

# Medio siglo de liberación: de la objetividad a la amnistía

Ignacio Senra

*Amnestie für die gebaute Realität* (Amnistía para la realidad construida), 1978, constituye la síntesis de la acción desarrollada por el grupo austríaco Haus-Rucker-Co. Laurids Ortner recuperaba las ideas de *nueva objetividad* para defender la totalidad del paisaje urbano existente: “El debate sobre nuestro entorno construido se ha convertido principalmente en un problema de juicio estético. Son criterios relativos a la percepción visual los que nos conciernen mucho más que los factores y riesgos físicos reales. Lo que generalmente se observa como nuestro entorno se caracteriza por adjetivos que, de acuerdo a su nivel de sofisticación, varían de palabras cargadas emocionalmente como feo, triste y caótico a los mal llamados términos objetivos como inaccesible y monótono.”

Objetividad  
Amnistía  
Permisividad  
Juicio  
Ordinario

El Manifiesto de Haus-Rucker-Co continúa una línea de pensamiento que ha determinado la práctica tanto artística como arquitectónica durante las décadas centrales del siglo XX: “...una actitud profundamente liberadora que permitía encontrar valor en lugares y objetos juzgados normalmente como feos por los arquitectos.” Estas palabras de Denise Scott Brown sirven para justificar movimientos a menudo considerados opuestos. Desde los inicios “industriales” del Movimiento Moderno al *postmodern* más “comercial”, pasando por los primeros críticos modernos, la invocación a la objetividad y la supresión de juicio han servido como principales argumentos teóricos. Si durante la década de 1920 los postulados de la *Neue Sachlichkeit* servían como base para una reacción contra el expresionismo alemán, su recuperación por parte de Alison y Peter Smithson en la Inglaterra de los años cincuenta sería utilizada por Venturi y Scott Brown como punto de partida para sus teorías de no enjuiciamiento.

Como denuncia la crítica (Lootsma, Koetter, Frampton...) el problema de esta actitud “permissiva” –si usamos el término introducido por Scott Brown como principio– radica en su peligro de caer en la resignación. Esta actitud acrítica, envuelta en valores de respeto, elimina la conciencia socio-política del arquitecto y se arriesga a caer en la inmediatez que supone entender el objeto amnistiado directamente como modelo.

*Amnesty for Constructed Reality*, 1978, is the synthesis of the action taken by Haus-Rucker-Co. Laurids Ortner recovered the ideas of *New Objectivity* to defend the entire existing urban landscape: “The debate about our built environment has become primarily a problem of aesthetic judgment. They are criteria for visual perception which concern us much more than the actual physical risk factors. What is usually seen as our environment is characterized by adjectives that, according to their level of sophistication, ranging from emotionally charged words like ugly, sad and chaotic the so-called objective terms as inaccessible and monotonous.”

Objetivity  
Amnesty  
Permissiveness  
Judgment  
Ordinary

*Haus-Rucker-Co Manifesto* continues a key line of thought in both artistic and architectural practice during the middle decades of the 20th century: “a profoundly liberating attitude that allowed finding value in places and objects usually judged as ugly by architects.” These words by Scott Brown justify movements often considered opposites. From “industrial” early Modern to “commercial” postmodern, the invocation of objectivity and suppression of judgment have served as major theoretical arguments. If, during the 1920s the principles of the *Neue Sachlichkeit* served as the basis for a reaction against German Expressionism, the recovery by Alison and Peter Smithson in England in the fifties would be used by Venturi and Scott Brown as a starting point for his theories of non-prosecution.

As critics denounced (Lootsma, Koetter, Frampton ...) the problem of this “permissive” attitude –if we use the term introduced by Scott Brown as a principle– lies in the danger of falling into resignation. This uncritical attitude, wrapped in values of respect, eliminates the socio-political consciousness of the architect and risks falling into the immediacy of understanding the amnestied object directly as a model.

## La Nueva Objetividad: aceptación y renuncia

En 1923, en el primer número de la revista alemana *G* (*Zeitschrift für elementare Gestaltung*) El Lissitzky explicaba así su manera de entender la construcción del espacio: “el equilibrio al que trato de llegar en la habitación debe de ser elemental y admitir el cambio, de manera que no se vea alterado por un teléfono o una pieza estándar de mobiliario. La habitación está ahí para el hombre –no el hombre para la habitación”<sup>1</sup>. Con esta declaración de intenciones Lissitzky, editor de la revista junto a Hans Richter y Werner Graeff, dejaba clara su posición, en sintonía con el espíritu de lo que hoy conocemos como *Nueva Objetividad*. Este enfoque cada vez más extendido en Alemania proponía, en nombre del empirismo, que el arquitecto como autor se distanciase de su obra, aceptando su pérdida de control sobre aquello que estuviese en contacto con ella, e incluso en parte, sobre su propio trabajo. Como Adolf Loos había sugerido con ironía en su fábula del pobre hombre rico<sup>2</sup> y sus zapatillas que desentonaban con el estilo del arquitecto que había diseñado su casa, Lissitzky proponía la abstracción como mecanismo que permitía compatibilizar la arquitectura con los objetos estándar. Al contrario que F. L. Wright en el edificio Larkin, Lissitzky no sentía la necesidad de rediseñar los teléfonos, como Frampton ha señalado<sup>3</sup>, ni de encargarse del diseño de todo el mobiliario del edificio, ya que aceptaba los objetos construidos empíricamente, es decir, siguiendo criterios estrictamente ingenieriles (*sachlich*), reconociendo su belleza y significado independientemente del de su obra. El arquitecto inicia así una progresiva renuncia sobre la autoridad en su trabajo, una liberación de responsabilidades y competencias que a lo largo del siglo XX ha ido incrementándose hasta el extremo de llegar a proponerse, en nombre de la “inclusión”, la “neutralidad” y la “tolerancia”, la supresión total del juicio.

No está del todo claro el origen del término *Nueva Objetividad*. El historiador alemán Gustav Friederich Hartlaub, director del Kunsthalle de Mannheim, lo reclamaba como suyo cuando en 1929 escribía al entonces director del MOMA de Nueva York, Alfred H. Barr. En aquella carta, Hartlaub trataba de explicar cómo dicha expresión había surgido un año antes de la exposición de Mannheim de 1925 en la que, bajo el mismo título, se presentaba la heterogénea obra de diversos pintores alemanes que compartían la vocación de superar el expresionismo. Kenneth Frampton sin embargo señala que el término *Sachlichkeit* se usaba en los círculos culturales en Alemania mucho antes de 1924, que Herman Muthesius lo había utilizado a finales del XIX para referirse al movimiento *Arts & Crafts* inglés, en concreto a los *Garden Suburbs*, y que incluso Heinrich Wölfflin ya empleaba el término completo *Nueva Objetividad* en su libro de 1915, *The Principles of Art History*, en este caso para explicar la visión lineal introducida en pintura a principios del XIX. En todos los casos, se trataba de ofrecer una visión cruda y sin paliativos de la realidad, una mirada realista que se oponía a la idealización, el sentimentalismo y el expresionismo<sup>4</sup>.

La *Nueva Objetividad* a la que Hartlaub se refería estaba especialmente ligada a cuestiones ideológicas e identitarias, relacionándose directamente con un nuevo realismo con cierto “sabor socialista”, en contraposición al realismo de origen burgués del XIX. Hartlaub insistía en vincular la idea de lo objetivo a un sentimiento generalizado en la Alemania de los años veinte de “resignación” y “cinismo”. Esta “desilusión sana” que, en su opinión, encontró su máxima expresión en Alemania en el campo de la arquitectura, se caracterizaba por el enfrentamiento entre dicho lado negativo, de cínica resignación o condescendencia y otro positivo: “el entusiasmo por la realidad inmediata como resultado del deseo de tomar las cosas de forma completamente objetiva, sobre una base material, sin tener que dotarlas de inmediato con implicaciones ideales”<sup>5</sup>. El conflicto que aquí se planteaba volvía a girar en torno a uno de los debates más recurrentes en teoría del arte y el diseño a lo largo del siglo XX, el que enfrenta determinismo y libre elección; dicho de otro modo, el que se ocupa de precisar el grado de autoridad y por tanto de responsabilidad del autor –en este caso de arquitectos y urbanistas– sobre una obra arquitectónica y sobre la ciudad.

1. Lissitzky, El. “Proun Room: Grosse Berliner Kunstausstellung, 1923”, *G* nº 1, julio de 1923. p 4.

2. Loos, Adolf. “Von einem armen, reichen Mann”, *Neues Wiener Tablatt*, Viena, 26 de abril de 1900.

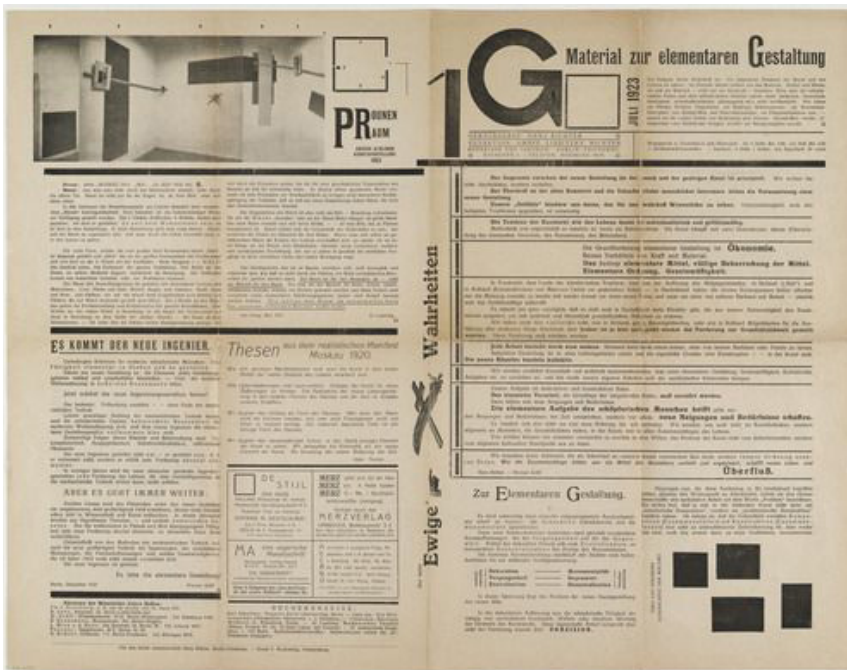
3. Frampton, Kenneth. *Modern Architecture, a Critical History*, Thames & Hudson, Londres, 1980. p. 130.

4. “The expression Neue Sachlichkeit was in fact coined by me in the year 1924. A year later came the Mannheim exhibition which bore the same name”. Hartlaub, G. F. Carta a Alfred H. Barr, julio de 1929, reproducida en Frampton K. op. cit, 1980. p 130.

5. *Ibidem*.

F.01.  
 Cartel de la Exposición  
*Die Neue Sachlichkeit*,  
 Mannheim, 1925.

F.02.  
 El Lissitzky. "Proun  
 Room: Grosse Berliner  
 Kunstaussstellung,  
 1923", G, 1, julio de  
 1923.



Apenas medio siglo después de la cesión inicial de Lissitzky, Laurids Ortner presentaba en 1978 su *Amnistía para la realidad construida*, en la que los principios de objetividad y aceptación se radicalizaron hasta el punto de denunciar que cualquier intervención del hombre en un entorno dado es subjetiva, lo cual deriva directamente en la inacción. Al promover la tolerancia absoluta con la totalidad del entorno construido –todo lo erigido por el hombre debía respetarse tal como era– Ortner declaraba el abandono del antropocentrismo humanista de los últimos cinco siglos: “El entorno no se adapta al hombre, es el hombre el que debe adaptarse al entorno”<sup>6</sup>. Esta afirmación resulta paradójica al referirse al entorno construido por el propio hombre, el paisaje urbano, además de renunciar explícitamente al espíritu crítico que había caracterizado dicho humanismo; aquel del que Lissitzky había hecho gala precisamente al explicar cómo debía pensarse un espacio. La pérdida de autoridad del arquitecto se extiende así a la totalidad de la humanidad, que renuncia al control de lo que construye, lo que conlleva la disolución total de cualquier responsabilidad. Al proponer la amnistía de todo lo construido y asumir la desaparición del arquitecto y del hombre en general en el proceso de construcción de la ciudad, Ortner concluye: “la ciudad no es construida (por el hombre) sino que ésta se autoconstruye”<sup>7</sup>. Esta afirmación manida, aparentemente Joyceana, más allá del alejamiento del autor de su obra, plantea la inacción total de una actitud pasiva y acrítica que se limita a aceptar como válido el *laissez faire*.

### ***Man Made America: libertad y autoservicio***

Uno de los debates más extendidos en Inglaterra a partir de principios de la segunda mitad del siglo XX se centraba precisamente en el grado de aceptación, celebración o rechazo de arquitectos, urbanistas y críticos sobre el paisaje urbano existente. Centrándose en los suburbios de ciudades americanas y en todo lo que de ellos podía estar siendo introducido en Europa, se establecieron dos posiciones enfrentadas, que fueron definiéndose progresivamente como reacción recíproca la una frente a la otra.

Las revistas *AR (Architectural Review)*, con Gordon Cullen y Nicholas Pevsner al frente, y *AD (Architectural Design)*, dirigida por Theo Crosby y muy vinculada a la actividad del *Independent Group*, representaban las dos partes, apoyadas en posiciones ideológicas muy definidas. El conflicto, que enfrentaba tradición y academicismo inglés a la celebración incondicional de la cultura popular americana, se ocupaba de problemas tanto estéticos como políticos y estaba inmerso en una cuestión muy concreta: el grado de control y responsabilidad que el arquitecto debía ejercer sobre el entorno urbano. La disputa nacía al mismo tiempo que el debate político-económico protagonizado por Keynes y Hayek en torno a la *planificación* (regulación) o liberalización de la economía. La terminología heredada (planificación, control, regulación, intervencionismo, libertad, orden espontáneo, caos, autorregulación, crecimiento orgánico, *laissez faire*...) muestra hasta qué punto las ideas manejadas dentro del debate “urbanístico” surgían en estrecha relación con las utilizadas en el ámbito económico.

El especial de *AR* publicado en 1950 bajo el título *Man-made America* tenía como principal propósito investigar el desorden del paisaje urbano americano, su origen, las causas que lo habían generado y si, llegados a aquel punto, se podría hacer algo para remediarlo. *AR* instaba a los americanos a asumir su responsabilidad, a no renunciar a unos “ideales visuales” y a intervenir de forma activa en la producción de su propio entorno, no dejándose llevar por un ambiente liberal que encontraba como resultado un caos visual incontrolable: la anarquía. Tras alabar la cultura popular americana, el jazz, el cine, la moda adolescente... el editorial de *AR* se empeñaba en dejar clara la enorme diferencia que a su entender existía entre cultura popular –“el mundo”– y la alta cultura –“el espíritu”–, para señalar que la arquitectura y urbanismo americano debían aspirar a hacerse cargo de dicho espíritu. Desde *AR* se recomendaba explícitamente a los americanos aceptar su herencia y tradición europea, más concretamente inglesa, para construir unos principios sobre los que apoyar su paisaje y su entorno, que no es sino una

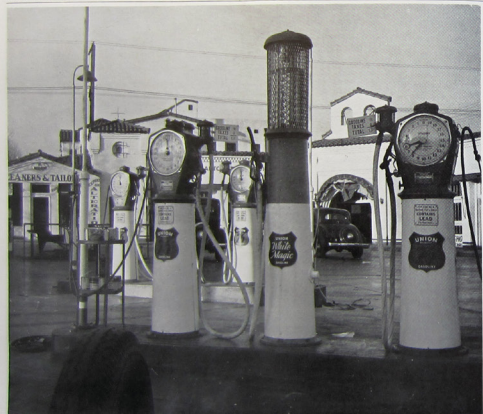
6. Ortner, Laurids.  
“Amnestie für die gebaute  
Realität”, *Werk Archithese*,  
nº 65, vol. 17-18, 1978,  
p. 31-34.

7. *Ibidem*.

highway

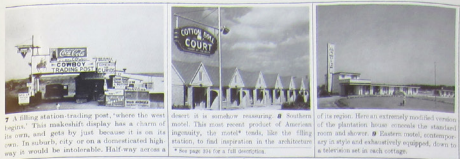


1. Showing the city on the highway, placed with nature both and over concrete, under overpassing is another form frequently seen in local highway. No forms are allowed and view may not stop, except in case of trouble, when they must show off their right of way on to the grass verge. One of workers pick up litter, attend to the plowing, and stand the road on dry days in winter. That is the famous Kermel Parkway at its narrow point to our chosen city. The last toll gate is around the bend.

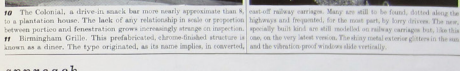


2. Filling station in the west. The Spanish mission style buildings are in view contrast to those imitated progeny of the twentieth century, the petrol pumps. A photograph like that one brings home with particular force the part played in forming our environment, by that immense number of anonymously designed objects, many of which, as in this case, are full of character. For a brief moment, when new, they arouse curiosity, and thereafter take their place in that general clutter about which there seems to be a silent agreement to take no positive action.

3. In 11 we examine plans from different parts of the States to illustrate a few aspects of the movement of the mobile citizen. Much of it is new, some of it unique to the U.S.A. and, in its own way, an characteristic of the country as the development of it is not likely to be long, however, before this architectural influence spreads abroad. 4. A highway, with protruding sections, modelled along Opel-Ford Colonial lines. Note the restraining hand on advertising, and the white lines instead of kerbs.



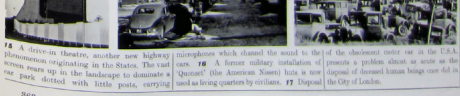
5. A filling station-trading post, where the west ranges. This makeshift building has a charm of its own, and gets by just because it is on its own. The industry, city or on a monumental highway it would be intolerable. Half way across a desert it is another instance. 6. Another more. The most recent product of American ingenuity, the most 'modern' look, like the filling station, to find inspiration in the architecture of its region. Here an extremely modified version of the plantation house crosses the standard north and south. 7. Eastern coast, contemporary in style and architecturally equipped, there is a television set in each cottage. \* See page 10 for a full description.



8. The Colonial, a drive-in meal, has more nearly approached than a plantation house. The lack of any relationship in scale or proportion between parties and ornamentation grows increasingly strange in comparison. 9. Birmingham, Ala. This prefabricated, chrome-clad structure is known as a diner. The type originated, as its name implies, in converted, former railway carriages. They are still to be found, several along the highway and founded, for the most part by busy drivers. The newly sprightly built but still inefficient railway carriages has, like the one on the very latest vehicle. The railway car's extreme glances, the use and the vibration proof windows slide vertically.



10. Returning to the highway seen in 4, the approach now becomes a corridor, and the first glimpse of the city is obtained. Typically, the tall buildings appear like pine in a plantation and the same is observed by the foreground. Though not in the agricultural fringe, non-farm buildings are sparsely built but are still inefficient on railway carriages but, like the one on the very latest vehicle. The railway car's extreme glances, the use and the vibration proof windows slide vertically.



11. A drive-in theatre, another new highway phenomenon originating in the States. The vast screen rises up in the landscape to dominate a vast park dotted with little posts, serving motorists who's shared the road to the (of the cheapest movie one in the U.S.A. cost. 12. A former military installation of the 'Queens' (the American South) here is now a residential area. The drive will be the one of those that will be changed a higher price. 13. Traffic lights appear. The driver will be the one of those that will be changed a higher price. 14. Traffic lights appear. The driver will be the one of those that will be changed a higher price. 15. Traffic lights appear. The driver will be the one of those that will be changed a higher price. 16. Traffic lights appear. The driver will be the one of those that will be changed a higher price. 17. Disposal of domestic refuse being one of the most serious problems in the City of London.

F.03. Man-made America, Architectural Review n° 648, vol. 108, diciembre de 1950.

**NEWSOCIETY**  
 3 March 1969 No 338 1s 6d weekly  
**Robert Holman** WRONG POVERTY PROGRAMME  
**John Berger** MAGRITTE RECONSIDERED  
**David Marquand** EDUCATION BACKLASH  
**Rayner Banham** NON-PLAN:  
**Paul Barker** AN EXPERIMENT IN FREEDOM  
**Peter Hall**  
**Cedric Price**



F.04. Portada de New Society, marzo de 1969.

imagen reflejo de la propia sociedad. *AR* veía en el paisaje urbano hecho por el hombre americano, los suburbios y *strips* comerciales donde los carteles publicitarios tomaban el protagonismo de la escena, una “miseria” en la que la “propagación generalizada del materialismo se había hecho incontrolable”<sup>8</sup>.

En el extremo opuesto, Lawrence Alloway defendía desde *AD* la ciudad americana tal y como era, “en su turbia vitalidad”<sup>9</sup>. Al ser acusado de “americanismo” contestaba con ironía: “Dudo que me haya perdido más debido a mi interés por los medios de comunicación americanos de lo que lo han hecho esos escritores mayores que miran hacia el Mediterráneo como la cuna de la civilización”<sup>10</sup>. Su convencida defensa de la sociedad de consumo y de los medios de comunicación se explicaba porque, según él, ayudaban a incrementar la posibilidad de elegir de la gente, antropológica y políticamente, recuperando así el poder popular arrebatado por un profesionalismo elitista. Pero los intereses de Alloway, más allá de asuntos sociopolíticos, se involucraban de lleno en cuestiones estéticas. En 1959 dejó a un lado los argumentos de índole social a los que a menudo recurría, para contestar a una crítica de los carteles luminosos de Picadilly Circus. Frente a la “Miseria Arquitectónica” descrita por Ernö Goldfinger<sup>11</sup>, Alloway afirmó que “las luces de Picadilly Circus, aunque inferiores a las desplegadas en América, constituyen la mejor vista posible de Londres por la noche”<sup>12</sup>. En resumen, se mostraba enormemente crítico con la búsqueda de lo esencial por parte de los arquitectos modernos. Para él, “describir la arquitectura como la creación de formas puras de estricta perfección técnica e integridad estética te deja en una isla sólo con Mies”<sup>13</sup>.

Alloway entendía la ciudad como ambiente, pero también y al igual que los Smithson y Archigram, como amontonamiento de actividades diversas, que cambian mucho más rápido de lo que pueden hacerlo los edificios o las propias ideas de los arquitectos. Para él, la complejidad y la diversidad de roles que reúne la ciudad desacredita al arquitecto como agente organizador. Igual que para Hayek los técnicos economistas, *planificadores*, serían incapaces de obtener y procesar toda la información necesaria para llevar a cabo unos cálculos válidos en una economía planificada, el urbanismo sería también incapaz de llevar a cabo una labor organizadora a nivel de ciudad.

Si los planteamientos de *AR* abogaban por recuperar una autoridad a la que arquitectos, paisajistas y urbanistas estaban renunciando progresivamente, desde *AD* se acogía con ilusión liberadora la falta de control y la espontaneidad de los crecimientos urbanos americanos. Estas ideas de origen económico que, en clara referencia a las teorías de Hayek, relacionaban directamente a arquitectos y urbanistas con un poder dictatorial, acabarían desembocando en un escepticismo generalizado hacia el planeamiento. La celebración del *laissez faire* y del “aparente” caos urbano llegaba desde posiciones como las de Reyner Banham y Cedric Price en “Non-Plan: An Experiment in Freedom”<sup>14</sup> (1969) publicado en *New Society*, una revista que aunque cercana a tendencias de izquierda, siempre estuvo más preocupada por determinar cómo eran las cosas, que por proponer cómo deberían ser. La imagen elegida para la portada de aquel ejemplar, un rótulo de neón donde se leía *Self Service*, no podía ser más explícita.

### **Diseño, una palabra sucia**

En 1957 Alison y Peter Smithson encontraban en Estados Unidos una oportunidad estética en contraste con los modelos europeos de ciudad tradicional y moderna. En su escrito “Letter to America”<sup>15</sup>, publicado en *AD*, Peter Smithson dejaba constancia de su profunda decepción al comprobar que la ciudad americana poco distaba en su organización y en su concepción misma de la europea. Se trataba, según él, de una oportunidad aún desaprovechada de mirar hacia un futuro prometedor, en lugar de asentarse en el pasado. El mayor de los reproches de Peter Smithson a los Americanos iba precisamente en dirección opuesta a los de *AR* en su *Man-made America* de 1950. Si estos habían recomendado a los americanos ser conscientes de su herencia europea e implicarse activamente en la construcción del paisaje urbano, los Smithson

8. *Man-made America*, *Architectural Review* n° 648, vol. 108, diciembre de 1950.

9. Alloway, Lawrence. “City Notes”, *Architectural Design*, enero de 1959.

10. Alloway, Lawrence. “Personal Statement”, *Ark* n° 19, primavera de 1957.

11. Goldfinger, Ernö y Carter, E. J. *The County of London Plan*, Penguin Books, Londres, 1945.

12. Alloway, Lawrence. “City Notes”, *Architectural Design*, enero de 1959.

13. *Ibidem*.

14. Banham, Reyner. Price, Cedric. Barker, Paul. Hall, Peter. “Non-Plan: An Experiment in Freedom”, *New Society*, n° 338, vol. 13, marzo de 1969.

15. Smithson, Peter. “Letter to America”, *Architectural Design* n° 28, marzo de 1958. p 97.



F.05.  
Alison y Peter  
Smithson. *The House  
of the Future*, Londres,  
1956.

F.06.  
Richard Hamilton.  
Cartel de la exposición  
*This is Tomorrow*,  
Londres, 1956.



sugerían exactamente lo contrario, que se deshiciesen de dicha herencia, aceptando su responsabilidad y aprovechando así la oportunidad que tenían de desarrollar un sistema estético y organizativo abierto y genuinamente americano.

La mayoría de la arquitectura americana pertenecía, según los Smithson, al ámbito del “arte folk”. Pero planteaban dos maneras diferentes de hacerlo: bien tomando como modelo imágenes del viejo estilo europeo, sin entenderlas ni por tanto modificarlas, como ocurría en la mayoría de los casos; o bien dejando que surgiera una imaginería nueva de manera espontánea y natural, convirtiéndose así en “valioso”. Dentro de esta segunda categoría se incluían los *diners*, los *trailers*, los anuncios y todo aquello que pudiese constituir un sistema de elementos desechables. El hecho de que Estados Unidos fuese una nación joven, con una sociedad desprejuiciada en un territorio virgen, y el hecho de que contara con un sistema de movilidad basado en el automóvil y una economía muy industrializada, permitía a los Smithson ver en América una oportunidad inmejorable para poner en práctica muchas de sus ideas sobre la ciudad. Los suburbios, como zona en continua expansión y cambio, donde la arquitectura y el planeamiento entendidos de forma tradicional ya no servían para su definición y desarrollo, constituían uno de sus mayores intereses. La superposición de dos sistemas, uno como soporte permanente y el otro complementario de elementos desechables, fue la base de algunas de propuestas como el plan Hauptstad de Berlín (1958), o su proyecto para el Golden Lane en Londres (1952). El sistema permanente sería la base de territorio, terrenos agrícolas, bosques... sobre la que se integra la red de autopistas, que también formaría parte de este sistema revisable cada 25-50 años. Mientras, el sistema desechable estaría constituido no por arquitectura tal y como la entendemos, sino por cosas producidas por la industria (casas, tiendas, guarderías...) de la misma forma que los coches o los electrodomésticos.

Fueron precisamente los Smithson quienes, según Denise Scott Brown, retomaron en Inglaterra los principios de la *Nueva Objetividad* alemana a mediados de siglo y los reinterpretaron en teorías y escritos, como *Active Socioplastics* y *But Today We Collect Ads*. Como habían hecho los arquitectos modernos al dirigir su atención hacia la ingeniería y la industria, los Smithson encontraron en la publicidad y el diseño de anuncios, además de en el mundo del automóvil, aspectos de la cultura popular hacia los que el arquitecto debía mirar de forma “desprejuiciada”. En *But Today We Collect Ads* (1956), la casa Citrohan y la Unidad de Habitación de Le Corbusier se presentaban en gran medida como consecuencia de la utilización de recursos populares y objetos ordinarios que se transformaban, pasando a formar parte del mundo de las Bellas Artes. Al relacionar los silos, los aviones y los anuncios<sup>16</sup>, se planteaba un paralelismo entre lo industrial y lo comercial que, más allá de referencias estéticas, implicaba cuestiones socio-políticas de las que ellos mismos trataban de liberarse cuando se declaraban como parte de “la generación que dejaba a un lado la política porque ya no se ajustaba a sus necesidades”<sup>17</sup>. Una renuncia que desvela la concepción instrumental de la política entendida al servicio del arquitecto.

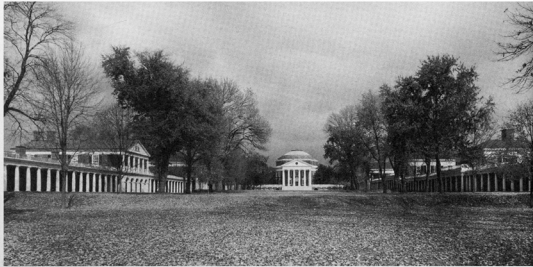
Tras haber aceptado la revolución que la industria de producción en masa había supuesto para el diseño y construcción de viviendas al margen del arquitecto –cocinas, baños y garajes parecían escapar ya de sus competencias–, Alison y Peter Smithson sugerían que era el momento de admitir que los anuncios determinaban más que cualquier otra cosa todo aquel modelo de vida: principios, moral, aspiraciones, objetivos... Por eso el arquitecto debía revisar su relación con el mundo de la publicidad, como anteriormente había hecho con el de la industria. La aceptación de lo comercial y de la publicidad como parte del imaginario arquitectónico se enmarca dentro de la senda dibujada hacia una supuesta asepsia o neutralidad estética iniciada a principios de siglo, y que ahora se volvía también ideológica. En esa dirección se propone un nuevo paso al considerar el término “diseño” como sucio. La reacción de los Smithson contra la idea de “diseñar” se sitúa dentro de la línea de pensamiento de la *Nueva Objetividad* y del determinismo, proponiendo en su lugar una expresión mucho más aséptica: “toma de posición”, con la que el arquitecto continúa distanciándose de su obra. Si

16. “Gropius escribió un libro sobre silos, Le Corbusier otro sobre aviones, y Charlotte Perriand llevaba un objeto nuevo al estudio cada mañana, Pero hoy coleccionamos anuncios”. Smithson, Alison y Peter. “But Today We Collect Ads”, *Ark* n° 18, noviembre de 1956. p 49-50.

17. Smithson, Alison y Peter. “The As found and the Found”, *The Independent Group Postwar Britain or the aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge (Ma), 1990.



F.07.  
 Robert Venturi,  
*Complexity and  
 Contradiction in  
 Architecture*. Moma  
 Press, Nueva York,  
 1966.



252 Jefferson University of Virginia, Charlottesville

In *God's Own Junkyard* Peter Blake has compared the chaos of commercial Main Street with the orderliness of the University of Virginia (252, 255). Besides the irrelevancy of the comparison, is not Main Street almost all right? Indeed, is not the commercial strip of a Route 66 almost all right? As I have said, our question is: what slight twist of context will make them all right? Perhaps more signs more contained. Illustrations in *God's Own Junkyard* of Times Square and roadtown are compared with illustrations of New England villages and arcadian countryside. But the pictures in this book that are supposed to be bad are often good. The seemingly chaotic juxtapositions of honky-tonk elements express an intriguing kind of vitality and validity, and they produce an unexpected approach to unity as well.

It is true that an ironic interpretation such as this results partly from the change in scale of the subject matter in photographic form and the change in context within the frames of the photographs. But in some of these compositions there is an inherent sense of unity not far from the surface. It is not the obvious or easy unity derived from the

dominant binder or the motivial order of simpler, less contradictory compositions, but that derived from a complex and illusive order of the difficult whole. It is the taut composition which contains contrapuntal relationships, equal combinations, inflected fragments, and acknowledged dualities. It is the unity which 'maintains, but only just maintains, a control over the clashing elements which compose it. Chaos is very near; its nearness, but its avoidance, gives . . . force.'<sup>20</sup> In the validly complex building or cityscape, the eye does not want to be too easily or too quickly satisfied in its search for unity within a whole.

Some of the vivid lessons of Pop Art, involving contradictions of scale and context, should have awakened architects from prim dreams of pure order, which, unfortunately, are imposed in the easy General unities of the urban renewal projects of establishment Modern architecture and yet, fortunately are really impossible to achieve at any great scope. And it is perhaps from the everyday landscape, vulgar and disordered, that we can draw the complex and contradictory order that is valid and vital for our architecture as an urbanistic whole.



253 Typical Main Street, U.S.A.

“arte” fue una palabra prohibida y denostada por los arquitectos modernos debido a las implicaciones de autoría, estilo y personalismo que pudiese tener, el desprecio de los Smithson hacia la palabra “diseño”, podía entenderse como una reacción contra lo que ellos denunciaron como actitudes de moda, simples y literales. Pero el abandono del término “diseño”, que hace simple referencia a la determinación de un plan, a la configuración de un proyecto, un dibujo o modelo de algo antes de haberse construido, se anticipaba al realismo recalcitrante que pronto llegaría como reacción definitiva a las ideas de los arquitectos modernos, dejando entrever hasta dónde llegaría la obsesión por negar la simple posibilidad de proyectar un posible futuro.

### La amnistía parcial de Robert Venturi

Al tiempo que Denise Scott Brown realizaba sus estudios en Londres, en una Architectural Association inmersa en el enfrentamiento entre las posturas representadas por AR y AD, Robert Venturi recorría Europa en diversos viajes organizados durante su estancia en la Academia Americana de Roma. En 1953, coincidiendo con la muestra en Londres *Parallel of Life and Art* –una exposición que Scott Brown reconocía como clave en su formación– Venturi publicaba su primer artículo en la revista inglesa AR, dentro de *Townscapes*, la sección que Cullen había introducido para ocuparse del “planeamiento urbano entendido como arte visual”<sup>18</sup>. El material recogido por Venturi durante estos años en Europa sirvió como base para su libro *Complexity and Contradiction in Architecture*<sup>19</sup> (1966), la obra que, junto a *La arquitectura de la ciudad* de Rossi, se ha entendido en numerosas ocasiones como el hito que ponía en evidencia el final de la modernidad en Arquitectura.

Como apunta en su tesis doctoral M<sup>a</sup> Teresa Muñoz, una de las consecuencias fundamentales de la acción crítica llevada a cabo por Venturi en *Complexity and Contradiction*, fue considerar la arquitectura en su totalidad como “sistema formal y como referencia de toda obra construida, sin necesidad de establecer cánones o límites formales explícitos”<sup>20</sup>. Venturi, siguiendo los principios de simultaneidad y acronía que Eliot reclamaba para la literatura<sup>21</sup>, realizaba una crítica atendiendo a cuestiones puramente formales, con independencia de criterios históricos y geográficos. El conjunto de todas las obras construidas a lo largo de la historia, desde templos egipcios de la antigüedad a la calle comercial del suburbio americano, servían conjuntamente para elaborar un discurso que trataba de deshacerse de los límites formales impuestos hasta entonces, tanto por la modernidad como por cánones anteriores. La recuperación de conceptos denostados como tradición e historia significaba, en el sentido más amplio de la crítica literaria de Eliot, asumir la componente referencial de la disciplina de forma indiscriminada, es decir, tener en consideración al mismo nivel toda la obra hasta entonces construida. Y así quedan incluidas en el libro Times Square, la ruta 66, Levittown o la calle mayor comercial... La inclusión de origen Pop a la que Venturi llamaba no deja de ser una amnistía generalizada, que resulta evidente en su análisis de las Vegas (1968) y en su posterior *Aprendiendo de todas las cosas*<sup>22</sup> (1971); una inclusión que para Ortner todavía no sería suficiente y que desde objetivos muy distantes, ya se manejaba también en Europa, como demuestra el provocador manifiesto gráfico de Hans Hollein, *Alles ist architektur*<sup>23</sup>, de 1968.

Si la inclusión propuesta por Venturi y posteriormente también por Scott Brown buscaba la defensa de determinada arquitectura vulgar y de “diseñar y construir de manera franca, para la vida de la comunidad tal como es y no para una sentimental versión de cómo debiera ser”<sup>24</sup>, Hollein se distanciaba decididamente de las ideas de neutralidad e inexpresividad para centrarse en la condición objetual y escultórica de la arquitectura, y abogar precisamente por recuperar su capacidad de expresión. Las dos propuestas, aunque fundamentadas en ideologías diversas, sugerían la práctica negación de un ámbito disciplinar concreto. El esfuerzo argumentativo realizado por Venturi y Scott Brown para vincular sus ideas con la tradición moderna, les llevó a presentar la comunicación comercial como una más de las funciones del edificio y a sustituir la

18. Venturi, Robert. “The Campidoglio: a case study”, *Architectural Review* n° 113, mayo de 1953. p. 333-334.

19. Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Moma Press, Nueva York, 1966.

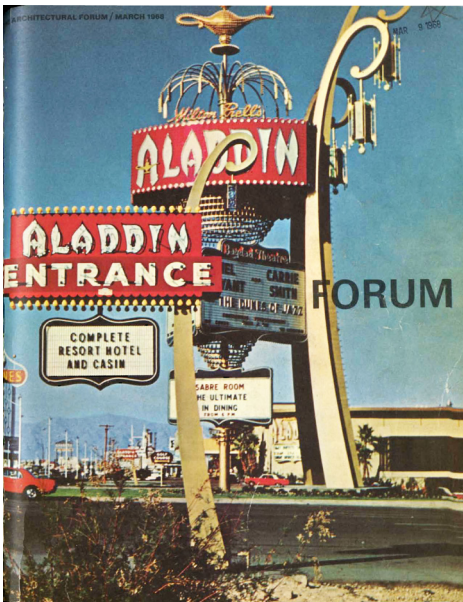
20. Muñoz, M<sup>a</sup> Teresa, *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Ediciones asimétricas, Madrid, 2012. p.84. Tesis doctoral leída en el DPA de la ETSAM con el mismo título en 1982.

21. “...el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solamente con su generación en la sangre, sino con el sentimiento de toda la literatura europea... tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo”. T. S. Eliot. *Selected Essays 1917-1932* Harcourt, Brace & Co, Nueva York, 1932. Citado en *Complexity and Contradiction*. p.20.

22. Scott Brown, Denise; Venturi, Robert. *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets, Barcelona, 1971.

23. Hollein, Hans. “Alles ist architektur”, *Bau* 1/2, 1968.

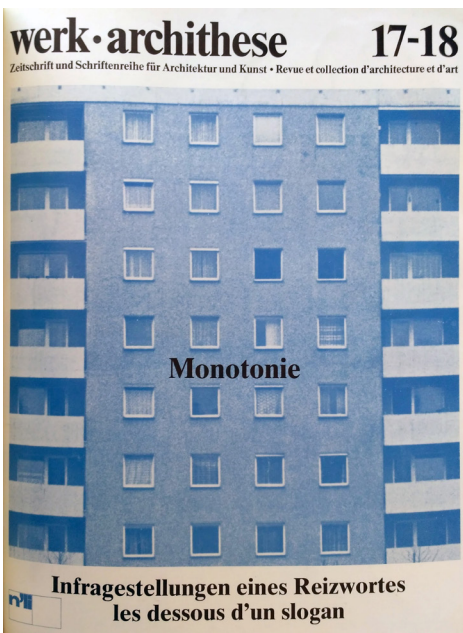
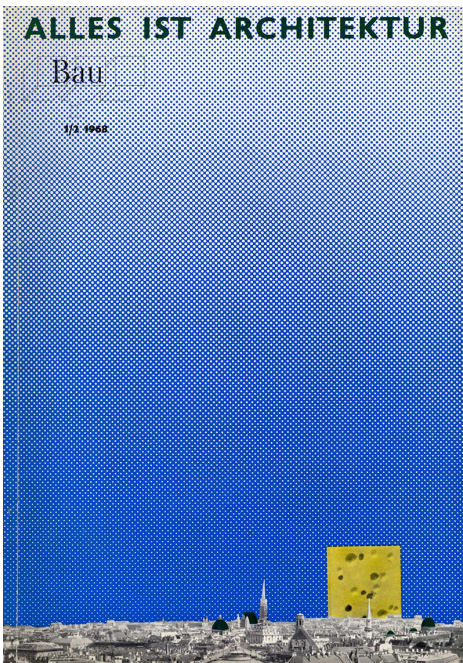
24. Scott Brown, Denise. “Learning from Brutalism”, en *The Independent group. Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge (Ma), 1990. p. 203.



F.08.  
Portada de *The Architectural Forum*,  
abril de 1968.

F.09.  
Portada de *Bau 1/2*,  
1968.

F.10.  
Portada de *Werk Archithese* n° 65,  
vol. 17-18, 1978.



búsqueda de “la verdad” moderna por la de una “imagen sincera”, tal como ocurre en su comparación entre su Guild House y la Crawford Major de Paul Rudolph. Pero su proposición de “diseño democrático” y su defensa del “gusto popular”, lejos de enlazar con la línea “objetivista” iniciada por Hartlaub, supone delegar las atribuciones y la responsabilidad del arquitecto directamente en “la gente”. Esta pretendida objetividad, basada en la disolución de la responsabilidad, ya no se centra tanto en el diseño y la construcción del objeto en sí, como en la posibilidad de que el arquitecto influya o modifique la forma de vida de la gente. Eso es algo a lo que, según ellos, el arquitecto debe renunciar.

### Consecuencias de la amnistía total

La colección de ejemplos analizados en Las Vegas se tradujo en la teoría de “lo feo y lo ordinario”<sup>25</sup>, que constituye para Ortner un argumento brillante para una primera amnistía, todavía parcial. Él propone superarla para llegar a la aceptación total de esta “desagradable realidad” y poder hacer frente a su nuevo desarrollo desde una actitud “sin prejuicios”<sup>26</sup>. Al concluir que todo puede ser ya considerado arquitectura, desde los casinos y capillas de las Vegas a las obras de Oldenburg, Christo y Beuys, como Hollein proponía<sup>27</sup>, se pretende paradójicamente desmontar la disciplina misma, dando a entender que ya no existe, que ya no es necesaria. El optimista “Todos son arquitectos, todo es arquitectura” de Hollein<sup>28</sup>, tardará poco en convertirse en manos de Ortner en un *nadie debe pretender ser arquitecto, nada es arquitectura*.

Ortner, lejos de redefinir o ampliar el ámbito disciplinar, los modelos, principios y objetivos del arquitecto, se propone eliminarlos, señalando así el carácter prescindible del arquitecto como agente crítico. La propuesta de Ortner no aspira, como hicieron los modernos, a modificar los cánones establecidos buscando la belleza en nuevos referentes (máquinas, coches, silos... incluso anuncios, como propondrían los Smithson y los Venturi); ni siquiera trata de sustituir unos valores por otros (bello por útil, industrial por comercial). Cualquier juicio lo entiende como no válido, por estar planteado desde un enfoque humanista. Para él la realidad debe de respetarse tal y como es, por el simple hecho de existir, anulando así cualquier aspiración crítica.

En 1974, Fred Koetter defendía desde la revista *Oppositions* y precisamente en alusión a los escritos de Venturi, el necesario equilibrio que debía existir entre una sana aceptación de la realidad y el compromiso esperanzador con un futuro posible<sup>29</sup>. Koetter señalaba, refiriéndose al libro de Las Vegas, el abandono del espíritu crítico que había caracterizado *Complexity and Contradiction*, en virtud de una acrítica celebración de lo existente. Si algunos modernos podían haber pecado de proponer una visión idealizada y sentimental del futuro, la progresiva reacción contra dicha modernidad llegó ofrecer una versión no menos idealizada ni sentimental –podría decirse hasta nostálgica–, de la realidad presente.

La genealogía propuesta, desde la objetividad inicial de Hartlaub en 1924 hasta la amnistía total de Ortner en 1978, trata de señalar la progresiva renuncia del arquitecto a su autoridad y su consecuente responsabilidad, hasta llegar al punto de sugerirse su propia desaparición. Si en un principio se abogaba por el determinismo del objeto, en el transcurso de apenas medio siglo se llega a proponer la autodeterminación generalizada de todo lo existente. Tras la inicial negación de los arquitectos modernos a considerar la disciplina como *Arte*, llegaba la renuncia por parte de los Smithson que veían la palabra *Diseño* como sucia, invitando a una más aséptica “toma de posición”. Las propuestas de Venturi y Scott Brown renunciaban ya a la posibilidad de *Proyectar* un futuro, centrándose exclusivamente en la celebración del presente. Por último llega la amnistía total de Ortner que sencillamente niega toda capacidad de *Crítica*, al considerar que la mera existencia es un valor suficiente y que cualquier juicio realizado por el hombre no puede resultar imparcial, ni objetivo.

25. “Lo feo y lo ordinario” hace referencia a la Parte II (“La arquitectura de lo feo y lo ordinario”) del libro de Venturi, Scott Brown e Izenour *Learning from Las Vegas* (MIT Press, Cambridge, Ma. 1972).

26. Ortner, Laurids. “Amnestie für die gebaute Realität”, *Werk Archithese*, n° 65 v. 17-18, 1978

27. En la colección de imágenes que constituye el artículo “Alles ist architektur” de Hans Hollein (*Bau* n° 1/2, 1968) se presentan obras de Christo, Claes Oldenburg y Joseph Beuys como ejemplos de arquitectura.

28. Hollein, Hans. “Alles ist architektur”, *Bau* n° 1/2, 1968.

29. “For architecture, in its most optimistic sense, not only acknowledges the world as it is, but at the same time, provides a hopeful and critic glimpse of the world as it might be”. Koetter, Fred. “On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour’s *Learning from Las Vegas*”, *Oppositions* n° 3, mayo de 1974. p. 103.



entsprachen. In der Gesamtheit aber hat sich die Beziehungslosigkeit, mit der Gebäuße aneinandergerichtet wurde, als fatales Hauptproblem entpuppt. Als dynamischer Prozess hat sich Stadt längst einer Steuerung entzogen, den Planern ist das Reagieren auf dringlichste Probleme geliehen. In diesem Sinn wird Stadt auch nicht gebaut, sondern Stadt baut sich selbst.

Die Gleichförmigkeit und regionale Austauschbarkeit aller Gebäuße rund um die Erde erreicht unser Bewusstsein mit Verzerrung.

Der sprichwörtliche Wald, den man wegen der vielen Bäume nicht mehr sieht, hat nirgends besser gepasst als auf die Architekturgeschichte der letzten 50 Jahre. Die Beschäftigung mit diesem Thema ist zugegebenermaßen undankbar: sie beginnt bei anonymen Kleinhausler-Architektur und reicht über das Gebiet selbstgestrickter Fachbaukonstruktionen zu den Kolossen genossenschaftlicher Wohnbauhersteller. Eine Phänomenologie dieser Art passt von keiner Seite ins vorgeformte ästhetische Wunschbild: hier ist nichts materialgerecht, nichts landschaftsbezogen, hier gibt's keine ablesbaren Zusammenhänge und keine nachvollziehbaren Proportionsregeln. Einzige Legitimation für die Beschäftigung wäre hier existiert etwas in unendlicher Zahl als gebaute Realität und dürfte damit ein konkreter Beitrag zum Spiegelbild unserer gesellschaftlichen Struktur sein.

Obwohl hier Architektur im umfassendsten Sinn entstanden ist, waren Architekten nur zu einem geringen Teil daran beteiligt. Zu Beginn dieses Jahrhunderts lieferten Architekten zwar die Leitbilder für eine Entwicklung, was danach kam, aber wählte sich nicht zuletzt als Folge des Krieges so rasch über die Länder, dass niemand es steuern konnte. Mit den Ergebnissen dieser Entwicklung wollten Architekten am liebsten nichts zu tun haben, und – abgesehen von jener banalen Realität – hat sich «Architektur der Gegenwart» als eine ästhetische Speisekarte, vergleichbar der Malerei, ins vergoldete Abseits manövriert. Architekturtheorie ist dabei willig mitgezogen, immer bemüht, spezifische Strömungen und Einzelerkenntnisse zu reimportieren, in der Hoffnung, dass gebaute Manifeste noch einiges zum Besseren wenden können.

Venturis Verdienst ist es, aus diesem Kreis ausgebrochen zu sein und die Blickrichtung auf ganzheitliche Phänomene gebaute Realität gelenkt zu haben, auch wenn sie ihm vorrangig dazu dienen, eine persönliche Ästhetik zu untermauern.

3. Die unüberschaubare Ansammlung gebauter Elemente, die sich über die Flächen ziviler Gebiete erstreckt, ist mittlerweile als «Landschaft» zum verbalen Begriff geworden. Zusätze wie «künstlich», «urban» oder «gebaute» markieren die oberflächliche Unterscheidung zur Naturlandschaft.

Im Sprachgebrauch gibt es für die Schönheit von Naturlandschaft alle Nuancen von Attraktiv, negative Ei-



genschaften hingegen werden nicht als ästhetisch «hässlich», sondern als physisch «bedrohlich» gewertet. Zu tief verzurzelt wird diese Landschaft als Lebensraum identifiziert, und Lebensraum lässt sich «revidieren» nicht leichtlich nur positiv anerkennen.

Für die urbane Landschaft existiert dieses vielschichtige Selbstverständnis nicht. In Abrede stellt niemand, dass dies der Bereich ist, in dem sich unser Leben fast zu den Konsequenzen durchdringt aber wurde dieser Umstand nur in wenigen Fällen. Im Gegensatz zur Naturlandschaft besteht der unterbewusste Glaube, dass diese von Menschen errichtete Landschaft umfassend verändert oder beseitigt werden kann. Es fehlt die grundsätzliche Bereitschaft, sich hier unter Anerkennung der vorhandenen Gegebenheiten einzurichten. Der beklagte Mangel an Heimatgefühl, der durch diese Landschaft offensichtlich produziert wird, hängt zum wesentlichen Teil mit dem menschlichen Misstrauen gegenüber «veränderten» Landschaften zusammen. Obwohl hier, objektiv gesehen, jede Veränderung schwieriger als in der freien Natur ist, das meiste Gebaute auch sicher auf lange Zeit bestehen bleibt, fehlt die Überzeugung der «Beständigkeit» von Zuständen, die als Grundbedingung für Leben so hoch bewertet wird.

Für beide Landschaften, für die natürliche wie die künstliche, ist Monotonie der Grundstift, aus dem ihre Erscheinungsbilder gemacht sind. In monotonen Umfeldern wird es möglich, Unterscheidungsmerkmale zu entwickeln und diese wahrzunehmen. Die «Launen» der Natur benötigen diesen ausdrucksarmen Hintergrund ebenso, um als solche erkannt zu werden, was herausragende Bauwerke die anonym gebaute Nachbarschaft anderer Bauwerke.

Die Monotonie der gebauten Landschaft allerdings will keiner akzeptieren. So vieles stimmt dabei nicht mit vorfindenden ästhetischen Kriterien überein, so vieles scheint veränderungsbedürftig, dass diese Umwelt wie ein grosses Provisorium empfunden wird, in dem man nur vorübergehend und mit Ungemach zu wohnen hat. Die vermeintlich grundlegende Verbesserbare dieses Lebensraumes ist zur wichtigsten Triebfeder für eine Unzufriedenheit geworden, die alle Bereiche menschlichen Lebens erfasst hat. «Verbesserung» aber kann gemessen am Umfang vorhandener Gebautheit allenfalls in kleinen Teilbereichen und kleinen Schritten stattfinden.

Einverständnis mit dieser Realität – das ist die Konsequenz – lässt sich aber nicht durch die Veränderung der Gegebenheiten, sondern nur mehr durch Anpassung an diese Gegebenheiten erreichen.

4. Architektonische «Ordnungen» im klassischen Sinn, die weitreichende allgemeine Verbindlichkeit hatten und auch außerhalb des Einzelobjektes grosszügige Zusammenhänge schaffen konnten, waren immer Ausdruck einer streng hierarchischen Gesellschaftsstruktur.



F.11.  
Ortner, Laurids.  
"Amnestie für die gebaute Realität", en *Werk Architektur*, nº 65, vol. 17-18, 1978, p. 32-33.

## BIBLIOGRAFÍA:

ALLOWAY, Lawrence: *City Notes*. En *Architectural Design*, enero de 1959.

BANHAM, Rener; PRICE, Cedric; BARKER, Paul; HALL, Peter: *Non-Plan: An Experiment in Freedom*. En *New society*, 338, V. 13, 1969.

FRAMPTON, Kenneth: *Architecture, a Critical History*. Thames & Hudson Ed., London, 1980.

GODFINGER, Ernő; CARTER, E.J.: *The County of London Plan*. Penguin Books Ed., London, 1945.

HOLLEIN, Hans: *Alles ist architektur*. En *Bau*, 1-2, 1968.

KOETHER, Fred: *On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas*. En *Oppositions*, 3, mayo, 1974.

KEYNES, John Maynard: *Carta dirigida a Friedrich Hayek, 28 de Junio de, 1944*. En *John Maynard Keynes, Activities 1940-1946. Shaping the Post-War World: Employment and Commodities*, The Collected Writings of John Maynard Keynes, V. 27, Macmillan Ed., London, 1980.

LISSITZKY, El: *Proun Room: Grosse Berliner Kunstausstellung, 1923*. En *G*, 1, julio, 1923.

LOOS, Adolf: *Von einem armen, reichen Mann*. En *Neues Wiener Tabblatt*, Viena, 26 de abril de 1900.

MUÑOZ, María Teresa: *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Ediciones asimétricas Ed., Madrid, 2012. Tesis doctoral, DPA, ETSAM, UPM, Madrid, 1982.

ORTNER, Laurids: *Amnestie für die gebaute Realität*. En *Werk Architektur*, V. 17-18, 65, 1978.

SCOTT BROWN, Denise; VENTURI, Robert: *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets Ed., Barcelona, 1971.

SCOTT BROWN, Denise: *Learning from Brutalism*. En *The Independent group. Postwar Britain and the aesthetics of Plenty*, The MIT Press Ed., Cambridge, 1990.

SMITHSON, Peter: *Letter to America*. En *Architectural Design*, 28, Marzo, 1958.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter: *But Today We Collect Ads*. En *Ark*, 18, Noviembre, 1956.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter: *The As found and the Found*. En *The Independent Group Postwar Britain or the aesthetics of Plenty*, The MIT Press Ed., Cambridge, 1990.

VENTURI, Robert: *The Campidoglio: a case study*. En *Architectural Review*, 113, mayo, 1953.

VENTURI, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. Moma Press Ed., Nueva York, 1966.

VVAA: *Man-made America*. *Architectural Review*, 648, V. 108, Diciembre, 1950.

30. Keynes, John Maynard. Carta dirigida a Friedrich Hayek, 28 de junio de, 1944, En John Maynard Keynes, *Activities 1940–1946. Shaping the Post-War World: Employment and Commodities*, ed. Donald Moggridge, *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, vol. 27. Macmillan, Londres, 1980.

Esta genealogía de renunciaciones (Arte, Diseño, Proyecto, Crítica), justificadas por la sucesiva superación de las anteriores y por una excesiva literalidad, se propone alertar sobre los riesgos que entraña una teoría construida cada vez más al margen de la práctica y por tanto de esa realidad a la que tan a menudo hace referencia. Esta creciente autonomía de la teoría nos hace coincidir con Keynes cuando al referirse a las ideas de Hayek, reconocía encontrarse “moral y filosóficamente” de acuerdo con prácticamente la totalidad de ellas<sup>30</sup>, al tiempo que apuntaba el más que probable fracaso de su puesta en práctica.

**Objetividad / Amnistía / Permisividad / Juicio / Ordinario**