

# En defensa del proyecto moderno

VICTOR PÉREZ ESCOLANO

## CARTA OCTAVA

*Escrita, evidentemente, en respuesta a una observación hecha probablemente por teléfono —ya que no se conserva ninguna huella— concerniendo a la manera de comer, y contiene también la negación del hecho de que sea necesario llevar los pantalones con raya. Toda la carta está adornada de paralelismo bíblicos.*

*Te lo juro: ¡los pantalones no deben llevar raya!*

*Los pantalones se llevan para no tener frío.*

*Pregúntaselo a los Serapiónidas.*

*Agacharse sobre la comida quizá no sea, verdaderamente, bonito.*

*Tú dices de nosotros que no sabemos comer.*

*Que nos agachamos demasiado sobre los platos, y no llevamos la comida hacia nosotros.*

*Quiere decir que nos sorprenderemos recíprocamente.*

*Este país, donde los pantalones tienen que tener la raya por delante tiene para mí mucho de sorprendente; los más pobres meten de noche los pantalones bajo el colchón.*

*En la literatura rusa este método es conocido: se encuentra aplicado en Kurpin a los mendigos profesionales de origen noble.*

*¡Cuyas costumbres me irritan!*

*Igual se irritaba Liovin —Ana Karenina— cuando veía que en su casa no cocían la mermelada de acuerdo con su método, sino de acuerdo con el de la familia de Kitty.*

*Cuando el juez Gedeón alistó una tropa de guerrilleros para un ataque contra los filisteos, antes que nada mandó a casa a todos los que tenían familia.*

*Luego el ángel del Señor le mandó conducir al río todos los guerreros sobrantes y elegir para el combate únicamente a los que bebían el agua del hueco de la mano y no se inclinaban a lamerla como los perros.*

*¿Es posible que nosotros seamos malos guerreros?*

*iremos de dos en dos con el fusil en bandolera, con los cartuchos en los bolsillos de los pantalones (sin raya), defendiéndonos a tiros de la caballería, detrás de las empalizadas, nos iremos de nuevo a Rusia, quizá sobre los Urales, a edificar la Nueva Troya.*

*Pero es mejor no agacharse sobre los platos.*

*¡Es terrible el juicio, cuando juzga Gedeón! ¿Qué ocurrirá si él no nos acoge en su ejército?*

*La Biblia se repite curiosamente.*

*Una vez los hebreros derrotaron a los filisteos. Estos corrían, corrían de dos en dos, escapando, a través de un río.*

*Los hebreros pusieron junto al vado unas patrullas.*

*Entonces era difícil distinguir un filisteo de un hebreo: unos y otros, probablemente, iban desnudos.*

*La patrulla decía a los fugitivos: —Di la palabra Scibboleth.*

*Pero los filisteos eran incapaces de pronunciar el sonido, se decían Sibbolith.*

*Entonces les mataban.*

*En Ucrania vi una vez a un muchacho hebreo. No podía mirar el maíz sin ponerse a temblar.*

*Me contó:*

*Cuando mataban en Ucrania, a menudo era preciso comprobar si quien debía ser muerto era hebreo.*

*Le decían: Di kukurisa<sup>1</sup>.*

*El hebreo decía kukurutsa.*

*Le mataban.*

<sup>1</sup> En ruso «maíz».

VIKTOR SKLOVSKY: «Zoo o cartas de no amor»  
Barcelona, Anagrama, 1971 (Moscú, 1923).

En las desilusiones de nuestro tiempo no es casual traer a colación, repetidamente, a Charles Baudelaire. Su teoría de lo moderno se hace particularmente atractiva, pues es testimonio de su tiempo postromántico, acunadora de una gran generación de la desilusión. Hoy es ya normal reconocer en Baudelaire un pilar de la componente romántico-progresista que está en el origen histórico de la vanguardia, de la modernidad. Dice su canto a la belleza, XVII de «Las flores del mal»:

*Oh mortales, bella soy, como ensueño  
de piedra,  
y mi pecho, que alternativamente a todos  
torturó,  
fue creado para inspirar al poeta un amor  
eterno y mudo en semejanza a la materia.*

*En el azur reino cual esfinge incomprendida;  
enlazo corazón de nieve y blancor de cisnes;  
odio el movimiento que las líneas altera,  
y si nunca lloro es que nunca me río.*

*Los poetas, al verme en actitudes altisonantes  
y copiadas, diríase, de monumentos imperecederos,  
sus días utilizarán en austeras cavilaciones;*

*yes para fascinar a tan dóciles amantes  
y transformar todo en hermosura tengo espejos límpidos  
¡mis ojos, mis grandes ojos con brillo eterno!*

Crisis de la vanguardia y crisis de la modernidad. ¿Crisis o superación? La reflexión sobre ello es lo procedente antes de cualquier afirmación apresurada.

Decía Baudelaire que «el arte no puede ni podrá prescindir de ese elemento transitorio, fugaz, cuyas metamorfosis son continuas; allí donde está ausente se pierde forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible como la de la primera mujer antes del pecado». El arte como metamorfosis continúa: ahí radica el sistema de su modernidad. Y recordemos aquella otra frase suya: «un sistema es una especie de condenación que nos obliga a una abjuración perpetua».

Cuando en el panorama internacional del arte y de la arquitectura se pregona la transvanguardia y lo postmoderno, ¿cabe aceptar, sin más, ese juego terminológico? Las palabras, una vez más, enredan y cautivan a su conjuro.

La dialéctica entre lo clásico y lo moderno que sustenta el fenómeno renacentista, conduce a la «querrela entre los antiguos y los modernos» que alcanza su madurez con la Ilustración. La emancipación de lo moderno se consolida cuando el concepto de «perfección» —ideal estético— es sustituido por el de «perfectibilidad» —ideal científico—. Como ha señalado M. Tafuri el eclipse de la Historia y el fin del objeto se ligan: «la esfera de Piranesi y la mecánica paradójica de sus arquitecturas fantásticas, el utopismo de Ledoux, de Boullée, de Lequeu o de Sobre, el realismo de Quarenghi, de Valadier o de Chalgrin» son testimonios de ello. Entre 1817 y 1826 Hegel decreta «la muerte del arte», lo cual es, ya para su tiempo, un diagnóstico lúcido. Dice Ta-

furi: «lo que las tendencias románticas querrian conseguir en arquitectura es la imposible fusión entre un presente que se teme en el mismo momento en que uno se sitúa en él de manera estable, y un pasado que no se desea interpretar como tal y del cual se teme su significado; todo ello porque una lectura exacta del pasado conduciría inexorablemente al descubrimiento de aquél significado del hoy que el artista del eclecticismo romántico, desesperadamente, quiere esconder».

Muchos atributos crecen y adquieren una dimensión equivalente de la Belleza, ya que el centro de ésta no es ajeno a ellos: lo pintoresco, lo exótico, lo gracioso, lo sublime,... alcanzan respuesta en la sensibilidad del hombre moderno. Para éste se instituye la doctrina histórica del Progreso; ¿para qué la Historia?: por vez primera la Historia se hace pensando en el porvenir. Es decir, la vanguardia se funda históricamente con el romanticismo progresista.

En este punto se hace precisa, sin más demora, una nueva reflexión que afronte la cuestión general de nuestra crisis disciplinar: la crisis del Movimiento Moderno oculta la crisis del proyecto moderno. Y para tratar de desentrañar tal aporía contestemos con J. Habermas a la pregunta que se hacía en su discurso tras serle otorgado el premio Adorno en septiembre de 1980: ¿cómo se sustituye el rechazo de los paradigmas que ha propuesto la modernidad en nuestro siglo por el rechazo del paradigma del proyecto moderno?

consideración crítica menos ideologizada del postmodernismo.

La autonomía de la arquitectura correspondería a su entendimiento sólo bajo imperativos de carácter formal (Eisenman, House I y House II, Princeton y Hardwick, 1967 y 1969).

La primacía de los valores gráficos reduciría la arquitectura a su expresión plástica emulativa, ajena a su realización, a su materialización, atrapada en los circuitos de las exposiciones y de los concursos (Agrest, Gandelsonas, Machado y Silvetti, Roosevelt Island Housing Concourse; Roma Interotta, 1978).

La negación de los componentes sociales, técnicos y funcionales correspondería a lo que Tafuri a descrito como una «moderna versión de joyas indiscretas».

El elitismo figurativo correspondería al restringido «reino de las construcciones mentales» (Tzonis 1969) en el que puedan hacer sus incursiones miles de alumnos de arquitectura, futuros parados, a fin de evadir sus frustraciones.

El ambiente como marco escenográfico facilitaría las propuestas de soluciones efectistas, de carácter eminentemente frívolo (desde los Best de Site hasta Portman, pasando por el propio Hollein).

El manierismo permisible significaría la arbitraria mezcolanza de pasado y presente, siendo posible todo en el interior de la contradictoria metrópoli, (los últimos edificios de Johnson), sede de la incesante renovación de las

mercancías, en el intento de hacer subsistir el sistema capitalista mundial y el imperialismo.

Este conjunto de argumentos en contra de la arquitectura postmodernista presentados como contenidos conceptuales unitarios a toda la experiencia diversa de la cultura arquitectónica de los últimos quince años, debe ser ponderado con serenidad a la luz de otras reflexiones. Así, por ejemplo, la efectuada por Tomás Maldonado.

Para el hasta ahora director de «Casabella» no se puede medir el portmodernismo en base al rigor o la coherencia. Si a la amalgama de manifestaciones reunidas como postmodernas les une el denominador común de su repudio al Movimiento Moderno. ¿Pero que suelen entender por Movimiento Moderno? La morfología edilicia originada por el racionalismo/funcionalismo. Y ya, en este punto de partida, se manifiesta una identificación inadecuada.

El término Movimiento Moderno es foco de permanentes ambigüedades y no pocos historiadores declinan su uso (M. Tafuri y F. Dal Co, por ejemplo). Por su parte, E. N. Rogers decía que «el mayor equívoco surge cuando se insiste en considerar el "estilo" del Movimiento Moderno por las apariencias figurativas y no como expresión de un método que trata de establecer nuevas y más claras relaciones entre los contenidos y las formas».

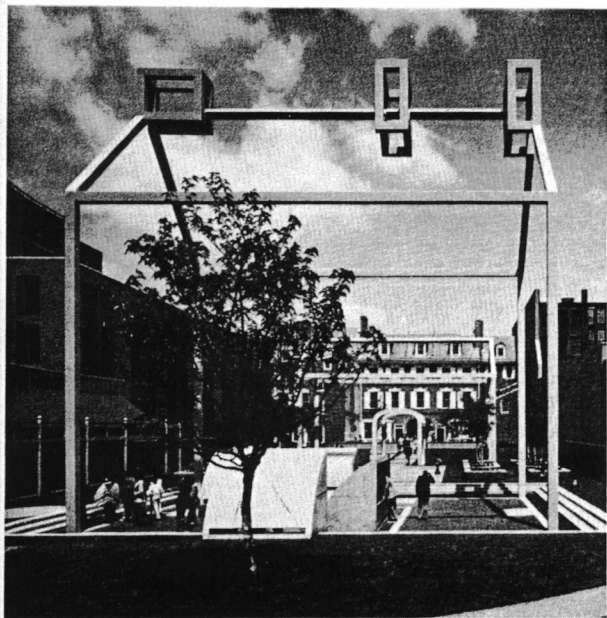
Para quienes el Movimiento Moderno tiene una precisa definición «temporal» en la historia de la ar-

quitectura se hace obligado distinguir entre Movimiento Moderno y arquitectura moderna.

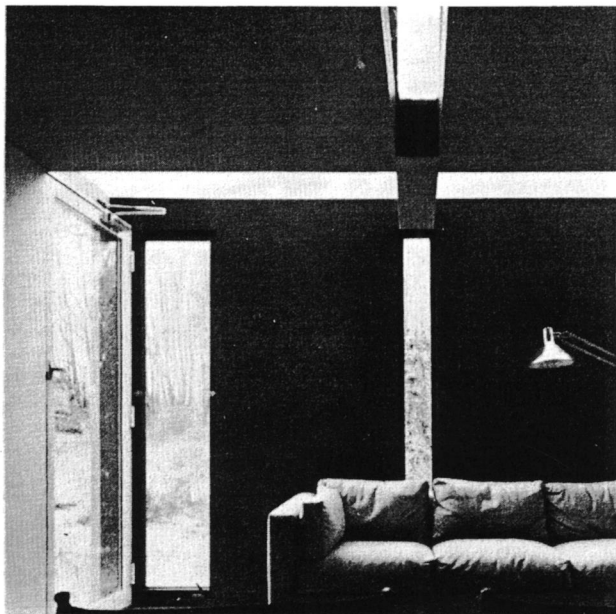
Entiendo que la idea básica de proyecto moderno es fundamento de una consideración en extenso y complexiva de la arquitectura moderna, en cuyo desarrollo caben diversas vicisitudes históricas, perfectamente susceptibles de confrontación poética o figurativa.

Siguiendo con Maldonado: entendido el Movimiento Moderno como «esa» morfología «prohíbilista», derivada del trabajo específico de algunos arquitectos guía (como dijo Hitchcock), el postmodernismo se excita en la contraposición de múltiples morfologías: el vistoso repertorio a la manera de Las Vegas (o «walth-disneyano» más que «lasvegiano»); el mundo figurativo de Carrá, Sironi y De Chirico; el gusto tardo-dadaísta por los planteamientos banales y efímeros; o, al límite, la excursión, con o sin bagaje por los elementos estilísticos de la arquitectura, más o menos monumental, del pasado.

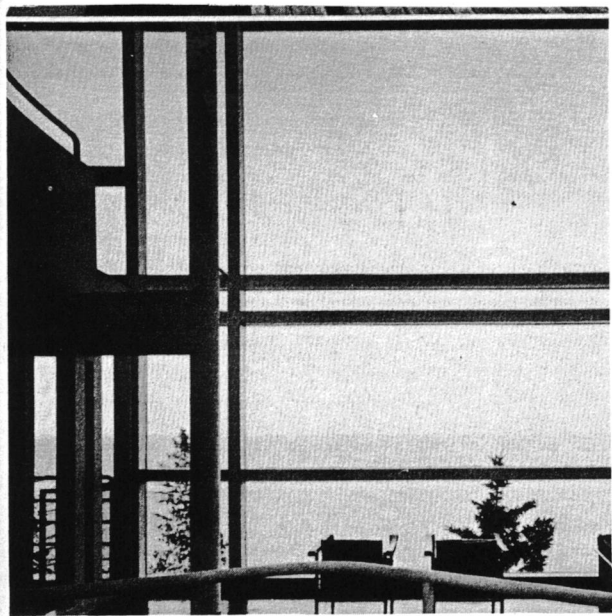
Estamos ante un polimorfismo demostrativa de una distorsión cultural, y no sólo cultural como antes veíamos, resultante de un reduccionismo, supuestamente disciplinar, por el que a la proyectación arquitectónica sólo cupiese aproximarse en términos puramente visivos (más bien, en gran medida, en términos de efectismo visual al amparo de leyes publicitarias, y en los dos sentidos del término).



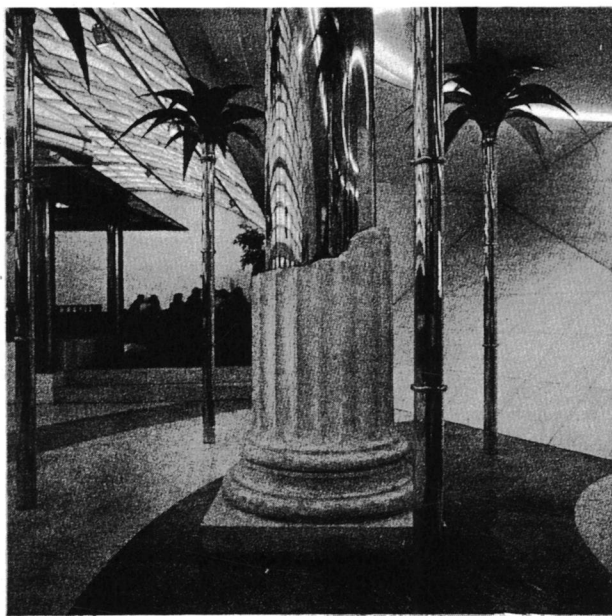
*Patio Franklin, Venturi y Rauch.*



*House VI, P. Eisenman.*



*Casa Douglass, R. Meier.*



*Austrian Travel Agency, H. Hollein.*

consideración crítica menos ideologizada del postmodernismo.

La autonomía de la arquitectura correspondería a su entendimiento sólo bajo imperativos de carácter formal (Eisenman, House I y House II, Princeton y Hardwick, 1967 y 1969).

La primacía de los valores gráficos reduciría la arquitectura a su expresión plástica emulativa, ajena a su realización, a su materialización, atrapada en los circuitos de las exposiciones y de los concursos (Agrest, Gandelsonas, Machado y Silveti, Roosevelt Island Housing Concourse; Roma Interotta, 1978).

La negación de los componentes sociales, técnicos y funcionales correspondería a lo que Tafuri a descrito como una «moderna versión de joyas indiscretas».

El elitismo figurativo correspondería al restringido «reino de las construcciones mentales» (Tzonis 1969) en el que puedan hacer sus incursiones miles de alumnos de arquitectura, futuros parados, a fin de evadir sus frustraciones.

El ambiente como marco escenográfico facilitaría las propuestas de soluciones efectistas, de carácter eminentemente frívolo (desde los Best of Site hasta Portman, pasando por el propio Hollein).

El manierismo permisible significaría la arbitraria mezcolanza de pasado y presente, siendo posible todo en el interior de la contradictoria metrópoli, (los últimos edificios de Johnson), sede de la incesante renovación de las

mercancías, en el intento de hacer subsistir el sistema capitalista mundial y el imperialismo.

Este conjunto de argumentos en contra de la arquitectura postmodernista presentados como contenidos conceptuales unitarios a toda la experiencia diversa de la cultura arquitectónica de los últimos quince años, debe ser ponderado con serenidad a la luz de otras reflexiones. Así, por ejemplo, la efectuada por Tomás Maldonado.

Para el hasta ahora director de «Casabella» no se puede medir el portmodernismo en base al rigor o la coherencia. Si a la amalgama de manifestaciones reunidas como postmodernas les une el denominador común de su repudio al Movimiento Moderno. ¿Pero que suelen entender por Movimiento Moderno? La morfología edilicia originada por el racionalismo/funcionalismo. Y ya, en este punto de partida, se manifiesta una identificación inadecuada.

El término Movimiento Moderno es foco de permanentes ambigüedades y no pocos historiadores declinan su uso (M. Tafuri y F. Dal Co, por ejemplo). Por su parte, E. N. Rogers decía que «el mayor equívoco surge cuando se insiste en considerar el "estilo" del Movimiento Moderno por las apariencias figurativas y no como expresión de un método que trata de establecer nuevas y más claras relaciones entre los contenidos y las formas».

Para quienes el Movimiento Moderno tiene una precisa definición «temporal» en la historia de la ar-

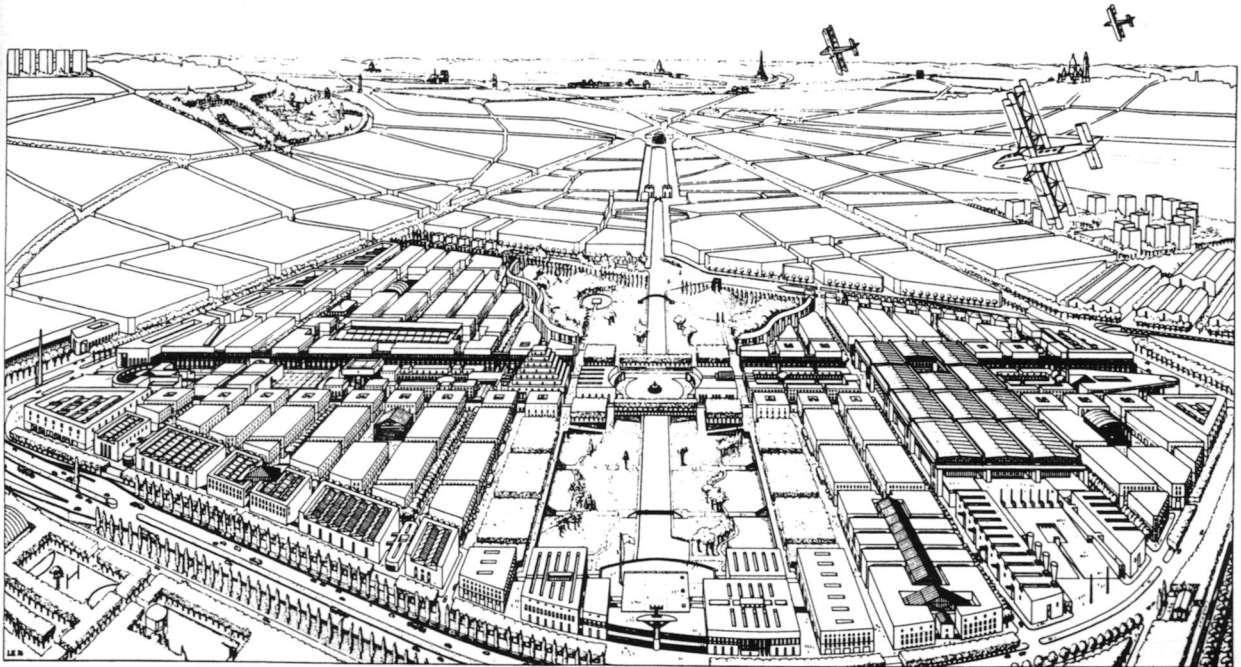
quitectura se hace obligado distinguir entre Movimiento Moderno y arquitectura moderna.

Entiendo que la idea básica de proyecto moderno es fundamento de una consideración en extenso y complejiva de la arquitectura moderna, en cuyo desarrollo caben diversas vicisitudes históricas perfectamente susceptibles de confrontación poética o figurativa.

Siguiendo con Maldonado: entendido el Movimiento Moderno como «esa» morfología «prohibicionista», derivada del trabajo específico de algunos arquitectos guía (como dijo Hitchcock), el postmodernismo se excita en la contraposición de múltiples morfologías: el vistoso repertorio a la manera de Las Vegas (o «walt-disneyano» más que «lasvegasiano»); el mundo figurativo de Carrá, Sironi y De Čirico; el gusto tardo-dadaísta por los planteamientos banales y efímeros; o, al límite, la excursión, con o sin bagaje por los elementos estilísticos de la arquitectura, más o menos monumental, del pasado.

Estamos ante un polimorfismo demostrativa de una distorsión cultural, y no sólo cultural como antes veíamos, resultante de un reduccionismo, supuestamente disciplinar, por el que a la proyectación arquitectónica sólo cupiese aproximarse en términos puramente visivos (más bien, en gran medida, en términos de efectismo visual al amparo de leyes publicitarias, y en los dos sentidos del término).

ALBA  
BIBLIOTECA SEVILLA



La Villette, León Krier.



Almacenes Best, Site.

El cansancio por la modernidad arquitectónica se alinea, con bastantes elementos en común, con el problema general de la denominada crisis de la vanguardia artística. Es más, no pocos tics de la transvanguardia o post-vanguardia se trasladan al postmodernismo arquitectónico. Lo que un crítico denominó «el anticuariado de lo moderno y de lo contemporáneo» a la vista de los acontecimientos artísticos, especialmente en el campo de la pintura, entre 1969 y 1974, produjo una reacción que Bonito Oliva expresaba muy agudamente: «¿Cómo responde la crítica de arte a esta crisis? Precisamente con el reciclaje y la historización, dando la espalda al futuro y primando el pasado próximo, poniendo a un presente tan problemático en una posición oscilante entre la "arqueología del presente" y la "futurología del pasado"».

Es necesario examinar la supuesta unitariedad postmoderna (la condición postmoderna de Lyotard, por ejemplo). Desvelar su carácter de fábula. Como decía Tafuri, también en arquitectura la operación post-moderna es una cuestión de mercado, más que teórica. Una vaga crítica al concepto de modernidad, como antes veíamos, es el inexistente hilo conductor que «une» experiencias tan diversas como la negación radical de lo «moderno» de León Krier, las ironías de Hans Hollein o la pintura de Massimo Scolari.

¿Puede caer el arquitecto en esa fábula? En todo caso podría llegar a ser excusable de alcanzar gran

calidad su trabajo. Pero no es admisible que en ella caiga el historiador, pues denotaría, precisamente, una mala calidad de «su» trabajo.

Dice Tafuri que consolidar la fábula del postmodernismo consolida, a su vez, la fábula de la existencia de un Movimiento Moderno (el inventado por Pevsner en 1937).

Frente a las reunificaciones míticas, pues ¿qué obtiene si no la pugna el Post-Modern versus el Movimiento Moderno?, sólo cabe desarrollar la capacidad crítica: diseminar, escindir, despedazar, buscando filón a filón, los impactos y las tangencias que sobre el mundo institucional comportaban antes, y comportan ahora, las múltiples tendencias de la arquitectura.

Sin post ni trans las vanguardias poseen el denominador común de una técnica que les es propia: la «puesta en discurso» de la transgresión. Las transgresiones, como las denomina Foucault, son nuestro objetivo, no las gratuidades, que no constituyen discurso y no rozan, ni de lejos, el mundo institucional.

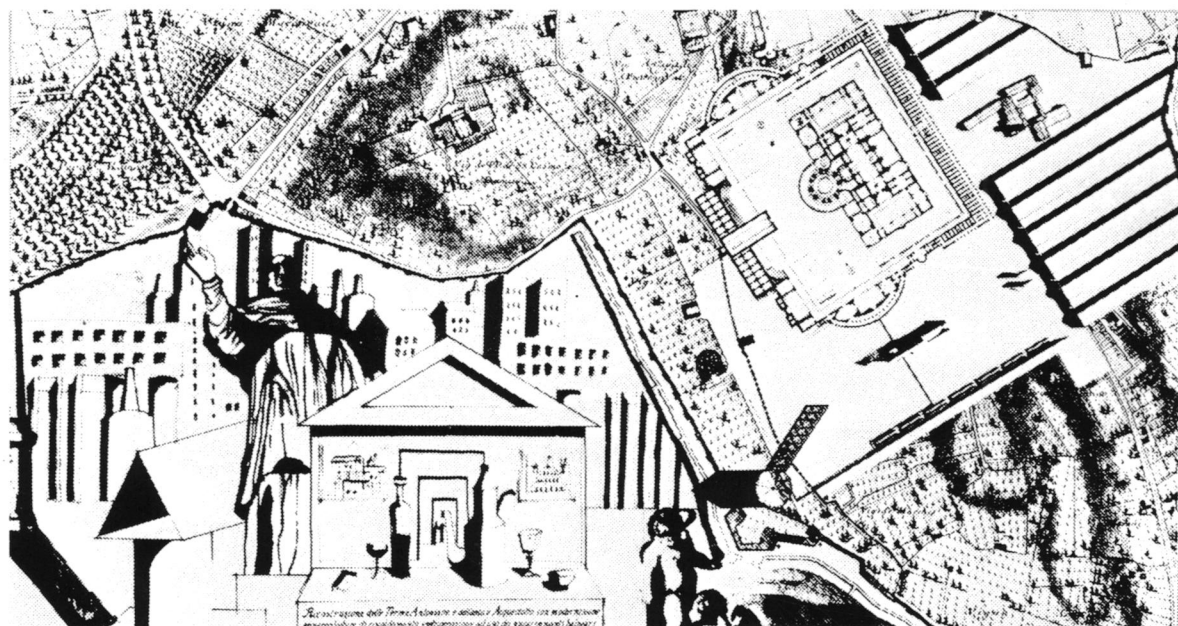
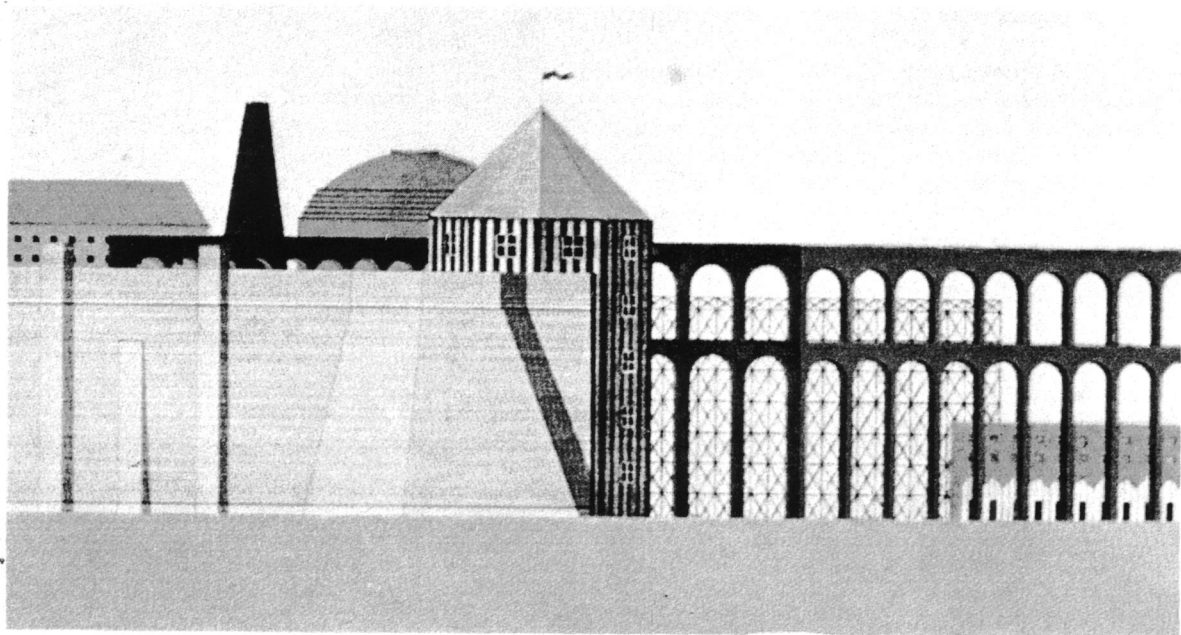
Las vanguardias se han propuesto siempre cambiar *todo* el conjunto institucional, son militantes, asumen un intento de dominar la técnica y sus formas, exorcizándolas.

Examinadas las técnicas de la vanguardia histórica, ¿son muy distintas las operadas por arquitectos como Kahn o Venturi? El collage o el bricolage de Venturi o la resacralización de la arquitectura

en Kahn son elocuentes al respecto. Pero en los Five ya no es lo mismo, ni lo es entre ellos; entre ellos, aunque existan claras diferencias entre Graves y Hejduck, por ejemplo, cabe apreciar una tendencia a la «estética de la nostalgia»: bien declarada explícitamente, como en Hejduk, con su arquitectura dibujada, literaria; o en Eisenman, para quien Europa es el Dios de la abstracción, el sueño de la cultura matemática, del lenguaje elocuente del vacío.

No estamos ante un problema que consista en establecer la contradicción existente entre nuevos órdenes y permanencia de la crisis, o simplemente entre lenguajes que son recíprocamente intraducibles. La contradicción está dentro de cualquier lenguaje, de cualquier técnica; incluso si (y precisamente porque) esta ha sido racionalizada en tanto que individualizada. Mientras los lenguajes sean intraducibles continúan incidiendo recíprocamente, pues se examinan continuamente sus límites, se ponen en colisión. Es decir, su estatus de autonomía, su «racionalización», se pone en juego al afrontar la contradicción que los atraviesa.

La patria vienesa de la filosofía que nos da ramalazos de luz en la meditación sobre nuestro tiempo se nos hace patente. Como ha escrito Franco Rella, «la práctica analítica de la producción estética se construye como una producción de conocimiento, y como una transformación; en un proceso "lento, fatigoso, incierto", dice Freud, sin ninguna garantía de



Roma interotta, proyecto de A. Rossi.



"fundamento sobre el que todo reposa". Con lo que podemos observar como el "conservador" Freud, estando dentro de una cultura que en el fondo deseaba preservar, ha minado de forma decisiva los fundamentos del saber dominante de esta cultura».

Una sonrisa hacia la «racionalización» postmoderna y su ansia dominante. Una vez más la retícula lingüística trata de ser el velo que se extiende sobre la pluralidad de lo real para unificarlo en la *cosa*. «Yo» y «cosa», «sujeto» y «objeto», los viejos fetiches de la razón, soportes de la verdad, de la «seducción de la lengua» (también arquitectónica) y «de las palabras» que ocultan «el horrendum pudendum» de los metafísicos (y también de los arquitectos metafísicos).

M. Cacciari lo definió muy bien en su libro «Krisis. Saggio sul pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein»: «La crisis del sistema clásico, tanto económico como físico, es también la crisis del pensamiento dialéctico en cuanto que crisis de toda posible refundación *sintética* del discurso ideológico».

También Freud decía que las ideologías son construcciones delirantes producidas socialmente. Para quienes pensamos que la historia debería ser algo que removiese esas construcciones, se nos presenta la paradoja de que la historia, como el arte, se hace individualmente.

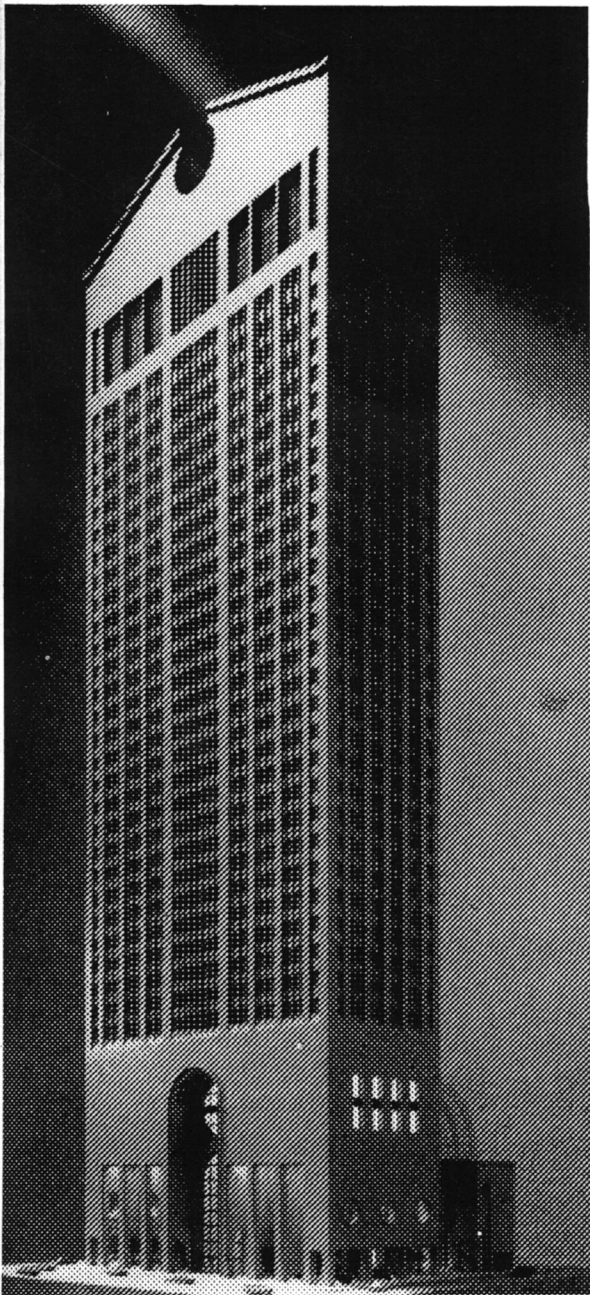
Pero unos y otros tenemos el proyecto moderno. Por lo cual bien vale cerrar con Habermas: «los in-

telectuales que todavía se sienten comprometidos con el proyecto de lo moderno deben retomar y representar las causas estructurales no analizadas por los neoconservadores. El estado de ánimo, en el que hoy los neoconservadores pueden basar sus afirmaciones, nada tiene que ver con un malestar social cuya causa son las consecuencias antinómicas de una cultura que ha desbordado los museos y ha hecho irrupción en la vida». Su opinión, la de Habermas, es la de no dar por perdido lo moderno y su proyecto, sino aprender de sus equivocaciones y de los errores de su exagerado programa de superación.

Así, para la arquitectura, para la cultura arquitectónica se debe reivindicar su papel y su espacio en el proyecto moderno; y consecuentemente, desde las diversas disciplinas de su conocimiento, tanto el proyecto como la teoría y la historia, reconocer los problemas abiertos y no resueltos.

#### Referencias

- Aa.Vv., «After Modern Architecture», en *Arquitecturas Bis* 22, mayo 1978 (textos de Moneo, Gandelsonas, Bohigas, Eisenman, Piñón y Vidler).
- BAUDELAIRE, Ch.: *Las flores del mal*. Madrid, 1977 (1857).
- BELL, D.: *The Cultural Contraditions of Capitalism*, 1976.
- BONITO OLIVA, A.: *La transvanguardia italiana*. Milán, 1980.
- CACCIARI, M.: *Krisis. Saggio sul pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*. Milán, 1976.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. México, 1974 (1966).
- HABERMAS, J.: «Moderno, Postmoderno e Neoconservatorismo», en *Alfabeta*, marzo 1981.
- HABERMAS, J.: «La modernidad inconclusa», en *El Viejo Topo*, 64, enero 1982.
- HITCHCOCK, H. R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid, 1981 (1958).
- JENKS, Ch.: *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Barcelona, 1980 (1977).
- JENKS, Ch.: *Late-Modern Architecture*. Nueva York, 1980.
- LYOTARD, J. F.: *La condizone postmoderna*. Milán, 1981 (1979).
- MALDONADO, T.: «Il Movimento Moderno e la questione "post"», en *Casabella*, 463-464, noviembre-diciembre, 1980.
- MATTEI, M.: «Philip Johnson: moderno o post?», en *Casabella*, 468, abril, 1981.
- RELLA, F. (ed.): *La crisis freudiana*. Milán, 1977.
- SEGRE, R.: «Pluralismo y posmodernismo (una visión periférica)», en *CAU*, 68, diciembre, 1980.
- TAFURI, M. y DAL CO, F.: *Arquitectura contemporánea*. Madrid, 1978 (1976).
- TAFURI, M.: *La sfera e il labirinto*. Turín, 1980.
- TZONIS, A.: *Hacia un ambiente no opresivo*. Madrid, 1977.
- TZONIS, A. y LEFAIVRE, L.: «La fase narcisista de la arquitectura», en *Arquitectura*, 226, 1980.



Edificio para la AT & T, P. Johnson.

LE CORBUSIER, «Mensaje a los estudiantes de arquitectura».

Buenos Aires, 1959 (1957, París)

*Desearía llevar al examen de conciencia y al arrepentimiento a quienes con toda la ferocidad de su odio, de su pánico, de su indignancia de espíritu y de su falta de vitalidad, se empeñan, con un empeñamiento nefasto, en destruir o combatir lo más hermoso que existe en este país, Francia, y en ésta época: la invención, el coraje y el genio creador tan particularmente ligado a los elementos de la construcción, a esos elementos donde coexisten la razón y la poesía, donde se alían la sabiduría y la empresa. Cuando las catedrales eran blancas, Europa ya había organizado los oficios a requerimiento imperativo de las técnicas...*

LE CORBUSIER: «Cuando las catedrales eran blancas».

*Se convirtieron en mis enemigos personales: corruptores, ensombrecedores, debilitadores, retrógrados, despaciosos y bromistas. Me opongo a todo aquello que disminuye al hombre, todo aquello que tiende a volverlo menos prudente, menos confiado o menos dispuesto, pues no acepto que la prudencia se acompañe siempre de lentitud y desconfianza. Por ello es que a menudo creo que hay más prudencia en el niño que en el anciano.*

ANDRÉ GIDE: «Les Nouvelles Nourritures».