importancia de estas diferencias se manifiesta en la diversidad de visiones de la historia que resulta de la relación entre el arquitecto y sociedad.

### III.

En la primera parte, *Tiempos de Comunicación*, se desarrolla la importancia del significado de la arquitectura que se intensificó en la evolución que describe Giedion desde *Espacio, Tiempo y Arquitectura* y los “9 puntos de Monumentalidad”, hasta el CIAM 8. El capítulo comienza en el Londres de la Posguerra, con el Festival de Gran Bretaña de 1951, cuando el Movimiento Moderno se presentó como estilo portador de un gran significado. Aunque el acontecimiento fue popular, también fue criticado por no desarrollar relación alguna entre su arquitectura y la realidad social. La autenticidad y sinceridad del Movimiento Moderno entendido como el único estilo vigente fueron cuestionadas y, como resultado, su visión del pasado fue discutido. La 'historia', en distintos sentidos, fue revisada y la consecuente crítica se teorizó como 'la reacción Brutalista'. Sus máximos colaboradores, Alison y Peter Smithson, hicieron hincapié en el carácter comunicativo de la arquitectura con principios como 'identidad', 'modelos de asociación', 'racimo',..., y con ellos, la 'historia' pasó a ser crucial en el debate arquitectónico.

Esta primera parte de la tesis mantiene que el desarrollo de los mencionados principios deriva de una mayor reacción encarnada en el *Independent Group (IG)* del Instituto de Arte Contemporáneo (*ICA*) de Londres. Aunque sus miembros estaban relacionados con movimientos artísticos que abarcaban diversas disciplinas culturales (arquitectura, historia del arte, literatura, cine, fotografía, etc.), quedaron aglutinados en torno a su interés en los medios de comunicación. A través del

diálogo entre los miembros del *IG*, este capítulo valora la influencia que los historiadores ejercen al escribir sobre arquitectos sin una distancia temporal, es decir, al crear 'historia instantánea'. Este caso queda representado en "El Nuevo Brutalismo" de Reyner Banham y la consecuente reacción de los Smithson. El capítulo contiene también la reflexión de dos actitudes distintas hacia 'historia' que determinó este periodo: 'historia' valorada por su pasado, frente a 'historia' creada día a día, y por ello, enfocada al futuro. Esta 'tensión histórica' quedó plasmada en *This Is Tomorrow* [Esto Es el Mañana], la muestra de Arte Pop expuesta en la Galería de Arte Whitechapel de Londres, en 1956, que contó con la participación de miembros del *IG*.

El capítulo muestra cómo estas dos miradas de la 'historia', la nostálgica y la progresista, no pueden considerarse autónomas en la arquitectura. En su relación con la sociedad y su cultura, las interpretaciones de 'historia' cesan de ofrecer prescripciones para el futuro tal y como Banham intentó en "El Nuevo Brutalismo".

La parte segunda se titula *(Mal)entendidos de la 'Internacional de la Ironía'*. Desde la canonización del Arte Pop en la XXXII Bienal de Venecia (1964) - cuando se presentó como producto genuinamente americano que ironizaba con la felicidad del bienestar material y con la libertad individual de consumo - la elaboración del carácter comunicativo es analizada siguiendo el uso de la 'historia', donde los principios de representación dominan el proceso proyectual. La obra escrita y construida de Robert Venturi y de otros autores Posmodernos presentes en *Perspecta* 9-10 (1965), la revista de arquitectura de Yale, considera la arquitectura como un lenguaje donde imagen y significado están asociados directamente. Si los elementos arquitectónicos contienen significados, es a través de 'historia' cuando estos significados cambian, alcanzando valores de ambigüedad y de riqueza. De aquí que obras como el Proyecto de South Street de los Venturi reciban distintas interpretaciones.

El uso que Venturi hizo de la 'historia' entendida como tradición fue el resultado de un interés por los aspectos complejos de la cultura del cliente así como por las limitaciones intrínsecas de la arquitectura. Esta restricción trajo consigo posibles malentendidos que serán revisados. La evolución propuesta por los arquitectos Posmodernos vino a ser revolucionaria con la concienciación de la limitación de recursos naturales a principios de los años setenta. Fue entonces cuando los aspectos simbólicos se desarrollaron más allá que los espaciales, alcanzando su más alto significado cuando Venturi declara que la "decoración es más barata."<sup>30</sup>

El interés de la polémica entre Manfredo Tafuri y la versión Americana de arquitectura Pop (denominada por el historiador italiano como la 'Internacional de

•  
<sup>30</sup> Cita de Robert Maxwell. "The Venturi Effect", en *Venturi and Rauch*. David Dunster, editor. *Architectural Monographs* 1. Academy Editions, Londres 1978; pág. 21.

la Ironía') es que, bajo diferentes perspectivas ideológicas, 'historia' adquiere valores diversos.

Si el capítulo anterior trató sobre la versión americana de la arquitectura Pop como un ejemplo de inspiración para arquitectos, la tercera parte -- *Los Parques Disney o el Uso de la 'Historia' como Ética en la Sociedad de Consumo* -- constituye la aceptación de esta arquitectura entre clientes y promotores en las últimas tres décadas. Por consiguiente, el capítulo final de la investigación suple las partes previas, es decir, además de completarlas pone en relieve sus limitaciones y carencias.

Los últimos veinte años se han caracterizado por la omnipresencia de los medios de comunicación. Su poder ha consistido en proveer información pero no experiencia. Apoyándose en esta falta de experiencia, la 'historia' ha sido usada por el promotor con más éxito internacional, la Sociedad Disney, al idealizar las experiencias urbanas. En este capítulo se discutirá que el concepto ofrecido de la ciudad va más allá que su realidad. Basado en la noción de "simulacra" según la interpretación del teórico social Jean Baudrillard, la arquitectura se presenta como el terreno donde la historia se materializa para sustentar nuevas formas de producción y explotación, consumo y espectáculo; proceso ejemplarizado en los Parques de Atracciones Disney. La tesis cuestiona la justificación del reciente cambio de nombre de Euro Disney (1992) por el de DISNEYLAND París (1994), lo que demuestra que la práctica de simulacra se alcanza precisamente a través de la construcción de la historia de la arquitectura.

El desarrollo final de la tesis lleva al estudio de los parques temáticos en la sociedad actual, construcciones que constituyen un fenómeno nuevo debido a su gran expansión. En este sentido se aprecia una falta de acción entre arquitectos y urbanistas para responder al vertiginoso cambio que los modos de trabajo y de ocio experimentan cada día en el capitalismo multinacional. Aunque la industria del turismo se consolide por su consumo popular, los arquitectos no están presentes en la larga lista de parques temáticos que atraen a millones de visitantes cada año: Disneylandia, Mini Europa, El Atomium, Walt Disney World (WDW), Las Vegas, y otros tantos destinos turísticos. Una arquitectura del ocio caracterizada por satisfacer al turista de lo que su ciudad no le ofrece merece ser considerada por el urbanista y el arquitecto desde un compromiso con el presente.

A lo largo de la tesis se comprueba que los debates arquitectónicos llevan consigo temas tan diversos como métodos constructivos y estéticos, economías de producción y patrocinio, políticas personales de arquitectos o artísticas, etc. Por ello, no resulta sencillo poder explicar por qué un edificio determinado fue construido o su misma apariencia, ya que hay tantos elementos para considerar. Es decir, no hay una única forma adecuada de entender la arquitectura.

En la presente tesis, cambiar las ideas y las interpretaciones no es sólo inevitable sino que es el ejercicio en sí. Los dos primeros capítulos tratan del valor de la 'historia' que han desarrollado los arquitectos estudiados, con la intención de justificar sus opiniones y el modo cómo el presente y el futuro inmediato deberían ser. El último capítulo teoriza la 'historia' al relacionar edificios con un mayor abanico de conocimientos. Esto será a través de características específicas de proyectos individuales que se entienden dentro de un vasto proceso económico, político y social.

Teorizar la 'historia' es como un texto, no un fin en sí mismo sino una herramienta para hacer pensar. Aunque los capítulos deberían de mantenerse de por sí, todos juntos evidencian el resbaladizo uso de 'historia' como propuesta en arquitectura anglosajona desde 1951.