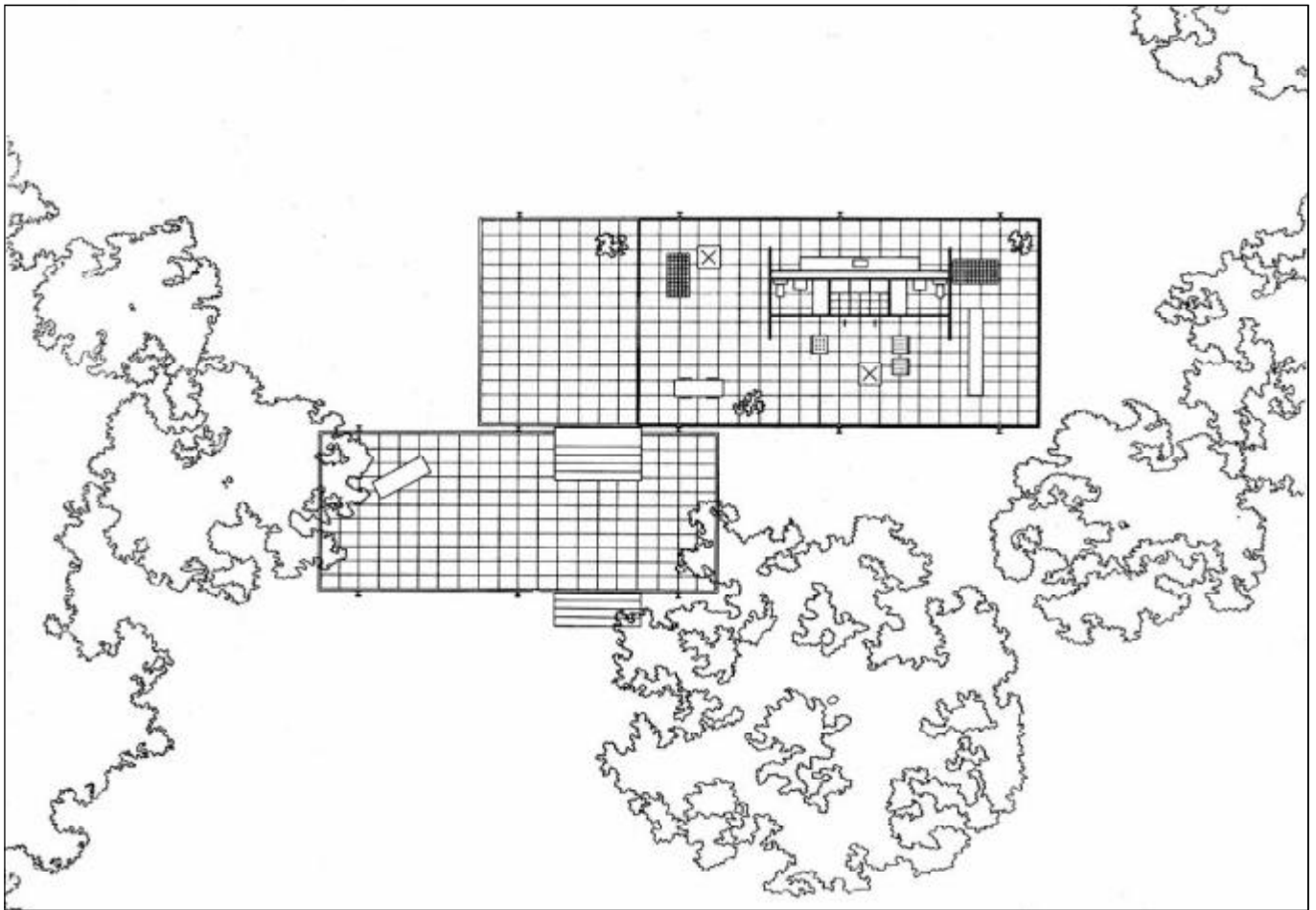


EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA MODERNA



PROPÓSITO DEL PROGRAMA

El programa parte de la definición de una modernidad arquitectónica específica, claramente diferenciada de esa modernidad genérica que a menudo se identifica con el ciclo histórico que arranca de la Revolución Francesa. Indagar la genealogía de sus principios estéticos y recorrer la difusión de la idea de forma en que apoya la concepción de sus objetos, son los cometidos a que se dedicará cada uno de los dos cursos que componen el programa.

Las vanguardias constructivas -aquellas que ejercían su acción crítica sobre el arte proponiendo un modo distinto de concebir la forma- provocaron un cambio en los modos de entender lo artístico que por su naturaleza y transcendencia no tiene parangón en la historia. La sustitución de la mimesis por el empeño constructivo, como criterio general de la producción artística, y la instauración de una idea autónoma de forma, controlada por una legalidad específica, distinta e irreductible a los criterios de cualquier sistema exterior, son los rasgos esenciales del nuevo arte. Se trata de un modo distinto de entender las relaciones entre arte y realidad que será decisivo para la arquitectura de la primera mitad del siglo XX.

Esa idea artística de arte -diría Ortega- instaura un papel activo por parte del espectador: su experiencia de la forma culmina el fenómeno artístico de la modernidad. El juicio estético del sujeto concluye el proceso de realización de un artefacto cuyo sentido sólo es accesible desde la conciencia visual.

A partir de la caracterización estética y artística del nuevo arte, el objetivo del programa se orienta en dos direcciones complementarias: por una parte, se explorará la génesis de sus principios estéticos; por otra, se analizarán las vicisitudes de su difusión geográfica y temporal. Se tratará, por tanto, de identificar los puntos significativos del desarrollo de la arquitectura moderna y las condiciones en que se ha postulado su eventual clausura.

PRIMER CURSO

El primer curso arranca con un análisis del escrito de Ozenfant y Jeanneret *Après le cubisme* (1918), que puede considerarse uno de los textos programáticos esenciales del nuevo arte. La claridad con que se toma distancia respecto del cubismo -acaso la culminación exacerbada del impresionismo, pero todavía no una propuesta de vanguardia en sentido estricto-, la entidad de los problemas estéticos que plantea y, sobre todo, la naturaleza y el sentido de las propuestas, convierten a este texto en un manifiesto fundacional de lo que sería el arte nuevo. Economía, precisión, rigor y universalidad, son los atributos que los autores predicán de la nueva formalidad pictórica: sus obras de esos años ejemplifican la teoría y plantean un modo radicalmente nuevo y distinto de concebir la construcción visual del objeto.

Pero la descripción del fenómeno vanguardista no puede reducirse a la glosa de uno de sus momentos esenciales; por ello, a continuación se explorarán los otros ámbitos estéticos y artísticos en que se dan replanteamientos de la idea de arte con sentido análogo o convergente con lo expuesto por Ozenfant y Jeanneret. Así, se recorrerán los postulados teóricos del Suprematismo y el Neoplasticismo, con especial atención a las obras que ilustran una y otra doctrina, de modo que adquieran evidencia los criterios visuales con que desde cada sistema se controla la forma artística.

Entender el arte como el principio de necesidad interior, en los términos en que Kandinsky lo proclama en 1912; reducirlo

al dominio de la sensibilidad pura, previo abandono de cualquier propósito objetivo, como sostiene Malevitch en 1915; buscar a través de la forma abstracta una relación nueva entre lo individual y lo universal, como declaraban los redactores de *De Stijl*, en 1918; o construir realidades nuevas explotando las relaciones implícitas en artefactos contruidos con unos pocos objetos de uso común, que ocupó a Ozenfant y Jeanneret durante unos años, después de la primera guerra, son proyectos estéticos que adquieren su justo sentido en la perspectiva de un arte empeñado en la construcción de una forma con legalidad autónoma; un arte que ha asumido sin nostalgia una mirada oblicua a la realidad y su propia condición de testimonio inconsciente de la historia.

Se ve, pues, cómo las vanguardias constructivas incidieron en el desarrollo del arte de un modo atípico, debido a que basaron su fundamentación estética en la posibilidad de autoreflexión que propiciaba su progresiva alienación social. La asimilación de ese nuevo contenido por la práctica artística es, pues, la condición de posibilidad de las vanguardias como hecho singular en la historia de las ideas: la coincidencia del artista y el teórico en una misma persona da un cariz nuevo a sus propósitos, que pasan a adquirir una dimensión fundacional, desconocida hasta entonces en la historia de los creadores.

Concluida la revisión de los sistemas propiamente vanguardistas, aquellos que plantean un modo distinto de con-

8 cebir la estructura visual del objeto pictórico, es obligada la referencia al Cubismo: modo de proceder al que desde el Suprematismo hasta el Purismo se reconoce como momento imprescindible del proceso que en sus propias propuestas culmina. El recorrido por los principales documentos teóricos y la consideración de las obras más relevantes del episodio permitirá valorar hasta qué punto en el Cubismo se inicia una práctica pictórica en donde la reflexión sobre la forma determina el acto de pintar hasta el extremo de aproximarlos al proceso de un proyecto de arquitectura.

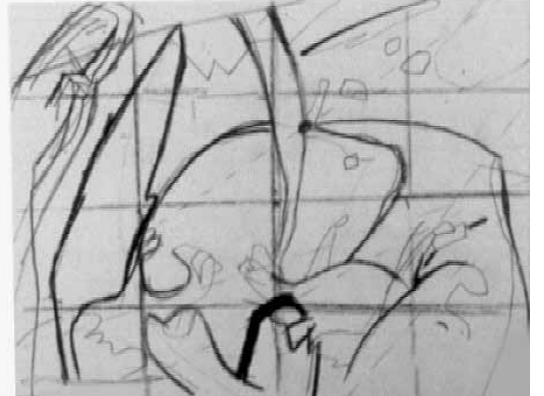
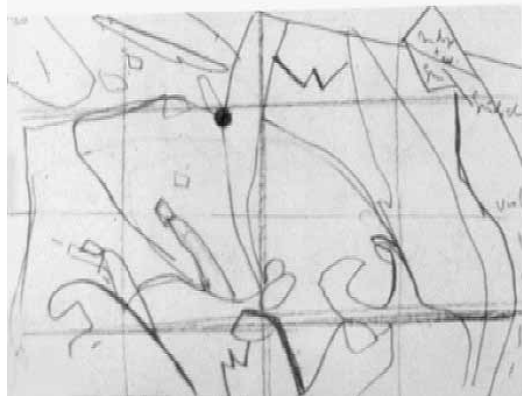
El análisis del ciclo temporal del cubismo pondrá de relieve cómo sus manifestaciones postreras, aquello que la crítica ha definido como Cubismo Sintético, coinciden prácticamente en sus propósitos constructivos con una idea relacional de forma que, como se vio, fundaba la estética purista.

Pero, si bien el Cubismo concluye convergiendo con los presupuestos formativos de otros ámbitos plenamente vanguardistas, en sus antecedentes aparece destacada la figura de Cézanne, reconocido generalmente como el inspirador pictórico del episodio. Un momento de la historia de la pintura que acaso la historia ha agrandado: en otras circunstancias, lo que hoy conocemos por Cubismo pudo quedarse en meras tentativas privadas de un par de grandes pintores, que además eran amigos. En Cézanne se verá, pues, el asalto definitivo a la representación postimpresionista y la superación de una figuratividad que, a juicio de algunos

vanguardistas -Malevitch entre ellos-, fue más lejos que la de los propios cubistas.

No se puede ignorar, de todos modos, el hecho que tanto Cézanne como los cubistas, aunque participan todavía de los criterios visuales básicos del Impresionismo, introducen una componente reflexiva a su visualidad: ello convierte sus obras en antecedente próximo de esa pintura esencialmente constructiva que se da en los ámbitos propiamente vanguardistas a los que me he referido. Desde este punto de vista, la obra de Cézanne -más allá de su valor artístico específico- desempeñó un papel prevanguardista fundamental en la historia del arte.

Pero esa visualidad reflexiva que en Cézanne se inicia no aparece de modo espontáneo, no se debe a un repentino desplazamiento del énfasis desde la apariencia de la realidad a las estructuras visuales que vertebran su constitución. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla una línea de pensamiento estético que parte de las categorías de la visualidad pura y disiente de la idea hegeliana del arte como manifestación sensible de la idea. Poniendo el acento en la belleza libre de cualquier finalidad frente a la belleza orientada a un objetivo concreto, la tradición formalista a que me refiero sentó las bases de una idea de arte que culmina y encuentra manifestación concreta en las obras de la vanguardia constructiva antes glosada.



10 En 1907, Worringer (1881-1965) publica *Abstracción y empatía*, donde plantea la abstracción como una condición del arte ajena por completo a la estética de lo bello natural. La empatía (*Empfindung*) se apoya en la idea de que nuestro sentimiento anima las cosas y de ese modo ellas expresan nuestros estados anímicos: las cualidades de las cosas se interpretarán, desde esta perspectiva, como expresión de nuestra subjetividad. Sobre esa fusión de asociaciones representativas y sentimientos en la explicación del goce estético se funda un organicismo vital estético frente al que Worringer planteó la abstracción que sitúa la belleza en lo inorgánico, en la sujeción a leyes universales.

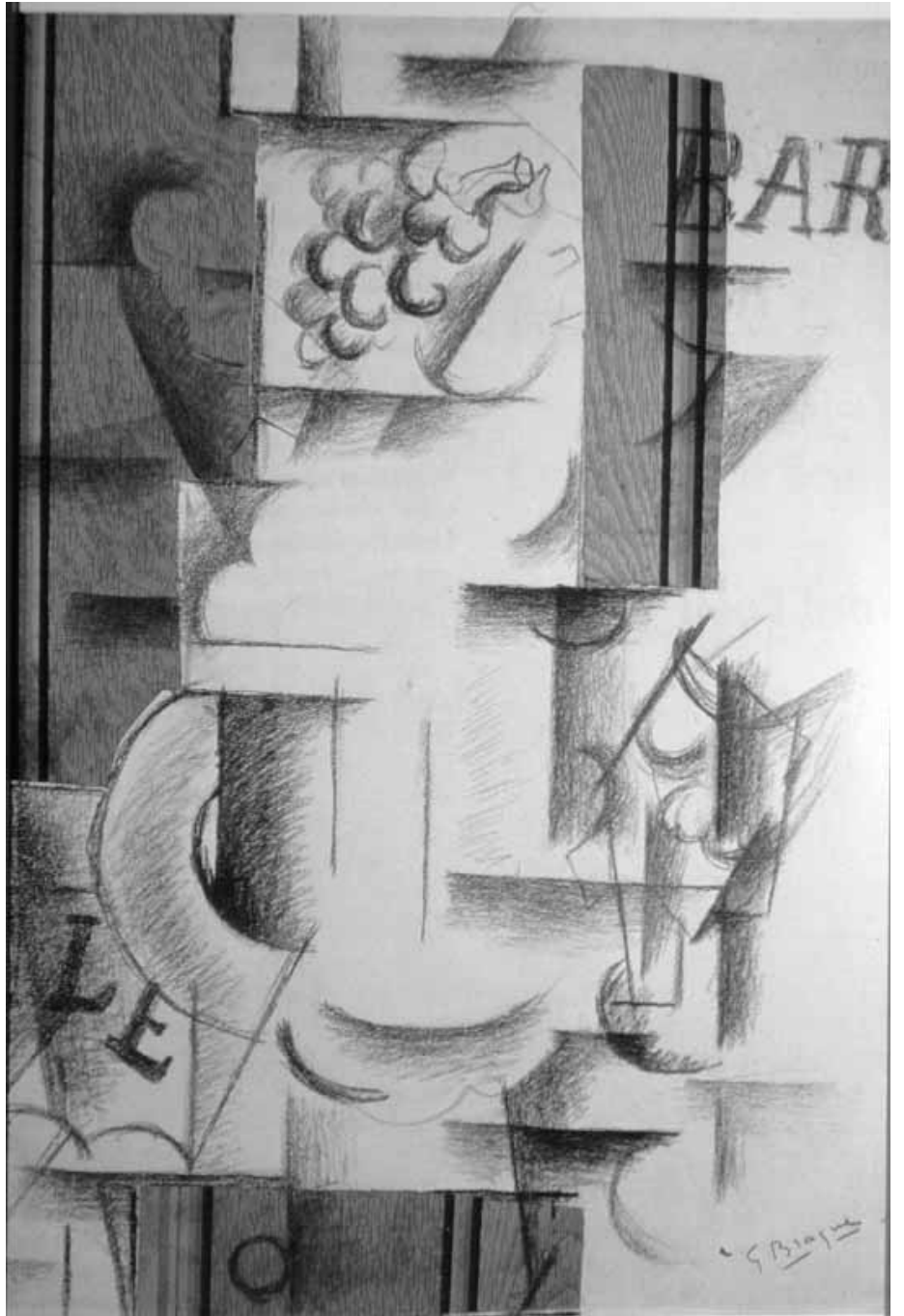
Heinrich Wölfflin (1864-1905) trata de determinar leyes generales a las que referir los casos singulares de la producción artística: "podemos comprender los fenómenos, distinguirlos, sólo cuando hayamos poseído los conceptos que los informan". La influencia de la estética formalista en su obra se pone de manifiesto ya en *El Arte clásico* (1899), donde se puede leer: "si queremos sólo medir ciertos fenómenos como criterios de valor artístico, tenemos la necesidad de comprender diversos conceptos de la evolución formal que no tienen referencia sentimental y pertenecen a una evolución exclusivamente visual".

La obra de Riegl (1858-1905), y en especial su noción de «*Kunstwollen*», trata de dar una explicación conjunta del interés histórico y el juicio estético: no la define desde la teoría,

pero la usa como antítesis del poder artístico entendido como capacidad técnica aplicada a la imitación de la naturaleza. Su pregunta esencial es: ¿qué fuerzas producen transformaciones de las formas a lo largo del tiempo?. Semper sostenía que el estilo está condicionado por el objetivo, el material o la técnica utilizados, al margen del espíritu creador. Riegl critica tal hipótesis: es la voluntad artística (*Kunstwollen*) entendida como el instinto estético, la semilla del arte, el principio que rige el estilo desde su interior. La voluntad artística se convierte en la conciencia real del artista creador históricamente reconstituida; en realidad, afirma el principio de autonomía del arte: cada forma artística peculiar responde al único *Kunstwollen* del propio periodo.

Adolf Von Hildebrand (1847-1921) distingue entre la visión lejana (sintética, propia del artista) y la visión próxima (analítica, propia del estudioso). La visión de superficie, propia de la lejanía, es el marco en el que cualquier análisis en profundidad puede darse: la mirada del artista, lejana, de superficie, atiende a la "forma del efecto" como cometido específico. Determinar esta visión del artista, oponiéndola a la adhesión sensitiva a la naturaleza, es el proyecto teórico de Von Hildebrand.

Fiedler (1841-1895), al tomar conciencia de las sensaciones que revelan las propiedades visuales de la realidad, se plantea el arte como forma de conocimiento, no de representación: "la forma, que es a la vez contenido, no tiene que expresar más que a sí misma; el resto de lo que expresa, en su



12 calidad de lenguaje ilustrativo, está más allá de los confines del arte". Por otra parte, a su juicio, la forma -de la que hablamos como algo espiritual- no tiene una existencia independiente de la materia. El carácter cognoscitivo autónomo del arte tiene que ver, en su opinión, con la función productiva de la actividad artística, producción que se apoya en la condición de autenticidad de las obras de arte: " el arte... tiene la gran tarea de contribuir por su parte a la objetividad del mundo, ese es su único fin".

Herbart (1776-1841) construyó su *Estética* en franca polémica con la estética idealista. Fiel a Kant en su concepción del arte como objeto sin fin, y en el reconocimiento de la infabilidad de la "cosa en sí", redujo todo conocimiento a forma, y toda belleza a forma libre de sentimiento. De ese modo, oponía un formalismo abstracto al contenidismo propio de la estética idealista.

En 1928 se declaraba kantiano y su interés por los principios generales de la *Crítica del juicio* le llevó a desarrollar algunos de sus extremos y definir conceptos que el texto contenía sólo implícitamente. Definió con claridad la forma pura como fruto de relaciones y sólo de relaciones, y negaba la cualidad estética de los elementos tomados aisladamente: no hay belleza en los colores o tonos en sí mismos.

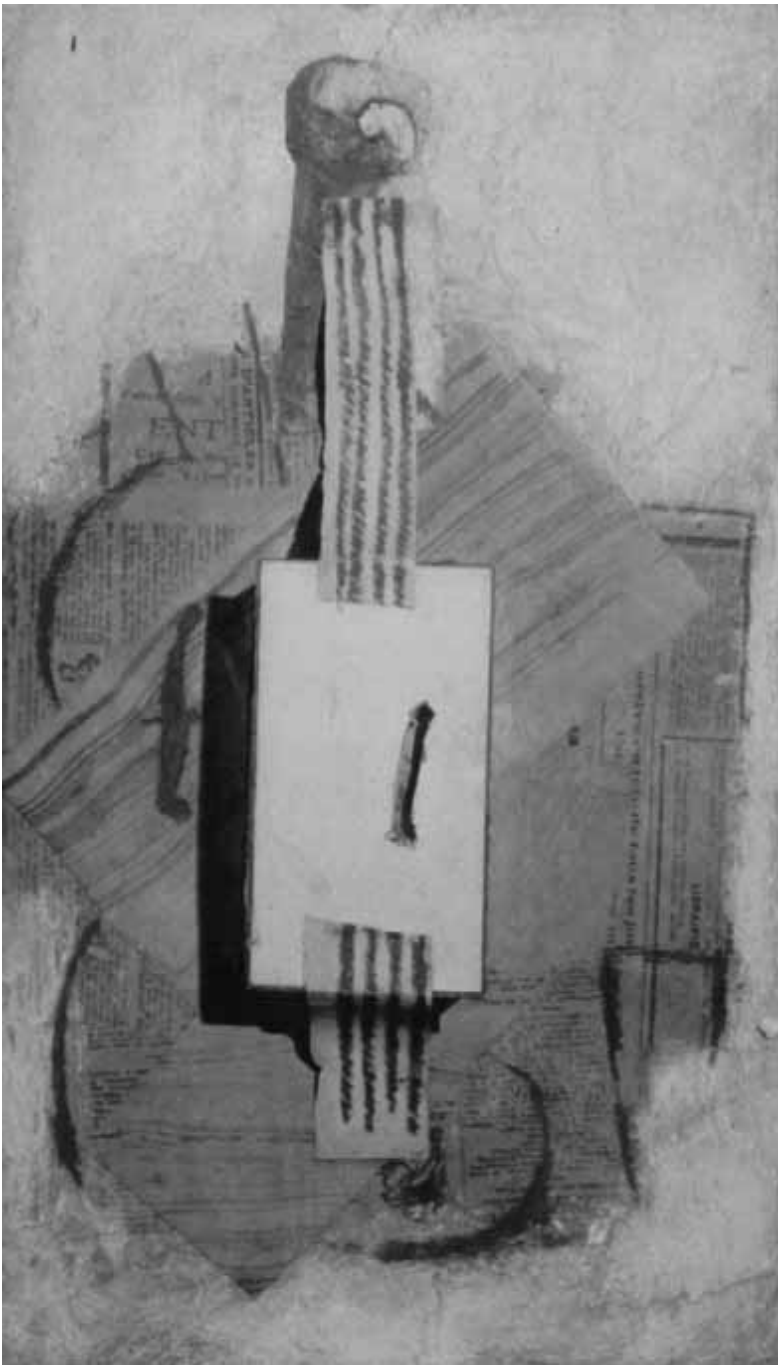
Utilizó la música como ejemplificación de sus teorías sobre la estética, lo que probablemente acentuó el formalismo básico que la inspira: definió el "acorde armónico" como aquel en el que no cuentan los sonidos que lo forman sino las relaciones

entre ellos.

Para la estética idealista, en especial la hegeliana, no había arte sin propósito. En la distinción kantiana entre belleza libre (de cualquier finalidad) y belleza adherente (a un objeto concreto), sólo se reconocía la segunda: la forma artística sería así la manifestación sensible de la idea. El arte era, para Hegel, un epifenómeno de la religión: en realidad, nunca reflexionó sobre el arte como "cosa en sí".

El formalismo que subyace en la obra teórica de los pensadores estudiados parte, pues, del intento de superar el dualismo entre la expresión psicológica, convertida inmediatamente en pintura, y la visión del artista, generalizada en modo de sentir. En la medida que reduce la consideración del arte a las categorías de la visión del objeto, Herbart se opone a cualquier idea trascendente de arte que relativiza la obra como entidad, y que remite en definitiva a universos distantes de lo artístico. Por otra parte, el intento de categorizar la visión apunta a la noción de estructura inmanente del objeto, inexistente sin la aportación del sujeto, pero irreductible a un mero acto de su voluntad. Ello conduce a la estética kantiana, con cuyo estudio culmina el recorrido histórico retrospectivo con el que se han intentado rastrear los orígenes del arte entendido como construcción de formas autónomas consistentes que las vanguardias mostraron de modo radical.

Si bien no puede considerarse un desarrollo natural de la

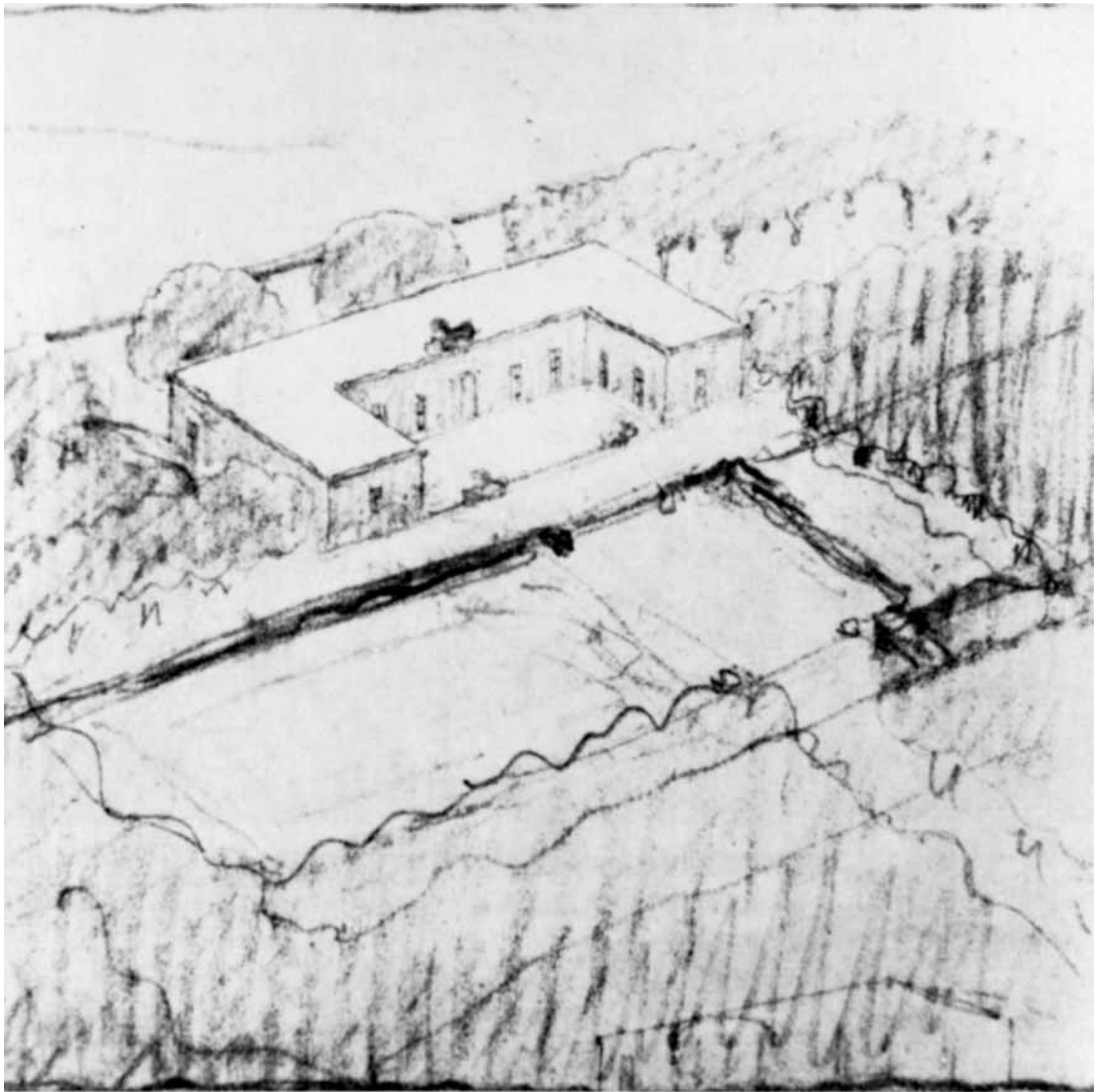


- 14 estética kantiana, es difícil de imaginar el formalismo radical de Herbart sin los conceptos estéticos que fundamentan la *Crítica del juicio*. Ahí se sientan las bases de una consideración distinta de la práctica artística, relacionada con la capacidad de un juicio subjetivo en el que se movilizan las facultades del conocer, imaginación y entendimiento, y se accede a la identificación de la forma por medio de un juego libre de los mismos.

La distinción kantiana entre placer sensitivo y placer estético, el carácter desinteresado de éste, la diferencia entre juicio de gusto y juicio de conocimiento -en tanto que el primero no pretende determinar el concepto de objeto, como sí ocurre en el segundo-, son algunos puntos básicos de un modo distinto de plantear la estética. Pero es sobre todo la definición de esa finalidad sin fin que caracteriza el objeto artístico frente a esa otra finalidad orientada a una causa exterior propia de los organismos vivos -con los que la obra artística a menudo se ha asociado- el centro de gravedad de una idea autónoma de arte que se realizó en la vanguardia e inspira todo el ciclo histórico de la modernidad.

Con la glosa de los puntos esenciales de la *Crítica del juicio*, se concluye el primer curso de los dos que componen el presente programa de Doctorado. Como en el título se avanzaba, este primer periodo se ha dedicado a reconstruir la genealogía de los principios estéticos de esa

formalidad específica que da sentido a la arquitectura moderna.



SEGUNDO CURSO

El segundo curso del programa parte asimismo del ensayo de Ozenfant y Jeanneret *Après le Cubisme*, texto en el que, como se vio, situamos convencionalmente el momento inicial de la conciencia formal moderna. La relectura de las ideas vertidas en el escrito se hará, en este caso, acentuando su condición de fundamentos de una espacialidad formal que desarrollará a lo largo de la primera mitad del siglo XX, cuyo análisis visual y teórico va a ser objeto del presente curso.

La idea de relación es el criterio de construcción de una forma que trasciende la naturaleza de los elementos que la constituyen y por tanto, se sitúa más allá de las configuraciones particulares de los objetos que pueblan las pinturas de los autores del escrito. Idéntico empeño y criterio revelan los *collages* y construcciones del último Cubismo de Picasso, aquel que la crítica ha convenido con acierto en calificar de sintético. Estamos ante un modo de construir, de concebir la forma, que supera claramente las tentativas analíticas del Cubismo más radical. Más didáctico en el caso de nuestros autores -por mostrar el valor de la relación visual escogiendo objetos cuyas formas depuradas por el tiempo tienen un alto grado de estabilidad- y más plástico en Picasso -al plantear relaciones elementales pero intensas entre elementos de gran contundencia visual para sintetizar objetos canónicos similares a aquellos de los que Jeanneret partía (recuérdense sus guitarras)-.

Desde un ámbito cultural distinto y con un propósito diferente, la arquitectura de Adolf Loos plantea serias objeciones al

canon clasicista al dar entrada a la sensación subjetiva del habitante en el juicio del espacio. Sus obras abren una grieta en la conciencia clasicista por la que el Funcionalismo conseguirá legitimidad, estética y social. Loos no cuestiona el sistema clásico en sus escritos, por el contrario lo propone como único ámbito posible del arte, pero en sus proyectos pervierte su sistematicidad al superponerle una lógica inmanente hecha a medida de un sujeto sensible. Concibe sus obras como contenedores vagamente neoclásicos, convencionales en su estructura, que acogen algún episodio de espacialidad singular y plasticidad intensa como escenario de un habitante activo y sensible.

No es poco lo que Loos avanza procediendo así: al cuestionar el orden clásico, sistemático y universal, desde la capacidad perceptiva del sujeto, abre un resquicio al funcionalismo, en tanto que doctrina que acepta situar en el programa el criterio de identidad de la obra, sustituyendo la autoridad del sistema clásico por la lógica del uso.

Pero la importancia de la cuña crítica de Loos en la autoridad del sistema neoclásico no se debe tanto a la superación de los principios estéticos cuanto al cuestionamiento de su legitimidad artística absoluta: no es, por tanto, sólo en el progreso de lo artístico donde resultó decisiva la arquitectura de Loos, sino que acaso fue en el desbloqueo de la legalidad clasicista como única responsable de la concepción del objeto arquitectónico donde su aportación fue más trascendente.

Se sabe por el conocimiento de la historia que la aplicación de los nuevos criterios de concepción de la forma al dominio de la arquitectura se dio con un retraso de diez o quince años respecto a su aparición en el universo de la plástica. Incluso el Neoplasticismo un punto publicitario de la Casa Schröder (Gerrit Rietveld, 1924) parece esbozar con precipitación un sistema formal en un momento en que había cerrado su ciclo fundamental en el ámbito de la pintura. Ello tiene que ver con que la sanción social de los sistemas artísticos -aquello que les confiere legitimidad histórica, más allá de su coherencia estética- se da con tiempos desiguales en diferentes campos de práctica. El traspaso a la arquitectura de los criterios visuales de las vanguardias se da con un retraso sustancial -si atendemos a lo que significan diez años en un momento de evolución tan rápida de las artes- precisamente por la autoridad social que había alcanzado el modo de concebir de ascendencia clasicista frente al que se plantea la concepción moderna de la forma.

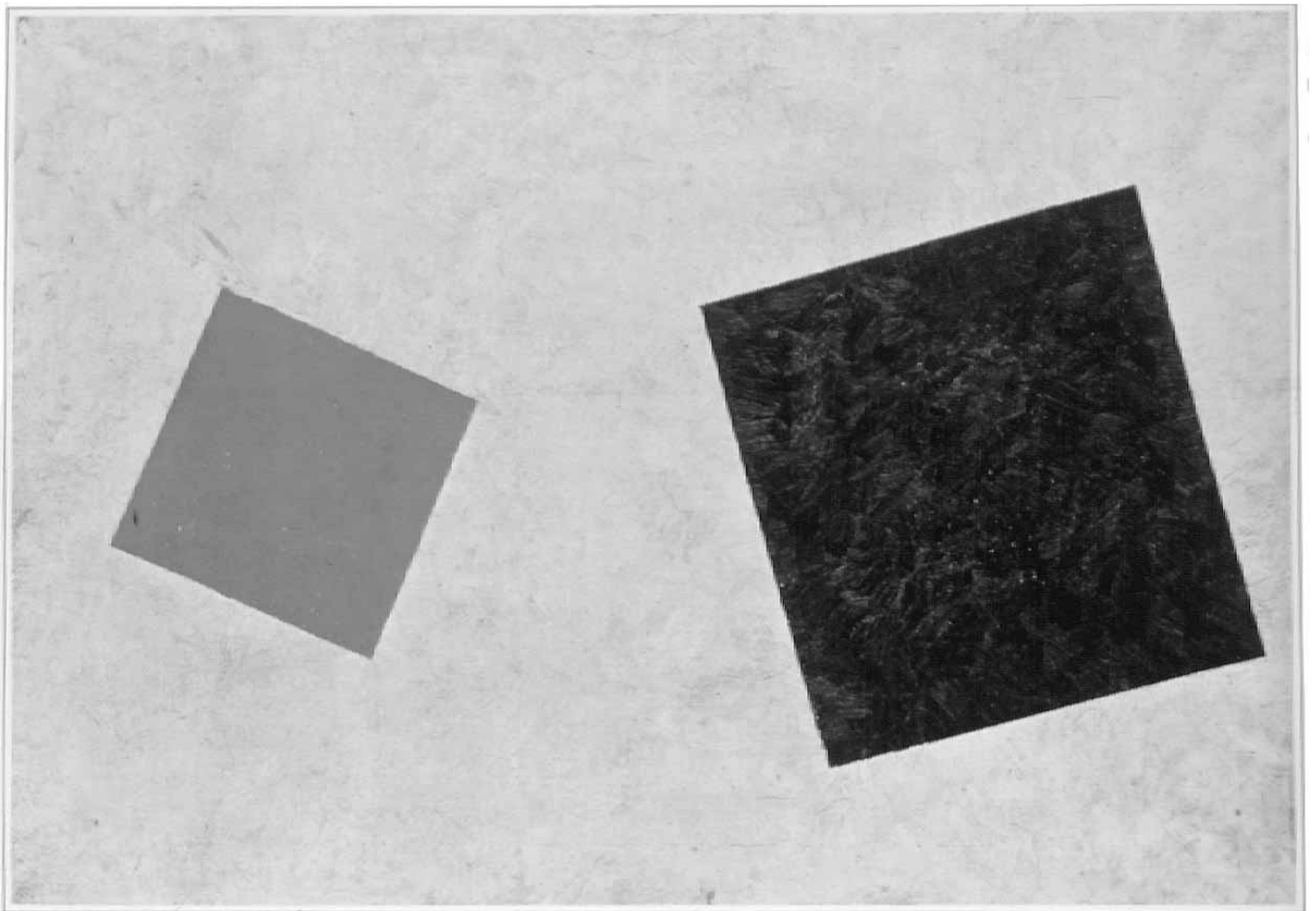
Los bocetos de Mies Van der Rohe (1910) para una vivienda de su familia muestran una concepción apoyada en una idea moderna de forma -abstracta, autorregulada, autónoma respecto a los sistemas canónicos- mientras reservan para los elementos de vivienda propiamente dichos una configuración y una apariencia claramente neoclásicas. Las relaciones entre los distintos elementos -vivienda, arboleda, estanque, escalinata-

crean una espacialidad neoplástica que no se resiente en absoluto de la concepción simétrica y jerarquizada de los pabellones habitables.

La falta de legitimidad social de la forma abstracta para construir el espacio doméstico se pone de manifiesto a lo largo de la arquitectura de los últimos años diez y primeros veinte del propio Mies Van der Rohe: la Casa de ladrillo (1923) revela hasta qué punto el arquitecto tiene la suficiente conciencia de la nueva forma como para concebir física, formal y funcionalmente un espacio doméstico complejo. No obstante la serie de casas de ladrillo construidas inmediatamente después parecerían desmentir tal hipótesis, tales son las dificultades con que Mies se encuentra a la hora de controlar un programa establecido con mentalidad neoclásica. No será hasta la Glass Room (1927), un espacio liberado de todo mimetismo clasicista y construido con criterios formales autónomos, donde su idea de espacio moderno alcanzará la necesaria verosimilitud como para proponerlo en adelante como célula habitable elemental de su arquitectura posterior.

No es menor el peso de la convención neoclásica en la primera arquitectura de Le Corbusier: mostrando su convexidad a quien avance por la calle Dr. Blanch -y destinado a albergar la colección de pintura de Mr. La Roche (1923)-, el volumen elevado se ha convertido en uno de los episodios más

6 Kasimir Malevitch, *Cuadrado rojo y negro*. 1915



20 celebrados de la casa. No obstante, rastreando los bocetos de la evolución del proyecto se aprecia que lo que hoy se considera un rasgo inequívoco de modernidad fue el cuerpo central de un edificio clasicista que se desarrollaba, con fuerte jerarquía y clara axialidad, a uno y otro lado del fondo de la calle. Le Corbusier ensayó tal disposición pocos meses antes de optar por la solución que hoy conocemos (1923). La Ville Stein (1927) y la Ville Savoye (1929), también conocieron en algún momento de la bibliografía de sus respectivos proyectos sendos titubeos clasicistas. Se abandonaron cuando Le Corbusier encontró el criterio de orden capaz de soportar una estructura espacial autónoma y consistente, como hubiera garantizado un esquema clásico, pero sin incurrir en jerarquía tipológica, lo que hubiera alienado la función.

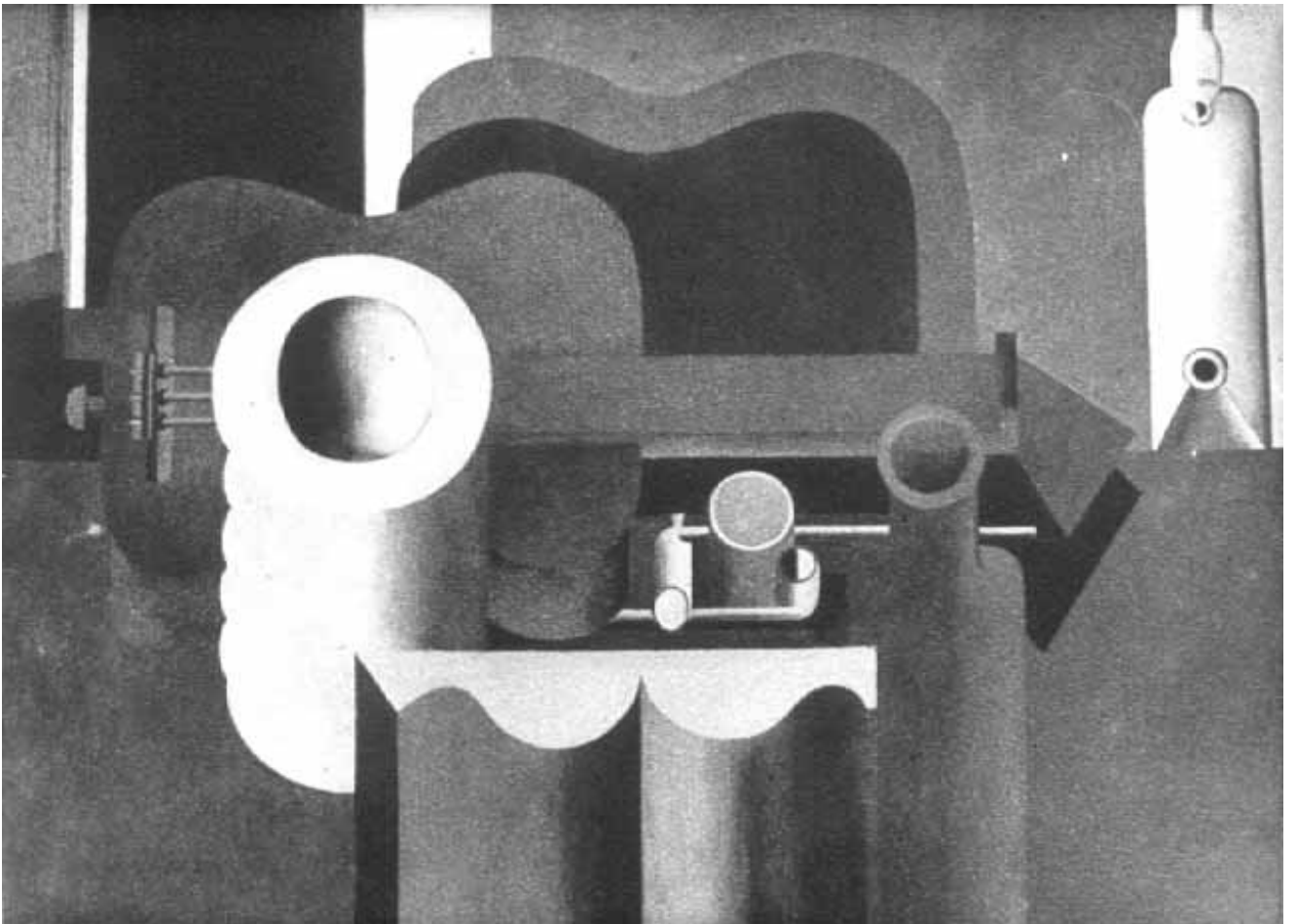
Los últimos años veinte presencian la aparición de una arquitectura inequívocamente moderna, aunque su génesis no se haya librado, como se vio, de las incertidumbres y dudas propias de la inauguración de un modo radicalmente distinto de concebir el espacio: en adelante, determinado por una idea autónoma de forma en cuya identificación juega un papel fundamental el juicio estético del sujeto. Se analizarán las villas de Le Corbusier, haciendo hincapié en su empeño formal, en su capacidad para encontrar nuevos modos de ordenar el espacio; capaces de conseguir un grado de consistencia del objeto similar al que garantizaba el sistema tipológico del clasicismo. También se insistirá en las casas de Mies van der Rohe construidas a finales de los años veinte, y se atenderá a

su intensidad espacial, orientada a definir las cualidades esenciales de un espacio específicamente moderno; que lleva al límite el cometido creador que la modernidad reserva al sujeto, al confiar a sus dotes perceptivas la identificación de las relaciones visuales que fundamentan el nuevo orden espacial.

Se atenderá asimismo a la obra de los arquitectos europeos que, aunque sin el cometido iniciador de los citados, colaboraron de modo decisivo a la emergencia de una arquitectura nueva con propósitos y sentido estético no siempre coincidentes, pero que pronto se identificó como fenómeno cultural unitario. El primer Aalto moderno, un momento que media entre el abandono del clasicismo y la asunción de ese funcionalismo más claramente orgánico, las primeras obras de Breuer y Neutra, Terragni y Libera, Asplund y Jacobsen, son puntos de referencia obligada a la hora de reconstruir la génesis y difusión de la formalidad arquitectónica moderna.

El «Estilo internacional» es el término con que Johnson y Hitchcock (1932) denominaron a una arquitectura que a su juicio presentaba suficientes coincidencias estilísticas como para ser considerada un fenómeno unitario. Un elenco de rasgos sin valorar constituyó la descripción fenoménica de un hecho cuyo sentido estético no alcanzaban a vislumbrar los autores. Con este libro -que en realidad es el catálogo de la exposición que con el mismo título trata de difundir en Estados Unidos los principios estilísticos de la nueva arquitectura europea- se inicia una serie de intentos críticos de

7 Le Corbusier, *Bodegón con pila de platos y libro* (2ª versión). 1920



22 definir la peculiaridad estética, técnica y social de la nueva arquitectura. W.C. Behrendt, B. Zevi, N. Pevsner y R. Banham, entre otros, dedican sendos ensayos a explicar los antecedentes, las causas y el sentido último que a su juicio tiene la arquitectura moderna, haciendo hincapié en su condición de respuesta a las condiciones y necesidades técnicas y sociales.

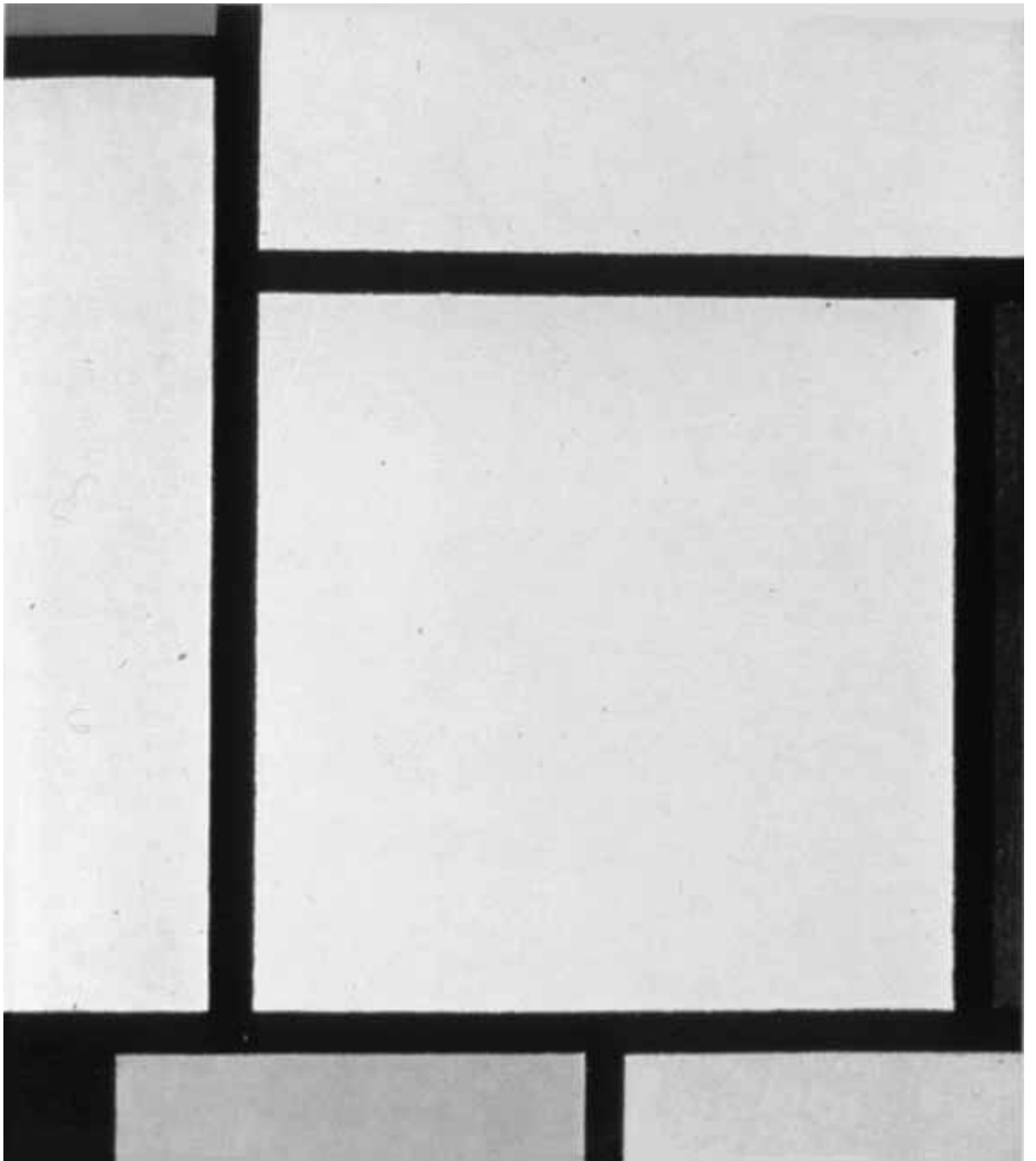
El análisis de los escritos con que a lo largo del segundo tercio de siglo se ha intentado describir la modernidad arquitectónica es fundamental para el propósito de este curso. A más de comprobar la diversidad de criterios con que los críticos afrontan el trabajo, permite advertir de qué modo la insuficiencia de categorías críticas para explicar el fenómeno analizado convierte a menudo los textos en propuestas doctrinales; escritos que a la vez que denuncian las desviaciones de los arquitectos modernos indican las sendas por las que se podrían incorporar a la auténtica modernidad.

Pero entre el *Estilo internacional* (1932) y *Teoría y diseño en la era de la máquina* (1960) ocurren una serie de acontecimientos en el ámbito social y artístico que conviene analizar para que el sentido de las diferentes historias adquiere perfiles más claros. El triunfo del nacionalsocialismo en Alemania interrumpe instituciones y biografías que tenían, e iban a tener en el futuro, una incidencia decisiva en el desarrollo de la arquitectura moderna. La clausura de la Bauhaus, los exilios de Mies, Gropius y Breuer, y la nostalgia clasicista que con los

nuevos aires irrumpió de pronto en las conciencias estéticas de muchos artistas con inequívoco marchamo de modernos, convirtió a los Estados Unidos de Norteamérica en el ámbito cultural de la consolidación de la arquitectura moderna.

Tanto la personalidad de los arquitectos emigrados -poco proclives a la teorización y a la reducción ideológica de los fenómenos artísticos- como las circunstancias del contexto cultural norteamericano, donde la iniciación en la modernidad había sido, como se vio, de carácter fenoménico, favorecieron un desarrollo esencialmente formal de la arquitectura moderna. Mientras Europa se batía en la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos se consolidaba una arquitectura que confiaba en la concepción formal del espacio como criterio de identidad histórica y cultural de sus productos. El Estilo internacional, lo que en 1932 podría ser un abuso terminológico, por cuanto, como se vio, no se refería más que a ciertas coincidencias en los rasgos heterogéneos, era ya en los últimos años cuarenta un enunciado cargado de sentido, que definía un modo específico de concebir el proyecto y controlar todos los extremos de su realización. La arquitectura moderna en los años cincuenta no era ya un enunciado vago e impreciso, sino que disponía de un referente genérico pero coherente; testimonio de un modo concreto de afrontar y resolver los problemas de la organización espacial y la cualidad sensitiva de los edificios.

Revisar la obra de madurez de Mies Van der Rohe, Breuer,



- 24 Neutra y Jacobsen, pero también la más próxima de Alejandro de la Sota, Coderch y Sostres, dará idea de hasta qué punto a mediados de los años cincuenta se había generado un modo moderno de concebir la arquitectura.

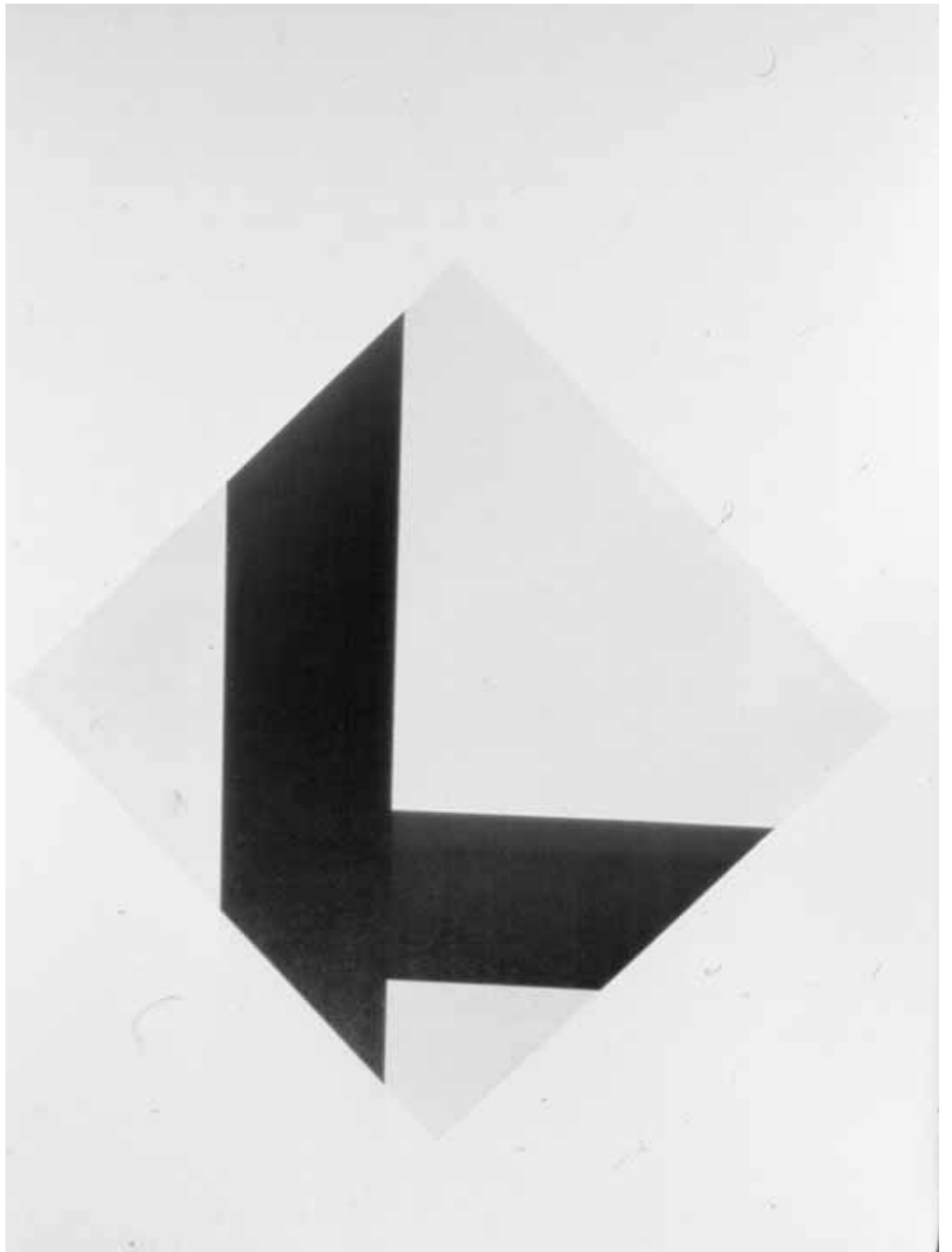
La conciencia teórica de los críticos europeos se había desarrollado en un sentido diferente. La presencia del conflicto ideológico de la preguerra primero, la contienda bélica después, y las urgencias de la reconstrucción más tarde, no eran las mejores condiciones para prestar a los problemas formales de la arquitectura la atención que merecen. La confrontación ideológica acabó determinando los puntos de vista hasta el extremo de reducir el juicio estético a criterios socioeconómicos o simplemente morales. La artisticidad se identificaba con la reacción y se invocaba al progreso para justificar cualquier determinismo, de la historia o de la técnica. El terreno estaba abonado para la irrupción de actitudes realistas.

Con ese contexto, a mediados de los años cincuenta, R. Banham plantea una enmienda a la modernidad que iba a tener consecuencias decisivas para el desarrollo posterior de la arquitectura europea. «*Brutalism*» es el término con que designa una doctrina que recuperaría la modernidad auténtica al concebir sus objetos desde la pura lógica de la técnica, a salvo de metáforas y corsés estilísticos. Desde las páginas de *Casabella. Continuità*, y coincidiendo con los objetivos de Banham, E.N. Rogers

plantea una rectificación de la modernidad para saldar de una vez sus cuentas con la historia. Se trataría de encontrar un método capaz de pasar de la función al objeto, actuando con transparencia y utilizando elementos y residuos afectivos del pasado. No habría ruptura, pues, en lo iconográfico y, en cambio, quedaría a salvo la modernidad del producto: entendida sobre todo como ajuste funcional del edificio al programa que el método garantizaba. Pocos años después, O. Bohigas en su propuesta de *Realisme* frente al Estilo internacional completaba la terna de enmendantes de la modernidad.

Es común a sus respectivas propuestas el empeño de abandonar la idea de un objeto controlado por una legalidad inmanente, construido en su forma con criterios de consistencia, para asumir de nuevo la obra como realización material de criterios técnicos o morales de carácter más general. El objeto dejaba así de verse como síntesis formal, fruto de un proceso específico de concepción, para entenderse como testimonio físico de razonamientos y anhelos de la conciencia común.

Aunque los programas se propusieron desde ámbitos distantes por la geografía y, en ocasiones, por la cultura, la analogía entre sus presupuestos y la convergencia de sus resultados permite considerarlos como un fenómeno unitario, con un sentido histórico compartido. Desde todos ellos se observa un rechazo similar a la arquitectura moderna, acusándola de no ser más que un estilo que se considera incompatible con sus auténticos principios: en primer lugar, por ser estilo, y en definitiva por no cumplir con lo que, a juicio de los objetores, los



26 arquitectos modernos habían prometido. La identificación de la modernidad arquitectónica con un amasijo de preceptos morales, compromisos técnicos y anhelos sociales, todo ello en el marco figurativo de las vanguardias artísticas -poner el acento en un u otro ingrediente dependería de la idiosincrasia de cada uno-, había calado en la conciencia de los arquitectos. El campo estaba por tanto abonado para recibir de buen grado cualquier crítica a lo que precisamente la arquitectura tenía de moderna: la concepción formal de sus objetos y la cualidad plástica de sus espacios.

La crítica comportaba la apertura de una vía por la que el sentido común se instalaba en el lugar que en la práctica artística ocupa el juicio estético, acción siempre resbaladiza en sus criterios y de difícil verificación en sus resultados; ello obraba a su favor. Los realismos debieron suponer un respiro a quienes proyectaban como modernos porque habían descubierto un modo distinto de concebir pero no conocían la fundamentación teórica o ideológica de su habilidad; en cambio, estaban convencidos que actuando como lo hacían escamoteaban algo a esa modernidad sociotécnica que venía en los libros. Así las cosas, en pocos años el interés por la lógica visual del edificio en su conjunto -por los criterios formales de su concepción- dio paso a una atención enfermiza a los pormenores de su construcción: los aparejos de ladrillo se vieron sometidos a mil y una fantasías, y los encofrados del hormigón adquirieron un cometido ornamental sin precedentes. La organización del edificio se confió a procedimientos agregativos de fácil gestión y

digestión cómoda. Apareció de pronto una arquitectura en la que todo tenía una explicación: ¿se habría dado, por fin, con la modernidad auténtica?

El análisis de la obra de los jóvenes Smithson y Stirling - a quienes Banham consideró abanderados de la nueva actitud-, en particular la arquitectura de Mies Van der Rohe del ITT y la de Le Corbusier de la Maison Jaoul- pondrán en evidencia hasta qué punto la identificación legitimadora que Banham establecía entre ellos era superficial e interesada. La glosa de obras como el edificio romano de La Rinascente (1961) de Albin y Helg (1961) o la sede londinense de *The Economist* (1964) de A. y P. Smithson, tratará de hacer justicia a la calidad indiscutible de estas arquitecturas, más allá del sentido histórico y estético de la doctrina en que se inscriben.

A la vez que en Europa se consolidaban los realismos -y con ellos se rectificaba la formalidad moderna- en Estados Unidos se construyen una serie de obras que iban a resultar fundamentales para la arquitectura del siglo, por cuanto representan la continuación del modo moderno de concebir, sin renunciar a la naturaleza formal de la arquitectura. No se olvide que la modernidad llegó a Estados Unidos desprovista de los abalorios ideológicos con que en Europa gusta vestir los productos del arte: en el Estilo internacional, Johnson y Hitchcock usaron -hasta incurrir en el abuso, como se vio-



28 de la perspectiva fenoménica para describir la nueva arquitectura.

La obra de Khan, SOM, Roche, y Pei, ejemplifica bien esa modernidad que desconcierta a los partidarios de la observancia estilística, pero que se inscribe de pleno derecho en el modo de concebir que identificamos como moderno.

En menos de una década las enmiendas habían logrado instaurar un relativismo a la defensiva que consiguió vaciar la arquitectura de su cometido formalizador, hasta tal punto que propició un auge insólito de enfoques científicos al problema de la forma. Incapaz de proporcionar criterios para ordenar el espacio -no fuera a incurrir en formalismo o amañamiento- la arquitectura se vio colonizada por ciencias, o simples conjeturas, que vivieron unos meses de notoriedad a costa del prestigio social de la disciplina invadida. ¿Cómo, si no, explicarse el éxito repentino de la síntesis informática de la forma o la proliferación de semiólogos en los consejos de redacción de las revistas de arquitectura?

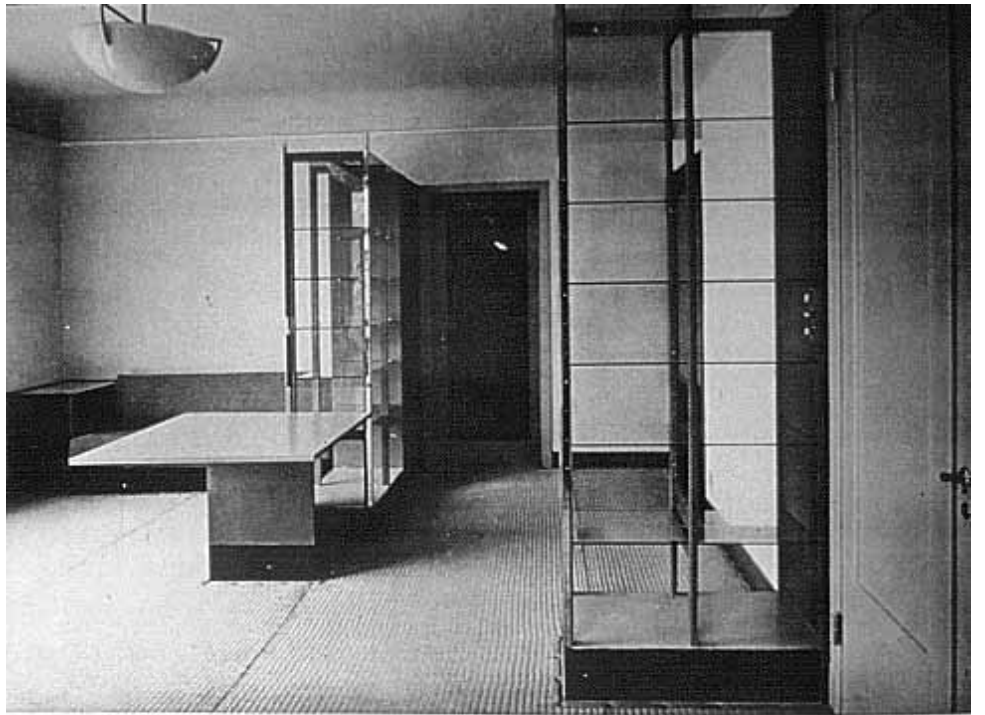
Efectivamente, los realismos habían conseguido anular la mediación estética del proyecto, aquello que garantiza su condición de práctica artística, para alcanzar así lo que a juicio de sus teóricos constituía el atributo esencial de la modernidad: la transparencia del objeto a la función y a la técnica. Se trataba de conseguir un artefacto totalmente transitivo, sin otras cualidades que la respuesta fiel a las condiciones de su producción. No debe extrañar, pues, que las “metodologías científicas” hicieran su agosto: se trataba de llenar con rigor científico el vacío estético que los realismos habían provocado en el acto de proyectar.

No tardó en aparecer quien trataba de poner orden. Desde perspectivas distintas y distantes se trató de acabar con el relativismo a que el vaciado estético del proyecto había conducido; se propusieron sistemas teóricos dotados de un marco estético definido y una disciplina operativa más o menos formalizada, que actuaban como polos de atracción de manera similar a como sesenta años antes lo habían hecho las vanguardias históricas.

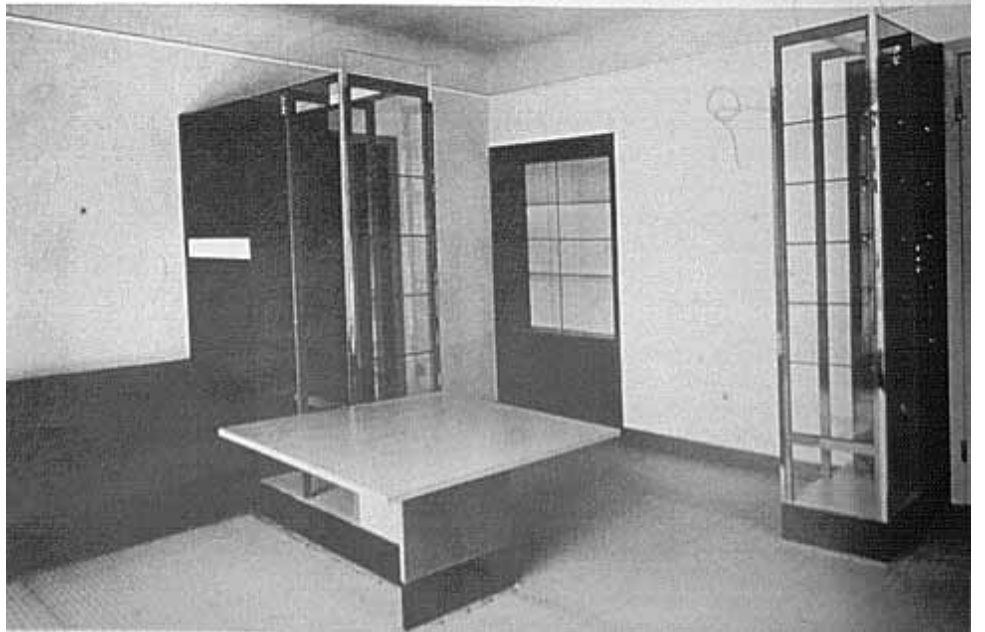
En torno a A. Rossi se construye un ámbito de pensamiento que centra el proyecto en la recuperación de la lógica de la razón -en la forma- y de la lógica del tipo -en la ciudad- como modo de asumir la historia. En realidad se trató de plantear de modo explícito, aunque no siempre confesado, un proyecto de rectificación histórica consistente en volver a tomar las cosas allí donde las dejó la Ilustración. Con todo ello, se obviaba la irrupción del sujeto en el arte y, por tanto, el romanticismo, el eclecticismo y las vanguardias constructivas, que son su consecuencia inmediata. Retomar la historia del arte eliminando de su devenir el ciclo dominado por el “arte burgués” sería el propósito último de Grassi, el componente más radical de la *Tendenza*.

R. Venturi, por su parte, planteaba la reivindicación de una

R. Venturi, por su parte, planteaba la reivindicación de una



29



30 visualidad compleja y espontaneista como superación de los rigores de la forma moderna. A ello había que añadir el valor de atender a la función, a su juicio, de manera más libre. Pronto descubrió que su proyecto encerraba asimismo rigores, acaso no tan estrictos como los modernos, pero, de cualquier modo, difíciles de asumir por la parroquia. La conciencia de este hecho le llevó a Las Vegas y, de allí, a un mundo de ensueño para ejecutivos, en el que nunca dejó de apreciarse el talento de un buen arquitecto, acaso malogrado por su modo peculiar de ajustar las cuentas con su tiempo y su lugar.

P. Eisenman empezó enfrascado con el proyecto de verificar en arquitectura los postulados con que la gramática generativa trataba de explicar la génesis de los hechos del lenguaje. De modo análogo a como en lingüística N.Chomsky planteaba la dualidad: estructura profunda/ estructura superficial, Eisenman trató de elaborar artefactos arquitectónicos a través de reglas precisas de transformación, mecanismos que controlarían el paso de una estructura profunda básica, de carácter virtual, a las estructuras aparentes del objeto construido.

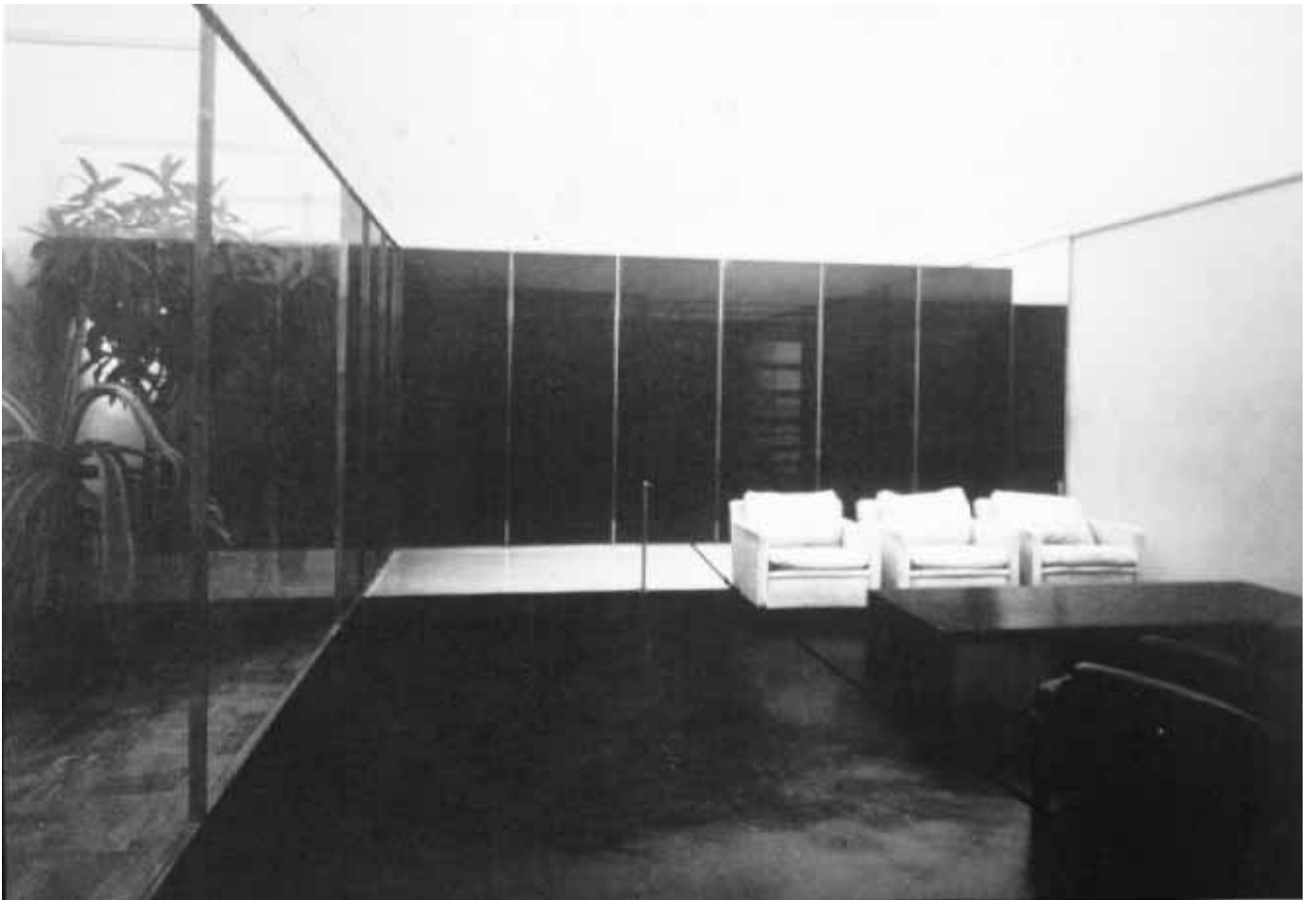
Las Neovanguardias fueron tres sistemas dotados de coherencia propia que abordaron, aunque de modo fragmentario, cuestiones básicas de la forma moderna en sendos proyectos teóricos con un nivel de articulación conceptual poco frecuente en el mundo de la arquitectura. Su difusión coincidió con un periodo de auge de las publicaciones y los congresos- inflación que en arquitectura suele acompañar a periodos de sequía-, lo que paralelamente tuvo que ver con el destino de sus

empeños respectivos. Juntas y revueltas, con desigual complicidad de sus promotores, estas doctrinas suministraron el material figurativo -y crearon las condiciones ambientales- para el festival postmoderno en que concluyeron los años setenta.

Lo que vino después puede apreciarse con sólo mirar alrededor.

12 Mies Van der Rohé, *Glass Room*. Exposición Stuttgart.1927

31



EPÍLOGO

Hasta aquí el boceto panorámico del contenido del programa. El primer curso, a partir del análisis del ensayo *Après le cubisme* de Ozenfant y Jeanneret, se dedica a indagar los fundamentos estéticos de la concepción moderna de la forma arquitectónica. Para ello se revisan las vanguardias constructivas -sus textos programáticos y sus obras principales-, el Cubismo, el Precubismo de Cézanne, y los pensadores de la tradición estética formalista del siglo XIX, y se concluye con una referencia a los conceptos fundamentales de la estética kantiana.

El segundo curso parte asimismo del manifiesto purista -en el que se sitúa el inicio de la conciencia de la forma moderna- para a lo largo de su transcurso analizar los episodios del proceso que iba a desembocar en una arquitectura que asume de un modo natural, sin complacencia en la transgresión, los criterios formales y espaciales de la modernidad.

Es evidente que el ámbito que se pretende explorar excede las posibilidades de un par de cursos con la dedicación horaria del presente. Por ello quiero aclarar que el objeto de las sesiones será tratar algunos de los momentos que a continuación se relacionan. Si bien se intentará que el recorrido sea lo más completo posible, nadie debería esperar de estos cursos una exposición totalizadora que de no hacerse con el detenimiento preciso podría incurrir en el nivel divulgativo del manual. Por el contrario, considero que la exposición del punto de vista con el que abordar los acontecimientos es el propósito esencial de este programa. Ello puede motivar que un año se centre la atención sólo en algunos episodio de entre los que

componen el programa completo, de modo que la insistencia produzca la luz que ha de iluminar a los restantes. 33

No se trata, pues, de reconstruir una historia de las ideas estéticas de los dos últimos siglos, aunque algo de ello hay en el fondo del proyecto, sino de abordar la modernidad desde la perspectiva de una formalidad específica, de modo que la explicación de su sentido histórico y estético supere los escollos con que se encuentran las explicaciones convencionales.

Se intercalan en el desarrollo del curso sesiones de recapitulación y control de los trabajos con que cada uno contribuirá a mejorar la conciencia de la modernidad, propósito que nos reúne en torno a este programa. Trabajos que se centrarán, por lo común, en la elaboración de textos e imágenes con miras a su selección y clasificación sistemática.

Esta labor no debe confundirse con una actividad paraeditorial, más o menos rutinaria: por el contrario, la convicción de que el objeto último de cualquier reflexión sobre arquitectura es mejorar el nivel de conocimiento visual de sus objetos, ha de presidir cualquier trabajo relacionado con el curso. Por ello se prestará especial atención a la vertiente visual de las reflexiones; solo así se conseguirá actuar en el ámbito teórico específico de este programa: no se trata de elaborar discursos sobre palabras sino de producir ideas sobre cosas.

Helio Piñón
Barcelona, 18 de Julio de 1996

13 Alvar Aalto, *Biblioteca Pública*. Viipuri (U.R.S.S.). 1933-1935

35



PROGRAMA

PRIMER CURSO

1. La noción de vanguardia artística
H. PIÑÓN
«Perfiles encontrados», 1987
2. Purismo
A. OZENFANT - CH. E. JEANNERET
Après le Cubisme, 1918
3. Fundamentos del nuevo arte
J. ORTEGA Y GASSET
«La deshumanización del arte», 1925
4. El dodecafonismo
J. HAHN - COCH (ed.)
A. Schönberg, W. Kandisky. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, 1980
5. Neoplasticismo
P. MONDRIAN
Realidad natural y realidad abstracta, 1919-1920
THEO VAN DOESBURG
«Principios del nuevo arte plástico», 1917-1924
6. Suprematismo
K. MALEVITCH
«Del cubismo y del futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico», 1915
7. Expresionismo Abstracto
W. KANDINSKY
De lo espiritual en el arte, 1910
8. Cubismo
G. APOLLINAIRE
Los pintores cubistas, 1913
- G. BRAQUE
«Aforismos», 1917-1947
- A. GLEIZES
«Sobre el cubismo», 1912
- J. GRIS
«De las posibilidades de la pintura», 1924
9. Orígenes de la pintura moderna
M. DORAN
Conversations avec Cézanne, 1978
10. La estética formalista como antecedente de la vanguardia
R. DE FUSCO
La idea de arquitectura, 1968
11. T. W. ADORNO (1903-1969)
M. JIMENEZ
Adorno: Arte, ideología y teoría del arte, 1973
12. E. PANOFSKY (1892-1968)
«El concepto de intencionalidad artística», 1920
13. W. WORRINGER (1881-1965)
Abstracción y Naturaleza, 1908
14. H. WÖLFFLIN (1864-1945)
Conceptos fundamentales en la historia del arte, 1915
15. A. RIEGL (1858-1905)
El culto moderno a los monumentos, 1903
16. A. VON HILDEBRAND (1847-1921)
El problema de la forma en la obra de arte, 1893

17. K. FIEDLER (1841-1895)
De la esencia del arte, 1876-1896
18. R. ZIMMERMAN (1824-1898)
G. MORPURGO-TAGLIABUE
La estética contemporánea, 1960
- R. DE FUSCO
La idea de arquitectura, 1968
19. J. F. HERBART (1776-1841)
G. MORPURGO-TAGLIABUE
La estética contemporánea, 1960
- R. DE FUSCO
La idea de arquitectura, 1968
19. I. KANT (1724-1804)
M. GARCIA MORENTE
«La estética de Kant», 1989

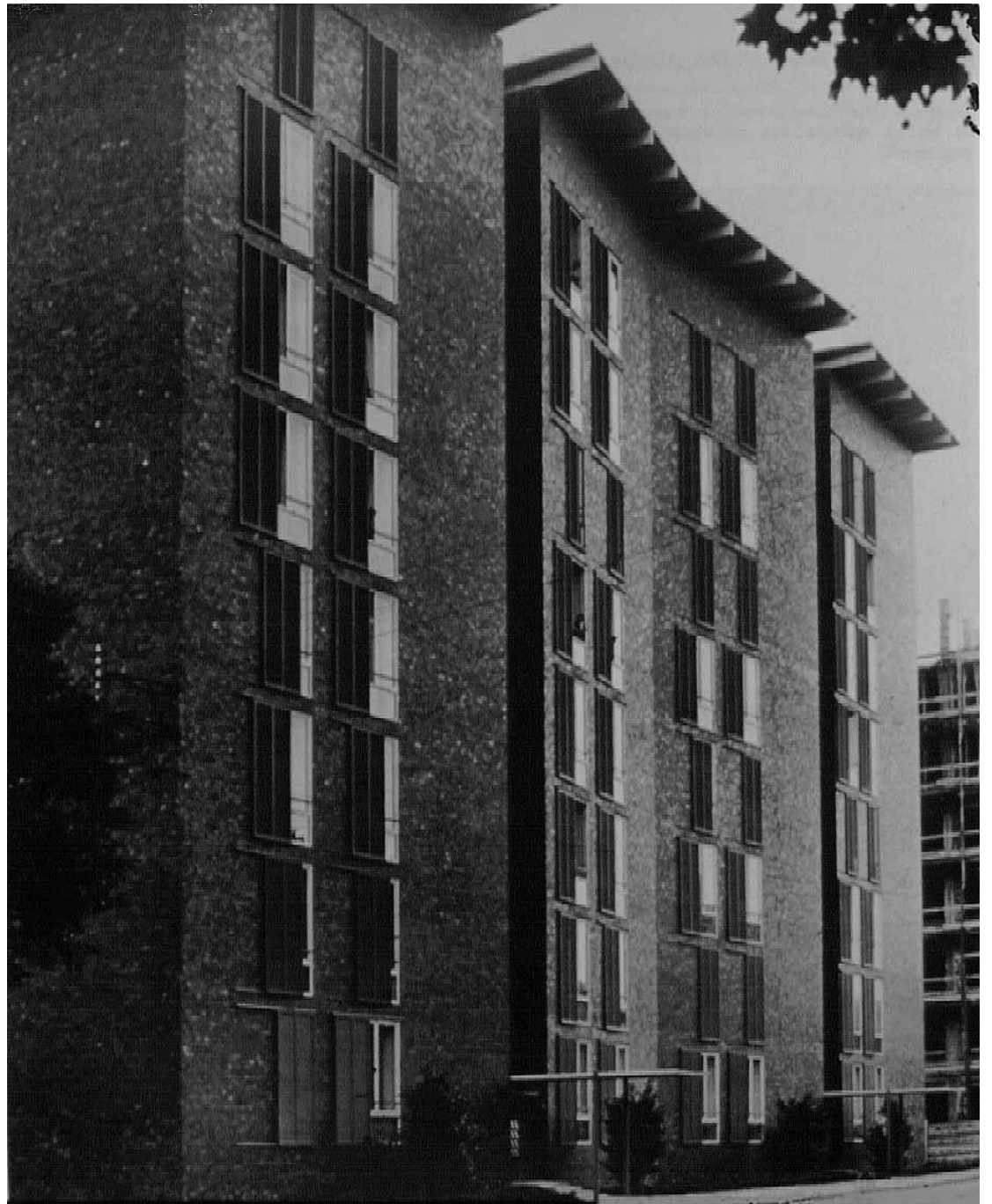
14 Richard Neutra, *Casa Kaufmann*. Palm springs (California). 1946



SEGUNDO CURSO

1. CH. E. JEANNERET - A. OZENFANT
Après le Cubisme, 1918
2. A. LOOS
«Ornamento y Delito», 1908
American Bar, Viena 1907
Casa en Michaelerplatz, Viena 1910
Casa Möller, Viena 1928
3. LE CORBUSIER
L'Esprit Nouveau, 1920-1925
Casa La Roche, París 1923
Casa para su madre, lago Léman 1925
Casa Cook, Boulogne-Sur-Seine 1926
4. LE CORBUSIER
Hacia una Arquitectura, 1923
Villa Stein, Garches 1927
Villa Savoye, Poissy 1929
5. LE CORBUSIER
Precisiones, 1930
Pabellón Suizo, París 1932
Edificio Clarté, Ginebra 1932
Cité de Refuge, París 1933
Plan de Argel, 1934
6. MIES VAN DER ROHE
Revista G
Casa para el arquitecto, proyecto, Werder 1914
Casa de ladrillo, proyecto, 1923
Casa Wolf, Guben 1926
Glass Room, Berlín 1927
7. MIES VAN DER ROHE
«Arquitectura y Modernidad», 1924
Casa Lange, Krefeld 1928
Pabellón de Alemania, Barcelona 1929
Casa Tugendhat, Brno 1930
8. MIES VAN DER ROHE
«Sobre crítica de arte», 1930
Casa para un soltero, Berlín 1931
Casa con tres patios, proyecto 1934
Casa para el arquitecto, proyecto 1934
Casa Resor, proyecto Wyoming 1938
9. J. DUIKER - B. BIJVOET
Sanatorio Zonnesträal, Hilversum 1919-31
Casa de campo, Aalsmeer 1924
J. J. P. OUD
Barrio Kiefhoek, Rotterdam 1924
Casas en hilera, Stuttgart 1927
G. TH. RIETVELD
Casa Schroöder, Utrecht 1924
Casas en hilera, Utrecht 1931
10. W. GROPIUS
Fábrica Fagus, Alfeld 1911
Bauhaus, Dessau 1925
M. STAM
Tres viviendas, Stuttgart 1927
Cinco viviendas, Amsterdam 1936
E. MENDELSON
Almacenes Schocken, Stuttgart 1928
Columbushaus, Berlín 1931

- 42 11. M. BREUER
«¿Dónde nos encontramos?», 1934
Casa para un deportista, Berlín 1931
Casa Harnismacher, Wiesbaden 1932
Apartamentos Dolderthal, Zurich 1934
Pabellón, Bristol 1936
12. E. G. ASPLUND
«Acceptera», 1930
Ayuntamiento, Göteborg 1913/1934-37
Cementerio del Bosque, Estocolmo 1915-40 (con S. Lewerentz)
Biblioteca, Estocolmo 1928
Exposición, Estocolmo 1930
13. A. AALTO
«La humanización de la arquitectura», 1940
Edificio Turun Sanomat, Turku 1929
Sanatorio, Paimio 1933
Biblioteca, Viipuri 1935
Villa Mairea, Noormakku 1939
14. GRUPPO 7
«Manifiestos», 1926-1927
G. TERRAGNI
Casa para un artista, Milan 1933
Casa del Fascio, Como 1936
Parvulario Sant'Elia, Como 1937
Casa Giuliano Frigerio, Como 1940
L. FIGINI - G. POLLINI
Casa Eléctrica, Monza 1930
Casa en el Barrio de Periodistas, Milán 1934
Escuela de Arte, Brera, proyecto, 1935
Oficinas Olivetti, Ivrea 1935-40
- A. LIBERA
Edificio de Correos, Roma 1934
Exposición Circo Máximo, Roma 1937
Casa Malaparte, Capri 1940
Viviendas en Barrio Tuscolano, Roma 1954
15. R. M. SCHINDLER
«The Care of the Body», 1926
Casa Schindler-Chase, Los Angeles 1922
Casa Dr. Lowell, Newport 1926
R. NEUTRA
How America Builds?, 1927
Casa Dr. Lovell, Los Angeles 1929
Casa VDL, Los Angeles 1932
16. PH. JOHNSON, H. R. HITCHCOCK
El Estilo Internacional, 1931
17. Las historias de la Arquitectura Moderna
A. SARTORIS
Elementos de la Arquitectura Racionalista, 1932
N. PEVSNER
Pioneros del Movimiento Moderno, 1936
W. CURT BEHRENDT
Arquitectura Moderna, 1937
S. GIEDION
Espacio, Tiempo, y Arquitectura, 1941
B. ZEVI
Historia de la Arquitectura Moderna, 1950
R. BANHAM
Teoría y Diseño en la Era de la Máquina, 1960



18. C. ROWE

Manierismo y Arquitectura Moderna y otros escritos, 1947-1973

19. A. COLQUHOUN

Arquitectura Moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976

20. LE CORBUSIER

El Modulor 1 y 2, 1948 y 1955

Casa Dr. Curruchet, La Plata 1949
 Capilla, Ronchamp 1950
 Unité d'Habitation, Marsella 1952
 Casas Jaoul, Neuilly-sur-Seine 1954

21. MIES VAN DER ROHE

«Discurso Inaugural Armour Institute», 1938

Campus IIT, Chicago 1939-52
 Casa Farnsworth, Plano 1950
 Apartamentos Lake Shore Drive, Chicago 1950
 Crown Hall, Chicago 1956

22. M. BREUER

Sun and Shadow, 1955

Casa Breuer I, New Canaan 1942
 Casa Robinson, Williamstown 1947
 Casa Breuer II, New Canaan 1951
 Casa fin de semana Caesar, Lakeville 1952

23. R. NEUTRA

Misterio y realidades del lugar, 1951

Casa Nesbitt, Los Angeles 1942
 Casa Kaufmann, Palm Springs 1946
 Casa Tremaine, Santa Barbara 1947
 Apartamentos, Malibú 1948

24. L. KAHN

«La arquitectura y la meditada creación de espacios», 1957

Casa Weiss, Montgomery County 1949
 Galería de Arte, Yale 1953
 Casa Adler, Filadelfia 1954

25. A. AALTO

«Arquitectura y Arte Abstracto», 1947

Casa del arquitecto, Muuratsalo 1953
 Ayuntamiento, Säynätsalo 1953
 Iglesia Vuoksenniska, Imatra 1959
 Escuela Politécnica, Otaniemi 1964

26. A. JACOBSEN

Ayuntamiento, Aarhus 1942 (con E.Möller)
 Edificio Jespersen, Copenhague 1955
 Ayuntamiento, Rödovre 1956
 Escuela Munkegårds, Gentofte 1958

27. J. M. SOSTRES

«El Funcionalismo y la Nueva Plástica», 1950

Casa Elías, Bellver 1948
 Casa Agustí, Sitges 1955
 Hotel M.Victoria, Puigcerdà 1956
 Casa MMI, Ciudad Diagonal 1958

28. J. A. CODERCH

«No son genios lo que necesitamos ahora», 1961

Casa Ugalde, Caldetes 1951
 Viviendas en la Barceloneta, Barcelona 1954
 Casa Catasús, Sitges 1956
 Casa Uriach, l'Ametlla del Vallès 1961



- 46 29. A. DE LA SOTA
 «La grande y honrosa orfandad», 1969
 Poblado de Esquivel, Sevilla 1955
 Gobierno Civil, Tarragona 1957
 Residencia Infantil, Miraflores 1958 (con J.A. Corrales y R.V. Molezún)
 Colegio Maravillas, Madrid 1961
30. El Estilo Internacional en Barcelona, I
 F. MITJANS
 Viviendas C. Amigó, 1944
 Viviendas Av. Sarrià, 1961
 G. COSP
 Auditorio Manen, Barcelona 1954
 Viviendas C. Mallorca-Enric Granados, 1955
 F. J. BARBA-CORSINI
 Viviendas Av. Pau Casals, 1955
 Viviendas Av. General Mitre, 1964
 R. TERRADAS
 Edificio de oficinas C. Rosselló, 1956
 Escuela de Ingenieros, Barcelona 1959
31. El Estilo Internacional en Barcelona, II
 G. GIRALDEZ - P. LOPEZ IÑIGO - X. SUBIAS
 Facultad de Derecho, Barcelona 1958
 Escuela CIFIC, Barcelona 1961
 P. LLIMONA - X. RUIZ VALLES, J. A. BALLESTEROS - J. C. CARDENAL - F. LA GUARDIA
 Viviendas Via Augusta, 1968
 J. A. BALLESTEROS - J. C. CARDENAL - F. LA GUARDIA
 Fabrica Monés, Barcelona 1962
 A. BONET CASTELLANA - J. PUIG TORNE
 Casa Ricarda, El Prat de Llobregat 1962
 Canódromo Meridiana, Barcelona 1963
- E. TOUS - J. M. FARGAS
 Casa Ballbé, Barcelona, 1962
 Edificio industrial «Dallant», St. Feliu de Llobregat, 1962
32. El Brutalismo
 R. BANHAM
 «El Nuevo Brutalismo I y II», 1955 y 1956
 A. & P. SMITHSON
 Escuela, Hunstanton 1954
 The Economist, Londres 1964
 Robin Hood Gardens, Londres 1966
 J. STIRLING - J. GOWAN
 Apartamentos Ham Common, Richmond 1958
 Universidad de Ingeniería, Leicester 1963
 Facultad de Historia, Cambridge 1968
33. La Historia y el Método
 E. ROGERS
 Casabella-Continuità, 1953-1964
 B.B.P.R.
 Torre Velasca, Milán 1954
 Casa Viale Spiga, Milán 1958
 I. GARDELLA
 Apartamentos Borsalino, Alessandria 1952
 Casa en «le Zattere», Venecia 1954
 F. ALBINI
 La Rinascete, Roma 1961 (con F. HELG)
 Ayuntamiento, Génova 1952-1962
34. El Realisme
 O. BOHIGAS
 «Cap a una arquitectura realista», 1962
 O. BOHIGAS - J. MARTORELL
 Viviendas C. Roger de Flor, 1958
 Viviendas C. Pallars, 1959
 Viviendas Rda. Guinardó, 1964
 Viviendas Av. Meridiana, 1964

17 F. Albini / F. Helg, *La Rinascente*. Roma (Italia). 1957-1961

47



- A. DE MORAGAS
«Els deu anys del Grup R d'arquitectura», 1961
Cine Fémina, 1953
Viviendas C.Gomis, 1953
Hotel Park, 1954
Viviendas C. Padre Claret, 1958
35. LE CORBUSIER
Le poème de l'angle droit, 1955
Convento La Tourette, Evieux-sur-l'Abresle 1957
Museo, Tokio 1957
Centro Artes Visuales, Cambridge 1961
Chandigarh, 1951-64
36. MIES VAN DER ROHE
«Conversación», 1963
Edificio Seagram, New York 1958
Edificio Bacardi, Méjico 1961
Galería Nacional, Berlín 1968
Federal Center, Chicago 1959-73
37. L. KAHN
«Forma y Diseño», 1960
Casa Esherick, Philadelphia 1965
Instituto Salk, La Jolla 1965
Casa Fisher, Hatboro 1970
Centro de Arte y Estudios Británicos, Yale 1977
38. A. JACOBSEN
«On critique toujours ce qui est nouveau», 1971
Royal Hotel y Terminal SAS, Copenhague 1961
Palacio de Deportes, Landskrona 1962
Colegio St.Catherine's, Oxford 1963
Banco Nacional Dinamarca, Copenhague 1978
39. El Estilo Internacional y la modernidad postrera en Estados Unidos
S.O.M
Lever House, New York 1950
Terminal aeropuerto, New York 1960
Republic Newspaper Plant, Columbus 1971
I. M. PEI
Terminal aeropuerto, New York 1960
Biblioteca Cleo Rogers, Columbus 1969
Ampliación Galería Nacional, Washington 1978
K. ROCHE
Fundación Ford, New York 1968
Torres de Colón, New Haven 1969
Museo Universidad Massachusets, Amherst 1974
40. Las neovanguardias
J. HEDJUK
«Hors du temps dans l'espace», 1965
Casa 1, 1955
Casa 5, 1962
Casa 7, 1963
R. VENTURI
Complejidad y Contradicción en Arquitectura, 1962
Casa para su madre, Chestnut Hill 1962
Guild House, Philadelphia 1963
National Football Hall, Fame 1967
A. ROSSI
La Arquitectura de la Ciudad, 1966
Complejo Residencial, San Rocco 1966 (con G.GRASSI)
Cementerio, Módena 1971
Teatro del Mondo, Venecia 1979

18 Arne Jacobsen, *Palacio de Deportes*. Landskrona (Suecia). 1956-1962



19 Robert Venturi, *Casa Vanna Venturi*. Chesnut Hill,
Filadelfia (Pensilvania). 1962

50

P. EISENMAN

«Towards an understanding of form in architecture», 1963

Casa I, Princeton 1967

Casa II, 1969

Casa III, Lakeville 1971



BIBLIOGRAFÍA

PRIMER CURSO

1. La noción de vanguardia artística
H. Piñón, «Perfiles encontrados» (prólogo a: P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, Barcelona, 1987).
2. Purismo
CH. E. Jeanneret - A. Ozenfant, *Après le Cubisme*, Ed. des Commentaires, Paris, 1918 (edición castellana en: *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*, Ed. El Croquis, Madrid, 1994).
Le Corbusier, *El Espíritu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Col. Arquitectura 7, Murcia, 1983.
A. Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, Ed. Dover, Nueva York, 1952.
3. Fundamentos del arte nuevo
J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Ed. Alianza, Madrid, 1984.
4. El dodecafonismo
J. Hahl-Coch (ed.), *A. Schoenberg - W. Kandinsky, Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
T. Rovira, *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica. Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg*, ETSAB, 1986 (tesis doctoral, resumen en: Ed. UPC, Barcelona, 1986).
5. Neoplasticismo
P. Mondrian, *La nueva imagen en la pintura*, Col. Arquitectura 9, Murcia, 1983.
P. Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Ed. Barral, Barcelona, 1973.
Th. van Doesburg, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Col. Arquitectura 18, Murcia, 1985.
6. Suprematismo
K. Málevitch, *El nuevo realismo plástico*, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1975.
7. Expresionismo abstracto
W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Ed. Barral, Barcelona, 1973.
W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Ed. Barral, Barcelona, 1972.
8. Cubismo
G. Apollinaire, *Los Pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
G. Braque, «Aforismos 1917-1947», (documento mecanografiado, traducido de la edición inglesa: *Illustrated Notebooks 1917-1955*, Ed. Dover, Nueva York, 1971).
A. Gleizes - J. Metzinger, *Sobre el cubismo*, Col. Arquitectura 21, Murcia, 1986.
J. Gris, *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1971.
9. Orígenes de la pintura moderna
M. Doran (ed.), *Conversations avec Cézanne*, Ed. Macula, Paris, 1978, (edición castellana: *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1980).
Bibliografía básica de las vanguardias artísticas:
P. Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Ed. Península, Barcelona, 1987.
J. Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961.
U. Conrads (ed.), *Programas y manifiestos de la arquitectura del s.XX*, Ed. Lumen, Barcelona, 1973.

- M. de Michelis, *Las vanguardias artísticas del s.XX*, Ed. Alianza, Madrid, 1979.
- S. Marchan (ed.), *La arquitectura del s.XX. Textos*, Ed. A. Corazón, Madrid, 1974.
- R. Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1964.
10. La estética formalista como antecedente de la vanguardia
- R. de Fusco, *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1976.
11. Th. W. Adorno
- M. Jimenez, *Adorno: arte, ideología y teoría del arte*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1977.
12. E. Panovsky
- E. Panovsky, «El concepto de intencionalidad artística» (en: *La perspectiva com a forma simbòlica i altres assaigs*, Ed. 62, Barcelona, 1973).
- E. Lafuente Ferrari, «Introducción a Panofsky» (prólogo a: E. Panovsky, *Estudios sobre iconología*, Ed. Alianza, Madrid, 1972).
13. W. Wörringer
- W. Wörringer, *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo Cultura Económico, México, 1975.
- W. Wörringer, *La esencia del estilo gótico*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.
14. H. Wölfflin
- H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986.
- H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1982.
15. A. Riegl
- A. Riegl, *Arte tardorromana*, Ed. Einaudi, Turín, 1959.
- A. Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, Ed. Visor, Madrid, 1987.
16. A. Von Hildebrand
- A. Von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, Ed. Visor, Madrid, 1988.
17. K. Fiedler
- K. Fiedler, *De la esencia del arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.
- K. Fiedler, *Escritos sobre arte*, Ed. Visor, Madrid, 1991.
18. R. Zimmerman
- G. Morpurgo Tagliabue, «La estética formalista», (en: *La estética contemporánea*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1971).
- R. de Fusco, *Op. cit.*, 1976.
19. J. F. Herbart
- J. F. Herbart, «Introducción a la estética y, en particular, a la filosofía práctica», (doc. mec., trad. de Kaiser).
- G. Morpurgo Tagliabue, *Op. cit.*, 1971.
- R. de Fusco, *Op. cit.*, 1976.
20. I. Kant
- M. García Morente, «La estética de Kant» (prólogo a: I. Kant, *Crítica del juicio*, Col. Austral, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1989).
- Otros textos sobre la estética formalista:
- R. Salvini (ed.), *La crítica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Ed. L'Arco, Florencia, 1949.
- L. Venturi, *Historia de la crítica del arte*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1979.



SEGUNDO CURSO

1. Ch. E. Jeanneret - A. Ozenfant
Ch. E. Jeanneret - A. Ozenfant, *Après le Cubisme*, Ed. des Commentaires, París, 1918, (edición castellana en: *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*, Ed. El Croquis, Madrid, 1994).
2. A. Loos
A. Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1972.
A. Loos, *Dicho en el vacío*, Col. Arquitectura 14, Murcia, 1984.
A. Loos, *Escritos I (1897-1909)*, Ed. El Croquis, Madrid, 1993.
A. Loos, *Escritos II (1910-1932)*, Ed. El Croquis, Madrid, 1993.
3. Le Corbusier
P. Dermée, Ch. E. Jeanneret - Le Corbusier, y A. Ozenfant, *L'Esprit Nouveau*, París, 1920-1925.
Le Corbusier, *Une petite maison*, Ed. Girsberger, Zurich, 1954.
Le Corbusier, *Une maison, un palais*, Ed. Crès, París, 1928.
4. Le Corbusier
Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1979.
5. Le Corbusier
Le Corbusier, *Precisiones*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1978.
Le Corbusier, *Principios de urbanismo. La Carta de Atenas*, Ed. Ariel, Barcelona, 1971.
6. Mies van der Rohe
Mies van der Rohe, «Edificio de oficinas», «Tesis de trabajo», «Construcción industrial» (en: *Escritos, diálogos y discursos*, Col. Arquitectura 1, Murcia, 1981).
7. Mies van der Rohe
Mies van der Rohe, «Arquitectura y Modernidad», *Op. cit.*, 1981.
8. Mies van der Rohe
Mies van der Rohe, «Sobre crítica de arte», «Los nuevos tiempos», *Op. cit.*, 1981.
9. J. J. P. Oud
J. J. P. Oud, «Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas», «La evolución de la Arquitectura Moderna en Holanda», (en: *Mi trayectoria en «De Stijl»*, Col. Arquitectura 20, Murcia, 1986).
G. Th. Rietveld
G. Th. Rietveld, «New Functionalism in Dutch Architecture», «Some remarks about architecture, considered as one of the visual arts», «Interiors» (en: M. Küper - I. Van Zijl, G. Th. Rietveld. *The complete works 1888-1964*, Centraal Museum, Utrecht, 1992).
10. W. Gropius
W. Gropius, «El trabajo de preparación sistemático para la construcción racional de viviendas» (en: H. M. Wingler, *La Bauhaus*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1962).
M. Stam
M. Stam, «Diseño colectivo», «A la búsqueda del abc de edificar», «Y piden... ¡palacios!» (documento mecanografiado traducido por R. Díez de la edición inglesa: M. Stam, *Documentation of his work 1920-1965*, RIBA Publications, Londres, 1970).
11. M. Breuer
M. Breuer, «¿Dónde nos encontramos?» (documento mecanografiado traducido por R. Fornari de la edición inglesa en: P. Blake, *Marcel Breuer, architect and designer*, MOMA, Nueva York, 1949).

12. E. G. Asplund

U. Ahrén, E. G. Asplund, W. Gahn, S. Markelius, G. Paulsson, y E. Sundahl, «Acceptera» (edición italiana en: S. Ray, *Il contributo svedese all'architettura contemporanea e l'opera di Sven Markelius*, Ed. Officina, Roma, 1969).

13. A. Aalto

A. Aalto, «El racionalismo y el hombre», «La influencia de la construcción y los materiales en la Arquitectura Moderna», «La humanización de la arquitectura» (documento mecanografiado traducido por A. Martínez e I. de Rentería de las ediciones inglesa en: G. Schildt (ed.), *Sketches*, The MIT Press, Cambridge & Londres 1978 y francesa en: G. Schildt (ed.), *A. Aalto, de l'oeuvre aux écrits*, Ed. Centre G. Pompidou, París, 1988. Edición castellana de algunos escritos en: X. Sust (ed.), *A. Aalto. La humanización de la arquitectura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1977).

14. Gruppo 7

G. Terragni, G. Frette, S. Larco, A. Libera, G. Pollini, y C. E. Rava, «Arquitectura», «Los extranjeros», «Improvisación, incompreensión, prejuicios», «Una nueva época arcaica» (en: G. Terragni, *Manifiestos, memorias, borradores, y polémicas*, Col. Arquitectura 3, Murcia, 1982).

15. R. M. Schindler - R. Neutra

R. M. Schindler, «Care of the body» (documento mecanografiado traducido por aa.vv. de la edición inglesa en: A. Sarnitz, *R. M. Schindler. Architect 1887-1953*, Ed. Rizzoli, Nueva York, 1988).

R. M. Schindler, «La casa contemporánea», (en: *R.M.Schindler. Arquitecto*, MOPU Arquitectura, Madrid, 1984).

R. Neutra, *How America Builds?*, Ed. Hoffmann, Stuttgart, 1927.

R. Neutra, «Architecture et Standardisation», *Architecture d'Aujourd'hui* 1, París, 1938.

16. H. R. Hitchcock - Ph. Johnson

H. R. Hitchcock - Ph. Johnson, *El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922*, Col. Arquitectura 11, Murcia, 1982.

17. Las historias de la Arquitectura Moderna

A. Sartoris, *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*, Ed. U. Hoepli, Milán, 1948.

N. Pevsner, *Pioneros del Movimiento Moderno*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1977.

W. Curt Beherendt, *Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y sus formas*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1959.

S. Giedion, *Espacio, tiempo, y arquitectura*, Ed. Dossat, Madrid, 1978.

B. Zevi, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1980.

L. Benévolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1974.

R. Banham, *Teoría y diseño en la era de la máquina*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

Otras historias posteriores:

W. Curtis, *La Arquitectura Moderna desde 1900*, Ed. H. Blume, Madrid, 1986.

R. de Fusco, *Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Ed. H. Blume, Madrid, 1986.

K. Frampton, *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1981.

M. Tafuri - F. Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, Ed. Aguilar, Madrid, 1978.

18. Reflexión sobre la Arquitectura Moderna I

C. Rowe, «Las matemáticas de la vivienda ideal», «Manierismo y Arquitectura Moderna», «Transparencia literal y fenoménica», «Neoclasicismo y Arquitectura Moderna I y II», «La Tourette» (en: C. Rowe, *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros escritos*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1978).

21 Richard Neutra, *Casa propia VDL* . Los Angeles (California). 1932
(reconstr. 1964-1966)



19. Reflexión sobre la Arquitectura Moderna II

A. Colquhoun, «El Movimiento Moderno en la arquitectura», «Aspectos simbólicos y literales de la tecnología» (en: A. Colquhoun, *Arquitectura Moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1978).

20. Le Corbusier

Le Corbusier, *El Modulor*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1959.

Le Corbusier, *Modulor 2*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1962.

21. Mies van der Rohe

Mies van der Rohe, «Discurso Inaugural Armour Institute», *Op.cit.*, 1981.

22. M. Breuer

P. Blake y M. Breuer, *Sun and shadow. The philosophy of an architect*, Ed. Longmans, Greens & Co, Nueva York, 1955.

23. R. Neutra

R. Neutra, *Misterio y realidades del lugar* (documento mecanografiado traducido por R. Balcells e I. de Rentería de la edición inglesa: *Mystery and realities of the site*, Ed. Morgan & Morgan, Scarsdale, Nueva York, 1951).

R. Neutra, *Supervivencia a través del diseño*, Ed. Fondo de Cultura Económico, México - Buenos Aires, 1957.

24. L. Kahn

L. Kahn, «Monumentality», *Arquitecturas Bis* 41-42, Barcelona, 1982.

L. Kahn, «El orden es...», «La arquitectura y la meditada creación de espacios» (en: CH. N. Schulz, *Louis I.Kahn: idea e imagen*, Ed. Xarait, Barcelona, 1981).

25. A. Aalto

A. Aalto, «Arquitectura y arte abstracto», «Una casa experimental, Muuratsalo», «Entre humanismo y materialismo», «Conferencia en el RIBA», *Op.cit.*, 1978, 1988, y 1977.

26. A. Jacobsen

A. Jacobsen, «Ahora resulta que la palabra «Funcionalismo» va a ser un insulto» (en: Arne Jacobsen, Ed. Santa & Cole y Centro Estudios Diseño, Barcelona, 1993).

27. J. M. Sostres

J. M. Sostres, «El funcionalismo y la nueva plástica», «Creación arquitectónica y manierismo», «Del «New Brutalism» a la escuela americana», «Itinerarios de Arquitectura» (en: *Opiniones sobre arquitectura*, Col. Arquitectura 10, Murcia, 1978).

28. J. A. Coderch

J. A. Coderch, «Points de vue sur la situation des jeunes architectes en Espagne», «Conferencia en el Ateneo», «No son genios lo que necesitamos ahora», «Historia de unas castañuelas» (en: C. Fochs, *J.A.Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1989).

29. A. de la Sota

A. de la Sota, «La arquitectura y el paisaje», *Revista Nacional de Arquitectura* 128, Madrid, 1952.

A. de la Sota, «Palabras a los alumnos de arquitectura», «La grande y honrosa orfandad», «Por una arquitectura lógica» (en: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Ed. Pronaos, Madrid, 1989).

32. El Brutalismo

R. Banham, «La estética de la máquina», «El Nuevo Brutalismo I», «El Nuevo Brutalismo II», *Cuadernos Summa-Nueva Visión* 24-25, Buenos Aires, 1969.

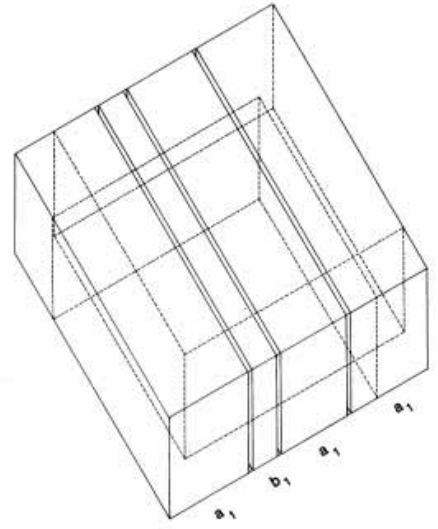
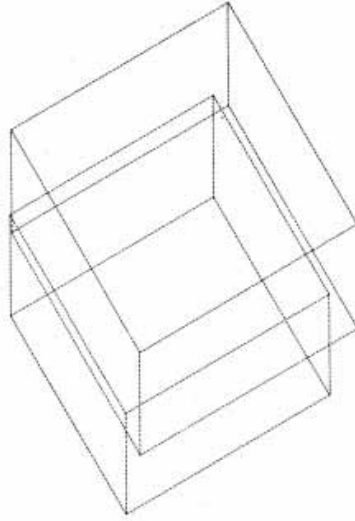
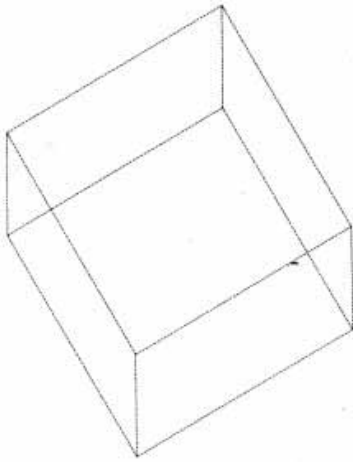
R. Banham, «St.Catherine's College, Oxford, y Churchill College, Cambridge», *Architectural Review* 811, Londres, 1964.

R. Banham, *El Brutalismo en arquitectura ¿Ética o estética?*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1967.

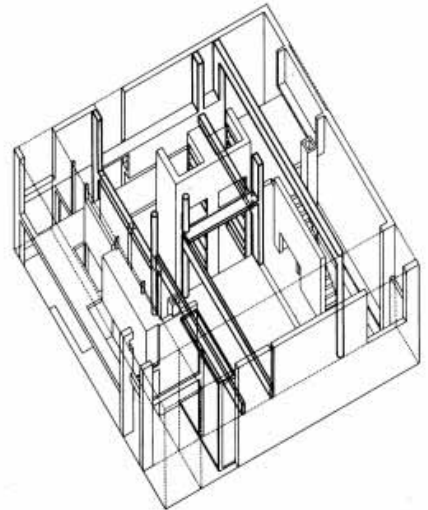
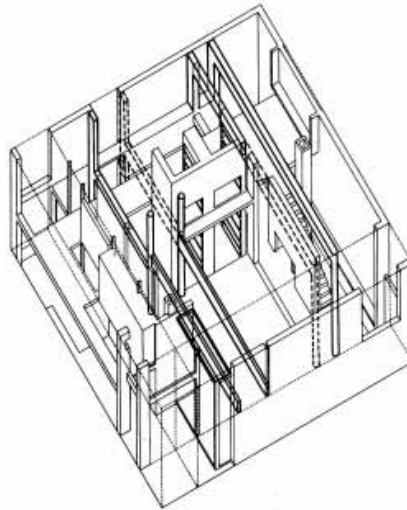
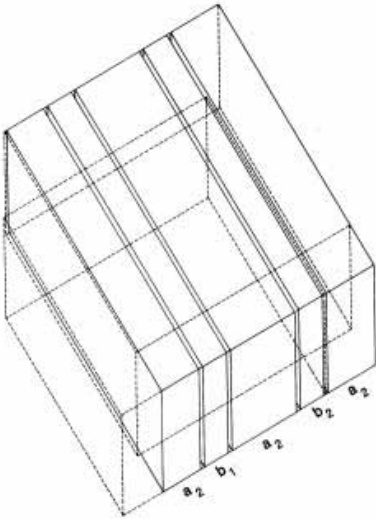
A. & P. Smithson, «Reidentificación urbana», «Respuesta sobre el Nuevo Brutalismo», «Cluster City», «Movilidad. Sistemas viales», *Cuadernos Summa-Nueva Visión* 24-25, Buenos Aires, 1969.



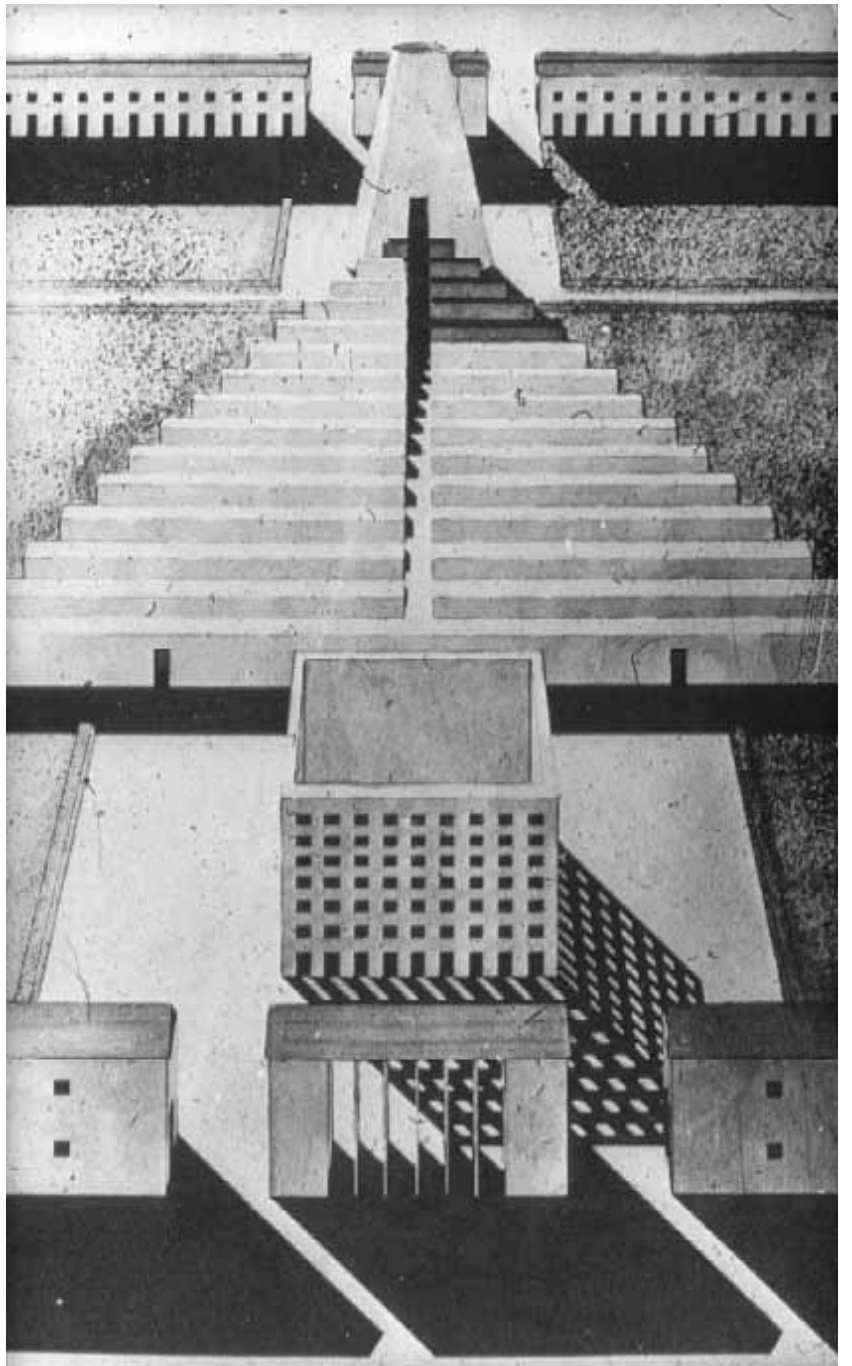
- A. & P. Smithson, *Without rhetoric: an architectural aesthetic 1955-1972*, Ed. Latimer New Dimensions, Londres, 1973.
33. La Historia y el Método
- E. N. Rogers, *Casabella-Continuità 199-295*, Milán, 1953-1964.
- E. N. Rogers, *Experiencia de la arquitectura*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.
- E. N. Rogers, *Editoriali di architettura*, Ed. Einaudi, Turín, 1968.
34. El Realisme
- O. Bohigas, «Cap a una arquitectura realista», *Serra d'Or*, Montserrat, 1962.
- O. Bohigas, *Barcelona, entre el Plà Cerdà i el barraquisme*, Ed. 62, Barcelona, 1963.
- O. Bohigas, *Contra una arquitectura adjectivada*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969.
- A. de Moragas, «Els deu anys del Grup R d'arquitectura», *Serra d'Or*, Montserrat, 1961.
- Textos críticos sobre la arquitectura catalana de este siglo:
- A.A.V.V., «25 anys d'arquitectura catalana», *Annals* 3, ETSAB, Barcelona, 1984.
- T. Llorens, «La Modernità nella cultura catalana», *Lotus International* 23, Milán, 1979.
- H. Piñón, *Arquitecturas Catalanas*, Ed. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1977.
- H. Piñón, *La Arquitectura Moderna en Barcelona*, Ed. UPC, Barcelona, 1996.
- I. de Solà-Morales, *Eclecticismo y vanguardia*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1980.
35. Le Corbusier
- Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, Ed. Verve, París, 1955.
36. Mies van der Rohe
- Mies van der Rohe, «Conversación», *Op. cit.*, 1981.
37. L. Kahn
- L. Kahn, «Forma y proyecto», «Premisa», «Las instituciones del hombre», «El espacio y las inspiraciones», «Conferencia en el ETH de Zurich», *Op. cit.*, 1981.
38. A. Jacobsen
- A. Jacobsen, «Las nuevas ideas son siempre criticadas», *Op. cit.*, 1993.
40. Las Neovanguardias
- J. Hedjuk, «Hors du temps dans l'espace», *L'Architecture d'Aujourd'hui* 122, París, 1965.
- R. Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1962.
- A. Rossi, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1965-1972*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1977.
- A. Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1979.
- P. Eisenman, «Towards an understanding of form in architecture», *Architectural Design* 10, Londres, 1963.
- P. Eisenman, «From object to relationship: la Casa del Fascio by Terragni», *Casabella* 344, Milán, 1970.
- P. Eisenman, «Notes on a conceptual architecture: Towards a definition», *Casabella* 359-360, Milán, 1971.
- Escritos críticos sobre las Neovanguardias:
- A. Colquhoun, «Form and figure», *Oppositions* 12, Nueva York, 1978.



63



- 64 A. Colquhoun, «Modern architecture and historicity», *Annals 1*, ETSAB, Barcelona, 1983.
- H. Piñón, *Arquitectura de las Neovanguardias*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1984.
- C. Rowe, «Después de qué Arquitectura Moderna», *Arquitecturas Bis 48*, Barcelona, 1984.
- C. Rowe, «Introducción» (a : *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuk, Meier*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1975).
- M. Tafuri, *La esfera y el laberinto*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1984.



INDICE

PROPOSITO DEL PROGRAMA	5	67
PRIMER CURSO	7	
SEGUNDO CURSO	17	
EPILOGO	33	
PROGRAMA	37	
PRIMER CURSO	37	
SEGUNDO CURSO	41	
BIBLIOGRAFIA	53	
PRIMER CURSO	53	
SEGUNDO CURSO	57	