

Del contraste a la analogía

Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica

Ignasi de Solà-Morales

I.

La relación entre una intervención de nueva arquitectura y la arquitectura previamente existente es un fenómeno cambiante en función de los valores culturales atribuidos tanto a la significación de la arquitectura histórica como a las intenciones de la nueva intervención.

Es por ello un enorme engaño el pensar que puede establecerse una doctrina permanente o todavía menos una definición científica de la intervención arquitectónica. Por el contrario, sólo entendiéndolos han sido en cada caso las concepciones desde las que se ha actuado es posible discernir las distintas características que a lo largo del tiempo ha asumido esta relación. El proyecto de una nueva arquitectura no sólo se aproxima físicamente a la ya existente, se relaciona visual y espacialmente con ella, sino que establece una verdadera interpretación del material histórico con el que se mide, de modo que este material es objeto de una verdadera lectura que acompaña explícita o implícitamente a la nueva intervención en su global significación.

Cuando Mies van der Rohe presenta a las autoridades de Berlín su proyecto de rascacielos para Friederichstrasse, en 1919, la representación del nuevo edificio no es ajena al entorno que le rodea. Las perspectivas de este proyecto, igual que los fotomontajes para el proyecto de edificio en la Alexanderplatz del año 1921 o los también fotomontajes de Ludwig Hillbersimer para el centro de Berlín de 1927 o los de Le Corbusier para el área central de París en 1936, por citar ejemplos bien conocidos, tienen en común no sólo una misma técnica de representación sino una misma sensibilidad para establecer un determinado tipo de relación entre la arquitectura existente y la arquitectura que se proyecta como nueva.

La técnica del fotomontaje o las representaciones perspectivas análogas son especialmente adecuadas para subrayar precisamente el contraste entre la vieja y la nueva arquitectura. Pero esta contraposición que traduce diferencias de textura, de materiales, de geometría y de densidad de la trama urbana, no pretende mostrarse como un elemento negativo, como una desautorización de la arquitectura histórica. Por el contrario, como el mismo Le Corbusier escribe glosando su proyecto *les nouvelles dimensions modernes et la mise en valeur des trésors historiques apportent une grace délicieuse*¹.

A menudo se afirma que la arquitectura de vanguardia del Movimiento Moderno ignoró por completo la arquitectura histórica, de modo que esta ignorancia era la expresión de una valoración puramente negativa de la misma. Es cierto que la arquitectura del Movimiento Moderno era, en sus expresiones programáticas, hija de un sistema formal que se pretendía autosuficiente, basado en gramática abstracta de la forma y en la geometría elemental de los cuerpos. Pero aún así esta actitud no podía dejar de tener su propia interpretación del material que la ciudad y la historia le ofrecían, estableciendo de un modo paradigmático un tipo de relación que puede caracterizarse por el predominio del efecto de contraste sobre cualquier otro tipo de categoría formal.

Alois Riegl, a comienzos de siglo, había analizado la moderna sensibilidad en relación a los problemas del patrimonio monumental a través de una serie de penetrantes y esclarecedores artículos. En un texto de 1903, Riegl define una categoría característica de la nueva sensibilidad hacia los monumentos históricos².

La *alteswert*, valor de antigüedad, vetustez, se diferencia de la *denkmalswert*, valor monumental o monumentalidad y de la *kunsthistorischeswert*, el valor histórico-artístico de los edificios tal como la cultura anterior al siglo XX lo había manifestado. Si desde el Renacimiento la cultura europea desarrolla para el arte y la arquitectura un sistema de apreciación no sólo basado en el valor presente que las obras de arte puedan tener sino también en su valor ejemplar como modelos del buen arte procedentes del pasado, será a partir sobre todo del siglo XIX cuando el valor histórico, de documento informativo de una situación positiva y documentada, se añada al edificio o al monumento. La dicotomía entre valor monumental y valor documental queda pues planteada con la cultura positivista del siglo XIX. Pero, para Riegl, que piensa precisamente desde la crisis del positivismo y de la objetividad del lenguaje propia de la cultura nueva del fin de siglo, la situación que caracterizará el comienzo del siglo XX es otra. Se trata, en algún sentido, no sólo de una relación nueva sino más radical entre el material histórico-monumental y la valoración cultural que del mismo se establezca. La vetustez o valor de antigüedad, dando a este término la ambigüedad y la imprecisión que del mismo se desprende, es una novedad propia de la sensibilidad contemporánea que relativiza todo tipo de normativismo artístico y que ignora la significación positiva de la información contenida en la obra de arte.

La vetustez es un valor subjetivo que se goza con una satisfacción puramente psicológica producida por lo antiguo como manifestación del transcurrir del tiempo histórico.

Este artículo se publicó por primera vez en Memòria 1984: Història i Arquitectura. La recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments. Barcelona: Diputació. Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, 1986, p. 48-51. PH agradece a Antoni González, Jefe del Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona, la autorización para reproducir el texto.

Riegl, colocándose en la perspectiva de la psicología de masas, advierte que el moderno ciudadano no se interesa por la información erudita que puede ser descodificada en el detalle de un ornamento o en la disposición de una columnata sino que, en una lectura mucho más global, lo que le subyuga es el testimonio de la temporalidad que el monumento le ofrece. Precisamente porque el valor primero de la cultura urbana es y sigue siendo la perfección acabada de la nueva producción edificada y porque los nuevos edificios sólo son valiosos en la medida en que ofrecen un desafío al paso del tiempo, una imagen de intangibilidad a la erosión de la historia y una permanencia en su forma, color y acabado, esta misma sensibilidad subjetivista y masiva, desatenta al conocimiento racional, encuentra en la vetustez el valor global con el que es capaz de leer la arquitectura histórica. En la necesaria alternancia entre arquitectura nueva y vetusta se produce la satisfacción estética básica.

Lo que caracteriza la nueva sensibilidad, la nueva *kunstwollen*, voluntad de arte, del siglo XX, es el contraste entre *neuheitswert* novedad como valor y *alteswert* antigüedad como valor, es decir el contraste entre novedad y vetustez.

Pero este valor de lo vetusto tiene una clave psicológica que Riegl explica en el mismo texto con toda precisión. Se trata de una satisfacción puramente perceptiva, que no busca ninguna adquisición precisa de conocimientos sino que se manifiesta como un puro sentimiento de carácter subjetivo, vago y reconfortante.

La comparación con la sensibilidad tardoantigua y con el subjetivismo religioso que caracterizó a la cultura altoimperial le sirve a Riegl para establecer, con más detalle, a qué tipo de perceptibilidad se está refiriendo. Óptica más que táctil e interesada por la condición vital que el monumento expresa más que por sus concretas especificaciones, la búsqueda de la vetustez representa a la vez una cierta dimisión del conocimiento pero también el establecimiento de una sensibilidad colectivizada y sintética que caracteriza al hombre masificado de la ciudad metropolitana.

La certera descripción que Riegl nos sirve para explicar qué tipo de sensibilidad es la que se trasluce en los ejemplos mencionados al comienzo de este artículo y en la particular forma de establecer el contraste entre viejos y nuevos materiales arquitectónicos tal como se produce en aquellos proyectos de vanguardia que tienen que contraponerse a la arquitectura histórica.

No sería difícil, para corroborar la teorización de la noción de contraste a niveles perceptivos, tal como Riegl los formula, acudir también a los modelos teóricos utilizados por los intelectuales de la época a la hora de hacer historia de la arquitectura o buscarla en los fundamentos psicológicos de la *gestalttheorie* que los teóricos y maestros del Nuevo arte utilizaron como fundamento sus propias experiencias estéticas.

En el caso de la historiografía es evidente que a partir de propio Riegl y hasta llegar por lo menos a Giedion, pero bien significativamente también en la obras de Platz y Kurt Behrendt, la historia de la arquitectura del pasado es analizada como tal producto del pasado, enfatizando la novedad y la diferencia de la arquitectura del presente³. No sólo se vence el temor a utilizar el pasado para llegar hasta la explicación del presente más inmediato y contemporáneo sino que esta explicación sirve sobre todo para poner de manifiesto la radical contraposición, el *contraste*, entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo histórico y lo actual.

En los tratados de psicología de la forma de Köller en 1929 y de Koffka en 1935, se ordenan sistemáticamente los fundamentos más generales de una concepción en la que las nociones de *fondo-forma* y de *contraste* son fundamentales para la explicación de la percepción y de su significado⁴.

De hecho en los mismos años los contenidos psicológicos de los cursos de Kandinsky, Albers, Moholy Nagy e incluso de Paul Klee de la primera etapa de la Bauhaus, utilizan para la formación de diseñadores y proyectistas estas mismas categorías psicológicas. No sólo la arquitectura Moholy Nagy es descrita como un fenómeno que se percibe espacialmente a partir de la geometría y de la textura y por lo tanto haciendo tabla rasa de todo tipo de significado, sino que el fenómeno de la significación en cualquier esfera de lo visual se produce por yuxtaposición, interrelación y contraste de formas, texturas o materiales fundamentales.

De la misma manera que el collage o el fotomontaje desarrollan técnicas de significación a partir de la contraposición de fragmentos autónomos que en su confrontación producen un nuevo y específico significado, también la arquitectura, en su confrontación entre vetustas y nuevas estructuras, encuentra el fondo y la forma en las que el pasado y el presente se reconocen.

Pero si hay una clara relación entre el diagnóstico riegeliano, las orientaciones de la historiografía y de la estética psicológica y el trabajo de los arquitectos del movimiento moderno cuando se confrontan con materiales históricos todavía conviene llamar la atención en el paralelismo entre estas posiciones y un campo aparentemente alejado del de bate de la vanguardia. Se trata de los conservadores y profesionales de la restauración que a través de sus publicaciones y debates especializados estaban planteando una concepción de la restauración de monumentos que a su manera, participaba también de la común concepción del contraste como categoría básica de relación entre vieja y nueva arquitectura.

Si desde finales del ochocientos la literatura teórica de los expertos en restauración, tales como Camilo Boito, defendía un criterio de diferenciación clara en las intervenciones de restauración que implicase una intervención constructiva, esta concepción es la que

constituye uno de los principios básicos de la carta de Atenas de los Restauradores de 1931. En varios de los diez puntos fundamentales contenidos en esta carta se defiende una concepción clara de contraste que debe producirse entre la edificación histórica protegida y las nuevas intervenciones. No es sólo por la recomendación de utilizar materiales modernos en ciertas ocasiones sino sobre todo por el criterio reiterativo de diferencia se exprese en el distinto despiece de las fábricas añadidas, en el cambio de materiales, en la ausencia de ornamentos en las nuevas fábricas, en su simplicidad geométrica y tecnológica, es por lo que la carta recoge en clave normativa y generalizadora criterios y maneras ya desarrolladas en aquel momento por arquitectos que tanto en las experiencias de vanguardia como en el académico mundo de la restauración estaban sometidas a una misma sensibilidad histórica. Cuando la otra Carta de Atenas, la de los hombres de los C.I.A.M., en 1973, insistía también en la imposibilidad de aceptar el pastiche histórico y apelaba al *zeitgeist* para justificar que las nuevas intervenciones en áreas históricas se hiciesen con el lenguaje de la arquitectura actual, en realidad no se encontraban tan lejos de lo que dos años antes habían planteado otros profesionales con los que aparentemente tenían pocas cosas en común y a los que les separaban el carácter militante y progresista de unos frente a los intereses conservadores e historicistas de los otros.

Pero las diferencias entre aquellas fracciones profesionales vistas hoy con cincuenta años de distancia, no eran tal vez tan absolutas como en aquel momento ellos mismos estuviesen interesados en manifestar.

Por debajo de diferencias evidentes y obvias había una sensibilidad común frente al material histórico y a su lectura. En ambos casos la directriz que los guiaba estaba conformada por el gusto tardo romántico por las texturas rugosas, por la pátina del tiempo en los viejos edificios, sin distinciones ornamentales o estilísticas precisas, contrastando en su globalidad con la tersa, precisa y abstracta geometría de las nuevas arquitecturas. De este modo el contraste entre lo antiguo y lo nuevo se convertía no sólo en el resultado de una contraposición radical sino también el procedimiento perceptivo a través del cual una y otra arquitectura, mutuamente, establecían su sentido dialéctico en el conjunto de la ciudad metropolitana.

2.

El predominio de la categoría del *contraste* como fundamento del efecto estético en los problemas de la intervención pertenece ya al pasado. Por lo menos no se puede hablar hoy de su condición privilegiada y los efectos de *contraste* permanecen en las obras de intervención recientes como residuos de la poética del movimiento moderno en algunos arquitectos actuales o, en todo caso, como una más de las figuras retóricas que se utilizan en la nueva y más compleja relación que la sensibilidad actual establece con la arquitectura histórica.

Tomemos algunos ejemplos, a nuestro juicio significativos de la nueva situación, que aun no siendo todos ellos actuales parecen expresar con carácter casi ejemplar la nueva sensibilidad respecto a este problema.

El proyecto que Asplund elabora largamente, entre 1913 y 1937 para el edificio anexo al Ayuntamiento de Göteborg no puede ser explicado en base a una simple noción de contraste. Por el contrario lo que parece marcar la pauta de trabajo del arquitecto sueco a lo largo de los cinco sucesivos proyectos es la interpretación de los rasgos dominantes en el edificio antiguo con el fin de hacerse eco de los mismos en la parte que se trataba de añadir.

Tanto en la organización de la planta, extendiendo el sistema de patios, como en el orden de la fachada, prolongando el ritmo de vanos y pilastras, en unos casos y en otros entendiendo la división horizontal tripartita como estructura formal dominante, en todas las sucesivas versiones, la aproximación a una solución satisfactoria se desarrolló a través de la analogía entre los datos que se consideraron relevantes en la estructura antigua y las formas que se proponían para la nueva ampliación. La diferencia y la repetición se daban simultáneamente a través de una controlada dosificación de las relaciones entre semejanza y diversidad propias de toda operación analógica.

Cuando Carlo Scarpa reorganiza el Castelvecchio de Verona como museo de la ciudad tenía también ante sí el prestigio de la fábrica medieval y la necesidad de su adaptación al programa actual de un museo. No tanto a través de un análisis global de la composición cuanto mediante un desarrollo narrativo y fragmentario, la intervención scarpiana introduce figuras historicistas en la historicidad del edificio existente. A través de una exposición de tipo cinematográfico el recorrido va acumulando imágenes rediseñadas de arquitecturas del pasado, del pasado medieval o de otros pasados tal vez de origen remotamente medieval pero referibles a experiencias europeas más próximas como pueden ser las del fin de siglo en Glasgow o en Viena.

Aquí el procedimiento *analógico* no se basa en la simultaneidad visible de órdenes formales interdependientes sino en las asociaciones que el espectador establece a lo largo del tiempo y mediante las cuales se producen situaciones de afinidad por las que mediante la capacidad connotativa de los lenguajes evocados en la intervención se establecen conexiones o enlaces entre el edificio histórico-real y/o imaginario – y los elementos de diseño que sirven para acondicionar eficazmente el edificio.

Giorgio Grassi ha escrito uno de sus más bellos textos teóricos para explicar su propia actitud ante el encargo de la restauración del castillo de Abbiadegrasso, en 1970⁵. Partiendo de textos de Ambrogio Annoni y de referencias a la tradición restauradora más cultivada y profesional, Grassi encuentra que quien posee la llave metodológica para organi-

zar la intervención es la propia arquitectura del edificio existente. Se trata de una corrección del idealismo violletiano que buscaba en el edificio la idea como pauta para la intervención y que ahora se transforma en un realismo completamente ligado a la materialidad espacial, física y geográfica del artefacto sobre el que se actúa.

Haciendo del análisis tipológico del edificio un primer nivel de aproximación a sus leyes internas, el proyecto se resuelve en un compromiso entre las maneras propias de la tradición moderna basadas en la independencia entre nueva y vieja fábrica y la correspondencia dimensional, tipológica y figurativa entre las mismas viejas y nuevas partes en busca de una recíproca correlación que unifique la entidad del conjunto. Es todavía una dialéctica manera de expresar la simultaneidad entre la semejanza y la diferencia.

Por el contrario, casi al otro extremo, el proyecto para la ampliación del edificio del Banco de España, en Madrid, que propusiera Rafael Moneo en 1980 se coloca, como en Grassi, en el cauce estricto establecido por las leyes del propio edificio, por su lógica compositiva y por la organización constructiva y espacial existente. Casi sin dejar espacio a la ironía, sin ningún tipo de desplazamiento que establezca la distancia propia de toda operación estética, el proyecto de Moneo completa la fábrica existente dejándose anular hasta el extremo y subrayando hasta qué límites el edificio existente impone sus exigencias. La *analogía* aquí se hace tenue, casi imperceptible, para convertirse en mera tautología.

Los cuatro ejemplos analizados hasta aquí tienen en común una serie de rasgos característicos. La crisis cultural es una crisis de modelos universales. La diferencia entre la situación presente y las situaciones propias de la cultura académica o de la ortodoxia moderna consiste en que hoy no es posible formular un sistema estético con validez suficiente como para atribuirle una vigencia más allá de su estricta eficacia puntual.

La crítica a la metafísica en Nietzsche y la crítica del lenguaje en Wittgenstein han dejado innane a toda pretensión de generalidad o permanencia en los procedimientos de la cultura. Es la misma condición radicalmente histórica que el saber postfoucaultiano reconoce para sí mismo. Si la cultura académica pudo crear procedimientos universalizables de intervención a través de la noción de estilo y la cultura moderna pudo construir todavía un sistema interrelacionado de fragmentos a través del subjetivismo psicológico, la situación actual difícilmente puede reconocer otra cosa que la facticidad, por una parte, de la obra concreta con la que hay que medirse y sobre la que hay que intervenir y, por otra, el infinito sistema de referencias que a la manera de una constelación pueblan el imaginario colectivo de la arquitectura.

Todavía el optimismo liberal de Collin Rowe⁶ puede confiar en la eficacia del collage cuando piensa que una descomposición fragmentaria no está reñida

con una cierta estrategia global que permita ciertos tipos de control de la ciudad y de la arquitectura.

Pero a Collin Rowe le sucede con el collage como a la asustada Pandora, la esposa de Epimeteo, quien habiendo dejado escapar de su caja dorada todos los males que afligían a la humanidad no encontraba entre sus manos más que el recipiente en el que todavía confiaba mantener la esperanza.

Pero la esperanza del collage sólo se sustenta, como técnica, en una *gestáltica* composición de la que hoy han dado buena cuenta los bárbaros artistas del *frottage* y del *dripping*. La realidad presente es, en cierto sentido, más reductiva en tanto que más crítica, pero por ello también más precisa a la hora de actuar con un agudo conocimiento de lo que el edificio existente explica y de lo que la historia de la arquitectura enseña.

El conocimiento de las estructuras íntimas de los edificios ha desarrollado en los últimos años técnicas e instrumentos tan sofisticados como precisos.

El análisis tipo-morfológico patrocinado por Aldo Rossi en sus escritos de los años sesenta ha dado, por una parte una verdadera cultura enciclopédica de la representación, la comparación dimensional y el conocimiento estructural, de cuantos problemas formales los edificios construidos presentan. Desde los años sesenta una auténtica obsesión analítica recorre la cultura arquitectónica mediante instrumentos cartográficos, planimétricos y tridimensionales de una extraordinaria agudeza.

Pero no es menos cierto que hoy ya estamos en condiciones de saber hasta qué punto este dispositivo analítico tiene bien poco que ver con una condición suficiente para el proyecto. Si los protocolos analíticos del proyecto se han sofisticado hasta límites difícilmente repetidos en otras épocas históricas, esta misma finura instrumental ha puesto de manifiesto que la proyectural constituye un nivel del discurso completamente desligado, libre e independiente en la necesidad analítica.

El conocimiento estructural del objeto no permite eludir el riesgo del proyecto y en este caso el riesgo de la figuración y de las nuevas estructuras lingüísticas que la intervención va a introducir.

Pero en esta situación la historia no es, como antaño, *magister vitae* ni siquiera instrumento lógico de explicación tendenciosa del presente. Por el contrario, a la radicalización de la situación presente corre paralela una dispersión policéntrica del conocimiento histórico.

Desde los años sesenta hemos visto desenmascaradas las ilusiones de una historia ideológica tendente no sólo a alejar la angustia del presente sino también a justificar sus opciones. Ahora aquella historia no puede seguirse manteniendo como un conocimiento veraz.

Por una parte no existe un hilo conductor que lleve desde el pasado hacia el presente. Manfredo Tafuri, uno de los pensadores más incisivos en el momento de explicar la globalidad del ciclo de la historia de la arquitectura en la edad moderna, ha construido un modelo tan eficaz para la crítica como tautológico para la representación del transcurrir histórico.

Si, por una parte, la idea del origen de la modernidad se retrotrae *ad infinitum* no ya al siglo anterior o a la Ilustración sino a los orígenes mismos de la moderna cultura del renacimiento, por otra parte, los problemas que se plantean en Brunelleschi se reproducen en el manierismo y en la cultura de la contrarreforma y en la crisis del pensamiento ilustrado o en el ocaso de la vanguardia.

La intuición por la que la arquitectura y los arquitectos dan a luz al mismo tiempo a su afirmación y su negación, y por lo tanto al sentido y a la contradicción de sus lógicas, constituye no sólo una hipótesis central de su trabajo, sino el paradigma dominante en la mayor parte de la reciente historiografía de la arquitectura.

El conocimiento histórico, al igual que las técnicas analíticas del proyecto, se mueven en la contradicción entre el sofisticado desarrollo de sus áreas de conocimiento y la depauperación metodológica más absoluta. Microhistoria, historia antropológica o historia de las mentalidades, son, en el fondo, las respuestas privadas, reductivas y fragmentarias ante la imposibilidad de sostener modelos interpretativos de más vasto alcance⁷.

Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro* recorre el significado y el alcance de la producción estética contemporánea⁸. Si toda la estética europea postkantiana ha vivido de las barreras que el mismo Kant puso al objeto estético, en el sentido de que sólo lo siniestro debía alejarse del campo de la creación, en el tiempo presente, después de Freud, la creación actual aparece, por el contrario, como la sesgada confrontación entre lo siniestro y su expresión artística.

El desorden que el pensamiento contemporáneo encuentra en la realidad es el origen de la experiencia de lo siniestro. La tarea del arte es la del velo de Maya, un púdico recubrimiento que arropa con un traslúcido tejido el horror del caos y lo hace evidente al tiempo que lo encubre.

La comprensión lingüística de los fenómenos artísticos, que tiene su origen en la lingüística formalista, ha permitido conocer con mayor precisión las condiciones por las que la significación puede desplazarse, transformarse, metamorfosearse a través de relaciones estructurales.

Esta estructura lingüística que, reconocida sobre la trama de los objetos, permite su liberación y juego, es también la que en el campo de la intervención arquitectónica define la situación presente.

Los significados que nos proponen las obras que hemos comentado al comienzo de este apartado no son explicables sin una máxima libertad en la manipulación del sentido al mismo tiempo que sólo existen como soporte de esta manipulación las estructuras de significación que el propio edificio concreto muestra. A ello hay que añadir el conglomerado de referencias históricas que como un imaginario múltiple sustituyen el antiguo conocimiento sistemático y eficiente de la historia.

La intervención como operación estética es la propuesta imaginativa, arbitraria y libre por la cual se intenta no sólo reconocer las estructuras significativas del material histórico existente sino su utilización como pauta analógica del nuevo artefacto edificado.

La confrontación, como diferencia y semejanza, desde el interior del único sistema posible: el sistema particular definido por el objeto existente, es el fundamento de toda analogía, y sobre esta *analogía* se construye todo posible y aleatorio significado.

Notas

1. Le Corbusier: *Oeuvre Complète*. 1934-1939. Zurich 1946
2. Alois Riegl: *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (*Enleirung zum Denkmal schutzgesetz*) Viena 1903.
3. El análisis de la primera historiografía ligada a la fortuna del Movimiento Moderno la ha desarrollado recientemente Maria Luisa Scialvini y Maria Gracia Gaudi en: *L'immagine stonografica dell'architettura contemporanea. Da Platò a Giedion*. Roma 1984.
4. W. Kohler: *Gestalt psychology*. New York 1929. K. Koffka: *Principles of Gestalt psychology*. New York 1935.
5. Giorgio Grassi: *progetto di intervento sull castello ch Abbiategrosso e la questione del restauro en Edilizia Popolare* n° 113. Milán 1973. Ahora en el libro: *La arquitectura como oficio y otros aspectos*. Barcelona 1980.
6. Collin Rowe: *Collage City*. Cambridge. Massachussets, 1979.
7. Jacques le Golf: *La nouvelle histoire*. París 1979
8. Eugenio Trías: *Lo bello y lo siniestro* Barcelona, 1982.