

03 EL ESTILLO INTERNACIONAL

HELIO PIÑÓN

Helio Piñón es arquitecto y catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña.

El argumento básico de las enmiendas a la modernidad que se sucedieron durante la segunda mitad de los años cincuenta del siglo xx fue la crítica a la perversión de sus principios, que supuso –a juicio de los objetores– la aparición de un estilo internacional como culminación de su proceso. Una arquitectura cuyo fundamento se asociaba a la crítica de los estilos tradicionales acabó configurándose –para escándalo de los objetores– como un estilo más, que –para colmo, en su opinión– “no respeta lugares ni culturas”.

La generalización de unos criterios visuales vinculados a una nueva idea de forma habían dado lugar a una arquitectura *abstracta* que subvertía –siempre, a juicio de los enmendantes– los propios fundamentos de una modernidad que, a la sazón, se entendía como la institución del cambio perpetuo, sin otra disciplina que las buenas intenciones de quien proyecta. La magnitud del cambio que provocó la idea nueva de forma, inspirada por las aportaciones de las vanguardias constructivas –en especial, por el neoplasticismo, el suprematismo y el purismo–, debió sugerir a los críticos que lo característico de la modernidad era más el hecho de cambiar, que la naturaleza del cambio. En realidad, pocos advirtieron que la innovación se apoyaba en un modo de concebir sólido, alternativo del clasicista, que tenía un sentido preciso: dar entrada a la subjetividad de la concepción –libre de la coacción del tipo–, sin renunciar a la consistencia del orden, característico de la arquitectura de siempre.

Pues bien, la identificación banal entre la modernidad y la *innovación constante*, provocó en la segunda mitad de los años cincuenta una serie de propuestas de rectificación de la arquitectura moderna, con el propósito común de reconducirla al camino que –a juicio de los objetores– la llevaría a concebir edificios cuya *originalidad* estaría vinculada a la renuncia a cualquier estilo.

No me resisto a repetir la retahíla de doctrinas y conjeturas que se ofrecieron para evitar la esclerosis de la arquitectura moderna: organicismo,

RAUL SICHERO.
EDIFICIO PANAMERICANO,
MONTEVIDEO. 1958
EN LA PÁGINA SIGUIENTE,
RAMÓN TORRES,
CASA EN PEDREGAL DE SAN ÁNGEL,
MEXICO. 1961-1963



brutalismo, realismo, *neo-Liberty*, inclusivismo, *architettura razionale*, sintacticismo, posmodernismo, contextualismo, regionalismo crítico, deconstrucción y minimalismo son algunas de las escuelas que –en ocasiones, de modo consecutivo y, en otras, simultáneo– han tratado de tomar el testigo de la arquitectura moderna.

Mi propósito en estas notas es simplemente hacer un balance provisional de las características generales y el sentido de la arquitectura internacional del presente, cuando está próximo a cumplirse medio siglo desde que se abandonaron los principios de la modernidad, con los pretextos que acabo de esbozar.

Por una parte, durante estos años se ha consolidado una práctica inmobiliaria próxima a la arquitectura –aunque con propósitos y criterios muy distintos– que ha llegado a adquirir una notoriedad desconocida hasta ahora por los productos del arte: me refiero a la *arquitectura emblemática* –*arquitectura del espectáculo*, según otros–, aquella que es capaz de “poner a las ciudades en el mapa”. Se trata de una arquitectura hecha a medida de alcaldes y turistas: es decir, dirigida a ciudadanos que –por razones distintas– no están en condiciones de matizar. Esta arquitectura ocupa, a lo sumo, a una docena y media de *estrellas*, si bien constituye el referente de varios cientos de aspirantes que hacen cuanto está en su mano para acceder a la gloria mediática y municipal.

Pero no es la glosa de este fenómeno lo que ahora me interesa, sino el estatuto de la arquitectura *profesional* –aquella que busca criterios con los que abordar el proyecto–, tras cincuenta años de titubeo doctrinal y jolgorio místico, con la regresión visual que el fenómeno ha comportado.

De todos modos, cabría hacer una distinción entre –como mínimo– dos tipos de arquitecto: por una parte, el profesional puro, que sigue experimentando en su propia carne la esquizofrenia de admirar una arquitectura *emblemática* que

THE INTERNATIONAL ‘STYLISH’

The basic argument of the amendments to modernity that presented themselves during the second half of the Nineteen Fifties, was the criticism of the perversion of its principles, which meant –in the objectors’ judgement– the appearance of an international style as the culmination of this process. An architecture whose foundation was associated with the critique of traditional styles ended up being –to the outrage of objectors– like another style, which –to top it all, in their opinion– ‘neither respects places nor cultures’.

The generalization of visual criteria related to a new idea of form had given rise to an ‘abstract’ architecture that always subverted, in the eyes of the objectors, the very foundations of a modernity which, at that time, was understood as the establishment of perpetual change, with no other discipline beyond the good intentions of the architect doing the projecting. The scale of the change that this new idea of form provoked, inspired by the contributions of the constructive vanguards, in particular neoplasticism, suprematism, and purism, should have suggested to the critics that the characteristic of modernism was more the fact of changing rather than the nature of change. In reality, few noticed that the innovation was based on a solid method of conception, an alternative to the classical, which had a specific sense: to make room for the subjectivity of conception, free from the coercion of ‘type’, without relinquishing the consistency of order, a permanent characteristic of architecture.

Actually, in the second half of the fifties, the banal identification between modernity and ‘constant innovation’ provoked a series of proposals for the rectification of modern architecture, with the common aim of redirecting it onto the path which, in the judgement of the critics would lead it to conceiving buildings the ‘originality’ of which would be bound to the relinquishing of any kind of style. I can not help but repeat that the string of doctrines and conjectures which were being offered to avoid the sclerosis of modern architecture: organicism, brutalism, realism, neo-Liberty, inclusivism, *architettura razionale*, syntacticism, post-modernism, contextualism, critical regionalism, deconstruction and minimalism are some of the schools which some times in a consecutive way and at others simultaneously have attempted to continue the spirit of modern architecture.

My intention in these notes is simply to make a provisional assessment of the general characteristics and the meaning of modern day international architecture at a time when almost half a century has passed since the principles of modernity were abandoned, following the pretexts that I have just outlined. On the one hand, a real estate practice close to architecture was consolidated during those years, although with very different intentions and criteria, it managed to acquire a notoriety until then unknown for works of art; I am referring to the ‘emblematic architecture’ –‘show architecture’ amongst others, the architecture which is capable of ‘putting cities on the map’. We are talking about architecture which is done for mayors and tourists, –that is to say directed at citizens who for different reasons are unable to qualify their opinions. This type of architecture concerns at most about twenty ‘stars’, even if it is the point of reference for a couple of hundred aspirants who are doing whatever they can to gain access to municipal and media glory. However, it is not the gloss of this phenomenon that interests us here, but rather the ‘statutes’ of ‘professional’ architecture, that which searches for criteria with which to tackle the project, after fifty years of doctrinal hesitation and mystical revelry, with the visual regression that this phenomenon has involved. In any case, it is possible to make a distinction between at least two, if not more, types of architect: there is the pure professional, who continues to feel in his very flesh the schizophrenia of admiring ‘emblematic’ architecture which allows him to keep up to date, and the reality of his everyday existence –which is not enhanced by these objects of admiration, and consequently limits him to

le permite estar al día, y la realidad de su tarea cotidiana, a la que aquella no le aporta un ápice de luz, de modo que se ve abocado a proyectar sin criterio, en espera de tiempos mejores; por otra parte, el arquitecto que, cansado de esperar que se aclare el panorama, ha decidido sentar las bases de una práctica sin sobresaltos, lo que le ha llevado a asumir un *estilillo genérico*, que responde de manera similar a condiciones muy diversas, no tanto por su capacidad para responder a las circunstancias de cada caso, cuanto por la facilidad con que se aprende y reproduce. Un estilillo que confía su valor a la concentración de tópicos, manejados con desenvoltura desigual —en ocasiones, con elegancia; es justo reconocerlo—, pero que, a fuerza de insistir en el efecto, consigue resultados inverosímiles, dotados, en el mejor de los casos, de una falsa identidad.

Se trata de una arquitectura esencialmente figurativa que ha escogido como fuente de inspiración de sus imágenes el universo iconográfico de una arquitectura —la moderna— que es intrínsecamente formal. En esa arquitectura, la noción de estilo ya no constituye un *modo de concebir* —como en el Estilo Internacional— sino que, sobre todo, ofrece un *modo de figurar*, lo que desplaza la noción de estilo a su acepción más banal.

Unas líneas, cuando menos, para argumentar mi juicio. Con el término "Estilo Internacional" se denominó una arquitectura que, aunque se practicaba en ámbitos geográficos y culturales diversos, se apoya en principios —y actúa con criterios— similares. Si bien el término se debe probablemente a Henry-Russell Hitchcock y a Philip Johnson, quienes lo utilizaron ya en 1932 para denominar la arquitectura de la última década, la noción de Estilo Internacional se generalizó a finales de los años cincuenta, para referirse a la arquitectura que asume su modernidad como asunción de unos criterios visuales, relacionados directamente con la idea de forma como relación y el uso de los sistemas constructivos como marco de referencia de la concepción. Así, la arquitectura del Estilo Internacional estaría, en realidad, en el extremo opuesto a la de aquellos que consideraban que la modernidad se traicionaba a sí misma, al adoptar un academicismo estilístico.

En efecto, "académico" y "estilístico" eran los dos atributos sobre los que se apoyaron las críticas más duras a la arquitectura moderna. La Torre Velasca (1958), de BBPR, y el Seagram Building (1958), de Mies van der Rohe, son dos edificios prácticamente contemporáneos, que representan, en cambio, actitudes muy distintas para la crítica de esos años: mientras que la Torre Velasca trataba de demostrar como "*la expresión directa de la técnica no impide la atención a la historia*", el Seagram encarnaría la arquitectura internacional más anónima y disponible, prueba evidente del callejón sin salida en el que —a juicio de los objetores— la arquitectura moderna se había metido.

Pero la aversión que la figuratividad moderna provocó en quienes no veían en ella más que un cliché obsoleto por el abuso se apoyaba, precisamente, en su conciencia de que la modernidad madura se había reducido a un estilo, en el sentido normativo de los estilos históricos: es decir, un sistema operativo, dotado de unas reglas rígidas que controlan un repertorio de elementos limitado. Jamás advirtieron que la arquitectura moderna constituyó un estilo sólo en tanto que modo de concebir orientado a la identidad del edificio que, en adelante, ya no queda garantizada por el tipo arquitectónico —como en el clasicismo—, sino que deriva del conjunto de cualidades que confieren consistencia formal al artefacto. De ese modo, la modernidad introduce una noción de identidad que es irreducible a la apariencia, porque reside en la forma: manifestación sensitiva de la configuración del edificio, ya no el mero aspecto de las cosas.

Se puede comprobar lo que digo, a pocas calles de distancia, en Park Avenue de Nueva York: el Seagram Building (1958), ya citado, y la Lever House (1952), de Gordon Bunshaft (SOM), dos edificios ejemplares del Estilo Internacional, responden a sus condiciones con una atención y una sutileza desconocidas en la arquitectura que medró apoyándose en la crítica sistemática a su indiferencia. Si al lector le queda alguna duda —y se encuentra en Nueva York, o tiene a mano un buen libro de arquitectura—, puede acercarse, con tan sólo subir unas calles por la misma Park Avenue, al edificio de la Pepsi-Cola (1960) —en la actualidad, sede de Dreyfus—, otro hito del Estilo Internacional, para ver de qué modo el propio Gordon Bunshaft supo captar —como pocos lo han hecho— la condición del edificio y convertirlo en un desmentido —en acero y vidrio— de la creencia tópica y falsa, según la cual "*la arquitectura moderna acaso produjo algún edificio interesante, pero jamás pudo superar su intrínseca insensibilidad urbana*".

Cuando la arquitectura *emblemática*, en una desesperada huida hacia delante, se separó definitivamente de la arquitectura profesional, se dieron las condiciones para que los arquitectos volvieran a interesarse por la arquitectura moderna, es decir, por el Estilo Internacional. No era difícil prever que los profesionales —o, cuando menos, aquellos que asumen la práctica con dignidad— retomarían ciertos modos modernos en el proyecto, aunque sólo fuera por sentido práctico: es decir, porque tales configuraciones les sirven para ordenar los programas con los que habitualmente se enfrentan.

En efecto, cuando se aproximan las bodas de oro de su *jubilación forzosa* por decisión unánime de la crítica —con la connivencia entusiasta de algunos arquitectos—, se pone en evidencia, por una parte, un interés generalizado por sus productos —lo que ha generado la exhumación editorial de

projecting without criteria, awaiting better times. On the other hand there is the architect who is tired of waiting for the final outcome, and has decided to lay the foundations of a procedure without thrills, which leads to adopting a 'generic style', which reacts in the same way to differing conditions, not so much for its ability to react to the circumstances in each case, but more for the ease with which they are learnt and reproduced. A style which places its worth in the concentration of clichés, managed with different degrees of self-assurance, sometimes with elegance; it must be recognised that it achieves unlikely results, equipped in most cases with a false identity.

We are dealing with an essentially figurative architecture which has chosen as the source of inspiration for its images the iconographic universe of one type of architecture, —modern, which is intrinsically formal. In this type, the notion of style no longer constitutes a *method of conceiving*, as with the International Style, but instead offers a *method of appearing*, which relegates the notion of style to its most banal sense.

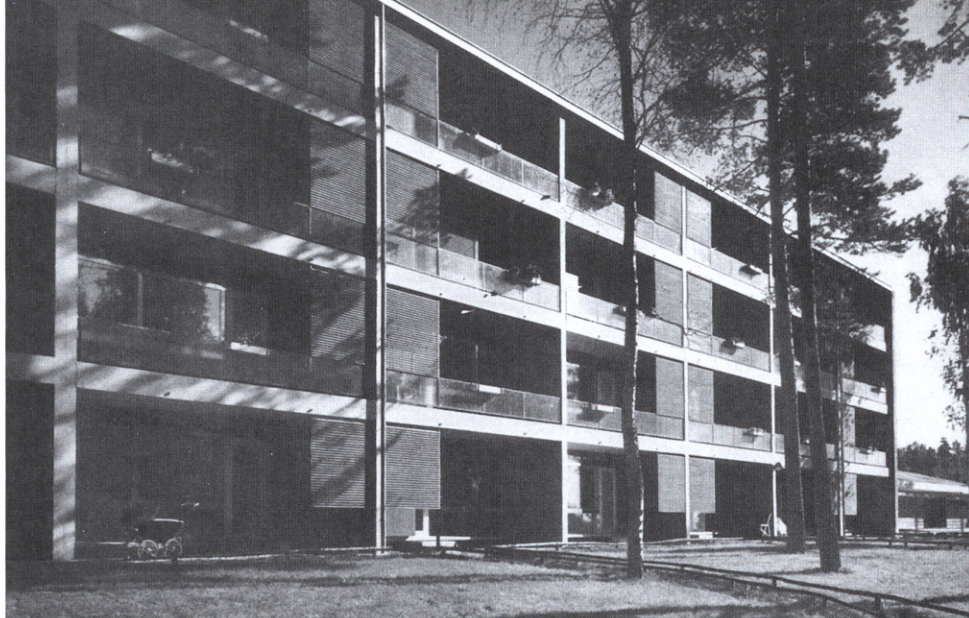
At least a few lines to support my judgement. By the term *International Style* we mean a style of architecture which although it was practised in different geographical and cultural situations, is supported on similar principles, and acts with similar criteria. The term probably originated with Henry Russell-Hitchcock and Philip Johnson, who used it in 1932 to denote the architecture of the previous decade. The notion of International Style was generalised at the end of the Fifties to refer to architecture which takes on its modernity as an acceptance of certain visual criteria, directly related with the idea of form as relation and the use of constructive systems as a frame of reference for conceiving. Therefore the architecture of the International Style would, in reality, be on the opposite extreme from those styles which believe that modernity betrayed itself by adopting a stylistic academicism.

In effect, 'academic' and 'stylistic' were two of the attributes on which the severest criticisms of modern architecture were based. The Torre Velasca (1958) by BBPR, and the Seagram Building (1958) by Mies van der Rohe, are two buildings which were virtually contemporary, and which in contrast display very differing attitudes according to the critics of that time; while the Torre Velasca would attempt to show how 'the direct expression of the technique did not prevent a consideration of history', the Seagram embodied the most anonymous and accessible international architecture, the obvious proof, according to its detractors, of the blind alleyway into which modern architecture had gone.

However, the aversion that the modern figurativeness caused in those who saw nothing more in it than an obsolete cliché for abuse was based, to be precise, on the awareness that mature modernity had been reduced to nothing more than a style in the normative sense of historic styles; that is to say, an operative system, equipped with rigid rules which controlled a limited range of elements. They never noticed that modern architecture constituted a style only to the extent that the method of conception was directed towards the identity of the building, which henceforth could not be guaranteed by the architectonic type, as with classicism, but rather would drift away from the group of qualities that conferred formal consistency on the object. In this way modernity introduced a notion of identity which can not be reduced merely to appearance, because it really lies in the form; a sentient expression of the configuration of the building, not just the mere appearance.

One can verify this assertion, just a few streets away, in Park Avenue in New York; the Seagram Building (1958) —which we have already mentioned— and the Lever House (1952) by Gordon Bunshaft (SOM), two buildings which exemplify the International Style, respond to their conditions by displaying an attention and subtlety which was unknown in the architecture which thrived by basing itself on the systematic criticism of its indifference. If the reader doubts this, and finds him or herself in New York —or even has to hand a good book on architecture, by going just a few streets up Park Avenue, they can observe the Pepsi-Cola building (1960), currently the Headquarters of Dreyfus, another success of the International Style, to see how Gordon Bunshaft managed to capture, like few others, the con-





VILJO REVELL. EDIFICIO DE VIVIENDAS EN TAPIOLA, FINLANDIA. 1952-1959.
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, NIKOS VALSAMAKIS.
CASA LANARAS, ANAVYSOS. 1961

algunos de sus libros canónicos, agotados desde hace décadas— y, por otra parte, la aparición de una arquitectura que —por la homogeneidad de su apariencia y por la difusión que está alcanzando— puede considerarse la reverberación actual de aquel fenómeno en que culminó la primera fase de la arquitectura moderna.

A la hora de hacer el inventario, no se puede obviar la diferencia esencial de la asunción del cometido de la arquitectura por parte de los autores de ambos momentos. El posmodernismo —más allá de su gusto infantil por la composición neoclásica y por los colores pastel— ha calado en las conciencias y, sobre todo, en los modos de mirar: el viejo cometido moderno de *ordenar* se ha perdido, frente al propósito posmoderno de *parecer*: el empeño estructurante de aquél está ausente en gran parte de los productos de éste.

En un extremo de la arquitectura que comento está lo que definí hace tiempo como "posmodernismo ortogonal", es decir, la práctica del proyecto que recurre al uso sistemático de la ortogonalidad como criterio estilístico, vinculado a la apariencia, no como principio universal de orden, relacionado con un modo de entender la forma. Dentro de esa corriente, se incluyen edificios que presentan una estructura espacial desquiciada, tanto por el gravamen de la coyuntura como por el abandono del proyectista, pero que *luce como si fuera moderna*, es decir, responde a la idea de lo moderno que tiene un corredor de comercio: la ortogonalidad es una mera circunstancia aleatoria, determinada por *cuestiones prácticas*.

Tal situación adquiere una evidencia particular en la obra de arquitectos que, si bien en la mayor parte de sus obras asumen el ángulo recto como disciplina geométrica, en ocasiones especiales recurren a "picos y pliegues", "oblicuidades sin causa" y otras fantasías similares, por motivos que van desde el presunto carácter *libre* de los programas hasta la satisfacción de conocidas debilidades estilísticas de los jurados. Se trata de un eclecticismo —entre simbólico y pragmático—, que trata de aprovechar en su favor el relativismo del ambiente: rémora intelectual, moral y estético.

ca de nuestro tiempo a la que hasta el Papa dedicó unas palabritas, en su discurso de toma de posesión.

No puede obviarse que la arquitectura que comento se ha proyectado y construido habitualmente a través del concurso como procedimiento de encargo, circunstancia que suele pervertir el planteamiento del problema: en efecto, lo más sensato para quien concursa es tratar de seducir a un jurado que, la mayoría de las veces, no tiene otro criterio para acertar que distinguir el producto de un famoso o, en su defecto, de uno que se le parezca, hasta el extremo de llegar a confundirse con él.

Además, la situación contemporánea está determinada por un déficit en el manejo de los programas: por una parte, el programa se reduce a la relación de requisitos funcionales —fenómeno en el que las bases de los concursos han influido de manera decisiva— y, por otra parte, las doctrinas que han hegemonizado la arquitectura de las últimas décadas no han reservado a las condiciones un papel relevante en la configuración del edificio.

En cualquier caso, la falta de hábito de concebir a partir de las condiciones específicas del edificio ha generalizado el uso del contenedor atractivo, que —en el mejor de los casos, procediendo al relleno y, en el peor, al embutido— aloja las dependencias previstas en la nómina funcional. La identidad del edificio es, en efecto, lo primero que se resiente, de modo que esa arquitectura llega a ser genérica sin ser universal, es decir, homogeneiza las situaciones en que surge, debido a la falta de capacidad para asumir lo específico de cada una de ellas: la reducción de la noción de forma a la mera apariencia, sólo disciplinada por una noción operativa de estilo, hace que a menudo se identifique el valor de una obra de arquitectura con la simple corrección estilística, lo que equivaldría a valorar la obra de un escritor por lo esmerado de su caligrafía.

No; la arquitectura profesional contemporánea no busca la singularidad en cada caso —ni la marca de autor, como pretende la "emblemática"—, sino

dition of the building and convert it into a refutation—in steel and glass—of the trite and false belief according to which 'modern architecture perhaps managed to produce some interesting building or other, but it never managed to overcome its intrinsic lack of urban sensitivity'.

When 'emblematic' architecture, in a desperate *flight forward*, separated itself definitively from professional architecture, the conditions occurred for architects to interest themselves in modern architecture once again, in other words in the International Style. It was not difficult to predict that the professionals, or at least those who approached their work with dignity, would readopt certain 'modern' manners in their projects, even if only for practical reasons; that is to say, because such configurations help them to order the programmes they usually face.

In effect, as we approach the fiftieth anniversary of the 'enforced retirement' of the International Style by unanimous critical decision, with the enthusiastic connivance of certain architects, it is obvious that, on the one hand there is a generalised interest in its products—which has caused the disinterment of some of its sacred texts, out of print for decades—and on the other hand the appearance of architecture which, because of the homogeneity of its visual appearance and the diffusion which it is achieving, could be considered to be a current reverberation of the phenomenon in which the first phase of modern architecture culminated.

At the moment of taking stock, one can not miss the essential difference in the way the architects of both times took on the task of architecture. Post-modernism, beyond its infantile liking for neoclassical composition and pastel colours, caught on in the popular consciousness, and especially, in ways of looking at architecture; the old modernist task of *ordering* has been lost, to the post-modern intention of *appearing*; the structuring effort of the former is missing from the greater part of the products of the latter. At one extreme of the architecture I am referring to is that which I define as 'orthogonal post-modernism', that is to say, the use of a project that resorts to the systematic use of the orthogonality as a stylistic criteria, connected to appearance, rather than as a universal principle of order—relating to a way of understanding the form. Within this current are buildings which show a wild spatial structure, both for the burden of the situation, and for the abandonment of the person projecting, but which 'shine as if they were modern', that respond to the idea of modern that a salesman might have; the orthogonality is merely a random circumstance, determined by 'practical matters'.

This specific situation becomes particularly obvious in the work of architects who, even if in most of their works they assume the right angle to be a geometric discipline, on special occasions resort to 'peaks and folds', 'obliquities without reason' and other similar fantasies for reasons that range from the supposed 'free' nature of the programme to the satisfying of known stylistic weaknesses of members of a jury. We are dealing with an eclecticism, somewhere between symbolic and pragmatic, which attempts to make use of the relativism of the atmosphere; the intellectual, moral and aesthetic hindrances of our times to which even the Pope has dedicated a few words, in his inaugural speech.

One must not forget that the architecture commented upon herein has usually been projected and constructed as the result of a commission that arose from a competition, a circumstance which usually perverts the approach to the problem; in fact the most common sense approach for the competitor is to try to seduce the jury which, on most occasions has no criteria of success other than distinguishing the product of a famous architect, or lacking that, of one who appears similar, to the point of confusing the product with the producer.

In addition, the present situation has been caused by a deficit in the handling of programmes; on one hand, the programme is reduced to the relationship between functional requisites, a phenomenon in which the rules of competitions have had a decisive effect, and on the other hand the doctrines which have dominated architecture in the last few decades have not reserved a relevant role for the conditions in the configuration of the building. In any case, the absence of the habit of conceiving starting from the specific conditions of the building has generalised the use of the 'attractive container', which in the best cases, is filled in, and in the worst cases, is crammed in, to accommodate the expected number of rooms within the functional design.

The identity of the building is, effectively, the first thing that suffers, in the sense that it becomes generic without being universal, that is to say it homogenizes the situations in which it emerges, owing to its inability to accept the specific in each case; the reduction of the notion of form to mere appearance, only disciplined by an operational notion of style, often relegates the identification of the value of the architectural work to nothing more than its simple stylistic correctness, which is the same as valuing the work of a writer by the care taken in his hand-writing.

On the contrary, modern professional architecture does not look for singularity in every case, nor for the distinctive imprint of the architect—as emblematic architecture attempts to do, but rather it is integrated into a generic image, assumed with a certain mark of contemporaneity. In all probability, this appearance of architecture of its age, married to 'stylistic

que se integra en una imagen genérica, asumida como cierta impronta de contemporaneidad. Probablemente, esa apariencia de arquitectura del tiempo –unida a la “sensatez estilística” que habitualmente distingue a sus propuestas– es la razón por la que suele acumular éxitos en concursos para programas de vivienda pública y edificios institucionales de envergadura limitada.

El uso instrumental de la técnica determina que los elementos básicos de la arquitectura que como se conviertan, a menudo, en obstáculos a evitar, por temor a que “ensucien” la idea: no hay que olvidar que las generaciones de arquitectos que más suelen recurrir a esta arquitectura se formaron en “el concepto” como estímulo y, a la vez, referente ideal del proyecto. El hecho de obviar la construcción en la concepción del edificio conduce muchas veces a una arquitectura visualmente invertebrada, sin la tensión ni los acentos que la estructura soportante suele provocar en la estructura espacial; con una idea de aseo limitada a la depilación, trata de borrar las huellas que un sistema constructivo solvente deja en el cuerpo de los edificios. Se trata de una arquitectura que –en muchos casos– parece surgida de un videojuego.

El Estilo Internacional, en cambio, utiliza el sistema constructivo como marco que estimula y, a la vez, disciplina la concepción: observando las imágenes de los distintos momentos históricos de la arquitectura, se aprecia cómo, en todos ellos, la representación de la estructura –no son otra cosa los órdenes clásicos– proporciona las pautas sistemáticas sobre las que se establece la estructura espacial.

No tiene sentido continuar discutiendo si los perfiles metálicos de las fachadas de Mies van der Rohe son resistentes o simples molduras: la representación de la construcción puede coincidir, en ocasiones, con la construcción real y, en otras, no. Conviene recordar, a este respecto, la observación de Fiedler, hace siglo y medio: “*la cuestión fundamental del arte es la verdad, no la sinceridad*”. Mientras la sinceridad se basa en la adecuación de la obra a una realidad ajena, la verdad se basa en la coherencia interior de la realidad artística que se considera.

No se trata de “expresar la construcción”, ni de exhibir las huellas de su proceso material –como

pidieron algunos de los objetores de la modernidad, en los años cincuenta–, sino de dotar a los artefactos de *la condición de lo construido*: de entender las obras de arquitectura como universos materiales estructurados con criterio de consistencia, de modo que el hecho de ser realidades vertebradas es una condición consustancial a su naturaleza. No creo que, a estas alturas, nadie se atreva a reprochar a Palladio el haber resuelto la fachada de la Iglesia del Redentor, en Venecia, con la superposición de dos frontones que reflejan la estructura del espacio interior sólo de manera figurada.

Por otra parte, la propia dificultad para juzgar –es decir, para reconocer los valores del objeto– que sobrevino al abandono de los criterios visuales modernos determinó que los arquitectos posmodernos renunciaran a cualquier valor del objeto que no fuera la fidelidad a una “idea” –o “concepto”– formulada previamente por el autor, sin otra consideración que los impulsos de su estado de ánimo, es decir, dando rienda suelta a sus obsesiones personales.

No debe extrañar, pues, que la reducción del valor de la obra a lo ingenioso de su apariencia, por una parte, y la institución de “la idea” como instancia relevante de la concepción, por otra, determinaran la irrelevancia de la mirada –entendida como instancia de intelección visual– y, en cambio, propiciaran la fortuna de una opticidad primitiva y banal, que desplaza el cometido del arquitecto al de un “creativo” publicitario. La escasa tectonicidad de gran parte de la arquitectura que como es –como se ve– producto inmediato de la combinación de las dos características a las que me acabo de referir: en efecto, el énfasis en la apariencia –frente a la consistencia formal– y el uso de la técnica como solución particular –no como sistema de relaciones que disciplina la configuración– han convertido gran parte de la arquitectura contemporánea en un producto basado en la ficción constructiva, incluso –sobre todo– en los casos en que se aprecia un empeño “constructivista” en la actitud.

La desconsideración de la estructura se extiende al resto de elementos constructivos: la supresión de coronamientos y escupidores, la falta de atención a las discontinuidades materiales –la atención excesiva y tópica a encuentros irrelevantes ilustra un menosprecio similar a la mirada–, pro-

good sense’ which is usually noticeable in its proposals, is the reason why it tends to accumulate successes in competitions for public housing and institutional buildings of limited importance.

The instrumental use of technique makes the basic elements of architecture that have been mentioned often become objects to be avoided, out of fear of ‘contaminating’ the idea; one must not forget that the generations of architects who usually resort to this form of architecture were trained to see the ‘concept’ as the stimulus, and also the ideal reference for the project. The act of forgetting the construction in the conception of the building in many cases leads to a visually spineless architecture, without the tension and the emphasis that the supporting structure usually causes in the spatial structure: with a concept of ablation that goes no further than depilation, it tries to erase the marks left by a reliable constructive system on the body of the building. We are dealing with architecture which, in many cases, appears to have originated in a video game.

The International Style however, used the constructive system as a framework which stimulates, and at the same time disciplines, the conception; observing the images of different historical moments in architecture, in each of them it can be appreciated how the representation of the structure provides the systematic guidelines, –classical orders really are no more than this, upon which the spatial structure will be established.

There is no sense in continuing to dispute whether the metallic profiles of Mies van der Rohe are resistant or simply moulding: the appearance of the construction can sometimes coincide with the construction itself, and on other occasions it does not coincide. It’s worth remembering, in this respect, Fiedler’s observation made one hundred and fifty years ago. “The fundamental matter of art is truth, not sincerity. While sincerity is based on the adaptation of the work to an external reality, truth is based on the internal coherence of the artistic reality under consideration”.

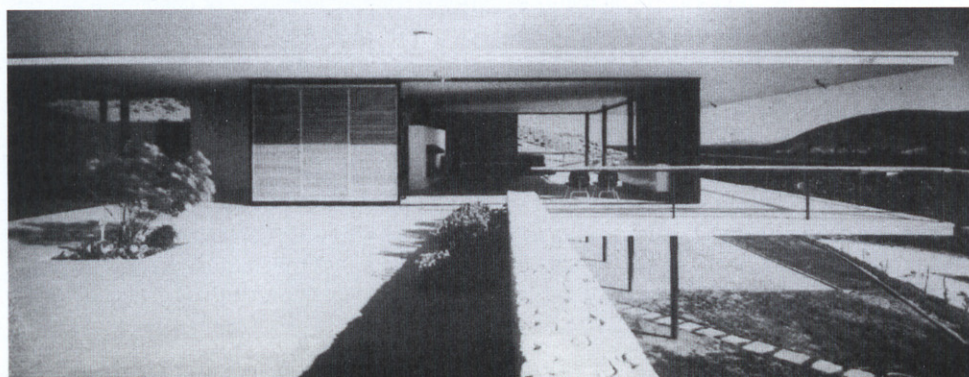
We are not attempting to ‘express the construction’, nor to exhibit the marks of the material process, as some objectors to modernity requested in the Fifties, but instead to equip the artefacts with the *built condition*: to understand architectural works as material universes structured with the criteria of consistency, in such a way that the fact that they are vertebrated realities is a condition that is integral to their nature. I do not believe that anyone, these days, would dare to criticise Palladio for having solved the façade of the church of the Saviour in Venice with the superimposing of two pediments which reflect the structure of the interior space solely in a figurative manner.

On the other hand, the inherent difficulty in judging –that is, recognising the values of the object– that overcame the abandonment of the modern visual criteria made the post-modern architects renounce any value of the object that was not faithful to an ‘idea’ –or ‘concept’– previously formulated by the author, without any other consideration than the impulses of his mood, that is, giving free rein to his personal obsessions.

Therefore, it is not surprising that the reduction of the value of the work to the ingenuity of its appearance, on one hand, and the institution of ‘the idea’ as the relevant example of conception, on the other hand, would determine the irrelevance of looking –understood as an instance of visual intellection– and, in contrast, would encourage the good fortune of a primitive and banal way of viewing, which turns the task of the architect into something like an advertising ‘designer’. The lack of tectonic quality of most of the architecture I am talking about is –as can be seen– an direct product of the combination of the two characteristics just mentioned. In effect, the emphasis on the appearance rather than the formal consistency, and the use of technique as a particular solution –not as a system of relationships which control the configuration, have turned a large part of contemporary architecture into a product that is based on constructive fiction, especially in the cases which appear to have a ‘constructivist’ undertaking in their attitude.

The lack of consideration of structure extends to the rest of the constructive elements; ignoring the use of capstones and drips, the lack of attention to material discontinuities –the excessive and clichéd attention to irrelevant features indicates a contempt similar to a glance– in many cases it creates architecture similar to the landscapes of video games, necessarily simplified, emphasising the use of banal features to provoke the ‘biggest impact’ with the minimum use of memory.

In the architecture of the International Style, the definition of detail is the task prior to the conception, given that, to the extent that it is an intensification of the construction, a synthesis of the constructive system, it establishes the range of possibilities of the form. The building of the Ayuntamiento (Council) of Rodovre (1956), by Arne Jacobsen, could not be conceived without taking into consideration the resolution of the carpentry of the plate glass facades; only someone with a careless glance would perceive this building to be an anonymous block, finished off with routine carpentry. The condition of the sashes needs to be totally practicable, and the need to brace the projections on which the glass covering is mounted forced the architect to come up with an exemplary solution: both the decision to use the stainless steel profile in T to house the steel frames and to tighten the concrete structure, as well as the bright finishing of the head which faces the exterior, resolve the needs of the structural approach and, paradoxically, provoke the greatest degree of visual lightness in certain elements the total width of which, counting the frames and the T profile, is around ten centimetres.



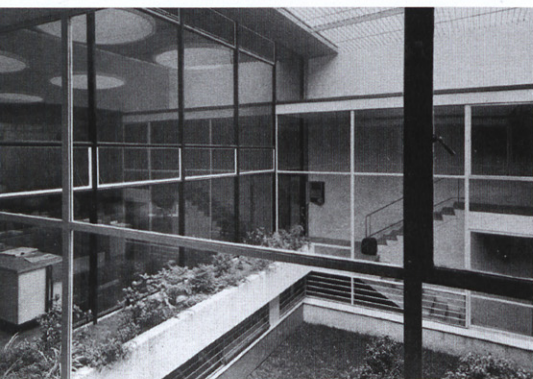
Directly related to this lack of consideration for the material construction, to which I have just referred, a clear tendency to 'snobbishness' can be seen in some of the sectors of architecture mentioned, that is to say 'a happy self-indulgence in its own essential banality'. In these cases, hedonistic taste for detail, as a cult object in itself, almost ephemeral to the work, is employed to try to make up for obvious error in other levels of perception of the building. The affectation, which in other cases, would convert the building into an empty gesture, here acquires a virtuosity capable of confusing the untrained eye.

It is interesting to see how, in the architecture affected by this diagnosis, the detail often has to confront an unrelated formal criteria, which is contradictory, that at times governs the complex of the building. Consequently, 'expressionist' buildings with obviously 'neo-plastic' specific solutions are commonplace. In relation to the aforementioned peculiarity this insistence on the *texture*, which is understood as a lifeless weft of an optical nature which in one way ends up getting round any problem of *formal structure*—in other words, the system of relationships which maintains the identity of the artefact—also homogenizes the variety of resources which flow together in the work.

The reduction of the values of architecture to the mere 'explainability' of its products,—the direct consequence of the process of typically post-modern conceptualization, determines the visual paucity of a great amount of contemporary architecture which is deemed to be modern; the lack of control of scales, the lack of attention to the relationship between the parts and the whole, the absence of subtleties in the juxtaposition of different materials, all this is relatively normal. It seems as if, on discovering the 'texture', they had found the solution to the problem of the whole.

In this respect I would like to point out the formal and visual subtlety which the International Style had reached precisely at the time it was accused of stylistic obsession and visual insensitivity. The term 'rationalist', making an unprecedented show of denying the evidence, served to cast a shadow over the values of architecture the precision and consistency of which has rarely been repeated throughout history, leading us to understand that it was a 'direct product of reason, in devilish connivance with the logic of machines'. I do not believe that it is necessary to insist on what is obvious; few would dispute, at present, that there is more sensitivity in the lobby of the Lever House (1952), to cite one example, than in half a dozen front pages of the biggest selling contemporary magazines.

In any case, if sensitivity is put in the right place and simulation too, it is



sufficient to have a look at any work projected in the Fifties or Sixties by Arne Jacobsen, Egon Eiermann, or Gordon Bunshaft,—to refer to just three architects of that generation, or also Alejandro de la Sota, Rafael de la Hoz or Francesc Mitjans—to refer to some of their Spanish contemporaries—to dispel any doubt over the visual richness of 'rationalist' architecture.

The architecture I am attempting to summarize supports itself more in *taste*—meaning loyalty to certain figurative preferences—than in the *sense of the form*, trusting more to its capacity to reproduce recognised clichés than to capturing the relationships which order the configuration of the appreciable reality and conceiving adequate and consistent formal structures. These previously mentioned circumstances at times transform into identifying *sensitivity* with *affectation*, in a similar way to how soap powder adverts usually emphasise fragrance as a metonymic evocation of cleanliness. It seems that an architecture that is *cleaner* rather than *more precise* is often what is aspired to, in which the particular photogenic quality associated with 'minimalism' favours a tendency towards *the scant*, which does not always coincide with *the appropriate*.

Considering all we have mentioned, it would not seem strange to anybody that the architecture looked at here had been conceived and projected with little visual awareness of twentieth century architecture. The idea of modernity in contemporary architecture is scarce and defective, reduced to a few features more connected to appearance than to form, transmitted by schools and, above all, magazines, convinced that modernity in architecture was no more than a 'generational change in language', and has been received by young architects, who shaped their

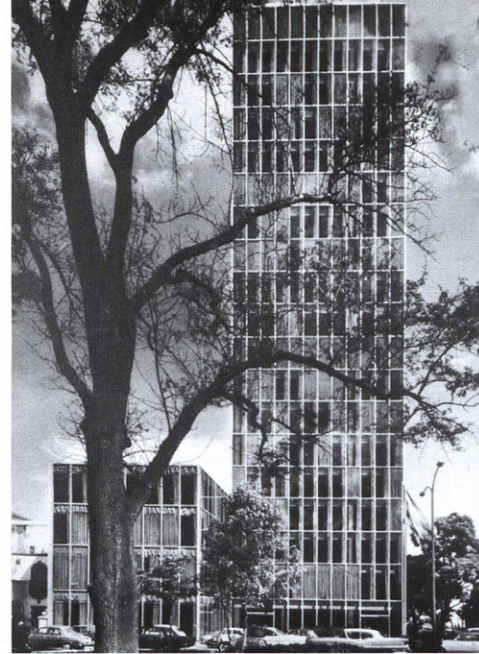
vocan muchas veces una arquitectura próxima a los escenarios de los videojuegos, necesariamente simplificados—acentuando sus rasgos más banales—para provocar el "mayor impacto" con el mínimo consumo de memoria.

En la arquitectura del Estilo Internacional, la definición del pormenor es tarea previa a la concepción, ya que—en la medida que es una intensificación de la construcción, una síntesis del sistema constructivo—establece el ámbito de posibilidad de la forma. El edificio del Ayuntamiento de Rodovre (1956), de Arne Jacobsen, no puede concebirse al margen de la solución de la carpintería de las fachadas acristaladas: sólo alguien con la mirada vaga verá en ese edificio un bloque anónimo, cerrado con una carpintería de catálogo. La condición de que las hojas sean todas practicables y la necesidad de arriostar los extremos de los voladizos sobre los que se monta el cerramiento vítreo obligó al arquitecto a proyectar una solución ejemplar: tanto la decisión de utilizar el perfil de acero inoxidable en T para alojar los marcos de acero y atirantar los forjados, como el acabado brillante de la testa que da al exterior, resuelven los requisitos del planteamiento estructural y provocan, paradójicamente, la máxima ligereza visual en unos elementos cuya anchura total—entre los marcos y el perfil en T—se aproxima a los diez centímetros.

Directamente relacionada con la desconsideración de la construcción material a que acabo de referirme, en ciertos sectores de la arquitectura que comento se aprecia una clara tendencia "a lo pijo", es decir, a una *"alegre autocomplacencia en su propia banalidad esencial"*: en estos casos, un gusto hedonista por el detalle, como objeto de culto en sí mismo, casi al margen de la obra, parece que trata de compensar el descuido manifiesto de otras escalas del edificio. La afectación—que, en otros casos, convierte la obra entera en una mueca constante—adquiere aquí un virtuosismo capaz de confundir a un inexperto.

Es interesante observar cómo, en las arquitecturas que incurren en tal patología, el pormenor se afronta a menudo con un criterio formal ajeno—contradictorio, en ocasiones—al que rige en el conjunto del edificio: así, es frecuente ver edificios "expresionistas" con soluciones particulares claramente "neoplásticas". Relacionada con la peculiaridad anterior está la insistencia en la *textura*—entendida como trama inerte de naturaleza óptica—, que acaba, por una parte, obviando cualquier problema de *estructura formal*—es decir, del sistema de relaciones que soporta la identidad del artefacto—y, por otra parte, homogeneizando la variedad de recursos que confluyen en la obra.

La reducción de los valores de la arquitectura a la simple "explicabilidad" de sus productos—consecuencia directa del proceso de conceptualización



típicamente posmoderno—determina la pobreza visual de gran parte de la arquitectura contemporánea que se considera moderna: es relativamente habitual el descuido de las escalas, el descuido de la relación entre las partes y el todo, la ausencia de matices en los encuentros entre materiales. Parece como si, al descubrir la "textura", se hubiera dado con la solución del problema de la unidad.

Quisiera señalar, a ese respecto, la sutileza formal y visual que había alcanzado el Estilo Internacional cuando era acusado precisamente de obcecación estilística e insensibilidad visual: el calificativo de "racionalista" sirvió para—haciendo un alarde sin precedentes de negación de la evidencia—ensombrecer los valores de una arquitectura cuya precisión y consistencia se han dado rara vez en la historia, dando a entender que eran "producto inmediato de la razón, en connivencia diabólica con la lógica de la máquina".

No creo que sea preciso insistir en lo que es una evidencia: pocos discutirán, en este momento, que hay más sensibilidad en el vestíbulo de la Lever House (1952)—por poner un caso—que en media docena de portadas de las revistas contemporáneas más vendidas.

De todos modos, si la sensibilidad se coloca en su sitio y la simulación, en el suyo, basta echar un vistazo a cualquier obra proyectada en los años cincuenta o sesenta por Arne Jacobsen, Egon Eiermann, Gordon Bunschaf—por referirme sólo a tres arquitectos de la misma generación—, pero también por Alejandro de la Sota, Rafael de la Hoz o Francesc Mitjans—por referirme a algunos españoles contemporáneos suyos—, para disipar cualquier duda acerca de la riqueza visual de la arquitectura "racionalista".

La arquitectura que trato de glosar se suele apoyar más en el *gusto*—entendido como fidelidad a ciertas preferencias figurativas—que en el *sentido de la forma*, es decir, confía más en la capacidad para reproducir clichés reconocidos que para captar las relaciones que ordenan la configuración de

la realidad sensible y concebir estructuras formales adecuadas y consistentes. La circunstancia anterior la aboca, en ocasiones, a identificar la *sensibilidad* con la *afectación*, de modo similar a como los anuncios de detergentes suelen insistir en la fragancia como evocación metonímica de la limpieza. Da la impresión de que muchas veces se aspira a una arquitectura más *aseada* que *precisa*, en la que determinada fotogenia asociada al "minimalismo" propicia una tendencia a *lo escaso*, que no siempre coincide con *lo justo*.

Tras lo visto, a nadie debe extrañar que la arquitectura que comento se haya concebido y proyectado con una escasa conciencia visual de la arquitectura del siglo xx. La idea de la modernidad de la arquitectura contemporánea es escasa y deficiente: reducida a unos cuantos rasgos más relacionados con la apariencia que con la forma, transmitidos por escuelas –y, sobre todo, por revistas–, convencidas de que la modernidad en arquitectura no fue más que un "*relevo en el lenguaje*", y recibidos por jóvenes arquitectos que formaron su sensibilidad en centros comerciales y parques temáticos, con el refuerzo diario de los escenarios de la televisión.

No se me escapa el peligro inherente a una caracterización tan genérica como la que ahora concluyo: la identificación de rasgos comunes provoca, a menudo, la pérdida del matiz. Entre la arquitectura que participa del fenómeno que he tratado de glosar, hay obras de calidad e interés desigual: de ningún modo debe verse en la consideración conjunta como un propósito de forzar la realidad para conferir verosimilitud al comentario, es decir, el abuso de una mirada injustamente homogeneizadora, poco atenta con los atributos específicos de obras concretas; tal simplificación sería contraria, precisamente, al espíritu que animan estas páginas.

En todo caso, visto el fenómeno desde la perspectiva que propicia el paso del tiempo, resulta paradójico que, cuando están próximos a cumplirse cincuenta años del abandono del Estilo Internacional, "*para liberar así la arquitectura de coacciones que pudieran comprometer su destino libre*", las actitudes que parecen más comprometidas con la misión ordenadora del proyecto convergen en un "estilillo" idéntico en las áreas geográficas y culturales más distantes, que confunde a menudo lo *sistemático* con lo meramente *regular*; lo *peculiar*, con lo *pintoresco*; la *sencillez*, con la *simplificación afectada*. Una arquitectura –en suma– que resulta *genérica*, sin ser *universal*.

A este respecto, resulta, cuando menos, revelador el constatar que, tras cincuenta años de desorientación artística y doctrinal, recorridos en una huida frenética hacia delante, los arquitectos tratan de salir de su desconcierto practicando una suerte de *estilillo* que incorpora la mayoría de los

vicios que, a mediados de los años cincuenta, se atribuyeron al Estilo Internacional. Vicios inexistentes en aquella arquitectura, denunciados por unos críticos y arquitectos, cuya inquietud, precipitación –y, ¿por qué no decirlo?–, insensibilidad impidió valorar la dimensión estética e histórica de la arquitectura que quisieron jubilar.

En realidad, el fenómeno, en su conjunto, se puede describir diciendo que el abandono de la modernidad trató de compensarse, interesándose en la *lógica conceptual de la apariencia de la obra*, en lugar de centrarse en la *lógica visual –formal– de su configuración*. Al abandonarse las formas de la modernidad, se renunció a la idea de arte constructivo –formal–, sobre la que se basa la arquitectura moderna, para adoptar una práctica orientada al espectáculo, ligera y hedonista, es decir, populista y banal; no ha de extrañar, pues, el desplazamiento de la actividad del proyecto desde la construcción de la identidad del objeto hasta la mera gestión de su imagen.

De todos modos, la levedad de los principios y la provisionalidad de los criterios visuales que se aprecian en grandes sectores de la arquitectura que comento –su dependencia de lo estilístico, en el sentido más banal del término– le provocan una indefensión clara ante los embates de la coyuntura: en cualquier momento, puede aparecer una nueva doctrina de urgencia, capaz de hacer tambalearse convicciones tan precarias y, de ese modo, recuperar el itinerario errático habitual en la arquitectura de los últimos cuarenta años.

En ese caso, cualquier hipótesis de una convención estilística –por mínima que fuera– sería sólo un espejismo provocado por las ganas de agradar –en una sociedad que no está adiestrada para apreciar, sino para consumir– de unos profesionales que no tienen otro horizonte estético que la tenue reverberación –desfigurada por el enrarecimiento de la cultura actual– del último gran episodio de la historia del arte: el Estilo Internacional.

sensibilidades through shopping centres and theme parks, with daily reinforcement from television images.

I am not unaware of the inherent danger in such a generic characterisation as that which I am about to conclude; the identification of common features often provokes the loss of nuances. Amongst the architecture which is characterised by the phenomenon I have tried to depict, there are works of differing quality and interest; in no sense should the overall consideration be seen as an attempt to force the reality to confer credibility to the comment, that is to say, the abuse of an unjustly homogenizing view, paying little attention to specific attributes of particular works. Precisely such a simplification would be against the spirit that inspires these pages.

In any case, when the phenomenon is seen from the benefit of hindsight, it seems paradoxical that, close the fiftieth anniversary of the abandoning of the International Style –to so liberate architecture from coercion that could compromise its free destiny–, the attitudes which show the greatest commitment to the ordering mission of the project have converged in an identical 'style' in very distant geographical areas and cultures, but they often confuse the *systematic* with the merely *regular*, the *peculiar* with the *picturesque*, *simplicity* with *affected simplification*. An architecture, in short, which appears *generic*, without being *universal*.

In this respect, it is at very least revealing to verify that, after fifty years of artistic and doctrinal disorientation, passed in frenetic flight to pastures new, architects are trying to find a way out of their confusion by practising a type of *style* which incorporates most of the vices that, half way through the Fifties, were attributed to the International Style. Vices that did not exist in that architecture, which had been denounced by certain critics and architects, whose anxiety and haste and –why shouldn't we say it, insensitivity prevented them from valuing the aesthetic and historic in the style of architecture they wished to put into retirement.

In reality this phenomenon in its totality can be described by indicating that the abandonment of modernity attempted to compensate by interesting itself in the *conceptual logic of the appearance of the work*, instead of focussing on the *visual-formal logic of its configuration*. On abandoning the forms of modernity, they renounced the idea of formal constructive art, on which modern architecture is based, to adopt a practice directed towards the spectacle, light and hedonistic, or in other words populist and banal; in this case, refocusing the activity of the project from the construction of the identity of the object onto the mere development of its image. In any case, the lightness of the principles and the provisional nature of the visual criteria can be noticed in a large proportion of the architecture referred to, its dependence on the stylistic, in the most banal sense of the word, provokes an obvious defencelessness against the difficulties of the situation; at any moment, a new doctrine of urgency may emerge, capable of shaking such precarious convictions to their foundations, thus regaining the normal erratic path of architecture in the last forty years.

In that case, whatever hypothesis of a stylistic convention, however slight it may be, would only be an illusion caused by a desire to please on the part of some professionals who, in a society that has not been trained to appreciate but rather to consume, has no other aesthetic horizon than the weak reverberation –itself disfigured by the rarefying of current culture, of the last great episode of the history of art: the International Style.

EGON EIERMANN. PABELLÓN ALEMÁN. EXPOSICIÓN UNIVERSAL, BRUSELAS. 1958.

EN LA PÁGINA ANTERIOR DE IZQUIERDA A DERECHA, MARIO ROBERTO ÁLVAREZ. BANCO ITALIANO, SAN JUSTO, BUENOS AIRES. AUGUSTO H. ÁLVAREZ. INMOBILIARIA JAYSOUR, AV. DE LA REFORMA. MEXICO DF. 1961

