

Proyecto, conservación, innovación¹

por B.Paolo Torsello*



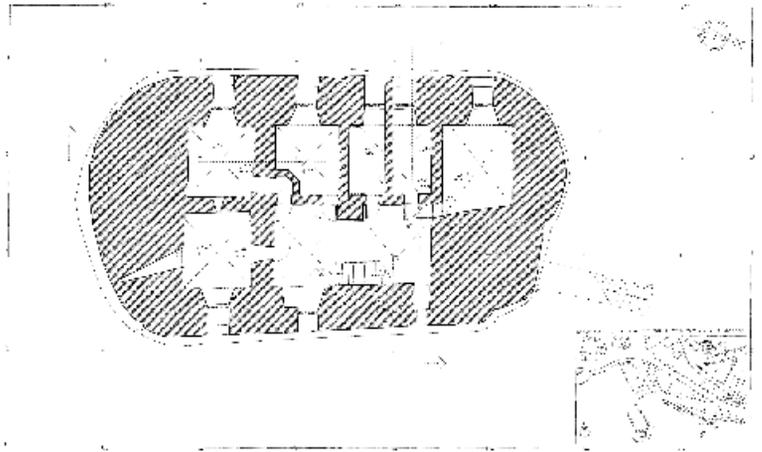
Villa Rinaldi, junto a Asolo (Treviso). Serie de simulaciones proyectuales de la restauración.

Torsello es uno de los más calificados representantes del panorama actual de la restauración arquitectónica en Italia. En el artículo que sigue expone de manera muy persuasiva las contradicciones inherentes a las interpretaciones proyectivas sobre el patrimonio que aspiran a convertirse en definitivas. Frente a la expresión “conocer para conservar” propone adjuntar la de “conservar para conocer”, abogando por técnicas como la estratigrafía muraria como vía de conocimiento.

From Restoration to Preservation; from Aesthetics to Ethics. Torsello is one of the best qualified representatives of the current architectural restoration scene in Italy. In the article below, he sets out in a most persuasive manner the contradictions inherent in would-be definitive project interpretations concerning heritage. As opposed to the expression "know in order to conserve", he proposes "conserving in order to know", advocating techniques such as wall stratigraphy as a way of acquiring this knowledge.

*B.Paolo Torsello es Profesor de Restauración Arquitectónica y Director de la Escuela de Especialización en Restauración de los Monumentos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Génova.

1. Castillo de Rapallo. Planta del semisótano obtenida mediante levantamiento topográfico y levantamiento métrico riguroso. Los levantamientos, los análisis y el proyecto han sido realizados por la Escuela de Especialización en Restauración de Monumentos de la Universidad de Génova.



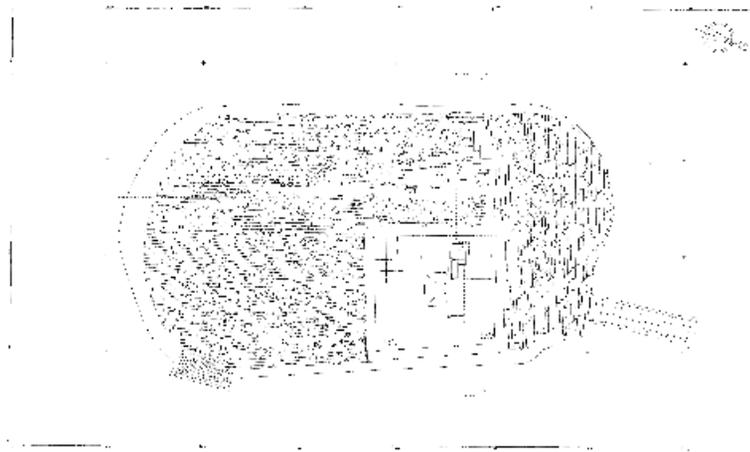
Para muchos de nosotros, el proyecto constituye una extraordinaria aventura del espíritu que materializa un deseo instintivo de dominio (¿poder?) a través de un acto de modificación del mundo. No obstante, en su desarrollo debe someterse a algunas condiciones que regulan su significado y su alcance. Toda empresa proyectual, de hecho, ofrece (conlleva) un abanico extraordinariamente rico de soluciones potenciales, dado que, es sabido, que cada proyectista llega a resultados diversos partiendo del mismo problema, o alcanza soluciones diversas si, en momentos diversos, se enfrenta de nuevo al mismo problema. Debido a este carácter específico de su tarea, posee la facultad de anteponer *una* posibilidad entre *las* infinitas posibilidades que se presentan en el horizonte². Esta constituye una primera condición que le impone la obligación de la *elección*, y toda elección comporta *decisión*. Con un juego de palabras podríamos decir que se encuentra en la tesitura de ser *árbitro* de una determinación proyectual, evitando en cualquier caso caer en el arbitrio: su tarea consiste en dar cuenta a sí mismo y a la comunidad de la coherencia de sus decisiones. Esta actitud no está exenta de *riesgos* que derivan de la indeterminación del proceso, y en esto el proyecto se configura de alguna manera como un juego de azar: el privilegio de ser árbitro impone al proyectista el peso de una *responsabilidad*, de una posición ética. Pero, ¿cuál es el origen del proyecto y cuál su destino?

El itinerario creativo/compositivo parte de una problemática formada por un complejo de exigencias, aspiraciones, recursos culturales, ideas preconcebidas, estímulos², cuyo conjunto constituye el "pretexto" para la materialización de la obra. Un *pretexto* que se entiende tanto en significado de "asidero", "excusa", "oportunidad", como en el de auténtico *pre-texto*, es decir, de circunstancia anticipadora y productora de *texto*. Aquello que el proyectista alcanza en la obra realizada equi-

vale a la constitución de un Texto, de un producto de la cultura, transido de la materia y las leyes de la naturaleza. En el proyecto de nueva arquitectura el Texto viene determinado como origen, esto es, como *fuelle primigenia*.

A partir del resultado proyectual, que posee carácter de total novedad, puede iniciarse la tarea de lectura, interpretación y "comprensión" de la obra misma apenas haya visto la luz, en un camino hermenéutico que, en palabras de Gadamer, será desencadenante de posteriores enfoques del texto, de modo que "comprender nunca constituye solamente un acto reproductivo, sino también un acto productivo"³. Por tal razón desaparece la ilusión que la acción interpretativa sea de carácter simple y llanamente explicativa o que consienta escudriñar en los pliegues del texto hasta aprehender su naturaleza más secreta, desmacarar su estructura más íntima, y alcanzar el estado de conocimiento definitivo y total. Por el contrario, allí donde la interpretación parece querer *des-velar* ese conocimiento, en realidad lo *re-vela*, y elabora por tanto nuevos enigmas. Gadamer parece advertirnos que toda investigación implica una suerte de inevitable alejamiento del objeto que la ha originado, da lugar a una nueva máscara, y desplaza la búsqueda a planos siempre diferentes, configurando un escenario del texto en continua expansión, según un ciclo alimentado continuamente por nuestra capacidad de reformular la cuestión, y se basa en la permanencia de la cadena completa de los hechos de la cual nace la cuestión misma.

De hecho, al contrario de lo que sucede en las ciencias de la naturaleza que presuponen un universo del fenómeno descomunal pero inmutable, del que aspiran obtener sus leyes generales hasta alcanzar la causa primera y simple, en las ciencias humanas el recorrido adopta forma especular: comenzando del primer Texto elemental producido por el hombre balbuciente,



2

toda tarea de interpretación ha dilatado y continua dilatando el horizonte del sentido con el cual debemos medirnos. Además, las ciencias de la naturaleza tienden a "olvidar" su pasado molesto y erróneo, mientras que las humanas se inclinan a "rememorarlo" completamente y a largo plazo, también porque no involucran los conceptos de *error* y *superación*⁴. ¿Qué sucede, entonces, cuando debemos actuar sobre un texto arquitectónico históricamente predeterminado? ¿Podemos asumirlo como pretexto, o como pre-texto, de un proyecto?

El historicismo decimonónico y sus versiones más recientes han tardado de responder positivamente a estas cuestiones⁵, pero en lo que atañe a la naturaleza del proyecto, la cuestión parece bastante problemática. De hecho, para comenzar, toda manufactura existente se presenta como resultado de la elección (o de una estratificación de las selecciones) de una posibilidad históricamente determinada: esto es ya, en otros términos fuente primigenia que activa y alimenta la cuestión crítica, y es un eslabón de aquella "cadena de hechos", cuya permanencia resulta esencial para la propia tarea crítica.

De todas maneras, esa esencialidad viene confirmada por el hecho que toda actividad interpretadora optiene su autoridad de la fuente a la que debe su propio origen y existencia. No por casualidad, un aspecto constitutivo de la acción crítica reside en su pertenencia a las regiones del pensamiento y al horizonte expresivo de la palabra. Gracias a esta circunstancia, ésta puede ejercitar libremente el derecho a la autocontradicción, al pensamiento reiterado, a la profundización, a la rectificación, a la revocación y en general a todas las elaboraciones y reelaboraciones que son propias del ejercicio intelectual. Por otra parte, no puede permitirse mostrarse como definitiva e inmutable, so pena de una pérdida completa de sentido. Parece inadmisibles por tanto que un esfuerzo interpretativo cualquiera

2. Castillo de Rapallo. Planta de cubiertas, realizada con medidas topográficas y mosaico de ortofotografías. El procedimiento permite describir en detalle todos los componentes elementales del manto de cobertura, comprendidas las lagunas y las roturas.

3. Castillo de Rapallo. Restitución de la fachada Este mediante fotogrametría analítica. El dibujo, sin adornos gráficos, se concibe y realiza como un "mapa de informaciones" geométricas y topológicas que constituyen el soporte para las lecturas estratigráficas, para el mapeo de los materiales y para el análisis de los fenómenos de degradación y la base para el análisis preliminares y para las prescripciones de proyecto.

pueda guiar la labor del proyectista -incluso cuando actúa en nombre de la restauración- hasta solidificarse convirtiéndose en "figuras de piedra", es decir en una irrevocable construcción/modificación de formas (que daría lugar también a una alteración de las mismas fuentes que han generado el proceso). El discurso crítico tiende a ser más persuasivo que demostrativo, a despertar interrogantes en la comunidad más que a proveerla de respuestas y explicaciones, a detenerse en lo accidental más que en lo general. Por ello no posee ni fuerza predictiva ni autoridad frente a la decisión.

Perspectivas

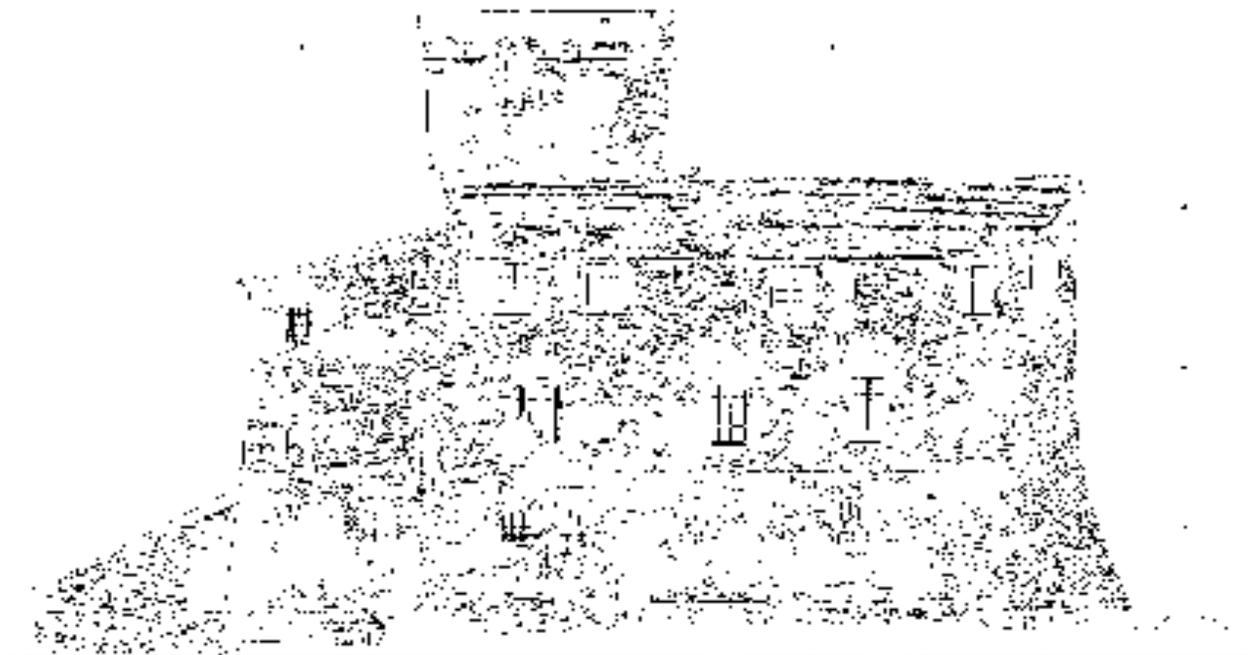
Entonces, ¿dónde está la vía de salida? La arqueología muraria, una disciplina consolidada en el ejercicio de la comprensión crítica de textos arquitectónicos, nos sugiere indirectamente una respuesta parcial. En el ámbito específico de la arquitectura histórica, la tarea de estos arqueólogos resulta ejemplar. Para ellos, los elementos arquitectónicos y su configuración no aparecen como "valores a confirmar o negar", sino como "sistema de señales materiales". Bajo su punto de vista, una pared no es en realidad una "forma", sino más bien una "topografía", esto es, un "lugar" connotado por una suerte de "escritura" o "grafía". Con análisis no destructivos y a través de investigaciones de naturaleza sustancialmente topológica, practican un género de lectura que permite interpretar las fases constructivas de la fábrica y de sus partes, el saber y la tradición material que se sucedió en el tiempo, las vicisitudes y los accidentes que marcaron su existencia, hasta la definición de cronologías relativas y absolutas⁶. Nos muestran que una atenta investigación puede extenderse tanto a la composición formal y constructiva de la fábrica entera, como al detalle más minúsculo de un ladrillo, al borde lacerado de un fragmento de un enlucido, a los residuos de una antigua

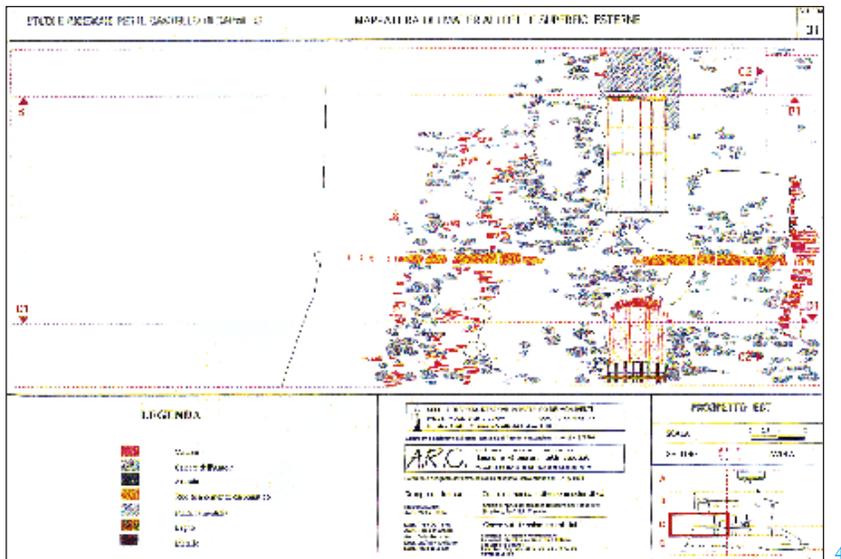
combustión, a los anillos de crecimiento de una viga de madera, a la composición de un mortero y a los incisos que atestiguan la edad. Lo construido nos aparece entonces como un enigma cuya opacidad puede devenir cada vez más transparente con el aguzamiento de la mirada analítica, con el ensanchamiento de la curiosidad científica, con el perfeccionamiento de los instrumentos de investigación⁷. No sabemos todavía hasta qué punto se puede alcanzar el dominio de la investigación y el aprendizaje en esta dirección, pero el reto que nos brinda la obra histórica nos induce a pensar en una oferta más rica que el placer hedonista de dominarla y someterla a nuestro talento creativo y proyectual. En lo que atañe a esta opción la tarea de la conservación no resulta sólo de naturaleza ética o vagamente "cultural", como se suele decir con una expresión manida.

*Reconocer la obra como texto, defendiendo su intrínseco valor hermenéutico, traza la tarea de la conservación, cuyo fin más ambicioso es el de albergar una posibilidad de comprensión*⁸. En otras palabras, a la expresión "conocer para conservar", aceptada por todos, se debería adjuntar la de "conservar para conocer", invirtiendo una cierta lógica que querría entender la restauración y el proyecto de actualización como un resultado de un pretendido "conocimiento" concluido y finalizado. En esta acepción, la conservación resulta todo menos estática y paralizante, porque activa y al mismo tiempo produce una extraordinaria cantidad de recursos intelectuales, científicos, tecnológicos, constructivos.

Cierto, en ella está presente la conciencia que no será nunca posible conservar *totalmente y para siempre*: toda actitud operativa implica necesariamente modificaciones, como muchos han señalado. Pero el reto yace también en esto, en la búsqueda incansable de los medios técnicos y metodológicos más idóneos para atenuar, realizar la alteración o la pérdida de la potencial carga semántica de las fuentes: en el mantener vivo el ejercicio de la interrogación.

Reconstrucciones como las del Campanile de San Marco en Venecia o la de la torre de Filarete en Milán, de los castillos de Pierrefonds o de Carcassonne, de las fachadas de Varsovia o de otros numerosos monumentos repartidos por toda Europa, dan testimonio del talento proyectual de sus respectivos restauradores, y de un resultado fundamentalmente figurativo que reemplaza la nostalgia de la memoria, pero no cuentan nada de la historia de la obra de la que son simulacro, ni de sus orígenes, ni del saber que la produjo. Su propio resultado "estético parece acodar sobre muletas las formas históricas, reconducidas a una integridad aparente y tranquilizante, al decoro satisfactorio del orden y de la pulcritud. Todas las "reconstrucciones" poseen este carácter incluso si se reducen a un simple fragmento de fábrica. Todas hablan sólo de sus autores recientes, pero no suscitan interés hermenéutico o científico alguno en lo que se refiere a las "fuentes remotas".





4. Castillo de Rapallo. Mapa temático de los materiales del sector 1/C de la fachada Este. Cada fachada se subdivide en sectores que dan lugar a dibujos de formato unificado, adaptado a una gestión ágil en la dirección de obra.

Aquí surge de nuevo además el aspecto político de la protección del patrimonio. Porque, si el proyecto de restauración y de actualización pretende ser la conclusión y el epílogo de todo nuestro empeño cognitivo de esta protección, la realización material de aquel proyecto agota también su fecundidad económica y técnica: la obra restaurada constituye el punto final del impulso analítico y de la activación de los recursos. Es como decir que, una vez se haya satisfecho el impulso hacia el presunto conocimiento de la obra y se haya puesto en práctica la restauración, ésta deja de tener para nosotros interés alguno, tampoco económico, a parte del placer residuo de contemplar una exhibición de habilidad o de buen gusto.

Podemos entonces pensar en la fábrica como "obra abierta", y entender la protección como un encargo constante de labor crítico y constructivo, que puede producir, además, especialización técnica y científica, innovación tecnológica, investigación histórica, pero también trabajo calificado, conversión de estructuras productivas y empresariales, recuperación de tradiciones artesanales, efectos industriales inducidos y otros fenómenos más.

La restauración debe aceptar su propia función científica y técnica dirigida a proteger, como se ha dicho ya, las posibilidades hermenéuticas del texto (arquitectónico, pictórico, escultórico u otro). Su tarea, entonces, se hace más clara y más compleja al mismo tiempo, porque más claro y más complejo es su objetivo cultural. Se pueden enunciar los principios operativos:

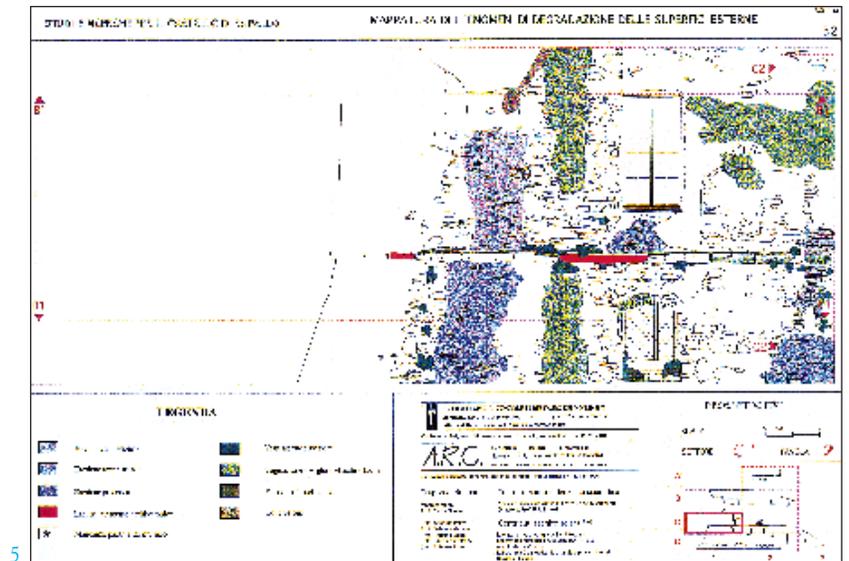
1. *La restauración persigue, dentro de los límites de las fuentes técnicas disponibles, la conservación de toda señal de origen natural o antrópica que pertenece a la obra como testimonio de las vicisitudes del tiempo y de la cultura, siempre que esto no comporte riesgos para su pervivencia.*

2. *La restauración se propone eliminar o reducir las causas del deterioro, dentro de las posibilidades de los recursos técnicos disponibles, para prolongar la vida de la obra, confiriéndole requisitos de solidez y resistencia, siempre que las soluciones adoptadas no se contradicen con el principio precedente.*

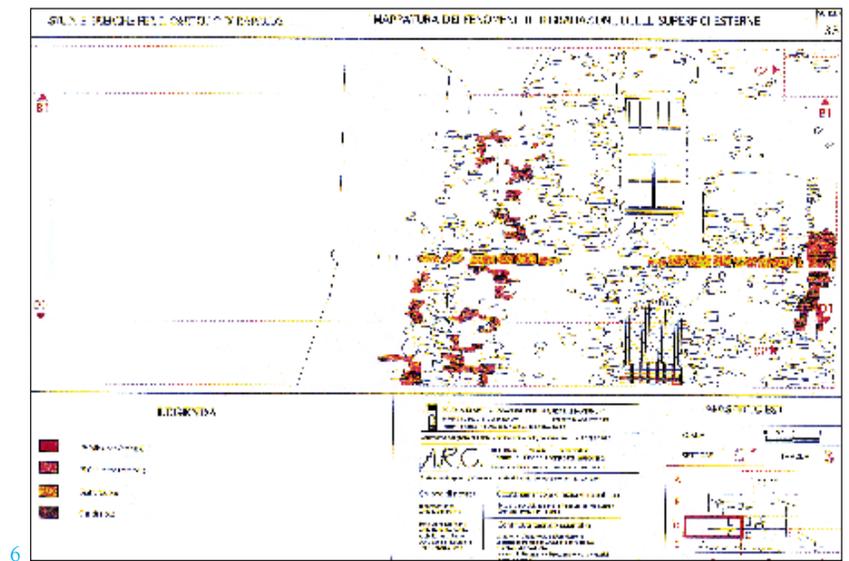
3. *La restauración aspira a ralentizar o detener y, si es posible, invertir los efectos de la degradación, para mejorar la durabilidad y la capacidad de absorber usos de la obra histórica.*

Se traza así, un conflicto saludable -y no necesariamente una incompatibilidad- con la actividad proyectual de nueva planta, incluso si se excluye toda versión de la "restauración" como área de compromiso y de subrogación creativo/compositiva. Será necesario evidentemente comprender hasta qué punto lo "nuevo" puede coexistir con lo "antiguo". Por un lado, de hecho, el objetivo de la conservación rigurosa define a la "restauración" como apertura y prólogo de una estación de actos constructivos y de análisis potencialmente sin término, antes que conclusión y epílogo de los llamados "conocimientos preliminares", y elude el riesgo de que la intervención, concebida como el fin de las investigaciones, acabe decretando el fin de la obra. Por otro lado, el proyecto de reutilización se configura como una operación de máxima libertad creativa⁹ dentro de los límites impuestos por los criterios de conservación, y en abierta contradicción con éstos, construyendo el acto compositivo (pero también las opciones tecnológicas y constructivas de todo tipo) al romper la autorreferencialidad del propio proceso. En la oposición declarada entre lo antiguo y lo nuevo, entre conservación e innovación, reside el carácter mismo de la intervención, su constante y renovada condición histórica. El monumento/documento se configura teatro de atención analí-

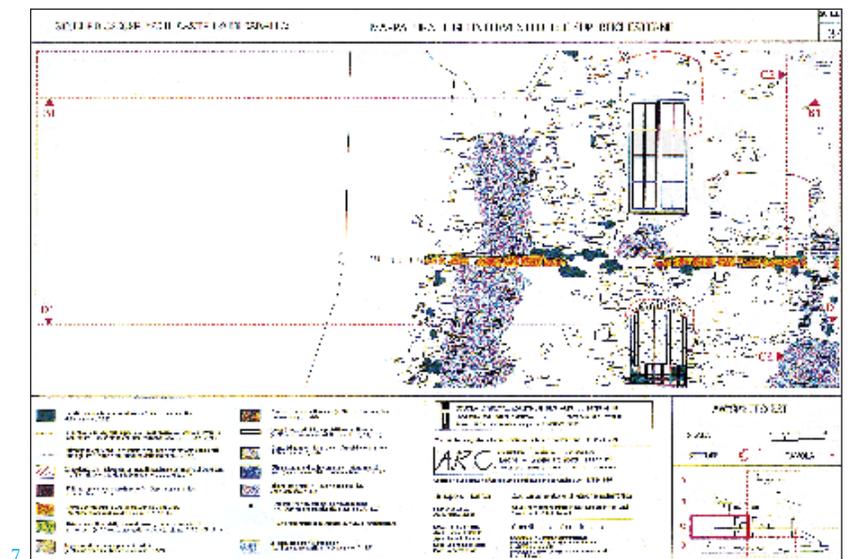
5. Castillo de Rapallo. Un primer mapeo temático de los fenómenos de degradación. Las manchas de color se archivan en un banco de datos que proporciona toda la información sobre el tipo de material y sobre el género de degradación que atañe a cada porción de superficie.



6. Castillo de Rapallo. Un segundo mapeo temático de los fenómenos de degradación. La relación entre las manchas de color con el banco de datos permite conocer en tiempo real incluso la información de tipo cuantitativo: número de elementos, contornos, perímetros, superficies... de cada área y de su totalidad.



7. Castillo de Rapallo. Mapeo temático del tipo de intervenciones técnicas. La interacción entre el dibujo y el banco de datos consiente un cálculo inmediato de la medición y del coste de la intervención, además de una colocación y delimitación precisa. El conjunto de estos estudios se está utilizando actualmente en los trabajos de restauración del castillo, iniciados en marzo de 1999.





8

tica e interpretativa; pero al mismo tiempo lugar de nuevo uso, palestra de la innovación, de las tecnologías más avanzadas si se desea, o de la concepción espacial de hoy en día. En esta nueva condición continúa existiendo y actuando como fuente primigenia y como provocación de actualidad.

En tal perspectiva -no del todo nueva, en verdad, pero todavía susceptible de ser analizada en sus vertientes teóricas y operativas¹⁰- la tarea de la protección del patrimonio se presenta compleja y en gran parte necesitada de una reconsideración de los aspectos metodológicos y técnicos; sin embargo el aspecto de la proyectación de lo nuevo sobre lo antiguo aparece más bien complejo, y en cualquier caso una confrontación con estos temas no puede afectar simplemente la legalidad ni modificar la obra histórica o la mera operatividad de la alternativa entre *memoria* y *olvido*, entre "idolatría" y "iconoclastia"¹¹.

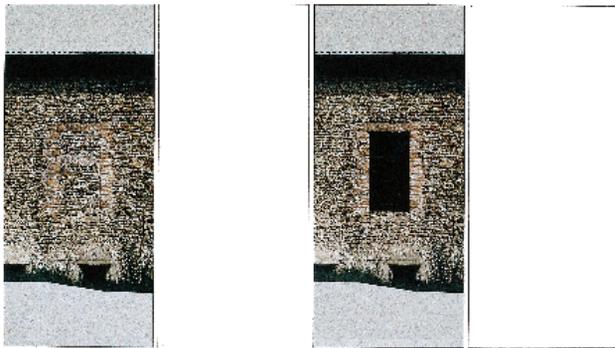
La afirmación de que toda actividad proyectual sea resultado de un recorrido individual irrepetible es verdadera, porque todo problema admite infinitas soluciones. No obstante, en esta afirmación se esconde, al menos en el estado actual de la cultura, una insidia: la individualidad del proceso se practica hoy en día como autorreferencialidad. Un aspecto ya presente, por otra parte, en el debate decimonónico sobre el eclecticismo y sobre aquella "ausencia de un estilo" que venía siendo denunciada por los artistas de su tiempo. Las acciones creativas (entre otras) no parecen tener en la actualidad ninguna necesidad de un referente a quien "dar cuenta". Parafraseando una expresión de Lyotard, diríamos que la práctica del disenso (con sus consecuencias demoledoras y creativas al mismo tiempo) sustituye la legitimización fundada sobre el consenso, donde cualquier sujeto se siente autorizado a actuar según valores que él mismo autónomamente se propone y contrapone¹². El diseño



9

utópico de un *sistema fundador* de valores que desempeñe el papel de referencia reguladora de las opciones y de los comportamientos viene sustituido por una proliferación no regulada de valores. Esto tiene lugar en la restauración y en la nueva arquitectura: basta una mirada a la producción proyectual de estos últimos cincuenta años y recordar el clamor de las protestas contra la baja calidad de las obras y el carácter destructivo de su presencia en los cascos antiguos y en el paisaje, para obtener la confirmación de la extrema variedad de las posturas. Pero lo constatamos también en la pérdida progresiva del carácter específico de la restauración y de la proyectación arquitectónica: todos los actores sociales de nuestro tiempo, se sienten legitimados para practicar (y de hecho practican) estas actividades. En este contexto, el rol del arquitecto y del restaurador parece casi superfluo. A excepción del campo del riesgo técnico, todavía delegado al experto en la materia, un sujeto cualquiera afirma y ejercita sus propias preferencias estéticas, históricas, funcionales, etc. Así, además de una seria reflexión sobre los objetivos y medios de la conservación es necesario abrir un debate sobre la práctica compositiva arquitectónica cuyos resultados, más allá de las intenciones declaradas y de las pretensiones individuales, no parecen ofrecer un buen nivel proyectual. Al contrario, si se exceptúan los raros casos en que la producción arquitectónica de la actualidad ha dado resultados plausibles, el debate sobre la arquitectura denuncia un auténtico descalabro, y nuestras ciudades son la confirmación viva: incluso en el área de la restauración¹³. Si nuestra tarea consiste en rechazar una arquitectura de baja calidad como condición inaceptable de nuestro tiempo, con mayor razón debemos impedir que sustituya o altere la arquitectura del pasado.





10

Notas

- Este ensayo utiliza reflexiones y fragmentos del autor, en parte precedentemente publicados.
- Según el filósofo Abbagnano, proyecto constituye "la anticipación de las posibilidades: es decir cualquier previsión, predicción, predisposición, plano, ordenación, predeterminación, etc. [...]". Cfr. *Voz progetto*, en N. Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino 1961.
- H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, traducido al italiano *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1995, pág. 346.
- Como decir que ninguno de nosotros, por ejemplo, pierde interés por la obra de Giotto a causa de los "errores" de perspectiva, o borra de su memoria la arquitectura del renacimiento porque ha sido superada por el constructivismo. Para las relaciones entre las ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, véase el ensayo de P. Rossi, *Scienze della natura e scienze umane: la dimenticanza e la memoria*, en B. Pedretti (a cargo de), *Il progetto del passato - Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milán 1997; se remite además, por extensión, a *I filosofi e le macchine (1400/1700)*, Feltrinelli, Milán 1976, del mismo autor. Sobre las dualidades crítica/hermenéutica, explicación/compresión véase también P. Ricoeur, *Come mescolare le due culture*, en *Il Sole 24 ORE* del 13.10.96, pág. 25. Como texto introductorio a los temas históricos de epistemología véase también: A. Musgrave, *Common Sense, Science and Scepticism*, Cambridge 1993, traducido al italiano *Scienza comune, scienza e scetticismo*, Raffaello Cortina, Milán 1995.
- A título indicativo se recuerdan los conceptos de "crítica operativa" en M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1980; para las formas del historicismo contemporáneo, se remite, entre todos, a A. Rossi, *L'obiettivo della nostra ricerca. Lezione*, en AA.VV., *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, CLUP, Milán 1970. Las relaciones entre historicismo y restauración en el siglo XIX se analizan difusamente en B. P. Torsello, *Restauro architettonico - Padri, teorie, immagini*, Franco Angeli, Milán 1984.
- Villa Rinaldi, junto a Asolo (Treviso). Serie de simulaciones proyectuales de la restauración. De izquierda a derecha: detalle de la "barchessa" en su estado actual; intervención de limpieza y de consolidación de las superficies; prueba de "liberación" de los parches añadidos; prueba de integración de las superficies
- Villa Rinaldi, junto a Asolo (Treviso). La misma serie de simulaciones precedentes sobre otro sector de la fachada. Las operaciones ensayadas no constituyen opciones proyectuales sino tan sólo hipótesis a discutir con el propietario y el organismo público encargado de la tutela de monumentos. De este modo, el proyecto se convierte en un instrumento de control preventivo del resultado cualitativo de las intervenciones
- Villa Rinaldi, junto a Asolo (Treviso). Simulación de reapertura de un vano. Los estudios para la Villa Rinaldi han sido llevados a cabo por la Sat-Survey S.R.L. de Venecia
- Cfr. el número dedicado a *Archeologia urbana e restauro*, de *Restauro & Città*, Año I - n° 2, 1985; véase también, para una aproximación más extendida a la arqueología de lo erigido, los dos volúmenes de T. Mannoni, *1. Archeologia dell'Urbanistica*, Escum, Genova 1994 y *2. Insediamenti abbandonati - Archeologia medievale*, Escum, Genova 1995.
- El papel de las técnicas analíticas de la arquitectura se discute críticamente en B. P. Torsello, *La materia del restauro - Tecniche e teorie analitiche*, Marsilio, Venezia 1988, segunda parte; una exposición ordenada de los actuales medios de investigación se encuentra en S. Musso, *Architettura, segni e misura - Repertorio dei tecniche analitiche*, Esculapio, Bologna 1995.
- Las relaciones entre restauración y hermenéutica, a parte de algunos apuntes fugaces en Gadamer, no han sido hasta ahora analizadas por los estudiosos, con la única excepción, que yo conozca, del ensayo de R. De Fusco, *Restauro ed ermeneutica*, en *Op.cit.*, n° 91, septiembre 1994, donde la hermenéutica es vista en sus potencialidades operativas y como recurso metodológico.
- Un forma de operar confiado a un sujeto diverso a quien ejercita la tutela y en grado de producir, parafraseando a Riegl, una "gran potencia estética".
- El debate sobre este aspecto temático está en gran medida condicionado por ideas y posturas adoptadas.
- Cfr. el ensayo de E. Benvenuto y R. Masiero, *Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto*, en B. Pedretti (a cargo de), *Il progetto del passato - Memoria, conservazione, restauro, architettura*, cit.
- J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris 1979, traducido al italiano *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milán 1985. Sobre los temas de postmodernidad en arquitectura cfr. también D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, traducido al italiano *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milán 1993.
- Resulta singular que todo proyecto empeñado en el diseño de algo nuevo o en la restauración proponga una versión de la disciplina que se adapta a las propias capacidades y a los propios intereses operativos, como si la cualidad de aquéllas o la legitimidad de éstos estuvieran fuera de toda discusión.