

LA POLICÍA DE LA MODA*

Mark Wigley

Se presenta en castellano el texto del profesor Wigley que originalmente constituye el segundo capítulo de su conocido White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture. El texto profundiza con brillantez en la compleja relación entre moda y arquitectura moderna. Parte de la convicción de que "el discurso contemporáneo sobre la arquitectura continúa organizado alrededor de los continuos ataques a la moda". Para mostrar esta realidad repasa la actitud defensiva y en ocasiones de "perro guardian" de algunos de sus principales representantes teóricos: desde Le Corbusier y sus escritos sobre las paredes blancas, hasta Giedion, cuya posición es rastreada con minuciosidad a lo largo de sus principales escritos, hasta Tafuri, que en su influyente Teoría e Historia de la Arquitectura presenta una similar actitud hacia la moda. Wigley concluye mostrando cómo estos rechazos de la moda son en definitiva una prueba de su vigencia como disciplina y explica que, en consecuencia, "ningún discurso puede aislarse de la moda sin más".

Palabras clave: *moda y arquitectura moderna, Le Corbusier, muros blancos, Sigfried Giedion, Manfredo Tafuri*

Keywords: *Fashion and Modern Architecture, Le Corbusier, White Walls, Sigfried Giedion, Manfredo Tafuri*

"Hay algo en la moda que está agotado, pero la palabra moda nunca puede aplicarse al color blanco. Siempre se ha utilizado el blanco y siempre será así, de una u otra forma, en todos los hogares".

C. H. Eaton *et al.*, *Paint and its Part in Architecture*, 1930.

Cuando Le Corbusier hace resucitar el muro blanco, intenta ponerlo al servicio del programa moderno a la vez que le atribuye una especie de estatus transhistórico. Las blancas prendas de vestir están llamadas a ser al mismo tiempo algo actualizado y atemporal. El arquitecto penetra en el veleidoso mundo de la ropa para extraer el orden aparentemente estable del traje masculino, pero mientras todas esas formas-tipo están destinadas a cambiar, los cambios deben durar mucho más que una temporada. El muro blanco deberá preceder a las modas, más que participar en ellas. Al final de *El arte decorativo de hoy*, Le Corbusier afirma que la fase "decisiva" de sus años de formación dio comienzo cuando rechazó las modas de la arquitectura de las metrópolis y se encaminó en busca de un mundo todavía "íntacto" ante estas tendencias tan cuestionables¹:

"En el tercer capítulo estoy dando vueltas otra vez por distintos países, buscando una lección que me ilumine, intentando captar el origen del arte, los motivos del arte, el lugar del arte. Conocí las últimas tendencias de París, de Viena, de Berlín, de Múnich. Todas estas tendencias me parecían dudosas [...]. Empecé un gran viaje que sería decisivo, a través de los campos y las ciudades de unas regiones que eran consideradas todavía intactas [...]. Tras un viaje como este, el prestigio de la decoración se derrumbó definitivamente".

Como apunta *El viaje de Oriente*², el descubrimiento del muro blanco del Mediterráneo, de los edificios "revestidos de una majestuosa capa de lechada de cal", es el descubrimiento del ropaje que precede a la moda, de la prenda que posibilita que la característica de ser moda del resto de prendas pueda ser expuesta y eliminada. La prenda que, al ponértela, te permite parecer desvestido. Aun así, y al igual que Semper, Le Corbusier tiene que ser cauto ante los omnipresentes peligros de la moda provocados por entender la arquitectura como ropa. Si los estilos decorativos que quiere eliminar "no son más que una modalidad accidental, superficial, añadida, destinada a facilitar la composición de la obra, adherida a ella con el fin de ocultar sus defectos, y multiplicada para crear fastuosidad"³, la lechada de cal que los sustituye es igualmente una modalidad superficial que expone la arquitectura a esos mismos riesgos. Al suprimir la autoridad de la estructura y apostar todo por la superficie, el arquitecto desprotege la arquitectura frente al degenerado potencial de la superficie al que la arquitectura moderna pretende plantar cara. La arquitectura necesita ser disciplinada contra los peligros que plantean sus propios medios de funcionamiento, puesto que deambula por territorios situados entre el voluble mundo de la moda y la permanencia del arte. Dado que esta disciplina no puede ser proporcionada por la estructura, puesto que su única misión consiste en sostener las prendas, debe instaurarse un sistema de control completamente nuevo que regule la superficie.

*Traducción del segundo capítulo "The Fashion Police" de *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1995, a cargo de Diego Galar. Edición y revisión a cargo de Carlos Naya.

1. LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Ed. G. Grès et Cie, París, 1925. Traducido al español por Maurici Pla como *El arte decorativo de hoy*, Ed. Eunsa, Pamplona (en prensa), p. 210.

2. LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Ed. Forces Vives, París, 1966. Traducido al español por Ramón Lladó y Marta Cervelló como *El viaje de oriente*, Editado por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984.

3. LE CORBUSIER, *El arte decorativo de hoy*, cit., p. 117.

GUARDIANES CON PEDIGRÍ

La arquitectura moderna se concibió explícitamente en contra de la moda, y sus superficies blancas jugaron un papel clave en este ataque. Se identificó repetidamente su misma modernidad con el rechazo a la inmersión de la arquitectura decimonónica en el mundo de la moda. Como apunta el manifiesto más influyente, *Hacia una arquitectura*, los “estilos” de la arquitectura del siglo diecinueve no son más que “el desecho de un tiempo viejo”, ropas que “son, con respecto a la arquitectura, lo que una pluma en la cabeza de una mujer; a veces resultan lindos, pero no siempre”⁴. Para Le Corbusier, no es solo que esta indumentaria femenina sea un accesorio superfluo sobreañadido al cuerpo de la arquitectura o una máscara decorativa que se cambia irresponsablemente según los dictados de la última moda, sino que incluso la disposición de la estructura del edificio enmascarada por esta moda está determinada por la mentalidad temporal de la moda, ya que “los arquitectos hacen estilos o discuten en exceso sobre estructura”⁵. Pero con el implacable auge de las nuevas tecnologías, que tanto evidencian como promueven la modernidad, la ropa vieja ya no sienta bien: “Las innovaciones constructivas son tales que los viejos estilos, de los cuales padecemos obsesión, no pueden ocultarlas; los materiales empleados actualmente están más allá del alcance de los decoradores”⁶. Da la sensación de que la arquitectura moderna realmente comienza con la eliminación de los floridos revestimientos tan de moda en el siglo diecinueve. El primer acto de modernización desviste la arquitectura y el segundo impone disciplina a la estructura que queda expuesta. Ambos se entienden como contrarios a las cuestionables fuerzas de la moda. Desde el comienzo, la arquitectura moderna se exige a sí misma disciplina contra la moda.

Cada una de las polémicas afirmaciones de Le Corbusier se enmarca en este rechazo a la moda. Su original manifiesto a favor del purismo, escrito con Amédée Ozenfant en 1920, concluye diciendo: “Puede hacerse un arte de alusiones, un arte de moda, basado en la sorpresa y en convenciones de capilla. El purismo intenta un arte que utilice las constantes plásticas, que escape a las convenciones, que se dirija ante todo a las propiedades universales de los sentidos y del espíritu”⁷. El prolífico “Fünf Punkte zu einer neuen Architektur” (Los cinco puntos de la nueva arquitectura), escrito junto a Pierre Jeanneret en 1927 para describir el pensamiento en el que se fundamentan sus casas para la Weissenhofsiedlung, comienza con esta aseveración: “La teoría requiere una formulación escueta. En ningún caso se trata de fantasías estéticas, sino de realidades arquitectónicas que implican una arquitectura absolutamente nueva”⁸. Asimismo, es significativo que la explicación que da Le Corbusier a la trayectoria general de su obra en la introducción del primer volumen de su *Oeuvre complète* en 1929 comienza con la oposición a la moda⁹:

“Como creo profundamente en nuestra época, continúo analizando los elementos que determinan su carácter, y no me limito a intentar hacer comprensibles sus manifestaciones externas. Lo que intento desentrañar es más profundo, es su sentido constructivo. ¿Acaso no es esta la esencia, el propósito último de la arquitectura? Las diferencias de estilo, las trivialidades (*frivolités*) de la moda pasajera, que son únicamente ilusiones o bailes de máscaras, no me interesan”.

El texto aplica literalmente esta imagen genérica de la moda a los edificios como si fuera la máscara exterior de una época que contradice o disimula su estructura interna. La verdad interior de la construcción moderna se opone a la mentira exterior de la mascarada decorativa que la oculta. El edificio lleva una máscara que en efecto esconde su construcción cubriéndola y distorsionándola. Pero no solo las desordenadas superficies del ornamento plantean una seria amenaza, sino también el hecho de ocultar un desorden interno. A continuación, Le Corbusier cita a su mentor, Auguste Perret, cuando proclama que “el ornamento oculta por lo general un defecto de construcción”. Realmente, no es que el ornamento superficial sea necesariamente desordenado. Al contrario, es precisamente al representar un orden inexistente cuando el ornamento puede amenazar el orden. Como estas representaciones cambian rápidamente al capricho de la moda e independientemente de las estructuras que parecen articular, esta amenaza se ve intensamente magnificada.

Por lo tanto, la moda es el mayor peligro del ornamento, el caso extremo del riesgo omnipresente de la “mera” decoración, frente al cual la arquitectura debe responder con disciplina. Predeciblemente, Le Corbusier describe su propia obra como un proceso mientras “los arquitectos de todos los países estaban aún muy ocupados con la decoración”, pero añade entre

4. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Ed. Crès, París, 1923. Traducido al español por Josefina Martínez Alinari como *Hacia una arquitectura*, Ed. Apóstrofe, Barcelona, 1977-1998, p. 72, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 8.

6. *Ibid.*, p. 240.

7. LE CORBUSIER y OZENFANT, Amédée, “Purism”, *L'Esprit nouveau* 4, París, 1920. Traducido al español por Amparo Hurtado Albir como “El purismo”, en *Acerca del purismo*, Ed. El Croquis Editorial, Madrid, 1994, p. 86.

8. LE CORBUSIER y JEANNERET, Pierre, “Fünf Punkte zu einer neuen Architektur”, *Die Form* 2, 1927, pp. 272-274. Traducido al inglés como “Five Points of a New Architecture”, en BENTON, Tim; BENTON, Charlotte (eds.), *Architecture and Design: 1890-1939*, Ed. The Whitney Library of Design, New York, 1975, pp. 153-155. Texto extraído de la traducción al español realizada por Jordi Siguán e Itziar González en ROTH, ALFRED, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997, p. 37.

9. LE CORBUSIER, *Oeuvre complète 1910-29*, Ed. Girsberger, Zürich, 1929, p. 11. Texto ligeramente modificado por el autor.

paréntesis: “ya fuera con o sin la aplicación directa de ornamento”¹⁰. El delito del arquitecto-decorador no consiste únicamente en decorar la arquitectura añadiéndole un ornamento innecesario, sino en volver decorativa la arquitectura al subordinarla a la voluble sensibilidad de la moda en lugar de a los estándares fijos proporcionados por los nuevos medios de producción industrializada. El riesgo de la decoración no es más que una cierta variación en la representación, una inestabilidad de la superficie que eclipsa el antiguo sentimiento del orden que las últimas tecnologías reviven de manera inconsciente. Lo moderno se percibe como un retorno a la verdad transcultural y transhistórica que Le Corbusier asocia una y otra vez con la antigua Grecia.

Independientemente de su particular relación con el ornamento, el cambio a una arquitectura “moderna” debe disociarse de una nueva moda en cada uno de sus puntos. Debe presentarse como un cambio de orden completamente distinto, aunque aseverar esto resulte complicado y obligue a reafirmarse constantemente ante el fácil contraataque de que nada podría estar más de moda que “lo moderno”. Además, una vez que se produce el cambio, no existe mucho margen de variación. Cada cambio posterior, por pequeño que sea, debe diferenciarse de la moda mediante su vinculación a la lógica de una ruptura de los fundamentos obligada por los nuevos materiales y las nuevas tecnologías que los relacionan. La construcción y la función deben ser quienes fijen y por lo tanto, subordinen todas las superficies de la arquitectura.

El edificio debe exhibir esta subordinación de algún modo. O, más exactamente, las superficies deben exhibir su subordinación a algo que pertenezca a un orden superior, ya esté escondido en su interior o se muestre frente a ellas. La superficie, inevitablemente ligada a un momento concreto, debe presentar un valor atemporal: en nombre de la modernidad, el tiempo debe detenerse. Al final, más que la manifestación de los nuevos medios de producción, es esta exhibición de la superficie subordinada la que hace que la arquitectura sea moderna, aunque extrañamente, la arquitectura puede hacerse moderna antes de implicarse completamente con las fuerzas de la modernización. La superficie no está simplemente limpia de todo ornamento, ni la estructura desvestida ni las capas representativas desbastadas para mostrar las formas abstractas de la vida moderna ni nada por el estilo, sino que la superficie se acondiciona para representar el propio proceso de limpiar, desvestir y desbastar. La resistencia a la moda no es algo que pueda conseguirse definitivamente, sino que siempre está en escena. La arquitectura moderna es en cierta medida un espectáculo, tanto en lo relativo a los detalles concretos de los edificios como al discurso en el que se enmarcan y obviamente, la superficie blanca tiene un papel clave en esta representación al anunciar que el edificio está desnudo.

Por lo tanto, gran parte del discurso sobre la arquitectura moderna puede entenderse como una continua defensa preventiva contra la acusación de ser en sí misma una moda. Se representa la moda como un fenómeno insidioso que inevitablemente volverá a contaminar la pureza de la lógica de la arquitectura a menos que pueda mantenerse a raya, lo que exige estar especialmente alerta. Este discurso está escrito fundamentalmente por los autodesignados *guardianes*, que supervisan la arquitectura moderna y censuran a algunos arquitectos, tipos edificatorios, composiciones, materiales y detalles por entenderlos “decorativos”. Tanto el aspecto exterior de los edificios como los textos que los describen se analizan con un fervor religioso en busca de signos de “degeneración”, “desviación”, “contaminación”..., en los que cada término se refiere explícitamente a un indeseable estereotipo de raza, clase, género u orientación sexual. Pero es la palabra *moda* la que normalmente desencadena el momento definitivo de excomunicación. Ser tildado de seguir “simplemente” la moda conlleva ser relegado al ostracismo.

Un buen ejemplo de esta mentalidad de perro guardián se encuentra en los escritos de Sigfried Giedion. El cabecilla del movimiento y activo secretario de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), desempeña la función promocional y defensiva, además de disciplinaria, y describe la arquitectura moderna como el efecto de un compromiso ético que rechaza la seducción del revestimiento de moda en *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, un voluminoso libro que recoge una serie de conferencias que impartió en la Universidad de Harvard entre 1938 y 1939 por invitación de Walter Gropius. El libro se publicó en 1941 e inmediatamente se convirtió en el manual de referencia sobre arquitectura moderna para generaciones de arquitectos, y fue actualizándose periódicamente hasta la versión revisada y ampliada para la quinta edición, publicada en 1969, un año después del

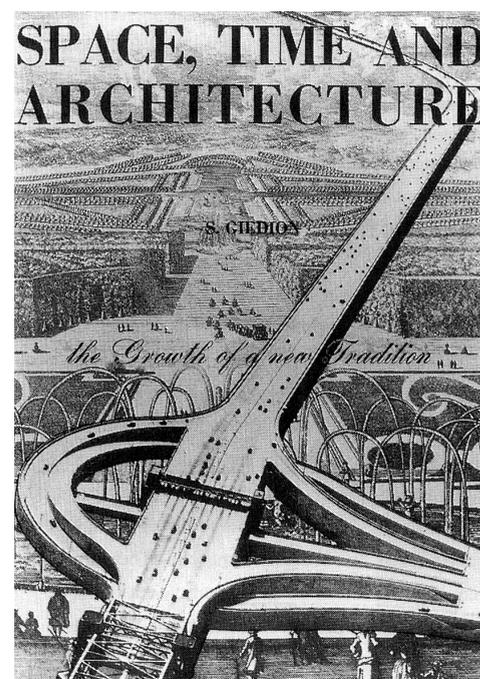


Fig. 1. Portada de *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion, 1941.

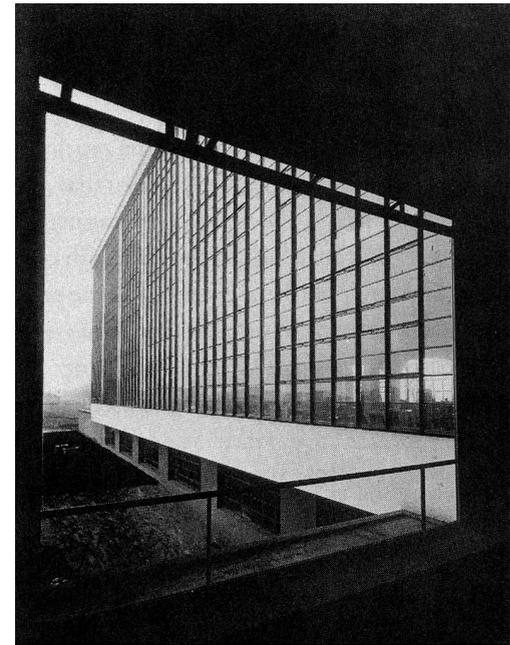
10. Ibid.

Fig. 2 Portada de *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, de Sigfried Giedion, 1928. Diseñada por László Moholy-Nagy.

Fig. 3. Edificio de la Bauhaus de Walter Gropius en Dessau, 1926. Imagen extraída de *Bauen in Frankreich*, de Sigfried Giedion.



2



3

fallecimiento del autor. Al igual que Le Corbusier, Giedion identifica los estilos de la arquitectura decimonónica como revestimientos que siguen deliberadamente la moda, y los describe como “el vestido de Arlequín de la arquitectura”. Al hacerlo, adopta la expresión empleada por los críticos del siglo diecinueve para condenar el eclecticismo estilístico, pero advierte que se refiere a “una enfermedad que todavía es maligna en nuestros días”, para añadir a continuación “sin embargo, por debajo de toda esta mascarada, permanecían latentes tendencias de importancia duradera, que iban lentamente ganando vigor”¹¹. Bajo las engañosas y dispersas capas de moda que cubren la arquitectura se iban desarrollando las nuevas formas de construcción. La eliminación de la moda se identifica de nuevo con la supresión del revestimiento ornamental. Sin moda, “la estructura no se disfraza”. Aliviada de la carga que supone la máscara, la estructura puede perfeccionarse con libertad y emerge una nueva arquitectura que personifica la autenticidad de la construcción material y de la utilidad funcional independientemente de los antojos de la moda.

Giedion ya había puesto en práctica este razonamiento en 1928 en *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton* (Construir en Francia. Acero. Hormigón) que, a su vez, estaba basado en una serie de artículos que había publicado durante los dos años anteriores en *Der Cicerone*, una revista berlinesa sobre arte. Una vez más, hace ver que la arquitectura decimonónica lleva una “máscara histórica” que oculta las emergentes formas de construcción que están alterando radicalmente el modo de funcionamiento del edificio: “El nuevo sistema estaba inmerso en las viejas decoraciones formales”¹². La interminable búsqueda de estilo es repudiada por no ser más que “arrugas de la superficie”, “incrustaciones académicas”, la “exquisitez” de los “apéndices arquitectónicos” que “ahogan el espíritu del edificio”. El libro intenta “arrancar la capa externa del siglo” para sacar a la luz la modernidad atrapada bajo esa sofocante máscara, y lo hace volviendo la vista hacia las variadas transformaciones que tuvieron lugar en los edificios antes de que los arquitectos tuvieran ocasión de envolverlos en ropajes de moda y hacia aquellas partes de los edificios que los arquitectos no se molestaron en vestir porque pensaron que nadie miraba; los venturosos avances escondidos, como dice Giedion, “tras el escenario” de la arquitectura. Para eludir y dejar atrás a los arquitectos, examina las construcciones cotidianas, anónimas y efímeras que quedaron en manos de los ingenieros. Compara entonces a los arquitectos con los ingenieros, cuya función consiste sencillamente en transferir las nuevas realidades ingenieriles a las de la esfera del “espacio para vivir”, mediante la subordinación de todo juego de superficies al rigor de la disposición estructural y el alisado de la piel prematuramente arrugada del joven cuerpo de la construcción. Y pone a trabajar ese atractivo cuerpo en nuevas tareas.

El libro selecciona cuidadosamente los arquitectos, edificios y detalles en los que apoya su discurso. Alaba a aquellos que, como Henri Labrouste, “vieron en la construcción la parte más

11. GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1941, p. 115. Traducido al español por Isidro Puig Boada como *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, Ed. Científico-Médica, Barcelona, 1968, pp. 183-184.

12. GIEDION, S., *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Ed. Klinkhardt and Biermann Verlag, Berlín, 1928, p. 5.

íntima de la arquitectura” y dejaron que la parte exterior del edificio fuera una mera envolvente o piel y desprecia a otros, como el “elegante” y “formalista” Rob Mallet-Stevens, al que aparentemente solo le preocupa la piel y que, por tanto, fomenta la regresión de la arquitectura al decorativo disparate de la moda¹³. El libro diferencia una y otra vez entre planteamientos progresivos y regresivos, y muestra el discurso arquitectónico como un instrumento de vigilancia que busca pequeñas imperfecciones, restos de la escenificación que delata cualquier signo de recurrencia a la moda. *Espacio, tiempo y arquitectura* continúa con esta operación de vigilancia, pero a una escala mucho mayor, ampliando el campo de la investigación, al que va añadiendo nuevos territorios en cada edición mientras permanece igual de selectivo, si no más. Ya ni siquiera menciona a los modernistas a los que en un principio asociaba con la moda, un detalle que, como ha señalado Richard Becherer, fue fielmente repetido por los historiadores posteriores¹⁴. A lo largo de los años, el libro mantiene esta posición alerta contra cualquier contaminación de la causa por parte de la moda.

Resulta determinante señalar que este concepto de la moda, que influye en la mayor parte del discurso sobre la arquitectura moderna e incluso puede decirse que lo vertebraba, está explícitamente relacionado con la psicología. *Bauen in Frankreich* identifica la nueva realidad escondida bajo las encubridoras capas de ornamento, de las que hace uso la obsesión de la moda por el cambio compulsivo, con el “inconsciente” de la arquitectura: “En el siglo XIX, la construcción solo tenía un papel en el subconsciente. Exteriormente hacía ostentación de su reinado un *pathos* pasado de moda. Por debajo, ocultos tras la fachada, iban tomando forma los cimientos de nuestro ser actual”¹⁵. La historia de la arquitectura moderna es la de cómo el inconsciente de la realidad constructiva llega hasta la superficie y se va filtrando hacia el exterior. Giedion continúa esta descripción cuasiterapéutica en *Espacio, tiempo y arquitectura*, en la que de nuevo identifica las técnicas constructivas modernas como “el inconsciente” y elabora este argumento mediante la asociación tácita del papel del historiador con el del psicoanalista que pacientemente va leyendo la superficie en busca de trazos marginales de la vida cotidiana que revelen las pequeñas lagunas, lapsus y desplazamientos que normalmente se pasan por alto pero que determinan la incansable actuación de un sistema reprimido¹⁶. El libro intenta ilustrar de qué manera, al obligarlas a salir a la superficie, esas tendencias inconscientes dieron paso a una nueva arquitectura¹⁷.

Esta evolución pudo darse únicamente en la arquitectura industrial o en las partes traseras y detalles ocultos de los edificios públicos, un campo menos evidente y que normalmente pasa inadvertido. Debió producirse fuera del alcance de la vista, lejos de las miradas que lo habrían encontrado escandaloso y habrían exigido que se cubrieran con ropas. Como señala Giedion, “cuando el siglo XIX se cree inobservado, y no obligado por ello a someterse a las apariencias, entonces es cuando se muestra verdaderamente audaz”¹⁸. Libre de las ropas poco favorecedoras, diseñadas únicamente para agradar al aprensivo ojo de un tercero, finalmente la construcción puede emerger y transformarse a sí misma. Conforme estas nuevas formas de construcción van ganando confianza, pueden ir desplazándose desde los bastidores hacia el escenario principal, hasta el punto de que “tras abandonar su disfraz, las formas [...] que definen la parte trasera e inadvertida de las estaciones de tren y de las fábricas, comienzan a dejarse percibir en las fachadas principales de los edificios”, especialmente en construcciones temporales, como el Palacio de Cristal de Paxton que, de manera significativa, “producía emociones que solo parecían pertenecer al reino de los sueños”¹⁹. El reino de los sueños de la arquitectura comienza a materializarse. Poco después, los arquitectos pueden hacerse responsables de este nuevo mundo en edificios permanentes, siguiendo un proceso gradual que comienza con el compromiso de Peter Behrens con el diseño de las fábricas en 1909 y se desarrolla progresivamente hasta que, cuando dobla la esquina el impoluto muro cortina del edificio de la Bauhaus de Walter Gropius en Dessau, de 1925-1956, el inconsciente de la arquitectura se ha vuelto el consciente del arquitecto del siglo de las luces. La arquitectura moderna llega a serlo cuando los detalles de los diseños de Gropius comienzan a entenderse “no como el resultado inconsciente de los progresos técnicos, sino como consciente realización de los propósitos del artista”²⁰. No es que por fin se haya liberado el inconsciente de la arquitectura, ni que se haya reabsorbido en el consciente del arquitecto, sino que se ha recolocado, ha encontrado su sitio y se ha sometido a la disciplina.

Para Giedion, esta disciplina es necesaria porque el cuestionable impulso de adornar la arquitectura con la ropa de moda no deriva del gusto por la ropa en sí, sino por un sentimiento de

13. *Ibid.*, pp. 5, 106.

14. BECHERER, Richard, “Monumentality and the Rue Mallet-Stevens”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 40, n. 1, marzo 1981, pp. 44-55. Puede encontrarse un ejemplo más reciente, que confirma el enunciado de Becherer y que incluso repite el término “elegante”, empleado por Giedion, en el estudio de Tafuri y Dal Co: “Las elegantes y refinadas obras de Mallet-Stevens, a partir de la villa De Noailles en Hyères (1923), son también fruto de un íntimo coloquio con la vanguardia cubista que, sin embargo, no pierde de vista las tendencias de moda más recientes”. TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco, *Modern Architecture*, Ed. Rizzoli, Nueva York, 1986, p. 233. Traducido al español por Luis Escolar Bareño como *Arquitectura contemporánea*, Ed. Aguilar, Madrid, 1989, p. 241.

15. GIEDION, S., *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, cit., p. 3.

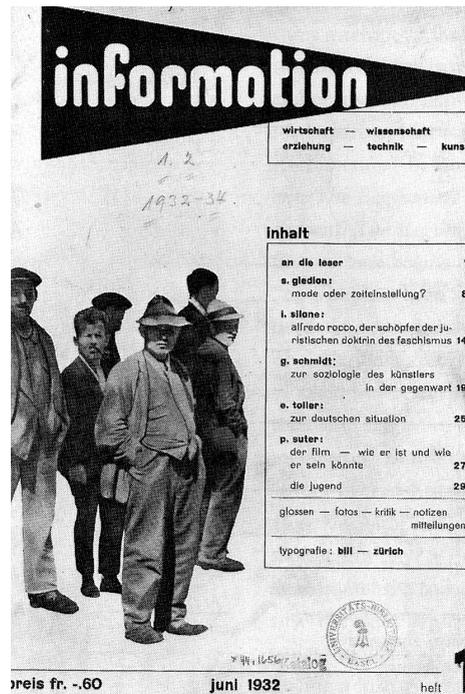
16. “La historia puede revelar a nuestros contemporáneos los elementos de su ser que han quedado ya olvidados, de la misma manera que nuestros padres pueden mantener vivas para nosotros aquellas peculiaridades de nuestra infancia y de nuestros antepasados que continúan determinando nuestras naturalezas, aunque nosotros no las tengamos presentes en nuestra memoria. La conexión con el pasado es el requisito indispensable para el surgimiento de una nueva y segura tradición”. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. 32.

17. “Intentaremos ver cómo nuestro período ha adquirido conciencia de sí mismo en un campo: el de la arquitectura [...]. Durante un siglo la arquitectura permaneció medio apagada, en un ambiente sin verdadera vida, ecléctico, del cual trataba en vano de evadirse. Durante este espacio de tiempo las obras de ingeniería vinieron a ser como la parte subconsciente de la arquitectura; contenían elementos que se podrían considerar como precursores, revelaciones mucho antes de que pudieran llegar a ser realidades”. *Ibid.*, pp. 25-26.

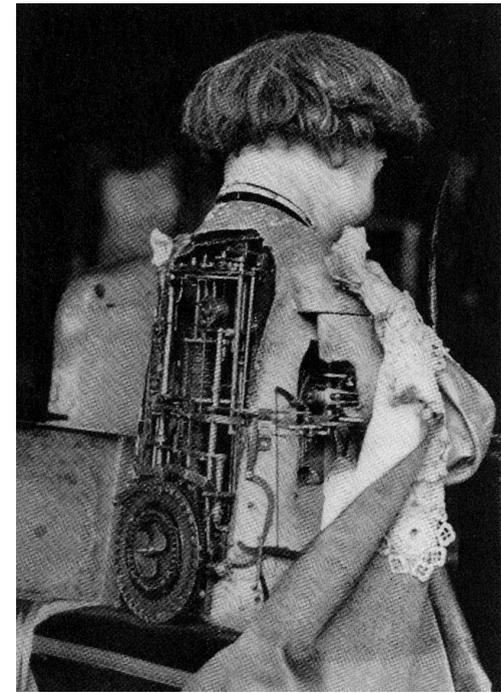
18. *Ibid.*, p. 249.

19. *Ibid.*, pp. 249, 256. N. del T: La versión en español que propone Isidro Puig en 1968 para la primera de estas dos citas difiere de la edición inglesa manejada por el autor. Para comprender mejor el mensaje del autor, no se reproduce la versión española, sino que se traduce la inglesa.

20. *Ibid.*, p. 517.

Fig. 4. Portada de *Information*, Zúrich, junio de 1932Fig. 5. "Autómata: el escritor, fabricado por Pierre Jaquet-Droz, Neuchâtel, hacia 1770. Imagen extraída de *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion.

4



5

ansiedad hacia lo que cubre. Las ropas historicistas no son simplemente viejas prendas innecesarias o que no quedan bien sobre el nuevo cuerpo de la arquitectura, sino que se han colocado en los últimos tiempos para negar que haya un nuevo cuerpo. *Bauen in Frankreich* identifica específicamente el empleo de estas ropas antiguas con una máscara que cubre esta nueva ansiedad hacia la industrialización: “El siglo diecinueve disfrazó sus nuevas creaciones con una máscara antigua en todos los campos. Esto es tan cierto en la arquitectura como en la industria o en la sociedad. Habían surgido nuevas técnicas constructivas, por lo que fomentaron un clima de miedo que las ahogó en la incertidumbre, arrinconándolas tras los decorados de piedra”²¹. Los cambios aparentemente arbitrarios de la moda son realmente una forma de aprensiva resistencia a los cambios que ya se están produciendo. Tras las juguetonas superficies de la decoración ecléctica se esconde el miedo aterrador a la mecanización. Como consecuencia, “todos los edificios del siglo se levantaron con cierto sentimiento de culpabilidad, o de inseguridad, por así decirlo”²². Irónicamente, en la medida en que la moda es un síntoma de la represión de la modernidad, se vuelve, para Giedion, en un involuntario síntoma de esa modernidad. Cuanto más frenéticos son los cambios en la ropa, mayor es la inseguridad que han provocado las técnicas modernas, alentando a los historiadores a desvelar su funcionamiento oculto. Para el psichistoriador, los engañosos movimientos de la moda terminan poniendo de manifiesto la misma realidad que intentan ocultar.

Esta asociación entre la moda y la inseguridad se pormenoriza en el artículo “Mode oder Zeiteinstellung” (La moda o condición de los tiempos) que Giedion publicó en 1932 en *Information*, la revista antifascista que editaba él mismo. Advierte contra el “ahogamiento” producido, al igual que en el siglo diecinueve, por los “complejos sobre el pasado” que cubren las pesadillas de nuestro presente. “La inseguridad y la necesidad de declararse a favor de artículos de segunda mano simplemente campa a sus anchas. La moda campa a sus anchas en lugar de tomar partido por los artículos propios de su época”²³. La gente utiliza la moda para “protegerse en un doble sentido”, pero esta capa defensiva de “apariencia superficial” no está formada únicamente por viejos estilos sobre nuevas estructuras, también está compuesta de nuevos estilos sobre viejas estructuras. Se prefieren objetos con aspecto moderno: “Es decir, se toma prestado el modelo exterior de los nuevos productos que sí han surgido de su propio tiempo y se aplica al cuerpo y a la mentalidad antiguos, como si fuera ornamento que se pudiera pegar encima”²⁴. La consecuencia es que la mayoría de los objetos contemporáneos no pueden considerarse ni antiguos ni nuevos. Ni fomentan ni se oponen a la edad moderna, sino que sustituyen la “condición de los tiempos” con el insistente código del “comportamiento de moda”, que afecta a todos los objetos, incluso a la arquitectura y al diseño urbano. Esta “intromisión de una

21. Ibid.

22. Ibid.

23. GIEDION, S., “Mode oder Zeiteinstellung”, *Information*, 1 de junio de 1932, Zúrich, pp. 8-11, 9.

24. Ibid., p. 8.

moda de segunda mano en todas las áreas del diseño” produce y es producida por una profunda inseguridad psicológica en la que “estamos internamente divididos”. Más exactamente, “todo el mundo siente en primera persona” que “la confianza en uno mismo ha menguado”²⁵. Realmente, Giedion propone que la historia es lo único que puede hacer que nos recuperemos de este malestar, ya que nos proporciona una “visión general de nuestro ego” que nos muestra el camino por el que, lentamente, la evolución de la modernidad ha “penetrado en el consciente general”, a pesar del decidido intento de la moda para impedirlo²⁶. Se prescribe la historia como la terapia más adecuada contra la adicción neurótica a la moda. Al descubrir sistemáticamente la condición fundamental de la vida moderna que subyace a las engañosas capas de la moda, el historiador ayuda a que el “nuevo orden” emerja sin ansiedad. Escribir la historia es una forma de construcción más que un comentario sobre ella. Como concluye Giedion: “Hoy en día, la categorización es más importante que la invención”²⁷. Las nuevas formas se producen mediante la reclasificación de las antiguas.

Así que no es de extrañar que esta relación entre la moda y la inseguridad hacia lo moderno sea clave en *Espacio, tiempo y arquitectura*, el explícito intento de Giedion de conseguir una historia terapéutica. El texto se protege tanto contra el lado oscuro de la industrialización como de la moda: “la destrucción de la paz interior y la seguridad, en el hombre, continúa siendo la consecuencia más visible de la revolución industrial. El individuo quedó inmerso en la marcha de la producción; fue devorado por ella”²⁸. Realmente, para Giedion, el principal ejemplo de la amenaza a la humanidad es la figura del *autómata*, el ser humano mecanizado, el robot incapaz de sentir. Cree que la industrialización ha provocado una funesta ruptura entre el sentimiento y la razón, una ruptura que constituirá el tema central de su extraordinario *La mecanización toma el mando*, de 1948. Los deshilvanados ataques a la moda que puntualizan los primeros ensayos de Giedion se van apoyando gradualmente en un minucioso análisis sobre las condiciones que parecen haber forzado la adopción de la moda como una especie de defensa psicológica.

Este análisis se continuó en las conferencias del A. W. Mellon, que Giedion impartió en 1957 en la National Gallery of Art de Washington. En ellas, dirigía la mirada hacia los orígenes de las artes en busca de alguna condición prehistórica que pudiera encontrarse en las prácticas artísticas contemporáneas y que basara la radical explosión de espacio y tiempo en alguna condición fundamental de la psique humana. Las conferencias intentan encontrar una estructura fija que apunte los cambios actuales y los distinga de los cambios producidos por la moda. Durante algunos años, estas conferencias se fueron desarrollando en forma de manuscrito y posteriormente se resumieron en el discurso inaugural de Gropius en Harvard en 1961 bajo el título “La constancia y el cambio en la arquitectura”, antes de publicarse en dos grandes volúmenes: *El presente eterno: los comienzos del arte*, que se publicó un año más tarde, y *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, publicado en 1964. El primero de ellos comienza repitiendo la cuasipsicoanalítica exigencia de aclarar la cuestión “de qué ha sido suprimido y rechazado al inconsciente” para hacer frente a “la demanda incesante de cambio por el cambio”²⁹. El imparable y psicológicamente dañino razonamiento de la moda solo puede detenerse mediante la “restauración” de esas condiciones soterradas. Giedion sostiene que mientras la vanguardia histórica producía obras radicalmente nuevas, que causaban una verdadera “revolución óptica” que daba comienzo a una “nueva tradición”, su misma novedad suponía la recuperación de las constantes transhistóricas, de manera que en los años sesenta, “una pintura de 1910 no daña la vista como algo ‘pasado de moda’, algo extraño al presente”³⁰. Por otra parte, estas obras se consideran un arma contra la moda, arma que se enarbola día a día en la batalla por la estabilidad psicológica. Sobre este mismo razonamiento gravita el segundo volumen, que intenta aislar la arquitectura de la moda fundamentándola en la prehistoria, de lo que resulta una historia formada por tres “edades del espacio” a lo largo de los tiempos de los que la tercera, todavía vigente, debería recuperar la mayor parte de la primera, que “se desarrolla de modo instintivo, permaneciendo habitualmente en el inconsciente”³¹. Poco importa su grado de tecnología, la arquitectura solo es moderna en la medida en que vuelve a conectar a las personas en ese estado de ansiedad con sus raíces pretecnológicas.

Giedion continuó dando forma a este concepto de historia en su último libro, *La arquitectura, fenómeno de transición*, cuyo texto original entregó el día anterior a su muerte, en abril de 1968. Su prolongado intento por encontrar una base sólida desde la que poder distinguir entre los

25. *Ibid.*, p. 10.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p. 11.

28. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. 167.

29. “En la época presente el problema de la constancia reviste especial importancia, porque los hilos del pasado y del mañana han sido revueltos por una demanda incesante de cambio por el cambio. Nos hemos vuelto adoradores de la exigencia al día. La vida discurre como un programa de televisión: a cada programa le sigue inexorablemente otro, pasando someramente sobre los problemas sin en ningún momento pretender asirlos orgánicamente. Esto ha llevado a una incertidumbre interior, a grandes deficiencias en todas las fases esenciales de la vida: a lo que Heidegger llama ‘un olvido del ser’. En esta situación, la cuestión de qué ha sido suprimido y rechazado al inconsciente y qué debe ser restaurado si se quiere que el hombre recobre su equilibrio constituye una exigencia primordial para cualquier cultura integrada”. GIEDION, S., *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, Ed. Princeton University Press, Princeton, 1962, p. 7. Traducido al español por María Luisa Balseiro como *El presente eterno: los comienzos del arte*, Ed. Alianza, Madrid, 1988, p. 31.

30. *Ibid.*, p. 23.

31. GIEDION, S., *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*, Ed. Princeton University Press, Princeton, 1964, p. x. Traducido al español por Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós como *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Ed. Alianza, Madrid, 1993, p. 19.

32. "Me fascinaba de tal manera la prehistoria que le dediqué unos cuantos años de mi vida, ya que en la prehistoria puedes ver cómo la humanidad lucha contra todo pronóstico, fabrica herramientas y de alguna manera encuentra, gracias a los chamanes o a lo que sea, contacto directo con las fuerzas de lo desconocido. Hoy en día nos encontramos en una situación similar, nos oponemos a fuerzas desconocidas que tenemos que conquistar". GIEDION, S., "Time-scale in History and our Position Today", *Ekistics* 21, n. 123, febrero de 1966, pp. 81-82, 82.

33. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. xxvii.

34. *Ibid.*, p. xix.

35. N. del T.: *Moderne Architektur* apareció con este título en sus ediciones de 1896, 1898 y 1902. En su cuarta edición, de 1914, Otto Wagner cambió el título a *Die Baukunst unserer Zeit*. El traductor Jordi Sigüán empleó este segundo título en la traducción al español, *La arquitectura de nuestro tiempo*, Ed. El Croquis, Madrid, 1993.

36. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. 329.

37. GIEDION, S., "Ist das neue Bauen eine Mode?", *Basler Nachrichten*, 13 de noviembre de 1927, Basilea, pp. 215-216. Giedion asocia la moda con el culto al individuo que con tanta vehemencia había condenado en uno de sus primeros artículos, "Gegen Das Ich" (Contra el ego, 1918), en el que hace una llamada a la unificación. "Este ha sido el cáncer de nuestro siglo: ¡el ego! Pero nosotros somos lo que somos mientras que el ego se va al traste. Nos encontramos en un punto en el que el deseo quiere ver cómo la forma se divide en pequeños pliegues rodeados por una gran curva, donde la forma no se muestra aislada en el espacio, distante y apartada del resto, sino reprimida y anulada por la curva, en una gran concatenación de consecuencias [...]. Cuanto más irreverentes se vuelven los tiempos, y más se pierden en las frivolidades, con más fuerza se afirma: ¡Muestra tu ego, impulsa tu singularidad! [...] Lo valioso es lo que te distingue del resto, no lo que te unifica con ellos. ¡Nosotros afirmamos que lo que unifica se convertirá en un valor!". GIEDION, S., "Gegen Das Ich", *Das Junge Deutschland* 8/9, Berlín, 1918, pp. 242, 243. Traducido al inglés por Romana Schneider y Miriam Walther en *Domus* 678, diciembre de 1986, pp. 20-24.

38. "El historiador, el de arquitectura especialmente, debe estar en contacto con las ideas de su tiempo [...]. La historia no es simplemente la depositaria de hechos inmutables, sino un proceso, una exposición de actitudes vivas y mudables, y de interpretaciones; como tal está íntimamente unida a nuestra propia naturaleza. Volver la cabeza hacia el pasado no es justamente inspeccionarlo, encontrar un patrón que sea el mismo para todos; al mirar hacia atrás el objeto se transforma; todo espectador, en cada período diferente, y en cada nuevo instante, transforma el pasado de acuerdo con su propia naturaleza [...]. No se puede tocar la historia sin cambiarla [...]. Observar algo es actuar en él y modificarlo". GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., pp. 6-7.

incesantes movimientos de la moda y la necesaria evolución de un orden nuevo había movilizó ingentes recursos historiográficos y había producido una sucesión de extraordinarios volúmenes que concentraban una extensión milenaria en una serie de razonamientos sencillos pero globalizadores³². La operación de vigilancia que había comenzado en las páginas de *Der Cicero* había cubierto un territorio en permanente expansión gracias a un metódico barrido cuya voluntad enciclopédica ya había quedado patente en el bombardeo de artículos que Giedion publicó en *Cahiers d'art* entre 1928 y 1934 y que de manera sistemática escudriñaron la producción de la arquitectura moderna de cada país del mundo antes de que le pidieran que redactara las entradas de arquitectura de la *Encyclopedia Britannica* en 1957.

Sin embargo, tal y como parece indicar la gran cantidad de material producido, Giedion había estado durante mucho tiempo a la defensiva. No es casualidad que retrocediera hasta la seguridad de los antiguos egipcios al mismo tiempo que añadía una nueva introducción a la edición final de *Espacio, tiempo y arquitectura* en la que se expone que la arquitectura contemporánea se había librado de la moda como ya había hecho tras el cambio de siglo. La arquitectura moderna parece haber sufrido una regresión a un estado de eclecticismo estilístico parecido al del siglo diecinueve y que tanto le había costado desterrar. Condena las "modas" de la arquitectura de los años sesenta que, después de que el estilo internacional se "hubiera gastado", muestran "tentativas de degradar la pared con nuevas decoraciones"³³. La pureza de la arquitectura moderna no ha dado paso simplemente a los excesos inmorales de los años sesenta que desfiguraban el terso muro blanco, sino que se han apropiado de ella como si fuera un estilo de moda al servicio de las superficialidades de mayor aceptación. Mediante la insistencia en que la arquitectura moderna "no es el reflejo de una moda que se desvalorizará rápidamente"³⁴, Giedion defiende la primitiva controversia de su propio texto contra la amenaza de que se adueñen de ella como de un conjunto de consejos sobre moda.

Al hacerlo, repite su postura original ante la primera polémica generada sobre el tema, el manifiesto de Otto Wagner de 1896, *La arquitectura de nuestro tiempo*³⁵, que, según Giedion y al igual que *Espacio, tiempo y arquitectura*, "fue traducido a muchas lenguas" y "se convirtió en el libro de texto de la nueva tendencia". De la misma manera que había defendido este manifiesto ante los críticos, que tras su primera publicación habían declarado que Wagner era "un sensacionalista, un esclavo de la moda"³⁶, Giedion afronta la posibilidad de que su propio intento por desvincular la moda de la arquitectura no sea más que la gestación de una nueva moda. De hecho, ya había defendido la arquitectura moderna de la amenaza de ser reducida a una nueva moda en un artículo periodístico de 1927 titulado "Ist das neue Bauen eine Mode?" (¿Esta nueva construcción es una moda?)³⁷. El razonamiento sobre la moda, presente en toda su obra, es, desde el comienzo, tanto un ataque como una defensa.

Esta doble intencionalidad del compromiso de Giedion con la cuestión de la moda es una constante en todo su discurso. Puede encontrarse la misma identificación de la moda con una psicopatología generalizada de la inseguridad frente a la modernidad a lo largo de toda su defensa de la arquitectura moderna. Y no es que simplemente este razonamiento genérico se aplique a las formas preestablecidas de esta arquitectura, ni que se emplee para supervisar su construcción, sino que la arquitectura moderna se constituye como tal en virtud de ese mismo argumento, que provoca lo que parece meramente describir. Por poner un ejemplo, Giedion no pretende que su producción escrita sea un simple comentario sobre una tendencia existente, sino que desde sus primeras líneas reconoce que él da forma activamente a esa tendencia, ya que el historiador debe reordenar el pasado a la luz de las concepciones del presente y "la mirada al pasado transforma el objeto"³⁸. En un gesto poco frecuente, el lector de *Espacio, tiempo y arquitectura* se ve inmerso en un largo capítulo sobre el decisivo papel de la historia en la vida diaria y en la producción de arquitectura. Pero parece que este reconocimiento es algo puntual. El discurso general sobre la arquitectura moderna y los acontecimientos que refiere, incluidos los detalles específicos del diseño arquitectónico, se estructuran igualmente según razonamientos concretos sobre la moda. De hecho, el argumento antimoda cuenta con una ventaja única, un control especial sobre los protagonistas, una especie de mordaza que actúa sobre el discurso y que parece emplearse solo de forma ocasional, si no tácita.

Sin embargo, hay que aflojar esta mordaza. El discurso contemporáneo sobre la arquitectura continúa organizado alrededor de los exaltados y continuos ataques a la moda. En todo caso, esta campaña ha dado un paso más. Todas las formas de debate están salpicadas de peroratas

sobre la complicidad entre la arquitectura y la moda, de lo que por lo visto hay síntomas por todas partes. Además de la tradicional identificación de los estilos arquitectónicos con las distintas modas, existen otros obvios indicios, como arquitectos que aparecen en anuncios de tiendas y de diseñadores de ropa, la publicación de edificios y arquitectos en revistas que tratan de moda, suplementos de moda en las revistas de arquitectura, diseñadores de ropa que expanden su actividad hacia el diseño arquitectónico, arquitectos que se lanzan a diseñar ropa y otros objetos de moda, tiendas de ropa firmadas por arquitectos de renombre, la proliferación de revistas de moda que se especializan en promocionar la arquitectura... Pero también pueden percibirse otros síntomas menos evidentes, como el estratégico papel de la arquitectura en las imágenes de moda, la arquitectura de los desfiles, la propia "imagen" de los arquitectos, la componente arquitectónica de la ropa, la continua transformación del lenguaje empleado por arquitectos y críticos, el sesgado pero crítico papel de los objetos y espacios diseñados por arquitectos para definir una identidad propia en los medios de comunicación, y un largo etcétera. Todo un conjunto de efectos que, cuando no se imponen, se muestran a sí mismos y exigen un cierto grado de atención continua.

Se habla frecuentemente de este fenómeno, pero pocas veces se han analizado estos síntomas en profundidad. En su lugar, se identifican sencilla y repetidamente como una prueba evidente de la mercantilización del discurso arquitectónico que hoy en día se asocia comúnmente con el "posmodernismo". En el más elaborado de estos razonamientos, el discurso arquitectónico no se entiende como posmoderno simplemente por el interés que alguno de sus participantes pudiera tener por la aplicación ecléctica de la decoración, sino por la manera en que el propio discurso funciona como una forma de decoración superestructural en la sociedad contemporánea, a pesar de la ostensible relación de la arquitectura con las fuerzas económicas dominantes, dada la cantidad de recursos que precisa. Este papel decorativo se muestra como una derrota de las instituciones políticas, o más precisamente, una derrota de las instituciones políticas más críticas frente a la incesante relación de los conservadores con el poder establecido. El conservadurismo de la disciplina no se identifica con la naturaleza estática de sus formas o el mantenimiento de una tradición estética o tecnológica, sino con su fluidez, su capacidad para hacer circular y recircular formas heterogéneas en respuesta a los excéntricos ritmos de un mercado volátil. La complicidad de la arquitectura con los aspectos más efímeros de una cultura mercantilista se percibe como algo que respalda y va en la misma dirección que su papel cultural aparentemente tangencial, cuya misma tangencialidad enmascara una complicidad absoluta y una pasividad que mantiene activamente unas estructuras socioeconómicas cuestionables. Su preocupación, consciente de la moda, por la "imagen" que puede venderse a un cliente socialmente relevante adquiere fuerza política, ya que permite mantener los mecanismos, tanto explícitos como implícitos, en los que se fundamenta esa relevancia social.

Es en estos términos donde la disciplina de la arquitectura forma parte del fenómeno general del posmodernismo, entendido como el desmoronamiento de un discurso milenario organizado alrededor del sujeto unificado, la originalidad, la autoría, la identidad y conceptos análogos. Cada uno de estos valores amenazados se identifica con un cierto sentido de lo interior. El posmodernismo no es más que una crisis de interioridad, en la que todo un conjunto de valores interiores supuestamente estables se han desplazado a una superficie exterior aparentemente efímera. De hecho, a menudo se describe explícitamente como una obsesión fetichista con la superficie a expensas de (lo que hace tiempo se entendió como) la preocupación por la estructura material y económica. Resulta evidente que esta descripción genérica se aplica demasiado literalmente cuando la arquitectura se define como posmoderna en la medida en que se ocupa de la producción y reproducción de superficies al gusto de la moda³⁹, pero es necesario recordar que esta explicación no se aplica únicamente a la arquitectura. Al contrario, la arquitectura es el paradigma. Desde 1984, casi todos los autores influyentes que han escrito sobre el posmodernismo, ya sea a favor, en contra o tangencialmente, han utilizado la arquitectura para explicar su planteamiento, argumentando que no solo es el campo en el que el término se hizo popular en primer lugar, sino que también articula el fenómeno más claramente que ningún otro. La arquitectura se ha convertido en el vehículo tanto del ensalzamiento como de la repulsa de la llamada condición posmoderna.

De hecho, puede argumentarse que la creación de la propia etiqueta "posmoderno" tiene lugar debido en cierta medida a la arquitectura o, más exactamente, a la arquitectura "moderna". Las

39. Ver WIGLEY, M., "Theoretical Slippage: The Architecture of the Fetish", *The Princeton Architectural Journal* 4, 1992, pp. 82-129.

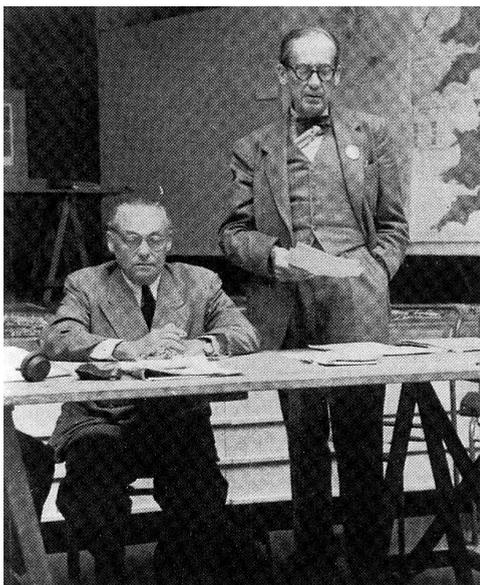


Fig. 6. Sigfried Giedion (sentado) junto a Walter Gropius en el CIAM VI, Bridgewater, 1947.

tendencias contemporáneas de numerosos campos, tendencias que hacen peligrar la propia identidad de esos campos, contrastan con el rechazo a la superficie decorativa que proclaman los arquitectos modernos en favor de una estructura social básica. Sorprendentemente, a menudo se utilizan las imágenes de los edificios blancos de Le Corbusier para ejemplificar este proyecto social. La repulsa de los estilos eclécticos decimonónicos frente a la nítida y tersa superficie blanca se emplea como modelo para el propio rechazo de los críticos contemporáneos hacia el posmodernismo. Gracias a una común pero poco convencional forma de transferencia, la aparente condena de unas formas concretas por una vanguardia histórica concreta se extiende tácitamente como un modelo de la censura contemporánea de los medios por los que estas formas se reproducen, se distribuyen y se consumen en el actual mercado electrónico. La superficie blanca se extiende, como antaño, contra la superficie. Aparentemente neutraliza la seducción de la superficie explotada por el posmodernismo y por lo tanto permite tener acceso a la componente estructural que el juego de la moda y sus efectos externos pretenden cubrir.

Estas imágenes de los muros blancos suelen aceptarse sin discusión, como si tuvieran una capacidad única para poner de manifiesto los complejos razonamientos que quieren matizar. Su pálida y casi fantasmagórica superficie se aparece al discurso como la garantía espectral de un orden inefable. En estas imágenes, que no tienen nada de inocentes, subyace el polémico esfuerzo contemporáneo por hacer que la moda sea más austera. Y cuando ese discurso, como en el pasado, vuelve a la arquitectura por su implicación en la economía posmoderna, su complicado papel se vuelve aún más enmarañado en el último momento. O, para ser más exactos, parte de la maraña que estructura el discurso arquitectónico se hace evidente. El estatus estratégico de esas imágenes se transforma. Algunos de sus extraños efectos se vuelven aún más extraños, mientras que otros se normalizan, lo que resulta crucial para su institucionalización. Por otra parte, el argumento sobre el fenómeno general de la moda que esas imágenes supuestamente respaldan pasa a un segundo plano y surgen nuevos razonamientos que, uno tras otro, proponen nuevos enfoques sobre la arquitectura.

Para abordar el complejo papel representado por la moda en la mercantilización contemporánea de la arquitectura, debemos retroceder al sentido de la arquitectura moderna que la precede. Concretamente, debemos retroceder hasta el muro blanco y rascar su superficie para ver exactamente de qué está hecho.

AGENTES EN LA SOMBRA

Si la arquitectura moderna atormenta al debate contemporáneo, a ella le atormenta el fantasma de la moda, ya que le proporciona el marco básico del discurso, su condición límite. Aunque solo en contadas ocasiones se ha analizado este fenómeno en sí, y aunque el término únicamente se pronuncia para reestablecer los límites, el espacio de la arquitectura moderna se define por la exclusión de la moda. Por otra parte, la moda se inscribe por todas partes dentro del sistema que ella misma delimita. No puede excluirse sin más. Es decir; el mismo acto de exclusión está tan institucionalizado que la moda termina siendo una parte vital del sistema. En los canónicos textos de Le Corbusier, por poner un ejemplo, los conceptos de “verdad eterna”, “espíritu”, “obra”, “orden”, “vigoroso”, “erigir”, “virginal”, “racional”, “estándar”, “esencial”, “honesto”, “vida”, “profundo”, “interno”... se oponen constantemente a los de “desorden”, “caos”, “congestión”, “envenenamiento”, “representación”, “falsedad”, “ilusión”, “debilidad”, “sentimental”, “trivial”, “mentiras”, “prostitución”, “capricho”, “arbitrario”, “muerte”, “maquillaje”, “seducción”, “superficial”, “revestimiento”, “simulado”, “sustituto”, “superficialidad”... Le Corbusier utiliza cada uno de los términos de este segundo grupo para dejar claro que, en última instancia (y también en algunos momentos puntuales, cuya especificidad necesita estudiarse más detenidamente), a lo que su obra intenta hacer frente se identifica con los estilos de ropa que están de moda. La moda es la clave.

Aun así, estas identificaciones aisladas solo ofrecen un boceto preliminar de la compleja red de asociaciones entre la ropa y la arquitectura que apuntala los textos de Le Corbusier y les da un orden, aunque frecuentemente sea en contra de su aparente naturaleza. Solo ocasionalmente la línea argumental sobre la moda se hace evidente, ya que Le Corbusier la retuerce, la pliega sobre sí misma con excéntricas geometrías, con una serie de nudos que, gracias a su circunvolución, logran amarrar el discurso sobre la arquitectura moderna. No es el razonamiento palmario sobre la moda el que estructura los textos, sino la complicación de ese razonamiento, que raramente

se muestra visible. Esa complicación, que actúa como elemento aglutinador tanto de los textos de Le Corbusier como de estos textos con otros sobre arquitectura y otras disciplinas, supone una profunda ruptura con la explicación tradicional de la arquitectura moderna, y solo ignorando esa complicación es posible que la explicación pueda mantener una extraña estructura establecida. Únicamente si se vuelve a plantear la cuestión de la moda se podrá poner en duda esa estructura.

Para comprender sus importantes efectos, es preciso seguir cuidadosamente el hilo de este enigmático razonamiento que subyace en el discurso sobre la arquitectura moderna a través de sus variaciones conceptuales y su especificidad histórica. Pero, ¿cómo hacerlo? La moda no es solo un objeto que una teoría caída del cielo pueda escrutar. El fenómeno, si se le puede llamar así, no puede desvincularse de la manera como se percibe. Le Corbusier pasa sin interrupciones de describirse a sí mismo como una especie de arqueólogo de su propio tiempo, que recupera la lógica interna de la época al ir al fondo de las capas externas de la moda, a describir su propia obra como igualmente despojada de ornamentos de moda. De la misma manera, la descripción de Giedion del arquitecto moderno es exactamente igual que la del historiador que lo precede. Supuestamente, tanto el arquitecto como el historiador desvisten sus objetos de todo indicio de moda. El capítulo inicial de *Espacio, tiempo y arquitectura* aclara la misión terapéutica de la historia que ya había recetado en “*Mode oder Zeiteinstellung?*” al definir la tarea del historiador como una limpieza de las capas de la moda para descubrir la verdad elemental que se esconde debajo y la construcción de una estructura desprovista de detalles superficiales engañosos. El historiador es un arquitecto que debe distinguir entre los “hechos transitorios” y los “hechos constitutivos” que normalmente se “entretajan” en cada yacimiento arqueológico. Los hechos transitorios son los que tienen la “brillante apariencia” de las modas cuyo desorden superficial no deben confundirse con el orden interno de los hechos constitutivos, que “aunque se supriman, reaparecen inevitablemente”⁴⁰:

“(El historiador) puede darnos a conocer acontecimientos más o menos efímeros, pero de tendencia y significación genuinamente nuevas [...]. Pueden ofrecer, a primera vista, todo el esplendor y la brillantez de un fuego de artificio, pero son de escasa duración. Algunas veces los encontramos relacionados con las modas más refinadas... Estos son, pues, los que llamamos hechos transitorios. Los hechos transitorios suelen a menudo, por su brillante apariencia, situarse en primer plano. Tal fue el caso de los experimentos hechos con *estilos* históricos, que tuvieron lugar a lo largo del siglo XIX, con innumerables cambios de dirección”.

Giedion practica y elabora el mismo punto de vista en *La mecanización toma el mando*. El enfoque cuasipsicoanalítico del historiador es necesario porque el juego superficial de la moda, las simulaciones de cambio con las que cada época se “viste” con tanto nerviosismo, está muy relacionado con la supresión de los “nuevos impulsos” o hechos constitutivos que producen ese nerviosismo porque suponen una posibilidad real de cambio. Cuando esos impulsos “reprimidos” “surgen de nuevo en la conciencia del hombre”, lo que es inevitable, “forman una base sólida para nuevas partidas”⁴¹, la base sobre la que el arquitecto-historiador puede construir un nuevo estilo de vida. El libro intenta impulsar estos cambios poniendo de manifiesto las variadas situaciones en las que ya se ha aceptado la influencia del inconsciente, de manera que su preocupación por los “síntomas” que “actúan bajo la superficie”, es una preocupación por la “influencia de la mecanización allí donde esta no fue obstaculizada por la moda”⁴².

Aquí, como en el resto, Giedion conjura a la moda más que dirigirse a ella. Por definición, lo que está de moda es malo. Los demás historiadores de arquitectura moderna han dado por válida esta condena de la moda, que afecta también a los personajes históricos que describen. De esta forma, por fin son “operativos” en el sentido de Manfredo Tafuri. Al mismo tiempo que reivindican su neutralidad tras el disfraz de la imparcialidad académica, exponen una formación ideológica concreta que les lleva a proyectar en el pasado los valores del presente para poder proyectarlos también en el futuro⁴³. Incluso Tafuri, para quien Giedion representa el paradigma del crítico operativo, lo es en virtud de su concepción de la moda como un término peyorativo sin más. Realmente, puede decirse que el mismo concepto de crítica operativa es en sí operativo en la medida en que el abuso estratégico de la historia a que hace referencia se aplica a la moda.

Cuando el influyente *Teorías e historia de la arquitectura* presentó el concepto de crítica operativa en 1968 precisamente para atacarla, una nota al pie advierte de que su materialización más degenerada es la producida por la moda: “Es de lo más lamentable la tentativa ingenua o no-

40. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., pp. 20-21.

41. “El mobiliario del gusto imperante es, al igual que la pintura del gusto imperante, una excrecencia de la moda. Cada período moldea la vida a su propia imagen y la arropa con unas formas peculiares a su respecto. Por una necesidad histórica, cada moda —en realidad, cada estilo— está confinada en su propio tiempo limitado. Pero a través de este período circunscrito y más allá del mismo, interviene otro factor de fluctuante intensidad: se trata del *quantum* de elementos constitutivos, de nuevos períodos generados en el período, y en estos radica la importancia histórica de una época. Pueden esfumarse en la memoria, tal vez durante siglos, como hizo el legado de la Antigüedad, pero en cierto momento surgen de nuevo en la conciencia del hombre, reafirman su realidad y forman una sólida base para nuevas partidas. Así, por ejemplo, el Renacimiento utilizó la Antigüedad como su trampolín y así, en décadas recientes, el estudio del hombre primitivo arrojó una nueva luz sobre los instintos reprimidos”. GIEDION, S., *Mechanization Takes Command*, Norton, New York, 1948, p. 389. Traducido al español por Esteve Rimbau i Sauri como *La mecanización toma el mando*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 399-400.

42. *Ibid.*, p. 355.

43. “Por *crítica operativa* se entiende comúnmente un análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tenga como objetivo no una advertencia abstracta, sino la ‘proyección’ de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa [...]. La crítica operativa *proyecta* la historia pasada proyectándola hacia el futuro [...]. Anticipando los caminos de la acción, semejante tipo de crítica fuerza la historia: fuerza la historia pasada, puesto que, al investirla de una fuerte carga ideológica, no está dispuesta a aceptar los fracasos y las dispersiones de que está llena la Historia; fuerza el futuro, porque no se contenta con registrar acontecimientos, sino que empuja hacia soluciones y problemas no planteados todavía (por lo menos no de una manera explícita)”. TAFURI, M., *Theories and Histories of Architecture*, traducido al inglés por Giorgio Verrecchia, Ed. Harper and Row, New York, 1976. Traducido al español por Martí Capdevilla y Sebastia Janeras como *Teorías e historia de la arquitectura*, Ed. Laia, Barcelona, 1972, p. 177. La crítica operativa proporciona un “valor instrumental” a la historia: “se manifiesta ya un carácter típico de la crítica operativa, es decir, el de presentarse casi siempre como un código prescriptivo”. *Ibid.*, p. 182.

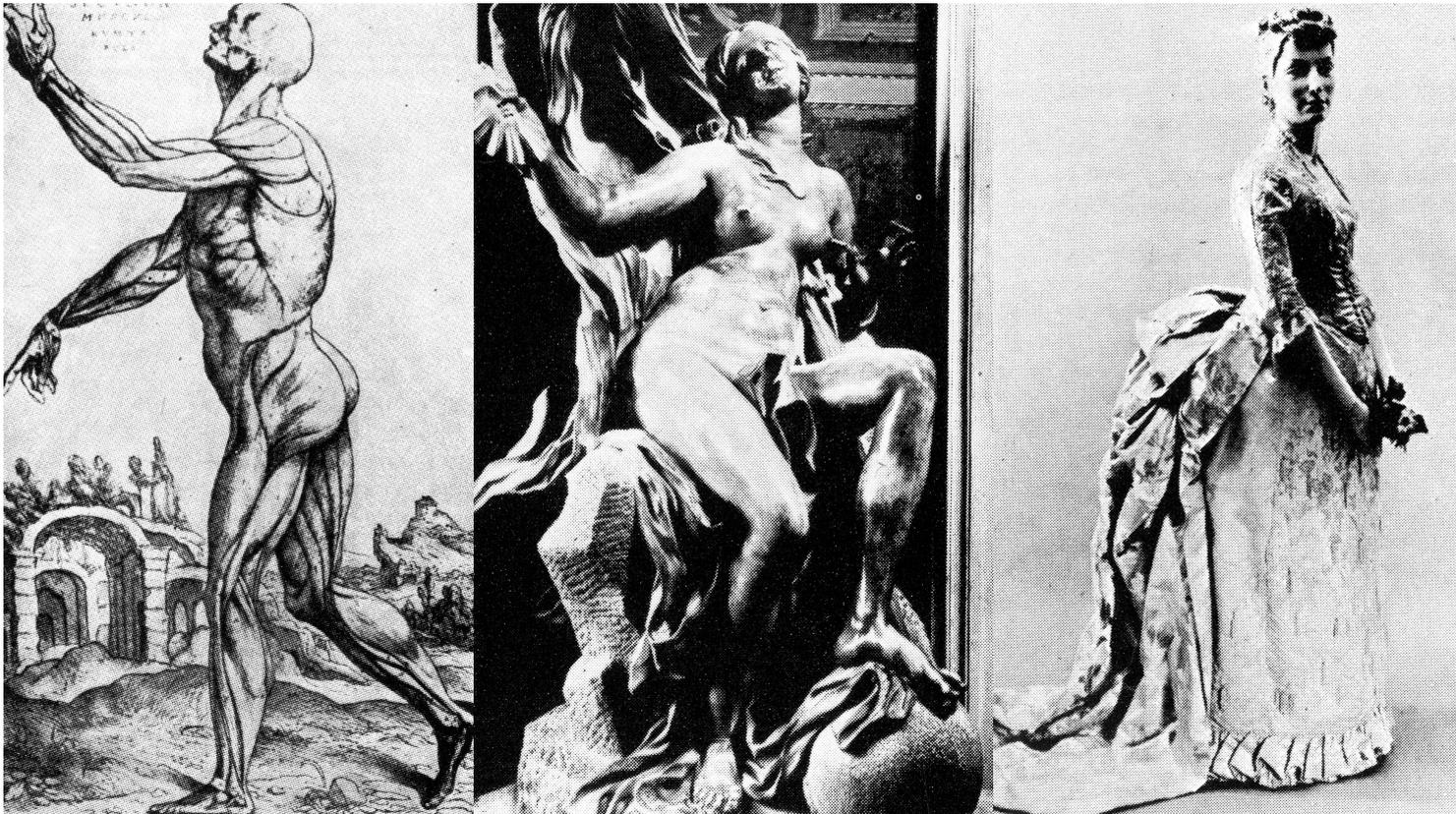


Fig. 7. Imagen extraída de "Il 'Progetto' Storico", Casabella, 1977.

44. *Ibid.*, p. 200. Aunque opone la historia y la moda en este sentido, el libro reconoce posteriormente que la moda tiene su propia historia: "La proliferación de los estudios sobre la semántica y sobre la semiología de la arquitectura no está engendrada solamente por una adecuación 'snob' a la *vogue* lingüística corriente; por lo demás, todo snobismo tiene su razón de existencia en las vicisitudes históricas, y los snobismos de la cultura arquitectónica no escapan a esta regla". *Ibid.*, p. 216.

45. Resulta significativo que Tafuri no reconozca que Giedion explica con detalle el papel operativo de la historia. Giedion pasa a ser un ejemplo del fenómeno sobre el que él mismo ha teorizado y, en lugar de analizarse sus reivindicaciones acerca de la historiografía, se estudia la función operativa de su historia sobre algunas actuaciones en Italia. En un golpe de efecto casi cómico, finalmente se acusa a Giedion de ser exactamente lo que había anunciado que era desde un principio. La pregunta que queda sin responder no es tanto el papel de la crítica operativa en la formación de la arquitectura moderna sino el de su reconocimiento y, podría añadirse, el motivo de su ostensible rechazo actual.

46. *Ibid.*, p. 29.

47. *Ibid.*, p. 18.

48. "Y es cierto que no es difícil descubrir, debajo de un fenómeno que se ha puesto de moda de repente y que lo ha vuelto evasivo quien ha considerado oportuno apropiarse de él de un modo snob, una frustrada destrucción dirigida contra una tradición moderna cuyo fracaso, a menudo con una sincera desesperación, se constataba". *Ibid.*, pp. 84-85.

49. *Ibid.*, p. 85.

bística por leer fenómenos históricos con metros 'actuales' por parte de quien, solo para sentirse vivo o actual, reduce a exhibicionismo y a moda la transvaloración crítica⁴⁴. Ya en las primeras líneas se muestra esta oposición entre la historia y la moda que significativamente comparte con el operativo Giedion⁴⁵, y explica que el objetivo del libro es mostrar los obstáculos concretos a los que se enfrentan "los historiadores que rechazan el papel de comentarista un poco superfluo de las novedades que están de moda, y que intentan hacer histórica su propia crítica"⁴⁶. A su vez, estos obstáculos se identifican al comienzo del libro con las inevitables contradicciones presentes en la propia idea de una historia de lo moderno, dada la actitud claramente antihistoricista de los arquitectos modernos. Al puntualizar que las tendencias de la arquitectura contemporánea realmente mantienen esta actitud "bajo la máscara" de nuevos mitos utilizados para distanciarse de la vanguardia histórica, Tafuri conserva la tradicional oposición entre una historia que es crítica en la medida en que "ahonda más" y otra que está "fagocitada por la mitología cotidiana", entendida como máscaras de moda: "Un momento tan intensamente dirigido a evadir a través de *nuevos mitos* el deber de comprensión del presente, como el actual, no puede hacer más que convertir en *moda* y *mito* incluso las investigaciones que, con renovado rigor y vigor, intentan enfocar una lectura sistemática y objetiva del mundo, de las cosas, de la Historia, de las convenciones humanas"⁴⁷. Tafuri se opone activamente a la posibilidad de que, en algún punto de su propio texto, lo que realmente relacione la actividad contemporánea con la de las vanguardias históricas no sea lo que subyace tras la máscara de la moda sino la propia máscara.

Esta oposición se evalúa más adelante, cuando el texto aborda la afinidad entre lo que parece ser un empleo historicista al gusto de la moda de las "imágenes arquitectónicas" llevado a cabo por la escuela *neoliberty* en Italia y la postura antihistoricista del movimiento moderno que esta rechaza enérgicamente. Pero enseguida se aclara que la afinidad se encuentra "debajo de un fenómeno que se ha puesto de moda de repente"⁴⁸ y no al mismo nivel. La "estridente" "farsa" del movimiento *neoliberty*, que el texto identifica significativamente con el *art nouveau*, el barroco y Fellini y cuya "ambigua calidad" supuestamente asemeja la de "el propio comportamiento evasivo" de la burguesía, parece tener lugar en la "periferia" del proyecto moderno, más que contradecirlo u oponerse a él⁴⁹. Se diría que solo forma parte de ese proyecto porque "coquetea" con la historia y fracasa en su intento de convertir el objeto arquitectónico en un

“fetiche”, mientras evita replantearse los propios coqueteos fetichistas de las vanguardias. Por otra parte, lo que el *neoliberty* parece rechazar no es la vanguardia en sí, sino la consecuencia de su transformación en una forma de eclecticismo al gusto de la moda con el llamado *estilo internacional*. En este sentido, la arquitectura está doblemente inmunizada contra cualquier juicio con cargos por moda⁵⁰.

Igualmente, el libro intenta negociar las condiciones específicas de esta inmunidad para el historiador, y busca de qué manera puede evitarse que la investigación se convierta en “otra moda transitoria bajo la bandera de la evanescencia”⁵¹, incluso si esto conlleva un prolongado silencio⁵². Al igual que con otros muchos autores contemporáneos, la vanguardia histórica sirve de modelo para la propia praxis de Tafuri, por lo que, incluso bajo este enfoque exhaustivo y matizado, no se ve afectada por algunas cuestiones que podrían suponer una amenaza para ella. A pesar de la insistencia del libro en la necesidad de una actitud autocrítica diligente, como la que supuestamente asumió la vanguardia, desde el comienzo el análisis es vulnerable a sus propios razonamientos sobre la crítica operativa. Resulta sorprendente su negativa a reconocer las prácticas institucionales que deja intactas, cuando no las defiende implícitamente. De hecho, muchas de estas prácticas han sobrevivido a las sucesivas transformaciones de la obra de Tafuri. A pesar del incalculable valor de las apreciaciones sobre las estrategias de la historia, con elucidaciones a veces explícitamente influenciadas por Nietzsche, sus explicaciones igualmente sofisticadas sobre la compleja eficiencia con que opera la máscara en diferentes momentos de la historia nunca se aplica tan exhaustivamente a su propia actividad como historiador, ni siquiera a aquellas de sus actividades de las que reniega posteriormente⁵³. Aunque puede demostrarse que su nietzscheana explicación de la historia gira entorno a un cierto concepto de la moda (y podría decirse que surge de ella), en ningún punto se comenta la negativa de Nietzsche a distinguir entre moda e historia⁵⁴. Incluso llega a ilustrarse este concepto de moda con una imagen de una mujer vestida al gusto del siglo diecinueve que polémicamente se enfrenta a la imagen de un cuerpo desnudo y que a su vez se opone a la de un cuerpo sin piel. Todo lo contrario: diez años después de distanciarse de la última edición de *Teorías e historia de la arquitectura*, Tafuri aún es capaz de criticar la obra de los arquitectos modernos porque “la historia se ha reducido a la moda” y, al igual que Giedion, asocia esto con la “ansiedad” y la “sensación de inseguridad”⁵⁵. El término *moda* conserva en este razonamiento su antigua condición de disciplina, al igual que en la sobriedad de la teoría de la arquitectura que está analizando.

Las posteriores generaciones de autores “críticos” han mantenido esta interpretación el término, y se refieren a él en puntos clave de su análisis sin tan siquiera someterlo a dicho análisis. Se da por supuesto que el escritor crítico, por definición, no tiene nada que ver con la moda. Los partidarios de las formas más tradicionales de investigación suelen desprestigiar los enfoques académicos alternativos que se muestran escépticos hacia la posibilidad de esta desvinculación, a los que acusan de “estar de moda”, “estar a la última”, “ser muy *chic*”... Estos representantes de la investigación tradicional dan por sentado que la moda es inherentemente mala, apenas pueden reconocer su propia adhesión a una moda entre otras muchas, y menos aún el papel fundamental de la moda en las secciones de los archivos que se encuentran bajo su custodia. Como disciplina, la moda no cuenta con una teoría propia. Más que someterse al análisis teórico, se limita a apoyar otras teorías. Abordar la cuestión de la moda y la arquitectura, conlleva inevitablemente abordar el curioso papel de la teoría en la constitución de la arquitectura.

Pero, tanto si se trata de arquitectura como en otro discurso académico en general, ¿puede sugerirse que cualquier investigación sobre la moda debe reformar o desviar el enfoque de la investigación, o incluso burlar los límites de una disciplina que se constituye precisamente por el ostensible rechazo de la moda sin que un sector bien definido de los lectores acepten esa sugerencia incondicionalmente y otros lectores la censuren también incondicionalmente por seguir demasiado la moda? Probablemente no. Y cuestionar la moda con rigor, signifique esto lo que signifique, ¿no sería riguroso solo en la medida en que confundiera las distinciones entre los dos grupos de lectores? Probablemente.

De todas formas, es evidente que ningún discurso puede aislarse de la moda sin más. En última instancia, uno está obligado a preguntarse si la cuestión de la moda sucumbe ante aquello de lo que trata. ¿Hasta qué punto el simple hecho de plantearse la pregunta nos compromete con un concepto concreto de la moda independientemente de nuestra postura inicial sobre el

50. Tafuri condena al “arquitecto ‘de moda’” Robert Venturi porque su libro “adopta métodos analíticos ‘de moda’ transformándolos, sin mediación alguna, en métodos ‘compositivos’”, por poner un ejemplo. Pero distingue nitidamente esta práctica de aquella de las vanguardias históricas, y particularmente de la de Le Corbusier, con quien Vincent Scully parece haberlo comparado erróneamente. *Ibid.*, p. 272.

51. Se entiende que la actividad crítica es la que elimina las máscaras al gusto de la moda sin añadir otras nuevas. Debe “desenmascarar las mitologías actuales... sin proponer nuevos mitos”. *Ibid.*, p. 255. Para Tafuri, estas máscaras no son simplemente un envoltorio ornamental que esconde una realidad estructural, sino que se opone activamente a esa realidad. El autor describe de qué manera la disciplina arquitectónica se opone a los peligros de su propia exposición a la semiótica, por poner un ejemplo, precisamente apropiándose de la semiótica, instrumentalizándola y por lo tanto, transformándola en una moda. La consecuente “comodidad” de la disciplina se mantiene gracias a los mecanismos de la moda. “En el fondo, lo más cómodo que hay en la situación cultural presente, confusa y enredada, es precisamente la posibilidad del intercambio continuo entre juego y eversión, entre instancias de rigor y fenómenos de moda, entre investigación y manejo retórico de instrumentos consumados, entre honrado empeño crítico y escepticismo consciente de *jongleur*. Situación desesperada, pero cómoda, decíamos”. *Ibid.*, p. 268.

52. “La ‘crítica operativa’ acepta los mitos corrientes, incluso se inmerge en ellos, intenta crear otros nuevos, valora la producción arquitectónica según la medida de los avanzados objetivos propuestos por ella misma. Una crítica atenta a las relaciones entre la obra concreta y el sistema del que ella forma parte tiende a poner de manifiesto, a desenmascarar, las mitologías actuales e invita, sin proponer nuevos mitos, a una coherencia sin remisión. Incluso, en el caso extremo, a la coherencia de quien acepta permanecer (pero consciente y críticamente) en el silencio más absoluto”. *Ibid.*, pp. 254-255.

53. Para conocer la elocuente revisión que hace Tafuri sobre el estatus de la historia, que propone una extrema autocrítica para hacer frente a las consecuencias de aceptar la naturaleza constructiva (y, por tanto, operativa) de la historia, ver “Introduction: The Historical Project”, traducido al inglés por Pellegrino d’Acierno y Robert Connolly, en *The Sphere and the Labyrinth: Avant Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970’s*, Ed. MIT Press, Cambridge, 1987, pp. 1-24. Traducido al español por Francesc Serra Cantarell, Esteve Rimbau Sauri y Francesc Arola Coronas como “Introducción, el proyecto histórico”, en *La esfera y el laberinto: Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pp. 1-24. Al mismo tiempo que subraya la necesidad de “entretener” múltiples metodologías, el texto se desvincula a sí mismo y a la idea de historia que defiende, desde los complejos efectos de las máscaras superficiales que analizará detalladamente en sucesivos ensayos, en concreto en la sección dedicada a los trajes del teatro de las vanguardias. A pesar de su negativa a distinguir entre contenido y método historiográfico, Tafuri nunca reconoce el empleo que hace él mismo de la mascarada, empujando algunas superficies hacia delante por motivos tanto agresivos como defensivos en lugar de, como él mismo apunta significativamente, “penetrar” en ellos. Al contrario, intenta fragmentar y redistribuir el tejido aparentemente unificado de la historia para poder resistir su propio despliegue de engañosas máscaras: “Por lo tanto, pretender la plenitud, una coherencia absoluta en la interacción de las técnicas de dominación, es poner una máscara a la historia; o peor aún, es aceptar la máscara con la que se nos presenta el pasado”. *Ibid.*, p. 7. Este planteamiento de un sentido unificador de la historia como una simple máscara está basado en la explicación de Georg Simmel sobre la máscara de la conformidad en su famoso ensayo sobre la moda. El texto pasa de discutir sobre Nietzsche al ensayo de Simmel para establecer la imposibilidad de una historia única y totalizadora. *Ibid.*, p. 5. Una vez más, toda la sofisticación del razonamiento de Tafuri se diri-

ge contra la moda. La idea de un atuendo sencillo al gusto de la moda, una imagen unificadora, se opone a la de una lectura múltiple, discontinua y atormentada. La máscara, cuyos enigmas aplaude en otros textos, se ve repentinamente simplificada. Para un análisis exhaustivo de inestimable valor sobre el papel estratégico que desempeña la superficie como máscara, ver TAFURI, M., "Cives esse non licere: The Rome of Nicholas V and Leon Battista Alberti: Elements Towards a Historical Tradition", traducido al inglés por Stephen Sartarelli, Harvard *Architectural Review* 6, 1987, pp. 60-75, y TAFURI, M., "The Subject and the Mask: An Introduction to Terragni", *Lotus International* 20, septiembre de 1978, pp. 5-29.

54. Nietzsche localiza el auténtico "sentido histórico" en el estudio de la evolución de la ropa que no acaba de adaptarse al hombre: "El mestizo hombre europeo —un plebeyo bastante feo, en conjunto— necesita desde luego un disfraz: necesita la ciencia histórica como un guardarropa de disfraces. Es cierto que se da cuenta de que ninguno de estos cae bien a su cuerpo —cambia y vuelve a cambiar. Examinase el siglo XIX en lo que respecta a esas rápidas predilecciones y vacilaciones de las mascaradas estilísticas; también en lo que se refiere a los instantes de desesperación porque 'nada nos cae bien'. Inútil resulta exhibirse con traje romántico o clásico, o cristiano, o florentino, o barroco, o 'nacional' *in moribus et artibus* [en las costumbres y en las artes]: ¡nada 'viste'! Pero el 'espíritu', en especial el 'espíritu histórico', descubre su ventaja incluso en esa desesperación: una y otra vez un nuevo fragmento de prehistoria y de extranjero es ensayado, adaptado, desechado, empaquetado y, sobre todo, *estudiado*: nosotros somos la primera época estudiada *in puncto* [en asunto] de 'disfraces', quiero decir, de morales, de artículos de fe, de gustos artísticos y de religiones, nosotros estamos preparados, como ningún otro tiempo lo estuvo, para el carnaval del gran estilo, para la más espiritual petulancia y risotada de carnaval, para la altura trascendental de la estupidez suprema y de la irrisión aristofanesca del mundo. Acaso nosotros hayamos descubierto justo aquí el reino de nuestra *invención*, aquel reino donde también nosotros podemos ser todavía originales, como parodistas, por ejemplo, de la historia universal y como bufones de Dios —¡tal vez, aunque ninguna otra cosa de hoy tenga futuro, téngalo, sin embargo, precisamente nuestra risa!". NIETZSCHE, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, 1886. Traducido al inglés por Walter Kaufmann como *Beyond Good and Evil*, Ed. Vintage Books, Nueva York, 1966, sección 223, p. 150. Traducido al español por Andrés Sánchez Pascual como *Más allá del bien y del mal*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2012, sección 223, p. 207. Quiero agradecer a Bastiaan van del Leck que me haya informado de este fragmento.

55. TAFURI, M., "There is no Criticism, only History", *Design Book Review*, n. 9, primavera de 1999, pp. 8-11, 11. Unos años después, en lo que solo puede describirse como una revista de arte de moda, Tafuri vuelve a condenarla; desdeña el debate sobre la crisis del modernismo, al que califica de "palabrería social que está de moda" y critica la antiguamente "moderna" aplicación del estructuralismo y la semiología al arte antes de describir la "elaboración de lo que es simplemente igual a tantos otros vestidos de toda Europa" por parte de los arquitectos americanos en los años setenta como "ese gusto por lo exótico que estaba tan de moda en los salones del siglo diecinueve". De nuevo se asocia la moda a la ansiedad y se opone de forma simplista a las cualidades "científicas" con que Tafuri asocia la "buena" historia: "Es evidente que la moda tiene la función de reducir la ansiedad que causa lo nuevo. De hecho, si no estuviéramos saturados de fenómenos artísticos, no tendríamos capacidad de comprensión estética, o al menos no aceptaríamos con tanta naturalidad que la modernidad forme parte de la cultura de masas. Pero esta es una cuestión de comportamiento humano, y no constituye ninguna base para la existencia, por así decirlo, de moda en los distintos campos de la ciencia, ya que la ciencia se basa en condiciones independientes a los hechos de la naturaleza humana cotidiana". TAFURI, M., "Interview", *Flash Art International*, n. 145, marzo/abril de 1989, pp. 67-71, 68.

tema? De cualquier forma, es necesaria una explicación más detallada de la moda y de sus numerosas y frecuentemente conflictivas relaciones con la arquitectura (por supuesto, la moda siempre es una cuestión de detalles). Al final, se trata de precisar cómo habitualmente la moda se "entreteje", como afirma Giedion de la "brillante apariencia" de los hechos transitorios, con lo que parece ser su *otro*. En este caso, rascar la superficie blanca será buscar de qué maneras se construye a partir del propio funcionamiento de la moda cuya exclusión supuestamente confirma. O lo que es lo mismo, mostrar cómo brilla la aparentemente neutral superficie blanca, deslumbrando a sus espectadores de un modo que provoca una serie de extrañas, pero extremadamente influyentes, alucinaciones colectivas.

Mark Wigley. Sch Arch Plann/Press; *Professor. Dean* de la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) de Columbia University desde 2004. Es además cofundador, con Rem Koolhaas y Ole Bouman de *Volume Magazine*. Ha escrito profusamente sobre teoría y la práctica de la Arquitectura, autor entre otros de *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (1998); *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1995); y *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (1993) y coeditor de *The Activist Drawing: Retracting Situationalist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond* (2010). Wigley ha comisariado varias exposiciones en el MoMA, New York; The Drawing Center, New York; el Canadian Centre for Architecture, Montreal; y el Witte de With Museum, Rotterdam.