

EL HOMBRE Y LA CIUDAD SUBLIME

Eduardo Subirats

Escritor, profesor de la New York University

Haciendo referencia a la obra pictórica de Hugh Ferriss, así como su descripción literaria de la ciudad del mañana en su libro The metropolis of tomorrow, el autor pone en relieve la realidad de la ciudad moderna bajo las condiciones culturales y sociales de su transformación.

La pregunta por el hombre o incluso la preocupación por la influencia de la arquitectura sobre la existencia encuentra en Ferriss una respuesta paradójica allí donde contempla la ciudad en su realidad global. La tarea que él dice asumir, «contribuir al desarrollo armónico del hombre»¹, se convierte entonces en su contrario: la visión negativa de su degradación a objeto, de su vida desamparada, y de su radical dependencia respecto a normas y poderes que se encuentran allende los límites de su realidad individual. En el orden racional de la ciudad que ayer era de mañana el hombre ya no es su real inteligencia.

La cuestión sobre el lugar o el no-lugar de la existencia individual en la utopía arquitectónica de Ferriss es expuesta, por lo pronto, bajo un tenor post-humanista que se refleja algunas veces a través de la peculiar ironía de algunas de las inflexiones de su lenguaje, el cual, en ocasio-

nes, raya con un agrio cinismo. Con todo, su planteamiento es radical y conciso desde las primeras páginas de su libro sobre la Metrópolis. ¿Es el hombre realmente sujeto u objeto de la moderna ciudad? —se pregunta el arquitecto—. ¿La ciudad ha sido construida a imagen del hombre, o más bien el hombre está sujeto a través de las condiciones urbanas a una sutil transformación cuyas consecuencias ni siquiera se pueden prever?

La nueva relación entre el hombre y la ciudad se pone de manifiesto, en primer lugar, a través de la representación de la figura humana en sus vistas. A este respecto, la obra de Ferriss distingue claramente dos papeles diferenciados, el del ciudadano, el habitante de la ciudad, que se pierde en la lejanía de sus calles nocturnas, y el del espectador, que contempla la ciudad desde la posición de la distancia. Para los primeros, la ciudad es el espacio inmediato que determina la realidad de sus vi-

das; para los últimos es un paisaje y un escenario, algo que se encuentra en el límite de lo real y lo imaginario².

«Un ulterior descubrimiento queda por hacer —escribió Ferriss al final de su descripción literaria del paisaje urbano, en el prólogo de *Metrópolis*—. Un escrutinio más minucioso permite distinguir de manera inconfundible una cierta partícula, determinados objetos movientes. La ciudad contiene aparentemente, allá en lo bajo... ¡seres humanos!»³. La significación del hombre, en su calidad primera de habitante de la ciudad, es la de lo minúsculo y degradado, es decir, propiamente, de lo que carece de significado. Su realidad es reducida a la de un objeto, una partícula, una apariencia, algo desprovisto de realidad. No alberga ya este individuo humano ninguna autonomía, ninguna dignidad propia, ningún poder que le permitiera competir con la realidad de la ciudad magnificente. «¿Son estos seres minúsculos realmente conscientes de la situación? —se preguntaba Ferriss—. ¿Y estas masas de torres han sido acaso secretadas de alguna manera maravillosa por tales hormigas? ¿O, más bien, estas masas de acero y vidrio son la encarnación de cierta fuerza ciega y mecánica que se ha impuesto por sí misma, como pensada desde el exterior para esta humanidad sin consuelo?»⁴. El arquitecto contempla el universo urbano como una realidad acabada, producida por una fuerza exterior al hombre, el cual ha perdido en ella su centro. En la metrópolis concebida como un universo cristalino, como un reino mineral, aquél no tiene mayor dignidad que la de un residuo anorgánico. Ferriss llamó, en efecto, al habitante de la ciudad «una mota de

polvo»⁵. Podrían citarse a este respecto las palabras que Friedlander dedicó a la relación entre el hombre y la naturaleza en la pintura paisajista de Bruegel el viejo: «el paisaje domina tanto más ilimitadamente, cuanto que los hombres no oponen al poder de la naturaleza ninguna dignidad propia, ni la elevación espiritual de los santos, ni la dignidad corporal del renacimiento»⁶. El poder de la civilización que la arquitectura representa, como segunda naturaleza, se traduce en la realidad humana de la ciudad en efectiva impotencia.

Pero la figura humana aparece también como el receptor fascinado ante la inmensidad de la urbe. La encontramos bajo este papel en las terrazas de los rascacielos, contemplando la ciudad que se extiende a sus pies, o bien admirado por las radiantes arquitecturas que se alzan ante sus ojos. Su punto de mira lo comparte con el del artista-arquitecto y, en dos ocasiones, la figura humana es sustituida por el caballete del pintor como su representante. Pero en todos los casos su situación es elevada, se encuentran en el primer plano de la composición y en posición de espaldas. Sus ademanes evocan, en una ocasión, el sentimiento de admiración o de sorpresa. Tanto su ubicación en la perspectiva del cuadro como el anonimato que le permiten su posición de espaldas, convierte estas figuras en una mediación entre nosotros, es decir, los lectores y espectadores de *Metrópolis* y la representación urbana. Lo mismo que estos personajes virtuales nos confrontamos con la ciudad como espectáculo artístico y especial. Con ellos gozamos, admiramos o reflexionamos sobre la ciudad como realidad visual.

El tema de la figura de espaldas frente al paisaje encuentra un precedente significativo en la pintura paisajista de Caspar David Friedrich. También allí el hombre se encuentra en primer plano y en una posición ya elevada por encima del paisaje, ya lo suficientemente distanciada respecto a él, como para descartar cualquier otro vínculo entre ambos que no sea la contemplación. Nunca participa de la naturaleza como de una realidad inmediata. Su posición y su actitud, lo mismo que en los dibujos de Ferriss, son la del espectador. La naturaleza y el hombre se encuentran separados literalmente por un abismo (figs. 18 y 19), al igual que entre los espectadores virtuales de Ferriss y sus paisajes urbanos se abre siempre el abismo de las calles.

La naturaleza en Friedrich, lo mismo que la ciudad en Ferriss, tiene un carácter sustantivo e independiente del hombre. El paisajista romántico la concibe como una realidad espiritual e interior, como representación pura, aquella que más bien contempla el artista con los «ojos del alma». El mar infinito o la monumentalidad de las montañas no representan la naturaleza como realidad física, sino como orden espiritual y como trascendencia. En ellos se pone de manifiesto sensiblemente lo inmenso, lo perfecto, lo invisible, la infinitud. Para la conciencia romántica, la naturaleza aparece como la representación de la razón.

De una manera análoga, el espectador de los paisajes urbanos de Ferriss no experimenta la ciudad como realidad práctica, como el mundo de relaciones y conflictos en el que está inmerso, sino como espectáculo, drama, representación. Y los personajes de este drama

no son individuos de la vida real de las ciudades, sino símbolos dotados de una dimensión universal. Son el cristal, la luz, la infinitud, las geometrías puras o la misma monumentalidad que confiere a la metrópolis ferrissiana un aspecto extraordinario y surreal. Aquí, el océano de la gran urbe y sus montañas arquitectónicas aparecen como la epifanía de un orden racional, universal y eterno. La sustancia de la ciudad es ideal.

Esta comparación podría prolongarse a las ya citadas obras de Feininger en que las figuras humanas de espaldas contemplan también una naturaleza inmensa y poderosa, más aun una naturaleza «espiritualizada», en la medida en que el pintor la representa a través de una composición geométrica y abstracta, como si se tratara de una colosal obra arquitectónica.

En el romanticismo, esta relación del hombre y la naturaleza define asimismo la característica específica de su sentimiento estético. A menudo se ha llamado la atención sobre la actitud casi adoratoria de los personajes de Friedrich. Éstos se encuentran rodeados de un aura de silencio, de soledad. Sus gestos muestran recogimiento y admiración. Se confrontan con lo absolutamente inmenso, con la infinitud, con el universo. Al mismo tiempo es propio de estos paisajes un momento de gravedad, los signos de lo trágico y del estupor. En la representación de la naturaleza de Friedrich en esta serie de obras apenas se perciben las manifestaciones de vida. Se trata de paisajes uniformes, petrificados, de mares inmóviles. La naturaleza se tiñe de colores invernales, resplandece bajo una luz indeterminada e infinita, se ornamenta

con ruinas, con signos religiosos, con árboles muertos.

Los paisajes de Ferriss poseen también un ambivalente carácter. Son el drama ordenado con arreglo a una razón trascendente que culmina en la epifanía monumental de una arquitectura luminosa. La contemplación de su espectáculo fue entendida por el mismo Ferriss en términos de fascinación⁷. Algo inmenso y más poderoso que nosotros mismos se alza ante nuestros admirados ojos. Estos paisajes despiertan un sentimiento de extrañeza y perplejidad. La experiencia del temor no está alejada de su contemplación entusiasta y fascinada. En la sobredimensionalidad de los rascacielos de Ferriss hay algo excesivo y monstruoso. Las panorámicas de las calles con sus sistemas viales superpuestos, los edificios que se pierden en el cielo nocturno, la atmósfera pesada y oscura de la ciudad brumosa y polucionada, no son precisamente motivos de bucólica alegría. La sustitución de la naturaleza por un universo arquitectónico-mineral convierte la ciudad en una realidad inanimada. La misma dimensión de infinitud propia de los paisajes de Ferriss posee un sentido optimista, lleno de esperanza, de futuro y de realidad; pero la infinitud comprende también el vacío, lo invisible, la nada. Los símbolos sensibles de un orden absoluto y eterno son también los signos del más allá, del reino de la muerte. «Aquí —escribe Bragdon en un artículo sobre *The Metropolis*— se representa un mundo en el que la humanidad ha perecido, y en el que ella ha sido conducida a la muerte a lo largo de la realización de su propio sueño egregio»⁸. Este aspecto de la ciudad utópica de Ferriss se en-

cuentra en las inmediaciones de la negativa visión del expresionismo en la cual, sin embargo, tampoco falta el momento de exaltación y de la trascendencia. «La masa se arrastra en la profundidad... —escribe J. R. Becher en *De Profundis*—. Y aun muriente, es acariciada por el resplandor de una luz celestial»⁹. La ciclópea monumentalidad y los espacios exageradamente grandes de las perspectivas de Ferriss evocan, en fin, algo humanamente incompresible y absurdo en la empresa civilizatoria que, sin embargo, él celebra. Lo inmenso, el poder, lo infinito y fascinante no se encuentran, ni mucho menos, separados de lo sombrío y tenebroso. En Ferriss se pone más bien de manifiesto el entrecruzamiento de ambos momentos. La ciudad cristalina y luminosa está penetrada por la ciudad nocturna. La perspectiva de las alturas no impide la visión del abismo, de lo irracional y caótico, de la «ciudad inferior». En un pasaje de *Metropolis* la ciudad es descrita incluso en los términos de un mundo demonizado que más bien recuerda los excesos del expresionismo: «Descender a las calles de una ciudad moderna debe parecerle, al menos al recién llegado, un poco como el descenso de Dante a los infiernos. Sin duda, un visitante no aclimatizado encuentra en su densa atmósfera, en sus aspectos caleidoscópicos, en la confusión de ruidos y en la complejidad de los contactos físicos ciertas reminiscencias reales de los reinos subterráneos. Pero los condenados, es decir, los habitantes habituales de la ciudad, parecen acostumbrados a ello»¹⁰.

La visión sublime «desde lo alto» se mezcla con la experiencia grotesca «desde abajo». Lo

inmenso se desplaza sin una clara solución de continuidad hacia lo tenebroso. La razón revela un trasfondo caótico, irracional, y los signos de la fascinación se intercambian con los del temor. También los papeles del habitante de la ciudad «inferior» y el espectador de «las alturas» se intercambian, pues aquéllos miran hacia lo alto, y los distantes espectadores de las terrazas de los rascacielos no pueden eximirse de la perspectiva de las profundidades. Pero, además, ambos, el espectador fascinado lo mismo que el habitante perdido, son una y la misma persona, y representan la unidad indisoluble, por más que desgarrada, del sujeto cultural de la metrópolis moderna.

Lo extenso y lo inmensamente grande, la infinitud, la uniformidad, y, al mismo tiempo, el silencio, lo oscuro y lo angustiante son las cualidades que la estética del siglo XVIII, así en Burke, definió bajo la categoría de lo sublime¹¹. Lo sublime es lo grandioso «por encima de toda comparación», escribe también en este sentido Kant¹². Este concepto puede aplicarse tanto a la inmensidad que caracteriza la representación de la naturaleza de Friedrich, como a la monumentalidad de las arquitecturas de Ferriss. Lo sublime posee, al mismo tiempo, una dimensión espiritual, racional, que coincide igualmente en ambos. Los símbolos de lo cristalino, de lo geométrico-abstracto o de la luz, así como la actitud de fascinación, de admiración casi religiosa o de estupor, que encontrábamos en ambas obras, pueden definirse en este mismo sentido. La magnificencia o la grandeza de lo sublime es, desde un punto de vista objetivo, la manifestación sensible de la razón que la experiencia

subjetiva aprehende negativamente como aquello que rebasa sus límites. «Lo propiamente sublime no puede estar contenido en una forma —escribe Kant a este propósito—, sino que afecta a las ideas de la razón; pero éstas, a pesar de que no pueden tener representaciones adecuadas a ellas, son suscitadas y evocadas en el ánimo a través de esta inadecuación, la cual deja representarse sensiblemente»¹³.

Al aplicar el concepto de lo sublime a la obra de Ferriss en particular, se pone de manifiesto, sin embargo, una limitación significativa desde el punto de vista de la concepción de la cultura y del hombre que ella encierra. Es cierto que la categoría clásica de lo sublime está ligada también a las cualidades negativas de lo oscuro o lo angustiante. Propio de lo sublime es el poder, pero también, según Burke, lo vacío y terrible. En Kant, lo sublime estaba relacionado con el sentimiento subjetivo de lo fascinante y grandioso, pero también con el temor, pues la experiencia de lo absolutamente inmenso y poderoso pone de manifiesto, al mismo tiempo, nuestra real limitación subjetiva e individual. Las montañas en la naturaleza y las pirámides en la arquitectura son sublimes, según Kant, pues les caracteriza una realidad que nos trasciende y, con ello, nos fascinan y atemorizan a un mismo tiempo.

Sin embargo, esta dimensión del temor, del sobrecogimiento o de la limitación de la existencia individual es muy relativa en la optimista concepción del mundo de Kant. La filosofía kantiana estableció a este respecto una decisiva distinción entre lo sublime propiamente dicho y lo terrible (Ungeheuer)¹⁴. Lo sublime nunca puede ser amenazante o terrible para el

sujeto, según Kant, porque éste comprende sensiblemente en su experiencia, a través de lo que la limita y de las características negativas del temor o incluso de la angustia, aquel orden superior y armónico de la razón que precisamente garantiza su subsistencia. Lo angustioso, lo tenebroso, lo absurdo sólo serían posibles allí donde, con el espectáculo de lo inmenso, se pusiera de manifiesto sensiblemente la destrucción del orden de la razón. Pero esto es imposible para una filosofía confiadamente racionalista como la del siglo XVIII. La naturaleza nunca puede ser angustiante o amenazante para la concepción teleológica que la Ilustración tenía de ella. Tampoco puede serlo la arquitectura, para Kant, pues le es propia el haber sido erigida para un fin humano. Allí donde el orden absoluto de la razón es mostrado sensiblemente en la grandeza, allí también la existencia individual se siente a salvo. Y ello es lo que la hace sublime. «Un objeto —escribió Kant— sólo es terrible cuando a través de su grandeza destruye la finalidad que constituye el concepto del mismo»¹⁵.

El brillante concepto kantiano de lo sublime serviría de muy poco ante una obra como *La Torre de Babel* de Bruegel, a pesar de que la característica que la define es la magnificencia, su grandeza fuera de toda escala humana. Pues Bruegel trató de representar precisamente la inmensidad de aquella empresa, a la vez arquitectónica y civilizatoria, como algo terrible. Si en esta proeza tecnológica la cultura aparece como una realidad absurda e irracional es porque la misma razón que gobierna su obra destruye su sentido humano. La idea kantiana de lo sublime tropezaría con las mis-

mas dificultades al considerar las vedutas de Piranesi. La magnificencia de sus colosales arquitecturas romanas realza precisamente los aspectos de lo opresivo, lo angustiante, de lo irracional y la destrucción. En los grabados de sus *Carceri* (fig. 21) lo grandioso es, a su vez, aterrador. También allí, el hombre, en medio de un espacio arquitectónico racional y perspectivista, aparece bajo la doble condición del espectador fascinado y del condenado, víctima de una arquitectura que lo convierte en prisionero¹⁶. Resulta inadecuada la categoría de Kant de lo sublime en este caso porque la «magnificencia» de la arquitectura de Piranesi, que es clásica, grandiosa y racional, pone de manifiesto una vida humana privada de sentido. Piranesi polemizaba precisamente con la noción de lo sublime, propia del clasicismo de Winckelmann, como un orden esencial, racional, eterno o inalterable, poniendo de manifiesto su identidad con lo tormentoso y lo horrendo¹⁷. El mismo problema se plantea a raíz de una obra moderna como la película *Metro-polis* de Fritz Lang. Allí también, una y la misma ciudad aparece bajo el doble aspecto de lo elevado y de lo subterráneo; de lo luminoso, racional, optimista, y de lo nocturno, lo irracional y tormentoso; en una palabra, la doble faz de la ciudad superior de los rascacielos y el poder, y la ciudad inferior en que la existencia se degrada a una condición infernal. La elegante visión futurista de la ciudad en la película de Fritz Lang es cuestionada en la misma medida en que se muestra el horror que ella oculta en su subsuelo. La sublimidad de sus asombrosos rascacielos, que Lang vincula explícitamente con una concepción escatológica de la Torre de Babel, aparece como el re-

verso de una civilización tecnológica que se autodestruye.

En la obra de Ferriss, la representación de la civilización y el poder en la arquitectura pone de manifiesto también la angustia que el hombre moderno siente ante el peligro de su amenaza o destrucción. Aquí, lo mismo que en Bruegel, Piranesi o Lang, la proximidad de los símbolos de lo racional, lo celeste y lo luminoso, con los de lo nocturno, subterráneo u oprimente revela la categoría kantiana de lo sublime como históricamente limitada.

Esta crítica puede todavía especificarse sobre la base de algunos de los símbolos que antes he considerado. Los motivos iconográficos de la pirámide y del zigurat, con los que Ferriss identificó algunos de sus rascacielos, representaban un orden universal que, en el caso del zigurat, se vinculaba a las leyes sagradas que regían la existencia urbana. Este significado aparecía como adecuado a la concepción general de Ferriss de un nuevo estilo arquitectónico como representante de una nueva organización urbana y social. A propósito de los rascacielos fundamentales basados en la *Zoning Law*, este vínculo entre arquitectura y legislación urbana se convertía incluso en literal. Pero la pirámide y el zigurat no sólo estaban relacionados con el culto de las alturas, con lo estelar y el poder, sino también con el culto de los muertos y las fuerzas del reino subterráneo. Iconográficamente, los rascacielos-zigurat y los rascacielos-pirámide también estigmatizan la metrópolis futura de Ferriss como un reino de los muertos. Por otra parte, los significados del zigurat como lugar sagrado que representa sensiblemente el orden del cosmos, nunca está se-

parado en la cultura cristiano-occidental de las connotaciones apocalípticas de la Torre de Babel, el símbolo de la construcción de una civilización que, al mismo tiempo, se destruye. En todo caso, el sentido bíblico de la Torre de Babel como *hybris*, como rebasamiento de los límites del hombre y su cultura, y como un camino histórico abierto al vacío y a la nada, no es ajeno a los rascacielos de Ferriss, y en particular a sus *Set-back buildings*, caracterizados precisamente por su sobredimensionalidad y por su ascensión indefinida a un espacio vacío. El rascacielos cristalino, la idea de una ciudad geométrica y la correspondiente noción de una arquitectura resacralizada tan sólo conjuran el caos urbano, la confusión histórica de lenguajes formales y la consiguiente pérdida de orientación cultural en el hombre, a través de un orden racional y absoluto, al precio de esta *hybris* y de la nueva angustia que ella suscita. Ferriss desafió, bajo el signo de una revolución formal, el desorden urbano que le rodeaba, pero en el nuevo orden postulado no se ocultaba tampoco el aspecto de esta angustia. No puede ser casual, en este sentido, que el rascacielos que sirve a la fuerza primordial de la civilización moderna, las ciencias, no sólo encarne de la manera más radical el símbolo del cristal, sino que, además, en su descripción literaria, Ferriss emplee existencialísticamente las metáforas de la noche, de lo inanimado y de la nada.

Tal perspectiva acerca mutuamente los planteamientos de Ferriss y Piranesi. Común a ambos es, en primer lugar, su concepción del dibujo o el grabado arquitectónico como representación de la civilización. Esta semejanza

afecta también al contenido de su visión de la cultura clasicista en un caso, y moderna en el otro. La monumentalidad y la identificación de la arquitectura con la ingeniería señalan una misma dimensión histórica del poder en la arquitectura. Pero esta comparación puede extenderse a los aspectos más específicos de ambas obras. La confrontación entre la ciudad «sublime», clasicista y racional, y la ciudad «terrible», irracional y angustiante, o más bien la reconstrucción del aspecto negativo de la arquitectura y el poder en la era de la razón, definen la intención fundamental de las *Carceri*. Su exploración de lo «nocturno» encuentra un paralelismo en el espacio urbano de la «ciudad inferior» de Ferriss, y muy particularmente, la construcción luminosa de espacios arquitectónicos «subterráneos» en algunos de sus dibujos (particularmente en su obra *Power in Buildings* –láms. 11 y 27, cf. también lám. 33-). En Piranesi hay una identificación explícita de los instrumentos de construcción con los instrumentos de tortura (las grúas y argollas en fig. 46). Esta identificación es más explícita en aquellos dibujos de Ferriss en los que la representación del poder de las obras de ingeniería coincide con máquinas de guerra (láms. 6 y 28). La comparación entre la obra de Piranesi y de Ferriss puede prolongarse ulteriormente al lugar de la figura humana. El hombre aparece en las *Carceri* bajo la doble figura de espectador y víctima (de la arquitectura). Ferriss, por su parte, define al hombre como espectador y como condenado, tanto en su representación gráfica, como en su exposición literaria de la utopía urbana del futuro. Por lo que respecta al lugar del hombre en el cosmos urbano, la categoría de lo sublime es tan inapropiada en el

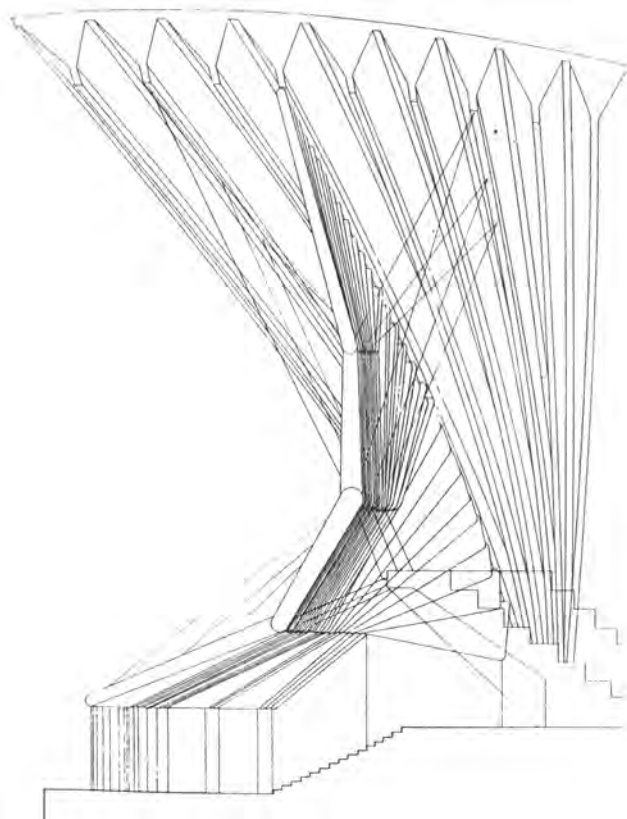
caso de Ferriss, como en el de Piranesi, con cuya obra existen paralelismos en más de un aspecto (figs. 21 y 22). Pues, en esta visión de la ciudad, lo racional, lo universal, lo eterno no sólo no garantizan la autonomía humana, sino que ponen de manifiesto su efectiva servidumbre y degradación.

Ferriss imaginó una ciudad que es celeste y eterna, sagrada y sublime. Pero su magnificencia no oculta el temor. Esta visión conflictiva y contradictoria también coincide con la arquitectura del expresionismo. La «Casa de cristal» que corona los pasajes arquitectónico-iniciáticos del libro *Alpine Architektur* de Taut, es asimismo la representación cristalina de un orden sagrado del universo y una organización armónica de la nueva humanidad. Taut concibió esta catedral como «sublime» en un sentido todavía más próximo a la exaltación religiosa del éxtasis místico. En ella, el iniciando contempla el orden absoluto del mundo reflejado en la arquitectura. Admira primero la armonía cristalina de la catedral, más tarde, la arquitectura de las montañas alpinas, y, por fin, el orden de la tierra y la construcción espacial del cosmos. Pero en el momento culminante de la visión sublime el mundo revela su vacío, el silencio y la muerte. Taut cerró su simulacro arquitectónico de una cosmogonía con la siguientes palabras: «Estrellas - Sueño - Muerte - LA GRAN NADA - LO INNOMINADO»¹⁸.

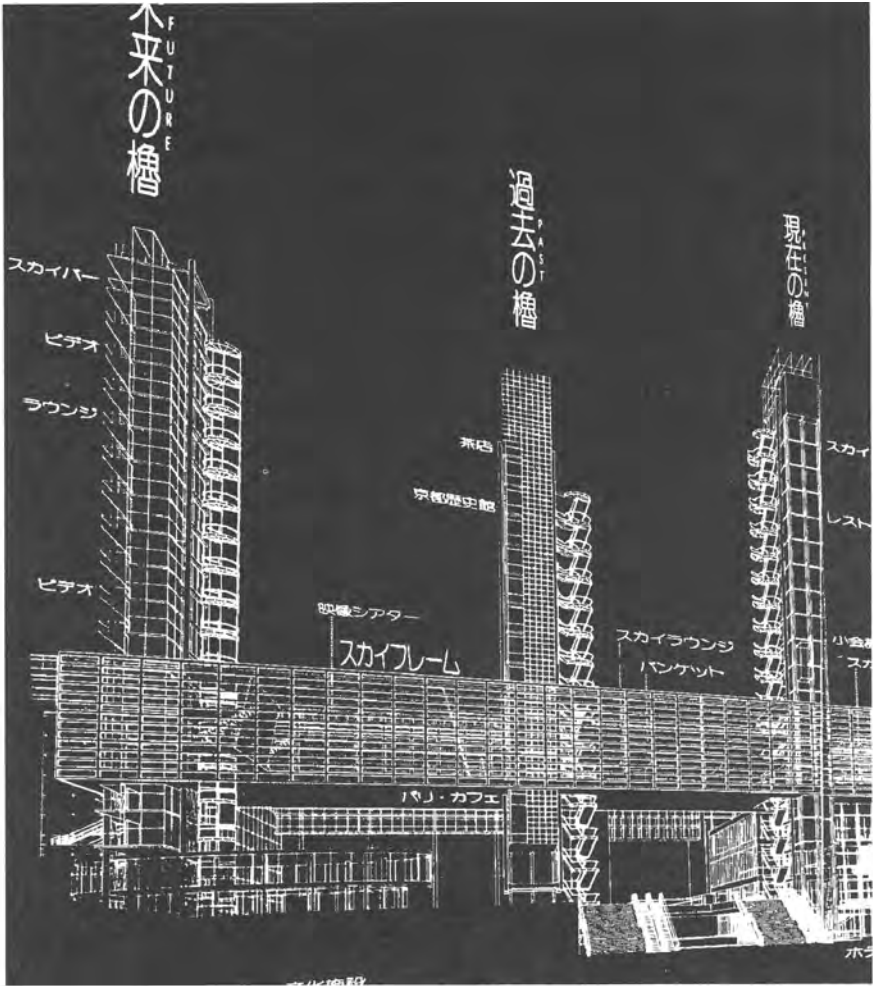
«Esta edad ha sido llamada invariablemente 'la era de la ciencia'... –escribió Ferriss en las últimas páginas de su libro *Power in Buildings*– ella es, al mismo tiempo, la edad de un peligro universalmente reconocido... el poder de la construcción es también el poder de la destrucción»¹⁹.

NOTAS

- ¹ R. Ferriss, *The Metropolis*, op. cit., págs. 61 y 142. Cf. también: H. Ferriss, «Modern Architecture», en: *The Architectural Forum*, vol LIII (1930), págs. 535 y ss.
- ² Cf. Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton 1981, págs. 34 y s.
- ³ H. Ferriss, *The Metropolis*, op. cit., pág. 15.
- ⁴ *Ibid.*, pág. 16.
- ⁵ *Ibid.*, pág. 15.
- ⁶ Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei*, Den Haag 1947, pág. 93.
- ⁷ H. Ferriss, *The Metropolis*, op. cit., por ejemplo, pág. 15.
- ⁸ Claude Bragdon, *The Arch Lectures*, Nueva York 1940, pág. 56.
- ⁹ Johannes R. Becher, «De Profundis II», en: Martin Reso (ed.), *Expressionismus*, Berlin-Weimar 1969, pág. 186.
- ¹⁰ H. Ferriss, *The Metropolis*, op. cit., pág. 18.
- ¹¹ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Notre Dame, Indiana 1968, pág. 78.
- ¹² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, en: *Kant's Gesammelte Schriften*, Berlin 1913, pág. 248.
- ¹³ *Ibid.*, pág. 245.
- ¹⁴ *Ibid.*, págs. 252-253.
- ¹⁵ *Ibid.*, pág. 253.
- ¹⁶ John Wilton-Ely, *The Mind and Art of G.B. Piranesi*, Londres 1978, pág. 89.
- ¹⁷ Klaus Heinrich, *Dafflemer Vorlesungen*, (Anotaciones de las lecciones) Berlín 1977-78.
- ¹⁸ Bruno Taut, *Alpine Architektur*, 1919.
- ¹⁹ H. Ferriss, *Power in Buildings*, op. cit., fig. 49 (leyenda).



J. Utzon / Ópera de Sidney



Bernard Tschumi – Megaproyecto para la Kyoto Station Concurso 1990