



N°232

***“Verdad, método y arquitectura:
una lectura historiográfica de
Hans-Georg Gadamer”***

Autor: Dr. Arq. Mario Sabugo.

**Comentaristas: Fernando Gandolfi y
David Dal Castello.**

Viernes 25 de octubre de 2019 - 12:30 hs

Verdad, método y arquitectura: una lectura historiográfica de Hans- Georg Gadamer.

Mario Sabugo.

Seminario de Crítica 232, 25 de octubre de 2019. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.

Comentaristas: Fernando Gandolfi (HiTePAC- UNLP; David Dal Castello (IAA- UBA)

Aclaraciones previas.

Este trabajo se cumple como parte de las investigaciones en curso del proyecto Ubacyt titulado “Imaginario de la arquitectura y la ciudad: metáforas, instituciones y fronteras”, que tiene como objetivo contribuir a una mejor comprensión de los objetos y las actuaciones vinculadas al hábitat, mediante el relevamiento y la interpretación de sus imaginarios instituidos y alternativos, entendidos como totalidad de las representaciones. La clave de tal comprensión se hallaría en los núcleos ético- míticos (Ricoeur 1965) que condensan sus valores y sus relatos y en última instancia legitiman sus instituciones particulares como campos disciplinarios o intelectuales (Bourdieu 1966). En particular, el asunto a tratar aquí se ubica en una de las regiones de los imaginarios instituidos del hábitat, a saber el género discursivo de su historiografía.

Sobre la lectura del texto de referencia (Gadamer 1975) vale señalar que no se ha ensayado una revisión exhaustiva del texto, sino un señalamiento e interpretación de sus tramos más significativos en cuanto a la problemática de la historiografía de arquitectura. También se ha tenido en cuenta, aunque sin que fuera objeto de este estudio, el texto complementario del mismo autor (Gadamer, 1982).¹

En cuanto a los antecedentes precisos de este trabajo, parecería que la teoría de Hans Georg Gadamer no ha suscitado repercusiones significativas en el campo de la arquitectura, al menos según nuestras búsquedas. Apenas se registran algunas aproximaciones desde la filosofía gadameriana al arte sin que se extiendan a la arquitectura ni a su historiografía (Lorca Gómez 2007, Rodríguez Migueles, 2017), incluyendo las ponencias sobre estética enviadas a algunos eventos, como el Congreso Internacional de Hermenéutica Filosófica (UAM- UNED, Madrid, 2010).

Va de suyo que, aunque aquí se enfocan sus aplicaciones historiográficas, las conexiones con otras problemáticas del campo disciplinario son múltiples, entre ellas el proyecto, la investigación y sobre todo la didáctica, directamente aludida en la noción de *bildung*.²



¹ Hans-Georg Gadamer (Marburgo 1900 – Heidelberg 2002), estudió en su ciudad natal con referentes neokantianos como Paul Natorp y Nicolai Hartmann. Más tarde en Friburgo de Brisgovia se convirtió en seguidor de Martin Heidegger, junto a figuras como Leo Strauss, Karl Löwith y Hannah Arendt. Luego de la segunda guerra mundial fue rector en la Universidad de Leipzig y más tarde sustituyó a Karl Jaspers en Heidelberg. En febrero de 1949 asistió al célebre Congreso de Filosofía celebrado en Mendoza (Argentina).

² Sobre la formación en la investigación, Perrotti Poggio 2018.

Las ciencias, la historia y el arte.

Gadamer propone en “Verdad y método” una suerte de arbitraje entre la filosofía y las ciencias, colocándose intencionadamente en la esfera del arte y de la historia. Reconociendo el influjo de W. Dilthey, E. Husserl y M. Heidegger, se enfoca en la experiencia propiamente dicha del arte en el marco de la tradición histórica, para dar cuenta de la acción hermenéutica.³

Su reflexión intenta

“... ofrecer una aportación mediadora entre la filosofía y las ciencias y sobre todo continuar productivamente las radicales preguntas de Martin Heidegger, con el que tengo una deuda decisiva, al ancho campo de la experiencia científica, en la medida en que de un modo u otro, logro abarcarlo.” (642)⁴

La historia pertenece indudablemente al reino de las ciencias del espíritu, dentro del cual no es aplicable la oposición entre el objeto (*res extensa*, en términos cartesianos) y el sujeto (*res cogitans*). Esta oposición funda la visión y la metodología de las ciencias naturales. Pero para la historia, en tanto estudia las acciones humanas, el objeto no es una *res extensa*.

Sobre esta cuestión se volverá más abajo, asumiendo entonces que que la diferencia entre unas ciencias y las otras no está determinada por sus métodos sino ante todo por sus objetos.

El problema así planteado amerita llevar a cabo reflexiones acerca de los métodos científicos, la incidencia en ellos de la hermenéutica y su enfoque acerca de la relación entre el pensamiento y la tradición.

Los métodos de las ciencias naturales predeterminan como evidencias pertinentes a las verificaciones que ya están prefiguradas en la pregunta que las origina, en el marco de de alguna hipótesis. Por ello, las hipótesis legitiman *a priori* las mediciones, lo que también representa un contexto hermenéutico.⁵

Las ciencias del espíritu, que así las llama Gadamer siguiendo a Dilthey, habrían sido sometidas, particularmente a lo largo del siglo XIX, a la hegemonía epistémica de las ciencias naturales, por la cual fueron empujadas hacia métodos de carácter inductivo que buscan encontrar regularidades, convertirlas en leyes y, por fin, aplicar tales leyes a la predicción de hechos nuevos.



³ Véase Maza 2005. También www.sociedadheidegger.org

⁴ Las citas de Gadamer 1975 se indican solamente con número de página.

⁵ Feyerabend (1975) da cuenta de los “enunciados observacionales” como determinantes de los resultados de los experimentos.

Bildung

Las ciencias del espíritu, y entre ellas la historia, requieren por lo tanto un soporte epistemológico e incluso didáctico completamente distinto al de las ciencias naturales.

Para ello, en primer término, Gadamer propone la noción de “formación”, en alemán *bildung*, término original que se empleará preferentemente en este trabajo con la intención de seguir aludiendo a la riqueza de sentidos que se perdería al emplear alguna de sus habituales, e inevitablemente imprecisas, traducciones en castellano.

Bildung se podría definir como la cultura que el individuo posee dentro de su propio contexto histórico y social. Aunque toda síntesis debe ser relativizada al tener en cuenta los complejos significados del término, que han ido acumulándose desde su acuñación, su primera fundamentación filosófica por parte de J. Herder y su expresión literaria clásica, modelo del *bildungsroman*, la novela “Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister” (1795) de J. W. Goethe.

Horlacher (2014) hace remontar la noción de *bildung* a la Alemania del siglo XVIII, donde desde entonces ha seguido informando las cuestiones educativas y curriculares. W. Humboldt concibe con ese criterio las características de la Universidad de Berlín, entendiendo que *bildung* es una formación armónica del ser interior del individuo que no por ello niega el mundo exterior; por el contrario, lo necesita como material y experiencia de tal formación, que es tanto ética como estética.⁶

Mucho más tarde, en la Escuela de Frankfurt, tanto M. Horkheimer como T. Adorno retomarán *bildung* en clave política, definiéndola como una instancia de emancipación. Actualmente, en Alemania al menos, se sigue recurriendo a *bildung* como motivo de resistencia contra los procedimientos académicos basados en la mensurabilidad de las destrezas adquiridas y de sus resultados.

En Herder, siguiendo de nuevo a Gadamer, el factor decisivo de la formación es *einfihlung*, otra palabra compleja que se podría traducir como “empatía”, a saber la capacidad o el sentimiento de identificación con cosas o personas.⁷

Así, por ejemplo, para comprender la poesía escandinava antigua, es recomendable haber tenido la experiencia de haber navegado por el Mar del Norte en medio de una tormenta. En semejante precepto está implicada una hermenéutica, una manera de pensar o, mejor aún, de interpretar desde dentro de una tradición. Comprensión que no sería ejercitada por un sujeto universal ni estaría determinada por los conocimientos entendidos como contenido abstracto.

⁶ Según Lyotard (1979) en el siglo XIX existieron dos grandes relatos de legitimación. El primero sería el relato de la emancipación, acuñado en Francia con caracteres políticos y particularmente republicanos. Ponía su acento en la educación generalizada y se encarnaba en el Estado. El segundo habría sido el relato especulativo, filosófico y cognitivo, con sede en Alemania. No se encarnó en el Estado sino la Universidad, no siendo un discurso positivo sobre las cosas, sino más bien enciclopédico y especulativo, dando lugar relevante a la hermenéutica.

⁷ La noción de *einfihlung* rebrota a principios del siglo XX en la historiografía de arquitectura y el arte con la obra de Wilhelm Worringer.

No sería entonces apropiado pensar fuera de un contexto cultural propio, que se expresa ante todo mediante un lenguaje y manifiesta un “espíritu del pueblo” (*volksgeist*). No habría interpretaciones universales válidas sino relativas a cada cultura histórica. Por las mismas razones, todas las culturas y artes históricas seguirían teniendo valor en su contexto propio, por caso la arquitectura gótica, aunque se las considere superadas desde otras perspectivas.

En suma, el rumbo de las ciencias del espíritu, la historia incluida, debe ser orientado, por la noción de *bildung* dejando de lado el método de las ciencias naturales.⁸



Sensus communis

Una segunda instancia de la comprensión en la esfera de las ciencias del espíritu sería su fundamentación en el “sentido común” (*sensus communis*), que Gadamer enlaza con la obra del filósofo napolitano G. B. Vico en el siglo XVIII, enlazada en la tradición antigua, principalmente romana, de oposición entre el sabio y el erudito de escuela, o entre el ideal práctico de la *phrónesis* y el ideal teórico de la *sophía*.⁹

“... nosotros tendremos que abrirnos penosamente el camino hasta esta tradición, mostrando en primer lugar las dificultades que ofrece a las ciencias del espíritu la aplicación del moderno concepto de método” (54)

El *sensus communis* sería el conjunto de contenidos e interpretaciones en que se funda una cultura y su voluntad de acción. En este sentido, se emparenta claramente con la “ideología constitutiva” de C. Geertz (1973) y el “núcleo ético mítico” de P. Ricoeur (1965).

El *sensus communis* expresa la generalidad concreta de algún grupo o colectividad humana por oposición a la generalidad abstracta de una razón universal. Por otra parte, va sin dudas asociado a la capacidad de juicio, si bien no en el sentido kantiano, reteniendo los aspectos éticos junto a los estéticos.

“La historia representa desde luego una fuente de verdad muy distinta de la de la razón teórica... (...) Su derecho propio reposa sobre el hecho de que las pasiones humanas no pueden regirse por las prescripciones generales de la razón”. (53)

La relevancia del sentido común, esta vez como *buon senso*, reaparece enérgicamente en la teoría histórica de B. Croce, también inspirado por Vico, su paisano. En un texto

⁸ Respecto al método, tampoco Kant se ciñe a las ciencias naturales, pues lo define de manera filosófica antes que operativa: “... si se ha de llamar método a algo, eso debe ser un procedimiento según principios” (Kant 1781, 863).

⁹ La *phrónesis* es enunciada por Aristóteles en su “Ética a Nicómaco” como prudencia o sabiduría práctica, por contraposición a *sophía* como conocimiento puro.

sobre estética de Croce (1913, 11) leemos algo pintoresco y a la vez muy instructivo al respecto:

A la pregunta ¿qué es el arte? Puede responderse bromeando, con un broma que no es completamente necia, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formularnos esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia de la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende, calificada y conocida. Cosa sobre la cual podemos hacer una experiencia de hecho, si nos damos cuenta de las ideas justas y profundas, que escuchamos con frecuencia formular con relacion al arte por aquellos que no son profesionales de la filosofía y de la teoría, por los laicos, por los artistas poco amigos de razones, por las personas ingenuas, hasta por las gentes del pueblo...”



La crítica de la conciencia estética

Gadamer califica el arte como una experiencia de sentido inagotable que también produce una cierta forma de conocimiento.¹⁰

El arte es especialmente pertinente al considerar la tercera instancia de la comprensión, la capacidad de juicio, que cuando se aplica a asuntos estéticos conduce a la cuestión del “gusto”.

Aquí se torna imprescindible prestar atención a la visión estética de Kant, que según Gadamer implicó la reducción del gusto a una capacidad de juicio autónoma e independiente, mientras que el conocimiento se daría por cuerda separada como producto específico de la razón. Lo que Kant habría establecido es una estética basada en el juicio de gusto subjetivo sin conocimiento propiamente dicho del objeto, reforzada por la figura eminente del “genio” como productor de lo bello.

Kant habría obstaculizado así la autocomprensión de las ciencias del espíritu, principalmente basadas en el estudio y cultivo de la tradición, incitándolas a apoyarse en los métodos de las ciencias naturales. Si bien otorgó su lugar al juicio de gusto estético, lo situó fuera del conocimiento conceptual y sin reconocerle la capacidad de gestar alguna otra modalidad de conocimiento.

Es indiscutible que el arte no puede valorarse desde principios generales, ni cabe que la belleza sea decidida por medio de argumentaciones o demostraciones. En este sentido, reconoce Gadamer, la fundamentación kantiana de la estética hace justicia al fenómeno. No obstante, el costo de esa distinción es que la cuestión del gusto ya no puede afirmar

¹⁰ Eco 1984, comentando a Gadamer, señala que en la retórica y en lo onírico, la aprehensión de un segundo sentido elimina al primero, pero no en la experiencia del arte, donde la ambigüedad de significados es persistente, en plena acción del modo simbólico.

nada sobre sus objetos salvo que motivan un sentimiento de agrado o desagrado. Lo que queda es una conciencia exclusivamente estética. Esta conciencia, para Gadamer, es ajena a la real experiencia del arte.

“En cualquier caso no cabe duda de que las grandes épocas en la historia del arte fueron aquéllas en las que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética y sin nada parecido a nuestro concepto del arte, de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética”. (120)

El predominio de la “conciencia estética” kantiana, a la cual se sumó la epistemología del siglo XIX, fue a su turno puesto en cuestión por la crítica fenomenológica, mostrando que el arte no consiste en una simple modificación de la experiencia de la realidad, como sucede cuando se lo asimila a las figuras de la imitación, la fantasmagoría, la ilusión o el ensueño, pretendiendo subordinar la realidad estética a una realidad auténtica y superior.

La experiencia del arte no permite convalidar esa jerarquía que lo reduce a mera apariencia:

“Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo.” (161)



La crítica de la conciencia estética en Bourdieu

Vale detenerse, antes de abordar el esquema kantiano, en una crítica convergente con la de Gadamer, la que formula P. Bourdieu en torno a la que llama no “conciencia” sino “disposición estética”, negando que exista una modalidad general y absoluta del juicio estético, que por el contrario sería un asunto relativo a su particular construcción social.

La disposición estética, que por lo demás afirma la primacía de la forma sobre la función, sería en sí misma:

“un producto de las normas y convenciones sociales que concurren para definir la frontera, siempre incierta e históricamente cambiante, entre los simples objetos técnicos y los objetos artísticos.” (Bourdieu 1979, 27).

Apoyándose en observaciones de J. Ortega y Gasset acerca de la deshumanización del arte, Bourdieu advierte que tal disposición estética desemboca en un arte impopular que rechaza lo común, lo placentero y lo accesible y se funda en la distinción social entre los que disponen y no disponen de las capacidades y los códigos para comprender la obra.

Por su parte, la estética popular rechazaría el postulado culto de la preeminencia de la forma. Incluso digiere mal los distanciamientos y las ambigüedades pues tiene un anhelo de verdad y de participación que se complace en la fiesta, el circo o el melodrama. La estética popular representa una negación de la estética kantiana, que describe la experiencia de lo bello como instancia despojada de apetencias e intereses. Esta estética popular que esboza Bourdieu es congruente con el *sensus communis* gadameriano.

La disposición estética, siempre con Bourdieu, implica un cierto agnosticismo moral y la preeminencia del gusto aristocrático con respecto a las urgencias cotidianas de los comunes, prefiriendo además una didáctica libre y carismática por sobre la modalidad de educación institucional y universal.



Kant, lo bello y el genio.

Para captar concretamente las facetas de la crítica gadameriana, a continuación se revisa sintéticamente el esquema filosófico general de I. Kant, en el cual se reconocen tres facultades psíquicas, según se expone en la *Crítica del Juicio* como una “visión de conjunto de las facultades superiores en su unidad sistemática”. (Kant 1790, 42)

La facultad psíquica del conocimiento se presenta como razón pura, se basa en leyes y se aplica a los hechos naturales. La facultad psíquica del apetecer se presenta como razón práctica, se basa en preceptos morales y tiene por ámbito la libertad y la voluntad. Por fin, la facultad psíquica del sentimiento de agrado y desagrado se ejerce en el juicio de gusto, bajo el principio de una idoneidad subjetiva o representación estética del objeto, y su esfera por excelencia es el arte.¹¹

El juicio de gusto que remite a lo bello es de orden subjetivo, distinto al conocimiento y a lo lógico en general, que corresponden a la razón pura.

El juicio de gusto es independiente de la existencia concreta de su objeto, pues solamente atiende a su representación.

El placer por lo bello es ajeno al interés y a lo útil, pues las apetencias corresponden a la razón práctica.

“El hambre es el mejor cocinero...solo cuando la necesidad está satisfecha puede distinguirse quien entre muchos tiene gusto o no”. (Kant 1790, 53)

El placer por interés no da lugar a lo bello, sino a lo que es agradable y también se le puede llamar deleite.

¹¹ Kant reconoce que existe otra idoneidad, de carácter objetivo, atinente al juicio teleológico, es decir en función de los fines.

El placer por lo útil tampoco da lugar a lo bello, sino a lo bueno y también se le puede llamar aprecio.

El juicio de gusto determina lo bello como aquello que, sin concepto, gusta universalmente.

Aquí Kant introduce la noción del genio, pues el gusto interviene en el juicio sobre lo bello, pero lo bello mismo es producido por el genio.

El genio es un talento natural y excepcional cuya cualidad por excelencia es la originalidad. Esta originalidad del genio es ejemplar porque funciona como regla o modelo *ex post*.¹²

El genio no tiene capacidad de explicar por sí mismo su productividad, pues corresponde al arte y no a la ciencia.

El científico, cuya figura ejemplar podría ser I. Newton, reflexiona conforme a reglas, se maneja con conceptos determinados, puede explicar su propia productividad, puede ser imitado y da lugar al aprendizaje en torno a su obra. Todo ello porque se mueve en el terreno de la razón.

Por el contrario, poniendo de ejemplo a Homero, el genio no puede explicar su productividad, no puede ser imitado y no se puede aprender directamente de su obra. No suscita conceptos determinados, sino representaciones múltiples.

“El producto de un genio... es un ejemplo no para que lo imite...sino para que lo continúe otro genio que, gracias a ese ejemplo, es llevado al sentimiento de su propia originalidad”
(Kant 1790, 169)

La estética de Kant, efectivamente, se pone al margen de la razón pura, pues no se apoya en conceptos, y de la razón práctica pues tampoco acude a preceptos morales. Lo bello queda al margen de lo bueno y lo útil y su producción corresponde a la figura del genio, que por contraposición al científico de la razón pura, no puede explicar ni transferir su capacidad.

La visión kantiana del genio, en cierta medida obligada por el apartamiento de la estética con respecto a la razón pura y la razón práctica, debe atribuirlo a una suerte de arcano del mundo, alguna fuerza misteriosa e inaprehensible.

Cabe ya vislumbrar como la noción de genio, aún con los eufemismos del caso, al seguir enunciándose en la disciplina de la arquitectura, evidencia la permanencia de uno

¹² Se vincula con la contraposición de obra y regla que expresa Victor Hugo (1827, 19) en la “Introducción” a su drama **Cromwell**: “...se repite y quizás se repetirá durante mucho tiempo: -¡Seguid las reglas! ¡Imitad a los modelos, que las reglas son los que los forman!- Pero hay en este caso dos clases de modelos; los que se han escrito siguiendo las reglas, o los modelos de los que se han sacado las reglas.” Mucho más tarde, algo semejante argumenta Szambien comparando dos figuras del neoclasicismo alemán (1989, 7): “... si los edificios de Klenze salen a veces de un tratado de arquitectura, los de Schinkel entran en él”. Así, sería Schinkel el que se gana la categoría de “genio”

o varios de los rasgos mencionados. Uno de ellos es la parquedad de algunos arquitectos acerca de su propia obra. Otra, la negación de las contribuciones formativas:

“Nunca me preocupé por las obras de mis colegas; nunca tuve libros o revistas que me inspiraran; nunca seguí las enseñanzas de nadie”.
(Alejandro Virasoro, cit. Martini y Peña 1969, 28)¹³



Arte y hermenéutica

Gadamer introduce resueltamente la tarea de la hermenéutica como instrumento de la comprensión del arte, que es siempre una comprensión de tipo histórico, impulsada por la conciencia de una enajenación con respecto a la tradición.¹⁴

Dos grandes proposiciones atinentes a la orientación de la tarea hermenéutica son las de F. Schleiermacher y G. Hegel. El primero propondría una tarea de reconstrucción de la vinculación de la obra de arte con su mundo original para reparar el desarraigo dado por el paso del tiempo. Por su parte Hegel formula la idea de una integración de la tarea hermenéutica con la filosofía, entendida esta última como el ámbito de la autodeterminación del espíritu.

En cuanto a la historia en particular, Gadamer destaca la aportación de J. Droysen, un egresado de la Universidad berlinesa, que rechazaba completamente la pretensión de la objetividad en la historiografía sostenida por L. von Ranke y asimismo la investigación moldeada en el método de las ciencias naturales, que requieren instancias de experimentación impensables en historia. La manera de estar dadas las cosas del pasado implica que,

Para poder conocer, la investigación histórica sólo puede preguntar a otros, a la tradición, a una tradición siempre nueva, y preguntarle siempre de nuevo. Su respuesta no tendrá nunca, como el experimento, la univocidad de lo que uno ha visto por sí mismo... en la autorreflexión metodológica de Droysen *la hermenéutica se convierte en señor de la historiografía.*” (274)

La hermenéutica requiere que el investigador disponga de una vinculación con el asunto que estudia y con la tradición en que se ha fundado tal asunto. Asimismo la

¹³ Citamos algunas declaraciones de Alejandro Virasoro aprovechando la distancia histórica que implica, pero sin pretender que sean las más ejemplares de los contenidos aquí estudiados. Una fábula clásica sobre un arquitecto, y sobre todo “genio”, amarga y completamente enfrentado con el *sensus communis*, aludiendo vagamente a Frank Lloyd Wright, en el film “Uno contra todos” (*The Fountainhead*, King Vidor 1949). Tuvo amplísima repercusión en el campo disciplinario en las décadas pasadas, siendo el film una versión más accesible para la matrícula que atragantarse con los 734 páginas de la novela original de Ayn Rand (1943). Véase Molinos, Sabugo, Salomón (2012 a, 2012 b).

¹⁴ La hermenéutica ha sido continuo motivo de controversias. Cornelius Castoriadis le ha reprochado privilegiar “...la idea de una preconcepción, un círculo hermético que no da suficiente cabida a la innovación, puesto que remite a un carácter ya presente de la interpretación (y) se concentra de manera demasiado exclusiva en el nivel de la discursividad” (Dosse, 371). Objeciones similares esgrimió Jürgen Habermas en sus debates con Gadamer (García Guadarrama 2006).

hermenéutica debe ser conciente del desarraigo del tiempo, en cuyo transcurso se deshacen la unidad y la continuidad de la tradición, suscitando sensaciones encontradas de familiaridad y de extrañeza. Se trata de una tensión inevitable, en la cual se debe encontrar el punto medio, que sería así el lugar por excelencia de la hermenéutica.



La arquitectura en el río de la historia.

Contra lo que podría suponerse a primera vista, pasar del arte en general a la arquitectura no ofrece dificultades para Gadamer, más bien lo contrario:

“...el arte más estatuario de todos, la arquitectura, es también el que ofrece claves más claras para nuestro planteamiento.” (181)

La arquitectura se relaciona con las referencias que la rodean en dos sentidos. Por una parte, tiene que ofrecer solución a alguna demanda de utilidad; por la otra, debe dar posarse en un entorno físico caracterizado por ciertas preexistencias naturales y humanas, al cual agrega su propia contribución. De esta manera, la arquitectura se relaciona con los hechos que la preceden. Sin embargo, allí no termina su trayectoria, pues

“Las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a orillas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo”. (208)

Al ser arrastrada por el río de la historia, la obra, originalmente erigida en mediación con las preexistencias y demandas de su momento, se ve sometida a nuevas exigencias y significados, ya que el río nunca retrocede.¹⁵

Tampoco la arquitectura no puede ser encerrada en los límites de la conciencia estética,

“El arte arquitectónico, el más estatuario de todos, es el que hace más patente hasta qué punto es secundaria la ‘distinción estética’. Un edificio no es nunca primariamente una obra de arte. La determinación del objetivo por el que se integra en el contexto de la vida no se puede separar de él sin que pierda su propia realidad. En tal caso se reduce a simple objeto de una conciencia estética; su realidad es pura sombra y ya no vive más que bajo la forma degradada del objeto turístico o de la reproducción fotográfica”. (208)

¹⁵ A la manera de la oscilación de los símbolos entre arqueología y teleología según lo sugiere Ricoeur (1969, 25-27) “El psicoanálisis nos proponía una regresión hacia lo arcaico; la fenomenología del espíritu nos propone un movimiento según el cual cada figura encuentra su sentido, no en aquella que la precede, sino en la que le sigue; así, la conciencia es arrastrada fuera de sí, delante de sí, hacia un sentido puesto en marcha, en el cual cada etapa es abolida y retenida en la siguiente. De este modo, una teleología del sujeto se opone a una arqueología del sujeto... Los verdaderos símbolos contienen en potencia todas las hermenéuticas, tanto la que se dirige hacia la emergencia de nuevas significaciones, como la que se dirige hacia el surgimiento de las fantasías arcaicas”.



Fricciones.

Un apretado resumen de las sugerencias que deja esta lectura de Gadamer arroja las siguientes claves para la historiografía y la disciplina: *bildung*, *sensus communis*, crítica de la “conciencia estética”, noción del “genio”, y la visión aguas arriba y aguas abajo del río de la historia. Algunas de ellas implican notorias fricciones con las modalidades convencionales de la actividad historiográfica y disciplinaria, según lo que sigue.¹⁶

Comprensión y explicación.

En las ciencias del espíritu se aspira a la comprensión mientras que en las ciencias naturales se construye una explicación, que surge de la mensurabilidad y conduce a la predicción de los hechos. Esta distinción amerita poner en revisión las prescripciones metodológicas que siguen rodeando a la historiografía a fin de extraerlas del molde de las ciencias naturales. Por eso mismo van adquiriendo mayor peso los análisis historiográficos que, como los narratológicos, remiten el éxito de un texto histórico a muy distintas variables. De todas maneras, Gadamer en absoluto niega la validez operativa de las hipótesis y las verificaciones, pues, de nuevo, la distinción con respecto a las ciencias naturales se atiene a sus objetos más que en sus procedimientos y por lo tanto a la pertinencia específica de los últimos.

Comprensión histórica.

Para Gadamer la historia no tiene como propósito estudiar los hechos del pasado para arribar a alguna suerte de ley que explique las acciones de los hombres o de las instituciones, sino más bien en comprender las actuaciones, o más precisamente como ha sido que tales actuaciones pudieran suceder. Esta también había sido la postura de Benedetto Croce. Hayden White (1973) afirma que a fines del siglo XIX se hallaba en curso un debate específico entre los neokantianos, encabezados por W. Windelband y los neohegelianos, que seguían a W. Dilthey. Para los primeros, la diferencia entre ciencia e historia no reside en sus objetos sino en sus metas, pues aquella busca establecer leyes y esta elabora figuras. Para los otros, la diferencia reside precisamente en sus objetos de estudio, abocándose la ciencia a los asuntos materiales y la historia a los asuntos del espíritu. Mediante su “*La storia ridotta sotto il concetto generale dell’arte*” (1893), Benedetto Croce adoptó el punto de vista de Windelband, pero modificando los términos de la antinomia, que convirtió en ciencia o “arte”, este en lugar de historia. A su juicio la ciencia consiste en la inclusión de lo particular en lo general, y el arte simplemente en la representación de lo particular como tal, de manera que lo decisivo sería el contenido de las representaciones y no sus objetos de estudio.

¹⁶ “Fricciones” como roces o desavenencias, también en alusión a la acción de “friccionar” en tanto restregar o recordar con insistencia algo molesto.

Una conocida repercusión del pensamiento de Croce en la historiografía disciplinaria la constituye la obra de Bruno Zevi, que en sus lejanas pero célebres conferencias porteñas invitaba a convertir en plenamente histórica la enseñanza de la arquitectura,

“... técnica, arte, plástica, son elementos de un hecho unitario, la arquitectura, cuya dinámica puede ser aferrada, mientras tanto, sólo a través de la historia. Entonces, la arquitectura y su historia se convierten en una sola cosa, la teoría de la arquitectura se convierte en la historia de la arquitectura, por la identidad que hemos mencionado entre historia y crítica, o sea, entre historia y filosofía. Esta identidad, señores, es el último resultado del pensamiento moderno. Es el último y más grandioso resultado del pensamiento de Benedetto Croce, como de la epistemología, o sea, del pensamiento físico y científico moderno. Si en nuestra enseñanza llegamos a esta conclusión, podremos estar bien contentos, porque estaremos seguros de que la arquitectura ha entrado en la cultura moderna, de que la Facultad de Arquitectura no es ya una escuela de artes y oficios, sino que ha alcanzado el nivel universitario... (...) Continuidad del pasado al presente, del presente al pasado, intercambio ininterrumpido entre arquitectura moderna y arquitectura antigua, coloquio, conciencia del hombre y de su historia maravillosa y verdadero humanismo. (Zevi 1951, 15-16)

En este caso, la fricción es didáctica. Lo planteado por Zevi no conduciría a mayores o menores manipulaciones curriculares dentro de los esquemas actuales, sino a una nueva visión del conjunto que a continuación diera lugar a una redefinición de las asignaturas, si es que las asignaturas subsistieran como tales.

La doble dirección de la comprensión.

La metáfora gadameriana del “río de la historia” es esclarecedora de la doble dimensión histórica de la arquitectura, que se instala felizmente cuando guarda la debida atención a lo preexistente, pero que *a posteriori* es inevitablemente llevada por el tiempo a correlaciones nuevas e imprevisibles con sus nuevas utilidades y sus contextos. Toda narración historiográfica debe moverse explícitamente en ambas direcciones para reconocer las condiciones de gestación y producción de la obra, como las nuevas circunstancias que la rodean y la transfiguran en el tiempo. .¹⁷

Bildung y sensus communis

Si adoptamos para ello los esquemas de Kant (1790), podríamos aventurar que *bildung*, precisamente por su integralidad, abarcaría todas las facultades sintetizadas en su ya mencionada visión de conjunto. El crecimiento y la armonía del individuo en su formación espiritual contemplaría, primero, el conocimiento dado por la razón pura y que produce leyes en aplicables a los hechos naturales; a continuación la facultad del apetecer que se desarrolla mediante la razón práctica atinente a la libertad y la voluntad y que formula preceptos morales; y la facultad del sentimiento de agrado y desagrado que da lugar al juicio y encuentra su esfera por excelencia en el arte.

¹⁷ Una ejercitación de este criterio dual en Sabugo, 2019 a y b.

Por tales motivos, la formación, entendida como *bildung* implica una contraposición con la visión de la enseñanza como acumulación de contenidos cognitivos, que es el modo en que se plantean los planes de estudio, por lo cual su discusión se reduce, una y otra vez, incluso en las grandes lineamientos de las acreditaciones, a una distribución de horas y asignaturas.

La noción de *bildung*, según Gadamer, se apoya característicamente en el *sensus communis*, y suscita preguntas importantes sobre la situación ideológica e institucional del campo disciplinario y de su historiografía en particular. El *sensus communis*, bien lejos de las cantinelas interdisciplinarias, apunta a la más relevante frontera que separa a todas y cada una de las disciplinas de aquellos imaginarios alternativos que se hallan en coexistencia, más o menos conflictiva, con las representaciones instituidas.¹⁸

En el plano específico, *sensus communis* parece aludiría a la estética popular según prefiere llamarla Bourdieu (1979).

La arquitectura moderna libró una continua batalla contra el *sensus communis*.

“La gente no se acostumbra a pensar que lo que pasó debe, en ciertos casos, quedar olvidado, o al menos fuera de uso. Se empeña en mantener ideas y hábitos ajenos a las circunstancias actuales”. (Alejandro Virasoro, cit. Martini y Peña, 1969, 19)

Aislada y fugaz, la experiencia de enseñanza del proyecto de arquitectura inspirada por Tony Díaz en la Fadu de los años ‘80, puede ser plausiblemente vinculada con una posición positiva ante el *sensus communis*, cuando se invitaba a:

“Regresar, entonces, los arquitectos, a la lectura de la realidad construida (y con sentido histórico) ... para fundar una didáctica nueva que permita una enseñanza consciente de la Arquitectura. Enseñanza que no debe estar basada en la “invención” de proyectos sino en el relevamiento, conocimiento y reelaboración de los elementos de la realidad construida”. (cit Kogan, 2012).

La conciencia estética.

“Una nave para guardar bicicletas es una construcción; la catedral de Lincoln es una obra de arquitectura. Casi todo lo que encierra espacio en una escala suficiente como para permitir que un hombre se mueva en él, es una construcción; el término ‘arquitectura’ se aplica exclusivamente a edificios proyectados con el propósito de suscitar una emoción estética.” (Pevsner, 1943, 17)

¹⁸ Diametralmente opuesta es la visión de los actuales teóricos autopoiéticos, que defienden la completa incomunicación entre los arquitectos y el público, que “no tiene necesidad de entender la teoría, ya que los arquitectos se comunican con él a través de edificios y espacios diseñados.” (cit. Sabugo 2011)

El inicio del clásico libro de Pevsner nos exime de mayores demostraciones. Es un indicio notorio de la “conciencia estética” aquí criticada. Informa numerosísimos estudios históricos, aunque a veces aparezca mediante otras enunciaciones próximas como las estilísticas o expresivas.

La historiografía de arquitectura se encuentra permanente ante el dilema de enfocar su objeto bajo todas sus dimensiones y circunstancias o bien someterse una vez más a esa “conciencia estética”, que frecuentemente se manifiesta como discurso de los estilos, al precio de desgarrar su objeto de sus contextos, y por consecuencia del *sensus communis*, que es por naturaleza ajeno a esa separación.

El genio, el tronco y el follaje.

Sabugo (2014) intenta establecer las relaciones entre diversas áreas curriculares de la arquitectura, adoptando la metáfora del “tronco” y el “follaje” para calificar respectivamente a las asignaturas proyectuales y no proyectuales. Se pregunta hasta que punto una enseñanza sistemática y a la vez no transmisiva de la historia de la arquitectura puede subsistir en el contexto académico actual, bajo la preeminencia simbólica de las actividades “troncales”. En las que se advierte en general una enseñanza transmisiva, con la singularidad de que se cumple en ausencia de un programa o corpus propiamente dicho, por lo cual descansa sobre todo en la figura carismática del profesor, cuyo nombre, significativamente, suele convertirse en el nombre de la cátedra.

Es difícil desvincular esos rasgos de la descripción kantiana del “genio” y sus escasas capacidades didácticas, asunto justamente sometido a crítica tanto por Gadamer como por Bourdieu, que le otorga una más explícita referencia ética, social y didáctica, pues su “disposición estética” sería aristocrática y opuesta a la educación universal.



Bibliografía

Bourdieu, Pierre 1966, **Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto.** (*títulos originales y traductores varios*). Editorial Quadrata/ Grupo Editor Montresor, Buenos Aires, 2003.

Bourdieu, Pierre 1979, **La distinción. Criterio y bases sociales del gusto** (*La distinction. Critique sociale du jugement, Les Éditions du Minuit*). Trad. María del Carmen Ruiz Elvira, Taurus/ Santillana, Madrid, 1999.

Croce, Benedetto 1913, **Breviario de estética** (*Breviario di estetica*), Trad. J. Sanchez Rojas. Espasa Calpe, Madrid, 1967.

Dosse, François 2014, **Castoriadis: una vida** (*Castoriadis. Une vie, Éditions La Découverte, Paris*). Trad. Horacio Pons. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2018.

Eco, Umberto, **Semiótica y filosofía del lenguaje** (*Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Turin, 1984). Trad. Helena Lozano, Lumen, Barcelona 1990.

Feyerabend, Paul 1975, **Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento** (*Against Method, NLB, Londres*), Trad. Diego Ribes, Tecnos, Madrid, 1981.

Gadamer Hans- Georg 1975, **Verdad y Método I** (*Warheit und Methode, J.C.B.Mohr, Tubingen*), trad. Ana Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977.

Gadamer Hans- Georg 1982, **Verdad y Método II** (*Warheit und Methode, J.C.B.Mohr, Tubingen*), trad. Manuel Olasagasti, Editora Nacional, Madrid, 2002.

García Guadarrama, José Luis, 2006, “El debate Gadamer. Habermas: interpretar o transformar el mundo”, **Contribuciones desde Coatepec 10**, p. 11-21.

Geertz, Clifford 1973, **La interpretación de las culturas.** Trad. Alberto L. Bixio. Gedisa, Barcelona, 2005.

Horlacher, Rebekka 2014, *¿Qué es Bildung? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana.* **Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana**, 51(1), 35-45.

Hugo, Victor 1827, “Introducción”, en ídem, **Cromwell**. Trad. s/dato. Editores Mexicanos Unidos, Mexico DF 1977.

Kant, Immanuel 1790, **Crítica del juicio** (*Kritik der Urteilskraft*). Trad. José Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 2005.

Kogan, Carolina 2017, *El diseño como colección intencionada de arquitectura: el proyecto en los talleres que Tony Díaz dirigió en La Escuelita y en la nueva FADU (1976-1987)*, **Estudios del Hábitat 15**, Facultad de Arquitectura y Urbanismo | Universidad Nacional de La Plata

Lorca Gomez, Oscar 2007. **Gadamer y la obra de arte**, Tesis de Maestría en Filosofía, Universidad de Chile, Santiago.

Lyotard, Jean- Francois 1979, **La condición posmoderna. Informe sobre el saber** (*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Editions du Minuit*), trad. Mariano Antolín Rato, Planeta- Agostini, Barcelona, 1973.

Martini, José X.; Peña, José María 1969, **Alejandro Virasoro**, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires

Maza, Luis Mariano de la, 2005, “Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer”. **Teología y Vida. Vol. XLVI**, 122- 138.

Molinos, Rita; Sabugo, Mario; Salomón Maximiliano 2012 a, *El Manantial (I): ¿Quieres ser Howard Roark?*, Summa + 123.

Molinos, Rita; Sabugo, Mario; Salomón Maximiliano 2012 b, *El Manantial (II): Uno contra todos*, Summa + 124.

Perrotti Poggio, Julieta 2018, **La formación de jóvenes investigadores en Arquitectura. Saberes, vínculos y deseos**, Serie Tesis del IAA, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, Buenos Aires.

Pevsner, Nikolaus 1943, **Esquema de la Arquitectura Europea** (*An Outline of European Architecture, Penguin Books, Londres*). Trad. René Taylor, Infinito, Buenos Aires, 1977.

Rand, Ayn 1943, **El manantial** (*The Fountainhead*), Planeta, Barcelona, 1958.

Ricoeur, Paul 1965, “Tareas del educador político”. En ídem, **Política, sociedad e historicidad**. (*Tâches de l'éducateur politique*). Trad. Pablo Corona y otros. Prometeo, Buenos Aires, 2012.

Ricoeur, Paul 1969, **El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica** (*Le conflit des interprétations, Éditions du Seuil*). Trad. Alejandrina Falcón. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

Rodríguez Migueles, Esteban de Jesús 2013, “Crítica y Hermenéutica”, **Estudios Políticos 28**, Mexico.

Sabugo, Mario 2011, *Acerca del parametricismo y la autopoiesis*, **Summa + 120**.

Sabugo, Mario 2014, *El tronco y el follaje. Imaginarios de la enseñanza de la historia de la arquitectura y los diseños*. Conferencia en el VI Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad “Iván Hernández Larguía”. Hitepac, Faud, Universidad Nacional de La Plata.

Sabugo, Mario 2019 a, 2019. “Belleza y horror en Steinhof (I)”. **Summa + 171**.

Sabugo, Mario 2019 b, “Belleza y horror en Steinhof (II)”. **Summa + 172**.

Szambien, Werner 1989, **Schinkel** (*Schinkel, Éditions Hazan, Paris*), Trad. Juan Calatrava. Akal, Madrid, 2000.

White, Hayden 1973, **Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX**. (*Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth- Century Europe, Baltimore- Londres : The John Hopkins University Press*). Trad. Stella Mastrangelo, México, FCE, 1992.

Wiggerhaus, Rolf, **La Escuela de Fráncfort** (*Die Frankfurter Schule. Geschichte Theoretische Bedeutung, Carl Hanser Verlag, Munich, Viena*). Trad. Marcos Roamno Hassán. Universidad Autónoma Metropolitana/ Iztapalapa. Fondo de Cultura Económica. México D. F. 2010.

Zevi Bruno 1951, **2 conferencias**, Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Trad. s/dato. (www.iaa.fadu.uba.ar)



Mario Sabugo: curriculum vitae

Arquitecto. (FADU / UBA, 1976). Doctor en Arquitectura (Fadu/ UBA, 2009), Profesor Titular Regular de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo. (FADU / UBA). Profesor de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo y de los Seminarios de Doctorado. (FADU / UBA). Director de proyectos de investigación en el sistema UBACyT. Director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (FADU / UBA). Consejero Directivo por el claustro de profesores, (FADU / UBA). Miembro Fundador de la Academia Argentina de Arquitectura y Urbanismo. Ha publicado varios libros y capítulos de libros, y más de trescientos artículos sobre historia de la arquitectura y la ciudad, entre ellos la serie *La ciudad y sus sitios* (Clarín Arquitectura, 1981- 1989) y la serie *Revelaciones* (revista Summa +, desde 1993). Los libros más recientes son: 2019. **Historia arquitectónica y urbana de la Universidad de Buenos Aires**. Eudeba, Buenos Aires. 2017. **Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos**. Diseño, Buenos Aires. 2015. **Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar**. Diseño, Buenos Aires. 2013. **Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense**. Editorial Café de las ciudades, Buenos Aires. 2011. **Revelaciones. obras, teorías, sitios y personajes de la arquitectura y la ciudad**. Artículos en la revista Summa +. 1993- 2010. Nobuko, Buenos Aires.