

HISTORIAS

totalmente distintas: desde una España democrática y modernizada, al mismo tiempo, en un contexto de crisis económica y en un mundo dominado por la globalización neoliberal.

Este es el reto del libro: la posibilidad de construir un discurso contemporáneo sobre las relaciones entre arquitectura y política desde un contexto cultural concreto: Cataluña, dentro de España, y como encrucijada de culturas que la relacionan con toda intensidad con Europa y América, y también con África y Asia.

Mientras revisamos el redactado final y la edición del libro, la realidad política lanza preguntas y expectativas impensables solo meses atrás. Desde enero del 2011, han comenzado una serie de movimientos y manifestaciones por el derecho a la libertad en los países del norte de África. Las ciudades, especialmente algunas de sus plazas más representativas, se han convertido en el espacio de congregación de las sociedades para reclamar sus derechos contra las viejas dictaduras. Al mismo tiempo, los problemas ecológicos no han dejado de aumentar tras la crisis nuclear en la central de Fukushima en Japón en marzo del mismo año.

Y al revisar las últimas galeradas de este libro, en plena crisis económica europea generada por las agencias de calificación, en España arranca un movimiento reivindicativo denominado 15-M (15 de mayo) que cuestiona el funcionamiento mundial, lo que refuerza aún más la idea de proceso de pensamiento en tiempo real que da soporte a este libro.

Cualquier interpretación debe partir del conocimiento de la historia. Las relaciones entre arquitectura y política no son recientes, sino que tienen unas tradiciones, unos hechos y unos personajes. Tanto la exigencia de una posición crítica y una ética por parte de arquitectos y diseñadores como la búsqueda de nuevos modos de existencia basados en la cooperación y la vida comunitaria tienen su origen en los siglos XIX y XX. Esta voluntad de los arquitectos de aproximarse a la realidad y a la sociedad les ha llevado a actuar como si fueran sociólogos, antropólogos y políticos.

LAS FORMAS DEL PODER

En las relaciones entre la arquitectura moderna y el poder, la primera gran transformación se produjo a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuando los incipientes Estados nación crearon en Europa y América nuevas instituciones estratégicas para su consolidación política. Este proceso se concretó en edificios para transmitir la cultura y la enseñanza de los nuevos Estados —museos, bibliotecas, teatros, colegios, etc.—, edificios de producción —fábricas textiles, azucareras, salinas, etc.—, para la distribución de los medios de sustento —aduanas, mataderos, ferias y mercados—, para la Administración —la bolsa, el tesoro público, el parlamento, etc.— y recintos para el control y la curación —palacios de justicia, cuarteles, cárceles, hospicios, lazaretos, hospitales y manicomios—. Ya no se trataba de palacios para príncipes o de las catedrales del catolicismo, edificios de representación de un poder dominante, lejano e inaccesible, sino de los edificios de un nuevo poder, más próximo, que administraba, legislaba, controlaba y distribuía.

Los ingenieros civiles y los incipientes arquitectos académicos fueron los encargados de proyectar y construir dichos equipamientos. Fue Jean-Nicolas-Louis Durand quien, en su curso en la École Royale Polytechnique, publicado como *Precis des leçons d'architecture*,¹ propuso los criterios de un nuevo sistema rápido y eficaz para proyectar tal cantidad de edificios públicos, los equipamientos del nuevo poder del Estado nación en Europa; un sistema basado en el *parti* inicial, dentro de un repertorio limitado de formas para poder conseguir los objetivos políticos de la conveniencia y la economía.

¹ Durand, Jean-Nicolas-Louis, *Precis des leçons d'architecture: données à l'École Royale Polytechnique*, Paris, 1819 (versión castellana: *Compendio de lecciones de arquitectura: parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Pronaos, Madrid, 1981).

En este capítulo se tratarán las relaciones entre arquitectura y política en la modernidad y la posmodernidad, pero la bibliografía sobre las relaciones entre arte, arquitectura y política a lo largo de la historia es amplia, como, entre otros: Micallef, Mark Anthony, *The Politics of Art*, Progress Press Limited, Valeta, 2008; Hirst, Paul, *Space and Power: Politics, War, and Architecture*, Polity Press, Cambridge, 2005; y Sudjic, Deyan, *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*, Penguin, Londres, 2006 (versión castellana: *La arquitectura del poder. Cómo las élites y poderosos dan forma a nuestro mundo*, Ariel, Barcelona, 2007).

Todo ello sucedía al mismo tiempo que se iniciaron nuevas actividades intelectuales, como la teoría estética, las excavaciones arqueológicas, la conservación y presentación de las colecciones en los museos públicos, y la restauración de obras de arte y arquitectura.

LA DELIMITACIÓN DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

Existe una primera conceptualización básica para toda arquitectura y ciudad: la delimitación, en continua evolución en cada sociedad, de las esferas de lo público y lo privado, una relación siempre dialéctica y complementaria.

La sociedad europea ha valorado lo público como garantía de igualdad legal y de oportunidades, de aportación de servicios, cobertura y bienestar. Al mismo tiempo, a lo largo de la modernidad, se ha ido construyendo lo privado como derecho a la propiedad, la privacidad y la intimidad.

En esta nueva sociedad fueron los equipamientos del poder los que comenzaron a distinguir los papeles que configuraron la segregación y los límites entre el dominio público y el privado que superaron unos modos de vida medievales donde la escuela o el hospital estaban en la propia casa.

Y si todo pensamiento crítico sobre las relaciones entre política y urbanismo debe partir de la diferenciación entre la esfera pública y la privada, debemos releer a Hannah Arendt y su libro *La condición humana*,² donde estas diferencias y contrapuntos clave entre lo público y lo privado se analizaron a fondo a través de la historia.

Según Hannah Arendt, lo político surgió en la *polis* griega como gobernabilidad de la diversidad dentro de una incipiente democracia, y lo social se desarrolló durante la modernidad en las sociedades maduras a partir de la nueva relación entre la esfera privada y la pública, que se van diluyendo al sumergirse en la esfera de lo social. Según Arendt, más allá de las esferas de lo público y lo privado se habría generado a partir de la Ilustración la esfera social, en constante crecimiento en detrimento de lo privado y lo íntimo, por un lado, y de lo político, por otro. Todo ello se produce en el contexto de la creación del Estado nación y de la eclosión de las cuestiones de justicia social, en especial a partir del pensamiento de la Ilustración y con los conflictos de clases a lo largo del siglo XIX.

² Arendt, Hannah, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958 (versión castellana: *La condición humana*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México, 1993).

La esfera de lo público se refiere a lo común, a aquello que se expresa y se publica en un amplio mundo compartido. En definitiva, en la esfera pública se "comunica" lo privado. Según Arendt, en la esfera pública las cosas surgen de la oscura y cobijada existencia de lo privado. El mundo público, común, depende completamente de la permanencia, "es algo que nos encontramos al nacer y dejamos al morir".³

Por otra parte, la esfera privada está relacionada con la intimidad y la propiedad, y su concepción parte de la conciencia de "estar privado de cosas esenciales de una verdadera vida humana. Estar privado de la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás".⁴ Sin embargo, lo privado también tiene que ver con el derecho a la propiedad, un derecho que se irá conquistando con la modernidad. Tal como escribe Arendt, "carecer de un lugar propio (como era el caso del esclavo) significaba dejar de ser humano".⁵ Esta idea fue desarrollada por Virginia Woolf en *Una habitación propia*, donde explica que, al carecer de un espacio propio, a las mujeres les estaba vetado el hacer.⁶ Según Arendt, mujeres y esclavos "estaban apartados no solo porque eran propiedad de alguien, sino también porque su vida era 'laboriosa', dedicada a las funciones corporales".⁷

El "derecho a la propiedad" aparece tras la Revolución francesa, con una ley de 1807, como garantía de tenencia de tierras, casa y muebles frente a la arbitrariedad del poder. Se trata de una conquista de la revolución burguesa y a lo largo de la historia la clave ha consistido en regular dicho derecho para que el hecho de garantizar la propiedad privada no conlleve abusos por parte de quienes acumulan riqueza y concentran la propiedad del suelo y los bienes inmobiliarios de un modo antisocial, para evitar los excesos de quienes hacen un uso antisocial de la propiedad o de quienes hacen un reclamo abusivo de sus expectativas especulativas.

En *La condición humana*, Hannah Arendt explica la experiencia a través de tres conceptos —la labor, el trabajo y la acción—, con los que se defiende la vida activa y comprometida frente a la vida contemplativa de la teoría

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* [1929], Cambridge University Press, Cambridge, 1995 (versión castellana: *Una habitación propia*, Circulo de Lectores, Barcelona, 2004).

⁷ Arendt, Hannah, *op. cit.*

pura. Arendt defendía también lo público frente a lo social, el derecho de la libertad política frente a cualquier otra. Y, para ella, como luego argumentará Jürgen Habermas, el espacio de lo público constituiría la promesa de la democracia y de la libertad.

Debe hacerse hincapié en que, tal como ha insistido el pensamiento feminista que se analizará más tarde, con la modernidad hubo una construcción social de los géneros que recluyó a la mujer en la esfera limitada de lo privado y ajena al mundo de lo público, de lo comunicable, del trabajo productivo y representativo, terreno exclusivo del hombre. Relegada, sin elección, a la vida privada y excluida de la vida pública, en realidad la mujer tampoco ha podido disfrutar de lo privado, que tiene sentido como contrapunto al disfrute de lo público. Tal como explica Soledad Murillo en su libro *El mito de la vida privada*,⁸ para disfrutar plenamente de la reclusión y la intimidad se debe poder pertenecer a la vida pública. A las mujeres se les vetó esta pertenencia desde la misma construcción de la modernidad con los derechos derivados de la Revolución francesa. El derecho a lo público de las mujeres y, por tanto, el derecho a disfrutar plena y libremente de lo privado ha sido y es una construcción lenta y llena de limitaciones derivadas del sistema patriarcal subyacente en las sociedades y las culturas contemporáneas.

LA ARQUITECTURA, INSTRUMENTO DEL PODER

Una pieza clave inicial en la evolución de las relaciones entre formas arquitectónicas y poder fue el panóptico que Jeremy Bentham elaboró como concepto diagramático a finales del siglo XVIII: del control opresivo, laberíntico y oscuro tardomedieval se pasó a un control omnipresente y liviano basado en la visión y la luz, al vacío y la posición elevada.⁹ Desarrollado como semicírculo, como círculo o, de manera más espaciosa, con galerías radiales, dicho esquema se extendió por todo el mundo, especialmente en los edificios

⁸ Murillo, Soledad, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Siglo XXI editores, Madrid, 2006.

⁹ Bentham, Jeremy, *Panopticon; or, The Inspection-House*, T. Payne, Londres, 1791 (versión castellana: *El panóptico*, Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1989, 2.ª ed.). Fue Michel Foucault quien recuperó el panóptico de Bentham en el capítulo "El panoptismo", en *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, París, 1975 (versión castellana: *Vigilar y castigar*, Siglo XXI editores, Ciudad de México, 1976).

penitenciarios, pero también en hospitales, manicomios, cuarteles, fábricas y otras instituciones basadas en el control.

Esta idea de control desde un punto central se trasladará al urbanismo, con la apertura de ejes radiales y esquemas en diagonales, para potenciar la jerarquía urbana, tal como ya habían sido ensayados en la Roma del papa Sixto V. En el París del barón Haussmann y la Barcelona del plan de Léon Jausse. En oposición a estos trazados jerárquicos, se proyectaron las mallas y cuadrículas urbanas en ciudades como Nueva York o la Barcelona de Ildefons Cerdà.

En 1929, el mismo año que en Fráncfort se creaba una tradición bifronte —por un lado, el racionalismo de las *Siedlungen* coordinadas por Ernst May y del II CIAM, y, por otro lado, la tradición crítica de la Escuela de Fráncfort con Walter Benjamin, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer—, el poeta y escritor Georges Bataille escribía un breve artículo sobre "Arquitectura" en la revista *Documents*, que iniciaba una nueva corriente de crítica a la arquitectura por su alianza con el poder. Al inicio del breve texto, Bataille consideraba que la arquitectura era la expresión de los comportamientos de cada sociedad humana y la portadora de las pautas de la autoridad para ordenar y prohibir: "La arquitectura es la expresión de la verdadera alma de las sociedades, de la misma manera que la fisonomía humana es la expresión de las almas de los individuos. Estos grandes monumentos —añade— se erigen como diques, oponiendo la lógica y majestad de la autoridad contra los elementos disturbadores". Mediante la gran escala y el miedo, los monumentos arquitectónicos tienen la misión de imponer la voluntad de un poder ausente en el presente vivido: "Es en la forma de las catedrales o los palacios que la Iglesia y el Estado hablan a las multitudes y les imponen el silencio". Según Bataille, la toma de la Bastilla sería el mejor ejemplo de la animosidad de la población contra los monumentos. Su texto termina de manera surrealista, como si "no hubiera posibilidad de escapar de la galería de la arquitectura" y proclama: "Se nos abre un camino indicado por los pintores, en la dirección de la bestial monstruosidad". En otro breve escrito sobre la voz museo, Bataille llega a escribir: "El origen del museo moderno está relacionado con el desarrollo de la guillotina".¹⁰ En definitiva, al escribir

¹⁰ Los textos aquí citados de Georges Bataille están incluidos en: Leitch, Neil (ed.), *Reclaiming Architecture. A Reader in Cultural Theory*, Routledge, Londres/Nueva York, 1997; Hollier, Denis *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1989 y Sparshott, Francis, "The Aesthetics of Architecture and the Politics of Space", en Mince Michael M., *Philosophy and Architecture*, Rodop, Amsterdam/Atlanta, 1994.

sobre arquitectura, Bataille quería liberar el futuro de la prisión de la ciencia y contraponía la flexibilidad de la vida a la rigidez de la piedra.

Las ideas de Bataille fueron premonitorias e iniciaron una corriente de crítica visceral a los excesos de la arquitectura y del urbanismo como instrumentos de dominio y control: todo poder se ejerce arquitectónicamente. Esta tradición crítica contra la obsesión racionalista de controlarlo todo ha sido desarrollada de maneras muy diversas por autores como Michel de Certeau, Michel Foucault, Richard Sennett y Manuel Delgado; en pocos años, el aviso de Bataille se cumplió, como una horrible pesadilla, en las arquitecturas totalitarias de la Alemania de Adolf Hitler y de la Unión Soviética de Joseph Stalin.

En definitiva, las aportaciones críticas desde áreas de conocimiento no arquitectónicas —como la sociología, la filosofía, la antropología o el arte— permiten desvelar el papel que la arquitectura ha cumplido como instrumento del poder. Para el correcto ejercicio de la arquitectura, esta conciencia del poder del espacio como elemento de dominio y control debe servir para replantear los significados y las relaciones que se proponen sin por ello renunciar como técnicos a pensar espacios donde puedan darse los conflictos y sean posibles otras relaciones.

Cuando se trata de las relaciones entre arquitectura y política, una de las respuestas más inmediatas es analizar las relaciones entre la arquitectura y el poder; es decir, entre los poderosos y los arquitectos como proyectistas de sus obras. Esta es la interpretación de Deyan Sudjic en el libro *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*,¹¹ donde se analiza con todo detalle la arquitectura promovida por los dictadores (Adolf Hitler, Benito Mussolini, Joseph Stalin, Saddam Hussein, etc.) o por líderes demócratas como François Mitterrand; en definitiva, cómo los poderosos imponen sus ideas a través de los espacios y las formas.

No obstante, no es lo mismo política que poder. La política abarca un campo mucho más amplio y, en este libro, el objetivo no es analizar las relaciones de poder clásicas desde el punto de vista de los gobernantes y los monumentos que promueven, sino entender la política como relación de la arquitectura y el urbanismo con todos los diversos actores de cada sociedad.

Resulta muy relevante que desde las últimas décadas del siglo xx hayan empezado a tener protagonismo otros actores y se haya comenzado a recono-

¹¹ Sudjic, Deyan, *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*, Penguin, Londres, 2006 (versión castellana: *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*, Ariel, Barcelona, 2007).

cerlos: los movimientos sociales urbanos formados por vecinos, feministas y ecologistas, organizaciones populares y no gubernamentales; en definitiva, los habitantes de las ciudades, especialmente sus pobladores más frágiles y precarios y aquellos más concienciados. Por tanto, las relaciones entre arquitectura y política no se reducen únicamente a la esfera de los políticos, al servilismo con el poder que reclaman los ricos y poderosos para conformar el mundo, sino que también tiene que ver el protagonismo de los habitantes en los procesos de participación, en las ONG, en las cooperativas o en los movimientos sociales y en las iniciativas dedicadas a difundir y promover los derechos humanos. En definitiva, se trata de la política como capacidad de las personas para intervenir. En consecuencia, el papel de la arquitectura no es ya solo el que Nicolás Maquiavelo describe en *El príncipe*, sino que, con el lento proceso de democratización del mundo, desde la arquitectura puede conseguirse ya no trabajar solo para "el príncipe".

A partir de la década de 1960, los movimientos sociales urbanos empezaron a tomar relevancia: la opinión de las mayorías silenciosas que definió Denise Scott Brown, los movimientos vecinales, que tuvieron en Jane Jacobs una intrépida defensora,¹² los inicios del pensamiento ecologista, con *Primavera silenciosa*¹³ de Rachel Carson como texto fundacional y la eclosión de los grupos ecologistas, etc.

LIBERACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS ESPACIALES

Michel Foucault fue uno de los autores que situó el espacio arquitectónico dentro de las estrategias de dominio y control por parte del poder. Según Foucault, en el proceso de evolución del período clásico al período moderno se produjo una total transformación que abarcaba desde la geopolítica, pasando por el urbanismo y la arquitectura, hasta el espacio de la casa.¹⁴ Este proceso de transformación y especialización se tradujo también en una

¹² Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, Pimlico, Londres, 1961 (versión castellana: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Capitán Swing, Madrid, 2011).

¹³ Carson, Rachel, *Silent Spring*, Hamish Hamilton, Londres, 1962 (versión castellana: *Primavera silenciosa*, Crítica, Madrid, 2005).

¹⁴ Foucault, Michel, *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París, 1966 (versión castellana: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, Ciudad de México, 1968; y *Vigilar y castigar*, op. cit.).

compartimentación mayor del espacio doméstico, y así en el siglo xix se introdujo el pasillo como elemento de segregación y de acceso a cada una de las piezas de la casa, siempre justificado por la higiene física y moral de los habitantes. El control iba llegando a cada uno de los rincones de lo público y de lo privado.

Sin embargo, fue durante la eclosión de las vanguardias artísticas y arquitectónicas de principios del siglo xx cuando se produjo una nueva gran transformación, que podríamos denominar de liberación. Sus experimentos recorrieron todas las escalas: desde los paisajes metropolitanos y las infraestructuras de circulación rápida, pasando por la liberalización de la calle de su dependencia de los muros de las fachadas y de los parques de su encerramiento en las rejas, hasta el intento de disolución del orden patriarcal y burgués en el interior de las viviendas.

Jean Baudrillard analizó magistralmente en *El sistema de los objetos*¹⁵ el cambio profundo que se produjo en el período de las vanguardias artísticas, que llegó a todas las escalas, desde el urbanismo hasta los interiores. Los objetos pertenecientes al orden burgués formaban parte de un sistema cerrado, dentro de una estructura muraria de espacios muy subdivididos: desde la disposición de los muebles en el comedor de la casa patriarcal y burguesa hasta la situación delimitada de los parques en la ciudad. La arquitectura moderna consiguió romper y superar este orden cerrado y jerárquico, experimentando unas relaciones más libres, una libertad que va desde la tecnología abierta de la construcción hasta la conformación de los espacios verdes. De muebles pesados y estáticos de madera se pasó a un mobiliario de producción industrial, ligero, transparente y plegable, montable y desmontable. De todas formas, algo ha fallado en los objetivos de la modernidad cuando hoy siguen dominando los muebles pesados y convencionales en ciertos sectores sociales, y el orden patriarcal y burgués sigue vigente.

La paulatina pérdida de peso y masa de la arquitectura tiene que ver con la búsqueda de la relación con el sol, el aire y las vistas. Se consigue una arquitectura racionalista, liviana y transparente, de forjados finos, fachadas de vidrio y delgadas carpinterías metálicas que interactúan con toda la energía del entorno y que empezó a realizarse en las primeras décadas del siglo xx, especialmente en la arquitectura holandesa de la "nueva objetividad".

¹⁵ Baudrillard, Jean, *Le Système des objets* [1969], Gallimard, París, 1993 (versión castellana: *El sistema de los objetos*, Siglo XXI editores, Ciudad de México/Buenos Aires, 1969).

Esta liberación había llegado hasta los espacios naturales en la propuesta de los sistemas de parques que había elaborado el paisajista Frederick Law Olmsted en la segunda mitad del siglo xix, consciente de que el futuro dependía de la capacidad de proyectar y crear sistemas abiertos que se adaptasen mejor al entorno.

Todo esto se produjo también por exigencia de una fuerte transformación social a finales del siglo xx y principios del xx: unos movimientos sociales formados por la clase obrera, por las mujeres, por intelectuales y profesionales, que fueron consolidados por las aportaciones del pensamiento contemporáneo. Desde el marxismo hasta las interpretaciones del psicoanálisis potenciaron estos procesos de liberación que tuvieron reflejo en el espacio arquitectónico.

Tal como se explica en el capítulo dedicado a las alternativas, la condición de insalubridad de las ciudades del siglo xix llevó a la argumentación de un cambio necesario que se desarrolló según dos vertientes: una más moralista, más victoriana, que rechazaba la promiscuidad de las familias no nucleares, que entendía que el espacio doméstico y el urbano debían potenciar relaciones ejemplares; y otra corriente más vanguardista que pensaba en una vivienda y ciudad que fueran menos jerárquicas, que tendieran a una mayor igualdad de oportunidades. Esta ambigüedad dentro del discurso reformista llevará a soluciones arquitectónicas y urbanísticas que no siempre dejan clara su correspondencia con una de estas dos vertientes.

Desde cierta visión de género, puede interpretarse que el cambio no fue tan profundo, pues no eliminó la sociedad patriarcal: en cierto sentido, podría considerarse que la vivienda moderna no fue más que una reducción de la burguesa y que las auténticas aportaciones en el espacio doméstico, hechas por mujeres, fueron integradas de manera muy lenta y filtrada, cuando no olvidadas.

ARQUITECTURA Y ESPACIO DOMÉSTICO

La vivienda desempeñó un papel fundamental en el proceso de transformación social resultante de la Revolución industrial y fue la base de las metrópolis industriales del siglo xx.

En medio de este proceso, y al dedicarse a los barrios de vivienda social, los arquitectos europeos de principios del siglo xx consiguieron situarse en el centro del proyecto de la ciudad, que en el siglo xix había estado en manos

de médicos higienistas, ingenieros militares y civiles, políticos y prefectos de policía. La conquista de este lugar decisivo en el proyecto de la gran ciudad no solo desplazó a estos ingenieros, higienistas y prefectos, sino también a los maestros de obras y otros técnicos que habían proyectado las viviendas y las arquitecturas consideradas de segundo orden en ciudades y pueblos a lo largo de todo el siglo xx. Y los arquitectos lo lograron porque consiguieron otorgar forma tipológica, morfológica, tecnológica y urbana a una búsqueda colectiva de décadas en torno al higienismo, al funcionalismo, al orden urbano y al control.

Por primera vez en la historia, la vivienda social para las masas trabajadoras pasó a estar de lleno en el centro del pensamiento arquitectónico y constituyó una parte muy importante de la teoría y la obra de arquitectos como Adolf Loos, Alexander Klein, Ernst May, Margarete Schütte-Lihotsky, J. J. P. Oud, Bruno Taut, Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe, Heinrich Tessenow, Walter Gropius o Le Corbusier, que pensaron todo tipo de viviendas dentro de la lógica de la producción en serie que pudieran servir para el objetivo de la vivienda social y la igualdad.

Paralelamente, en el campo de la vivienda unifamiliar, en contextos sociales distintos y para clases medias y altas, autores como Frank Lloyd Wright, Gerrit Th. Rietveld, Ludwig Mies van der Rohe, Louis I. Kahn, Max Cetto, Luis Barragán, José Antonio Coderch, Jean Prouvé, Eileen Gray, Charlotte Perriand, Alvar Aalto Charles y Ray Eames, Mary y Russel Wright o Alison y Peter Smithson realizaron experimentos, prototipos y propuestas con la voluntad de revolucionar el funcionamiento del espacio doméstico, creando espacios flexibles y unitarios relacionados con el entorno natural o el contexto urbano que rompían los condicionantes rígidos de la caja tradicional para potenciar patios y dobles espacios, proporcionar espacios de refugio o recurrir a nuevas tecnologías y nuevas imágenes de los medios de comunicación de masas.

En todo este proceso tuvieron un papel trascendental las mujeres, fueran o no arquitectas, como Catherine Beecher, Christine Frederick, Erna Meyer, Lilly Reich, Margarete Schütte-Lihotsky, Charlotte Perriand, aún hoy poco reconocidas, que fueron las que trazaron una fuerte tradición de repensar la vivienda desde la experiencia y la eficiencia.

Ha quedado pendiente resolver las cuestiones previas planteadas: si en este proceso la vivienda obrera fue pensada de nuevo o resultó de una reducción de la vivienda burguesa, si mejoraron las condiciones de vida o la vivienda siguió siendo un espacio de dominio, y si las propuestas de las arquitectas y diseñadoras fueron cualitativamente distintas de las de los arquitectos.

ARQUITECTURA Y CONTROL

Hoy la visión panóptica de Bentham, según la cual el individuo está siempre vigilado, ha dejado de estar relacionada con el espacio físico y ha pasado al espacio virtual de las cámaras de control, que aumentan continuamente en número, y a muchos otros medios de control, como las tarjetas de crédito o las consultas en Internet. Hoy una cárcel podría ser transparente y seguiría siendo igual de segura, ya que los medios de control pueden pasar de ser los elementos físicos de los muros a los instrumentos invisibles de las cámaras.

El Reino Unido es el país históricamente más obsesionado por el control social y fue allí donde se inventó el panóptico. Las *new towns*, a pesar de sus grandes cualidades urbanas, también pueden ser interpretadas como ciudades delimitadas y controladas. En el Reino Unido se han restringido las libertades tradicionales en aras del control y es el país con la mayor cantidad de cámaras de control por habitante.¹⁶ Algunas de estas cámaras —como, por ejemplo, la de los ascensores de los hoteles en muchas ciudades del mundo— avisan a los huéspedes: "Sonríen, ya que están siendo filmados". En el metro y en los edificios públicos nos avisan de que hay cámaras de vigilancia instaladas "para garantizar nuestra seguridad". Pero sabemos que no es tan cierto: dichas cámaras no están tanto para proteger a las personas de robos o agresiones como para controlar a los usuarios y para proteger la propiedad.

Se está construyendo la sociedad de la vigilancia más tupida e injusta de la historia. Miles de cámaras nos vigilan y debemos pasar estrictos controles policiales, y a veces militares, al entrar en edificios públicos; pero como individuos no y ferrocarriles, o al entrar en fotografías de dichos edificios públicos o a obtener, tenemos derecho a tomar fotografías de dichos edificios públicos o a obtener, como ciudadanía, informaciones que deberían ser de dominio público. El ojo del control nos puede vigilar permanentemente, pero a nosotros no se nos reconoce el derecho a mirar, recoger información y registrar. Y lo que es más terrible: unos sistemas de control que surgieron de la voluntad pública de poder van siendo privatizados paulatinamente, de modo que quedan fuera de todo control estatal. La mayor aberración es, por tanto, la privatización de la seguridad. El control ya no está supervisado por los organismos públicos y, en consecuencia, no puede ser valorado por procesos democráticos.

¹⁶ En 2007, contaba ya con más de cuatro millones de cámaras de circuito cerrado (CCTV), y en 2009, solo en el Gran Londres, había medio millón de cámaras, con una media de una por cada catorce habitantes.

LA FUNCIÓN DEL ARQUITECTO

A principios del siglo xxi, en este contexto de monopolio del poder económico, la función del arquitecto se ha vuelto más ambigua y ambivalente. Ha tendido a convertirse en un sirviente de los intereses del poder privado y de la ideología del poder público, lo que le anula intrínsecamente las posibilidades de desarrollo de una cultura crítica, pues de hacerlo en el contexto de la sociedad neoliberal se arriesga a quedarse sin su fuente de trabajo. Aunque el arquitecto siga defendiendo su papel cultural y social, en realidad cierto tipo de práctica de la profesión se ha convertido en incompatible con el ejercicio de la crítica. Incluso la información sobre arquitectura ha pasado a estar dominada por *lobbies* de presión e intereses.

Lo que denominamos crisis de la profesión es una consecuencia de los desajustes entre la cultura y la formación del arquitecto y lo que la sociedad neoliberal demanda de ellos y ellas, de la contraposición entre un modelo universitario para formar élites y el proceso de democratización de acceso a la universidad. Los perfiles profesionales que se forman continúan basándose en la falsa pertenencia a un grupo de excelencia, que trabaja para uno de los sectores más favorecidos y, por tanto, se educa a servidores del poder, cuya actuación hacia los "otros" es siempre asistencial y desde instancias superiores. El gran reto actual es formar universitarios que fortalezcan las sociedades democráticas y más justas del siglo xxi.

En este sentido, se perfilan diversas posiciones que tienden a polarizarse en dos extremos: por un lado, aquellos arquitectos que quieren ser fieles al statu quo, a sus clientes y amos y, por otro, quienes intentan mejorar la vida de las personas. Si lo que se quiere es ser un arquitecto reconocido y publicado en los medios a toda costa, este se verá abocado a ser fiel a los poderosos y a ir adoptando con impostura los mensajes que los medios y grupos de presión tienden a promocionar. Si el arquitecto quiere ser leal a su función social, se ve impulsado a superar sus coordenadas profesionales, industriales y comerciales para poder hacer un trabajo auténticamente culto y crítico, multidisciplinar y colectivo que participe en proyectos sociales y de cooperación.

Por ejemplo, es de vital importancia desenmascarar a quienes, dedicados a integrarse en su papel de servidores del poder y de los intereses inmobiliarios, recurren a la impostura, a la hipocresía y los falsos argumentos para justificarse, utilizando legitimaciones falsas y ajenas a la realidad de las obras como la sostenibilidad, la sociabilidad y la vanguardia. Deberían reconocer

abiertamente que su obra entra en una lógica de control y dominio, de explotación y especulación, que son arquitectos de los poderosos.

En este sentido, todo arquitecto que proyecte hoy un edificio público —un aeropuerto, un museo o un centro comercial— debe saber que los espacios y medios de control son tan importantes que influyen en el proyecto de manera muy distinta a como lo han hecho hasta hace pocas décadas, especialmente en sus accesos y vestíbulos. Las cuestiones de la seguridad y el control han pasado a un lugar prioritario, y resultaría hipócrita seguir proyectando sin querer reconocerlo. En consecuencia, los elementos de control son un equipamiento más de los edificios públicos, como lo son un ascensor o las instalaciones, y los técnicos deben afrontarlos como un tema más de proyecto para intentar resolverlo de la manera más honesta y eficaz posible.

DEL "SENTIDO ÉTICO" DE WILLIAM MORRIS Y "EL ARQUITECTO EN LA LUCHA DE CLASES" DE HANNES MEYER A LAS "ESTRELLAS DE LA ARQUITECTURA"

Para afrontar las mutaciones de la condición posmoderna y las dificultades para pensar la complejidad de unas nuevas relaciones entre arquitectura y política, es básico remitirse a las interpretaciones de la historia.

De hecho, desde finales de la década de 1960, la arquitectura vive una doble y permanente crisis: la llamada crisis disciplinar de sus propios conceptos de modernidad, que ha entrado en recurrentes círculos viciosos, como los fundamentalismos disciplinares; y la crisis general, ocasionada por la entrada de la producción arquitectónica en la sociedad de consumo, donde se pasó de sistemas tecnológicos cualificados y artesanales a un sector productivo en serie, cuantitativo, dentro del cual el papel tradicional del arquitecto no ha encontrado un nuevo lugar.

Por ejemplo, el pensamiento, los proyectos y las obras de Alison y Peter Smithson son emblemáticos de esta dificultad y de esta búsqueda intelectual, artística y tecnológica para situar la nueva arquitectura dentro de la sociedad de consumo. Su imaginación inspirada en la realidad y su voluntad de integración no fue suficiente, sin embargo, para evitar el fracaso social del conjunto residencial Robin Hood Gardens (Londres, 1969-1975). Hoy no es posible hacer arquitectura para la gente sin contar con ella ni sin tener en cuenta el contexto de la ciudad; es decir, al situar las viviendas en un entorno industrial y agresivo, sin equipamientos para la vida cotidiana y sin relación de continuidad con los barrios colindantes, Robin Hood Gardens ha acabado siendo un gueto que ha caído en las garras de la especulación antes de poder remodelarse y revitalizarse.

Tras la crisis de finales de la década de 1960 se ensayaron diversas posiciones que buscaban un proyecto crítico —el rigor de la crítica tipológica, el utopismo de la crítica radical, la operatividad del formalismo analítico y de

la ciudad *collage*, y la capacidad de consenso de las iconologías populares—¹ y que tuvieron en común la búsqueda de una nueva visión crítica. Sin embargo, no se consiguieron los objetivos. ¿Cuáles son las razones e implicaciones que han llevado a que a principios del siglo *xxi* la arquitectura y el urbanismo dominantes hayan renunciado a su intención crítica, asumiendo un carácter predominantemente productivista y relegando la crítica a un lugar minoritario?

No obstante, debe hacerse hincapié en un hecho relevante dentro de esta confusión y mutación. Aunque no se corresponda directamente con la capacidad proyectual de los técnicos, la arquitectura, el urbanismo y el paisaje son los fenómenos que expresan de un modo emblemático las encrucijadas en las que se encuentran las sociedades contemporáneas: la arquitectura como símbolo del poder y, a la vez, como expresión de los movimientos sociales urbanos; los edificios como sistemas de consumo de recursos y generadores de contaminación, pero también la base para construir sociedades más sostenibles; cada barrio como confluencia de intereses inmobiliarios, pero también como lugar para la vida comunitaria y la socialización; las ciudades como escenarios privilegiados, proteicos y energéticos, donde se manifiestan los conflictos y caos actuales, pero también con grandes posibilidades de mejora y transformación; el paisaje como marco en continua transformación y como referente simbólico de cada sociedad. Es por ello que sociólogos, antropólogos, geógrafos, biólogos, economistas, pensadores, artistas y críticos literarios han ido tomando la arquitectura y la ciudad como referente privilegiado de sus reflexiones e interpretaciones. La cuestión esencial del desarrollo humano contemporáneo se centra en el presente y el futuro de las ciudades: estas son el problema y, al mismo tiempo, la solución; la crisis de la arquitectura y el urbanismo puede ser muy fructífera.

Partiendo de la intención de repensar el proyecto moderno en arquitectura y urbanismo, desde el pensamiento y las experiencias recientes de la posmodernidad, la pregunta inicial consiste en plantearse cómo ha evolucionado la relación de los arquitectos con las sociedades en los últimos tiempos. Para pensar todo esto contamos con una serie de referencias imprescindibles.

¹ El desarrollo de estos proyectos críticos está explicado en detalle en tres libros de Josep Maria Montaner: *Después del movimiento moderno* (1993), *Las formas del siglo *xxi** (2003) y *Sistemas arquitectónicos contemporáneos* (2008), todos ellos publicados por la Editorial Gustavo Gili.

LOS INICIOS DEL SENTIDO ÉTICO DE LA ARQUITECTURA

En primer lugar, debemos señalar cómo los primeros planteamientos de las relaciones entre arquitectura y sociedad, con el establecimiento de principios éticos, morales y estéticos, arrancan de mediados del siglo XIX con una serie de estudios, publicaciones y obras, de la mano de los cambios sociales en torno a 1848. Plantear la función social de la arquitectura no hubiera sido posible antes de la configuración de la esfera de lo social y del establecimiento de los conflictos de clases.

En un primer momento, esto se produjo en propuestas relacionadas entre sí: en la identificación de la arquitectura neogótica con los principios del catolicismo en los escritos de A. W. N. Pugin, como *Contrasts*,² en donde defendió la veracidad y naturalidad de las formas arquitectónicas; en los textos de John Ruskin, especialmente sus *Siete lámparas de la arquitectura*,³ entre las que brillaban las lámparas de la "verdad" y de la "vida"; y en el pensamiento y los diseños de William Morris, según una concepción socialista, cooperativista y artesanal de la sociedad, en oposición a lo que él consideraba los desmanes productivistas de la sociedad industrial.

John Ruskin partió de una ética profundamente religiosa y, al aplicar sus conocimientos de hermenéutica bíblica y de las ciencias de la naturaleza, formuló un cuerpo teórico para situar el arte y la arquitectura en la sociedad del momento. En cierta manera, el texto de Ruskin es un contrapunto, desde una visión religiosa y conservadora, a la toma de conciencia de los problemas sociales y políticos del momento, expresados en el *Manifiesto comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels;⁴ constituye el necesario registro de estas cuestiones desde una ética católica. *Las siete lámparas de la arquitectura* —sacrificio, verdad, poder, belleza, vida, memoria y obediencia— se formulan como una teoría transmisible, más allá de cualquier práctica particular, partiendo de la conciencia de la primacía de la experiencia y de la vida sobre "aprioris" proyectuales y organizaciones previas.

² Pugin, August Welby Northmore, *Contrasts: or, A Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day, Shewing the Present Decay of Taste*, Dolman, Londres, 1836.

³ Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture* [1849], Dover Publications, Nueva York, 1989 (versión castellana: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Stylos, Barcelona, 1987).

⁴ Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Manifiesto comunista* [1848], Alianza, Madrid, 2001.

Al principio de *Las siete lámparas de la arquitectura*, Ruskin considera que escribe "en medio de la contradicción e inestabilidad de nuestros sistemas arquitectónicos" y reconoce que "lo que es verdad para la comunidad política humana, creo que sigue siéndolo para el arte manifestadamente político de la arquitectura". Su objetivo es la búsqueda de unas "leyes constantes, generales e irrefutables", unas "leyes fundamentales de la naturaleza del ser humano".⁵

La lámpara de la verdad es un alegato, en la línea de los rigoristas venecianos de finales del siglo XVIII —como Carlo Lodoli, Francesco Milizia y Francesco Algarotti—, a favor de la sinceridad estructural. No es aceptable la insinuación de un tipo de estructura o soporte que no sea el verdadero; las pinturas en superficie no deben representar un material que no es el que en realidad hay, y no se pueden emplear ornamentos hechos a máquina o moldeados. Desde esta posición antiindustrial, Ruskin rechazaba las estructuras metálicas.

Otra de las lámparas clave es la de la vida. En ella sostiene, con su gran capacidad de registrar detalles de la arquitectura medieval, que son más importantes los valores de las particularidades de la experiencia que los órdenes establecidos. Según Ruskin, "los dos caracteres definitivos de la imitación vital son su franqueza y su audacia".

La aportación que ha tenido mayor influencia es la de William Morris (1834-1896), quien propuso revitalizar el trabajo artesanal frente a la alienación que comportaba la producción industrial. La visión tan amplia y humanista de Morris, basada en la cooperación humana, abarcaba desde el detalle decorativo hasta el paisaje. Es en este sentido que en su texto "Prospects of Architecture in Civilization", Morris definió la arquitectura de la siguiente manera: "Mi concepto de arquitectura está en la unión y en la colaboración entre las artes, de modo que cualquier cosa esté subordinada a las otras y en armonía con ellas, y cuando utilizo tal palabra, este será su significado y no otro más restringido. Es una concepción amplia porque abarca todo el ambiente de la vida humana; no podemos sustraernos a la arquitectura, ya que formamos parte de la civilización, pues representa el conjunto de las modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando solo el puro desierto".⁶

⁵ Véase un análisis preciso de John Ruskin en Solà-Morales, Ignasi de, "John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura" [1988], en *Inscripciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

⁶ Morris, William, "Prospects of Architecture in Civilization" [1881], en *Hopes and Fears for Art*, Longmans, Green, and Co., Nueva York, 1901.

Seguidor de Karl Marx y convencido socialista, Morris fundó la Socialist League en 1884. Consideraba que hasta que no llegara esta sociedad igualitaria y comunitaria no habría una arquitectura moderna real. La crítica de Morris al capitalismo fue directa: "No os dejéis engañar por la apariencia externa de orden de nuestra sociedad plutocrática. Le pasa lo mismo que a las antiguas formas de hacer la guerra, que tienen un aspecto exterior de magnífico orden". En definitiva, Morris planteaba un complemento al marxismo. Consideraba que para construir una nueva comunidad no era suficiente la revolución económica y el poder social, sino que hacía falta una revolución moral, una transformación de los hábitos a la que tenían que contribuir el diseño y la arquitectura, para favorecer que los seres humanos sean más libres y felices.⁷

Al recurrir en sus escritos al término *comunismo*, William Morris estaba poniendo énfasis en la primacía de la esfera de lo público, de lo común, de un saber compartido que se ha de reforzar frente a las amenazas de la industrialización y de la producción masiva anónima, sin calidad ni atributos.

Las posiciones de Pugin, Ruskin y Morris son el inicio de una crítica moral a la sociedad; representan el arranque de las teorías críticas sobre el mundo contemporáneo; es decir, formulaciones frente a la fealdad de un arte ecléctico y académico, frente a la deshumanización que provoca el maquinismo y frente al empobrecimiento del espacio, la ciudad y la vida social. En definitiva, aunque con matices muy distintos, estos tres autores asientan un nuevo discurso social de la arquitectura según el cual se pasa de lo formal-compositivo a lo ético-político. Hoy sería absurdo volver a Pugin, Ruskin y Morris, pero podemos aprender de su crítica, ya que por primera vez se establecen relaciones entre las formas arquitectónicas y artísticas y los comportamientos sociales y la búsqueda de la felicidad humana. Y de ahí surge una tradición crítica antimaquinista que pasa por Patrick W. Geddes, Lewis Mumford, Jane Jacobs o Bernard Rudofsky, y que lleva a la revalorización de la experiencia vital, la recuperación de la arquitectura vernácula, la defensa de la autoconstrucción y los argumentos ecologistas.

También de ahí surge la ambigüedad de un proyecto moderno y unas vanguardias que parten de premisas esencialmente morales y voluntaristas. Gran parte de las ideas clave del movimiento moderno radican en el pensamiento

⁷ Véase, por ejemplo, el catálogo *William Morris*, publicado por Dirección General de Arquitectura y Vivienda MOPTU, Madrid, 1984.

artístico previo: la exigencia moral y el reclamo por lo básico y esencial en Pugin, Ruskin y Morris; la confianza en las aportaciones clave de los cambios tecnológicos de Gottfried Semper, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc y William Lethaby; y la idea de que la arquitectura tiende a ser anónima y forma parte de la colectiva voluntad de forma y del sentido del tiempo, procedente de Alois Riegl y Heinrich Wölfflin. Pero unir todo ello no estaba exento de contradicciones: la posición de Pugin, Ruskin y Morris estaba en contra de unos cambios tecnológicos, que, por otro lado, el movimiento moderno abrazaba. De manera contradictoria, la arquitectura moderna defendía un arte económico, colectivo y compartido, pero, a la vez, perseguía a toda costa la genialidad y novedad de unas obras individuales, libres y emancipatorias, desligadas de la sociedad a la que querían redimir.

EL COMPROMISO SOCIAL DE LA ARQUITECTURA

Fue durante las primeras décadas del siglo xx, especialmente concentrado en el período de entreguerras, cuando eclosionó el compromiso político y social de las izquierdas europeas, un compromiso que alcanzó a pintores, fotógrafos, escritores, arquitectos y diseñadores. Hay hechos clave, como Ernst May en Fráncfort dirigiendo la política de vivienda social de la república progresista de Weimar, las emblemáticas críticas al formalismo de Le Corbusier por parte de Karel Teige (1900-1951), las actividades cooperativas y los alegatos del arquitecto de origen suizo Hannes Meyer, autor de textos como "El arquitecto en la lucha de clases"⁸ o la crítica a la producción capitalista de la ciudad de Ludwig Hilberseimer.

Hannes Meyer (1889-1954) fue director del período más polémico de la Bauhaus, entre 1928 y 1930, trabajó en la Unión Soviética entre 1930 y 1936, y se trasladó a vivir a México entre 1939 y 1949, donde continuó su obra reactivada y escrita, y donde creó el Instituto de Planificación y Urbanismo, inspirado en la Bauhaus, hasta que volvió a vivir en Suiza.

En sus textos y programas de estudio, a finales de la década de 1920, Hannes Meyer enfatizó el carácter social y político del trabajo del arquitecto, como técnico e intelectual que en las condiciones del período de

⁸ Meyer, Hannes, "El arquitecto en la lucha de clases", en *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

entreguerras tenía como misión trabajar por los objetivos de la clase obrera y el socialismo. Para Meyer, el arte y la arquitectura tenían un alto contenido político. El arquitecto, como técnico, se convertía en una especie de ingeniero y su deber social era el de luchar contra el sistema capitalista, alejándose de dañosas utopías, siguiendo la teoría marxista del socialismo científico, y propugnando que "a través de un despiadado análisis, hay que poner al desnudo el carácter clasista de la ciudad burguesa y la relación del caos económico con el de la construcción".

En este período, el artista y el arquitecto son, antes que nada, políticos. Por ello se comprometieron con las luchas de liberación, con la clase obrera, llegando a dar la vida por ello, como Josep Torres Clavé, que murió en el frente del Ebro defendiendo el Gobierno legítimo de la II República española frente al golpe de Estado nacionalista y fascista; o perdiendo su tierra, su lugar, cuando artistas y arquitectos se exiliaron, tras la Guerra civil española, por causa del nazismo impuesto en Alemania y durante la II Guerra Mundial, y acabaron instalándose por toda América.

En este intenso compromiso de las vanguardias, que se prolonga más allá de la II Guerra Mundial, está también el hábito surrealista, con las propuestas teóricas de André Breton, con su reflejo en una arquitectura comestible, y sus alianzas revolucionarias y conceptuales con León Trotski. Y, tal como se ha señalado en el texto anterior, uno de los hitos de esta posición subversiva son los párrafos de crítica dura y frontal que Georges Bataille dedicó a la arquitectura como instrumento de dominio, que abrió el camino de la descalificación sistemática de una arquitectura y un urbanismo institucionales que aprisionan, controlan y destruyen la vida; una descalificación que ha inspirado el pensamiento de la antropología urbana de los flujos y de los movimientos libres en el espacio público.

A partir del surgimiento del movimiento moderno, de los conflictos dentro de la Bauhaus y de la realización de los CIAM, se consolidó esta dualidad entre las teorías y propuestas de los arquitectos: la primacía de la visión social, usando la tecnología de una manera emancipatoria, de Ernst May, Walter Gropius, Hannes Meyer o Karel Teige, para quienes el arquitecto debía ser un técnico al servicio de la sociedad, del trabajo colectivo y de la producción en serie; y por otra parte, el énfasis en la sociedad liberal y la figura del arquitecto como creador, tal como lo sustentaron Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe o Josep Lluís Sert. Sin embargo, con el tiempo será esta segunda posición la que pasará a predominar, ya que se adecua mejor tanto

a la figura tradicional y elitista del arquitecto para el príncipe como al funcionamiento del sistema capitalista.

LA POSGUERRA Y LA FIGURA DEL "ARQUITECTO LIBERAL"

En el período de posguerra pasó a tener relieve la figura del arquitecto liberal, que era anticomunista y no socialista, pero que estaba próximo a la preocupación por la justicia y la igualdad de los socialistas y los socialdemócratas. Los miembros del Team X, por ejemplo, seguían teniendo una fuerte vocación social por una sociedad democrática y abierta, tal como la definió Karl Popper en su texto crucial *La sociedad abierta y sus enemigos*.⁹ Si en el período de las vanguardias era el "arquitecto como político", ahora será el arquitecto humanista fuertemente influido por el pensamiento existencialista y la fenomenología. La relación entre el liberalismo de Popper y la teoría de la *Ciudad collage*¹⁰ de Collin Rowe ha sido evidente y directa.¹¹

En el período de entreguerras y de las vanguardias, artistas, diseñadores y arquitectos confluían en proyectos colectivos y en grupos como De Stijl y escuelas como la Bauhaus, enseñando y proyectando, sin importar si se había recibido una educación reglada ni si se disponía de un título. En cambio, a partir de la posguerra dominó la creación de colegios, asociaciones y sociedades regladas de arquitectos, de las que solo podían formar parte los arquitectos titulados en las escuelas oficiales.

El arquitecto pasó de la libertad del artista en las vanguardias a la reglamentación del profesional liberal, y ello en un doble sentido: como técnico liberal y autónomo, protegido por unas sociedades profesionalistas, y como individuo de pensamiento liberal y no específicamente comprometido políticamente. Es decir, a lo largo de las décadas centrales del siglo xx se produjo un proceso de reglamentación y oficialización de la profesión de la arquitectura, un cambio asimilable a la evolución producida a lo largo de los

⁹ Popper, Karl, *The Open Society and Its Enemies*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1950 (versión castellana: *La sociedad abierta y sus enemigos*, Paidós, Barcelona, 1981).

¹⁰ Rowe, Colin, *Collage city*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1978 (versión castellana, *Ciudad collage*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998).

¹¹ Véase: Montaner, Josep Maria, "La figura ideológica del arquitecto liberal", en *Después del movimiento moderno*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993; y "Cultura del fragmento: el collage y el montaje", en *Las formas del siglo xx*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

siglos XVIII y XIX en que la estructura gremial de la profesión,¹² un saber técnico de los maestros de obras que se transmitía dentro del espacio familiar y que se enseñaba de maestro a aprendiz, se fue arrinconando hasta dejar paso a técnicos como los ingenieros civiles del siglo XX y a la figura del arquitecto académico. A principios del siglo XX, los arquitectos e ingenieros modernos superaron el saber artesanal, empírico y tradicional, que se había mantenido hasta el *art nouveau* y el modernismo, sustituyéndolo por un pretendido saber técnico preciso y científico. A mediados del siglo XX, los colegios profesionales reglamentaron la exclusividad de las actividades técnicas, condenando a la desaparición de las figuras autodidactas, de los artistas de vanguardia e interdisciplinarios que habían surgido en la primera mitad del siglo, e imponiendo el modelo profesionalista del arquitecto liberal, contrariado corporativamente, para el que es más importante mantener supuestos privilegios de clase que ser útiles en la construcción de una sociedad más equitativa y justa, o que ser artistas comprometidos con las vanguardias. No es casual que los colegios de arquitectos hayan conseguido en España tantas prebendas durante la dictadura franquista y que hayan estado, generalmente, en la resistencia a los cambios y novedades.

Por todo ello, a partir de mediados del siglo XX, el arquitecto y el artista revolucionario y utópico fueron quedando marginados. No en vano la exposición *International Style*, celebrada en 1932 en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, había eliminado ya todas las corrientes arquitectónicas más innovadoras, como el constructivismo o el organicismo, poniendo solo énfasis en el formalismo como el único lenguaje moderno posible que, traicionando las mismas intenciones de las vanguardias, pasaba a ser entendido como estilo. Le Corbusier, Walter Gropius y Sigfried Giedion habían insistido en que la arquitectura moderna no era un estilo histórico más. Es cierto que algunas corrientes estéticas surgidas en Estados Unidos, como el expresionismo abstracto, el arte pop, el minimalismo o el arte conceptual, intentaron impregnarse de pretensiones críticas y sociales, pero la rueda de la sociedad de consumo ha conseguido fagocitar toda disidencia, convirtiéndola en "estilo".

En este sentido, la figura del arquitecto de pensamiento liberal —el *liberal man*—, más sensible a las solicitaciones del medio, estaría en relación con

¹² Sennet, Richard, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, Norton & Company, Londres/Nueva York, 1996 (versión castellana: *Cuerpo y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1997).

las nuevas necesidades del sistema productivo, en unas sociedades que tendían a la abundancia en el contexto de la condición postindustrial. En esta línea totalmente liberal y consumista se sitúan las propuestas de Archigram; por tanto, no tiene sentido reivindicarlos desde posiciones actuales radicales e innovadoras, cuando lo único que proponían era "la libertad del consumidor".

Esto significó también el triunfo del modelo de arquitecto como figura singular, un modelo defendido por Le Corbusier en consonancia con el poder, que prefiere al genio creador que a la crítica socializadora. Según las concepciones de la rama más radical de los arquitectos e ingenieros del movimiento moderno, desde Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Ernst May, Mart Stam, Alexander Klein, Hannes Meyer o Karel Teige, hasta Konrad Wachsmann, Cedric Price o João Figueiras Lima, lo importante ha sido entender la arquitectura como un trabajo científico y colectivo, sistemático, modular y transmisible que tiene a una radical industrialización que aportaría mejoras sociales. Los diseñadores, arquitectos y urbanistas tenderían a quedar en el anonimato de la producción en serie e industrial, el trabajo en equipo y la colaboración con la Administración pública. Entre estas posiciones arquitectónicas antiguónicas, la cuestión clave es de la autoría: individual o compartida.

El modelo dominante del arquitecto liberal, que se impuso tras la II Guerra Mundial, trataba de revivir el modelo individualista del arquitecto como artista singular, un creador con un lenguaje personal que va más allá de los condicionamientos constructivos, de las políticas de gestión o de los problemas sociales.

No podemos olvidar que el intento de mantener el mito del arquitecto creador ha ido paralelo a fenómenos contemporáneos bien diferentes, como que una parte de la profesión haya trabajado y trabajado como funcionario desde los organismos públicos. Podríamos decir que la misión política del técnico se trasladó a trabajar desde la Administración en una política de obras públicas y equipamientos y, en definitiva, de bienestar.

Un indicio de la influencia del sector público en un país como el Reino Unido lo constituye el hecho de que casi todas las escuelas y hospitales construidos en la década de 1950, las *new towns* y otros proyectos de urbanización de grandes proporciones se diseñaran en los departamentos de arquitectos que formaban parte de organismos públicos, responsables anualmente de casi el 45 % de la producción total de construcciones, trabajando para la Administración casi el 50 % de los arquitectos británicos. En esta época, que tiene como emblema la política de las *new towns*, predomina un pensamiento

liberal que apuesta por el Estado de bienestar. De hecho, en la posguerra y con el triunfo del Partido Laborista en 1945, en el Reino Unido se creó la más poderosa y completa máquina administrativa de planificación urbana y arquitectónica que jamás haya existido en las democracias occidentales. Un Estado de bienestar que, según el liberal William Beveridge, debía estar bajo el signo de beneficencia que, tras la destrucción y el miedo de la II Guerra Mundial, debía garantizar las prestaciones necesarias para que las personas, liberadas del temor y la miseria, disfrutaran de la libertad.¹³ Durante el mandato del laborista Clement Attlee (1945-1951), arrancó la creación del más grande parque público de viviendas sociales en alquiler. Como es sabido, todo ello fue desmantelado por el Gobierno de Margaret Thatcher, en el inicio de la etapa del neoliberalismo, a principios de la década de 1980.

La tradición de la historiografía que ensalza un héroe hacedor, creador genial y todopoderoso, ha hecho y hace invisibles las otras maneras de ejercer la profesión de la arquitectura.

De esta manera, el período de compromiso político y social de la arquitectura en la Europa de entreguerras habría sido breve e intenso, posiblemente una excepción en la historia, que tendrá solo continuidad en ambientes progresistas, tal como sucedió en México en la década de 1940, período que generó una obra colectiva modélica como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Después predominará el arquitecto individual y liberal, incluso en casos de estrecha relación con el poder político, como en Brasil con Oscar Niemeyer y Lucio Costa. Por mucho que Niemeyer haya militado en el Partido Comunista de Brasil, siempre ha puesto énfasis en la actividad individual del creador de objetos singulares, que tiene fuertes contactos personales con el poder.

Sin embargo, a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, por mucho que se haya intentado mantener el mito masculino del arquitecto, genio y artista, este ha tenido que evolucionar: el viejo proyectista artesano ha debido enfrentarse con un nuevo y variado mundo en el que ya no son aplicables las fórmulas clásicas de su actividad. Ante los nuevos sistemas digitales de dibujo y la gran complejidad del mundo de la construcción, han debido refugiarse en la especialización o en un inalcanzable esfuerzo por intentar abarcar los extremos de una situación cada vez más compleja.

¹³ Datos extraídos de: Del Caz, Rosario; Gibsons, Pablo y Saravia, Manuel, *La ciudad y las derechos humanos*, Talasa, Madrid, 2002.

Por ello, especialmente en los países más industrializados —Estados Unidos, Reino Unido, Alemania y Japón— predominan y se extienden los grandes despachos de arquitectos, ingenieros y muchos otros especialistas. O los sistemas de trabajo en red, que se articulan y organizan desde distintos lugares y de manera variable según el trabajo que se deba realizar, son cada vez más comunes.

LA CRÍTICA POSMODERNA AL MORALISMO MODERNO

Desde una interpretación retrógrada y reaccionaria, David Watkin en su libro *Moral y arquitectura*¹⁴ fue uno de los primeros en desvelar las contradicciones de la arquitectura moderna, dedicándose a seguir el prejuicio del moralismo como base de la arquitectura moderna, desde el neogótico de Pugin hasta las teorías del que fuera su maestro Nikolaus Pevsner. Watkin puso en cuestión la confianza en el progreso, en la función social de la arquitectura, en la utilidad y naturalidad, sin artificios y añadidos superfluos, en que se basa nuestro pensamiento moderno en arquitectura; un pensamiento iniciado, por una parte, por Pugin, Ruskin y Morris, y por otra, por el positivismo tecnológico de Viollet-le-Duc y Lethaby, y consolidado en las obras de Le Corbusier, Mies van der Rohe y Gropius, y en las teorías de Pevsner y Giedion.

Esta crítica conservadora a la modernidad y a la alta tecnología en arquitectura y urbanismo sintoniza directamente con los argumentos que desde la década de 1980 plantea el príncipe Carlos de Inglaterra. Es una visión que se ha desarrollado en polos contrapuestos, desde el revival urbano de Rob Krier y el *new urbanism* hasta la deconstrucción arquitectónica de Peter Eisenman.

Si una de las revisiones del moralismo moderno lo representa la visión conservadora de David Watkin, las críticas progresistas procedieron esencialmente del pensamiento femenino (Hannah Arendt¹⁵ y María Zambrano), y del diseño moderno hecho por mujeres (Charlotte Perriand, Lilly Reich,

Watkin, David, *Morality and Architecture*, The University of Chicago Press, Londres/Chicago, 1977 (versión castellana: *Moral y arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1981). Dentro de esta visión conservadora y nostálgica podemos situar también a Witold Rybczynski y libros suyos como *Home: A Short History of an Idea*, Penguin, Harmondsworth, 1987 (versión castellana: *La casa, historia de una idea*, Editorial Nerea, Madrid, 1989).

¹⁵ Arendt, Hannah, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958 (versión castellana: *La condición humana*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México, 1993).

Margarette Schütte-Lihotzky), además de la filosofía de la Escuela de Fráncfort. En su ensayo "Functionalism Today", Theodor W. Adorno¹⁶ arremetió contra el puritanismo de Adolf Loos al estigmatizar el ornamento. Adorno argumentaba que el artesano necesita dejar la huella de su trabajo manual, que dentro de lo funcional también entra lo simbólico y que el ser humano necesita y seguirá necesitando los significados simbólicos.

TRADICIONES CRÍTICAS CONTEMPORÁNEAS

En las décadas de 1960 y 1970 se desarrolló una nueva ética, con la voluntad de construir un proyecto crítico, especialmente en Italia, donde hubo un renacimiento del pensamiento marxista, siguiendo las raíces de la Escuela de Fráncfort, de la teoría de Antonio Gramsci y del pensamiento estructuralista, expresado de maneras diversas en autores como Manfredo Tafuri, Aldo Rossi, Giorgio Grassi o Carlo Aymonino.¹⁷

Como herencia de la línea problematizadora de la Escuela de Fráncfort y de su vertiente de vanguardia negativa y nihilista, surgen las interpretaciones de Peter Eisenman. A lo largo de su producción teórica, Eisenman insiste en que la arquitectura contemporánea, no clásica, ha de ser antifuncionalista, antihumanista y debe ir contra la idea de lugar. En su texto crucial "El fin de lo clásico"¹⁸ con un objetivo similar al de David Watkin, Eisenman intentó destruir sistemáticamente los tres grandes ejes de la arquitectura moderna, considerados como ficciones: la posibilidad de representación (o la posibilidad de transmitir significados), la acción de la razón (o precisión científica) y el sentido de la historia (*Zeitgeist*).

Con esto llegamos al momento actual, en el que predomina la figura estelar, totalmente distorsionada por los medios de comunicación de masas, de los arquitectos internacionales. Si los arquitectos más destacados de la década

¹⁶ Adorno, Theodor W., "Functionalism Today", en *Oppositions*, núm. 17, verano de 1979. Este discurso de crítica al puritanismo contra el ornamento ha sido recuperado por Karsten Harries en *The Ethical function of Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1997.

¹⁷ Furiado, Gonçalo, *Detrás del lápiz o la construcción del Proyecto Crítico*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.

¹⁸ Eisenman, Peter, "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End", *Penúltima*, vol. 21, 1984 (versión castellana: "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin", *Arquitecturas Es*, núm. 48, Barcelona, 1984).

de 1980, como Hans Hollein, James Stirling, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Carlo Aymonino, Álvaro Siza o Rafael Moneo, respondían y responden a un perfil de profesional asequible, buena parte de ellos enraizados en la enseñanza universitaria, con un estudio pequeño y artesanal, las figuras actuales como Jean Nouvel, Norman Foster, Richard Rogers, Santiago Calatrava, Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Zaha Hadid o Toyo Ito están lejos de la universidad, trabajan según una lógica empresarial, con su marca de empresa, sus grandes estudios en diversas sedes y su necesaria dependencia de los encargos de las grandes corporaciones y de los favores de los medios de comunicación.

ACCIÓN POLÍTICA DESDE LA ARQUITECTURA

Después del reclamo de la dimensión social y política de la arquitectura por parte de autores como Gottfried Semper, John Ruskin y William Morris, a finales del siglo *xx* y principios del siglo *xx*, estuvieron activas las primeras generaciones de arquitectos que tuvieron un fuerte papel político desde la Administración, como Otto Wagner, que fue arquitecto municipal de Viena y proyectó las estaciones de metro y formó a la mayoría de los arquitectos que en la década de 1920 proyectarían las *Höfe* vienesas: Hubert Gessner, Hermann Aichinger y Karl Ehn.

LOS ARQUITECTOS PIONEROS EN LA POLÍTICA

Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) ejerció como arquitecto y político de la Mancomunitat de Catalunya, de la que llegó a ser presidente. La Mancomunitat se creó en 1914 como propuesta del Gobierno catalán, aceptada por el Gobierno español, y estaba conformada por las cuatro diputaciones catalanas. Este arquitecto lideró el proyecto cívico de la Lliga Regionalista Catalana con voluntad de hacer infraestructuras y obras públicas que reforzaran y reequilibraran Cataluña. Sus textos —que abarcaban la arqueología, la historia, la arquitectura y la política— configuran un completo y coherente proyecto nacional de la arquitectura y el urbanismo.¹ Conferenciante reconocido en Francia y en Estados Unidos, su posición teórica estuvo radicada inicialmente en la historiografía científica y positivista, en la tradición de Eugène-Emmanuel Violet-le-Duc y August Choisy, y con el tiempo se fue

¹ Puig i Cadafalch, Josep, *Escrits d'arquitectura, art i política*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2003.

matizando y enriqueciendo con el pensamiento romántico. Su posición como político era la de élite dirigente que pretende dirigir las masas populares. Tras la muerte del primer presidente, Enric Prat de la Riba, Puig i Cadafalch fue presidente de la Mancomunitat de Catalunya durante dos mandatos, de 1917 a 1923, año en que fue destituido de su cargo, pues la dictadura de Primo de Rivera acabó con el Gobierno autónomo de Cataluña. Tras la Guerra civil española fue depurado por la dictadura de Francisco Franco.

Durante la II República española y el Gobierno autónomo de la Generalitat de Catalunya, se produjo una imagen emblemática de las relaciones entre el poder de la República y el urbanismo moderno: la presentación en 1932 en el Palau de la Generalitat del Plan urbano de Barcelona, dedicado al presidente Francesc Macià, y elaborado por el GATCPAC y Le Corbusier, con la presencia, entre otros, del mismo Le Corbusier, Josep Lluís Sert, Fernando García Mercadal, Cornelis van Eesteren y Walter Gropius.

En Cataluña, este papel simultáneo de arquitecto, historiador y político que tuvo Puig i Cadafalch fue renovado en la segunda mitad del siglo *xx* por Oriol Bohigas, personaje que será tratado más adelante.

Tras estas primeras experiencias, llegó el fuerte compromiso en el período de entreguerras de diversos arquitectos municipales: Adolf Loos en Viena, Ernst May en Fráncfort, Fritz Schumacher en Hamburgo, Otto Haesler en Celle, Max Berg en Breslavia, Bruno Taut en Magdeburgo y Martin Wagner en Berlín.

En 1920, Adolf Loos (1870-1933) asumió el cargo de jefe del Área de la vivienda de la ciudad de Viena y en 1921 promovió la construcción de unas *Siedlungen* de pequeñas dimensiones. Estas viviendas se realizaron en un primer momento según un sistema cooperativo, donde el Ayuntamiento ponía terrenos a disposición de los cooperativistas, adelantando un 85 % del gasto de la construcción con garantía hipotecaria; el restante 15 % venía cubierto por el trabajo material de los futuros inquilinos. Más adelante, el municipio decidió financiar totalmente las construcciones y fundó una sociedad para construir las y gestionarlas, la GESIBA. En 1923 se redactó el primer plan quinquenal de vivienda municipal.² Loos estuvo cinco años en este puesto y en su equipo trabajó Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), la primera arquitecta austriaca graduada en 1918, quien conjuntamente con Karl Dirnhuber y Franz Schuster proyectó el Otto Haas-Hof en 1924. El trabajo de Loos en

² Blauri, Manfredo, *Viena Rossa. La política residuaria nella Vienna socialista. 1919-1933*, Electa, Milán, 1980.