

Sobre la normalidad radical

WILFRIED WANG

El aspecto de los problemas de arquitectura contemporánea que parece preocupar más es el hecho de que estos problemas no son nuevos. La crítica de una arquitectura historicista, ahora del posmodernismo, de la ciudad y del campo, de la importancia cultural de la arquitectura y de su papel social, de la individualidad del diseño y su corolario: la falta de un enfoque formal común, se plantean, al menos, desde finales del siglo pasado.

Sin embargo, han cambiado las proporciones tanto del problema como del producto. El alcance de los proyectos de construcción contemporáneos es enorme, en el período de una generación se han reconstruido ciudades enteras, pero en todo esto la arquitectura ha tenido una influencia mínima. Considerar que el ejercicio de la arquitectura es periférico es, en efecto, reconocer su categoría geográfica. Criticar los proyectos pequeños para una tienda, una casa, una escuela, es un lujo si no se examinan, como es debido, empresas tales como la remodelación de los Astilleros de Londres, la rehabilitación de las zonas interiores de ciudades como Berlín o París, la reorganización de la circulación rodada desde la Segunda Guerra Mundial. El hecho de poner de manifiesto las refinadas incoherencias a pequeña escala mientras que, por otro lado, se ignoran los errores monumentales es perpetrar un *crime passionnel* contra la sociedad, comprensible pero a la larga injustificable.

Se podría decir, irónicamente, que la acentuación y la gravedad de las circunstancias actuales se debe, en gran parte, a la reducción de la arquitectura a una visión bidimensional del mundo. La televisión y las revistas son los agentes que asimilan y consumen la tercera dimensión, y de esta manera eliminan, pura y simplemente, la arquitectura. Al mismo tiempo, el discurso literario ha sido el medio para teorías prestadas tales como la semiología, cuyas ideas, la teoría arquitectónica, que no se entiende a sí misma, ha sido incapaz de absorber de una manera constructiva. Por lo tanto, no se ha clarificado la relación entre significado y significante, y el único resultado palpable de esta incursión en el mundo de la lingüística y del estructuralismo es la credibilidad que se da en los medios de comunicación a aquellos críticos arquitectónicos que intentaron arar los campos de las publicaciones a finales de los años setenta, para sembrar la simiente de la actual falta de direcciones clasificadoras.

Notes on radical normality

The aspect of contemporary architectural problems which seems to be the cause for the greatest concern is that these problems are not new. Criticism of a historicist architecture, now of Post-Modernism, of the city and the countryside, of the cultural significance of architecture and its social role, of the individuality of design, and its corollary, the lack of a shared formal approach, has been made since at least the end of the last century.

However, the difference in the scale of both the problem and the product has changed. The extent of contemporary building projects is vast, entire cities have been 're'-constructed in the period of one generation, but the degree to which architecture has had an influence on them is minimal. To see the practice of architecture as peripheral is in the end to recognize its geographical and scalar status. The criticism of the minute scheme, of a shop, a house, a school, is a luxury if enterprises such as, for instance, the redevelopment of London's Docklands, the rehabilitation of inner city areas such as those in Berlin or Paris, the reorganisation of motorway traffic since the Second World War, are not adequately scrutinized. To expose refined inconsistencies on a small scale while ignoring the monumental errors is to commit an understandable but impardonable *crime passionnel* against society.

Ironically, the accentuation and gravity of the present condition could be said to be largely due to the reduction of architecture to a two-dimensional view of the world. Television and magazines are agents which assimilate and consume the third dimension, thereby excising architecture itself, purely and simply. At the same time, literary discourse has acted as a means for borrowed theories such as semiology; ideas which architectural theory, lacking its own self-understanding, has been unable to absorb constructively. Thus rather than clarifying the relationship between signifier and signified, the only tangible result of this incursion into the world of linguistics and structuralism appears to be the media credibility which was given to many of those architectural critics, who attempted to plough the publishing fields in the late seventies

in order to sow the seeds for the current lack of classificatory directions.

Those unresolved problems of the late nineteenth century, to which the Modern Movement seemed to have given few solutions, are as imminent to architecture as they seem dispensable to contemporary culture and therefore to present society. In order of urgency, these problems might be: firstly, does architecture have any potency to initiate conscious spatial and therefore social change? Indeed, is there any need for it to do so, or is it to degenerate beyond its present state of existing as an optional extra for that part of functionalist commercialism, which satisfies its alienated and schizophrenic taste hedonistically, by retreating on the one hand into the imagined heaven of the countryside, while on the other hand employing architects as the executors of corporate symbol creation?

Secondly, is the rate of formal innovation and originality really a response to the supposed lack of «humane» expression of modern architecture, or is it not in part fuelled by the self-parasitical interest of the glossy architectural magazines?

Thirdly, is there any need for design rigour and visual sensitivity if the answers to the above questions confirm the present state, or would they not have to be recognized as being a gratuitous pleasure which only dilettante architects can afford to nurture?

The unresolved problems and the unposed questions will therefore remain the burden of those architects who are sufficiently interested in conducting private research into these issues. Without the more general validity of these issues, their pursuit is ensured the status of a harmless and de-politicised pastime.

Imagined progress

By fabulating the mirage of a form-libidinous oasis in the modernist desert, the post-modernist critic and his architect believe that their progress towards a self-projected aim will rescue them from cultural death, though in reality they choose to ignore the footprints of previous critics and architects. This stand against Modernism must be seen both as a stop gap for the vacuum caused by the thoughtlessness of architectural critics as well as an escapist means for the articulation of the formal speechlessness of those architects who are thus classified.

This attitude, which appears to have become more acceptable during the last decade, might be characterized as the foreshortening of the observers' visual per-

Aquellos problemas sin resolver de finales del siglo pasado, para los que el Movimiento Moderno parecía haber encontrado algunas soluciones, son tan inminentes a la arquitectura como prescindibles a la cultura contemporánea y, por consiguiente, a la sociedad actual. Por orden de urgencia estos problemas podrían ser: en primer lugar, ¿tiene la arquitectura la capacidad para promover un cambio espacial consciente y, por tanto, un cambio social? ¿Existe, verdaderamente, la necesidad de que lo haga, o está condenada a pasar de su estado actual de suplemento facultativo para aquel sector del comercialismo funcional que satisface hedonísticamente sus gustos enajenados y esquizofrénicos, a un estado más bajo donde, por una parte, se retiraría al paraíso imaginario del campo y en el que, por otra parte, sus arquitectos trabajarían como creadores de símbolos para las instituciones colectivas.

En segundo lugar, el ritmo de las innovaciones formales y la originalidad ¿es realmente una respuesta a la supuesta falta de expresión «humana» en la arquitectura moderna? o ¿quizás está fomentado por el interés autoparasitario de las revistas de arquitectura de lujo?

En tercer lugar ¿hace falta un rigor de diseño y una sensibilidad visual si las respuestas a estas preguntas confirman el estado actual? y, si es así, ¿no habría que reconocer que son un placer gratuito que sólo los arquitectos diletantes pueden permitirse el lujo de cultivar?

Los problemas sin resolver y las preguntas sin plantear seguirán siendo, por tanto, una carga soportable para aquellos arquitectos que tengan el suficiente interés en investigarlos desde una perspectiva personal. Si estas cuestiones no obtienen una validez general, su investigación adquiere la categoría de un pasatiempo inofensivo y despolitizado.

EL PROGRESO IMAGINADO

Al inventar el espejismo de un oasis de forma libidinosa en el desierto de la modernidad, el crítico posmoderno y su arquitecto creen que su progreso hacia un objetivo planteado por ellos mismos les rescatará de la muerte cultural; en realidad, han optado por hacer caso omiso de las trayectorias de críticos y arquitectos anteriores. Esta posición contraria al Movimiento Moderno se puede considerar como una manera de llenar el hueco causado por la falta de reflexión de los críticos de arquitectura y, también, como un modo de evadirse de la articulación del mutismo formal de los arquitectos así clasificados.

Esta actitud, que parece haberse hecho más aceptable durante esta última década, podría caracterizarse como la degeneración de la percepción visual del observador hacia una postura puramente consumista. La contemplación ha tenido que dar lugar a una valoración esquemática. Esto implica, inevitablemente, que los motivos tradicionales, tales como la fachada de un templo, se hayan convertido en elementos pueriles; las normas y los elementos clásicos se utilizan de manera grotescamente reducida. La historia de la arquitectura, en vez de ser eliminada por sus impedimentos anacrónicos, tal como sucedió en el caso del Movimiento Moderno, está considerada, ahora, como una carga académica. No obstante, las generaciones de estudiantes que no han recibido una formación clásica no pueden familiarizarse con el sistema clásico de la noche a la mañana. Por lo tanto «se citan», formal o literalmente, elementos de la historia de la arquitectura para proporcionar una tapadera respetable a unos *collages* escandalosos. Cuanto más inexacta es la citación, tanto más grande es la originalidad del nuevo *collage*.

En cuanto a la forma arquitectónica, la posición posmoderna no es nada nueva. Su afán por mezclar formas no proviene de una reacción contra lo moderno, como popularmente se podría creer, pues su falta de conocimientos sobre la arquitectura moderna es tan grande como su ignorancia respecto de cualquier período de la historia de la arquitectura, sino más bien de la técnica historicista de «ennoblecere» los edificios mundanos con valores del pasado.

La arquitectura se ha convertido, paulatinamente, en un producto comerciable, al igual que los objetos de arte. El arquitecto vuelve a ser un artista, servidor, al mismo tiempo, de su propio talento y del gusto de los clientes. Las imágenes de los productos del arquitecto-artista, generalmente bidimensionales, llenan revistas y galerías como una forma de entretenimiento popular.

Esta creciente divergencia entre imagen y realidad, entre representación pictórica y construcción edificada, entre esquema y esencia, entre motivo y fuente, entre percepción y cognición, ha desembocado, por un lado, en un analfabetismo visual en el que el espíritu interrogativo no tiene cabida y donde la forma «atrae» las imágenes actualmente en boga y selectivamente memorizadas, por otro lado, ha producido los desideratums de las visiones literarias tales como «centros comunitarios» y «culturales», que no son nada más que realizaciones de la fantasía lingüística y que no tienen otra función sino la de aplacar a las comunidades atomizadas.

No es necesario extenderse más sobre el hecho de que con la proliferación del analfabetis-

ception to one of pure consumption. Contemplation has had to give way to schematic assessment. Inevitably, this implies that traditional motifs, such as the temple front, have been made puerile; the classical rules and elements are used in grotesquely reduced ways. Architectural history, rather than being excised for its anachronistic impediments, as was the case in Modernism, is now seen as an academic burden. However, generations of non-classical trained students cannot become acquainted with the classical system overnight. Consequently, elements of architectural history are «quoted», formally or literally, in order to provide a respectable cover for outrageous collages. The more inaccurate the quotation, the greater the originality of the new collage.

In terms of architectural form, the post-modernist stance is not a new one. Its pursuit of collaged forms stems not so much from a reaction against Modernism, as might be popularly argued, for its lack of knowledge of modernist architecture is as great as it is for any other period in architectural history, but from the historicist technique of «ennobling» mundane buildings with values of the past.

Architecture has gradually become a marketable commodity, side by side with objets d'art. The architect is once again an artist, a servant to both his own inventiveness as well as to the taste of his clients. The images of the architect-artist's products, usually two-dimensional, fill magazines and galleries as a form of popular entertainment.

This increasing divergence between image and reality, between pictorial representation and built constitution, between scheme and essence, between motif and source, between perception and cognition, has on the one hand led to a visual illiteracy whereby the interrogating mind is by-passed and the forms merely «appeal» to the selectively memorized, fashionable images, and has on the other hand produced the desiderata of literary visions, such as «cultural» and «community centres», which are nothing but realized figments of the linguistic imagination acting as placatory stimulants for atomised communities.

The fact that, with the proliferation of this visual illiteracy, the visual sensitivity has suffered inversely, probably needs no further elaboration; it suffices to say that here too, the schematic jargon of proportional systems has taken over from a real sensitivity to form, profile and scale.

Thus, to paraphrase Adolf Loos, if today an architect takes a pencil into his hand and sketches, he can neither realize his design as he thinks, nor can he realize

it as he speaks. Reading the drawing, the builder cannot understand it; writing about it, the critic cannot communicate it. And in the end the architect and the public are incapable of doing either.¹

Vanity and identity

One might argue that there are essentially two kinds of architects: the positive ones who believe that a building with its own identity will give the clients, inhabitants, users, and ultimately culture itself an identity; and there are the sceptics, who believe that only clients with an identity will give the buildings an identity. The work of the positive ones is in vain; the work of the sceptics is in vain. This seems to be the case as long as the culture in which architects work lacks the rigour and sensitivity which are necessary for the appreciation of the product of an emotive intellect.

The cause which prompts the attempt to establish representative faces for corporate institutions and the tendency to individualize domestic habitations lies in the search for identities which exist, if at all, beyond what these organisations really are.

For the environment, this strategy of individualization has materialised in the isolated, free-standing building. This has led to the loss of positive public spaces in the inner city, and to the sprawling nature of suburbia.

As an effective antidote to the individual's feeling of estrangement from society, a quasi mirror effect of the isolation of buildings, the repetition of disconnected working and living containers must remain a superficial gesture; collective repetition of separate identities without an alternative spatial domain of concurrence to substitute the lost urban space isolates², it does not unite. Salvation from the feared disintegration of society is unlikely to be found in the Potemkinesque reproduction of «human-scaled villages».

Within the logic of the market economy, architects are obsessed with developing their own «style»; in their pathological quest for originality, they force themselves into the self-mutilating enterprise of having to discard their latest fashion in order to keep abreast with their competitors.

Individual styles are the basis for an assumed pluralism in architecture; both are nothing but an expression of the destructive power of the vulgar market economy. Originality is the degree of exclusive individuality before its time which today is a sign of commercialised avant-gardism. Fashion in twentieth-century architecture is the fi-

mo visual, la sensibilidad visual haya sufrido a la inversa; basta decir aquí que la jerga esquemática de los sistemas proporcionales se ha apropiado de una sensibilidad real de la forma, del perfil y de la proporción.

Por lo tanto, parafraseando a Adolf Loos, si hoy en día un arquitecto coge un lápiz y realiza un esbozo no puede hacer su diseño ni tal como lo piensa ni tal como lo describe. El constructor, al leer el dibujo, no lo entiende; el crítico, al escribir sobre ello, es incapaz de comunicarlo. Por último, el arquitecto y el público resultan incapaces de hacer ninguna de las dos cosas.¹

VANIDAD E IDENTIDAD

Se puede decir que hay, esencialmente, dos clases de arquitectos: los positivos que creen que un edificio con identidad propia dará identidad a los clientes, a los habitantes, a los usuarios y, finalmente, a la misma cultura; y los escépticos, que creen que sólo los clientes con identidad propia darán identidad a los edificios. El trabajo de los positivos es inútil, el de los escépticos también. Parece que esto sucede siempre que a la cultura con que trabajan los arquitectos le falta el rigor y la sensibilidad necesarios para apreciar el producto de un intelecto emotivo.

La causa que provoca tanto el intento de establecer caras representativas para las instituciones colectivas como la tendencia a individualizar los habitáculos domésticos reside en la búsqueda de identidades que, si realmente existen, se encuentran más allá de lo que realmente representan estas organizaciones.

En relación con el medio ambiente, esta estrategia de individualización se ha hecho realidad en el caso de los edificios aislados e independientes, lo cual ha provocado la pérdida de espacios públicos positivos en el casco urbano, y en los ensanches desordenados de los barrios residenciales.

Como antídoto efectivo contra el sentimiento de enajenamiento del individuo dentro de la sociedad, sentimiento reflejado en el aislamiento de los mismos edificios, la repetición de lugares desconectados de trabajo y de vivienda resulta ser un gesto superficial; la repetición colectiva de identidades individuales sin la alternativa de un dominio espacial de la concurrencia para sustituir a los espacios urbanos perdidos² no sirve para unificar sino para aislar. La reproducción «potemkinesca» de «aldeas a escala humana» probablemente no salvará a la so-

ciedad de su tan temida disgregación.

Dentro de la lógica de la economía de mercado, los arquitectos están convulsivamente obsesionados por la elaboración de un «estilo» propio; en su búsqueda patológica de la originalidad se ven obligados a abandonar su último procedimiento y, por lo tanto, a automutilarse, para evitar que sus rivales les adelanten.

Los estilos individuales son la base para un supuesto pluralismo dentro de la arquitectura; ambos no son más que la expresión del poder destructivo de la vulgar economía de mercado. La originalidad es el grado de individualidad exclusiva avanzada en el tiempo; hoy es el signo de un vanguardismo comercializado. La moda en la arquitectura del siglo veinte es la negación final de la tarea de la arquitectura de construir edificios y, por consiguiente, formas que tengan un valor estético equivalente a su esperanza de vida. No obstante, se podría cuestionar también este principio si se analizara la calidad de la construcción de los edificios contemporáneos.

Para intentar resolver la cuestión de la identidad hay que preguntarse si el arquitecto «crea» las formas simbólicas o si crea para estos símbolos una forma que emana de una cultura dada.

Parece que el momento de la correlación entre la forma simbólica y la cultura se resuelve en una identificación más estrecha, si los valores asociados de ambos sistemas mantienen una correlación. De este modo, la claridad en la relación entre el lenguaje hablado, como portador de los conceptos culturales, y la forma —es decir, por un lado, de la descripción indicativa de la forma y, por otro, del grado de univalencia de los tipos formales ideales— podría ser un ejemplo donde existe la posibilidad de una relación entre dos sistemas de clasificación. Por ejemplo, asociar la palabra «iglesia» con el objeto real, como una versión particular del tipo ideal de «iglesia» es un aspecto de la correlación formal-lingüística; el aspecto contrario, la univalencia de la asociación de un edificio auténtico de dos chapiteles, una nave central, dos naves laterales, coro y capillas, organizado en forma de cruz, con la palabra «iglesia», es este segundo aspecto el que parece ser necesario para establecer la identidad válida de un edificio dentro de una cultura determinada.

LA NORMALIDAD RADICAL

Una vez hechas las observaciones anteriores, ya es posible introducir una actitud que se

nal cancellation of architecture's task to produce buildings, and therefore forms, which have an aesthetic value equal to their life expectancy. However, this principle might itself be questioned if the constructional quality of contemporary buildings were analysed.

The problem as to whether the architect «creates» the symbolic forms or whether he give those symbols a form which emanate from a given culture is the central issue of identity.

The moment of correlation between symbolic form and culture would appear to be resolved in the closest identification if the associated values of either system correlate. Thus the clarity in the relationship between spoken language, as the bearer of cultural concepts, and form, that is to say of indicative description of form on the one hand, and the degree of univalence of ideal formal types on the other hand, could be said to be one example where two classificatory systems might be related. For instance, to associate the word «church» with the real object, as a particular version of the ideal type «church», is one aspect of the formal-linguistic correlation; the reverse aspect, the univalence of the association of a real building consisting of two spires, a nave, two aisles, chancels and chapels, arranged on a cross-plan, with the word «church» is the second aspect which seems to be necessary in order to establish the valid identity of a building within a particular culture.

Radical Normality

The aforementioned notes might point towards a way of solving these problems. The commonness of a range of forms and its associated spoken language could be said to be the basis or norm of an architectural culture. The limit of its validity is established by the extent to which both the formal and linguistic systems are operative.

The degree of change that is inherently possible and enacted within an architectural culture is necessarily gradual if it is to be universally accepted (within the limits of the original culture). New forms and new descriptions seem to be a product of cultural ideas or necessities, that is to say, the change in the notion might be said to precede the creation of the forms and the words.

Consequently, there seems to be less need for the development of new forms of modes of composition, but more need for the revaluation of the relation and meaning between idea and form in the light of respective etymological and

morphological roots. The obviousness of a form and its idea is derived from the conventionality of that form and its idea. Today, such an adherence to convention might allow for an anti-consumerist normality. For this normality not to be unreflective, it would need to be practised in conjunction with research into the roots of the elements of convention; only then might one call it a radical normality.

The research into and practice of these principles have been pursued ever since architectural theories confronted the problem of its description and therefore of its cultural significance. This is perhaps a reason for the interest in architecture before and after Modernism, and in architects who never fitted comfortably into that field. Thus one might consider Sullivan, Tessenow, Perret, and Loos.

In an attempt to evade the narcissism of the search for new forms and new identities for their own sake, as well as the futility of their search within the vicious circle of fashion and consumerism, a third route might be followed which reestablishes a dialectic and didactic relationship between form and idea. This does not mean that historical or contextual references should not be made; on the contrary, they will inevitably find an inclusion. However, they might be part of a second level of reading which is used to elicit a gradual interest and introduction to the general observer.

Clarity in this relationship between a building and its idea is not achievable by intuition alone; rational thought, in connection with critical judgment, is indispensable for the development of a more immediate and more widely shared experience of architecture without the obfuscating decoration of ill-chosen motifs, preempting opinions of the critics or deflecting phrases of the designers.

The rigour with which the project is pursued and the degree to which it is shared will shape the limits and therefore the identity of a future building culture. The chances for its success, though, are slim; but just as there is a concern for the problems of the natural environment, there may one day be a similar concern for the built environment. Meanwhile, however, its visual destruction continues.

Once the real needs have been reflected upon, one might then understand that culture can still be something other than the decoration of life.

«Nothing is more stunning than the simple truth, nothing is more exotic than our surroundings, nothing has more imagination than objectivity; and there is nothing more sensational in this world than the times in which we live.»³

puede considerar un punto de vista factible para contemplar estos problemas. Podría decirse que la frecuencia de una gama de formas y de su lenguaje hablado asociado constituye la base o norma de una cultura arquitectónica. El grado de operatividad de los sistemas formal y lingüístico establece el límite de su validez.

El grado de cambio intrínsecamente posible y representado dentro de una cultura arquitectónica será necesariamente gradual si ha de ser aceptado universalmente (dentro de los límites de la cultura original). Parece ser que las nuevas formas y las nuevas descripciones son el producto de las ideas o necesidades culturales; es decir, se podría afirmar que el cambio en la noción precede a la creación de las formas y las palabras.

Por consiguiente, parece menos necesario elaborar formas nuevas de modos de composición que reevaluar el significado de la idea y la forma y, su mútua relación, a la luz de sus respectivas raíces etimológicas y morfológicas. La evidencia de una forma y su idea deriva de la convencionalidad de esta forma y su idea. Actualmente, este tipo de adhesión a la convención podría permitir una normalidad anticonsumista. Para que dicha normalidad no sea irreflexiva, sería necesario que se realizara conjuntamente con la investigación en las raíces de los elementos de la convención; sólo entonces podría llamarse una normalidad radical.

La investigación y ejercicio de estos principios han continuado desde que las teorías arquitectónicas se enfrentaron al problema de su descripción y, por lo tanto, de su significado cultural. Esta es, tal vez, una de las razones del interés por la arquitectura antes y después del Movimiento Moderno, y de aquellos arquitectos que nunca se encontraron a gusto dentro de este campo. Ejemplos de esto podrían considerarse Sullivan, Tessenow, Perret y Loos.

En un intento de evitar el narcisismo de la búsqueda de formas e identidades nuevas por amor de ellas mismas y, también, la futilidad de su búsqueda dentro del círculo vicioso de la moda y del consumismo, se podría seguir un tercer camino que volvería a establecer una relación dialéctica entre la forma y la idea. Esto no significa que no se tengan que hacer referencias históricas o de contexto; al contrario, quedarán inevitablemente incluidas, aunque formen parte de un segundo nivel de lectura que se usa para despertar un interés gradual e introducir en la materia al observador general.

No tan sólo con la intuición se capta la relación entre el edificio y su idea; el pensamiento racional, en relación con el juicio crítico, es indispensable para la elaboración de una experiencia arquitectónica más inmediata y más ampliamente compartida sin la decoración ofusadora

de motivos mal escogidos, para asegurarse las opiniones de los críticos o desviar las frases de los diseñadores.

El rigor con que se siga este proyecto y el grado en que se comparta configurará los límites y, por tanto, la identidad de una futura cultura constructora. Sus posibilidades de éxito son, sin embargo, remotas. Pero, igual que hay una preocupación por los problemas del medio natural, puede ser que algún día haya también una preocupación por el medio construido. Mientras tanto, su destrucción visual continúa.

Una vez que se ha reflexionado sobre las necesidades reales, se puede llegar a entender que la cultura aún puede ser algo más que la decoración de la vida.

«No hay nada más desconcertante que la pura verdad, nada más exótico que el medio que nos envuelve, nada tiene más imaginación que la objetividad, y en este mundo no hay nada más sensacional que la época en que vivimos.»³

1. Adolf LOOS, *Ins Leere gesprochen*, Brenner Verlag, Innsbruck, 1932, págs. 5-6.

2. Max HORKHEIMER & Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Verlag, Frankfurt, 1969, pág. 108.

3. Egon Erwin KISCH, *Der rasende Reporter*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia, 1985, pág. 8.

1. Adolf LOOS, *Ins Leere gesprochen*, Brenner Verlag Innsbruck 1932, pp 5-6.

2. Max HORKHEIMER & Theodor W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Verlag, Frankfurt 1969, p 108.

3. Egon Erwin KISCH: *Der Rasende Reporter*, Kiepenheuer & Witsch 1985, Cologne, page 8.

Wilfried Wang

Nace en Amburgo en 1957. Estudia Arquitectura en el Bartlett School, en la University College de Londres. Ha trabajado con Florian Beigel en el proyecto del Teatro Half Moon. Es fundador de la revista *9H*, de la que es co-director con Nadir Tharani desde 1979. Con Richard Burdett es fundador de la *Galeria 9H* y también es su co-director. Ha organizado diversas exposiciones y ha elaborado sus catálogos. Actualmente trabaja como profesor-tutor en el Bartlett School, en el último curso de la escuela.

Wilfried Wang

Born in Hamburg in 1957. He studied architecture at the Bartlett School, University College London. He has worked with Florian Beigel on the Half Moon Theatre. With Nadir Tharani he was the co-founder and has been co-editor of «94» since 1979, with Richard Burdett he was the co-founder and co-editor of the «9H Gallery». He is a part-time tutor at the Bartlett School's Diploma year.