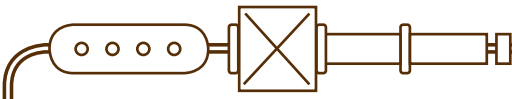




UNA CASA NEGRA

LA PROFESIÓN SECRETA DE LA ARQUITECTURA

Texto: REYNER BANHAM. 12 October 1990. *New Statesman and Society*
Traducción: ENRIQUE ENCABO SEGUÍ



La diferencia entre Wren y Hawksmoor, según he decidido finalmente, es que Hawksmoor era arquitecto y Wren no. Este juicio puede parecer imprudente, aunque no sea deliberadamente perverso. He llegado a esta conclusión tras meses de visitas al *chantier*¹ de la Lloyd's, algo que me ha brindado la oportunidad de volver a St. Paul y a diversas iglesias

ASÍ QUE, ¿POR QUÉ NO ADMITIMOS
DE UNA VEZ QUE LO QUE DISTINGUE
A LA ARQUITECTURA NO ES QUÉ
SE HACE –DADO QUE, UN BUEN DÍA,
CUALQUIERA SIN EXCEPCIÓN
PODRÁ HACERLO MEJOR–,
SINO CÓMO SE HACE?

de la City que no pisaba desde mis días de estudiante. Y me ha asombrado que, incluso cuando Wren mostraba una inteligencia como la que le llevó a ampliar el vano central en la arcada de St. Mary-le-Bow o un ingenio como el que exhibe en el remate de St. Stephen Walbrook, todavía no estaba haciendo lo que fuese que Hawksmoor había hecho para erigir 'gran arquitectura' desde unos presupuestos tan rutinarios como los del interior de St. Mary Woolnoth.

Esta distinción que establezco no es tan solo entre temperamentos o niveles de genio creativo divergentes, sino entre sistemas elementales de diseño. Tampoco deben medirse sus consecuencias o el mismo quehacer arquitectónico como algo necesariamente ligado a la belleza. Hay algunas cosas bastante desgraciadas en la linterna del mausoleo de Dulwich, pero el resultado no alberga dudas en cuanto a la condición de sir John Soane como arquitecto *integral*.

Sea cual fuere este modo, actitud o presencia, uno puede reconocerla, por ejemplo, en la parte baja del edificio AT&T de Philip Johnson², pero no así en su tramo intermedio o en su coronación, como tampoco en otras obras del posmodernismo programático. Su ausencia en la propia casa londinense de Charles Jencks, pese a toda su erudición sobre arquitectura, parece confirmar todo aquello que en la obra reciente de Robert Stern (no así en el caso, creo, de Robert Venturi) aparece sugerido con fuerza. Tal confianza exclusiva en la erudición establece una relación entre el estilo posmoderno

y la arquitectura similar a la del travestismo con la feminidad. No es arquitectura, sino edificación disfrazada.

La situación se ha embarullado en gran medida por la moderna tendencia, desde los tiempos de William Morris, a considerar cualquier edificio decente bajo la rúbrica de arquitectura. Es una postura amable, igualitaria, amistosa si se quiere; pero se nos aparece ahora tan históricamente tosca y confusamente dañina como el aserto de Nikolaus Pevsner que afirma que la catedral de Lincoln es arquitectura, mientras que una caseta para guardar bicicletas no lo es³. Esta distinción se asienta en el supuesto de que la catedral de Lincoln tenía pretensiones estéticas y la caseta no.

Me propongo tratar el modo o presencia arquitectónicos como la clásica *caja negra*, reconocible por su producción, pero de contenido ignoto. No debe confundirse con el *buen diseño*, puesto que la arquitectura está a menudo presente con claridad –como en el trabajo de Lutyens, por ejemplo– en proyectos de notable torpeza considerados desde otros puntos de vista.

Separar entonces *arquitectura* y *buen diseño* puede inquietar a quienes no cuestionen las mitologías por las que ha transitado la arquitectura desde hace aproximadamente unos seis siglos; sin embargo, eso no implica que ambos sean incompatibles, sino tan solo que podemos tener uno sin la presencia obligatoria del otro.

No se trata exclusivamente de una muestra de esnobismo académico, que podría ofender a un ciclista tan comprometido como quien suscribe, sino que implica un supuesto de tal vaguedad hacia las casetas que bordea el racismo. ¿Cómo se puede saber que una caseta para bicicletas, incluso la misma tipología de caseta en general, fue concebida sin intención estética? Lo que uno puede conocer a través de la práctica de la observación, sin embargo –y es posible que sea lo que Pevsner haya querido

1. El texto, como es habitual en Banham, emplea gran cantidad de jerga difícil de verter literalmente al castellano. Por ejemplo, *chantier* ('obra', pero también 'astillero' en francés) es la forma irónica que utiliza Banham para referirse al edificio de la Lloyd's situado en la City londinense, en realidad muy probablemente a su construcción. Dado que su fecha de terminación se data en 1986, se puede inferir –al cruzar este dato con la referencia al proyecto de Mies van der Rohe junto a la Mansion House (véase la nota 12)– que este texto debe de estar escrito en torno al año 1986, aunque su publicación, ya póstuma, corresponda a 1990. Este y otros textos de Banham referenciados en las notas pueden encontrarse compilados en *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham* (Londres, University of California Press, 1991) (N. del T.).

2. Actualmente *Sony Building*, de autoría compartida entre Philip Johnson y John Burgee (N. del T.).

decir—, es que las catedrales (incluso las feas) se proyectan, en términos generales, en modo *arquitecto-rum*, mientras que las casetas para bicicletas (hasta las bonitas) se llevan a cabo según cualquier otra de las distintas maneras existentes de proyectar una edificación.

Sin embargo, tal es el prestigio cultural de la modalidad arquitectónica pura en las reservas de lo que llamamos *civilización occidental*, que a muchos de nosotros nos han lavado el cerebro para pensar que esta es sinónimo de buen diseño o incluso de *proyecto de edificios*. El propio Movimiento Moderno no ha hecho mucho bien al fomentar todo este embrollo y socava en consecuencia uno de sus dispositivos polémicos más útiles. Porque, pese a este acercamiento inclusivo, ha albergado una larga tradición —previa a Adolf Loos y también posterior a Cedric Price— de comparaciones con objetos de obvio carácter no arquitectónico, desde las manualidades del campesino a la electrónica más avanzada, con el fin de evidenciar cuán mala se ha vuelto la arquitectura estándar. Una gran cantidad de estos modelos comparativos eran, de hecho, edificios, y buenos como tales; pero cuando en determinado momento se incluyeron en el canon, perdieron cualquier poder crítico para abandonar así, más confusos que transfigurados, el ámbito de la arquitectura.

Déjenos, pues, volver a separar lo que no debería haber sido jamás unido en este oportunista matrimonio de conveniencia. Desechemos todos los corrales zulúes, silos, chozas, módulos de exploración lunar, casas de entramado⁴, biplanos de Farman⁵, etcétera, y observemos de nuevo «esta cosa llamada arquitectura» en sus propios términos, como una de las formas imaginables del diseño que, por el motivo que sea, ha llegado a ocupar una posición de privilegio cultural en relación con la industria de la construcción.

¿Qué diferenciaría entonces a los productos de esta 'caja negra' de cualquiera de los otros sistemas (de construcción) imaginables? ¿Su desempeño funcional o ambiental? ¿La belleza de las formas o la destreza de sus espacios? ¿Su honestidad material o su eficacia estructural? Son estas las cualidades por las cuales suele congratularse la profesión de arquitecto, pero cualquiera de las cúpulas de Buckminster Fuller o el iglú de un esquimal pueden ganar a la arquitectura sin problemas en el escrutinio de estas seis características, como pueden hacerlo tantas otras edificaciones, barcos, aviones comerciales, hinchables y madrigueras. Así que, ¿por qué no admitimos de una vez que lo que distingue a la arquitectura no es qué se hace —dado que, un buen día, cualquiera sin excepción podrá hacerlo mejor—, sino cómo se hace?

Podemos reconocer ese cómo de dos maneras cruciales en las conductas mismas de los arquitectos cuando desempeñan sus labores como proyectistas

de edificios. La primera es que los arquitectos —casi en exclusiva, entre los modernos profesionales del diseño— tienen la intención de asumir responsabilidades en todos y cada uno de esos seis aspectos de la buena construcción descritos en el párrafo anterior, así como de ser responsables legales frente al cliente por su buena ejecución. Otras profesiones (como la de ingeniero de instalaciones) evitan sin ambages dicha responsabilidad global, ya que prefieren permanecer a salvo de la ira del cliente como *consultores*: mercenarios que, como pequeños criminales de guerra, «solo llevan las órdenes a cabo». O, para ser menos hiriente con los ingenieros, me refiero a ese conjunto de hombres con excesiva tendencia a decir, por ejemplo: «Proyecta el auditorio con la forma que te dé la gana, y yo intentaré resolver la acústica», antes que «Esa forma para un auditorio es una estupidez; esta otra funcionará mucho mejor».

Por el contrario, es esta voluntad de asumir responsabilidades lo único que hace de los arquitectos una profesión noble. No es lo que los hace arquitectos, tal y como Lethaby parece haber percibido en sus proclamas contra la profesionalización a inicios del siglo XX. Aquello que los hace arquitectos, y es reconocible como tal, es siempre más sencillo de explicar con una simple anécdota, como ese viejo chiste sobre el arquitecto al que, cuando se le pide un lápiz para apretar un torniquete a un hombre que se desangraba en la calle, pregunta con prudencia: «¿Valdría con un 2B?»

El objeto de tales historias es que no solo revelan inconscientemente el sistema de valores esencial sobre el que operan los arquitectos, sino la estrechez del mismo y los tácitos —o innumerables— supuestos sobre los que descansa. Las anécdotas más reveladoras de este tipo suelen tener su origen en una situación clave y conformadora de actitudes como es la presentación final en un taller de proyectos.

En un caso revelador de mi propia experiencia, me encontré defendiendo punto por punto el pro-

3. Literalmente, la frase de Peusner dice: «Una nave para guardar bicicletas es una construcción; la catedral de Lincoln es una obra de arquitectura». Encabeza la introducción a *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, Infinito, 1968 (traducción de René Taylor con revisión de Emilio Orozco Díaz y adiciones a la edición consultada de Francisco Bultrich). Se opta aquí por tomar la versión más sencilla y, por tanto, más fluida que Jorge Sainz incorpora a la traducción castellana de la obra de Paul Goldberger *Por qué importa la arquitectura* (Madrid, Ivorypress, 2012) (N. del T.).

4. Banham utiliza aquí el término *cruck*, que en puridad se refiere a un sistema de construcción en madera en el que los pares estructurales se encuentran curvados con forma de horca (N. del T.).

5. Cuando Banham afirma, en el párrafo anterior, que el Movimiento Moderno ha fomentado «este embrollo», parece aludir, sin nombrarlo, a Le Corbusier. Es solo en esta enumeración en la que puede detectarse la cita indirecta. Farman era un piloto y constructor francés de aeroplanos que aparece referenciado hasta en seis ocasiones en las ilustraciones del capítulo «Ojos que no ven... II. Los aviones» en *Hacia una arquitectura*, de Le Corbusier (N. del T.).



yecto de un ático realizado por un estudiante, el cual había sido cuestionado por mis colegas académicos. Logré asegurarme su consenso en que el proyecto cumplía con todos los requisitos del programa, era conveniente en sus disposiciones espaciales, estaba bien iluminado, podía construirse bajo la estructura de cubierta en cuestión, y todo esto era apreciable en el dibujo expuesto para ser corregido. Pero el dibujo estaba hecho a partir de rayajos de bolígrafo sobre lo que parecía ser el peor papel imaginable: un «insulto a la arquitectura», aseveró el profesor responsable, tras dejar claro, por tanto, que, para él, un proyecto eficaz de un edificio era, al parecer, algo distinto a *arquitectura*.

Es fácil encontrar más ejemplos en los que parece aplicarse una suerte de sistema de valores secreto, a menudo en contradicción con lo expresado en la explicación verbal. Todo el mundo en las escuelas de arquitectura conoce estudiantes que están convencidos –correctamente, en al menos uno de cada cinco casos– de que han sido suspendidos «porque no dibujan de la forma adecuada», pese a que su correspondiente institución asegure lo contrario. Y muchos de nosotros podemos recordar sesiones críticas que acabaron con las siguientes palabras: «Lo siento... Es muy inteligente / bello / sensible; pero ¡no es arquitectura!, y lo sabes».

Estos ejemplos no son menos importantes por ser ‘de escuela’. Es ahí donde se introduce socialmente a los arquitectos en su profesión –así solía expresarlo la gran Jane Abercrombie– y donde se adquieren actitudes, hábitos de trabajo y valores que utilizarán de por vida. Su persistencia se muestra con claridad en las formas actuales de ‘mecanizar’ los edificios high-tech: los tipos visibles de estructuras que prefieren los arquitectos y la forma en que las detallan son dos cuestiones que nunca se les ocurrirían a esos ingenieros acomodados en su propio papel de ‘solucionadores de problemas’. De acuerdo en que hay ingenieros de estructuras como Peter Rice y Tony Hunt, quienes parecen regocijarse en la complicidad con la forma de hacer de los arquitectos; y que el decano de la profesión en este momento, Frank Newby, me dijo entonces y con vehemencia que si lo que los arquitectos querían era «dejarse llevar por esta especie de exhibicionismo estructural, entonces ¡puedo echarles una mano!».

El punto clave aquí es «esta especie de». Los ingenieros también disfrutaban del exhibicionismo estructural, pero los arquitectos tienen su propia versión de la cosa, tanto en la elección y organización de la estructura general, como –incluso con más intensidad– en la supervisión y definición de los detalles. El edificio de la Lloyd’s, por escoger un ejemplo obvio –aunque el centro Renault de Norman Foster o los laboratorios Schlumberger de Hopkins en Cambridge servirían igualmente a este propósito–, exhibe preferencias y escrúpulos, por no decir obsesiones, que

uno no encuentra habitualmente en los proyectos de ingeniería. Pongan las formas y detalles de la estructura del Centro Pompidou al lado de aquello con lo que se suele comparar con jocosidad –una refinería– y verán que no hay comparación posible, salvo a nivel de anécdota. Existe, ante todo, una suerte de meticulosidad acerca del detalle que solo aparece en la ingeniería cuando un extraño se aventura desde otro campo, como fue el caso de Henry Royce o Ettore Bugatti en los primeros días del automóvil.

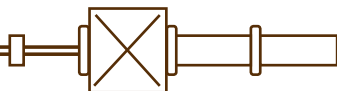
Para encontrar las fuentes de estas divergencias en el comportamiento profesional, uno no necesita ir más allá del lugar en el que los arquitectos se introducen y socializan en la profesión: el taller. Es sabido que los antropólogos comparan la enseñanza en el taller a la choza comunal de una tribu; el lugar y sus rituales asociados son casi únicos en los anales de la educación occidental. Una de las cuestiones que mantiene esta singularidad es la frecuencia con la que se suele desanimar a los estudiantes en la prosecución de sistemas de proyecto que provengan del exterior. Habitualmente, tal desánimo es simplemente velado u oblicuo; pero cuando las escuelas se encontraron a inicios de los setenta bajo la presión de ciertas visiones radicales, a muchos estudiantes ya les había llegado, con seguridad, algo que yo también había oído, una terminante directiva: «Déjense de todo ese rollo medioambiental y ¡pónganse manos a la obra con la arquitectura!».

¿Cómo se pone uno «manos a la obra» con la arquitectura, abandonando cualquier otra modalidad? ¿Qué es, en otras palabras, lo que los arquitectos hacen en exclusiva? La respuesta, ¡ay!, es que hacen arquitectura, por lo que estamos de vuelta a la *caja negra* con la que empezamos. Sin embargo, últimamente se nos ha otorgado el privilegio de una perspectiva fortuita de lo que esa caja negra puede contener, a raíz de una interesante anécdota surgida de un reciente escrito de (y sobre) Christopher Alexander y su «modo intemporal de construir»⁶. Mirando retrospectivamente hacia los inicios de su *lenguaje de patrones*, revelaba uno de los fallos evidentes de su biógrafo Stephen Grabow:

Circulaban copias piratas de ese lenguaje de patrones por toda la Costa Oeste, y la gente veía y me enseñaba los proyectos que habían realizado;

6. C. Alexander, S. Ishikawa, M. Silverstein et al., *A pattern language / Un lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcciones* (traducción de Justo G. Beramendi), Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (N. del T.).

7. Las traducciones en castellano están tomadas de la fuente original, por lo que en ocasiones se altera ligeramente el texto de Alexander. Los números de los capítulos correspondientes a los ejemplos mencionados en el texto serían: 180 («lugar ventana»), 130 («espacio de entrada»), 159 («luz en los dos lados de cada habitación») y 127 («gradiente de intimidad») (N. del T.).



y comenzó a asombrarme más y más el hecho de que, pese a que funcionaban, todos esos proyectos se parecían a cualquiera de los edificios de nuestro tiempo... Todavía encajaban a la perfección en los cánones de la arquitectura de mediados de siglo.

¿QUÉ HACEMOS CON LA ARQUITECTURA? YA NO ES POSIBLE APRECIARLA COMO LA MADRE DE LAS ARTES O EL SISTEMA DOMINANTE DEL DISEÑO RACIONAL QUE SE MOSTRABA COMO EJERCICIO DE UN CÓDIGO ESTÉTICO SECRETO Y PRIVILEGIADO.

No. Si uno esperaba que ese lenguaje de patrones constituyese una evolución en la forma de proyectar edificios, un nuevo paradigma en la arquitectura comparable a un giro copernicano en la astronomía, el proyecto había fracasado con rotundidad y se hacía necesaria, en realidad, una investigación más profunda. Sin embargo, desde otro punto de vista, ese fracaso del lenguaje de patrones, en su intento por cambiar la naturaleza del proyecto arquitectónico, podía entenderse como algo parecido a un triunfo: una primera aproximación inconsciente a lo que los arquitectos (de verdad) hacen cuando hacen arquitectura. Ciertamente, no puntúa como aquello que los arquitectos habitualmente argumentan que hacen (los procedimientos implícitos y explícitos divergen en muchas profesiones); pero puede aún dotarnos, al menos, de una analogía con las estructuras mentales que los estudiantes adquieren subliminalmente en esa casa comunal del estudio.

El núcleo del tema de Alexander es el concepto de *patrón*, que funciona como una suerte de conjunto de ideas y formas que pueden agruparse en un mismo lugar común, como, por ejemplo, «lugar ventana» o «espacio de entrada» o «luz en los dos lados de cada habitación», o uno tan abstracto como «gradiente de intimidad»⁷. Tales patrones así etiquetados implican no solo el conocimiento de la forma y el cómo llevarla a cabo, sino «que exista un aspecto imperativo en dicho patrón...; que sea un patrón deseable...; (el arquitecto) debe crear dicho patrón con el fin de mantener un mundo estable y sano».

En otras palabras, tales patrones deberán tener cierta fuerza moral, porque constituirán la única forma de llevar a cabo esos fragmentos específicos del proyecto –al menos, en aquellos casos en los que hayan sido correctamente socializados en la profesión–. Aquí me parece oír el eco de algo expresado hace ya tiempo por Ernesto Rogers: «No existe la mala arquitectura; solo hay buena arquitectura y “no arquitectura”». Y en general, como un extraño que nunca ha sido introducido en esos ritos de la casa comunal, tengo la impresión de que los patrones de Alexander son muy similares a ciertos tipos de agrupaciones sobre las que puede observarse cómo va y vuelve el pensamiento de los arquitectos, en especial durante esa segunda etapa de cualquier proyecto en la que manipulan aquello esbozado en sus inicios.

Esos patrones –quizá sean, incluso, un conjunto finito de patrones– y sus imperativos parecen ser comparados por cualquier arquitecto, y son, de alguna forma, lo que reconocemos en Hawksmoor y no encontramos en

Wren. Eso no implica que ese descubrimiento fortuito de Alexander agote el tema por completo. Nada más lejos. Para empezar, está muy poco elaborado para alcanzar a explicar algo verdaderamente sutil. Encuadrado en un formato prescriptivo, más que descriptivo, evita cuestiones sobre cómo toman forma dichos patrones y dónde lo hacen; y no es capaz de dar sustrato a un tipo de investigación más antropológico como el que nos ha revelado los fundamentos de otras culturas secretas en el pasado. Pero aunque no pueda abrir esa caja negra, sí ofrece atisbos sobre su contenido.

Entonces, mientras esperamos esa eventual revelación, ¿qué hacemos con la arquitectura? Ya no es posible apreciarla como la madre de las artes o el sistema dominante del diseño racional que se mostraba como ejercicio de un código estético secreto y privilegiado. Quizá podríamos tratarla como una de las humanidades, del trívio o el cuádrivio, puesto que sus tradiciones tienen la misma antigüedad y origen clásico que estas –comparte con ellas incluso a la musa Melpómene–. Quizá podríamos dejar de fingir que se trata de ‘una armonía entre arte y ciencia’, y en su lugar hablar de una disciplina propiamente dicha que resulta de abarcar parte del terreno de la pintura, la escultura, la estática, la acústica, etcétera. Y, por supuesto, deberíamos detener ese vulgar imperialismo cultural que aboca a los escritores de las historias generales de arquitectura a considerar absolutamente todo lo construido sobre la superficie del planeta como objeto de estudio.

Hacer tal cosa implica encajonar la maravillosa variedad del mundo de las artes edificatorias en esa cama de Procrustes⁸, conformada por las reglas generales derivadas y enteramente propias del arte de la construcción en la cuenca mediterránea, y que esa disciplina madre, el diseño, sea simplemente

SI LA ARQUITECTURA FUERA
CAPAZ DE 'SER FIEL A SÍ MISMA'
(...) PODRÍA SER RECONOCIDA COMO
ALGO QUE PERTENECE AL CORAZÓN
MISMO DE LA CULTURA OCCIDENTAL,
DE LA MISMA MANERA QUE EL LATÍN,
LA LITURGIA CRISTIANA, LA CARTA
MAGNA O, PRECISAMENTE, LOS
MISTERIOS MASÓNICOS OCULTOS
EN LA FLAUTA MÁGICA.

disegno, entendido como el tipo de dibujo que se utilizó en un determinado momento en el centro de Italia. Cada vez tengo más dudas de que los edificios del entramado del norte de Europa o las cimas de la construcción gótica, por ejemplo, puedan ser entendidos en absoluto bajo la signatura *arquitectura*. Le Corbusier opinaba que las catedrales góticas «no eran demasiado bellas» —ni *arquitectura* siquiera— porque no estaban realizadas con las formas geométricas puras que podía observar en los edificios de la Grecia o la Roma clásicas. De la misma manera, las dudas actuales sobre el high-tech, con sus estructuras e instalaciones vistas, parecen provenir de un sentir clásico parecido: la arquitectura proviene de construcción en fábrica y se mantiene en pie mediante la acción de la gravedad, con sus volúmenes nítidamente definidos.

Al reconocer los muy estrechos márgenes de la arquitectura con una asignatura académica sufriremos menos decepciones y nos confundiremos menos si además dejamos de apiñar el mundo y su complejidad dentro de su marco intelectual. Podemos reconocer que la historia de la arquitectura no es más (pero tampoco menos) que aquello que solíamos creer que era: la evolución de los estilos y monumentos de la cultura generalista europea, desde Stonehenge a la Staatsgalerie⁹, que definen este modesto arte de la construcción que nos pertenece por completo.

Podemos así alcanzar una mejor perspectiva del auténtico valor y esplendores del arte de construir y los métodos de proyecto de otras culturas, y evitar el tipo de sentimentalismo con el que Charles Eames, por ejemplo, endulzaba el diseño oriental. Podemos también estudiar con más seguridad los misterios de nuestro propio arte de construir, comenzando con la persistencia del dibujo —el *disegno*— como una especie de metapatrón que incluya cualquiera de los otros patrones y los proteja de un escrutinio racional. Incluso antes de que los dibujos de arquitectura alcanzasen la suerte del valor comercial que hoy en día pueden atribuirse, tenían tal alcance para los arquitectos que mostrarse incapaz de pensar sin dibujar se tornó auténtica señal de identidad de alguien totalmente socializado en la profesión.

Recordad la alarma disfrazada de desdén con la que se topó la proclama de Michael Keyte¹⁰ a inicios de los sesenta; dicha proclama enunciaba que, con el sistema de CLASP¹¹, sería posible

proyectar edificios sin dibujo alguno, tan solo con un simple programa de componentes y procedimientos escritos a máquina. Si suena sospechosamente a programa informático, es obligado reconocer que Keyte quizá estaba anticipando el aliento fatal que el diseño asistido por ordenador puede haber exhalado sobre la mística del dibujo, así como sobre la propia arquitectura, no tanto al mecanizar el acto en sí, sino al tornarlo innecesario. Los ordenadores

8. Según el *Diccionario de mitología clásica* de C. Falcón, E. Fernández-Galiano y R. López Molero (Madrid, Alianza, 2013): «Procrustes es el sobrenombre de Damastes, un famoso bandido, llamado también Procoptes o Polimepón, que vivía cerca de Atenas. Acogía amablemente a los viajeros, aunque luego les hacía dormir en uno de sus dos lechos, uno largo y otro corto. En el primero hacía dormir a los de baja estatura, tirando de ellos cruelmente para estirarlos; y en el corto, a los altos, cortándoles los pies para que se acomodaran al lecho. Teseo lo mató aplicándole el mismo tormento» (N. del T.).

9. La elección de este dato refuerza en cierta medida la hipótesis que sitúa la escritura de este texto en ese arco cercano a 1986. La referencia evidente es la *Staatsgalerie de Stuttgart*, de James Stirling y Michael Wilford (1977-1983), y que Banham había defendido en un artículo publicado en octubre de 1984 en la revista *New Society* con el título *Stirling Escapes the Hobbits* (N. del T.).

10. Michael Keyte escribió sobre construcción modular en Plan. Algunos de sus artículos, como «Derivation of a Module» (plan n.º 9), datan de inicios de los cincuenta, tal y como cita Eva-Marie Neumann en su ensayo de referencia «Architectural Proportion in Britain» (*Architectural History*, vol. 39, 1996, pp. 197-221) que contiene una historia detallada sobre el tema (N. del T.).

pueden, de hecho, hacer dibujos, copiarlos y convertirlos en perspectivas o isométricas, e incluso –más importante aún– recordarlos; pero no desde la óptica imaginaria del ojo.

Preferentemente, ese almacenaje se estructura en los típicos bits de información que son contenido común de cualquier memoria informática: un tipo de información que puede ser introducida y extraída mediante un teclado alfanumérico común, sin intervención de ningún tipo de dibujo. Y si esta destreza en el dibujo se vuelve innecesaria incluso para su proceso mismo, persistir en el acto de dibujar y en su valor se convertirá, bien en un acto de desafío cultural –de resistencia, por utilizar la palabrería mojigata de la academia neoyorquina representada por Kenneth Frampton–, bien en una consciente sumisión a los códigos tácitos de una sociedad secreta.

Para ese tipo de personas chapadas a la antigua, podría ser una buena noticia la confirmación de que han tenido razón durante todo este tiempo y de que deberíamos habernos mantenido firmes en los órdenes y las teorías compositivas, e ignorar toda la tecnología y productos modernos. Para otro tipo de intereses, sin embargo, como los del resto de un mundo cada vez más desesperado por tener mejores edificios y un entorno más habitable, la aceptación orgullosa pero no asumida de este provinciano conjunto de reglas solo puede asumirse como una tara en la capacidad de la construcción de servir a la sociedad.

Si la arquitectura fuera capaz de ‘ser fiel a sí misma’, aceptando así que no solo es el arte de construir allá donde se ejerciese, sino también esa ejecución del dibujo de edificaciones a la manera practicada en Europa desde el Renacimiento, podría ser reconocida como algo que pertenece al corazón mismo de la cultura occidental, de la misma manera que el latín, la liturgia cristiana, la Carta Magna o, precisamente, los misterios masónicos ocultos en *La flauta mágica*. Y podría escapar así de algunos de sus líos perceptivos o intelectuales más ilustres, como los que se ciernen sobre Christopher Wren o Mies van der Rohe.

Wren podría considerarse como un maestro constructor, con un talento que bordeaba el genio y mucho interés por tratar de instruirse en arquitectura desde los libros, como si fuera un posmoderno, pero nunca consiguió llegar al sanctasanctórum de su propio arte o misterio. El alzado oeste de St. Paul sigue siendo la mejor muestra de escenografía urbana que una mente racional pudiera haber dispuesto sobre la vieja Ludgate Hill, pero no lo llamen arquitectura, por favor.

Mies, por otro lado, bien pudiera reconocerse como un auténtico iniciado en los arcanos de la arquitectura, cuyos logros han sido visiblemente oscurecidos por la retórica de racionalidad pura desplegada por sus seguidores e intérpretes. Forma, de hecho, un buen contrapunto a Wren, un arquitecto

integral cuyos edificios quedaban tan abiertos a una interpretación racional que pocos se dieron cuenta de que dicha lectura poco tenía que ver con su ‘arquitectura’ –hasta que los hombres del traje gris trataron de explicar en público su trabajo en la ronda de consultas correspondiente a su proyecto junto a la Mansion House¹²–.

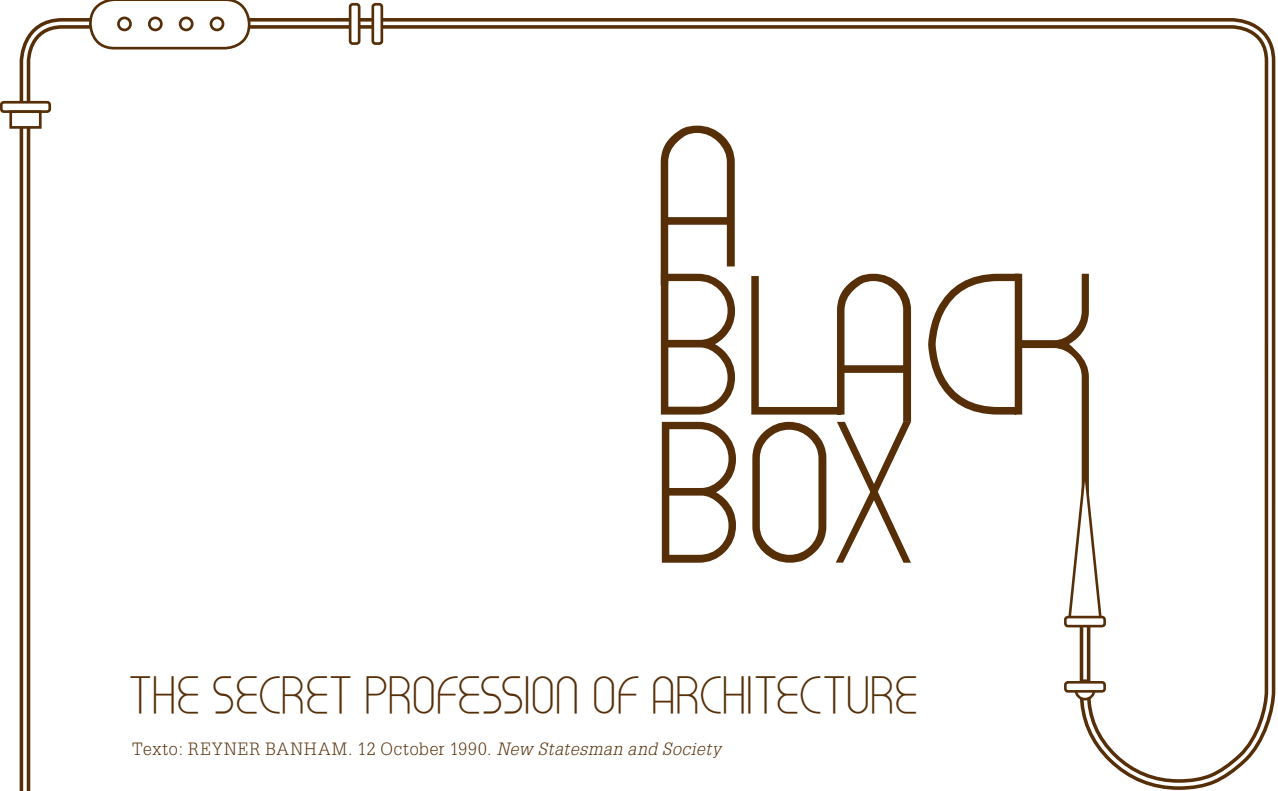
El huevo estrellado en la misma cara del establishment moderno por dicha exposición pública no implica que sea necesariamente imposible encontrar una lengua común para debatir lo ciertamente inefable, aunque valioso, del trabajo de Mies y de la subcultura arquitectónica en general. No solo las confusas agrupaciones de Christopher Alexander han permitido atisbar una posible base conceptual para una investigación más profunda, sino que la desilusión del público general a la vista del comportamiento de los arquitectos podría inducir en psicólogos o antropólogos la voluntad de romper la enigmática pared de vidrio que circunda esta cuestión. Los antropólogos, de hecho, han avanzado bastante en el conocimiento de los mecanismos internos de sociedades mucho más remotas que la tribu de los arquitectos.

Pero esa tribu, ciertamente, tendría que resistirse si fuera necesario a la invasión de su privacidad para preservar su cohesión como grupo social. E incluso optar por proteger los contenidos de la caja negra a cualquier precio, como si fuera la misma arca de su alianza. ¿Qué más deberían hacer los arquitectos? La amenaza de una revelación final o de la desmitificación o deconstrucción misma llevará con seguridad a la arquitectura a otra serie aparentemente infinita de encrucijadas, como a las que se ha enfrentado desde la primera Querrela entre Antiguos y Modernos.

(La arquitectura) podría abrirse a la comprensión del profano a riesgo de autodestruirse como arte en tal proceso, o podría cerrar filas y persistir como una conspiración secreta, inmune al escrutinio. Pero siempre será objeto de sospecha, por parte del público lego, de que quizá no haya nada en la caja negra, salvo el misterio en sí. ☒

11. CLASP (acrónimo de Consortium Local Authorities Special Programme) era un consorcio formado en Gran Bretaña a finales de los cincuenta para la construcción de escuelas a partir de sistemas altamente prefabricados (N. del T.).

12. Banham acaba el texto volviendo a la City, en este caso al proyecto frustrado de Mies van der Rohe para el Lloyds Bank (no debe confundirse, pese a la homofonía, con la aseguradora Lloyd’s del primer párrafo, origen del proyecto de Richard Rogers). El proyecto de Mies fue torpedeado desde inicios de los ochenta – puede encontrarse un relato completo del proyecto en F. Schulze, Mies van der Rohe. A Critical Biography (University of Chicago Press, Chicago, 2012) – hasta su suspensión definitiva en 1986. La referencia aquí no puede ser casual, dada la cercanía temporal entre estos hechos y el texto de Banham, publicado póstumamente en 1990 tras su deceso en 1988. Es tentador, además, ver en este edificio la materialización de esa caja negra con la que Banham identifica a la arquitectura, en este caso de manera literal (N. del T.).



A BLACK BOX

THE SECRET PROFESSION OF ARCHITECTURE

Text: REYNER BANHAM. 12 October 1990. *New Statesman and Society*

The difference between Wren and Hawksmoor, I have finally decided, is that Hawksmoor was an architect and Wren was not. This judgement may seem foolhardy, but it is not deliberately perverse. It has been forced on me by some months of visiting the Lloyd's building chantier, which gave me a chance to revisit St Paul's and sundry City churches I had not seen since student days. And it struck me that even when Wren was being clever as he was in widening the central bay in each arcade in St Mary-le-Bow, or as inventive as he was in the upper parts of St Stephen Walbrook, he still was not doing whatever it was that Hawksmoor had done to make great architecture out of as humdrum a concept as the interior of St Mary Woolnoth.

The distinction I am making is not between different temperaments or levels of creative genius, but between fundamental modes of designing. Nor are the consequences or the architectural mode necessarily beautiful. Some pretty ugly stuff happens in the lantern of the mausoleum of the Dulwich Art Gallery, for instance, yet the result leaves us in no doubt that Sir John Soane was an absolute architect.

Whatever this mode, attitude or presence may be, one can recognise it—in the bottom of Philip Johnson's AT&T building, for example, but not in its middle or its top, nor in most other works of programmatic postmodernism. Its absence from Charles Jencks's own house in London, in spite of all its erudition about architecture, seems to confirm what the recent work of Robert Stern (but not, I think, of Robert Venturi) had been strongly suggesting. That reliance on erudition alone leaves postmodernism in the same

relation to architecture as female impersonation to femininity. It is not architecture, but building in drag.

I propose to treat the architectural mode or presence as a classic "black box", recognised by its output though unknown in its contents. It is not to be mistaken for "good design", since architecture is often conspicuously present—in the work of Lutyens for instance—in buildings that are pretty dumb designs from other points of view. To separate architecture from good design in this way may unsettle those who do not question the mythologies by which architecture has operated for some six centuries now, but it does not imply that the two are incompatible; simply that one can have either without the other.

The situation has been much muddled by the tendency of the modern movement, since the time of William Morris, to gather up all decent buildings into the rubric of "architecture". This is a warm, friendly and egalitarian thing to do, but it must now seem as historically crude as as perniciously confusing as Nikolaus Pevsner's proposition that Lincoln Cathedral is architecture and a bicycle shed is not. The distinction was made on the basis that Lincoln Cathedral had aesthetic pretensions and bike sheds don't.

This was not only a piece of academic snobbery that can only offend a committed cyclist like myself, but also involves a supposition about sheds that is so sweeping as to be almost racist. How can he know that any particular bicycle shed, or even the whole typology of "bicycle shed" in general, was conceived without aesthetic intention? What can one know by practised observation, however (and what Pevsner may even



have meant), is that cathedrals (including ugly ones) are generally designed *modo architectorum* and bicycle sheds (even handsome ones) are more commonly done in one of the numerous other modes of designing buildings available.

Such is the cultural prestige of the purely architectural mode, however, within the protected area of “western civilisation”, that most of us get brainwashed into believing that it is synonymous with “good design” or even “the design of buildings”. The modern movement has done itself little good in promoting this muddle, because it thereby undermines one of its own most useful polemical devices. For, in spite of this inclusivist approach, there has been a long tradition – from before Adolf Loos to after Cedric Price – of using comparisons with certifiably non-architectural objects, from peasant crafts to advanced electronics, to reveal how bad regular architectural designing had become. Quite a lot of these paragons were indeed buildings, and good ones at that, but once they, in their turn, had become incorporated into the architectural canon, they lost their critical power and left the body of architecture confused rather than reformed.

SO WHY DO WE
NOT ADMIT THAT
WHAT DISTINGUISHES
ARCHITECTURE IS NOT
WHAT IS DONE –SINCE,
ON THEIR GOOD DAYS,
ALL THE WORLD AND HIS
WIFE CAN APPARENTLY
DO IT BETTER– BUT
HOW IT IS DONE.

Let us then re-divorce what should never have been joined together in this opportunistic marriage-of-convenience. Throw out all the Zulu kraals, grain-elevators, hogans, lunar excursion modules, cruck-house, Farman biplanes and so forth, and look again at “this thing called architecture” in its own right, as one of a number of thinkable modes of design which, for some reason, has come to occupy a position of cultural privilege in relation to the construction industry.

What then would distinguish the products of this black box from those of the other thinkable modes? Functional or environmental performance? Beauty

of form or deftness of space? Truth to materials or structural efficiency? These are all qualities for which the architectural profession habitually congratulates itself, but a Buckminster Fuller dome or an Eskimo igloo can usually beat architecture on all six counts, and so can a lot of other buildings, ships, air liners, inflatables and animal lairs. So why do we not admit that what distinguishes architecture is not what is done –since, on their good days, all the world and his wife can apparently do it better– but how it is done.

We can distinguish that “how” in two crucial ways in the actual behaviours of the architects as they perform their allotted tasks as building designers. The first is that architects –almost uniquely among modern design professionals– propose to assume responsibility for all of those six aspects of good building set out above, and to be legally answerable to the client for their proper delivery. Other professions (such as electrical and mechanical engineering) notoriously avoid such overall responsibilities, preferring to remain at one remove from the wrath of clients as “consultants”; hired guns who, like minor war criminals, “were only carrying out orders”. Or, to be less offensive to engineers, a body of men who are too prone to say, for instance, “You design your concert hall any old shape you like, and I’ll try and sort out the acoustics,” rather than “That’s a stupid shape for a concert hall, this will work a lot better.”

However, this willingness to assume responsibility is only what makes architects a noble profession. It is not what makes them architects, as Lethaby seems to have perceived in his arguments against professionalization at the beginning of the century. What makes them architects, and recognisable as such, is usually easiest to demonstrate anecdotally, beginning with that oft-repeated story of the architect who, when asked for a pencil that could be used to tighten the tourniquet on the limb of a person bleeding to death in the street, carefully enquired “Will a 2B do?”

The point of such stories is that they unconsciously reveal not only the fundamental value-system on which architects operate, but the narrowness of that system, and the unspoken –or unspeakable– assumptions on which it rests. The more revealing of these stories tend to originate from that crucial attitude-forming situation, the design crit in the architectural school studio.

In a telling example from my own experience, I once found myself defending point by point a student design for a penthouse apartment that had been failed by my academic colleagues. I secured their agreement that it fulfilled all the requirements of the programme, was convenient in its spatial dispositions, well lit, buildable in the roof-structure in question and that all this could be seen in the drawing pinned up for judgement. But the drawing was scratchily done in ball-point on one sheet of what appeared to be institutional toilet paper; an “insult to architecture”,



the year master announced, thus making it clear that, for him, effective design of buildings was apparently something other than “architecture”.

One could easily multiply such instances where, it seems, some secret value system applies, often at variance with the verbal expressions used in explanation. Everyone around architecture schools knows students who are convinced (rightly, in about one case in five) that they have been failed “because I don’t draw in the right style”, in spite of faculty assurances to the contrary. And most of us can remember crits that finished with the pronouncement, “Sorry...It’s very clever/beautiful/sensitive, but it isn’t architecture, you know!”

These instances are no less weighty for being “only about school”. That is where architects are socialised into the profession (as the great Jane Abercrombie used to phrase it) and they acquire attitudes, work-habits and values that will stay with them for life. Their persistence is neatly shown in the current modes of “engineering” high-tech buildings: the types of visible structures preferred by architects and the ways in which they detail them, neither of which would ever occur to engineers left to their own devices as “problem solvers”. Admittedly, there are structural engineers like Peter Rice and Tony Hunt, who seem to glory in their complicity in architects’ scheming; and the doyen of the profession in Britain at the moment, Frank Newby, did say to me recently that if architects want to “indulge in this kind of structural exhibitionism, then I can help them!”

The key phrase there is this kind. Engineers also enjoy structural exhibitionism, but architects have their own version, both in the choice and organisation of the larger forms and –even more intensely– in the marshalling and profiling of the smaller ones. The Lloyd’s building, to pick an obvious instance –but Norman Foster’s Renault Centre or Hopkins’s Schlumberger labs at Cambridge would serve equally well– exhibits preferences and scruples, not to say obsessions, that one does not commonly find in regular engineering design. Compare forms and details of the structure of the Pompidou Centre with what it is so often jokingly compared with –an oil refinery– and you will see that there is no comparison, except at the level of a joke. There is, above all, a kind of pickiness over details that shows up in regular engineering only when a total stranger wanders in from another field, as did Henry Royce or Ettore Bugatti in the early days of the automobile.

For the sources of these differences of professional behaviour, one need look no further than the place where architects are socialised into their profession: the studio. Anthropologists have been known to compare the teaching studio to a tribal long-house; the place and the rituals pursued are almost unique in the annals of western education. One of the things that sustains this uniqueness is the frequency with

which students are discouraged from pursuing modes of design that come from outside the studio. Usually, the discouragement need be no more than veiled or oblique, but when schools were under radical pressure in the early seventies, many student will have heard something which I personally heard at the time, the blunt directive: “Don’t bother with all that environmental stuff, just get on with the architecture!”

How does one “get on with the architecture”, forsaking all other modes? What is it, in other words, that architects uniquely do? The answer, alas, is that they do “architecture”, and we are thus back at the black box with which we began. But we have recently been vouchsafed an accidental view of what the contents of that black box might be, because of an interesting story that has emerged from recent writing by, and about, Christopher Alexander and his “timeless way of building”. Looking back on the early days of his “pattern language”, he revealed one of its apparent failures to his biographer, Stephen Grabow:

Bootleg copies of the pattern language were floating up and down the west coast, and people would come and show me the projects they had done, and I began to be more and more amazed that, although it worked, all these projects looked like any other buildings of our time...still belonged perfectly within the canons of mid-century architecture.

No, if one hoped that the pattern language would be a revolutionary way of designing building, a new paradigm in architecture comparable with the Copernican revolution in cosmology, then clearly the project had failed and further research was indeed needed. But, in another light, the failure of the pattern language to change the nature of architectural design could be seen as something of a triumph: an unwitting first approximation description of what architects actually do when they do architecture. It certainly does not tally with what architects normally claim that they do (explicit and implicit procedures are at variance in many professions), but it may still provide at least analogy with the mental sets that students subliminally acquire in the studio long-house.

The heart of Alexander’s matter is the concept of a “pattern”, which is a sort of package of ideas and forms which can be subsumed under a label as commonplace as “comfortable window-seat” or “threshold” or “light on two sides of a room”, or as abstract as “intimacy gradient”. Such a labelled pattern contains not only the knowledge of the form and how to make it, but “there is an imperative aspect to the pattern...it is desirable pattern...(the architect) must create this pattern in order to maintain a stable and healthy world.”

In other words, each such pattern will have moral force, will be the only right way of doing that particular piece of designing – at least in the eyes of those who have been correctly socialised into the profession. I seem to hear an echo here of Ernesto

... WHAT ARE WE TO
MAKE OF ARCHITECTURE?
NO LONGER SEEN AS
THE MOTHER OF THE
ARTS, OR THE DOMINANT
MODE OF RATIONAL
DESIGN, IT APPEARS AS
THE EXERCISE OF AN
ARCANE AND PRIVILEGED
AESTHETIC CODE.

Rogers claiming long ago: "There is no such thing as bad architecture; only good architecture and non-architecture." And in general, as an outsider who has never socialised in the tribal long-house, it seems to me that Alexander's patterns are very like the kind of packages in which architects can often be seen to be doing their thinking, particularly at the sort of second sketch stage when they are re-using some of what was sketched out in the first version.

Such patterns –perhaps even a finite set of patterns– and their imperatives seem to be shared by all architects, and are, in some sense, what we recognise in Hawksmoor and do not find in Wren. This is not to say that Alexander's accidental revelation exhausts the topic. Far from it; for a start, it is much too crude to explain anything really subtle. Being cast in a prescriptive, rather than descriptive, format, it avoids such questions as how such patterns are formed, and where, and cannot support the kind of anthropological investigation that has revealed the workings of other secret cultures to us in the past. It cannot yet open the black box, but it can give hints about the contents.

While we await their eventual revelation, what are we to make of architecture? No longer seen as the mother of the arts, or the dominant mode of rational design, it appears as the exercise of an arcane and privileged aesthetic code. We could, perhaps, treat it as one of the humanities, trivial or quadrivial, since its traditions are of the same antiquity and classicist derivation as the others (it even has a part share in a muse, Melpomene). We could stop pretending that it is "a blend of art and science", but it is a discipline in its own right that happens to overlap some of the territory of painting, sculpture, statics, acoustics and so on. And we could halt the vulgar cultural imperialism that leads the writers of general histories of architecture

to co-opt absolutely everything built upon the earth's crust into their subject matter.

To do so is to try to cram the world's wonderful variety of building arts into the procrustean mould of a set of rules of thumb derived from, and entirely proper to, the building arts of the Mediterranean basin alone, and those master-discipline, design, is simply *disegno*, a style of draughtsmanship once practised only in central Italy. I am increasingly doubtful that the timber buildings of northern Europe, for instance, or the triumphs of Gothic construction, really belong under the rubric of architecture at all. Le Corbusier felt that Gothic cathedrals were "not very beautiful", not architecture even, because they were not made of the pure geometrical forms that he found in the buildings of classical Greece and imperial Rome. Current misgivings about high-tech, with its exposed structures and services, seems to derive from a similar classicist sentiment: that architecture is from masonry, held together by gravity, and its volumes effectively closed.

Recognising the very straitened boundaries of architecture as an academically teachable subject, we might deceive and confuse ourselves less if we stopped trying to cram the whole globe into its intellectual portfolio. We could recognise that the history of architecture is no more, but emphatically no less, than what we used to believe it was: the progression of those styles and monuments of the European mainstream, from Stonehenge to the Staatgalerie, that define the modest building art that is ours alone.

We might then have a better view of the true value and splendours of the building arts and design methods of other cultures, avoiding the kind of sentimentality with which Charles Eames, for instance, sugar-coated the design arts of the Orient. We might also be more securely placed to study the mysteries of our own building art, beginning with the persistence of drawing –*disegno*– as a kind of meta-pattern that subsumes all other patterns and shelters them from rational scrutiny. Even before architectural drawings achieved the kind of commercial value they can claim nowadays, they had such crucial value for architects that being unable to think without drawing became the true mark of one fully socialised into the profession of architecture.

Recall the alarm, disguised as contempt, that greeted Michael Keyte's claim in the early sixties that, with the CLASP system, one could design buildings without making drawings at all, just a typewritten schedule of components and procedures. If that sounds suspiciously like a computer programme, let us acknowledge that Keyte was only anticipating the probably fatal blow that computer-aided design may have dealt the mystique of drawing, and thus to architecture too. Not by mechanising the act of drawing itself, but by rendering it unnecessary. Computers can indeed make drawings, copy them, and turn them in and out of the perspective or isometric, and –most



crucially— they can remember drawings. But they do not remember them in imagery that the eye can read.

Rather, they remember them in the usual bytes of bits of binary information that is the common content of all computer memories. And that kind of information can be punched in and out of the memory by means of an ordinary alphanumeric keyboard, without any draughtsmanship at all. And if draughtsmanship thus becomes unnecessary even for the making of drawings, then to persist in the act of drawing and in setting store by that act, becomes either an act of cultural defiance —“resistance” in the self-righteous cant of New York academe represented by Kenneth Frampton— or a conscious submission to the unspoken codes of a secret society.

IF ARCHITECTURE COULD
"TO ITS OWN SELF BE
TRUE" (...) IT COULD BE
RECOGNISED AS SOMETHING
THAT BELONGS AS
VALUABLY AT THE HEART
OF WESTERN CULTURE AS
TO THE LATIN LANGUAGE,
CHRISTIAN LITURGY, MAGNA
CARTA OR —PRECISELY—
THE MASONIC MYSTERIES
OF DIE ZAUBERFLÖTE.

To a certain kind of old-timer, this could be good news: confirmation that they were right all along and that we should have stuck to the orders and theory of composition and ignored all that technology and modern stuff. To other interests, however, such as those of the rest of a world increasingly desperate for better buildings and a more habitable environment, architecture's proud but unadmitted acceptance of this parochial rule book can only seem a crippling limitation on building's power to serve humanity.

If architecture could “to its own self be true”, accepting that it is not the whole art of building everywhere, but just the making of drawings for buildings in the manner practised in Europe since the Renaissance, it could be recognised as something that belongs as valuably at the heart of western culture as to

the Latin language, Christian liturgy, Magna Carta or —precisely— the Masonic mysteries of Die Zauberflöte. And it could then get out of some of its more egregious perceptual and intellectual muddles, like those over Christopher Wren and Mies van der Rohe.

Wren could be seen as a master-builder of talent bordering on genius who tried to teach himself architecture out of books, like a postmodernist, but never gained entry to the inner sancta of its art or mystery. The west front of St Paul's remains the finest piece of urban scenography that a rational mind could have placed at the top of narrow old Ludgate Hill, but please don't call it architecture.

Mies, on the other hand, could be recognised as a true insider of the arcane of architecture, whose achievement has been largely obscured by the rhetoric of pure rationality that has come from his followers and explainers. Indeed, he is a very good case in counterpoint to Wren, an absolute architect whose building was so open to rational explanation that few noticed that these explanations had almost nothing to say about his architecture — until various good grey men had to try to explain his architecture in public at the planning inquiry into the proposed Mansion House Square development.

The egg left on the face of the modernist establishment by that enquiry does not mean that it is necessarily impossible to find language to discuss what is currently ineffable, but valuable, in the work of Mies and in the subculture of architecture in general. Not only have Christopher Alexander's confused gropings suggested one possible conceptual basis for deeper enquiry, but the bafflement of the general public in the face of the behaviour of architects might provoke some psychologist or anthropologist to try to break through the glass wall of inscrutability that surrounds the topic. Anthropologists have already gone a long way in penetrating the inner workings of societies far more remote than the tribe of architecture.

But the tribe would almost certainly have to resist the intrusion on its privacy if it were to preserve its integrity as a social grouping. It might well decide to defend the contents of the black box at whatever cost, as if it were the ark or its covenant. What else could architects do? The threat of ultimate revelation, of demystification or even deconstruction, would surely deliver architecture to yet another of the seemingly endless series of crossroads of decision that have confronted it since the first quarrel of the Ancients and the Moderns.

It could permit itself to be opened up to the understandings of the profane and the vulgar, at the risk of destroying itself as an art in the process or it could close ranks and continue as a conspiracy of secrecy, immune from scrutiny, but perpetually open to the suspicion, among the general public, that there may be nothing at all inside the black box concept except a mystery for its own sake. ☒