

LA PERIFERIA DEL TEMPLO

DIETMAR STEINER

La tesis que, bajo el título de este artículo, les ofrezco plantea básicamente el hecho de que ya no existe arquitectura en el centro. Únicamente en los márgenes anteriormente ignorados, en la periferia, sigue existiendo la posibilidad de crear y desarrollar arquitectura.

Intentaré demostrar mi tesis con una contradicción aparente, a saber, con la contradicción de que nos hallamos ahora en un punto álgido del desarrollo de la arquitectura. Tenemos, una vez más, una época histórico-artística, un estilo formal: el Postmodernismo es la moda de la arquitectura de hoy. Lo saben los políticos y la gente de la calle. Ello no es más que una caracterización de los fenómenos de la forma y no tiene nada que ver con posibles polémicas filosóficas o culturales. Uno puede rechazar o superar este estilo, pero sigue existiendo.

Como siempre, cuando existe una moda la arquitectura posee un elevado perfil público. Una vez más la sociedad asigna al arquitecto, como artista y creador de formas, una determinada competencia cultural.

Naturalmente, esto tiene mucho que ver con —disculpen el empleo de un término pasado de moda— el artículo de consumo capitalista que es la estética, con la competencia entre las imágenes, el poder de los signos, con el consumo y la apariencia externa.

En los centros europeos, esta manía por el espectáculo arquitectónico forma parte de las políticas dirigidas al embellecimiento urbano. Como es natural, la restauración, incluso la reconstrucción de monumentos y conjuntos históricos, se halla en la vanguardia de esta tendencia. La encantadora ciudad antigua y la espectacular construcción reciente se ven igualmente sometidas a las rivalidades existentes entre unas y otras comunidades.

Es tan imposible que los conservacionistas exijan autenticidad histórica en un proyecto de renovación, como que el espectacular edificio nuevo aluda a su justificación arquitectónica o cultural interna. Un ejemplo: Aunque la política oficial arquitectónica de la ciudad de Salzburgo manifiesta un interés declarado por los proyectos de elevada calidad, resultó im-

The periphery of the temple

The thesis behind the title of this article which I wish to offer is that there is no longer architecture at the "centre". Only on the previously ignored edges, on the periphery, does there still exist the opportunity to think about and develop architecture.

I will try to substantiate this claim with an apparent contradiction, that is, that we are now at a high point of architectural development. Once again we have a formal style to be analyzed as "art history": Post modernism is the fashion of architecture now, as both politicians and people know. This is no more than the labelling of certain phenomena of form and has nothing to do with possible philosophical or cultural debates. Whether you choose to reject or surpass this style it still exists.

As ever, when a fashion exists, architecture has a high public profile. The architect, as an artist and form giver, is once again ascribed by society a certain cultural competence.

This has naturally much to do with —pardon my use of a no longer fashionable term — the capitalist consumer goods aesthetic, with the competition between images, the power of signals, with consumption and surface.

In the European centres this mania for architectural spectacle is a part of those policies which are directed at urban beautification. Restoration, indeed the rebuilding of historic monuments and environments, is naturally at the forefront of this trend. The lovely old city and spectacular new construction are both equally subject to the strategy of intercommunal rivalries.

Just as it is impossible for conservationists to demand historic authenticity in a renovation project, so it is equally impossible for the spectacular new building to cite its inner architectural or cultural justification. An example: although the official architectural policy of the city of Salzburg has declared an interest in high quality projects, it proved impossible to construct Alvaro Siza's project for an addition to the casino. Siza's project lacked easy understandability. Its basic architectural response did not manage to provide that required attractiveness which Ken-

neth Frampton once described as “one shot per building”. In a word, Siza’s project is not “nice” enough. At the same time, however, an architecturally unimportant house in Salzburg once occupied by Wolfgang Amadeus Mozart, which has been empty for over 200 years, is to be rebuilt in its original form at enormous expense.

This intention, which from the point of view of conservation is totally pointless, is quite openly described as a necessary measure for the tourist industry. The house in which Mozart was born is now too small for the number of visitors who come each year. Salzburg needs a new, additional temple. Milos Forman’s film *Amadeus* and Falco’s hit song of the same name are probably responsible for the increase in visitors. This is just one example how the entertainment industry directly influences architectural and urban decisions.

The reason for the situation in which architecture finds itself in the “centres” is the general change in our perception of built phenomena. Architecture is received as an “image” and thus becomes a sector of the entertainment, fashion or decoration industry.

Last year I had the opportunity of working on a project which as quite consciously described in these terms. The interest of the project is the fact that it took into account, quite openly and honestly, this new perception:

It was called *The Heavy Dress* and was based on models of idealized skyscrapers which were built in Milan by Matteo Thun and his team: *The Heavy Dress Exhibition* has the Surface as the main thrust of its manifesto.

The images presented are images of models. Models on the runway of the media and media in themselves. You believe you are seeing high rise buildings? Wrong. You are only seeing images, you are judging clothing, you are confronting fashion.

Immediately forget everything that you may have heard of meaning and pathos-laden explanations about the *Gesamtkunstwerk*! Architecture. All the intellectualized, over-weighted, insider garbage about “meanings” and “intentions” of constructed spaces. Actual buildings are not the topic of discussion. There are no more buildings, nothing built that deserves to be called by that name can be perceived any longer.

Where does this lead? Model houses from boutiques? Or worse still: anything is built anywhere in any-which-way — then comes the couturier with his collection of models, who designs a dress, fitting the exact occasion. That’s how the pessimists see it. As the final stages of a development, where almost everyone today who is halfway informed can choose the architectural model that fits his task out of the personal styles of world stardom. The necessary advice can be obtained in the “architecture exhibitions” and exhibited architecture from Frankfurt,

posible llevar a cabo el proyecto de Alvaro Siza para un anexo al casino. El proyecto de Siza no era de fácil comprensión, su respuesta arquitectónica básica no ofrecía ese atractivo exigido, que Kenneth Frampton describió una vez como «un disparo por edificio». En una palabra: el proyecto de Siza no es lo suficientemente bonito. Sin embargo, va a reconstruirse en la misma ciudad de Salzburgo, en su forma original y a un costo elevadísimo, una casa sin relevancia arquitectónica alguna, en la que habitó Wolfgang Amadeus Mozart y que hace más de doscientos años que está abandonada.

Esta intención, totalmente inútil desde el punto de vista de la conservación, viene descrita con bastante franqueza como una medida necesaria de cara al turismo. La casa en que nació Mozart se ha quedado demasiado pequeña para el número de visitantes que llegan todos los años. Salzburgo necesita un templo nuevo, más amplio. La película *Amadeus* de Milos Forman y la canción de moda de Falco, del mismo nombre, son probablemente los responsables del aumento de visitantes. Este es sólo un ejemplo de cómo la industria del espectáculo afecta directamente a las decisiones arquitectónicas y urbanísticas.

La razón de la situación por la que la arquitectura se halla en los «centros» es el cambio general en nuestra forma de percibir los fenómenos construidos. La arquitectura nos llega como una «imagen» y se convierte así en un sector de la industria del espectáculo, de la moda o de la decoración.

El año pasado tuve la oportunidad de trabajar en un proyecto que era descrito deliberadamente en estos términos. El proyecto se llamaba *The Heavy Dress*¹ y se basaba en modelos de rascacielos idealizados que habían sido construidos por Matteo Thun y su equipo en Milán. Es un proyecto interesante porque tomaba en consideración, de manera bastante franca y honrada, esta nueva forma de percepción. La exposición *The Heavy Dress* tiene como manifiesto la Apariencia.

Las imágenes que ven son imágenes de modelos. Modelos en el cauce de los medios de comunicación y medios en sí mismos. ¿Piensan que están viendo rascacielos? Falso. Sólo están viendo sus imágenes, están juzgando la apariencia, están comparando la moda.

Olviden inmediatamente todo lo que puedan haber oído sobre significado y explicaciones sobrecargadas de *pathos* acerca de la arquitectura *Gesamtkunstwerk*². Toda la basura intelectualizada y recargada sobre «significados» e «intenciones» de los espacios construidos que exponen los adeptos a ella. Los edificios reales no constituyen el objeto de sus discusiones. Ya no hay edificios, nada de lo construido que merezca designarse por ese nombre puede seguir percibiéndose.

¿Adónde conduce esto? ¿A maquetas de casas en una tienda? O todavía peor: a construir cualquier cosa, en cualquier parte, de cualquier manera; entonces llega el modisto con su co-

lección de modelos, y diseña un vestido que se ajuste a la ocasión exacta. Así es como lo ven los pesimistas. Como las últimas fases de un desarrollo en el que casi todo el que esté parcialmente informado, hoy en día, puede elegir el modelo arquitectónico que se ajuste a sus fines de entre los estilos personales del conjunto de estrellas mundiales. Se puede obtener el necesario asesoramiento en las «exposiciones de arquitectura» de Frankfurt, Berlín o París. Tienes todo lo que deseas: un Ungers fríamente seco, un Hollein opulento con reflejos dorados, un edificio blanco de papel *mâché* brillantemente logrado por Richard Meier, la monumentalidad estereométrica de acero de Helmut Jahn, o un pequeño accidente de tráfico del californiano Frank Gehry... los modelos están listos.

El aspecto interesante del proyecto *Heavy Dress* es que resulta una recopilación provechosa de una forma de percibir fuertemente influida por el cine y la televisión. Provechosa, digamos, para la arquitectura del «centro». Hoy en día, sin embargo, debemos partir del punto de vista de que dicha forma de percibir ha anulado las tradicionales antítesis de ciudad-campo, metrópolis-provincia y también la antítesis centro-periferia.

Si conseguimos ver de una forma nueva a los centros, también podemos hallar nuevas imágenes, representaciones y sentimientos en la periferia.

Por este motivo ahora quiero dejar el «centro» y trasladarme a la periferia. Al suburbio, o, en palabras de Peter Blake, al «cuarto trastero de Dios». Allí podremos empezar a aprender de los suburbios, como diría Robert Venturi.

Los suburbios a los que me refiero, no son, sin embargo, los suburbios reales. Empleo suburbios como una metáfora para designar los lugares libres de historia y de arquitectura.

Como metáfora, los suburbios son iguales en todo el mundo. El etnólogo detecta diferencias concretas entre diversas áreas simplemente observando las matrículas o los tipos de coches, u oliendo aromas ligeramente distintos. Asociamos estas áreas con contrastes brutales y falta de planificación. Son el resultado de una excesiva materialización de individualidades heterogéneas que, desplazadas de la ciudad y del «centro», han sido desterradas a su periferia. Son aquellas realidades que permiten que la ciudad funcione, como las autopistas, aeropuertos, vertederos de basura, estaciones transformadoras, centros comerciales y cementerios.

Ese icono de la cultura de masas que es el aparato de televisión expresa la única forma de colectividad de los suburbios. No sólo porque cada familia mantiene el contacto con el «centro» a través de la pantalla, sino también porque la televisión es, de hecho, la carta fundacional de los suburbios.

Berlin or Paris. You can get what you want: a coolly-dry, quadratic Ungers, a gold-shimmering, opulent Hollein, a brilliantly white *papier mâché* building by Richard Meier, stereometric steel monumentality by Helmut Jahn, or a minor traffic accident by the Californian Frank Gehry... the models are ready.

The interesting aspect of the *Heavy Dress Project* is the productive recording of a perception heavily influenced by film and television. Productive, that is, for an architecture of the "centre". Today, however, we must proceed from the standpoint that this perception has invalidated the traditional antitheses of town and country, of metropolis and province and also the antithesis of centre and periphery.

If we see the image of the centres in a new way, we can also find new images, pictures and feelings in the periphery.

On this note. I wish to leave the "centre" and move to the periphery. To suburbia or, as Peter Blake put it, "God's own junk yard". There we can, to paraphrase Robert Venturi, start learning from suburbia.

The suburbia I mean is not, however, the real suburbia. It is suburbia as a metaphor, a metaphor for places that are free from history and free from architecture.

As a metaphor suburbia is the same throughout the world. The ethnologist locates concrete differences between various areas merely by licence plates and types of cars or by slightly different smells. We associate these areas with brutal contrasts and lack of planning. They are made up of the excessive materialization of heterogeneous individualities which are confronted with the discarded realities of the city and the «centre» banished to its periphery, those realities which enable the city to function, such as motorways, airports, rubbish tips, transformer stations, shopping centres and cemeteries.

That icon of mass culture, the TV screen, conveys the only collectivity of suburbia. Not only because each household maintains a contact with the "centre" through its screen, but also because television is, in fact, the founding charter of suburbia.

Returning to the contradiction of periphery, one must ask precisely here, where the entertainment industry claimed for the centre goes completely wild, should chances for new architecture develop?

Suburbia is a testing ground for architecture. The tourist aspects of the entertainment industry are here no longer relevant and one can advance to those forms of perception and of the project which Aldo Rossi formulated in an article on the influence of cinema on his architecture:

"I was not particularly interested in ar-

chitecture but in the sentiments which architecture, despite its limitations, seemed to convey”.

That no-place, suburbia, is ready for a new interpretation. For a new interpretation of the history of architecture which refers more strongly to the universality of experience than to the single concrete statement. An inter-relationship with architecture where the range of experience is also extended to interweave personal or biographical information. A playful intercourse with signs and signals, submitted to a process of transformation.

Suburbia is the testing ground which forces us to emphasize the Fragmentary. The Fragmentary is expanded through the urban concept of Dispersion and thereby, the fragments of architecture and the city swim in a fluid of universality. The city island, the housing island, the single object, these are all foreign elements which in suburbia can relate their own autonomous narrative and can report on the origins of their design.

So you see, we are still questioning, still investigating. We find ourselves fearful and individually concealed in the middle of a movement which will lead us away from the architecture of image. We cannot, however, return sentimentally to the simple-minded pathos of daring and vulnerable construction or to slogan-like honesty and truthfulness, to the phrase “just to build”. Just as Walter Benjamin’s *Angel of History* or Paul Klee’s *Angelus Novus* is driven mercilessly, looking backwards, into the future by the storm of history, so must architecture go beyond images to the question of the substance of what is built and hence to the multi-layered refinement of materiality.

The Viennese art historian Dagobert Frey has in his *Basic Questions of Art History* located the difference between architecture and the other visual arts in his concept of that which is built (*das Gebaute*):

“In architecture, on the other hand, it is the Material in the sphere of aesthetic contemplation which is reality. It is itself the aesthetic object. Nothing is represented by it, it represents itself. It is ‘that which is represented’”.

The self-representing material of the built form demands a more precise perception. Perhaps in the course of this development of architecture, that entertainment value, so highly valued today, will be lost. Perhaps we must learn to do without the spectacular nature and the verbosity of facades. Quite probably the use of architecture as an official poster will not be compatible with its new self-understanding.

At this point the ambivalent title of this article acquires its (provisional) last layer of meaning. The periphery of the temple now means to stand on the threshold, in sight of the boundary, behind which we know the ab-

Vuelvo a la contradicción de la periferia. ¿Por qué precisamente aquí, donde la industria del espectáculo reclamada para el centro se propaga desmesuradamente, iban a surgir las oportunidades de una nueva arquitectura?

Las afueras, los suburbios, son un campo de pruebas de la arquitectura. Los aspectos turísticos de la industria del espectáculo ya no son relevantes aquí y uno puede avanzar hacia esas formas de percepción y del proyecto que Aldo Rossi formuló en un artículo sobre la influencia del cine en su arquitectura:

«No me interesaba especialmente la arquitectura sino los sentimientos que ésta, a pesar de sus limitaciones, parecía transmitir.»

Este no-lugar, las afueras, está listo para una nueva interpretación. Una nueva interpretación de la historia y de la arquitectura que se refiera con más fuerza a la universalidad de la experiencia que a la afirmación individual concreta. Una interrelación con la arquitectura en la que la gama de experiencias se extienda también intercalando información personal o biográfica. Un intercambio festivo de signos y señales sometido a un proceso de transformación.

El suburbio constituye el campo de pruebas que nos obliga a dar más importancia a lo Fragmentario. Lo Fragmentario se amplía mediante el concepto urbano de Dispersión. Con lo cual los fragmentos de arquitectura y la ciudad nadan en un fluido de universalidad. La isla de la ciudad, la isla de la vivienda, el objeto individual, todo ello son elementos extraños entre sí, que pueden relacionar su propia narrativa autónoma en las afueras y pueden dar razón de los orígenes de su diseño.

Como pueden ver, seguimos todavía cuestionando, investigando. Nos hallamos temerosos e individualmente ocultos en medio de un movimiento que nos alejará de la arquitectura de imagen. No obstante, no podemos volver sentimentalmente al *pathos* sin dobles de la construcción audaz y vulnerable, ni a la honradez y sinceridad como lemas, a la expresión «construir por construir». Del mismo modo que el *Ángel de la Historia* de Walter Benjamin o el *Angelus Novus* de Paul Klee son arrastrados despiadadamente, mientras miran atrás, por la tormenta de la historia, hacia el futuro, la arquitectura tiene que ir más allá de las imágenes hasta la cuestión de la sustancia de lo que se construye y de ahí al refinamiento de la materialidad, constituido por innumerables estratos.

El vienés Dagobert Frey, historiador del arte, en su obra *Cuestiones básicas de Historia del Arte* situaba la diferencia entre la arquitectura y las demás artes visuales en este concepto de «lo construido» (*das Gebaute*):

«Por otro lado, en arquitectura es el material, en la esfera de la contemplación estética, lo que constituye la realidad. Es el propio objeto estético. Este no representa a nada, se representa a sí mismo. Es ‘lo representado’».

Este material de la forma construida, representativo de sí mismo, exige una percepción más precisa. Tal vez en el transcurso de este desarrollo de la arquitectura, se pierda aquel valor de espectáculo, tan valorado actualmente. Tal vez tengamos que aprender a prescindir de la naturaleza espectacular y de la verbosidad de las fachadas. Es más que probable que el empleo de la arquitectura como una pancarta oficial no sea compatible con su nueva concepción.

Llegados a este punto, el título ambivalente de esta ponencia adquiere su última (provisional) capa de significado. La periferia del templo pretende ahora apostarse en el umbral, a la vista de los confines, tras los cuales sabemos que puede volver a hallarse la autonomía absoluta de la arquitectura.

Ernst Bloch describió este momento como «*decadencia*» y también vio en él esperanza: «*Porque el deterioro origina grietas en la superficie, en la pintura satinada de la superficie que deslumbra los ojos, se posibilitan cosas extrañas que resultarían imposibles en una sociedad sin deterioro. Por ejemplo, una intoxicación de lo más extraña en medio de una época desolada, deslustrada, atormentada por la miseria.*»

Para volver a nuestro punto de partida. ¿Qué es lo que vemos cuando la superficie satinada de, pongamos por caso, el proyecto de *Heavy Dress* se agrieta? ¿Quedará todavía sustancia y materiales cuando las fachadas neohistoricistas de las ciudades europeas se desprendan de sus estructuras de hormigón armado?

Hace un centenar de años, los inventores de nuestro Movimiento Moderno, movimiento estilístico arquitectónico, estaban convencidos de que encontrarían un clasicismo nuevamente formulado tras las imágenes y bajo las superficies barnizadas. Hace un centenar de años, Adolf Loos se embriagó con su propia profecía, que me gustaría citar literalmente, de su obra *Ornamento y Delito*:

«*Mirad, el tiempo está próximo. La consumación nos espera. Pronto las calles de las ciudades resplandecerán como paredes blancas de Sión, la ciudad sagrada, la capital de los cielos. Entonces, la consumación será inminente.*»

Toda la modernidad de Adolf Loos se basaba en la esperanza de un retorno a la antigüedad. El Monumento que lo explica todo, que habla muchas lenguas, pero está callado, creado a partir de la gramática universal de la arquitectura, de la geometría elemental.

No podemos seguir este camino por más tiempo. Ya no es precisa la expulsión del demonio del paraíso de la arquitectura. Aquí, citaré con toda intención dos palabras: «después de 8 Auschwitz» la exigencia de la arquitectura universal *Gesamtkunstwerk*, la exigencia del artis-

solute autonomy of architecture can once again be found.

Ernst Bloch described this moment as “*decadence*” and saw also hope there.

“*Because decay brings about the cracking of the surface, of the gloss paint on the surface which blinds the eye, strange things become possible which are impossible in a society without decay. For example, an intoxication of a most strange kind in the middle of a desolate, lustreless time racked by misery.*”

To return to our starting point. What do we see when the surface gloss of, for example the *Heavy Dress Project* cracks? Will there still be substance and materials left when the neo-historicist facades of the European cities slide from their reinforced concrete frames?

A hundred years ago the inventors of our modern movement, stylistic-architectural modernism, were convinced that they would find a newly formulated classicism behind the images and under the lacquered surfaces. A hundred years ago Adolf Loos intoxicated himself with this prophecy which I would like to quote literally, from *Ornament and Crime*:

“*Behold, the time is near. The fulfilment awaits us. Soon the streets of the cities will gleam like white walls of Zion, the holy city, the capital of heaven. Then is the fulfilment at hand.*”

Adolf Loos’ whole modernity was based on the hope of the return of antiquity. The Monument which explains all, which speaks many tongues but is silent, developed from the universal grammar of architecture, from elementary geometry.

We can no longer travel this road. The expulsion of the devil from the paradise of architecture no longer exists. Here I mention, quite deliberately, two words: “after Auschwitz” — the claim of the universal *Gesamtkunstwerk* architecture, the artist’s claim of world redemption is — if not dangerous — at least ridiculous.

Crossing the threshold of the periphery, in the temple of architecture the “archaic” can be based only on the insignificant. Invisible, transient and provisional.

It must suffice to grasp the body of architecture once again, once more to be able to think out and design the substance.

1. Total work of art

ta de una redención del mundo es, si no peligrosa, por lo menos ridícula.

Atravesando el umbral de la periferia, en el templo de la arquitectura, lo «arcaico» sólo puede basarse en lo insignificante. Invisible, esporádico y provisional.

Ha de bastar volver a tomar el cuerpo de la arquitectura, volver, una vez más, a reflexionar sobre la sustancia y ser capaz de diseñarla.

1. N. del T.: «*Heavy Dress*» podría traducirse en este contexto como «vestido sólido».

2. Obra de arte total

D i e t m a r S t e i n e r



Nace en 1951 en Wels, Alta Austria. Estudia Arquitectura en la Academia de Artes Plásticas de Viena como alumno de Ernst Plischke y Gustav Peichl.

Es profesor del departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Escuela Superior de Artes Aplicadas y Jefe de Estudios de arquitectura de la Academia de Artes Plásticas.

Crítico de arquitectura y escritor. Miembro del Consejo de Redacción de la revista "Stadtbauwelt". Ha realizado numerosos trabajos de investigación, artículos y proyectos.

Ha sido Comisario de numerosas exposiciones. Asesor de numerosos jurados de concursos arquitectónicos y de clientes públicos y privados.

Born in 1951 in Wels, High Austria, he studied Architecture at the Plastics Arts Academy in Vienna under Ernst Plischke and Gustav Peichl. He is lecturer at the department of History and Theory of

Architecture at the School of Applied Arts, and Head of Architectural Studies at the Academy of Plastic Arts. He is an architecture critic and writer, member of the editorial staff for the journal "Stadtbauwelt", and the author of numerous research works, articles and projects. He was responsible for a number of exhibitions. He has been consultant on numerous architectural juries and is assessor to both public and private clients.