

«DEMASIADAS COSAS, INSUFICIENTES FORMAS»

JACQUES LUCAN

If we consider the recent history of architecture, we can distinguish four periods. One period that goes from 1920 to 1940; a second period which, after the war, extends from 1945 to 1965; the third, 1965-85; and finally, from 1985, what one could consider to be a new era. Each of these periods has a duration of 20 years.

1920-1940. The era of modern times; the era of experimentation, declarations and manifestoes.

The period 1920-40 was sustained by hope in the development of architecture coupled with a belief in economic development could be considered.

The second period, 1945-1965, corresponds to a genuine expansion, both economic and architectural, at least from the point of view of the quantity and volume of construction. This was the moment of expansion of the peripheries, of overcrowded centres and so many other new problems.

It is well known that architects have always considered themselves at the mercy of events and that architectural and urban thought has often slackened. Precisely for this reason, the third period I pinpoint, that is 1965-85, is a period of critical revision as well as economic stagnation. It is the period of the return to the city and the end of the large scale planning projects. This return to the city was emphasised further in Italy, in 1966 when Aldo Rossi published his book, *L'Architettura della città*. On a European level, 1968 marked a primordial urban event in France as a result of which, in 1970, a figure of the stature of Henri Lefevre was to write his book *The Right to the City*.

The seventies were characterised by this kind of urban reflection, a reflection in times of crisis. Let us not forget that in 1975 one of the cases most analysed was indeed the case of the project for the historical centre of Bologna, Italy. It constituted a logic of recovery, of completion, of preservation and rehabilitation which by chance —although this chance is not so surprising as it seems— found its guarantee at a time of economic recession linked to the oil crisis.

On the threshold of a new era, which I would define as the transition into the new century, the question posed is whether in 1985 it is possible to speak of a project for the future of architecture. After a period of both economic and demo-

Si consideramos la historia reciente de la arquitectura, podemos distinguir cuatro etapas: Una etapa que va de 1920 a 1940, una segunda etapa que, tras la guerra, se extiende de 1945 a 1965, una tercera etapa que va de 1965 a 1985, y finalmente, desde 1985, la que podríamos considerar como una nueva etapa. Las etapas que distingo tienen una duración de veinte años cada una.

1920-1940. La situación es bastante clara y conocida. Es el tiempo o los tiempos modernos. Los tiempos de las experiencias, de las declaraciones, de los manifiestos. De los que algunos han venido a llamar revolución arquitectónica.

Los años de 1920 a 1940 se sustentan en una esperanza en el desarrollo de la arquitectura, junto con una esperanza en un desarrollo económico.

La segunda etapa, 1945-1965, corresponde a la auténtica expansión tanto económica como arquitectónica, de expansión de las periferias, de la conmoción de los centros y de tantos otros problemas nuevos.

Es sabido que los arquitectos se han visto siempre sobrepasados por los acontecimientos y que el pensamiento arquitectónico y urbano a menudo ha flojeado. Precisamente por ello, la tercera etapa que yo distinguía, es decir, los años 1965-1985, es la etapa de las revisiones críticas que coincide con un estancamiento económico. Es la etapa de la vuelta a la ciudad y del fin de las grandes empresas de planificación. Hay que recordar que en lo relativo a Italia, en 1966 Aldo Rossi publica su libro *La arquitectura de la ciudad*. En Europa, 1968 constituye un acontecimiento urbano primordial. Como consecuencia de este acontecimiento, en Francia concretamente, en 1970, Henri Lefevre escribirá su libro *El derecho a la ciudad*.

Los años setenta vienen caracterizados por esta reflexión urbana, que es una reflexión de crisis. Recordemos que en 1975, uno de los casos más analizados era efectivamente el de la política del centro histórico de Bolonia, en Italia. En una lógica de la recuperación, del complemento, de la conservación, esta lógica encuentra casualmente —y la casualidad no es tan sorprendente como parece— su fiador en un momento de crisis económica, vinculada a la crisis del petróleo. Concretamente en 1973, Francia experimenta un giro absoluto de tendencias en cuanto a la cantidad construida, al número de viviendas construidas. Hasta 1973 se

habían construido en Francia más viviendas que nunca. Después de 1973, el número de viviendas no dejará de disminuir para, muy pronto, a finales de los ochenta, volver a la situación de los cincuenta.

En el umbral de una nueva etapa, que yo calificaría de transición al nuevo siglo, la cuestión que se plantea es saber si en 1985 se puede hablar de un proyecto de futuro para la arquitectura. Tras una fase de estancamiento tanto económico como demográfico, la finalidad de la arquitectura no puede ser simplemente la de completar una realidad, o transformar una realidad ya existente; ni puede insertarse simplemente dentro de una lógica de una economía de inversión.

Asimismo, hoy en día, nos hallamos en una situación en la que se tiene la sensación de que los arquitectos son un poco como los buenos gestores de la arquitectura, es decir, que no pretenden transformar las cosas radicalmente, sino actuar de tal manera que la inversión que hagan sea más rentable. Queda por saber, también, en beneficio de qué; de momento tan solo diré que, en mi opinión, esta situación de recolocación de las inversiones puede carecer de impulso, de perspectiva.

Con respecto a periodos anteriores, puede haber en Europa disparidades, oposiciones, momentos en que un país ocupa una posición más importante respecto de otros. Si tomamos los años 20-40, la nueva arquitectura europea es internacional, aunque pueda poseer acentos regionales. Todos los países europeos participan en el desarrollo de la arquitectura; no obstante, quizá Francia, Alemania, y los Países Bajos, con una cierta delantera. Por el contrario, en los años 45-65, los países que van a dominar la escena europea son los que tienen una política de construcción pública muy activa.

Francia es importante porque, junto con Gran Bretaña, es sin duda el país que en vivienda ha desarrollado la política social económicamente más importante. Pero, a partir de los años 65-85 en que entramos en una etapa de crisis, podemos afirmar con toda certeza que el país que va a presentar las propuestas más interesantes es Italia. La Trienal de Milán de 1973 es uno de los acontecimientos más importantes de este periodo.

A pesar de todo, Italia tenía algunos satélites: España, la España de Barcelona, la España del País Vasco; Portugal, el Portugal de Oporto; el Ticino.

En Italia se renovaron algunas problemáticas arquitectónicas por dos motivos: En primer lugar, porque Italia había producido una generación de arquitectos de transición: los Gardella, los Ridolfi, Ernesto Rogers, y también, aquellos que iban a convertirse en los principales protagonistas del periodo 65-85: Gregotti, Rossi, etcétera. En Francia, para poner el ejemplo opuesto, esta generación de arquitectos de transición se perdió en la masa de construcción que en esos años se produjo.

graphic stagnation, the goal of architecture cannot simply be to complete a reality, transform an already existing reality; it cannot simply insert itself into a logic, into an investment economy, and make better investments.

Today we are also in a situation in which one has the impression that architects are a little like good administrators of architecture. They do not propose to transform things radically, but rather act in such a way that the investment made should be as profitable as possible. It still has to be seen also who or what will benefit from this investment; but for the moment I shall just say that this situation of redistributing investments may lack impulse and perspective.

In Europe, as regards the previous situations there may have been disparity, opposition, moments in which one country was more important than others. If we take the period from the 20s to the 40s, the new European architecture was international. Although this internationalism may have had regional accents, every country participated in the evolution of architecture on a European level with perhaps France, Germany and the Netherlands slightly in the lead. On the other hand, between the years 1945 and 1965 the countries which were to dominate the European scene were those with a very active public building policy.

France was important in that, together with Great Britain, it was undoubtedly the country which, in terms of housing, developed the strongest socio-economic policy. In contrast, from the moment when, in the period between 1965 and 85, we entered into a period of crisis one can say without fear of contradiction that the country that was to put forward the most interesting proposals was Italy, as witnessed in the 1973 Milan Triennial, one of the most important events in the field.

Italy nevertheless had a few satellites: Spain, the Spain of Barcelona, the Spain of the Basque Country; Portugal, the Portugal of Oporto; and Ticino.

In Italy certain architectural problems from the past were tackled once again for two reasons: in the first place, because Italy had produced a generation of architects of the transition: the Gardellas, the Ridolfis, Ernesto Rogers, and those who were to become the main protagonists of the 65-85 period: Gregotti, Rossi, etc. In France, the opposite case, this generation of architects of the transition was lost in the mass of construction that took place.

A second reason to explain Italy's importance at the time may be precisely because it was far from a policy in favour of construction of mass housing. It was the *ideology*, as opposed to the *reality*, of the plan that was lived in Italy. It was during those years that a series of questions was posed once again, especially those related to the discipline of architecture. I believe, however, that as from the eighties Italy has been left breathless. Life has been given to a series of ideas, but they

have taken material form only in a few cases. Especially regarding urban reflection, what is left today of the value of the example of Bologna? One might say practically nothing. These days Italy delights in organising vast confrontations with no other purpose in mind except exhibitions. In 1985, the situation is clear: Italian hegemony has decreased and we are witnessing a kind of generalised pluricentrism. It is perhaps this very circumstance that allowed such a figure as Kenneth Frampton to speak, some time ago, of critical regionalism, from the moment when leaders disappeared from the foreground to be replaced by their disciples and those who formed part of their circle.

It is from this point of view that Spain, in my opinion, occupies a very special position. It is the country where, at the moment, architecture is richest and most abundant and is not limited to the production of a handful of architects who might form a school. Spain is not Ticino, where there are practically no more than four well known architects; Spain is not the Portugal of Oporto, where everything revolves around one single figure, Alvaro Siza. Furthermore, Spain like Italy, has its masters of the transition, be the Coderch, Oiza, de la Sota or, closer to the present, Rafael Moneo or Oriol Bohigas.

I believe we are witnessing a re-analysis of the architectural discipline; a falling back on the realism and the pragmatism of the profession, and in this sense Spain may represent this position of proximity in quite an explicit way. While lecturing for «Quaderns» some two years ago, I referred to this situation in which architectural thought and practice are closely related. Given this state of affairs, I believe it should not be considered negative the fact that Spanish architecture is thought of as the result of excellent craftsmanship. It is rather a sign of the beginning of a reconquest which undoubtedly has many hidden dangers. This reconquest of the discipline had been one of the objectives of Italian reflection during recent years: architecture as a private cultural field, as a discipline that requires knowledge and as close a relationship as possible with a history of architecture.

However, this analysis of the discipline runs the risk of being very limited if we speak too much about the autonomy of architectural discipline, compared to a history of work, of the profession, as Manfredo Tafuri has stated.

Architecture as a profession inevitably places the architect in the position of craftsman rather than that of artist. The architect as craftsman works within the limits of an unchanging world, a world of stagnation. It is not surprising, therefore, that this idea of the architect-craftsman should harmonise with the search for comfortable models for the present, since to be a craftsman, to know one's own trade, is to master a technique and certain manufacturing processes. The trade is the order of the comprehensible,

El segundo motivo por el que Italia se convirtió, quizás, en el país más importante del momento, es que se hallaba al margen, precisamente, de la política de expansión de construcción de vivienda social de masas. En Italia se vivía la *ideología* del plan, pero a falta de vivir la *realidad* del plan. Es en aquellos años cuando se renueva una serie de cuestiones, especialmente, las relativas a la disciplina arquitectónica. Pero creo que, a partir de los ochenta, Italia se queda sin aliento. Ha dado vida a una serie de ideas, pero no las ha materializado más que en contadas ocasiones: sobre todo en el campo de la reflexión urbana. ¿Qué queda hoy del valor de ejemplo de Bolonia? Podría decirse que casi nada. Actualmente, Italia se complace en la organización de vastas confrontaciones sin otro objeto que las exposiciones. En 1985, la situación queda abierta, la hegemonía italiana ha mermado, asistimos a una especie de pluricentrismo generalizado. Es tal vez esta circunstancia la que ha permitido a alguien como Kenneth Frampton hablar, ya desde hace algún tiempo, de regionalismo crítico. Es a partir del momento en que los dirigentes desaparecen del primer plano cuando surgen los que estaban en su órbita para ocupar su lugar.

Y desde este punto de vista, España ocupa, en mi opinión, una posición muy especial. Es el país donde la actualidad de la producción arquitectónica es más rica, más abundante, y no se limita a la producción de unos pocos arquitectos que formarían una escuela. España no es el Ticino donde prácticamente no hay más que cuatro arquitectos conocidos. España no es el Portugal de Oporto, que se agrupa alrededor de una sola personalidad, Alvaro Siza. Y además, España, al igual que Italia, tiene sus maestros de transición, ya sean Coderch, Oiza, de la Sota, o, más cercanos a nosotros, Rafael Moneo, Oriol Bohigas.

Asistimos a un repliegue disciplinario, a un repliegue sobre el realismo, sobre el pragmatismo de la profesión. Y en este sentido España puede representar bastante explícitamente esta posición de proximidad. Es lo que denominé, hace dos o tres años, cuando «Quaderns» me hizo el honor de invitarme a una conferencia, una situación en la que se contemplaba la arquitectura en relación con la proximidad al oficio. Así las cosas, creo que no debe considerarse como una cualidad negativa el hecho de que la arquitectura española sea considerada como el resultado de un trabajo artesanal excelente. Es más bien la señal del desenlace de una reconquista disciplinaria que oculta, sin duda, muchos peligros. Esta reconquista disciplinaria había sido uno de los objetivos de la reflexión italiana de los últimos años: La arquitectura como campo cultural particular, como disciplina que supone un conocimiento, un saber, que supone también una relación, tan cercana como posible, con una historia de la arquitectura.

Pero esta reconquista disciplinaria puede llevar a un repliegue sobre sí misma si se habla demasiado de autonomía de la disciplina arquitectónica, comparada con una historia del trabajo, de la profesión, como ha afirmado Manfredo Tafuri.

La arquitectura como profesión lleva irremisiblemente al arquitecto a plantear su trabajo como artesano antes que como artista. El arquitecto como artesano delimita un mundo que no cambia, en estancamiento. No es sorprendente que esta idea del arquitecto-artesano satisficiera las aspiraciones tranquilizadoras del momento, pues ser artesano, conocer el propio oficio, es dominar una técnica y unos procedimientos de fabricación. El oficio es el orden de lo comprensible, de un saber racional o racionalizable, que podemos compartir.

Un ejemplo de esta reflexión sobre el arquitecto-artesano la oí hace poco en una conferencia ofrecida por Aurelio Galfetti en París, en la que presentaba sus obras y hablaba de la situación del Ticino. Galfetti unía explícitamente tres cosas: la arquitectura como profesión, el arquitecto-artesano más que artista, y el hecho de que —decía él— no se nace arquitecto, sino que el arquitecto se hace, adquiere la competencia para ser arquitecto.

Otro hecho que añadido a esta cuestión del arquitecto-artista, aunque quede lejos, es, de hecho, de plena actualidad: La arquitectura *High-Tech*. El objetivo de personas como Renzo Piano o de un ingeniero tan importante como Peter Rice no es desarrollar altas tecnologías, sino, obtener de las mismas una utilización casi artesanal más que una utilización de alta tecnología. Esta postura artesanal de la arquitectura oculta, qué duda cabe, diversos peligros, aparte del hecho de encerrarse o limitarse a la única disciplina de la profesión.

El primer peligro —al que me acabo de referir— es el peligro anacrónico que hace que con frecuencia escuchemos de boca de los arquitectos: «la artesanía se muere, la artesanía está a punto de desaparecer». Que los artesanos, los auténticos, son como viejos aristócratas del trabajo. Y no es sorprendente que el tema de la artesanía se relacione forzosamente con el regionalismo, dentro de un sistema de limitaciones relativas.

El segundo peligro de esta consideración acerca del arquitecto artesano consiste en conceder un lugar preponderante a la huella individual, a la mano del que ejecuta, porque en cada objeto producido se reconoce al artesano por una serie de signos, de habilidades manuales. La arquitectura, desde esta óptica, puede convertirse en una iconografía.

Se comprende entonces la posición de un personaje como Rem Koolhaas cuando reclama lo que él denomina una arquitectura de lo neutro, anónima, en la que la huella del arquitecto queda borrada, no es impositiva, y cuya presencia se vuelve discreta.

Cuando Rem Koolhaas plantea así su trabajo arquitectónico, lo plantea también en un aprovechamiento de una arquitectura moderna, contemporánea, ordinaria, común. Y es precisamente la razón por la que en los años ochenta hemos podido asistir, en mi opinión, a una especie de efervescencia de las singularidades, a una especie de concurrencia liberal en la era de la mediatización de la arquitectura.

rational knowledge that we can all share.

One example of the reflection on the architect-craftsman I heard a short time ago in a talk given by Aurelio Galfetti in Paris, in which he presented his own works and also spoke about the situation in Ticino. Galfetti brought three things explicitly together: architecture as a profession; the architect-craftsman rather than artist; and the fact that —so he said— no one is born an architect but, rather, an architect is made. He acquires the skill to become an architect.

Another case that I would place within the context of the architect-craftsman, although at a somewhat further remove, is, in fact, very much part of today's scene: the question of High-Tech architecture. The aim of people such as Renzo Piano or an engineer of the standing of Peter Rice is not to develop high technologies but rather to obtain an almost craftsmanlike use. This craftsmanlike approach to architecture doubtlessly conceals dangers apart from that of shutting oneself up in a single discipline of the profession.

The first danger, to which I have just referred, is the anachronical one which makes so many architects say, "Craftsmanship is dying; craftsmanship is about to disappear", that craftsmen, genuine craftsmen, are like old aristocrats in the field, and it is not surprising that the subject of craftsmanship should become inevitably related to regionalism, within a system of relative limitations.

The second danger inherent in this consideration regarding the architect-craftsman lies in granting a predominant place to the individual stamp, to the hand that executes, because in each object it is possible to recognise the craftsman by a series of signs and manual skills. Occasionally this can become intolerable and architecture converted into a kind of iconography, a permanent representation of the architect who created it.

It becomes possible then to understand the position of figures such as Rem Koolhaas when he makes a claim for what he calls neutral, anonymous architecture in which the personal stamp is obliterated and the architect keeps a low profile.

When Rem Koolhaas poses thus his architectural work, he does so also in favour of a modern, contemporary, ordinary, common architecture. And this is precisely the reason why, in my opinion, we are witnessing in the eighties a kind of effervescence of particularities, a kind of liberal concourse in the era of the mediatization of architecture.

This clearly represents a strange situation for the craftsman because, in the era of mediatization, the image of architecture becomes more important than architecture itself as a constructed reality. Architecture believes it has to be photogenic. Yet another consequence of this effervescence of particularities is a certain pomposity of signs. One only has to look at two examples of international architecture: the work of Ricardo Bofill and Arata

Isozaki, in which one cannot help noticing arrogance, the aggressiveness of advertising, until a kind of state of obscurity is reached and finally one becomes tired of knowing so much about the private life and obsessions of individuals. The final result of this effervescence of individuality would be to make architecture into a kind of decorative art, however scholarly or refined it may be. On the international level, this situation corresponds to a lack of movements, leaving aside what some would consider to be regional identities. In this case once again I recall the words of Kenneth Frampton on the identity of schools.

What, then, is it that characterises the period now beginning; the period of effervescence of individualities? We can consider it a symptom of the fact that the world of architecture has not ended, that it cannot remain confined within the limits of craftsmanship or decorative arts. Architecture must continue being an art; the production of forms that must once again give sense to reality.

We might simply set down large-scale distinctions: for example, the contrast between an architectural process and architectural work considered at its conclusion, in its finitude. This is the position of Mies van der Rohe.

The other direction might be to consider the work as unfinished, its termination being always provisional. This position, which is not traditional, we might say is defended by people such as Eisenmann and Tschumi; it is also the posture of Rem Koolhaas.

Deconstruction-construction: these two antithetical dimensions are never totally absent from any project, whatever its nature may be. This is one of the few possibilities of an era of transition, in which it is possible to consider only individual works and their own coherence. The architect is like an author who, in relation to his work, possesses his own private rationale.

The development of a work allows us to understand it, situate it. However, for every coherent work, how many are there that find their *raison d'être* outside themselves, in the influences they receive from a multitude of horizons, from works we would be perfectly justified in calling *chameleonic*?

As far as I am concerned, to be interested in individual coherence is not to remain permanently locked inside the strictly private dimension of each individual, but rather to examine what can go beyond this. To stay inside individualism is to become lost in the multiplicity of phenomena. Nevertheless, there always exist too many things for one single language to express. "*There are too many things and too few forms*", as Gustave Flaubert said in reference to literary production, but which, in my opinion, could be applied equally well to the present situation in architecture. Gustave Flaubert stated, immediately afterwards and referring

la imagen de la arquitectura resulta ser más importante que la propia arquitectura en su realidad construida. Porque la arquitectura se cree en la obligación de ser fotogénica.

Una consecuencia más de esta efervescencia de las singularidades es la ampulosidad de los signos. No hay más que ver dos ejemplos de la arquitectura internacional: Ricardo Bofill y Arata Isozaki. Se apunta necesariamente a la arrogancia, a la agresividad publicitaria. Se llega a una especie de obscenidad tal, que a la postre puede que nos cansemos de conocer la intimidad de los individuos, la intimidad de sus obsesiones. El final de esta efervescencia de singularidades sería hacer la arquitectura como si fuera un arte decorativo, por euridito y cultivado que éste fuera.

En el plano internacional, la situación corresponde a una ausencia de movimientos, exceptuando lo que algunos quieren reconocer como identidades regionales. En este caso recuerdo una vez más las palabras de Kenneth Frampton o las identidades de escuelas.

Entonces, ¿qué es lo que caracteriza el periodo que se abre, el periodo de efervescencia de las singularidades? Podemos considerarlo como un síntoma de que el mundo de la arquitectura no está concluido, que no puede quedarse en los límites de la artesanía o del arte decorativo. La arquitectura tiene que seguir siendo arte, la arquitectura es producción de formas que deben volver a dar un sentido a la realidad.

Podemos simplemente establecer algunas grandes distinciones, por ejemplo, una oposición entre un trabajo arquitectónico y la obra arquitectónica considerada en su conclusión, en su finitud. Es la posición de Mies van der Rohe.

La otra dirección sería un trabajo en el que la obra fuera considerada como inacabada, cuya terminación fuera siempre provisional. Esta orientación del trabajo, que no es tradicional, es defendida por Eisenmann, por Tschumi. Es también la postura de Rem Koolhaas.

Deconstrucción-construcción, estas dos dimensiones antitéticas nunca están totalmente ausentes de un proyecto. Es una de las pocas posibilidades de una etapa de transición, en la que ya sólo se puede considerar las obras individuales y su coherencia. El arquitecto es como un autor que posee, en relación con su obra, una racionalidad particular.

El desarrollo de una obra permite comprenderla, situarla. Pero, por unas pocas obras coherentes ¿cuántas tomarán su razón de ser fuera de sí mismas, en las influencias que reciben de múltiples horizontes, de las obras que podríamos muy bien denominar como obras camaleón?

Interesarse por las coherencias individuales es, para mí, no quedarse en la dimensión estrictamente singular de cada individuo, sino querer examinar qué es lo que le sobrepasa. Quedarse en el individualismo es perderse en la multiplicidad de los fenómenos. Ahora bien, siempre existen demasiadas cosas de las que un lenguaje puede dar cuenta. «*Hay demasiadas cosas e insuficientes formas.*» Fue Gustave Flaubert quien pronunció estas palabras a propósito de la

producción literaria, que, en mi opinión, pueden aplicarse muy bien a la situación actual de la arquitectura. Gustave Flaubert afirma, a continuación de esta frase, hablando de la crítica literaria. «Hay que hacer crítica literaria —cito textualmente— como se hace historia natural, con ausencia de ideas morales. No se trata de declamar acerca de esta u otra forma, sino de exponer en qué consiste, cómo se relaciona con otra y para qué vive.»

«Demasiadas cosas, insuficientes formas.» La forma, para Flaubert, está más allá de lo individual, de lo singular, más allá de la afirmación personal del artista, es la concreción de una problemática de escritura; y para poner un ejemplo que me parece muy explícito, hablaré de Mies van der Rohe. A mi entender, su arquitectura está ahí para dar testimonio de lo mismo que decía Flaubert, para quien, cito textualmente «el público no debe saber nada de nosotros. Las prostituciones personales, en el arte, me indignan. El autor, en su obra, debe ser como Dios en el Universo: presente en todas partes, no es visible en ninguna. El efecto, para el espectador, debe ser una especie de estupefacción».

Mies van der Rohe es lo mismo. Además, fue él quien dijo: «Dios está en el detalle.» Mies es la despersonalización de la arquitectura, con una arquitectura que sólo podía haber sido hecha por una personalidad extraordinaria, Mies linda con lo Universal. La individualidad del personaje ya no tiene ninguna importancia, simplemente, éste conserva un poder de fascinación. Cito a Flaubert: «Lo que me parece hermoso, lo que me gustaría hacer es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores que se sostendría por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo».

Es evidente que el *Pabellón de Barcelona* es un libro sobre nada, que el *Museo de Berlín* es un libro sobre nada. Estas obras son verdaderamente la afirmación de la fuerza interna de un estilo.

A propósito de Flaubert, citaré a otro escritor, Marcel Proust, que escribió un artículo extraordinario sobre el estilo de Flaubert, uno de los poquísimos que dedica a un escritor, en el que insiste en la virtud purgativa, exorcizante de la imitación. Dice: «Hay que hacer una imitación voluntaria». Y él mismo hace una imitación de Flaubert, para después poder volver a ser original, y no hacer toda la vida imitaciones involuntarias.

Tenemos que actuar de manera que la comprensión de las obras sea tal que no nos lleve a hacer una imitación cualquiera y, por el contrario, ir más allá de esta comprensión hacia la producción de una nueva arquitectura.

He elegido el ejemplo de Mies van der Rohe para destacar que más allá de la particularidad, de la individualidad, él alcanza un determinado número de caracteres que podemos calificar de universales.

to literary criticism, "Literary criticism"—and I quote—"must be like natural history, devoid of moral preconceptions. (...) It is not a question of speaking out in favour of or against this or that form, but rather of showing of what it consists, how it relates to another, and why it is alive."

"Too many things; too few forms." Form, for Flaubert, goes beyond individualism, singularity, beyond the personal statement of the artist. It is the specification of a problem of writing, and by way of what I consider a highly explicit example, I shall speak of Mies van der Rohe. As I see it, his architecture exists to bear witness to what Flaubert said, for whom, and I quote, "The public should know nothing of us. Personal prostitutions in art enrage me. The author, in his work, must be like God in His universe: present everywhere but visible nowhere. The effect, for the observer, must be a kind of stupefaction."

Mies van der Rohe is the same. Besides, it was Mies who said, "God is in details". Mies is the depersonalisation of architecture that could only have been produced by an extraordinary personality; he borders on the universal. The individuality of the person no longer has any importance; it simply preserves a power to fascinate. To quote Flaubert once again, "What seems to me a beautiful idea, what I should like to do, is to write a book about nothing, a book without exterior bonds, that would stand up on its own by virtue of the inner strength of its style."

It is evident that the *Barcelona Pavilion* is a book about nothing; the *Berlin Museum* is a book about nothing. They are, indeed, the affirmation of the inner strength of a style.

In connexion with Flaubert, I shall quote another writer, Marcel Proust, who wrote an extraordinary article on Flaubert's style, one of the few articles he devoted to another writer. Marcel Proust insists upon the exorcising, purging virtues of imitation. He says, "A voluntary imitation must be made." And he himself imitates Flaubert in order subsequently to be original again and never again make involuntary imitations.

We must act in such a way that our understanding of works is such that we do not make any kind of imitation, but rather, on the contrary, go beyond this comprehension towards the production of a new architecture.

I have chosen the example of Mies van der Rohe to point out that beyond particularity, beyond individuality, he achieved a determined number of characteristics that we could define as being universal.

Mies radically overcame the individuality of all craftsmen. Indeed, far from clinging obstinately to the affirmation of the personality, he gave architecture more value of vocabulary. Architecture is not made only to respond to programmes; it must make us discover worlds, and herein lies the value of its art. Architecture's Utopian dimension is what of necessity

will allow to recover the social dimension lost by constantly restating its fidelity to craftsmanlike processes.

I should like to evoke another architect, namely Le Corbusier. It is evident that his architecture cannot be considered simply in its own right, but rather in connexion with the time when we examine the dimension of Utopian social proposals for architecture. Two questions directly affecting architecture; architecture as a language, as the enunciation of an individual coherence that must concern universal problems; and on the other hand, that of Le Corbusier, architecture understood as a social challenge; in other words, as the value of proposal, when it works effectively to transform the world.

Evidently the period between 1945 and 1965 gave privilege to the social dimension of architecture while, in contrast, the 1965-85 period has favoured the dimension of architecture as a language.

At the moment I believe that the situation requires these two elements be combined. This possible combination should for us be a subject of reflection.

afirmación de su personalidad, para restituir a la arquitectura más valor de lenguaje. La arquitectura no está hecha solamente para responder a programas. Ella tiene que hacer descubrir mundos y en ello consiste su valor de arte. Su dimensión utópica de propuesta es lo que, necesariamente, le hace recobrar una dimensión social que ha perdido por replegarse constantemente en una finalidad de arquitectura artesanal.

Dimensión social, y este aspecto nos lleva a evocar a otro arquitecto. Le Corbusier. Es evidente que la arquitectura de Le Corbusier no puede ser considerada simplemente en sí misma, sino que sólo puede comprenderse a partir del momento en que examinemos esta dimensión de propuesta utópica y social para la arquitectura. Dos cuestiones que atañen a la arquitectura: La arquitectura como lenguaje, como enunciaci3n de una coherencia individual que debe concernir a los problemas universales por un lado, y por otro, Le Corbusier, la arquitectura entendida como reto social, es decir, como valor de propuesta, cuando actúa efectivamente para transformar el mundo.

Actualmente, creo que la situaci3n exige que se conjuguen estos dos elementos. Debemos reflexionar sobre la posible combinaci3n de ambos.

J a c q u e s L u c a n



Nace en 1947. Es arquitecto. Redactor-jefe de la revista «A.M.C.» y profesor de la Escuela de Arquitectura de Belleville (UP8). Ha participado en numerosas conferencias y coloquios y, particularmente, en encuentros sobre la situaci3n de la arquitectura europea actual.

Born in 1947. Architect. He is Editor of the journal "AMC" and lecturer at the Paris School of Architecture, Belleville (UP8). He has participated in many conferences and colloquia, especially in symposia on the current situation of European architecture.