

de-
arq

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of
Architecture

ISSN: 2011-3188

dearq@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Val Fiel, Mónica

El 'símbolo' frente a la 'forma': la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 12, julio, 2013, pp. 118-124

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341630321011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El ‘símbolo’ frente a la ‘forma’: la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno

The ‘symbol’ and ‘form’: the influence of art in architecture after the modern movement

Recibido: 6 de noviembre de 2012. Aprobado: 24 de abril de 2013

Mónica Val Fiel

Universitat Politècnica de València, España

✉movalfie@ega.upv.es

Profesora del departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València, España. Doctora en Arquitectura, Licenciada en Bellas Artes y profesora en la Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño.

Resumen

El movimiento moderno y posteriormente la nueva monumentalidad, en la definición de espacios para la vida social y colectiva, defendió la síntesis de las artes y exigió una estrecha colaboración entre el arquitecto, el pintor y el escultor. Sin embargo, el Team X se opuso tanto a los principios formales del movimiento moderno como a los simbólicos de la nueva monumentalidad, y en oposición a sus planteamientos universales y autónomos evidenció la complejidad simbólica que introdujeron las segundas vanguardias artísticas y que influenciaron de nuevo a la arquitectura.

Palabras clave: síntesis, arte, monumentalidad, centro cívico, símbolo, significado, manifiesto, *This is Tomorrow*.

Abstract

When defining spaces for social and community life Modern architecture and later ‘New Monumentality’ defended the synthesis of the arts and demanded a close relationship between architect, painter, and sculptor. However, Team X disagreed as much with the movements’ formal principles as they did with ‘New Monumentality’s’ symbolic principles. Holding a position against these movements’ universalist and autonomous approaches, Team X clarified the symbolic complexity that the second artistic avant-guard movement introduced and that once again influenced architecture.

Key words: synthesis, art, monumentality, civic centre, symbol, significance, manifesto, *This is tomorrow*.

La relación entre la forma y el significado en la arquitectura

La arquitectura moderna fue considerada la expresión directa de una función, sin la existencia de contenido iconográfico. Colin Rowe afirmó al respecto que “no era más que la ilustración de un programa, una expresión directa de un objetivo social”;¹ sin embargo, tras la crisis y la disolución de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), los principios que avalaban a la arquitectura moderna también se cuestionaron, y durante los años siguientes las investigaciones reafirmaron la necesidad de un contenido simbólico para la arquitectura que el movimiento moderno había desechado.

Tras la segunda guerra mundial, incluso antes de la disolución de los CIAM, surgió la *nueva monumentalidad*, que reivindicaba una arquitectura que representara la vida social y que no solo fuera una mera solución funcional, y exigía para ello la integración de las artes en la construcción de esos espacios públicos. Así, el rechazo a la ortodoxia racionalista y la exploración de aquellos valores simbólicos de la arquitectura desplazaron las investigaciones hacia la relación entre la forma y el significado.

La historia de la arquitectura y de la ciudad es un reflejo de la convivencia y de las constantes influencias del arte con la arquitectura. El argumento es recuperar la vinculación del arte con la arquitectura en los discursos del movimiento moderno, así como su posterior consideración y cuestionamiento, primero con la nueva monumentalidad y más tarde con las filosofías urbanas del Team X. La nueva monumentalidad argumentaba que la única manera de hacer viable la definición de unos nuevos centros cívicos era a través de la colaboración de todas las artes, creando una “obra de arte total”.

Sin embargo, el Team X se opuso tanto a los principios del movimiento moderno como a esa nueva monumentalidad.

El objeto no es hacer una defensa² de los principios de las primeras vanguardias que sustentaron dicho movimiento y lo influenciaron, sino reflexionar sobre los términos y las condiciones que forjaron la síntesis de las artes en su seno. Evidenciar cómo las nuevas tendencias artísticas de finales de la década de los cincuenta y principios de la siguiente promovieron un cambio de dirección y, en oposición a la autonomía de las tendencias formalistas, introdujeron lo simbólico en el contexto de la ciudad.

En un momento de cambio y de nuevos planteamientos en el campo de las artes, la arquitectura asumió el enfrentamiento que existía entre las tendencias artísticas formalistas y aquellas que demandaban un contenido simbólico, con las que se replantearon desde las propias leyes de integración de las artes hasta cuestiones correspondientes al propio campo disciplinar de la arquitectura.

Manifiesto: nueve puntos sobre la monumentalidad

El inicio de esa colaboración entre las artes se le suele adjudicar a Le Corbusier, quien a través de la *synthèses des arts majeurs*³ hizo que cada edificio pudiera ser “lugar de convergencia y emergencia de las otras dos artes”, mediante argumentos de convivencia que más tarde se hicieron extensivos en la definición del espacio público de las ciudades.

Tras la segunda guerra mundial, mientras Europa y Norteamérica pasaban una etapa de recesión a consecuencia de los desastres de la contienda, el desarrollo económico situó a Latinoamérica⁴ en la van-

1 Rowe, *Five Architects*, 3.

2. “No es el objeto de este análisis hacer la defensa del urbanismo funcional: más bien al contrario. Pero seguir intentando hacer de él la cabeza de turco que justifique otras veleidades, no tiene, creo, ningún interés, y no quisiera ser confundido entre los explotadores de tal maniqueísmo”. Solá-Morales i Rubio, “La segunda historia del proyecto urbano”, 30-41.

3. Muchos consideraron realizada dicha síntesis. Recopilaciones destacadas en el período fueron las publicaciones de Paul Damaz, arquitecto neoyorkino de origen francés que en 1956 publicó *Art in European Architecture* y, posteriormente, en 1963, *Art in Latin American Architecture* (Reinhold Publishing Corporation, New York). En la misma dirección, incluso con anterioridad, Eleanor Bittermann publicó, en 1952, *Art in Modern Architecture* (en ese caso centrado solamente en la vinculación del arte con la arquitectura de Estados Unidos).

4 Damaz, *Art in Latin American Architecture*, 42.

guardia del movimiento moderno,⁵ mediante la puesta en práctica de las ideas que teorizaban los CIAM.⁶

En 1943, y en colaboración con el pintor Fernand Léger, los defensores de la nueva “monumentalidad” (entre cuyas figuras más destacables cabe señalar a Josep Lluís Sert y Sigfried Giedion) escribieron el manifiesto *Nueve puntos sobre la monumentalidad*. Procedente cada uno de ellos de una disciplina, en dicho manifiesto mostraban su preocupación por la relación entre el arte y el espacio público, como reflejo de esa colaboración que se pretendía originar entre el arte, la arquitectura y la historia.

El manifiesto empieza reconociendo las necesidades que, desde la Antigüedad, ha tenido la sociedad. Se destaca la de la representación de unos ideales, como mecanismo de definición de la conciencia colectiva. A continuación (en los puntos tres y cuatro) se distingue lo que se considera *auténtico monumento*, diferenciado de lo que se considera *receptáculo vacío*. En lo sucesivo (puntos cinco y seis), los autores, como forma de avanzar, exigen abordar cuestiones relacionadas con la vida colectiva de las ciudades. Y, frente a esa “necesidad de organizar la vida colectiva” y la eterna “necesidad humana de símbolos que traduzcan o expresen la fuerza colectiva”, en el punto siete afirman que la gente exige que la arquitectura represente su vida social y no únicamente una solución funcional. Finalmente, en los tres últimos puntos (siete, ocho y nueve) marcan las pautas para lograr esa nueva monumentalidad cívica, mediante la colaboración entre disciplinas, la previsión de espacios destinados y acondicionados, el uso de nuevos materiales y técnicas, la utilización de elementos naturales, etc. En su noveno punto, el manifiesto acaba de la siguiente manera:

La arquitectura monumental será algo más que estrictamente funcional. Recuperar el valor lírico de la arquitectura. En estos trazados monumentales, la arquitectura y el urbanismo lograrán una nueva libertad y desarrollarán nuevas posibilidades creativas, como las que han empezado a percibirse durante las últimas décadas en el ámbito de la pintura, la escultura, la música y la poesía.

El Manifiesto anticipaba muchos de los temas que fueron el motivo principal de atención en las dos o tres décadas posteriores, entre los que Xavier Costa destaca:

El problema de la significación en arquitectura, de su inteligibilidad más allá de la técnica o de la eficacia programática —la funcionalidad—, la relación con la historia, con el arte contemporáneo, y las exigencias de mayores escalas de intervención, de nuevos materiales, nuevas formas de publicidad, o incluso de elementos de arquitectura efímera como son las grandes superficies luminosas y publicitarias.⁷

La arquitectura moderna asumió la autonomía y el aislamiento que defendían las vanguardias de principios de siglo XX, y centró sus intereses en la definición de rígidos planteamientos. Con la nueva monumentalidad, los modelos ideales seguían teniendo un importante protagonismo, y en este sentido fueron introducidos con la intención de crear una conciencia colectiva. Es importante destacar que con la integración formal de las artes la intención continuó siendo establecer parámetros universales, en este caso relativos al significado de la comunidad. Se presentaron temas referentes al contexto y a la escala del hombre en la ciudad,⁸ a su imagen y a sus cen-

5 Brillembourg lo sitúa en un periodo entre 1939 y 1959. Brillembourg, “Architecture and Sculpture”, 61.

6 Bacon examina los prolíficos años de Sert en América Latina, desde el proyectos de la “Cidade dos motores” a los planes maestros de Chimbote y Lima en Perú, a Tumaco y Medellín en Colombia, y a la colaboración altamente publicitada con Le Corbusier para el plan para Bogotá. *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1947), 102-103. Véase también Mumford, Sarkis y Turan, *Jospe Lluís Sert the Architect of Urban Design*.

7 Sert et al., *Jospe Lluís Sert, arquitecto en Nueva York*, 17.

8 “El hombre se pierde en la vasta extensión de las áreas metropolitanas actuales. No hay ninguna relación entre su magnitud y la escala humana [...] las ciudades no han alcanzado su objetivo principal, que consiste en fomentar y facilitar los contactos humanos para elevar el nivel cultural de sus poblaciones. Para satisfacer esa función social, las ciudades deberían ser reestructuras sociales orgánicas [...] donde cada órgano, cada unidad tendría una función específica que cumplir, y su misión repercutiera en una mayor eficacia de la ciudad en su conjunto”. Sert, Josep L. “The Human Scale in City Planning”, 392-412.

tros colectivos,⁹ con la idea de revitalizar el espíritu social. Sin embargo, la mediación fue la instauración de una “quinta función cívica”, que se sumaba a las cuatro funciones ya establecidas por la Carta de Atenas y que enmarcaba y predeterminaba del mismo modo el conjunto de relaciones humanas y los símbolos de los espacios colectivos. Todo ello se desarrolló con las distintas formas de participación definidas entre las artes.

Formas de participación: integral, aplicada y relacionada

Siguiendo con esa preocupación en la vinculación de las artes, bajo el título *La Carta de Atenas en práctica*, en 1949 tuvo lugar en Bérgamo (Italia) el séptimo CIAM, que, en seguimiento del anterior, propuso considerar los desafíos que la sociedad moderna planteaba al urbanismo. El programa del congreso incluía como segundo punto la *Síntesis de las artes mayores*. Mediante una comunicación asignada a Sigfried Giedion, la organización del congreso opinaba que la realización de esa síntesis debía ser considerada un deber esencial en ese periodo de liberación prodigiosa de las artes mayores y de sus iguales preocupaciones hacia los edificios públicos y las viviendas privadas.

Un año antes de la celebración del octavo CIAM, en marzo de 1951, el Museum of Modern Art (MoMA), de Nueva York, organizó un simposio sobre la colaboración entre arquitectos y artistas, que estuvo presidido por Philip Johnson y contó con la participación de Henry-Russell Hitchcock (historiador), James Johnson Sweeney (historiador y comisario del MoMA), Frederick Kiesler (escultor y arquitecto), Ben Shahn (pintor) y el propio Sert. En su co-

municación *La relación entre pintura y la escultura con la arquitectura*, Sert ya avanza las tres diferentes categorías que considera esenciales en la combinación de las artes y que luego incluye también en su introducción del octavo CIAM. Así, plantea tres categorías de participación: integral, aplicada y relacionada.

La categoría *integral* está asociada a la concepción del propio edificio. La participación se produce en estrecha colaboración (desde el principio hasta el fin) y las distintas tareas no pueden estar separadas, ya que, según él: “tiene que constituir un equipo perfectamente integrado”. En el caso de la colaboración “aplicada”, el edificio se concibe en primer lugar y de acuerdo con la voluntad del arquitecto, y, generalmente, el pintor o el escultor solo interviene en una parte del edificio. Y, finalmente, en la tercera categoría, la arquitectura, la pintura y la escultura están simplemente “relacionadas”, trabajando de modo independiente y sin un planeamiento previo en equipo.

Las manifestaciones más representativas se evidenciaron en la categoría de colaboración integral. Algunos de los artistas cuyas obras formaron parte de importantes construcciones modernas fueron los escultores Arp, Moore, Cadler y Barbara Hepworth, y los pintores Miró y Picasso. Entre las obras que adquirieron una destacable importancia, cabe señalar la sede de la Unesco en París (con pinturas de Afro, Miró y Picasso) y la Ciudad Universitaria de Caracas (con esculturas de Calder, Arp, Laurens y Bloc, y murales de Léger y Manaure, entre otros).¹⁰

El mismo Carlos Villanueva ejemplifica con su Ciudad Universitaria la integración de las artes.¹¹ Sin embargo, aunque prevaleció el componente formal

9 “Las épocas que han producido una vida comunitaria animada siempre han sido capaces de dar forma a la imagen de su sociedad en centros colectivos. Así surgieron el ágora, el foro, la calle medieval de mercado y la plaza medieval. Nuestra época ha sido incapaz hasta ahora de crear algo que fuera equiparable a tales instituciones”. Giedion, “The need for a New Monumentality”, 25-39.

10 Damaz, *Art in Latin American Architecture*, 14.

11 Villanueva, “La síntesis de las artes”. Villanueva destaca la condición de divorcio y separación entre las artes mayores desde el Renacimiento, a raíz del triunfo de la Revolución Industrial: “La máquina en el plano técnico y el capitalismo en el plano socio-económico conducen a una inevitable diferenciación de funciones agravada por una paulatina disgregación de valores culturales”. Carlos Villanueva, en su ponencia, hace un repaso de la evolución de la integración de las artes, con ejemplos representativos como Antonio Gaudí y Roberto Burle-Marx. Igualmente, hace referencia a las obras de Juan O’Gorman y valora cada una de las intervenciones.

—heredero de los preceptos del movimiento moderno—, cuando Villanueva argumenta la síntesis de la artes, es destacable que ya distingue entre una unión “conceptual” o una participación “formal”:

Las artes son los grandes testimonios del significado cultural de cada época; en ellas descubrimos los rasgos que marcan la individualidad histórica. En la medida en que manifiestan más unión de concepto o más participación formal entre ellas, más claramente se despliega el eje social alrededor del cual rota el binomio hombre-cultura.¹²

This is Tomorrow

La síntesis defendida por el movimiento moderno se reformula con la nueva monumentalidad, al considerar el distinto grado de participación e integración que existía entre las distintas disciplinas. No obstante, es importante evidenciar que la síntesis de la que se hablaba era un proceso de integración (o en ocasiones de subordinación) del arte hacia la arquitectura, con la intención de determinar de manera genérica los símbolos de la comunidad, que introdujeron Giedion y Sert en 1943 en su manifiesto, pero que nuevamente fueron enfocados desde lo ideal, lo universal y lo genérico.

Sin embargo, en la década de los cincuenta, se introducen los parámetros de abandono de las cuestiones ideales y de apropiación de la realidad inmediata, se cuestiona la confianza absoluta en el progreso y en los grandes proyectos, y frente a la búsqueda de unos modelos estandarizados, se desarrolla una visión individualizada, centrada en el “usuario común” de un lugar específico.

En oposición a los principios del racionalismo, los movimientos artísticos más destacados son el expresionismo abstracto norteamericano, el neoconcretismo latinoamericano y el informalismo europeo. Por su parte, el Team X, muy influenciado por el informalismo, introdujo el nuevo brutalismo,¹³ y con su participación en el Independent Group asumió la transición del Informalismo al Pop Art británico (algo que en Norteamérica se desarrolló en otras condiciones). En 1956, el mismo año cuando el Team X se encargó de organizar el décimo CIAM en Dubrovnik, Alison y Peter Smithson (dos de los miembros fundadores del grupo) participaron a su vez en la exposición *This is Tomorrow*, que cuestionó los límites que se habían establecido entre las distintas disciplinas.

La exposición, organizada por Theo Crosby, Reyner Banham, Lawrence Alloway y los miembros de Independent Group, tuvo lugar en la Whitechapel Gallery de Londres y fue un hito de referencia en el que doce grupos¹⁴ mixtos formados por un pintor, un arquitecto, un diseñador, un músico y un crítico, trabajaron en doce pabellones distintos.

This is Tomorrow puso de manifiesto distintos grados de integración entre las artes y fue la constatación de la brecha iniciada en el proceso de colaboración de las artes, ya que mostraba y evidenciaba claramente dos tendencias.¹⁵ La primera, la constructivista, era heredera de las ideas de los CIAM y las obras se planteaban como una perfecta síntesis que construía modelos ideales que llevaban al extremo la pureza de la forma y la abstracción. La segunda, en una dirección opuesta, que manifestaba las investigaciones del Independent Group, focalizó su atención en el símbolo frente a la forma. En ella, la relación entre la obra y el espectador que se produce en la tendencia constructivista se amplía y se dirige entre este y el mundo que lo rodea.

12 Villanueva, “La integración de las artes”.

13 Haas Luccas, “La arquitectura moderna brasileña”, 37.

14 Grupo 1: Theo Crosby, William Turnbull, Germano Facetti, Edward Wright. Grupo 2: Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker. Grupo 3: J. D. H. Catleugh, James Hull, Leslie Thornton. Grupo 4: Anthony Jackson, Sarah Jackson, Emilio Scanavino. Grupo 5: John Ernest, Anthony Hill, Denis Williams. Grupo 6: Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson, Nigel

Henderson. Grupo 7: Victor Pasmore, Erno Goldfinger, Helen Phillips.

Grupo 8: James Stirling, Michael Pine, Richard Matthews. Grupo 9: Mary Martin, John Weeks, Kenneth Martin. Grupo 10: Robert Adams, Frank Newby, Peter Carter, Colin St. John Wilson. Grupo 11: Adrian Heath, John Weeks. Grupo 12: Lawrence Alloway, Geoffrey Holroyd, Tony del Renzio. Whitechapel Art Gallery. *This is Tomorrow*.

15 IVAM Centre Julio González, *El Independent Group*.

El 'símbolo' frente a la 'forma'

Las dos direcciones más representativas que han manifestado la influencia del arte en la arquitectura se han conceptualizado en los parámetros introducidos por las vanguardias del siglo XX. Partiendo de la autonomía propuesta en la primera mitad del siglo, se pasa a una contaminación entre las artes en la segunda mitad. De una "síntesis ideal", a un "conjunto semántico inestable", tal y como Mendini lo calificó, entendido este como aquel en el que se produce una transferencia de métodos y enfoques del arte hacia la arquitectura, y en el que tenían cabida la multiplicidad de significados. El discurso incide en la valoración de esta componente simbólica frente a la formal, con la que se introducía la diversidad frente a la universalidad.

Hal Foster se remonta al texto de Walter Benjamin *El autor como productor*, presentado por primera vez en 1934, para situarlo como uno de los antecedentes donde ya se revelan las dos tendencias que aún siguen afectando al arte.¹⁶ Y habla ya de la polaridad entre la cualidad estética y la relevancia política, entre la forma y contenido.

A principios de la década de los sesenta, el arte empezó a cuestionar la "estrechez" de los planteamientos formales, tras un periodo en el que este estuvo ajeno a los problemas sociales. En la actualidad, y de manera cíclica, coincidiendo nuevamente con un destacable periodo de cambio, vuelve a cuestionarse los planteamientos formalistas instaurados primero en el arte y más tarde sus influencias en la arquitectura.

Como consecuencia, la arquitectura asume la crítica formalista y rechaza su consideración única. Así, en este periodo reivindica su componente significativa, con la intención de responder a las necesidades sociales desestimadas que durante determinados periodos y de forma cíclica sustenta.

El arte y el pensamiento, a lo largo de la historia, siempre han planteado nuevos retos que resolver, a los que la arquitectura deberá estar atenta. El final del modelo ideal, asociado al pensamiento universal y cerrado de la Modernidad, no supuso la renuncia a plantear alternativas críticas y aceptar la diversidad de significados.

En la actualidad, dentro de un nuevo ciclo, e inmersos en un nuevo periodo de cambio de oportunidad y de cuestionamiento, habitamos unas ciudades cada vez más complejas en las que la identidad cultural adquiere un nuevo protagonismo y a la que la arquitectura deberá dar respuesta:

Probablemente esta [síntesis de las artes] seguirá produciéndose en los momentos y en las situaciones mejores. Pero si queremos realmente que esta reunión nuestra no se limite simplemente a hacer la suma del pasado, a catalogar lo sucedido, sino a indicar perspectivas, a señalar salidas, con todos los riesgos que el porvenir implica, merece la pena lanzarse audazmente por el camino de esta nueva integración, y en consecuencia a la par con las nuevas grandísimas conquistas cósmicas. Que el hombre así pueda volver a afirmar su poder de continuidad y su extraordinaria renovación creadora.¹⁷

Bibliografía

Bittermann, Eleanor. *Art in Modern Architecture*. New York: Reinhold, 1952.

Brillembourg, Carlos. "Architecture and Sculpture: Villanueva and Calder's Aula Magna". En *Latin American Architecture, 1929-1960: Contemporary Reflections*, editado por Carlos Brillembourg, 60-73. New York: Monacelli Press, 2004.

16 Walter Benjamin presentó el discurso en París, en una conferencia en el Instituto para el Estudio del Fascismo (que Foster califica de enfoque radical), haciendo una llamada al artista de izquierdas a "alinearse con el proletariado", como trabajador revolucionario en los medios de producción artística. "El productivismo contribuyó a desarrollar una nueva cultura proletaria mediante la extensión de los experimentos formales constructivistas a la producción industrial real; de este modo trataba de derrocar el arte y la cultura burguesa". Foster, *El retorno de lo real*, 175.

17 Villanueva, "La síntesis de las artes", s. p.

Colquhoun, Alan y Jorge Sainz Avia. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Damaz, Paul F. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.

Damaz, Paul. *Art in European Architecture*. New York: Reinhold, 1956.

Dorfles, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1965.

Foster, Hal. *El retorno de lo real la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

Giedion, Sigfried. *Architecture You and Me*. New York: Harvard University Press, 1958.

Giedion, Sigfried. "The Need for a New Monumentality". En *The New American Architecture and City Planning: A Symposium*, editado por Paul Zucker, 25-39. New York: Philosophical Library, 1945.

Haas Luccas, Luis Henrique. "La arquitectura moderna brasileña en los años cincuenta: entre el modelo corbusianocarioca en declive y las alternativas en ascenso". *Apuntes* vol. 23, no. 1 (2010): 32-45.

Hitchcock, Henry R. *Latin American Architecture since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955.

IVAM Centre Julio González. *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia [exposición, IVAM, 12 junio al 26 agosto 1990]*. València, 1990.

Mumford, Eric P. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

Mumford, Eric P. et al. *Josep Lluís Sert the Architect of Urban Design, 1953-1969*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Ockman, Joan. "Los años de la guerra: Nueva York, nueva monumentalidad". En *Josep Lluís Sert: arquitecto en Nueva York [Exposición]*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997.

Rowe, Colin. *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Wittenborn & Company, 1972.

Sert, Josep L. *Conversaciones y escritos lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

Sert, Josep L. *Josep Lluís Sert: arquitecto en Nueva York [Exposición]*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997.

Sert, Josep L. "The Human Scale in City Planning". En *The new American Architecture and City Planning: A Symposium*, editado por Paul Zucker, 392-412. New York: Philosophical Library, 1944.

Solá-Morales i Rubio, Manuel de. "La segunda historia del proyecto urbano". *Dearq* vol. 1, no. 3 (2007): 30-41.

Villanueva, Carlos R. "La síntesis de las artes: Europa Meridional y América Latina" [ponencia]. Coloquio Liason entre les arts: L'Histoire d'une époque (1890-1962), Royaumont, Francia, 25-26 de octubre de 1962.

Villanueva, Carlos R. "La integración de las artes" [conferencia]. *Arquitectura, Espacio y Forma*. s. l., s. f.

Whitechapel Art Gallery. *This is Tomorrow*. London: Whitechapel Art Gallery, 1956.