# HISTORIA & ARQUITECTURA

## UNA EXTRAÑA PAREJA

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS

Como título de una compilación de textos sobre la relación entre la Historia y la Arquitectura, "Una Extraña Pareja" ya es obviamente toda una definición. Como variante podríamos haber usado "Love's Story", y no costaría nada imaginar detrás de ese cambio a Bruno Zevi, para quien la historia se justifica en tanto herramienta para el proyecto; pero también podríamos haber llamado al número —si insistimos en la metáfora cinematográfica— "Atracción Fatal", aunque esta vez sería Tafuri el inspirador del cambio, ya que para él la historia no provee —ni debe proveer— certezas.

Entre ambas posiciones se despliega un extenso arco de actitudes y experiencias y esto es lo que quisimos mostrar con este número. Por eso en él se va a encontrar cualquier cosa menos uniformidad de criterios, en un tema que está en la base de la reflexión sobre la formación en Arquitectura.

Escriben para estos Cuadernos: **Rafael E.J. Iglesia, Horacio Pando, Edgardo Ibañez, Jorge Mele, Roberto Fernández y Jaime Sorín;** y reproducimos textos sobre el tema de: **Juan Molina y Vedia, Ramón Gutiérrez, Pancho Liernur, Leonardo Benevolo, Bruno Zevi, Gian Carlo, Argan, Paolo Portoghesi, Vittorio Gregotti, Alan Colquhoun, Franco Rella, Francesco Dal Co, Manfredo Tafuri, Tomas Llorens y Henri Glassie.**

Las ilustraciones son trabajos de **Joaquín Torres García.**

CUADERNOS DE HISTORIA DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO FAU·UBA
JUNIO 1988
4

# Cuadernos de Historia

Boletín interno del Instituto de Arte Americano e Investigaciones
Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
para el Área de Historia de la Facultad de Arquitectura
Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos. Aires

Año 2, número 4 (segunda etapa), julio de 1988.
Instituto de Arte Americano &Investigaciones *Estéticas*
"Mario J. Buschiazzo"

Director:
Jorge Francisco Liernur

Secretaria Técnica:
Anahi Ballent.

Editor de los Cuadernos:
Adrián Gorelik.
Investigadores:
Fernando Aliata
Ana Cabarrou.
Anahi Ballent
Alberto De Lorenzini
Alberto De Paula
Roberto Fernández
Marcelo Gizzarelli
Adrián Gorelik
Celia Guevara
Margarita Gutman.
María Isabel Larrañaga
Hugo Leguizamón.
Jorge Francisco Liernur.

***Torres-García vestido de Nova York 1921***

María Marta Lupano.
Eduardo Maestrepieri.
Marcelo Martín
Jorge Mele.
Alicia Novick
Horacio Pando
Alberto Petrina
Giancarlo Puppo.
Jorge Ramos
Daniel Schávelzon.
Graciela Silvestri.

Cuadernos de Historia es un boletín interno sin fines de lucro. La reproducción de textos aquí publicados será autorizada sólo citando esta fuente y la original.

La impresión de los Cuadernos es realizada por el Centro de Estudiantes de Arquitectura Diseño Industrial y Gráfico.

En todos los casos en que se reproducen textos ya publicados se hace con la debida constancia de la edición original. Agradecemos a todas las Editoriales y Revistas por permitirnos prestar ese servicio.

Todas las ilustraciones de este número, con excepción de los artículos de Rafael Iglesia y Alan Colquhoun, se realizaron en base a trabajos de Joaquín Torres García (1874-1949, Montevideo, Uruguay) tomados del Catálogo de la Exposición que se realizo en el Museo de Arte de Sao Paulo Aseda Chateaübriand

Presentación editorial Historia de la arquitectura: ideas fundantes de la enseñanza

Rafael "E. J. Iglesia 7
Entrevista
Horacio Pando 20
Arquitectura, crítica e historia
Edgardo Ibáñez 26
A través del gran límite
Jorge Salvador Mele 31
Sociedad y arquitectura desde la antigüedad a la modernidad/ Construcción de la ciudad y sus diversas prácticas
Roberto Fernández 37
La historia impugnada
Jaime Sorin 53
Notas acerca de lo nacional y las ideas en arquitectura
Juan Molina y Vedia 55
Identidad en la arquitectura argentina
Ramón Gutiérrez 61
Observaciones sobre "nueva crítica" latinoamericana de arquitectura
Pancho Liernur 65
"Prefacio" a la Introducción a la arquitectura
Leonardo Benevolo 71
"Premisa" de Arquitectura e Historiografía
Bruno Zevi 74
El revival
Gian Carlo Argan 81
Juicio histórico y encuadre en una perspectiva contemporánea de la arquitectura del pasado
Paolo Portoghesi 96
El territorio de la arquitectura / El juicio histórico y su utilización
Vittorio Gregotti 97
Arquitectura e historicismo

Alan Colquhoun 107
Entrevista
Franco Rella 121
Entrevista / Crítica e historiografía
Francesco Dal Co 123
Entrevista / Entrevista II / "Introducción" a Teorías e Historia
Manfredo Tafuri 129
Manfredo Tafuri: neovanguardias e historia
Tomas Llorens 149
Una historia más humana

Henri Glassie 155

El artículo de Dal Co fue traducido del italiano por Fernando Aliata y los artículos de Llorens y Glassie, del inglés por Ethel Gorelik.

# Presentación editorial

1. La idea de dedicar uno de los Cuadernos, el segundo de esta nueva etapa, a las relaciones entre Historia y Arquitectura se enlaza con una serie de preocupaciones que hoy existen en el IAA.

En primer lugar, favorecer la relación con (el grado, generando medios que replanteen el tradicional aislamiento de los institutos de investigación frente a los docentes .y alumnos de la carrera. En este sentido, el tema elegido aborda cuestiones medulares sobre la formación en Arquitectura, abriendo un debate) que proseguiremos con materiales más específicos sobre la enseñanza de la historia en la Facultad y las relaciones con la enseñanza del diseño, vistas por integrantes de ambas disciplinas.

En segundo lugar, favorecer el debate entre los historiadores y los diseñadores, compilando la mayor variedad: de registros clásicos sobre el tema y difundiendo las posiciones de los profesores de la Facultad, lo que en este número iniciamos gracias a la colaboración de algunos de ellos, del área de Historia.

En tercer lugar, por último, favorecer el debate entre los propios historiadores, apuntando a problemas teóricos y metodológicos que están en el centro de la disciplina histórica: la cuestión de la "operatividad".

De una u otra manera, fragmentariamente en casos, con modulaciones particulares en otros, todos estos niveles de búsquedas se esbozan en los textos que aquí se publican, lo que permite pensar a este número de los Cuadernos como un borrador de trabajo para un debate que forme parte esencial de la reflexión sobre la disciplina arquitectónica y la formación universitaria.

2. Obviamente, el título de estos Cuadernos ya es toda una definición. Como variantes a "Una Extraña. Pareja" podríamos haber titulado "Love's Story", por ejemplo, y no costaría nada imaginar detrás de ese cambio a alguien como. Bruno Zevi, para quien la historia se justifica en tanto herramienta para el proyecto; pero también podríamos haber llamado al número (si seguimos con la metáfora cinematográfica) "Historia y Arquitectura: Atracción Fatal", y esta vez serían indudablemente ideas como las de Tafuri las promotoras del cambio, ya que para él la historia no provee (ni debe proveer) certezas.

Es evidente que entre ambos extremos se despliega un extenso arco de actitudes y experiencias, y algo de esto quisimos, dejar claro en la

confección del sumario. Así que: se la puede pedir cualquier cosa menos homogeneidad o coherencia. En pocas paginas se intenta un recorrido por el espectro más amplio de posiciones, publicando en algunos casos materiales: inéditos los trabajos preparados especialmente para estos Cuadernos; esa otros, textos desconocidos en el país las traducciones de Dal Co, Lloren: o Glassie, o de, poca circulación por su edición restringida las entrevistas a los historiadores de Venecia o a las: conferencias de Colquhoun; y en los restantes, aquellos trabajos que, más allá de su seguro conocimiento, parecen representativos de actitudes paradigmáticas sobre el problema tratado, y por lo tanto adquirían un nuevo valor al ser: compilados de conjunto.

3. Varios motivos atentan contra la sencillez de esta compilación.

El más notorio es la diferencia ostensible de fechas de edición de los trabajos publicados. No es justo, ni riguroso, hacer debatir a un texto de Benévolo, de principios de los años 60, con uno de Rella de 1985. En la lectura de esos casos, a nuestro juicio, debería primar la necesidad de conocer y comprender cómo se fue planteando el problema en los diferentes momentos más que de discernir, ingenuamente, cuál es el más acertado. Hay otras polémicas que se dan en cambio en un mismo plano temporal, pero se podrían impugnar por anacrónicas: la Introducción a Teorías e Historia y el texto de Llorens que critica específicamente ese momento de la producción tafuriana. Es sabido que Tafuri renegó de aquellos arrebatos juveniles; sin embargo es seguro que sus posiciones de entonces impregnaron en gran medida (y continúan haciéndolo) a gran parte del campo; y en este sentido decidimos reproducir los dos textos, con el interés adicional que presenta el de Llorens, que busca ver la faz "operativa" justamente en el gran enemigo de la operatividad.

Otra dificultad importante es la diversidad de problemáticas que aparecen en los trabajos: tanto en los textos que se escribieron especialmente, como en los pocos en los que hallamos referencias al tema, la relación entre la historia y la arquitectura aparece enfocada desde muchas perspectivas, volviendo algunos textos poco confrontables. Los que sí lo son explícitamente, como los de Argan y Colquhoun sobre el Revival y los historicismos; los de Molina y Vedia y Ramón Gutiérrez sobre la identidad; o los de Rafael Iglesia y Horacio Pando sobre la enseñanza., permiten un tipo de lectura "comparada". Pero en conjunto, la diversidad no hace sino mostrar el gran abanico ideológico y temático sobre el que se agita (más que descansa) el problema.

Hay un elemento central entre los que le dan actualidad al tema que proponemos: la revalorización de la historia en la enseñanza (y la teorización) de la arquitectura; revalorización creciente, en nuestro país, en los últimos seis o siete años.

Sería importante señalar el carácter diverso que se le asigna a tal revalorización desde

distintos ángulos ideológicos del campo disciplinar: mientras que para algunos se habría dado el re-descubrimiento de la historia como eco acrítico y tardío de las reacciones que la crisis de los postulados modernos venia produciendo en sede central, para otros no sería sino manifestación de una tan esencial como telúrica búsqueda de identidad que, a partir fundamentalmente de Malvinas, podría haber hecho las paces con su destinatario natural. Si los primeros descubren a Rossi o a Krier escondidos detrás de toda casa chorizo o análisis urbano, los segundos prefieren en cambio pensar en Scalabrini o Sacriste para plantear, incluso, que cierto kitsc natural y endémicamente americano es previo a cualquier postmodernismo.

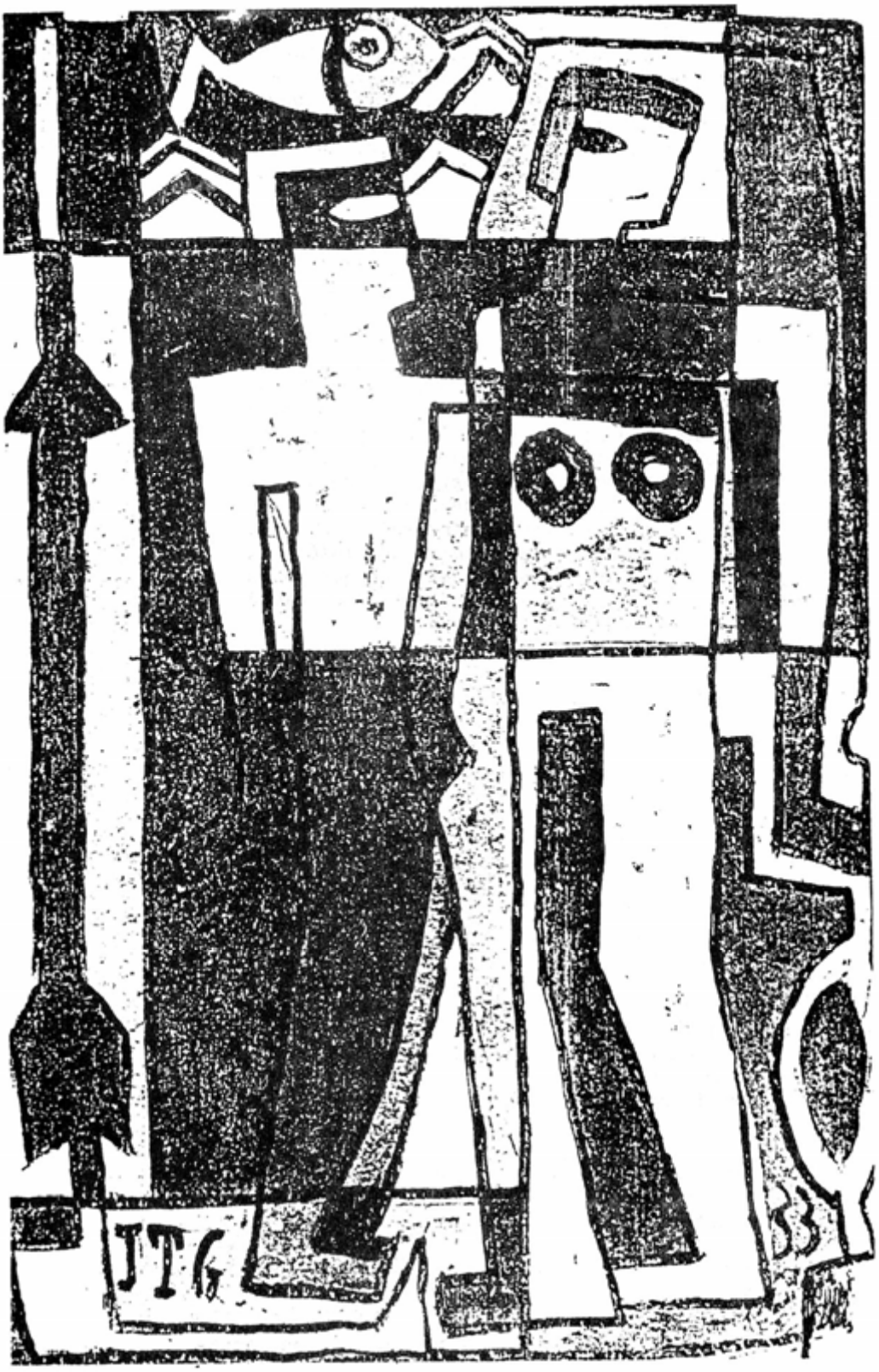
Lo cierto es que hay que dar cuenta de un crudo hecho: vertiginosamente la historia ha comenzado a ocupar un lugar preponderante, y con él han vuelto las viejas preguntas de siempre: Historia, ¿para qué? Sería muy limitado ver la cuestión de la operatividad sólo referida a la relación entre historiador y proyectista (cuyo compromiso mayor, que paradójicamente implica la desaparición del compromiso con cada uno, lo podemos hallar en la preservación). Desde siempre (pensemos sino en Mitre, por citar un caso argentino), se ha planteado en forma fuerte el problema de la operatividad, pero entre la historia y la política; decir, también entre historiador y proyectista, pero no de proyectos arquitectónicos, sino sociales. La necesidad de dar respuesta a problemas actuales (y posición sobre ellos) así la búsqueda de caminos futuros está implícita en la tarea del historiador como una sirena cuyo canto dificulta en gran medida la posibilidad de sostener un camino creíble en la investigación sobre el pasado. Tal vez sólo se trate no de buscar "respuestas" para el presente, sino de pensar a éste junto con el pasado, y entonces englobarlo (como sugiere Halperin) "en una problemática más compleja y (por lo menos así quisiera esperarse) por eso mismo menos infiel".

4. Pero es indudable que no se puede criticar la "operatividad" en "la historia sin procurar entender (historizar, también) sus motivos y circunstancias. En la historia de la arquitectura esto se precisa en particular para la crítica "militante" del Movimiento Moderno, la principal gestora de teoría en torno a la necesidad de una práctica histórica subordinada; crítica comprometida en un claro proyecto y que descubrió, mientras lo ponía en práctica, que debía transitar un campo vacío y minado: si hasta entonces la arquitectura había ocupado un pequeñísimo lugar en una Historia del Arte mucho mayor, era hora de que los propios arquitectos revirtieran eso, haciendo una historia y una crítica de y para ellos mismos y sus propias necesidades, visualizadas como extremadamente urgentes en ese momento histórico. Eso generó un modelo de historiador, que a partir de que tales certidumbres cayeron no ha cesado de ser discutido en el campo de la disciplina arquitectónica.

Posiblemente sea por una cierta mezquindad en esa discusión que no se ha prestado la suficiente atención a una serie de cosas que vienen ocurriendo en los últimos, diez o quince años: invirtiendo la tendencia de los historiadores de la arquitectura que "contextualizaban" a los edificios con un poco de historia general "conocida", desde la historia social se ha posado la vista sobre el mundo de los objetos construidos por entender frente a una profunda crisis de sus propios y tradicionales instrumentos que son esenciales como documentos del pasado.

Este enfoque, que cobra vigencia por el avance de disciplinas como Arqueología Industrial o Historia de las tradiciones populares, y que tiende a pensar al conjunto de objetos y artefactos como la materialización de la cultura, como "cultura material", la más apta para hablarnos de la gente del pasado, sobre todo de esa mayoría de gente, el pueblo en sus sentido más lato, que no ha dejado otro tipo de documentos; este enfoque (del que el artículo de Glassie da muy buena cuenta) sortea con comodidad el problema de la operatividad colocándose en otro plano de búsqueda y debate.

Es probable que historiadores de la arquitectura demasiado ocupados en justificar marcos ideológicos, historiográficos o políticos generales y apriorísticos a su propio trabajo, no adviertan que se trata justamente de ponerlos a todos ellos en cuestión. Que se trata de generar, con instrumentos muy precisos, una más rica y productiva relación entre historia y arquitectura, a partir de considerar a los objetos construidos (y con mayor razón a la ciudad) como testimonios que nos hablan de "otras cosas", de las que aquellos marcos no dan sino una lastimosa idea.




*Duas figuras, 1933, óleo sobre tela, 58,3 x 38 cm*

# Historia de la arquitectura: fundantes de su enseñanza

Rafael E. J. Iglesia

Rafael Iglesia es arquitecto, Profesor titular de torta I, II y III en la FADU y Director del so Superior de Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo (CUSHCAU), en el Postgrado de esta misma Facultad.

El artículo se acompaña con ilustraciones extraídas de la entrega de un grupo de sus alumnos del II Curso de Historia, Hernán Barbero Sarzabol, Jorge Finkelstein, Eduardo Nainudel y Gerardo Rabinovitz (Prof. adj. M. Tronquoy).

---

Estas notas se escriben teniendo en cuenta una posible *función* social de los estudios históricos (una ratio studiurum) de la arquitectura encuadrados dentro del proceso do enseñanza-aprendizaje de la arquitectura; cuyo objetivo es a su vez, coadyuvar en la producción del hábitat artificial, complemento, alteración o reemplazo del biotopos natural.

Es decir la "causa final" será la producción (construcción) do lugares para habitar, habitables; fin último de práctica arquitectónica y por ende el de este estudio de la Historia de la arquitectura del quo estamos hablando. Estás aseveraciones requieren algunas definiciones que no haré: enseñanza, aprendizaje, historia, arquitectura. Admito, provisoriamente, las definiciones más o menos ideales en curso y sigo adelante.

Pero no olvido que estas reflexiones nacen de una situación actual vivida por mí, en la que ocurren grandes desajustes en la tradición disciplinar, en las prácticas proyectuales, en los planes o implementación de los estudios y en loa reclamos que le hacen a la Historia (y a loa profesores de Historia y a la historiografía) los profesores do "arquitectura"; en la formación política e intelectual de los integrantes de la comunidad universitaria.

Teniendo en cuenta esta constelación do hechos, señalo, sin más, ciertas acciones en las quo los conocimientos históricos pueden ser útiles para generar teorías que orienten las decisiones disciplinarias:

-Proyectar

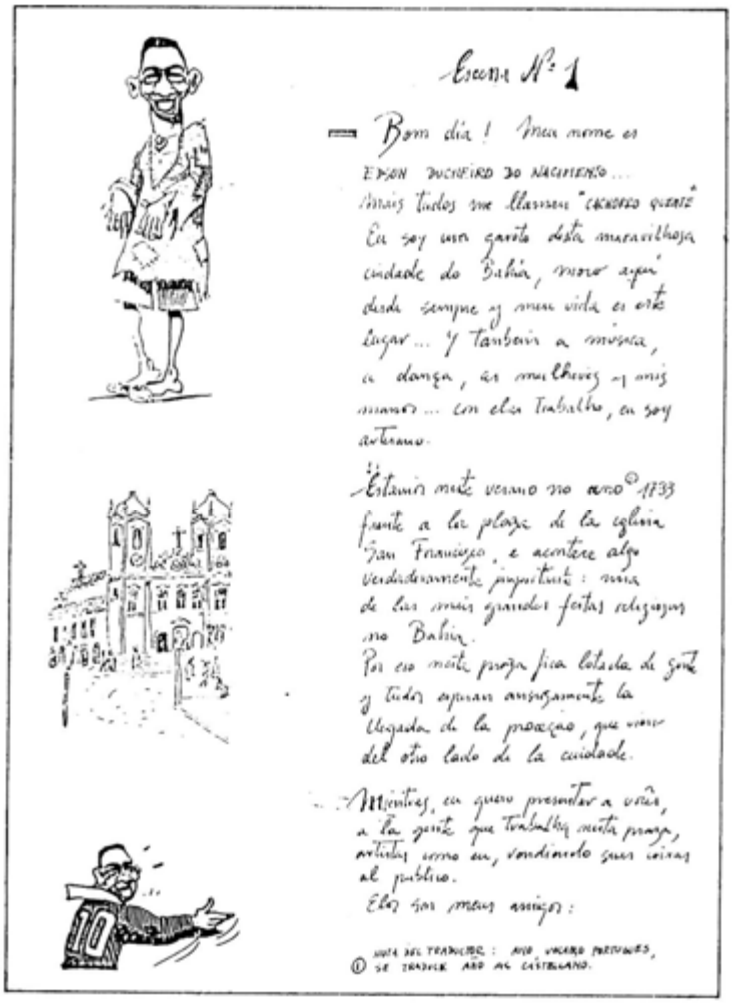
-Criticar

-"Leer" obras.

<u>Proyectar</u>

Se trata de establecer una relación positiva, convergente, entre el estudio de la historia y la actividad de proyectar.

La acción proyectar (imaginativa, normativa y prescriptiva, proyectual: lanzada hacia el futuro) es el fruto del ejercicio de la imaginación (WERTHEIMER) y lo que DEWEY llamara "experiencia reflexiva". Experiencia que llega a ser tal razonamiento aplicado a la "experiencia primaria" encontrarse con las cosas) y que es, a su vez, materia elaborar criterios de decisión aplicables a acciones relacionadas en forma inmediata y directa con la expectativa original.




Esta situación se repite en cada acto do diseño de los objete artificiales (SIMON), entre los cuales se encuentra el entorno construido.

Esta experiencia reflexiva se integra con la explicación de lo ocurrido; el reconocimiento de

los recursos y limitaciones la identificación de los valores en juego (objetivos perseguidos, valores do utilidad).

BROSS ha elaborado un sencillo modelo de proceso de decisión útil para entender la relación cooperadora entre conocimiento histórico y práctica arquitectónica. Según él toda decisión implica elegir entre por lo menos dos acciones posibles y se basa en "información" anterior que Puede agrupare en dos conjuntos:

a) información que nos indica qué es "lo posible; respondo a la pregunta ¿qué ocurrirá si...?"; permite predecir el estado futuro de un "estado de cosas dado" si actuamos sobre él (factibilidad) Se disminuye la incertidumbre (aumenta la certeza) con respecto a la posibilidad de que algo ocurra en el futuro según la acción que realicemos o no realicemos. Su función es predictiva.

b) Información que se refiere a "que es lo deseable"; asigna valores al "estado de cosas" actual y al futuro y aumenta la certeza sobre lo que se quiere; su función es propositiva intencional, finalista (teleológica).

Según este modelo, los, dos parámetros a los que se refiere cualquier decisión reflexiva son: la probabilidad de ocurrencia (factibilidad) y la deseabilidad de, ocurrencia (motivo, propósito, fin). La elaboración de esta información permite construir desde teorías hasta criterios de decisión; p.e. criterios y pautas de diseño (ALEXANDER) que guían a la acción.

Es decir, tomamos decisiones de acuerdo con lo que sepamos sobre la relación causa-efecto de los fenómenos implicados en las situaciones o "estado de las cosas" sobre las que actuamos y de acuerdo a lo que queramos que sea el estado de como futuro.

Este razonamiento es válido para toda acción humana reflexiva, Von Wright ha planteado como a partir de aquí se demuestra la insuficiencia (no la incompetencia total) de la demostración hempeliana de causa y efecto (nomotética) cara explicar la acción humana intencional (la vieja praxis aristotélica).

Desde la filosofía (fenomenológica) LANDGREBE amplía el concepto:"

"(...) cómo puede el individuo particular, en cuanto unidad de ida, llegar a ser unidad de significación (esto es: una unidad que realiza en su devenir un determinado "sentido" de la vida). Cómo puede elevarse, partiendo de los datos naturales del "milieu", de la limitación histórica, etc. a una unidad formada, a una unidad cuya significación pueda ser manifestada. De esta manera, el camino de reflexión histórica incluye en sí el ascenso desde la cirga facticidad a la idealidad de la significación."(LANDGREBE, 22)

La explicación buscada por el estudio histórico forma parte de la información mencionada por BROSS en cuanto da cuenta de lo posible y de lo deseable. Habla de motivos y fines y de relaciones causales entre los hechos, funda la "experiencia" reflexiva de DEWEY y como escribe LANDGRIBE:

"Tal posesión de experiencia no es, sin embargo, algo quieto; se transforma continuamente, no sólo en virtud de nuestra actitud respecto a la trasmitido, de nuestro activo enfrentamiento con ello, sino también debido a un devenir que acontece sin nuestra intervención. Así, por ejemplo, los afines y trabajos previos de muchos hombres concurrentes a dominar una tarea práctica, pueden conducir luego a la solución ó al descubrimiento liberador que tiene luna: en una mente bajo" la forma de una "ocurrencia", sobre cuya base todos los anteriores nexos considerados y los puntea de vista aportados se muestran, como solemos decir, "bajo una nueva luz."(LANDGREBE, 30)

La compresión histórica do la arquitectura y la comprensión satura histórica será útil para la producción desde la arquitectura y la compresión de la arquitectura histórica será útil para la producción de criterios de diseño arquitectónico, construirá una experiencia reflexiva

colaboradora de la creación arquitectónica (caso particular de la toma de decisiones).

Me apresuro a decir que esta "utilizando" (o utilidad) de la historia rara vez actúa en forma directa. Necesita ser elaborada, juntos con otros conocimientos no-históricos, para producir teoría o modelos teoréticos, de los que se deduzcan criterios de diseño o decisiones proyectuales.

Los estudios históricos serán así útiles (hay quienes dicen imprescindibles) para inferir consecuencias de acción con secuencias y para identificar estados deseables y axiologías subyacentes

COLLINGWOOD ha dicho algo similar:

"Cualquier cambio deseado, lo que ir..plica complica si cualquiera la acción, se basa en que los resultados del cambio serán mejores que la situación presente que se pretende cambiar y sobre la cual acciona (...) En suma; el revolucionario sólo puede considerar su revolución como un progreso en la medida progreso aun es un bien que también es un historiador que recrea autocríticamente, en su propio pensamiento histórico, la vida, que a pesar de ello, rechaza." (COLLINGWOOD, 312)

Quizá por este lado rumbeaban Roberto Doberti y Antonio (Toni) Díaz cuando llegaron a formular la ecuación: Arquitectura igual Historia de la Historia de la Arquitectura.

SILVETTI considera a la crítica a lada en la historia como la verdadera crítica (orientada hacia la producción de teoría), pero señala que se efectúa "desde el interior", desde el propio quehacer arquitectónico.

"Como conciencia de si misma, la arquitectura puede solamente e intencionalmente, operar con lo conocido: su pasado, inmediato o distante, y el mundo existente (SILVETTI, 45).

Proyectar es así un acto crítico, que necesita de la historia; pero es también un acto crítico que la historia puede estudiar como tal en el pasado.

Recuerdo aquí la contundente frase de BLOCH:" La
"La ignorancia del pasado no se limita a impedir el conocimiento del presente, sino que compromete, en el presente, la acción misma." (BLOCH, 35).

Sigo con DEEEY:
"Una comprensión inteligente de la historia pasada es en cierta medida una palanca para mover el presente en dirección a un determinado género del futuro".

A lo que agrega ROSSI:
"La validez de una reconstrucción del pasado puede, pues, ser Medida sólo en referencia a las transformaciones de la situación que de ella derivan y, por lo tanto, al futuro que ella prepara. La comprensión del pasado realizada por la historia, es al mismo tiempo, una comprensión del presente, pero esta comprensión es la base de una acción inteligente con vistas al cambio de las condiciones que definen el presente.
La conexión, entre pasado y presente (...) se traduce entre una conexión entre pesado, presente y futuro, la cual designa a la historiografía como instrumento de transformación racional de la situación."

<u>Criticar</u>

El conocimiento histórico no sólo alimenta la capacidad crítica sino que es en sí mismo un conocimiento crítico.

"Criticar significa, en realidad, recoger la fragancia histórica de los fenómenos, someter a estos a una rigurosa valoración crítica, descubrir sus mistificaciones, valores, contradicciones y dialécricas internas y hacer estallar toda la carga ce sus significados (TAFURI, 11)

Este conocimiento implica, un conocimiento descriptivo e individualizador de los hechos, una explicación (o comprensión) que de cuenta de se existencia a lo que se debe agregar un sistema axiológico que permita construir juiciosa de valor.

Los hechos histéricos constituyen la materia prima que organizada de acuerdo con un sistema dado de relaciones, adquiere sentido y permite comprender los hechos estudiados.

Esto da respuesta a una vieja pregunta:

"Es la indagación del pasado tal como esto era en sí la última meta del trabajo de Las ciencias del espíritu, o el pasado tiene que ser investigado en relación con los que en cada caso lo escudriñamos, o Sea, en su significación para nosotros?". (LANDGREBE, 44).

En la recomendable entonces plantear ante el alumno (o alentara a que él se plantee), en el conocimiento do los hechos históricos problemas de individualización, descripción, organización, interpretación y valorización (axiologías y deontologías).

La actitud crítica nos lleva a plantear como objetivo del estudio (enseñanza) de la Historia de la arquitectura el lograr el mayor grado de inteligibilidad (comprensión) no sólo de lea hechos y acontecimientos pasados, sino del presente.

"La historia no tendrá el derecho de reivindicar su lugar entre los conocimientos dignos de esfuerzos, sino en el caso de que, en vez de una simple enumeración, sin lazos y casi sin límites, nos prometa una clasificación racional y una inteligibilidad progresiva." (BLOCH, 14)

Hay aquí un juego de interdependencias en el que las intenciones presentes señalan el rumbo do la búsqueda histórica y los resultados de esta búsqueda permiten ajustar mejor las

intenciones tomadas desde el presento.

> "La critica arranca siempre, del modo que sea, el acontecimiento actual del Ámbito cotidiano, con solo buscar sus significados y razones; y no os posible definir aquellos significados y aquellas razones sin reinserir el acontecimiento artístico en las estructuras de la historia." (TAFURI, 212)

> En eso ámbito cotidiano vive el historiador y el estudiante de historia
> "De tal, suerte, la pregunta por la historicidad se convierte en pregunta por la subjetividad concebida como vida, por cuanto nosotros mismos, las unidades de vida, somos aquellos que no sólo comprenden el acontecer histórico, sino que, además, lo edifican en cuanto acontecer progresivo, la vida nos es dada, únicamente como lo conocido desde adentro, lo quo so nos revela en nuestro propio vivencias y comprender." (LANDGREBE, 20)

La crítica, en el caso de la arquitectura y do la obra de arte, implica otro componente, relacionado con la vivencia del estudioso: el goce en sí misma de la obra; lo que permite otra crítica, que va más allá de la coherencia con fenómenos extra-artísticos. Esta situación, derivada do la autonomía de la obra de arte y de su relativa a-historicidad, no ce opone, sino que complementa este dar razón do los hechos. Pero cabe advertir, como lo ha hecho TAFURI, contra un ensimismamiento absoluto, que reduciría a la obra de arte a una mera presencia (como una puesta de sol) que sólo admite la descripción, Pera no la lectura y la interpretación, puesto que no "habrá significado posible sin algún tipo de conocimiento histórico (VON WRIGHT).

> Dice LANDGREBE:
> "Hay que preguntar, por lo demás, cómo se comportan mutuamente ambas direcciones de la comprensión. ¿Se trata, por ejemplo, de investigar la obra (una obra literaria o una obra de arte) en su configuración y belleza individuales, o hay que comprenderla como expresión de determinado grado de desarrollo de un pueblo o de una cultura? " (LANDGREBE, 43)

La crítica de la arquitectura debe tener en cuenta esos dos momentos de la comprensión: el momento cognoscitivo que se la dirige a lo que os en cuanto a sus condiciones de existencia (su razonabilidad, según DRAY), el mundo del habitar, donde la arquitectura es ella y "sus circunstancias" y aunque la investigación apunte a obras singulares

"estas sólo deben ser comprendidas a partir del mundo del que proceden."

(LANDGBEBE, 50)

y el momento fruitivo en el que la experiencia (directa o mediatizada, artística y estética) de una poesía, una obra arquitectónica o una pieza musical, pueda ser indiferente a la indagación en ella de gran parte de sus condiciones de existencia mundana.

La lectura de las obras

La capacitación para "leer" obras tiene varias interpretaciones posibles. Si se reduce a un ejercicio descriptivo su necesidad está en función do la comprensión; si, en cambio, "leer" implica la fruición artística de la obra, el acto apunta a otro tipo de "comprensión", situada en un nivel distinto.

La lectura descriptiva requiere entrenamiento en el reconocimiento de unidades arquitectónicas o urbanísticas, donde se reconozcan elementos y normas de configuración qua ordenen la disposición u organización de esos elementos.

También se necesita, cuando la experiencia esta mediatizada (planos, modelos, dibujos, diagramas, fotografías, etc.), un cierto adiestramiento en la descodificación del sistema comunicacional empleado. Pero la lectura, que aquí ya casi so iguala con la comprensión, puede tener una función más amplia: reconocer las relaciones entre los elementos materiales constituyentes de lo .observado (relaciones de presencia) y las relaciones que usando de una analogía lingüística, "llamaremos paradigmáticas" (en ausencia), que implican a otras entidades

físicas y conceptuales, que también dan respuestas sobro el "sentido de la obra" y también sobre el "sentido de la observación".

> "Comprender significa estar abierto *a* la situación en que nosotros ya siempre nos encontramos dentro de la totalidad. Pero esa totalidad a la que toda Comprensión se refiere, no es meramente la do un individuo con su nexo de vivencias y experiencias, cerrado en si mismo (...) el individuo es, como dice Dilthey "punto crucial de fuerzas históricas". La totalidad es totalidad del nexo histórico en que el está y a partir del cual puede tener una relación con el pasado, que es para el, en cuanto su pasado, digno de ser cuestionado. Para comprender la comprensión es necesario, según esto, concluir con el concepto abstracto de sujeto. Hay que concebir el hecho de que nuestra existencia en un ser junto con otros. Las cosas no sólo nos remiten a su utilidad, en cuanto materiales para nuestro uso, sino que se refiere también a los otros hombres; el utensilio remite a su fabricante, la obra a su autor, etc. (...) se trata del descubrimiento de un determinado carácter referencial de las cosas (...) como un ente que no es de por si lo que es, sino que en sus determinaciones nos remite a la actividad de otros hombres que con ello nos dan a comprender algo (...) de este modo el mundo es la totalidad última en que termina toda comprensión propia de las ciencias del espíritu. Ella va dirigida siempre a obras singulares, pero datas deben ser comprendidas a partir del mundo del que proceden. Y el mundo es comprensible "para nosotros allí, en sus obras, en las obras que el nos ha legado." (LANDGREBE, 49-50)

FUSCO ha señalado la peculiar situación provocada en la historia del arte debido a la presencia (muchas veces viva) de los objetos estudiados en el tiempo (presente) de quien los

estudia (mientras Waterloo es un recuerdo, la Mona Lisa está allí). Estas obras están presentes, descontextualizadas con respecto a sus condiciones de existencia originarias (en Barcelona están loa frescos de San Clemente de Tahull, sin iglesia, sin montañas, sin fieles); pero vigentes en el presente como obras de arte y aún, en el caso de la arquitectura y del urbanismo, como objetos do uso.

Por eso incluyo como objetivo del estudio de las obras de arte, el alentar, provocar, permitir la fruición de las mismas. Quizá este en uno de los caminos para comprender y aprehender su sentido; dado que estas obras siguen intentando producir un "cambio purificatorio (catarsis) en el espectador o fuidor. Si esto se consigue, se iluminará un nuevo entendimiento quizá el más completo.

Dice CERASI:

"El fenómeno que nos interesa es lo que el espacio es para quien lo disfruta (...) por ello resulta esencial en el terreno metodológico, evitar toda referencia a categorías abstractas, acercándonos lo más posible a la concreción de la fruición, a lo que es el espacio para alguien." (CERASI, 44)

A lo que yo agrego: para alguien y para el estudiante.

La fruición también puede ser estudiada como hecho histórico, es uno de los modos de existencia do la obra de arte; pero también será un objetivo de la enseñanza de la historia de la arquitectura en las escuelas do arquitectura, distinguiendo entre el hecho que conocemos al estudiar su historia y aquello quo vivimos a través de él, en su experiencia directa (recuerdo el caso del Partenón y Le Corbusier).

## Conclusión

El historiador (docentes y alumnos) deben sor concientes (y a esa conciencia se llega, entre otros caminos, por el estudio histórico) de que

"La causalidad y la comprensión tienen cada una sus limites. Para sobrepasarlos es preciso forjar una hipótesis sobre el devenir total, que no solamente retome el pasado sino que aprehenda l presente del historiador como pasado, es decir, lo perfiles sobro un porvenir." (LYOTARD, 52)

Hay casos interesantes entre protagonistas de la historia contemporánea: desde Le Corbusier y Wright, hasta Venturi y Rossi (y Caveri en nuestro país). Resumo la cuestión así: los dos momentos de la enseñanza de la historia de la arquitectura: el cognoscitivo y el fruitivo, son complementarios y la comprensión que aportan depende de la situación en que ésta se realiza (la de alguien interesada en el quehacer arquitectónico) y se refiere a:

> "La comprensión (que) conserva en todo caso la función que posee desde el comienzo respecto de la totalidad de la existencia humana, a saber, la de ser comprensión de sí mismo en la situación." (LANDGREBE, 51).

<u>Referencias</u>


ALEXANDER, Christopher: El modo intemporal de construir, 1950.

BLOCH, Max: Introducción a la historia, 1949.

COLLINGWOOD, R.G.: La Idea do la Historia, 1952,

DEWEY, James: El Arte como experiencia, 1959.

DRAY, William: Laws and explanation in History, 1959:

LANDGREBE, Ludwig: Fenomenología e historia, 1975.

LYOTARD, Jean Francois: La fenomenología, 1960.

SILVETTI, Jorge: Beauty of shadows (en Oppositions), 1977.

SIMON, Herbert A.: Las Ciencias de lo Artificial, 1973.

TAFURI, Manfredo: Teorías e Historia de la arquitectura, 1972.

WRIGHT von, George E.: Explicación y comprensión, 1579.

# Entrevista Horacio Pando

La presente es una autoentrevista del arquitecto Pando.
Es profesor Titular de la materia electiva "Historia de Buenos Aires" y de Diseño, e investigador del IAA.

---

P. Dígame arquitecto, dentro del tema nuestro de las relaciones de arquitectura y la historia de la arquitectura, Vd. se ha dedicado a los dos aspectos docentes ¿por que? ¿Es una doble vocación?

R. No, En realidad considero ambas como dos huellas de un mismo camino. Pero, me gustaría aclarar antes que también he practicado mucho la profesión en varias fases, la construcción y la "investigación en sistemas arquitectónicos. Creo que sin esta práctica no hubiera estado en condiciones de realizar ningún tipo de docencia porque me hubiera faltado "experiencia", y sin ella creo que es muy difícil llevar adelante esto especialmente en el Taller de Diseño.

P. Este es un largo tema a discutir en otra ocasión, tendríamos que entrar en el nuestra sobre las relaciones de la enseñanza de la Arquitectura y su historia.

R. Me parece que va a ser difícil comenzar con esto por que me gustaría hacer otra observación, total tenemos tiempo ¿o no? Vos me hablas de la enseñanza de la arquitectura pero esto no es lo que se hace en las facultades, en realidad son escuelas de Diseño. Con esto quiero decir algo mas que el hecho simple pero tangible que se enseña no solo Diseño Arquitectónico sino Industrial, Gráfico, Planeamiento Urbano etc., sino algo que también es evidente, que lo que se enseña es diseño, teoría, ciencia, pero no la realidad de hacer arquitecturas Así fue; la condición de funcionamiento de la pedagogía de este tipo en la edad moderna, a partir del s XV. La realidad de la obra se aprende luego en la práctica profesional, en la construcción ensuciándose los zapatos, en la calle.

P ¿Entonces bastaría con poner los Talleres de Diseño para que funcione una Escuela o Facultad y sacar todas las otras materias?

Creo "que ahora estamos directamente en el tema. Yo dividiría las materias o mejor los áreas de ellas como pueden ser los Departamentos en dos grandes grupos: uno de materias "fuertes" como dice Mc Luhan entre las cuales están especialmente los materiales de construcción, las estructuras, los sistema de acondicionamiento ambiental y el área que ahora se llama Morfología. Este sector debo ser el apoyo del Diseño para que sea una base muy tecnológica sobre la cual se proyecta y no meramente sentimental adecuada solo a ciertos estratos

socio- económicos. Evitar la "arquitectura- Escultura" como decía Casar Janello.

P. ¿Pero es historia?

"No te apures, a eso voy ahora, A este sector de materias "intra" diseño que forman parte directo del proyecto, y que están por debajo apoyando hay que ubicar ahora otro sector que era fundamentalmente reflexivo. Esto quiere decir, y lo hizo muy bien Guerin en el Posgrado de Historia, que la reflexión es una actitud típica del hombre en la cual este se coloca fuera de una realidad y puede observarla objetivamente, describirla, criticarla y seguir su evolución en el tiempo. Es un grupo de materias "blandas".

P. Pero eso se hace también en los Talleres de Diseño.

R. Por supuesto, también *se* hacen todas las otras que ubicamos en el sector de apoyo. Pero este sector "reflexivo" implica una especialidad una intensificación sistemática de este tipo de conocimiento. Más aún, diría que por sus características catan por encima del taller, por encima del diseño. No se puede enseñar a proyectar desde la nada sino desde una arquitectura, eso lo hace implícitamente todo docente, de ahí la imprescindible que es para esta pedagogía la práctica profesional.

A propósito esto no es así en otras profesionales, pongo por caso La medicina donde ce práctica la profesión en los hospitales; el salto a la realidad no se produce, es un proceso continuo. Bueno de nuevo me alejo del tema, hasta ahora lo único que he hecha en ubicar el de historia en un nivel mas alto para ver y conducir el diseño arquitectónico, repito que esto también se hace en el Taller de Diseño y que es este el que recibirá en última instancia la "vuelta" de la reflexión al diseño. Personalmente hago mucha historia y expresamente como tal en nuestro Taller de Diseño.

P. Creo que "recién empezamos con nuestra pregunta. ¿Que relación hay entre la arquitectura y su historia?

En realidad hay tres preguntas: que es la arquitectura, que es la historia de la arquitectura y como se relacionan ambas.

¿Que es la arquitectura?, este es el título de un librito que escribí hace mas de 20 años para la editorial Columba. Estaba basado en el Vitrubio y dividía e esta en tres grandes sectores: función, construcción y forma; construcción hay que agregarle el "acondicionamiento del ambiente". La introducción a la arquitectura es una terca que hace el hombre de la calle en su vida común, al cual no hay que explicarle nada pero que sin embargo es una máquina muy difícil de manejar y con un estilo muy especial. Esta introducción, que era lógicamente la de alumno cuando llegaba a la facultad se basaba en des conferencias que dieron en Darmstad en 1951 Heidegger y Ortega y Gasset. El decano dé le facultad de Arquitectura Arq. Neufert, el mismo del

tratado tan usado por nuestros estudiantes, invito a estos dos filósofos a hablar en el congreso de arquitectos. Ambos tocaron el mismo día el terna del Habitar pero con posiciones opuestas lo cual origino una larga polémica que ahora quedo" "en el basurero de la historia". De este "habitar" sale la necesidad de la arquitectura. Terminé esbozando una definición de que arquitectura es "la construcción de espacios para satisfacer necesidades humanas". En el Taller de diseño lo que tratamos es en entrenar a los jóvenes en la "praxis" del proyecto, parte fundamental y compleja de la realización de una obra de arquitectura Lógicamente que este es un método muy racionalista, antes se aprendía arquitectura trabajando en un Estudio, que se aplica no solo a la "arquitectura de tablero" sino a las materias "fuertes"; un alejamiento provisorio de la realidad para volver a ella teóricamente capacitado. Por supuesto que hay otros métodos, por ejemplo F.LL Wright en Taliesin y el mismo Le Corbusier que nunca tuvo el titulo de arquitecto. Entre nosotros se soluciona este grave problema porqué la mayoría de nuestros estudiantes trabajan en algún estudio donde ven la obra de arquitectura como una realidad y no como un dibujo o ciencia.

P. No lo tome a mal arquitecto, pero creo que como respuesta a la primera pregunta que vd. mismo se hizo ya es suficiente, nos interesa mas la segunda sobre la historia.

R. Acepto provisoriamente este corte, ya hare mis "replay", pero te advierto que va a ser mas difícil contestar la segunda porque ¿que es la Arquitectura? todos tenemos una idea mayor o menor pero no pasa, .lo mismo con la historia. Es que aquí pecamos en que nos falta una reflexión sobre la historia de la arquitectura, un salir a su vez fuera de ella para describirla y criticarla. Una historia de la Historia de la Arquitectura.

Pero vamos al tema de que es la historia de la arquitectura. Eliminare pasos pero tengo que confesar que las ideas de fondo se basan en las del gran filosofo Español X. Zubiri, aclaro las de la historia en genera; mejor todavía, porque el hombre tiene una dimensión histórica, porque hay historia.

Vamos al tema de que es la historia de la arquitectura, es decir de las obras de arquitectura, de las construcciones. Si tomamos en roma aislada una de ellas veremos funcionar el tiempo en cada una de las etapas para realizarla: estudio de las necesidades, programación, ante-proyecto, proyecto, construcción, toda esta serie puede llevar meses y hasta anos, luego habría que tener en cuenta su largo periodo de uso y la posibilidad de reciclarla hasta llegar por obsolescencia a la destrucción. Esto es un largo período de tiempo, algo así como la "biografía" de una construcción; algo que fue una idea para cubrir una necesidad, que luego se realiza, se usa, se convierte en cosa vieja y por fin muere, a veces es solo un montón de ruinas. Pero si damas un paso más profundo veremos que la obra sola no existe, siempre forma parte de un grupo que

tiene características comunes: la forma de vivir en un determinado momento, los materiales que se usan, el grado de mecanización de las empresas, la unión al entorno, a que se llama calidad de forma. Los profesionales usan conceptos que son comunes a un grupo determinado y que por otra parte son los que sirven para formar a los estudiantes. Esas ideas salen de como se cree que deben ser la arquitectura de "hoy", de la época, para responder a las condiciones" de ese momento, de la realidad del presente, del "hoy". Hay un proyecto común sobre la arquitectura en general que se va desarrollando y que puede triunfar p fracasar. Esto no se hace simultáneamente porque las obras no salen todas juntas sino unas antes y otras después. Hoy se complican las cosas porque puede haber varios "proyectos", diferentes escuelas, pero en el fondo son superficiales porque en un momento histórico determinado las condiciones son iguales para todos y las respuestas no tienen grandes variantes. Además se superponen proyectos nuevos, en gestación, con otros ya en decadencia y pronta desaparición.

Esta descripción que hemos hecho de la realidad de la "arquitectura de hoy" como un proyecto mas o menos común es también el de todas las épocas pasadas que también fueron "hoy" en algún momento. Épocas que a veces no solo son antiguas sino remotas y que no vemos sus restos y monumentos como no sea por la fotografía. Es una tarea de reconstrucción que compete a los historiadores, o sea a aquellos profesionales que "reflexionan", esta vez obligatoriamente desde fuera, sobre como fueron esos movimientos colectivos de construcción en otros momentos determinados. Es una perspectiva personal o de grupo para dar una idea de como fue la arquitectura en un determinado momento, y eso lógicamente desde nuestro punto de vista, de la actualidad que existe

P. Perdón que lo corte otra vez, pero es que vd. realmente no deja hacer preguntas, no es una agresión sino que me interesa saber lo siguiente. Entonces la historia de la arquitectura se convierte en algo muy interesante, casi decorativo diría, por la cual en mis ratos de ocio, que hoy son muchos, me pongo a leer que bien se hizo la arquitectura de un tiempo determinado y porque nosotras no hacemos otro tanto.

R. El asunto radica precisamente en esto que acabas de afirmar. Lo dicho hasta ahora podría dar a entender que se trata de ver una serie yuxtapuesto de "hoy" en distintas épocas arquitectónicas y hacer algo similar con la nuestra actual. Esto en realidad nos serviría para Conocer mejor el Barroco, él Gótico tardío. Pero nos olvidamos de la historia como "realidad" que realmente existe precisamente ahora. Esto quiere decir que no hay tal yuxtaposición sino una cadena de "hoy enlazados linealmente unos con otros, que hay una continuidad a través del tiempo, como la hay en los hijos cuando mueren los padres así sucesivamente. Nosotros somos el "proyecto" de ayer ahora realizado, concretado. Por eso que la historia de la arquitectura es

gravemente importante para conocer la arquitectura de hoy, la nuestra. Somos continuadores de algo y proyectaremos un futuro creando de nuevo historia. La arquitectura es una obra del hombre y acompaña a este en su destino histórico. Si no hubiera una evolución colectiva del hombre, es decir historia, no existiría historia de la arquitectura, se construiría siempre lo mismo.

P. ¿Puedo decir que la arquitectura es histórica?

Efectivamente siempre esta en movimiento, la arquitectura de hoy viéndola con un microscopio es un bullicioso hacer y derrumbar obras, el buscar ideas nuevas, ir hacia adelante.

En esta cadena se transmiten normas y principios del pasado que son el fundamento de la arquitectura actual. Algunos muy de fondo son muy viejos, vienen de las primeras arquitecturas que se hicieron en la civilización, otros se han extraído de diferentes perlados pero toda la arquitectura Occidental es una misma línea que ahora se ha impuesto en el mundo. Pero fue completamente diferente a la oriental, por lo menos hasta el encuentro de Oriente y Occidente.

La historia de la arquitectura nos muestra como cada "hoy" se encarama en el anterior muchas veces por contradicción pero en el fondo siguiendo esquemas similares. La historia de la arquitectura no solo es un encadenamiento sino un avance permanente, esto para bien y también para mal. Lógicamente que lo que "pasa" son líneas esenciales que pueden quedar escondidas y no dos detalles o las condiciones muy apegadas a su circunstancia. Pongamos por ejemplo el sentido estructural del Gótico y no sus detalles, formas etc. La historia tiene niveles y posibilidades cada vez mayores.

P. ¿Pero es necesario estudiar esto para ser arquitecto?

R. El hecho de estar radicado el titulo profesional en un establecimiento del nivel mas alto quiere decir que el profesional que sale de ahí no puede ser un ciego sino un arquitecto que ha reflexionado sobre lo que hace y sobre como "llego" a hacerlo. Como viene de lo que hicieron los anteriores. No tendría una teoría concreta y realista de la arquitectura sino abstracta, que también tiene su valor pero no es el tema nuestro.

P. ¿Y como se relacionaría según Vd. la praxis del taller con la historia?

Ya dijimos que en la realidad la "arquitectura-es-histórica por lo tanto cambia, y en estos tiempos sucede en la vida misma de un arquitecto, yo he visto desaparecer obras mías frente a nuevas necesidades, o uno ha ido puliendo y perfeccionando el "proyecto arquitectónico" que tuvo desde un principio y que seguramente lo heredo de un taller universitario.

Esta realidad de la "historia se traduce en la enseñanza del taller.

Cuando se estudia un tema nuevo para diseñar es inevitable la teoría e historia del asunto que se tiene entre manos. Eso hace de puente para el grupo de reflexión histórica donde específicamente se estudian los momentos culminantes de la cadena de la historia occidental.

Cosa que solo puede hacerse siguiendo ordenadamente los eslabones.

Aclararía antes de seguir, que los temas puntuales históricos solo tienen sentido ubicándolos dentro de la cadena de la historia, porque de por si no serian tan valiosos. Si estudio la historia de un barrio de Buenos Aires me interesa verlo en el conjunto y dentro de la evolución global de Buenos Aires, aun cuando pueda tener de por si un interés para los del barrio, o por otras razones generalmente quiénes hacen estos estudios puntuales dejan en el trasfondo su visión lineal y de conjunto.

Personalmente le doy mucha importancia en el Taller a la historia de Buenos Aires, porque es la circunstancia dentro de la cual se mueve el profesional. Y cualquier tema que estudiamos lo hacemos enganchándolo a .esto. El objetivo es conocer el tema y también la ciudad. Esta preocupación deriva en beneficio de los sectores especificas de historia donde se ve toda la de Occidente y en especial la Argentina.

P. ¿No se podría encontrar formas más directas de relación?

El hecho de valorar en el taller la dimensión de la historia, del tiempo en la arquitectura, es lo más positivo, lo fundamental diría. Lleva implacablemente a hacer la arquitectura de "hoy" y al interés por conocer el origen y las etapas de la arquitectura.

Pero la relación con ente área no es tan fácil por estar en un nivel superior del diseño, aunque hay recetas interesantes como es el llamar a los historiadores a dar charlas en el taller o realizar tareas de crítica más interesantes. De reflexión sobre los temas o los mismos diseño.

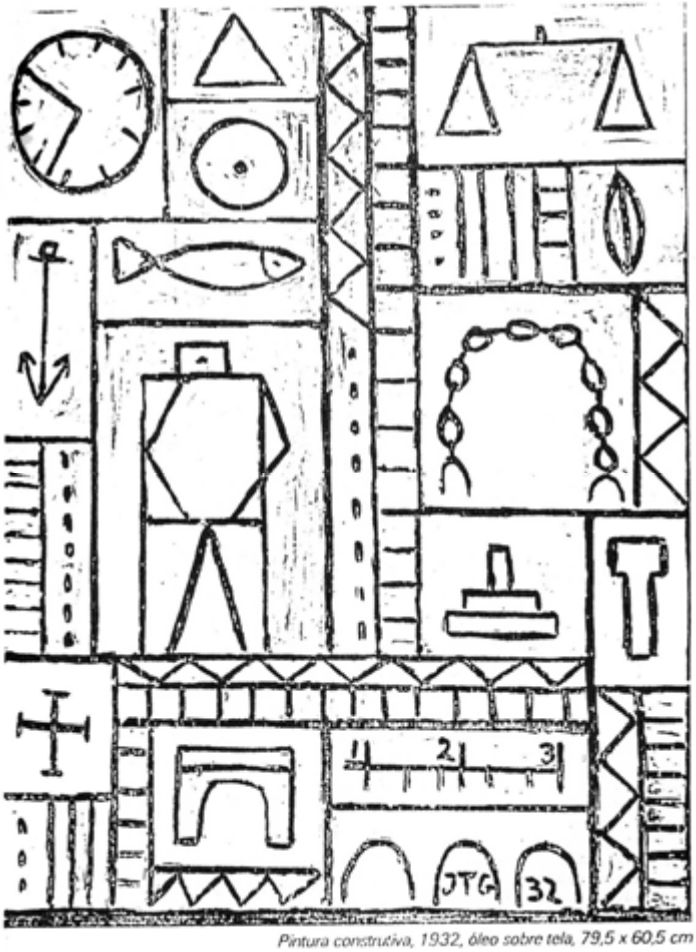
Se me ocurre ahora a través de la charla que puede ser importante el diálogo entre profesores de Taller y de Historia, porque estos últimos ganarían mucho conociendo cuales son las necesidades del diseño, que líneas se consideran fundamentales para ordenar la historia por ciertos caminos. Para los docentes de Taller valorar la importancia pedagógica de la historia y crearlos medios para enlazarse mas naturalmente como sucede con el área de las materias duras, y que no. quede la historia suelta como algo no muy necesario y sobretodo difícil de integrar. Siempre se llama de apoyo a un técnico pero nunca a un historiador. Así es muy difícil que la historia de la arquitectura deje de ser una cosa para especialistas o un juego de eruditos.

P. Creo que lo que Vd. expuso es...digamos, un poco difícil.

R. Por supuesto el tema de la historia no es nada fácil, se trata nada menos que del tiempo que crean los hombres con sus proyectos. Pero este papel irá a un ambiente universitario, de alto nivel y donde todo es difícil. Lo importante no es ser fácil sino claro, creo que no lo he sido, y sobretodo no ser contradictorio que la línea de pensamiento sea congruente. Mi intención ha sido mostrar que por lo menos para mi la historia de la arquitectura es algo vital y que es responsabilidad del docente de Historia el mostrarlo así y a su vez también es responsabilidades

del docente de taller, mejor de toda la Facultad, el reconocer esto e integrarla en su labor y sobretodo en su pensamiento. Creo que esto inevitablemente es el final de la encuesta que me has hecho.

P. No para mi todavía queda algo ¿que piensa del posgrado de historia? R. Esta bien, es buena pregunta. El posgrado de historia recientemente creado es todo un éxito. Tiene una buena cantidad de alumnos y excelentes docentes, todos muy entusiasmados de lo que están haciendo. Y aquí viene algo que también se refiere a lo que hablamos antes y es que muchos de los alumnos-profesionales que asisten son docentes de Diseño en los Talleres, creo que ellos son los que llevarán concretamente adelante la simbiosis de arquitectura como diseño y cono historia. Que no entiendo por que están tan aisladas se me ocurre que por escala de esta Facultad y que en unidades menores sería factible una mas orgánica con Departamentos trabados entre si. Cuando fui Secretario de la FAU con Prebisch en el año 1956 el ideal era el taller vertical, el formar una "escuela" que cubriera de primero al ultimo diseño, hoy que re ha logrado esto el problema es distinto, coordinar horizontalmente las materias para lograr una estructura menos compartimentada y mas humana para el alumno.



*Pintura constructiva, 1932, óleo sobre tela, 79,5 x 60,5 cm*

# Arquitectura, crítica e historia[1]

## Edgardo Ibañez

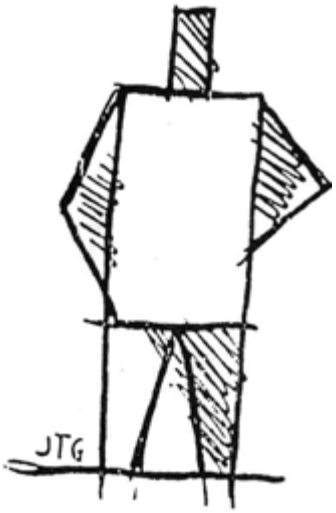
El arquitecto Edgardo Ibañez es profesor en la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, y está realizando su alío sabático en el IAA.

---

Desde el comienzo de la vida asociada los seres humanos han estado culturizando al medio natural para adaptarlo a sus necesidades individuales y colectivas. Es un proceso continuo de adaptación y de corrección no solo de lo natural sino también de lo ya culturizado ante los renovados requerimientos de la sucesión histórica. Por eso, la materialización de cualquier producto arquitectónico o urbano implica por lo menos un reordenamiento de su ámbito fíeles inmediato para adaptarlo a una nueva situación requerida, funcional y simbólicamente.

Si partimos de que el acto de diseñar contiene una propuesta de modificación del entorno, debemos aceptar que una importante componente del diseño debe ser la crítica del espacio físico que se quiere modificar y la valoración de la modificación que se proponga para ese lugar. Sin una crítica seria del entorno inmediato, las opciones lógicas del nuevo diseño serán la implantación descontextualizada o el pintoresquismo, consecuencias naturales de dos actitudes opuestas: despreciar o subordinarse, ambas irreflexivamente, a ese entorno inmediato.

Decíamos crítica del espació existente y valoración correcta de la propuesta modificatoria. Si bien la primera se refiere e un caso existente y la segunda a una propuesta de existencia, ambas coinciden en que hay que emitir un juicio crítico, es decir un juicio de valor. De hecho, ambos casos están integrados por el proceso de diseño, ya que se parte del análisis crítico de una realidad y luego, a esas pautas resultantes, se las utiliza como un instrumento de control de calidad durante toda la evolución del proyecto por lo que, debemos suponer la existencia de un proceso critico y la permanencia de, al menos por un cierto tiempo, un conjunto de principios coherentes entre sí. Si no fuera así, la crítica sería caprichosa, casual, y, naturalmente, superficial, respondiendo más a las improvisaciones del momento o a anécdotas condicionadas subjetivamente por situaciones




---

[1] El presente ensayo se basa en ideas expuestas en:
Edgardo Ibáñez, "Crítica y diseño arquitectónico". Revista de le Facultad de Arquitectura Maracaibo, 1986.
Edgardo Ibáñez, "Apuntes para la crítica arquitectónica". Papel de trabajo. Departamento humanístico, Facultad de Arquitectura, Maracaibo, 1957.

transitorias, como la moda.

A ese conjunto de principios coherentes podemos definirlo como un modelo; esto es, como un sistema de valores que describa una situación lógica e ideal. Este modelo sirve de referencia durante el análisis del objeto en crítica y el grado de acercamiento que podamos definir entre ambos, objeto y modelo, establecerá una base sólida para emitir un juicio valorativo[2].

Discutiendo sobre el tema con un grupo de colegas[3], se puso en tendencia lo privilegiada que es la ciencia médica al disponer, universalmente, de un único modelo referencial el ser humano. Unas definidas sus características esenciales, el grado de enfermedad se establece por la distancia que exista entre el paciente y el modelo. En otras palabras, el modelo ideal es el ser humano sano será, por ello, la referencia obligada para diagnosticar al otro ser humano cuya salud se está evaluado. Muchos desaciertos de la medicina mecanicista, con su semiología desarrollada en base a síntomas y signos, quizás se deba al excesivo peso que tiene el ser biológico, por ser más fácilmente cuantificable, en el modelo referencial, dejando de lado la enorme variedad del ser humano. Es seguro que la medicina psicosomática y las enfermedades típicas de la vida asociada, están incorporando importantes modificaciones al modelo biológico inicial en la arquitectura han habido momentos de alta unidad estilística, donde es posible que haya existido un modelo similar único pero siempre dentro de un reducido universo físico o temporal.

Justamente, le diferencia más sustancial que tiene con el de la ciencia médica es que el modelo arquitectónico se caracteriza por la multivariedad y el cambio permanente, debido a su condición de servir a una actividad esencialmente creadora. Si la medicina se volcara a la robotización o a la creación de androides., pronto el modelo humano tendría que ser reemplazado por uno nuevo con mejores condiciones que el anterior: un modelo de superhombre, por así decirlo. El cambio permanente, a que hacíamos referencia como característica del modelo arquitectónico, es el resultado de su continua confrontación con la realidad en la actividad crítica; y de allí su naturaleza histórica. Las modificaciones de los requerimientos individuales y colectivos que se van produciendo con la evolución de la sociedad en el tiempo, si son entendidas críticamente deberían incorporarse en el proceso evolutivo del modelo referencial; sin partir de cero cada vez sino enriqueciendo la experiencia anterior e intentando proyectarse hacia un futuro inmediato. La ciudad expresa en su dinámica y en la coexistencia temporal esa situación, ese "diálogo de generaciones" a que hacía referencia Vincent

---

[2] Algunos historiadores y críticos de la arquitectura todavía creen que los "valores" tienen existencia objetiva (y por lo tanto absoluta) y que todo el esfuerzo se reduce simplemente a descubrirlos y anunciarlos.
Si esto además se combina con una concepción lineal y polarizada del valor, que le asigna cargas positivas y negativas de bueno-malo, bello-feo, etc., se vuelve aún más ahistórica esta posición. Esto está claramente planteada en Nicolini y Paterlini, "La valoración de la arquitectura", ponencia para un Congreso en Salta 1982.

[3] Le refiero al arq. Pedro Romero, cuando era director de la Escuela de Arquitectura de Luz en Maracaibo, y a mi propia esposa la arq. Silvia Pupareli, entre otros.

Scully. di el modelo no nuera histórico, si no tuviera una crítica tendencial de lo socio-espacial, si se limitara a resolver una situación congelada en el tiempo, seria indudablemente un modelo sin la dinámica de cambio que es lo que define a la vida misma; sería un modelo muerto. El conocimiento de la historia es para comprender lo tendencial del presente y poder proyectarse al futuro. La prognosis es imposible sin la historia; y la historia es lo único que puede generar la identidad de una sociedad. El cambio permanente es una variación sustentada en el cambio histórico y es, al mismo tiempo, una interpretación histórica de cada situación.

La otra característica del modelo arquitectónico es la multivariedad, que se origina en el hecho de que cada individuo está en condiciones de generar su propio modelo referencial. Cuanto mayor es la complejidad del modelo, incorporando y explicitando con mayor precisión un alto número de los principios coherentes que comentamos al comienzo, mayor será la probabilidad de discrepancia y la aparición de variaciones personales generará modelos diferenciados validos siempre que mantengan dicho nivel de coherencia. Sin embargo, es de suponer que en una sociedad con problemas comunes y con un orden de prioridades similar, los modelos que se generarán individualmente tendrán un alto grado de coincidencia, al menos en sus aspectos esenciales.

Por otra parte, se hace necesario aclarar que la profundidad del juicio crítico estará condicionadas no sólo por la complejidad y actualidad del modelo referencia, sino también por le capacidad del critico para obtener y procesar información útil del objeto en análisis. Y aquí tenemos otro problema a considerar, ye que esta capacidad que diferencia, creando un desnivel apreciable, a un crítico de otro; se establece también entre las áreas de diferente nivel de desarrollo en el planeta. Las áreas desarrolladas, debido a su distinta condición-cultural, a sus mejores medios dé comunicación e intercambio de ideas, y á claros objetivos económicos y sociales; desarrollan, con un altísimo aporte intelectual y en función do sus propias prioridades, teorías y modelos que son rápidamente propagandizados en todas partes, incluso en las áreas subdesarrollada. Estos modelos son transferidos sólo parcialmente porque serían de incomprensible aplicación en el nuevo medio con una problemática diferente. Lo más alarmante de esta transferencia parcial de modelos es que se limitan, la mayoría de las veces, al aspecto formal; y como ése es justamente el medio: más natural de comunicación arquitectónica se facilita su aplicación irreflexiva.

Como no se puede diseñar ni. criticar sin un modelo referencial y resulta mucho más fácil tomar prestado uno ajeno que desarrollar el propio, que involucraría el enorme esfuerzo de sinceramiento y explicitación de sus creencias, resulta comprensible esta grave situación. Los modelos transferidos suelen venir acompañados de buenas imágenes de los perfiles y ángulos más

favorables de sus productos más vendedores y de sencillas explicaciones, que reemplazan la siempre difícil problemática arquitectónica por simpáticos y populares principios/patrones/ recetas infalibles, que hacen las delicias de los mediocres. En otro nivel, apuntando a los críticos profesionales, se acompañan de sesudos conceptos expresados en ese metalenguaje que reduce notablemente el auditorio y que inhibe todo cuestionamiento sincero y primario, lográndose así el apoyo mayoritario de pedantes y pusilánimes. De este modo, se hace cada vez más fuerte la idea de que la buena arquitectura es de vanguardia importada y habilidades expresivas, dejándose de lado problemas de fondo como el compromiso social del profesional para con su medio. En la utilización de modelos transferidos, como se opera exclusivamente en la parte más superficial, nunca se alcanza a internalizar, y sus más conspicuos defensores pueden, llegado el caso, cambiar totalmente anta una nueva oferta y desechar el modelo, ahora obsoleto, en un acto de reemplazo sin angustias y, obviamente, absolutamente desvinculado de su propio proceso histórico.

No es verdad que nuestra Latinoamérica se comporte sólo pasivamente frente a la devolución de la producción europea o norteamericana en el campo de la arquitectura. La influencia es mutua, pero la diferencia está en que nuestros aportes se procesan e incorporan a sus teorías y sus modelos integrales, que a veces regresan sin explicitar el origen; y que en cambio sus aportes nos llegan, protegidos por la propaganda y la crítica internacional, como un modelo para ser utilizado sin más dilación. Los centros desarrollados dominan este desigual intercambio principalmente por su capacidad dé sintetizar estos hechos, en función de su propio requerimiento histórico.

Ante este panorama, debemos plantearnos qué podríamos hacer en el ámbito universitario pera asegurar una mejor actuación de nuestros futuros profesionales. Parece evidente que un buen comienzo sería lograr que cada estudiante llegue a desarrollar su propio modelo referencial y que éste sea alimentado, entre otras cosas, por el suficiente conocimiento de nuestra realidad.

El modelo referencial debe ser inducido lentamente, con un arado creciente de complejidad. Existen dos niveles que deben enfrentarse en orden: el funcional y el simbólico; que a su vez tendrán la instancia individual y la social. Cada nivel debe ser formulado como un subsistema puede entrar en contradicción en la instancia siguiente o en el otro nivel; de tal manera que a necea lo simbólico social podría poner en duda ciertos principios funcionales individuales, por ejemplo. Estas contradicciones, suceden, deben explicitarse y encontrar una lógica global; para que así, con la experiencia, se vaya generando el sistema total integrado. Justamente en las dudas y explicitaciones es donde el modelo incorpora las ideas más comprometidas y de acuerdo a su interpretación de la realidad[4].

---

[4] Existen muchos ejemplos de crítica con modelos parciales no explicitados. D. Watkin en su libro Murality. and

Cuando el estudiante comienza su experiencia creativa, la crítica de profesor debe ser estrictamente en el campo funcional. A él le será más fácil entender las razones que explican las necesidades de la altura de una ventana, del orden de los muebles o del área libre para el desplazamiento de una puerta. Una buena crítica nunca debe sugerir cambios precisos, sino que debe fijar pautas claramente expuestas, para un abanico de posibilidades a escoger. Si el estudiante se define por una de ellas, y tiene ya fijado el principio como una herramienta crítica elemental, podrá autoevaluar su propuesta sin la ayuda del profesor ni de nadie; lo que quiere decir es que se ha empezado a construir, en su cabeza, el primer nivel del modelo referencial. Por supuesto si recibe una crítica casual o la sugerencia de un cambio preciso, él estudiante adquiere el principio, y no llegará a razonar por si mismo.

El campo funcional es el más apto más comenzar en razón de su clara objetividad, lo que puede dar al estudiante seguridad en la critican en las decisiones que tome. En cambio, la crítica inicial en el campo formal estaría llena de subjetividades que, aunque sea acertada pueden afectar seguridad que precisa todo acto creativo. La falta de explicitación en cualquier caso también actúa negativamente sobre estudiantes, pero se ve forzado a hacer no lo que él cree, sino lo que calcula que el profesor quiere.

El segundo nivel de profundidad simbólico, no pueda existir no posee un concepto suficientemente histórico-crítico, que le permita entender y clasificar los diversos sistemas formales y su razón histórica, y de un entrenamiento metódico crítico-creativo que los familiarice con los productos arquitectónicos disponibles; de manera tal que haya tenido una incorporación amplia da principios y compositivo y simbólicos, ordenados históricamente. La critica del profesor en esta etapa, debe, referirse a los significados y nunca a los significantes; debe traducirle al estudiante lo que "se entiende" su propuesta para que reflexione sobre lo que transmite antes de modificar el significante.

---

Architecture, Oxford University Press, Oxford, 1978, hace una crítica muy especial al movimiento moderno, al compararlo con Pugin, diciendo que ambos encuentran justificativos "morales" a sus respectivas arquitecturas; insinuando que eso está mal. Yo pienso que es una evidencia de la existencia de un modelo referencial de alta complejidad que les permitió subordinar forma y función, uno por razones religiosas y otro por razones sociales. Si tomamos un análisis clásico de un templo egipcio, donde primero se describen clima, organización social y creencias religiosas; y luego se describe una arquitectura donde todos esos elementos están expresados: luz, jerarquía y misterio de Amón; lo que se está haciendo es: primero estableciendo un modelo implícitamente sugerido por la descripción del ambiente y luego valorizando la coincidencia con ese modelo. Esto se derrumbaría si se mostrara el atípico templo de Batsepaut.

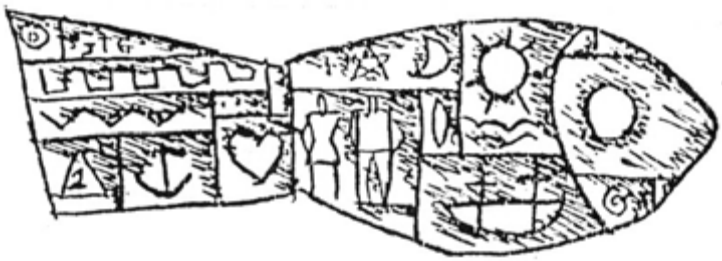
Aún en la crítica de Giedion o Pevsner, que se valoran positivamente a los atributos arquitectónicos de "limpieza", "transparencia", "sencillez" o "claridad" en la arquitectura moderna y la ingenieril del siglo XIX, se nos está induciendo sutilmente a aceptar el modelo propuesto por Ruskin en Las siete lámparas de la arquitectura.

Un interesante, ejemplar de modelo parcial es el de Venturi y su crítico

V. Scully cuando, basándose en la percepción secuencia de variación y sorpresa de la arquitectura wrightiana, definen un modelo espacial secuencial de complejidad. y ambigüedad que a la vez es aceptado por Rapoport y Hawkes como un elemento· positivo en la percepción de la complejidad urbana. En este caso, el modelo formal es aceptado y utilizado en la crítica del espacio urbano actual, pero es claro que dicho modelo podría ser fácilmente rechazado por cualquier arquitecto o urbanista que tuviese un planteo distinto, debido principalmente a su alcance sólo parcial.

En ambos niveles, la relación entre las instancias individual y social es también un momento crítico, pues obliga al estudiante a definir y aun a elaborar su propio pensamiento el respecto. Evidenciar sus propias ideas y entroncarlas con la actividad profesional aunque en este caso es todavía una simulación de la realidad- es el comienzo de una verdadera actitud comprometida con su sociedad. Para alcanzara situación también se hace necesario disponer de un conocimiento histórico previo.

En otras palabras, para poder desarrollar un complejo modelo de referencia, se hace necesario también de un modelo de pertenencia que sea el resultado del conocimiento histórico: de su medio. Entre ambos modelos, que definen lo que somos y lo que queremos ser, define en el marco operativo posible es lo que permite establecer la real posibilidad de llevar a cabo un proyecto.



# A través del gran límite

Jorge Salvador Mele

Jorge Mele es arquitecto, Profesor Titular de la materia electiva "Introducción a la arquitectura urbana" e investigador del IAA.

---

El objeto de estudios del curso 1988 de Historia do la arquitectura urbana esta centralizado alrededor de la noción de proyecto arquitectónico.

Tal determinación implica una revisión crítica de lo actuado en los cursas de anos anteriores así como un nuevo desafío temático.

Ambas actitudes no son independientes sino que se concatenan según niveles de conocimiento proclives a optimizar el dictado de la materia, desde sus inicios, orientada a frecuentar provocativamente los lugares donde el irracionalismo obscurecía la comprensión de los hechos o donde el sentido común establecía el dominio de "lo mismo", encubriéndolo.

Problemas retrospectivos.

Muestra propuesta de una visión de la historia de la arquitectura diferente, solo parcialmente ha sido satisfecha.

Concurren a este juicio varios elementos. En primer lugar aquellos de los que nos hacemos cargo: la presentación de un conjunto de discursos adornados con fraseología filosófica alejada de una razonable interlocución por parte de nuestros alumnos; la exposición de problemáticas globales demasiado amplias susceptibles de ser interpretadas en termines generales y no mediante constelaciones de problemas como realmente fueron planteadas; trabajos prácticos dirigidos a ser monografías profesionales, las cuales si bien depararon algunas estupendas[1], demandaron arduas y difíciles búsquedas de información con gran insumo de tiempo extra de cursada.. Podemos deducir que las dificultades antes enunciadas han obstaculizado los procesos de recepción discursivos y la experiencia cognoscitiva que implicaba el desarrollo de los ejercicios prácticos como momento de verificación de la instrumentación conceptual enunciada en las clases teóricas.

---

[1] Teoría y crítica. Por L. D' Angelí. S. Puy. C. Winkelhagen y C. Capón.
Utopías urbanas en la década del 60. Por Guilíani. Leyt. Lopez y Vazquez.
Arquitectura penitenciaria. Por A. Cohen y M. Turbiner.
El cementerio de la Recoleta. Por Rebecchi. Zavala. Nuñez y M. Calotto.
Ley de casas baratas. Por E. Crubellati y D. Becker.
Clasicismo en arquitectura. Por Mariana Nye.
Las casas blancas. Por Javier Sanguinetti.
La obra de Testa y Solsona. Por Javier Zas y Claudio Avila.

En segundo lugar, hemos observada en nuestros cursantes problemas formativos a nivel conceptual. Estos impedían el establecimiento de niveles critico-reflexivos que superaran la mera opinión o loa discursos contingentes de dudosa productividad. Igualmente, cierto grado de inmadurez política e ideológica se constituía en un bloqueo que imposibilitaba la captación de ciertas temáticas. Por otra parte (aunque menos preocupante) la procedencia de diferentes aprendizajes de la historia con sus paradigmas particulares, obligo a un lento proceso de asimilación de nuevas ideas que nivelando las disimilitudes no disolvieran las diferencias.

En este marco de referencia hemos podido constatar como habían hecho suyo (los alumnos) conceptos inmovilizantes de todo pensamiento de transformación. Conceptos que respecto de la arquitectura tienden a no implicar a sus objetes en los procesos de cambio histórico de los que normalmente se informa[2].

En esta dirección el relato historiográfico aparecería despojado de toda conflictividad, organizado linealmente mediante relaciones causales poco probables. Siempre legitimado en una hipotética continuidad histórica las operaciones del presente. El relato histórico por lo tanto peligrosamente simplificado, si bien por momentos matizado ideológicamente, nunca superaba una lógica binaria de buenos y malos, antiguos y modernos, artistas y técnicos, progresistas y regresivos, etc.

Por otra parte, con enunciados tales como: "el movimiento moderno fracasó por que no supo comunicar contenidos mediante sus formas al público", podríamos integrar un elenco de aforismos que como la frase anterior sedimentarían en un suelo estéril fundado en una lógica del lugar común, separada de la interpretación del dato objetivo de la realidad en tanto garantía de aspiración al rigor científico del trabajo histórico.

¿Por qué es preciso tender a ello?

Seamos claros: enseñando a aprender historia de la arquitectura estamos contribuyendo a crear mentalidades y no corrientes de opinión por lo que es inexcusable nuestro ejercicio de tan particular responsabilidad.

Si las respuestas están implícitas en las preguntas, si nos empeñamos en transitar los difusos caminos del mito, de la fábula, de las leyendas, el cuento y la opinión, habremos clausurado la historia. Si esto así sucediera en poco tiempo mas las historias de la arquitectura no tendrían razón de ser en la organización de la currícula. Seamos claros, no existe proyectación sin una conciencia histórica sedimentada que permita reflexionar sobre los límites de la incidencia

[2] Arquitectura moderna y cambio histórico. A. Colquohoun. Editorial. C. Gili. Ver segunda parte, hacia un método crítico.

disciplinar en la realidad.

En este sentido pareciera que el aojamiento de los alumnos de las zonas de reflexión no sólo es imputable a situaciones generales, sino a la precaria incidencia de la materia historia en la carrera, su falta de puesta al día, sus relaciones con las demás áreas de conocimientos y su poca ductilidad para agilizar los procesos de recepción.

Si por el contrario nuestros empeños formativos se dirigen a transformar las mentalidades en conciencias críticas y esta vía os asumida como necesaria por colegas tanto como alumnos: será posible superar bloqueos epistemológicos que impiden cualificar los resultados del esfuerzo académico. Si esto es así entonces habremos restaurado una franja del pensamiento de la modernidad. Aquella que formula nuevos interrogantes a la realidad, que abre nuevos horizontes, que ensaya otras (aunque no definitivas) verdades, que no renuncia a la contradicción, a la complejidad, al conflicto y a la autocrítica.

Actual e inactual.

Hoy, con diversos títulos se ha intentado mantener al publico informado de la existencia de la arquitectura: "Después de la arquitectura moderna". "Cese de la modernidad", "Post-modernidad", "Hiper-modernidad", "Arquitectura critica". A la manera de consignas neo-vanguardistas hacer notar los procesos de renovación de los que cuenta las últimas arquitecturas en sus acostumbradas metamorfosis.

Helio Piñón planteará la diversidad doctrinaria como trasfondo de la actividad del proyecto, en otra sede Norberg Schulz se referirá al pluralismo como ámbito de las acciones posibles. En conjunto un pensamiento de lo diferente y multiforme parece minar definitivamente la unidad canónica del movimiento moderno como referente y fundamento del obrar actual.

Los fragmentos de las vanguardias son violentados y citados trans-históricamente. Se carga en la tipología, en la comunicación y en la ciudad, como instancias de legitimación disciplinar. Se hace arquitectura de doctrina coexistiendo solo con la crítica para asegurar su propia supervivencia.[3]

Como en la mítica torre de Babel los lenguajes se han confundido, ya no comunican algunos optan por la exasperación, otros por el silencio, están (igualmente) quienes ensayan la renuncia y desde ya, los que aceptan la "empiria" de la profesionalización ligados a la "forma mercancía" como valor predominante.

Como ya se ha señalado en varios escritos, en realidad el espacio histórico en el cual se

[3] Reflexión histórica de la arquitectura moderna. Helio Piñon.
Ediciones península .Ver capítulos 1, 5, 7, 11.

desplegaron las estrategias de la modernidad es el verdadero interlocutor de las incertidumbres del presente.

Un presente que carente de prefiguraciones del futuro-estamos muy lejos de los sesenta[4] no termina de asumir en su complejidad una memoria histórica asediada por la amnesia y la amargura. Presente signado por una deriva sin final en un tiempo de levedad y de fragilidad.

Preocupaciones del presente que afectan a nuestra casa de estudios, a los perfiles profesionales y a la eficacia proyectual. Preocupaciones a las que desde las historias deberíamos atender en nuestros cursos orientando el juicio y alentando a la verdad.

En estas direcciones la deconstrucción de las historias oficiales es un paso ya en realización, pero podemos proponer algunas otras historias como ser: el estudio de las escuelas de arquitectura, ¿como no historizar el ciclo que abarca de las Academias de Bellas Artes al M.I.T. pasando por el Bauhaus, el Vkutemas y la WagnerSchule? O quizás, ¿seria imposible analizar y organizar un curso en base a los objetos arquitectónicos paradigmáticos de la modernidad? ¿Como no intentar ser inactuales y traer a la luz aquellos que como Johannes Duiker, Mart Stam, Gunnar Asplund o desde otras posiciones Bruno Taut, Rudolf Steiner y Paul Scheerbart hicieron importantísimas aportaciones a la disciplina?

De todas estas preguntas surgidas de nuestras reflexiones fuimos percibiendo la idea cada vez más fuerte de proponer una nueva y diferente elección temática.

Pensamos que una percepción distinta de ciertas familiaridades podría darse si enfocaremos desde la historia ciertas nociones de manipuleo diario en la práctica académica. La elección para aquellos interrogantes tuvo una respuesta lógica, con todos los instrumentos que una historia de la arquitectura urbana al día supone interroguemos a la proyectacion arquitectónica.

Enfocar este tema supone tender un puente con las actividades proyectuales, tomando distancia crítica de todo proyectual así como de toda prescripción operativa. De lo que se trata aquí es de abrir un espacio de reflexión en una zona dominada por el pragmatismo de los talleres de diseño o por la especulación auto-regulado de los diversos cuerpos teóricos coexistentes en la actualidad.

El curso del presente año presupone tratar de comprender como las preocupaciones del presente afectan el proyecto arquitectónico. Como la conciencia sedimentada de la tradición disciplinar marca el proceso proyectual a la manera de un conjunto de historias internas, algunas inadvertidas otras dejadas de lado.

Tratemos de responder a la pregunta acerca del surgimiento de la composición, de que forma se modifica el concepto ante la introducción de la noción de programa, de que manera se

[4] Ver ficha temática en preparación sobre los contenidos de la cursada 1987. Utopías y realidades urbanas en la década del 60.

establece su sistematicidad y como varían sus normas. Como se instaura la idea de diseño institucionalizando la búsqueda del "partido" conjuntamente con la de "ideas rectoras". Para posteriormente establecer como se determina la noción de "estructura arquitectónica".

¿Tenemos las respuestas desde la historia a esos pequeños-grandes problemas? Creemos que no.

Les proponemos un conjunto de historias que hagan hablar las plantas, que descubran los mensajes de las secciones, la retórica de ciertas fachadas, la tensión artística de ciertos procedimientos materiales. Y de nuevo disputarle a lo inefable a la magia o al intuicionismo la posibilidad de disponer racionalmente de la historización de los sistemas proyectuales, sus técnicas de manipulación lingüística y el fundamento argumental de tácticas compositivas que solo desde una adecuada mirada histórica pueden inducir a un pensamiento proyectual ajustado a las necesidades del tiempo histórico.

Si podemos interpretar los múltiples sentidos de la proyectación, sus contenidos, sus formas y su funcionalidad histórica probablemente habremos alcanzado nuestro objetivo. Habremos ampliado en cada uno de nosotros la conciencia reflexiva necesaria en toda operación proyectual.

La zona heterogénea.

Una definición razonable del proyecto podría ser aquella que dijera: "Designio, pensamiento, propósito de hacer una cosa", o bien: "Lanzar, dirigir hacia adelante o a distancia". Desde otro ángulo podríamos afirmar: "Conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de como ha de ser y cuanto ha de costar una obra".

No cabe duda que podríamos acordar sobre la verosimilitud que han adquirido estas definiciones mediante el uso cotidiano de una práctica por lo menos familiar durante seis anos para los estudiantes de nuestra casa.

Pero, cuando ojeamos la diversidad proyectual en figuras como Stirling, Moneo, Venturi o el mismo Le Corbusier podemos observar como aquellas definiciones absolutas no alcanzan para dar cuenta de las ambigüedades, las pluralidades y las significaciones de ciertas operaciones. Y que aquellas definiciones trans-historicamente fijadas perdían espesor conceptual en la confrontación con la evidencia de la obra construida.

Por eso, la noción de proyecto necesariamente requiere una lectura epocal que de cuenta de los fundamentos y de su mediatización en los procedimientos compositivos.

La discusión sobre los fundamentos alcanza características que no pueden dejar de ser

atendida por los arquitectos, ya que ella forma parte de los discursos comprometidos en torno a la crisis de la razón clásica. Discursos implicados en los niveles menos superficiales de la cuestión de la modernidad: aquella protagonizada por Nietzche, Freud, Kafka, Benjamin, Heidegger, Loos, Le Corbusier, Klee, Malevic o Mies van der Rohe.

Mercedes Daguerre nos hizo llegar no hace mucho los términos de un debate realizado en Italia referente al proyecto, que aún hoy no ha sido convenientemente revisado por nosotros.

Tenemos la intención de irnos familiarizándonos con aquellas ideas ya que sus aportes vivificantes modifican considerablemente ciertas concepciones anquilosadas y proponen nuevas direcciones para la captación de la problemática. Por lo tanto haremos un recorte sintético de las principales posturas con la finalidad de ponerlas en discurso para ser trabajadas durante la "puesta en juego" de la cursada.

M. Cacciari tratará de reconducir el debate hacia una crítica de la idea de proyecto y sus implicaciones actuales para la proyectación arquitectónica. El tratara de abordar la tradicional concepción de "forma a priori a realizar" reflexionando sobre las características que importaban al asumir los arquitectos contemporáneos dichas formas a priori, en particular sobre "la refractariedad de la materia política, económica y social" connaturales a la producción arquitectónica[5].

Para M. Cacciari el proyecto buscará ser signo, "Riss-singularidad inaferrable al continuum-composición rítmica de elementos autónomos, (...) capaz en el momento mismo que aparece (...) de mostrar (ya que lo inefable no es decible, pero se muestra, se muestra a si mismo) el silencio improducible que lo abraza".

Desde otra posición, el proyecto para Franco Rella siempre implica posibilidad, conexión y una disponibilidad metafórica que se desarrolla en el tiempo y en un espacio dado. Según Rella, la proyectación une cosas diferentes entre si las cuales pueden ser, entendidas según relaciones de equivalencia, indiferencia y uniformidad. Conecta mostrar do esas diferencias en tensión entre cosa y fragmentos. Y se presenta metafóricamente como zona de figuraciones donde es posible pensar y sopesar conflictos, diferencias y pluralidad de tiempos.

El proyecto como evento así enunciado se vincula a una historia pasada y prefigura todo acontecimiento venidero, estableciendo con su entorno interacciones similares a "campos de tensión" productoras de nuevos niveles de significación en contraste con los habites y las certidumbres del "yo habitual".

Para Joseph Rykwert el proyecto es un espacio de apertura a lo inédito, un espacio "del

[5] Revista Materiales Nro 5. Número especial sobre la actividad del Departamento de Historia de la Arquitectura de Venecia. Programa de Estudios Históricos de la construcción del habitar, dirigido por Pancho Liernur. Ver entrevistas realizadas por Mercedes Daguerre y Giulio Lupo a Franco Rella, Massimo Cacciari y Francesco Dal Co.

medio" en el cual "se mueven las criaturas que llevan la herencia del fin, la entrega del porvenir y anuncios de felicidad". Así como aparecen los animales de Franz Marc o los ángeles de Paul Klee, inquietantes figuras fuera de contexto.

J. Rykwet citando a Rilke expresa que la belleza que se origina en la capacidad de unir, es terrible al principio, pero que en este espacio del medio tienen la finalidad de mediar entre los fragmentos de lo que ha sido con lo que ha de venir, en una sintomática aversión a lo efímero, a lo errático y al desierto.

Para Rella ese espacio "del medio" que menciona Rykwert es el lugar desde conde sería posible pensar "lo nuevo", como restitución de aquello que el hombre ha perdido y que es precisamente lo que esta a su lado; para decirlo con las palabras de Rella: "Restituir las cosas que se han vuelto indiferentes, hostiles, puras funciones, a través de la capacidad de proyectar sus diferencias, su especificidad".

Desde otra perspectiva Francesco Dal-Co se preguntará si el proyecto en tanto actividad intelectual era capaz de proyectarse fuera del tiempo histórico y así ser plenamente concientes de sus límites temporales. Tal como lo presenta en Abitare nel Moderno, el sostiene que: "...en la renuncia se materializa la única relación: significativa con el destino del manifestarse metropolitano, (...) y solo en tal perspectiva la arquitectura contemporánea se muestra dotada de consistencia histórica en el acto de medir las limitaciones de sus propios instrumentos y del propio lenguaje. Aquí el proyecto se presenta como renuncia a las alegres promesas que provienen de la idea de progreso. Renuncia que se diferencia de una oposición a la noción de progreso y que se afirma como una negativa a dejarse llevar por las soluciones fáciles emergentes de las apariencias de progreso.

Trata Dal Co una concepción del proyecto como "sospecha" respecto de las glorias de la civilización, de "lucidez" ante los límites del tiempo histórico y de "claridad" referente al significado de la técnica para la cultura occidental.

Desde esta visión proyectar seria: "Poner juntos saberes, voluntades que se encuentran con el sujeto por una decisión ulterior, una voluntad" a la cual Dal Co llamará "lo político", es decir aquello que esta fuera de la disciplina y que son las modalidades de formación de decisiones, las cuales "empujan los lenguajes, los saberes y poderes a integrarse en lo que es el proyecto moderno. El proyecto (entonces) como decisión tanto más importante cuanto mas grande sea el número de lenguajes saberes y poderes que se daban coordinar para un fin determinado.

Resumiendo entonces, el proyecto como ámbito de posibilidad orientada a la restitución de aquello que el hombre ha perdido. El proyecto como lenguaje donde lo político se cristaliza, lugar de síntesis aparente y mediación precaria en transito hacia "lo otro" material, distinto de si,

figural. El proyecto como signo irreductible a discurso, fragmento en tensión hacia la unidad. El proyecto como memoria erosionada distante de un futuro probable.

Nuestro objeto de estudios visto desde estas visiones cobra diferentes espesores conceptuales y demanda otras aproximaciones epistemológicas en tanto que registro del conocimiento de la realidad; así oscilante entre reformismos y transformaciones, erigido en límite de las verbalizaciones e imperio de la forma, el proyecto se convierte en un signo cuya "polivocita" debe ser interrogada.

Epílogo.

Esta cursada está dirigida a todos aquellos que próximos a la finalización de la carrera no hallan clausurado su disposición mental a los imprevistos de la reflexión crítica, a la sorpresa de lo diferenciado y a lo maravilloso del des-ocultamiento.

Junta a Ana Cabarrou, Marcelo Gizzarelli y Javier Zas convocamos a quienes sintiéndose traicionados por las mistificaciones de la historia demandan a la misma los riesgos de los análisis críticos y la exploración desprejuiciada de aquellas zonas límites donde "las palabras duras como piedras" bloquean el tránsito a la comprensión de los procesos proyectuales en tanto que operaciones lingüísticamente determinadas por una dialéctica irresuelta entre el conocimiento y la esfera de la producción.

# Sociedad y arquitectura desde la antigüedad a la modernidad

Roberto Fernández

Apuntes para el curso de Historia I

El arquitecto Roberto Fernández es Profesor Titular de Historia e investigador del IAA, de donde fue Director hasta el año pasado, en que lo nombraron Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Max del Plata. Los trabajos que se publican son materiales de su Cátedra.

---

"¿Qué significado tiene toda esta hambruna histórica, cuál es nuestra agitación por conocerla cultura de otros países? ¿Nuestro ardiente desea por poseer un mayor conocimiento no significa acaso, la perdida del mito, de un igualmente mítico seno materno?"

F. NITZCHE/Genealogía de la Moral

## 1. Notas sobre el enfoque del curso

1. Si la Historia, según Nietzche en pleno comienzo de la crítica moderna al iluminismo/racionalismo, era un esfuerzo "iluminador" de un presente irresoluble, si lo dionisiaco "lo propio únicamente parece "calmarse" al ser definitivamente desvalorizado ante la perspectiva monolítica de una historia perfecto y antimítica; hoy, el nuevo favor que se le dispensa a esta disciplina vuelvo a plantear los caminos dicotómicos del pensamiento nietzcheano: por una porte, hay efectivamente, un rebrote positivista que "una" la historia como aparato legitimador de la definitiva incapacidad de hacerse cargo del fracaso cultural de la modernidad en cuanto proyecto social y productivo: la historia que vistosamente intelectualiza los devaneos del culteranismo posmodernismo, una vez más es una historia "clarificadora" frente a los "misterios" de tasa modernidad a esta altura, con categoría do mito, sobre todo en este costado del mundo.

Pero, por otra parte, puede o debe haber otra historia capaz de entender y no exorcizar esta miticidad en que devino nuestra disciplina, por imperio de su incapacidad de situarse en el mundo post-industrial: en decir, una historia separada del maniqueísmo xenofóbico (que hizo su mosto el calor de las frustradas "teorías de la dependencia") pero quo en su proyecto de caber totalizante dejo de lado el enciclopedismo clarificador y acusador de nuestra "irracionalidad". Hoy, contrarrestando el fatalismo nietzcheano, hay seguramente necesidad y no veleidad, de poseer un

mayor conocimiento, no para legitimar la voluntad alejadora del "mítico seno materno", sino para conocerlo, para re-fundarnos, para meramente estar e instalarnos en un nosotros que desde luego, no es una esencia sino un proyecto. La identidad (o sea el reconocimiento de un nosotros, de un sujeto histórico colectivo), supremo horizonte cultural de un proyecto político liberador y popular, no es materia de descubrimiento sino de construcción. La historia entonces, no nos va a revelar nada de una supuesta identidad a la espera de una supuesta legitimación por el conocimiento: simplemente, puede ser una herramienta más del proyecto y construcción de la identidad.

2. En resumen: la aspiración de un conocimiento histórico globalizador, de esa "*Hambruna* histórica", no puedo ser un mecanismo positiva reductor de nuestras problemáticas geoculturales específicas. Podemos sostener la necesidad de un conocimiento histórico globalizador y a la vez, reivindicar la "imperfección" de "lo propio" y el proyecto político-cultural de construcción de la identidad. Para eso, el conocimiento histórico tiene que ser crítico.

Quisiera en esto punto, transcribir un pensamiento de un filósofo africano actual, Paulin Hountondji:

> "La filosofía africana no reside donde la hemos venido buscando por tanto tiempo, en algún rincón misterioso de un alma supuestamente inmutable, una cosmovisión colectiva e inconsciente que nos toca s nosotros estudiar y revivir, sino que nuestra filosofía consiste esencialmente en el proceso mismo de análisis, en aquel discurso a través del cuál hemos tratado demoradamente de definirnos a nosotros mismos. Un discurso, por tentarme debemos reconocer como ideológico y cuya liberación, en el sentido más político do la palabra, es ahora nuestra tarea, a fin de equiparnos con un discurso, verdaderamente teórico que sea indisolublemente filosófico y científico.[1]"

El proyecto de conocimiento histórico, entonces, desde una perspectiva de comprensión globalizadora, debe ser reproducido (rescrito), a partir de un cuadra de situación definidora del nosotros (quién y para quiénes, habla), en cuyo contexto sea posible deducir los instrumentos críticos de esa re-producción.

3. Por otra parte, la historización de unas producciones y unos productos (las prácticas y los objetos de la arquitectura) extremadamente difusos en cuanto a su circunscripción, nos sitúan frente a otra realidad, de las cuál también deberán extraerse consecuencias. La realidad es que

[1] P. Routondji: "African Philosophy: Myth and Reality", Hutchinson, Londres 1983.

dicha circunscripción, dicha definición de prácticas y objeto, normalmente viene dada a través do una suerte de legitimación provista por una determinada manera de historizar el proceso general de desarrollo de los asentamientos humanos y, en particular, de la construcción de las ciudades. La paradoja (que no es sino uno de los medios de re-producción de ciertos status hegemónicos institucionales) es que debemos producir un discurso histórico de una cantidad do sucesos y objetos puestos en evidencia por discursos historiográficos procesos. El carácter extra-científico de la arquitectura como disciplina radica precisamente en esta excesiva dependencia del aparato historiográfico para la legitimación de sus prácticas, de la cuál emergen las condiciones de la reproducción de arquitectura.

Lo primero que debemos tratar, en la perspectiva crítica que señalamos, es producir una cierta escritura de la historia que reivindique permanentemente esta ciclicidad de reproducciones dependientes de le fortuna legitimadora de construcciones historiográficas previas y selectivas del conjunto do los sucesos historizables de la disciplina.

Esta ubicación estratégica do lo historiográfico en el campo de la reproducción de arquitectura, puede ser asimismo, visto a partir del concepto "historia como laboratorio". Al historizarse un tipo de producción axiomatizada, cientifizable, predictible, encuadrable en leyes genéricas, la historia como producción, emerge como una "memoria" del conjunto de procesos y productos de la disciplina en cuestión. Cuando, en cambio, la historia, aparece como un sabor generador do selecciones u opciones y, por lo tanto, como un saber influyente en el cursó posterior de la disciplina, decimos que la historia aparece como "laboratorio", como campo do experimentación del propio devenir disciplinario. En tal sentido, es que puede decirse que la historia como "laboratorio" de lo arquitectura, contiene la teoría posible de la arquitectura, en tanto en el ámbito en que se evalúan y legitiman prácticas y productos pasados en base a loa cunea se predeterminada practicas y productos presenten y futuros. Usar el saber histórico de la arquitectura para advertir el funcionamiento "laboratorio" de Materia es, así, una contribución central a la deducción y concientización del proceso epistemológico mismo de la arquitectura.

4. A partir de lo desarrollado, se abren una serie de consecuencias, pedagógicas para nuestro proyecto de curso de Historia, en decir un curso insertado en la "operatividad" formativa de un "operador" de arquitectura, un proyectista o diseñador:

a) En primer lugar, el conocimiento histórico de la arquitectura tiende a "desnaturalizar" cierto automatismo proyectual, cierta cómoda (por lo ingenua) modalidad práctica consistente en una reproducción de lo canónico, históricamente dado. Precisamente, se de trata de demostrar, a través de la historia la precariedad do tal automatismo reproductivo, aparentemente "natural".

Desde una leída pedagógica, esto puede traducirme como una meta del conocimiento histórico que es la provisión de hipótesis o estímulos para generar una capacidad crítico-intelectiva, analítica, en el diseñador; alguien que debería necesariamente situarse, no en la "seguridad" operacional de un ejercicio re productivo "cortoplacista", sino en la relatividad metodológica-epistemológica del "largo plazo" histórico. De aquí se deduce el bache paradójico por el cual una cierta operatividad de ente saber en cuanto a la comprensión de los cambios disciplinares en la larga duración, es precisamente, una no-operatividad en la contingencia del corto plazo y de la situacionalidad concreta de la práctica proyectual.

b) En segundo lugar, el conocimiento histórico de la arquitectura tiene que hacerse cargo, en su desarrollo, de la crítica historiográfica, en tanto, como dijimos, es precisamente el campo de lo historiográfico el que incluye la teoría do la arquitectura y por lo tanto, las condiciones de la "evolución" histórica de la disciplina. De tal forma, una finalidad pedagógica estratégica es el conocimiento crítico de la historiografía disponible: que es lo mínimo que analizar la arqueología tablea de la disciplina advirtiendo sus dependencias del modo histórico global, que la historia producida suele, ideológicamente, enmascarar.

5. Avanzando un poco más en dos problemas centrales de la historia de la arquitectura, debemos aludir a las cuestionen de la arquitectura como disciplina o institución (el problema de las prácticas o los procesos de producción do arquitectura) y a los objetos propios del conocimiento de una historia de la arquitectura (el problema de loa objetos "disciplinares" o los productos resultantes de los procesos de producción de arquitectura).

Se trata de dos cuestiones interactuantes, cuya relación dominante o significativa es, empero, inversa al modo do producción científico: en efecto, en el campo de las disciplinas científicas, los objetos se deducen (se descubren, producen o reproducen) del "corpus" ideal de la axiomatización disciplinaria científica. En el campo de la disciplina arquitectónica, los objetos, categorizados y seleccionados por la teoría implícita en la legitimación historiográfica, condicionan, fortalecen determinan el curso histórico subsiguiente de la definición epistemológica disciplinar, de sus características institucionales. Es así que respecto del problema de la arquitectura como institución, el conocimiento histórico contradice supuestas ortodoxias evolutivas de la misma bien, debiera tender a demostrar la hipótesis general de una disciplina históricamente constituida en el marco histórico global del proceso de la división del trabajo humano.

Contribuir al conocimiento histórico de la arquitectura como instalación, implica reconocer sus consolidaciones institucionales como una dimensión consecuente de tal proceso de

organización y división del trabajo, así como, complementaria, de los procesos constitutivos del valar. A sus, también conviene tener presente una posible diferencia entre la arquitectura/disciplina y modo de conocimiento de una dimensión de la realidad consistente en las transformaciones humana, en las artificializaciones del territorio y la naturaleza, y luego, en segundo grado, de las transformaciones de "segundas naturalezas" o los asentamientos humanos permanentemente reelaborados adaptados. Otra do las cosas que puede dar a entender la idea do arquitectura como disciplina es el conjunto diverso de diferentes prácticas técnicas específicas por las que se implementan las mencionadas transformaciones del territorio natural o de las "segundas naturalezas" de los asentamientos humanos.

La arquitectura como institución (es decir, como aparato discernible del conjunto institucional de cada organización social y su forma de división del trabajo) suele emerger históricamente como un conjunto de prácticas técnicas hegemónicas dentro del conjunto total del sistemas de prácticas sociales técnicas de una formación histórica determinada.

El conocimiento provisto por una historia de la arquitectura debiera tender a mostrar la dinámica constitutiva de la arquitectura como institución, en tanto precisamente, el proceso por el cuál se defino el grado de hegemonía cultural y productiva de una practica en particular. La contribución de una historia de la arquitectura a la conciencia crítica de su ejercicio actual puede ser no sólo un conocimiento más o menos general de hechos productivos de la arquitectura, sino el de los procesos constitutivos do la mencionada hegemonía. Una vez más, deberá decirse que tales procesos suelen tener estrecha vinculación con las teorías emergentes de loe discursos historiografía

6. La interacción entre lo institución/disciplinario y lo objetual es muy estrecho un filósofo argentino residente en México, Horacio Cerviti, refiriéndose precisamente a In filosofía, dice lo siguiente:

Propongo distinguir... entre filosofía y filosofar. Filosofía es el producto de un ejercicio de producción teórica denominado filosofar. Filosofar es el proceso de producción de filosofía. Hay que abordar ambos aspectos al considerar los problemas que presenta el estudio de la filosofía (y, consecuentemente, el filosofar) en nuestra ibérica"[2].

El párrafo precedente, relativamente adaptado a nuestra problemática, enlaza un problema de producción filosofar proyectar, construir) con un problema de producto o receptáculo ideal de lo producido (la disciplina: filosofía, arquitectura). Esta correlación entro proceso y producto

[2] H. Cerutti Guldberg: "Aproximación histórico-epistemológica a la filosofía latinoamericana contemporánea", articulo en "Prometeo", Revista Latinoamericana de Filosofía, Universidad de Guadalajara, México, año 2-numero 5, primer cuatrimestre de 1986.

institucional disciplinado (proyecto-arquitectura) es, por cierto, una de las cuestionen centrales del conocimiento histórico, aunque, precisamente, se trata do uno de los aspectos que dicho conocimiento intentará globalizar, rescatar de los procesos selectivos historiográficos-teóricos por los cuáles determinadas opciones hacen que ciertos procesos (proyectos) configuren, ideológicamente, un cierto producto (lo arquitectura, entendida como la hegemonía de ciertos modos do producción proyectual).

7. Al referirnos al problema de los objetos "disciplinares", y debido a la prevalencia juntamente otorgada por cierta historiografía, a un determinado "corpus" do productos paradigmáticos de la arquitectura (cierto tipo de edificios singulares distinguidos como hitos monumentales de cada formación cultural) surge precisamente, la necesidad de relativizar este sentido de determinación objetos-disciplina, propio, como antes dijimos, de una modalidad productivo-cognoscitiva no científica. La no cientificidad no es el problema, en tanto sepamos analizar críticamente la circunstancia ideológica específica por la cuál se da, históricamente, esa conquista hegemónica "del campo institucional por una cierta categoría de objeto. Decíamos así, que una reconstrucción histórica de esos procesos de hegemonía, deslindarían ó los mismos de la totalidad concreta del conjunto social, y eso deslinde, como los procesos que garantizan la hegemonía de cierto número de objetos, es indisolublemente ligado al analista del poder en cada formación social. Un poder que, en el caso de los objetos calificados (o sobredeterminados) de la arquitectura no necesariamente depende de una mecánica expresión de las relaciones de producción y de la organización social, sino que es en el complejo de mediaciones superestructurales o simbólicas, que requieren, una cantidad por una específica vía de los lenguajes (en sus múltiples verificaciones dentro arquitectónico: desde la lógica del programa y su respuesta a una determinada dad hazte los diversos modos de la retórica del lenguaje arquitectónico: como vehículo de de necesidades simbólicas del emisor/productor de, arquitectura y también como metalenguaje del propio estamento disciplinario, en lo que configura otra de las forman de definición institucional) Hay así, una posible taxonomía do los objetos de la arquitectura derivada de le organización socio-productiva mediada por el poder y sus necesidades simbólicas. Esa taxonomía queda discriminada en una oposición creadora de efectos significantes: objetos paradigmáticos o singulares vs. objetos contextuales o repetitivos. La arquitectura, en ese proceso histórico de definición institucional como forma de hegemonía cultural y productiva, aparece (por los menos en el campo que intenta levantar tal "legitimidad" institucional) como un corpus discreto de objetos diferenciales, respecto de un super-objeto contenedor o contextualizados, la ciudad. Eso cuando la ciudad, como casi siempre, responde a la interacción

de muchas y diferentes practicas sociales, puesto que en otras pocas ocasiones, la ciudad (como super-objeto proyectado) es también un resultado de la producción disciplinar en la arquitectura (Priene, Pienza o Brasilia), al menos en su origen de acto planificatorio-proyectual.

Una de las formas de situarnos en la disposición capaz do criticar analíticamente el efecto diferencial propio del proyecto arquitectónico en tanto producción de objetos paradigmáticos o singulares, es precisamente el contextualizar su conocimiento en el marco global de una historia urbana: lo singular o diferencial de un objeto arquitectónico se formula en oposición al super-objeto ciudad; lo singular de su modo proyectual de producción, de sus prácticos técnicas específicas, se aprehenden en oposición a las otras múltiples otras formas de producción de la ciudad y sus otras practicas técnicas.

8. La ciudad, como problema de la historia de la arquitectura, es así, varias cosan:

a) La ciudad es, por una parte, la consecuencia estructural del desarrollo socio-productivo de los diferentes grupos sociales en su despliegue histórico, sobre todo en las fases en len que estos grupos establecen una determinada estrategia de apropiado del territorio, de relaciones de producción y transformación de la naturaleza, etc.

b) La ciudad es, además, un continente material capaz de recibir un determinado modo de transformaciones derivadas del desarrollo de los grupos sociales sentados que, en dinámica histórica, cambian, entre otras cosas, a través de variaciones en modo de apropiación de porciones del asentamiento (su tierra urbana y periurbana, sus elementos discretos, de edilicia, etc.)[3].

c) La ciudad es, por otra parte, no necesaria y únicamente una consecuencia de los procesos histórico sociales que los grupos ocupantes u otros externos, generan sobre su materia física, sino que a le vea y en un grado de su desarrollo, en causa, instrumento o condición de otros tipos de cambios sociales, cuya naturaleza pasa a ser relativamente determinada por la existencia de características o condicionamientos determinantes de la ciudad existente y su "inercia" a determinados cambios.

d) La ciudad también es, por último, un polo de las relacionen arquitectura-ciudad: un polo determinante de toda producción materialmente "interna" a la ciudad (como sostiene Argan[4]) el contrario un polo proyectual entendible, si menos como proyecto intelectual, como superobjeto ideal o terminal de una idea de arquitectura entendida como proveedora y acumuladora de todo la

[3] La idea de la ciudad como un objeto resultante de diferentes practicas sociales y pasible, por ello, de diversas historias posibles y complementarias, es planteada por M. Tafuri en su "Proyecto histórico", introducción a "La esfera y el laberinto", E. Gilli, Barcelona 1984.

[4] G. C. Argan, "Historia del arte como historia de la ciudad", allí se plantea, en su extenso articulo introductorio, la homogeneidad relativa de toda la producción material de las culturas urbanas concretas.

materia tipológica constructiva (como sostiene Rossi[5]).

9. En este punto, quisiéramos formular algunas precisiones, a modo de hipótesis de curso, existen la cuestión historiográfica, dado el carácter singularmente estratégico que esta tiene en la producción de la teoría de la arquitectura y puesto quo en un curso como el presente, ineludiblemente debe apelarse a materiales historiográficos disponibles, materiales re-ensambla en el discurso que nos proponemos.

La hipótesis central os tratar do postular que, dentro do la temática del presente curso, existen varios fenómenos históricos peculiares, que deberían tener una referencia historiográfica adecuada a tal peculiaridad. En efecto, podemos hablar de:

a) una idea de "evolución continua", de acumulación-desarrollo, en la llamada formación del "epistemo" occidental: esto es el eje Grecia/ Roma/ Renacimiento/desarrollo del Estado Absolutista[6]. Cada "paso" de este sistema es "consciente" del legado anterior y reutiliza los elementos disponibles b) una idea de historia paralelas con relativo autónomismo, que plantea la necesidad de no subordinación al tronco principal o a aun valores y principios historiográficos o a la idea misma del "progreso" evolutivo, por cierto, casi intrínseca del eje occidental europeo. Nos referimos a la necesidad de presentar ciertos linajes autónomos, como América precolombina, el Islam o China.

c) una idea de existencia simultánea y relativamente interactuante o convergente do ciertas experiencias históricas concomitantes pero de relativo aislamiento, aunque tendientes a fases superiores de imbricación o fusión. Por ejemplo, el llamado "mundo antiguo" o propio do loa imperios administradores de los excedentes hídricos o aún, lo englobable dentro del concepto "modo de producción asiático"; o el mundo de la "movilidad" bárbara o período románico, medieval: es decir la transición compleja entre los "modos de producción germánico y feudal".

d) una idea vinculada al choque, conflicto o enfrentamiento entro civilizaciones "no acumulativas", o a lo sumo, derivables en diversas formas de mestizaje socio-cultural, como los casos do la América colonial, la experiencia bizantina o la implantación del helenismo en la Alejandría ptolomaica.

La necesidad de resaltar estos momentos históricos diferenciales a través de instrumentos historiográficos adecuados, constituye una de las mejoren formas de tender a la desnaturalización de la idea historiográfica del "progreso continuo", del evolucionismo positivista.

Una segunda hipótesis historiográfica o de forma de uso de los materiales historiográficos

[5] A. Rossi, "Arquitectura de la Ciudad".

[6] Ese es el titulo con que P. Anderson analiza el desarrollo y formación de los Estados modernos europeos, que tienden a consolidad las experiencias urbano-arquitectónica de una clasicidad revisada y puesta al servicio de las necesidades funcionales y simbólicas de las nuevas formas de Estado del afianzamiento del modelo capitalista.

consistiré, creemos, en soslayar tanto una totalización ficticia como un fragmentarismo regionalista incapaz do reconocer la dinámica global del poder y sus formas de irradiación y dominación. Aimé Césaire, el gran pensador antillano ,decía que "hay dos maneras do perderse a sí mismo: fragmentando se en lo particular o diluyéndose en lo "universal"[7], con lo cuál aludía, en un contexto de tanta dependencia cultural como el africano, a la necesidad de ensayar un discurso globalizador situado: desde nuestro punto de vista específico de una historia de la arquitectura, esto supondrá prestar atención no sólo a la manifestación do los grandes fenómenos históricos de acumulación progresiva, paralelismo autónomo, simultaneidad convergente y confrontación, recién comentados, sino además a las formas de circulación de la teoría de la arquitectura, en cuanto$_s$ por ejemplo, a la adaptación, transformación y repetición da elementos tipológicos de la arquitectura, en el seno de procesos de transculturación, endoculturación, subculturación, etc., es decir concretamente, en las formas de circulación de la teoría, en este caso tipologista, entre diversas formaciones sociales o entre capas sociales de rana misma formación.

2. Notas sobre la metodología del curso

10. Desde luego, al no querer aparecer con una "receta" metodologista apriorística, algo se podrá deducir de lo antedicho acerca de criterios metodológicos para un curso de historia. Sin embargo, es evidente que hemos querido formular como dos planos problemáticos, uno espistemologico, y otro metodológico, para lo cual propongo transcribir una nueva cita de H. Cerutti (ver referencia 2):

> "Por "epistemología" entiendo el estudio de los modos de producción del conocimiento científico, y para nuestro caso, del conocimiento filosófico. El supuesto es que la filosofía proporciona al enfoque epistemológico "a posteriori". Al modo kantiano nos preguntamos como es posible la filosofía latinoamericana, pero apartándonos de Kant, nuestro interrogante no-morfológico sino por la estructura histórica efectiva.
> "Por "metodología" entiendo una reconstrucción raciona, también sistematizada "a priori", de los pasos o el camino que concretamente se ha recorrido en la producción de la filosofía latinoamericana. Me opongo entonces, a la metodología como una normativa previa, que indicaría como su debería hacer la filosofía latinoamericana."

Lo importante seria entonces, una dimensión pro-epistemológica en nuestro discurso, y a la vez, un pragmatismo metodológico en cierto modo, dependiente de esa dimensión y, por esto,

[7] A. Cesaire, "Dscours sur le colonialismo", Paris, 1950.

tendiente a verificar como la historia muestra, en su espesor, el "avance", los cambios, de ese proceso de construcción epistemológica del saber disciplinario.

Por lo tanto, un primer criterio epistemológico consiste en tratar ciertos temas o "bloques" en los cuales es posible discernir grandes direcciones de avance en la construcción epistemológica de la disciplina, y ver ese proceso a la luz de la "realidad socio-histórica" de la formación del saber de la arquitectura, no como un progreso endógeno (visión positivista) sino como una consecuencia de los cambios históricos estructurales (visión dialéctica de las interacciones sociedad/espacio).

11. A partir de la consideración anterior, pueden anotarse ciertos aspectos de necesaria alusión en la formulación metodológica de los temas o "bloques" mencionados:

a/ Desarrollo histórico del "bloque": situación geo-histórica, procesualidad y cambio socio-cultural, contactos extraculturales de la dinámica histórica.

b/ Organización territorial: modos de ocupación/apropiación del territorio en relación a las características socio-culturales. Sistema de asentamientos. Infraestructura territorial. Adaptación ecológica y correlaciones sociedad/naturaleza.

C/Organización de los asentamientos urbanos: proceso constitutivo, relaciones con el desarrollo histórico del "bloque" y su organización territorial, rol en el sistema de asentamientos. Estructura, organización funcional, forma de planificación y regulación, sistema de generación del tejido, sectores y áreas tipológicas y preferenciales o centrales, modos de crecimiento. Formas de producción de la ciudad, actores sociales de la producción.

d/Características de la arquitectura como institución: relaciones con el desarrollo histórico del bloque en sus aspectos productivos y culturales, especificidad funcional en los aspectos del lenguaje la tecnología y la institucionalidad. Relaciones con el territorio y la ciudad. Relaciones con la teoría e historia de la disciplina: innovación, renovación, repetición, etc. Inserción en el cuadro global de la producción material de la ciudad: rol del arquitecto, situación en los cambios derivados de la organización productiva y la división/complejización del trabajo social.

# La construcción de la ciudad y sus diversas prácticas

Roberto Fernández

1. Para comenzar por lo más elemental, corresponde analizar el comienzo de la denominación de esta asignatura. Historia de la Arquitectura. El hombre equívoco, en cuanto remite a la "necesidad" de "hacer Historia", o sea, a un cierto imperativo de cientificidad, contenida en la actividad metodológica y epistemológica de la Historia como ciencia social El "hacer Historia" (de Arquitectura), obliga, pues, a pensar en un objeto del hacer, objeto que, por la difícil definición del otro polo del enunciado (la arquitectura, que precisamente necesita de la Historia; de su historia, para poder acceder a un plano de identidad conceptual) se revela como de dificultosa definición. Pero si debiéramos enunciar ese objeto, lo definiríamos como un producto (la ciudad), un proceso (su construcción) y un trabajo (o conjunto de trabajos) (las diversas prácticas de construcción de la ciudad). Puede verse, así, que para poder reclamar el "status" de historicidad de esta producción de conocimiento (el de la Historia de la Arquitectura) es necesario remontarse a una globalidad y complejidad del objeto de estudio: ese objeto aparece así como "la construcción de la ciudad y sus diversas prácticas". Todavía, en su plano más abarcativo, podríamos aún sostener que este "objeto" forma porte, a su vez, del proceso más- completo de apropiación social de la naturaleza de transformación territorial, ambiental en base a la, instalación de asentamientos y explotación de recursos naturales.

2. La identificación de ese "super objeto" nos plantea un contexto respecto de esa cuestión, aparentemente más precisa o más acotada, que es la arquitectura. En este sentido resulta útil pensar que la arquitectura es "algo" dentro de aquella totalidad más englobante, la construcción de la ciudad. Un problema histórico concreto seria el definir el tipo de relaciones entre la arquitectura y la construcción de la ciudad, definir a la arquitectura en el contexto de la construcción de la ciudad y sus prácticas. En ese sentido, podría hablarse de tres nociones de arquitectura: la arquitectura como forma de conocimiento de la totalidad compleja que implica la ciudad y su construcción mediante la articulación históricamente variable de diferentes prácticas; la arquitectura como una concreta práctica técnica de construcción de fragmentos diferenciales de ciudad (llamados edificios) a través de un instrumento (el proyecto) y mediante un tipo de relación producción consumo; (Esta sería una especie de concepción de la arquitectura definida en el contexto de una forma histórica de producción, pero con una densidad de "experiencia" tal que connota a esta noción de una cierta "naturalidad" supra o transhistórica. La historiografía proyecta esta noción t. toda la historia, y la teoría (ideológica) se presenta como condición actual y futura; la arquitectura como institución o un sistema de estipulaciones o normativas tales que

dejan recortado un cierto espacio de la producción de elementos o fragmentos de la ciudad, y que también condicionan el tipo de conocimiento de la totalidad urbana. La arquitectura como institución revela todavía, una mayor dinámica de cambio histórico: compárese, en este sentido, la institución "Academia" con la institución "Movimiento Moderno". También podríamos decir que la autoconciencia institucional (sobre todo, la de la vanguardia") expande sus valores a toda producción edilicia; trata, por así decir, de relativizar el peso de la historia.

3. Las tres diferencias (abarcativas y facticamente diferentes) nociones de arquitectura enunciadas, se relacionan a dimensiones distintas de su posible historizacion. Dicho de otra forma, se trata de cuestiones historizables de manera diversa. La noción (1) obliga a un tipo de historizacion de larga duración, capaz, por ejemplo, de discernir los diferentes condicionamientos que el desarrollo de las relaciones de producción impone a la construcción de la ciudad. Solo tal marco es capaz de "desnaturalizar" supuestas determinaciones, o identificarlas como históricas en plazos largos. Por ejemplo, las temáticas referentes a la apropiación del suelo o menor calidad de valor de uso..., etc. La noción (2) se inscribe dentro del análisis de un modo histórico de producción dominante y por lo tanto puede historizarse dentro de la compresión cognoscitiva de tal modo (o de sus características dominantes). La noción (1), más abarcativa, puede aparecer como contexto de referencia critica, para esta segunda. El concepto (3), a su vez, contiene un grado de variabilidad constatable al interior del desarrollo histórico de un modo de producción; una variabilidad, en todo caso, dependiente del tipo de contradicciones existentes dentro de tal desarrollo histórico de un modo de producción. Por ejemplo, la emergencia de formaciones institucionales como el concepto moderno de "vanguardia", o el desarrollo contemporáneo de formas de producción de arquitectura de tipo monolítico, como las "design corporations" americanas, etc.

4. Existen, por así decir, "historias" para cada noción de arquitectura. Existe, asimismo, una conducta historiográfica (sobre todo, precisaríamos, post-iluminista) tendiente a naturalizar una historia vinculada al concepto (2), e incluso a la legitimación de variantes del concepto (3). Podríamos agregar, la posibilidad y necesidad de una historia preocupada precisamente en el análisis de la articulación de las tres nociones citadas. Ese seria el concepto, que alguna vez trabajamos, de "historia como laboratorio", es decir, la historia (de las articulaciones entre los tres niveles del concepto de arquitectura) como construcción de un basamento epistemológico de la disciplina, única fuente, por otra parte, para una teoría critica.

5. Esto nos lleva a considerar un nuevo conjunto de hipótesis, alrededor de la temática de la historizacion de la arquitectura, entendida en sentido amplio, como la historia de la construcción de la ciudad a través de la articulación de diversas prácticas. Se trata de las relaciones

entre praxis, teoría e historia. Lo primero por decir, es que existe un continuo flujo, una indeterminación de dichas cuestiones. En tal sentido, diremos que las prácticas técnicas se ejercen siempre, con diferente grado de conciencia crítica, en relación a cierto uso de la teoría: hay teoría implícita o explicita en cada ejercicio de las prácticas técnicas de la arquitectura. Pero esta relación no tiene sentido univoco de determinación: en efecto, así como las practicas técnicas de la arquitectura se ejercen usando teoría, conforman un campo de experimentación de nueva teóricas y practicas técnicas, cuya mayor interrelación podríamos señalar como uno de los aspectos significativos de la modernidad.

En efecto, las prácticas anteriores a lo que podríamos denominar "Movimiento Moderno" acusan claramente un sesgo de determinación de la teoría respecto de las prácticas técnicas, que luego se desdibuja o anula. Le teoría "pre-moderna", operante como algo casi autónomo de las prácticas técnicas, se apoya sin embargo en la historia, o en la experiencia de la historia. Esta es otra de las hipótesis: la teoría se produce como una reflexión sobre la historia. ¿De qué historia? De la historia de las prácticas técnicas anteriores y así se cierra este circulo de indeterminaciones historia/teoría/prácticas técnicas. Una Meta esencial del análisis critico-histórico será precisamente trabajar en el reconocimiento de dichas indeterminaciones.

6. Señalamos, así, algunos criterios tendientes a aclarar la cuestión de la "historia de la arquitectura". En primer lugar, se trata de entender de que hay varias nociones de arquitectura, de diferente espesor histórico y que uno de los trabajos del análisis critico-histórico, es reconocer como juegan dichas nociones, articulando tiempos históricos diferentes. En segundo lugar, se trata de entender de que existen circuitos de interrelaciones entre historia, teoría y práctica, con ese sentido primario de determinación, pero también, con condiciones de indeterminación: por lo tanto, otra de las instancias concretas del análisis critico-histórico es reconocer esos circuitos, ese sentido primario de determinación y esos "feed backs" o reversiones de determinación desde la práctica técnica hacia la teoría y hacia la formación de una conciencia histórica. En esta tarea, es posible encontrar las apoyaturas para fundamentar el ejercicio de una teoría crítica.

7. Nos encontramos, pues, en un campo regional de la totalidad de las tareas históricas; campo definido por cierta ambigüedad del objeto de trabajo, que para nosotros, encuentra cierta consistencia si "asciende" a un super-objeto, la ciudad, y al conjunto de prácticas de su construcción. Ello supone negarle autonomía a la arquitectura en su tercera acepción, como institución. En efecto, el análisis critico-histórico encontrará, respecto de la arquitectura un efecto de verdad y legalidad en la medida que acepte efectuar todo análisis en referencia el contexto proporcionado por aquel objeto y procesos: la construcción de la ciudad. Esto implica cierto riesgo de "economía teórica", dado que es costoso referir todo análisis a usa dimensión

excesivamente, compleja de fenómenos. Para ello será necesario apoyarse en ciertas actitudes del análisis crítico, que sin perder de vista el contexto de referencia, puedan profundizar un tipo de comprensión parcial de fenómenos de aquella totalidad. Luego veremos, como un método basado en un inductivismo complejo (el método de W. Benjamin) puede aportar algún criterio a esta exigencia de particularismo (en el análisis critico-histórico de un hecho concreto y aislado de las prácticas técnicas de la arquitectura) sin prescindir de una correlación con el contexto de globalidad real (el complejo de las diferentes prácticas de construcción de la ciudad).

8. Querríamos ahora, referirnos a algunas concepciones de la Historia, en cierto modo útiles a los efectos de nuestro trabajo particular, al análisis critico-histórico de las prácticas de construcción de la ciudad, y en ellas, específicamente de las efectuadas por la disciplina llamada arquitectura.

Una, es la llamada historia de las "largas duraciones", la historia llevada adelante por el grupo francés de los "Anuales" y de su mentor principal, Fernand Braudel, e incluso de sus seguidores, Nora, Le Goff, el grupo identificado con la antología "Faire l' Histoire". Esta noción de historia es la que ofrece un grado de contextuación capaz de verificar la larga duración de hechos, en última instancia, relacionables con los modos históricos de producción. Lo importante, en este tipo de pensamiento (que podría extenderse a las posturas de Foucault) es la consideración de los grandes bloques o espacios históricos sin el reductivismo de una pura referencia a las modificaciones en las relaciones de la infraestructura socio-productiva, sobre todo incorporando en el análisis de larga duración componentes mas englobantes de las variaciones de la estructura, a saber, en ultima instancia, las variaciones históricas del poder. En cierto modo, en otro plano, esto viene a coincidir con otra caracterización de la historia: la que contiene las "Tesis de Filosofía de la Historia de W. Benjamin, en la que aparece la caracterización de la Historia como historia de los vencedores ("No existe documento de cultura que no sea a su vez, documento de barbarie", W. B., tesis 7). Esas nociones de la historia como escenario del poder, se relaciona con los argumentos desarrollados por R. Kusch, "La seducción de la barbarie", y en "La negación del pensamiento popular") despliega una noción de historia que, referida al contexto americano, debe ser una historia de la resistencia al poder, del resistencia al rendimiento, una historia otra (del sacrificio). Esa historia puede construirse mediante una capacidad crítica apoyada en la dialéctica negativa. Ese es, por otra parte, en otras de las referencias metodologicas que vale la pena exponer, la postura de la llamada "Escuela de Frankfurt", que ha desarrollado el concepto hegeliano de "aufhebung" (superación, preservación y negación del pasado, como base de un tipo de análisis critico basado en la dialéctica negativa y en una capacidad inductivista de analizar cada fenómeno puntual como expresión de la realidad y como oportunidad de adquirir

conciencia de la historia como experiencia.

9. Retomando, ahora, los conceptos generales desarrollados, intentaremos registrar algunas notas que remiten mas que a una metodología de la historia de la arquitectura, a una serie de comentarios sobre diversos planos de análisis critico-histórico, definiendo cinco campos: el de las relaciones generales entre sociedad y espacio, el de las determinaciones de lo socio-productivo sobre la organización del espacio y la ciudad, el de la complejidad de las articulaciones entre las diferentes practicas de construcción de la ciudad, el de las relaciones de la practica técnica de la arquitectura en el contexto general de la ciudad como ámbito de articulación de practicas diversas (tema que podríamos llamar, campo de la heteronomia de la arquitectura), y por ultimo, el de la problemática especifica de la producción de la arquitectura entendida como un concepto general de determinaciones accionando sobre una libertad relativa en la operación del lenguaje de la arquitectura (tema que podríamos llamar, campo de la autonomía de la arquitectura).

Este registro de campos pretende:

1. Asumir la condición de consistencia de análisis critico-histórico, reconociendo la existencia de un objeto complejo de conocimiento: la ciudad y su construcción mediante diferentes prácticas.

2. Admitir la existencia de diferentes acepciones del concepto "arquitectura" y proponer un tipo de historizacion del mismo capaz de abarcar sus diferentes alcances.

3. Reconocer el aporte significativo de corrientes de pensamiento histórico-teórico apoyadas en la compresión de la "larga duración", de los fenómenos del poder como explicativos de las variaciones de las relaciones espacio/sociedad, de la metodología de la dialéctica negativa y del análisis apoyando en criterios inductivistas.

10. En la cuestión de las relaciones generales entre sociedad y Espacio, existe la evidencia aportada por los enfoques de la "larga duración" acerca de una efectiva determinación de los asentamientos por la expresión de determinadas relaciones sociales. El análisis del desarrollo genérico de los diferentes modos históricos de producción permite verificar una determinación Sociedad/Espacio y, consecuentemente tipos de asentamientos (modos generales de apropiación del territorio y transformación productiva de la naturaleza) determinados por las relaciones socio-productivas de cada modo histórico de producción.

Sin embargo, a dicha característica genérica verificable en el citado contexto histórico-teórico de la larga duración, es posible agregarle otras argumentaciones: 1)1a determinación genérica de la Sociedad respecto del. Espacio opera como referencia general a la organización

social de las diferentes prácticas de construcción de la ciudad. En esa dimensión específica de organización se verifican hechos que pueden configurar aspectos contradictorios de aquella determinación general. Las relaciones sociales específicas que se constituyen a los efectos de proceder a la construcción de la ciudad no necesariamente deben de tener un grado de homología absoluta respecto de las relaciones generales de producción de cada modo histórico.

2) como consecuencia de la existencia de contradicciones señaladas, puede revertirse el sentido del condicionamiento S/E, configurándose situaciones en que la organización espacial y el rol y las relaciones de los agentes de construcción de la ciudad, operan como activadores o promotoras de transformaciones sociales. Un caso clave es el funcionamiento del artefacto ciudad, en el proceso de pasaje del modo productivo medieval al del capitalismo comercial inversamente, debe señalarse, por otra parte, que suele darse un esfuerzo fallido de reversión de la determinación S/E en las llamadas utopias político-espaciales (desde Campanella hasta Fourier).

11. En lo referente a las determinaciones de lo socio-productivo sobre la organización del espacio y la ciudad, el punto anterior se refería. Al gran campo de determinaciones por las cuales una especifica organización social desarrolla y se desarrolla en una forma de apropiación del territorio y transformación de la naturaleza, implementando ciertos criterios de asentamientos. En este punto, pondríamos avalar cierta posibilidad de deducción de niveles de organización del espacio respecto del antedicho campo general de determinación. Podría así, deducirse un doble campo: el de las relaciones especificas de producción y consumo de los componentes del artefacto ciudad; el de la ordenación física de unidades o fragmentos de la totalidad del objeto ciudad, en base a una cierta expresión de la determinación general. Tanto la organización social como la espacial se "relacionan intensamente con el concepto de propiedad o apropiación, lo que da lugar tanto a una manera de identificar y calificar los sujetos de las relaciones sociales inscriptas en el proceso de construcción de la ciudad, cuanto a una forma de reconocer y clasificar tejidos, parcelas y elementos tipológicos, del hábitat. Hay un campo de historización referente, así, a la ciudad en general como artefacto que presenta cierta respuesta a las determinaciones socio-productivas (el campo que identificaríamos, como el de la "Historia urbana"), y otro, vinculado con la interpretación de la evolución tipológica de la organización física de la ciudad. Un ejemplo bibliográfico del primer tipo de producción puede ser la "Historia de la Forma Urbana", de A. Morris; de la segunda, los diferentes trabajos del grupo francés de Panerai, Castex, Frey. Los estudios tipológicos de Rossi y de Grassi parecen más bien orientados a la búsqueda de invariancias, de constancias formales o supervivencias a cambios socio-productivos. En realidad, tratárase más de búsquedas aprobatorias de conductas proyectuales actuales (de carácter mimético) antes que investigaciones históricas relacionadas con la cuestión

general de las articulaciones sociedad/espacio.

12. La temática de la complejidad de las articulaciones entre las diferentes y prácticas de construcción de la ciudad nos Comienza a alejar del deductivismo determinista en cierto modo implícito en los ítems anteriores, en relación a los efectos de correlaciones entre características socio-productivos de cada formación socio-histórica y sus organizaciones espaciales. Algo de lo que dijimos preventivamente acerca de la posible reversión de tal sentido de determinación en orden a la existencia de contradicciones en la organización espacial y de sus formas de apropiación social que ver, ahora, con lo que así postulamos acerca de la complejidad de las articulaciones dé construcción de la ciudad. En efecto, también dijimos, que un aspecto de la necesidad misma de una historias consistente dé la arquitectura, es la posibilidad de revelar tal complejidad así como las condiciones de variación es la manifestación particular en este de las instancias históricas verificables en la manifestación particular en este campo, de los procesos de división del trabajo. La arquitectura ha ido históricamente, en sus prácticas, pero también en sus soportes teóricos, en soportes teóricos en base a estos procesos de reorganización productiva. Y esto ha afectado a las tres nociones del concepto de arquitectura que habíamos propuesto en la nota 2, ya que cognoscitiva de un campo de la realidad, practica técnica y concepción institucional tienen variaciones históricas relativas a las transformaciones derivadas de la división del, trabajo. Aquí seria de interesantes resultados, revisar los profundos cambios que atraviesan la" disciplina durante el siglo "XVIII, del cuál la arquitectura "salé" completamente despojada del "aura" de cientificidad que al menos, habla connotado su actividad y posicionamiento socio-productivo en los dos siglos precedentes.

Revisar la cuestión de esta complejidad, supondrá pues, la identificación de las diferentes prácticas de construcción de la ciudad, de sus agentes u operadores, de sus productos y formas de producción, de los modos de funcionamiento de "mercados" de producción-consumo de diferentes-elementos físicos de la ciudad, del creciente proceso de mercantilización (y pérdida concomitante del valor de uso) de los diferentes productos físicos de la producción de la ciudad, de las correlaciones entre los productos de las distintas prácticas (procesos de subculturalización transculturación, etc.), de los mecanismos de reproducción propios de cada práctica especifica, etc.

Una forma de ejercer un tipo -de análisis crítico-histórico en estos aspectos es pues, el de "desnaturalizar" (o relativizar y situar históricamente) cada producto, colocándolo en el espacio histórico productivo correspondiente. Esta caracterización nos permitirá acercarnos a los métodos de tipo inductivista que mencionamos: un producto cualquiera, en tal sentido, podrá permitir revelar cierto conocimiento de la realidad global, a partir de las interrelaciones objetivas

que definen la complejidad de la construcción de la ciudad. Y aquí de nuevo señalamos el valor paradigmático del estilo de análisis crítico inductivista-dialéctico negativo de Benjamin y Adorno. Un tipo de análisis que, por otra parte, puede, en la consecución de su objetivo crítico, autonomizarse del objeto de referencia; construirse, por así decir, en una constelación autónoma.

13. Sobre la cuestión de las relaciones de determinación existentes sobre la práctica técnica de la arquitectura lo sea, lo referente al "llamado campo de heteronomía de la arquitectura), diremos, en primer lugar, que podríamos identificar dos grandes planos de tal heteronomia. Uno, el de los condicionamientos concretos que existen respecto de la práctica de la arquitectura como emergente del hecho su inserción en los contextos urbanos. Estos condicionamientos son aquellos, en primer lugar, derivados de las relaciones, sociales de producción como la condición de mercancía dél objeto arquitectónico hecho que define todo un Conjunto dé determinaciones. Pero también existen toda una serie de condicionamientos provenientes, en segundo grado, de tal genérica condición como los referentes a los contextos del consumo psico-social de los productos tos de la arquitectura y al funcionamiento, de lo que podríamos llamar, con Williams "sociología de la cultura". Por cierto estas condiciones de determinación ciudad/arquitectura entendibles como mediatización de las mas generales instancias determinación sociedad/espacio encubren, explican y condicionan a su vez, las mas reconocidas cuestiones de los contextualismos mas o menos físicos, morfológicos o aún, estilismo, con que suelen identificarse estados de relación entre arquitectura y ciudad.

El otro plano de la heteonomia de la arquitectura respecto de la ciudad (o más bien, respecto de la sociedad urbana) es el esfuerzo teórico producido desde la disciplina (o por lo menos, dentro del campo dominante de las formaciones institucionales vanguardistas de la disciplina) para proponer proyectos de articulación arquitectura-ciudad que tienden, según nuestra hipótesis, a proponer cierta lectura de los condicionamientos ciudad-arquitectura y, a le vez, cierto criterio de articulación o re-articulación de la arquitectura con las diferentes prácticas de construcción de la ciudad. Este proyecto anima buena parte de la modernidad y puede leerse por ejemplo en la Historia de Tafuri y Dal Co como una nostalgia del periodo pro-moderno (en tanto, de diferentes condiciones de división del trabajo) cuanto como un esfuerzo infructuoso de restablecer condiciones ya pérdidas. En ese sentido, existe la lectura posible del "Movimiento Moderno como una serie de "utopías" esfuerzos fallidos de restablecer las articulaciones entre la arquitectura (como una práctica hegemónica) y las diferentes prácticas de construcción de la ciudad; esfuerzos en suma, orientados a restablecer cierta voluntad de control (sobre todo formal) de la ciudad como artefacto. Por ejemplo: la utopia productiva en Horris y en toda una serie de episodios desde la Wasinar Werskátten a la Werkbund; la utopia metaforizante o linguistica de los

expresionismos, desde Sant' Elía hasta Taut Mendelsohn; la utopia socio-productiva de la reorganización del Estado, desde Gropius May y Meyer hasta Le Corbusier; la utopia moralizante desde Loos hasta Wright; la utopia tecnologista-consumistica desde Friedman y Candilis o los metabolistas hasta Fuller. Archigram y el Team X; la utopia neo-racionalista, desde Kahn hasta Rossi. Grassi. Krier y Culot. etc. Es posible curiosamente definir esta actitud utopizante permanente del MH (como tendencia a una rearticulación de las prácticas de construcción de la ciudad, y por lo tanto, como un determinado proyecto de establecer cierta heteronomia de la arquitectura respecto de la ciudad) como una de las maneras de intentar eludir, desde la teorías de las prácticas utopizantes, los efectivos condicionamientos de tipo socio-productivo que señalamos más arriba, como el primer plano de heteronomia. Como si se buscara en cierta forma una heteronomia pero no respecto de cualquier ciudad (o de la ciudad rea) sino de una ciudad fruto del proyecto utópico. La formulación de la condición de heteronomia es alcanzada así mediante el expediente de pretender establecer de qué ciudad quiere depender la arquitectura.

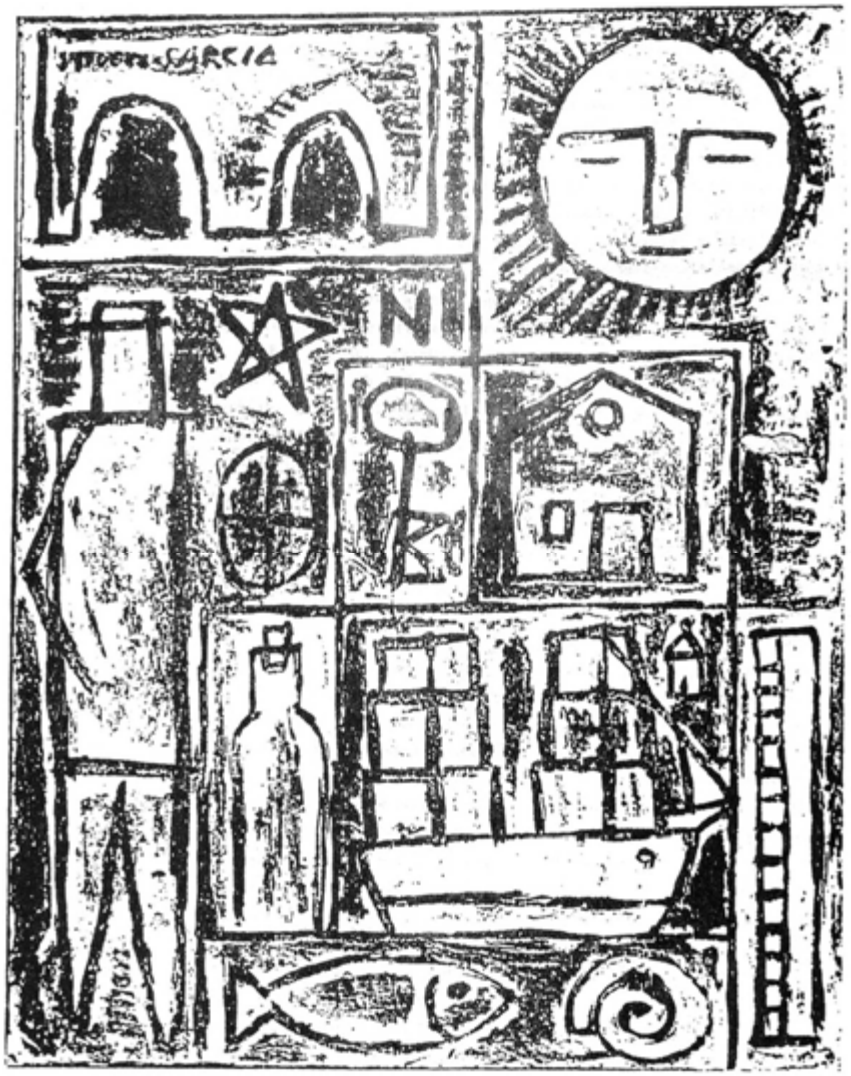
14. En lo referente al campo de autonomía de la arquitectura, es decir a su libertad relativa en lo atinente a la manipulación del lenguaje encontramos en este SPL, una nueva opción de revalorar las posibilidades de los enfoques metodológicos de la dialéctica negativa inductivista do Benjamin y Adorno. En efecto, aparece así la posibilidad de una consideración critica, por una parte, de la arquitectura como arte, y en tal sentido, valorar la postura con la que Adorno va a encontrar en la dinámica del arte moderno, una de las actitudes más lúcidamente criticas respecto del creciente proceso de fetichización de la mercancía. Este sería un aspecto útil en la elaboración de une forma de análisis critico-histórico en la dimensión autónoma de la praxis de la arquitectura como expresión artística, aunque a su vez, se observará que el primer plano de heteronomia considerado en la nota 13 aparece como un condicionamiento casi irreductible para la conformación de una praxis artística de la arquitectura con potencia critica y capacidad de eludir los términos de su conversión en producto Mercantil. Esa es, en cierta forma, parte de la utopia neo-racionalista, mencionada en la nota 13, evidenciada, por ejemplo en el concepto de "resistencia industrial" de la Escuela de La Cambre. Ciertas operaciones lingüísticas como el "silencio" rossiano-grassiano, emparentado con la línea de los clásicos-modernos: tocas. Asplund; Terragné, Mies; o la heterotopía de Aalto, según la elaboración crítica de Porphyrios pueden encontrar una consideración remisible, por así decir, a una función critica autónoma, como Adorno supo encontrar en Kafka o Benjamin en Baudelaire. El manejo de operaciones lingüísticas de orden regionalista o basadas en los discursos de la "pobreza" en ámbitos como los de Latinoamérica también pueden leerse como esfuerzos, dentro de la realidad de la autonomía lingüística de la arquitectura, tendientes a una formulación críticamente vinculable con la realidad

heterónoma. Aquí podría encontrarse alguna posibilidad de reelaboración del pensamiento critico negativo popular de Kusch, entresacados de su "La negación en el pensamiento popular": "La iniciación de la historia supone su negación". "La historia no es continua sino la negación constante de si misma". "Se trata de que nos coloquemos antes del hecho de que haya historia. En otras palabras, de recobrar el escenario en que vivimos, dónde no caben las abstracciones y dónde, en cambio, se posibilita la historia misma". "Nuestra solución no está en la conservación de lo que nos han dado, sino en lo contrario, la pérdida de ello". (Párrafos del cap. 6. "El juego y la negación"). "Somos resentidos (yo diría aquí, resistentes) porque defendemos lo que el otro niega. No conociéramos lo americano si no tomáramos en cuesta lo que se niega y por eso no lo conoceríamos si nos abriéramos filosóficamente a la negación". "Estar resentidos es una forma de negarse a la afirmación que nos quieren imponer". "Nuestra lógica "termina por ser inversa a la del colonizador". "Buscamos en lo opuesto y recurrimos a lo que sentimos como negado". (Párrafos del cap. 8, "La lógica del estar-siendo").

15. Para apoyar el último plano de los señalados -aquél de la autonomía del objeto de las prácticas de la arquitectura y la posibilidad de un análisis critico-histórico inductivista recordemos algunos párrafos de S. Buck-Morss, en su "Origen de la dialéctica negativa": "El sujeto (según Adorno) debía salir de la caja de la subjetividad entregándose al objeto, entrando en él. Esta inmersión en la interioridad no conducía al redescubrimiento de si mismo del sujeto sino al descubrimiento de la estructura social en una particular configuración". "Sólo una lógica dialéctica podía captar (según Adorno) las contradicciones internas de los fenómenos que reproducían en el microcosmo la dinámica del contradictorio todo social". (p. 184). "En sí, los objetos eran mudos necesitaban ser "traídos al discursos por la exacta fantasía del sujeto que expresaba su lógica interna en una traducción verbal. El lenguaje expresaba la "lógica de la materia" en una nueva modalidad". (p. 187). "El problema (de la critica) era mantener "exactamente" el objeto sin copiarlo, y como disponer y transformar sus elementos a través de la "fantasía" sin recurrir a la ficción". (p. 193). La misma autora, enlazando el pensamiento de Adorno con el de Benjamin, proporciona más adelante una descripción de los criterios de análisis critico de W. B.: "El método de Benjamin (en su libro sobre el drama barroco alemán) era en realidad inductivo en tanto no era la vieja inducción que construía conceptos generales a partir de fenómenos diversos más que construir lo general a partir de los particulares mismos. La introducción tradicional, como la deducción (su opuesto sólo aparente) asumiendo un "continun" pseudológicos entre lo particular y lo general, procedía por la clasificación y la sistematización, ambas incompatibles con el enfoque de Benjamin. En su teoría, cada "idea", cada construcción a partir de lo particular era autosuficiente. En tanto "monada", cada idea

contenía la totalidad, una "imagen del mundo", y cada una era diferente de cada otra idea. Las constelaciones eran discontinuas". De aquí se seguía que al construir las ideas era continuamente necesario volver a los fenómenos "sismos, tanto más cuanto las ideas no eran eternas sino constelaciones históricamente especificas...Esta aproximación Fragmentaria satisfacía los requisitos de una filosofía en tanto "lógica de la de integración" y determinaba la forma de la representación filosófica". (p. 200-1).

El tipo de análisis critico-histórico de fenómenos de arquitectura, interpretables como corpúsculos de totalidades más complejas (la ciudad y su construcción) puede ejercitarse bajo la forma inductivista del pensamiento dialéctico negativo señalado, y en su desarrollo, en tanto análisis de un fenómeno particular, puede establecer las correspondientes constelaciones de articulación entre lo particular (el fenómeno bajo análisis) y la totalidad (la realidad socio-histórica especifica, en la forma de la problemática del conocimiento del objeto ciudad y de los procesos de su construcción).



*Construtivo com sol, 1931, óleo sobre cartão, 58 x 44,5 cm*

# La historia impugnada Jaime Rodolfo Sorin

El arquitecto Sorin es Profesor Adjunto de las Cátedras de Diseño y la materia electiva de Historia del arquitecto Molina y Vedia.

---

"Todo nuestro problema consiste en empezar a ver las cosas desde el ángulo de nuestra realidad, lo individual y la colectiva (porque) la incapacidad para ver el mundo desde nosotros mismos ha sido sistemáticamente cultivada en nuestro país." (Arturo Jauretche).

"Valorar Impopular dignifica romper el viejo complejo de inferioridad colonial, tener derecho a elaborar una cultura propia, y esto es lo importante aunque ce vayan al suelo las categorías aparentemente universales e inmóviles de la cultura burguesa: lo bello, lo culto, lo perfecto." (Aníbal Ford)

Junto a Juan Molina y Vedia dictamos, desde 1994, la materia "Historia de la Arquitectura Argentina - 1880/1980" en la FAU. Habiendo constatado entonces que el conocimiento que un alumno de la Facultad poseía acerca del carácter de nuestro patrimonio urbano-arquitectónico se limitaba a una somera información aportada por la rápida lectura de textos cronológico-visibilistas, nos propusimos recomponer ese concepto de Historia, abandonar el carácter enciclopédico e inútil de los enfoques tradicionales y conducir el proceso do enseñanza aprendizaje desde un contacto directo con los hechos construidos.

El primer objetivo, superando la mora descripción estilística, fue romper con la costumbre de recurrir a la imagen fotográfica ajena, da revistas o libros, como único método de conocimiento y (aprovechando la convivencia con los ejemplos) reconocer a partir de la materialidad actual do una obra las distintas etapas de su historia.

Tendemos así a un ejercicio de lectura de la realidad construida que supera la justificación visual para insertarse en el conocimiento total de la obra, que incluya no solo las razones formales o funciona lea del proyectistas sino los resultados que, para la vida individual y colectiva, ha producido esa arquitectura.

Es decir que nuestra Historia será, sin duda, "Historia Actual", en el sentido que le da a esta palabra la búsqueda de una relación entre la reflexión sobre el pasado y la tarea de construcción do nuevas propuestas acordes con la realidad sobro la que nos toca actuar.

Este "volver a las obras "significa también un rescate del fragmento frente a la falsa uniformidad que nos presenta la cronología: O sea que ante la generalización simplificadora y achatente de las grandes épocas estilísticas, salimos a buscar el "mensaje" propio de cada edificio, su reformulación de una necesidad social concreta. Una Historia vinculada o la vida cotidiana y

por lo tanto expresión no solo por el especialista sino por el sentido común a través de las imágenes, comparaciones, analogías y asociaciones con que as manifiesta la opinión da la gente.

Leer lo que cada obra tiene jara decirnos, aprender de la realidad construida, descomponer un objeto arquitectónico hasta sus elementos básicos, desestructurarlo para llegar al punto inicial, al instante en que el papel todavía está en blanco y recorrer el camino del diseño privilegiando el momento en que se superponen los recuerdos con la realidad actual. Esta manera de entrar en la obra, perdiendo el respeto por la "cosa terminada" y mirándola con paciencia científica desde su especificidad formal, tecnológica, funcional, tipológica, etc., incluyo el trabajo de re-composición del material histórico de dos maneras diferentes. Una que conduce a la reposición en el contexto tal como se la había extraído y la otra a través de un ejercicio de re-diseño "a la manera de..." incorporando el sistema proyectual en el tratamiento del corte histórico.

Ambos enfoquen aparecen como complementarios si queremos superar la separación y el enfrentamiento entre Historia y Diseño, sin dejar de aceptar la especificidad de cada disciplina, pero planteando la necesidad de una recuperación de los estudios históricos (abandonando deformaciones historicistas) para una práctica de la Arquitectura que abandone la ficción de la " "originalidad" para sumergirse en la búsqueda de los referentes  la contaminación con la realidad que permitan la construcción de un discernimiento crítico, en el momento necesariamente individual de la composición entre las demandas sociales y los principios del oficio adecuados a una situación concreta.

Retornar a nuestras calles lleva inmediatamente a la reconsideración del contacto urbano (la Ciudad) como material histórico incorporado en la memoria, tanto individual como colectiva, y a la inclusión como tema de estudio de nuestros hechos urbanos-arquitectónicos, confrontando los con el uso cotidiano y la visión que sus habitantes tienen de ellos.

Es decir, la observación desde el sentido común, desde la experiencia diaria del habitante concreto. La revisión del pasado, de las ideas que se encuentran en la base de la producción, contrastada con el presente incluyendo tanto la creación anónima cono las intervenciones desde la profesión.

Esta manera de asumir la Ciudad y las obras en su devenir con sus contradicciones cotidianas y su diversidad social, con las dificultades para la práctica del oficio (revelada en sus éxitos y fracasos) no puede comprenderse sino es a partir de la realidad en un camino que conduzca a la recuperación de la memoria nacional-popular.

Sin mitos gastados, sin nostalgias trasnochadas y sin fugas espacia les. La Historia no es un pasatiempo cultural ni la Ciudad un objeto congelado, mero reservorio de recuerdos e incidentes.

La construcción, de un cuerpo teórico propio, que cargue con la memoria individual como

instrumento de diseño y la memoria colectiva coso centro de las elecciones en el seno de nuestra cultura. La discusión a partir de esto, acarea de la identidad de una probable Arquitectura Nacional. La crítica acompañada de la idea de transformación.

Con estos elementos construimos un curso de Historia para (que) impugnar la realidad y el oficio, refiriéndonos permanentemente a un posible curso de Diseño que complete la lectura del entorno con la propuesta transformadora.

# Notas acerca de lo nacional y las ideas en arquitectura

Juan Molina y Vedia

Publicado en summa, Nº 200/201, Buenos Aires, Junio de 1984.

## 1 Extremos dé la fractura actual

Es indiscutible que, tanto acerca de las ideas sobre la producción arquitectónica como sobre el resbaladizo tema de la identidad nacional, la situación actual es de fractura *entre* tendencias que acentúan y refuerzan sus posiciones antagónicas. Afortunadamente, sin embargo, esta situación de oposición ideológica crea un campo propicio para una polémica que conecte y haga saltar chispas entre los extremos, que los obligue a ponerse a prueba, que construya nuevas ideas alimentadas por esa discusión.

Para favorecer esa posibilidad la tarea crítica que propongo debe partir de dos principios: a) dar un paso atrás y "dejar abierta la controversia", proporcionando noticias de las polémicas existentes, de las alternativas en pugna y de sus defensores: b) referir en última instancia, las indagaciones sobre las diferentes tendencias o propuestas a los hechos reales construidos y habitados.

Toda idea o teoría deberá dar cuenta de la realidad que nos rodea y en la que actuamos.

La discusión no debe entablarse entre una idea y otra sino entre las dos con la realidad.

La "batalla" verbal o dibujada, de unas ideas con otras, no debe ni puede resolverse en el terreno teórico-abstracto. Es en la realidad objetiva concreta donde se miden se potencian o mueren las leonas. Pensar una arquitectura que "pasa" por el tablero pero que "esta- en la calle en el mundo cotidiano, con los hombres.

Todo esto conduce a la clarificación de una tarea urgente: pensar en lo nuestro, en lo propio, saber que allí está nuestro centro.

Pero aun pensar en lo nuestro, en lo nacional, puede ser inútil si como es frecuente, queremos ocultar, eludir, la dolorosa carencia de paz y de conciliación de la vida actual. Modelos de ciudad de arquitecturas buscan quitar aristas molestas, conformar sistemas tranquilizadores desde modestos desvaríos utópicos.

Necesitamos construir un marco de cuestiones organizado y claro. De acuerdo, pero organizado contando con la falta de paz, de reconciliación con la vida actual y claro acerca de la imperfección, la miseria y la crisis de la vida actual. Ya no nos servirán "modelos -pacíficos" que "desplacen" a la incómoda realidad de todos los días.

Ya no a las fugas al autismo en lo específico de la (de cada) profesión.

No obstante, el modelo utópico seguirá teniendo su vigencia, pero siendo consciente de sus limites, como momento de la reflexión arquitectónica, para medir la distancia que separa a la realidad "cruda", inmediata" de las posibilidades del ideal buscado. Ese modo de forzar la realidad de abrir nuevos caminos en situaciones esclerosadas y sin salida de buscar en lo que aun no es: de encontrar la forma da algo "que no esta" es esencial en el momento proyectual y creativo.

Sin ese componente que empuja a la arquitectura más allá de la realidad previa que la hace debatirse entre lo tradicional y lo aún no conocido (una apelación al "realismo", a lo que condiciona a lo "específico" del diseño), sería estéril. No se trata de hacer de nuestra conciencia histórica un instrumento para la repetición (con mínimas variaciones) de modelos tomados de un supuesto e improbable "folklore nacional".

Justamente la concepción dinámica de la sociedad fracturada, en lucha, en busca de nuevas formas do convivencia social más justas, es la que impedirá una regresión histórica nostálgica.

La arquitectura está hoy comprometida a participar en un cambio. Una teoría, un sistema de ideas, que podamos formular, no podrá ya tener ese aire de inventario de la vida total, de las viejas enciclopedias, o manuales, que eran tan efectivos y tranquilizadores. Deberá comprometerse con la realidad, probarse en ella.

Provisoria y esquemáticamente podemos decir que los dos polos vivos de la actual discusión, no solo en nuestro medio sino en el terreno internacional son, por un lado, el formalismo apolítico con énfasis en el oficio especifico, elitista y refinado y, por otro, el del compromiso social con énfasis en la interdisciplinariedad y la participación, antivedetistico, etcétera.

Ninguna de las dos alternativas es excluyente-mente válida y, su enfrentamiento competitivo, puede llevar a un camino sin salida. El enfoque sociologizante tiene un peligro: alejarse sin retorno del oficio. El enfoqué formalistico-dibujistico encierra otro peligro: alejarse sin retorno do la realidad. ¿Y no será que esto ocurre porque es difícil crítico, angustiante, desgastante soportar el oficio en y con la realidad que lo rodea lo invade y lo maneja? Unos quieren negar la realidad y otros el oficio porque la simultánea existencia de ambos es el verdadero problema

## 2 Otro plano de fractura: identidad nacional dependencia

Lo nacional implica, por una parte, una previa diversidad de regiones ¯forzadas" a unirse y,

por otra, la existencia de un sistema multinacional, internacional, en el que se insertan las naciones.

Tanto el sistema interregional como el internacional están en los hechos claramente desequilibrados o polarizados entre centros hegemónicos y periferias dependientes.

Por un lado, debemos reconocer que los avances científicos, tecnológicos o teóricos en si mismos no tienen nacionalidad pero, por otro, su carácter de instrumentos hace que sí la tengan sus aplicaciones en función de cada realidad concreta.

Una política nacional de intervención en el desarrollo del hábitat debe estructurarse a partir de la realidad propia (y da su memoria colectiva propia) pensada independientemente de modelos armados como respuesta a situaciones ajenas.

El traslado mecánico de ideas, tecnologías y productos de diseño creados en función de loa intereses o de los problemas de esos centros hegemónicos produce ruinosas consecuencias de las que abundan aleccionadoras muestras en nuestros barrios y ciudades.

Entre una arquitectura como disciplina qué escapa a la categoría de lo nacional, y una arquitectura corno instrumento inseparable de lo nacional y regional. Es frecuente la contusión entre esos dos planos de lectura y la consiguiente esterilidad de las pseudo polémicas.

Para orientar el trabajo crítico en la actualidad nos parecen clave dos líneas de trabajo real y concreto: a) el carácter instrumental de la urbar-quitectura y b) la necesidad de verificación real de esa aplicación instrumental a situaciones concretas.

Con las metodologías y las tecnologías más perfectas y sofisticadas utilizadas destructivamente pueden producirse (y se producen en los hechos) desastrosos "desarrollos" urbanos y rurales. Cabe como ejemplo en este caso la ejecución de las autopistas urbanas de Buenos Aires, donde una tecnología constructiva de alto nivel de desarrollo y eficiencia produce un objeto de quizás, excelente calidad técnico-constructiva y por otro lado ocasiona un grave daño en la estructura urbana de la ciudad y en la vida de sus habitantes (curiosamente esa idea puede rastrearse desde Cacciatore hacia atrás, hasta llegar al Plan Buenos Aires de Ferrari Hardoy-Kurchan y Le Corbusier de 1937).

Ha llegado el momento de revisar prolijamente, con el mayor respeto y cuidado, las que fueron verdades teórico-criticas "oficiales" de cincuenta años de Movimiento Moderno. Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna 'han incidido en la fractura "identidad nacional dependencia", y no son ajenos a la actual situación de la práctica arquitectónica.

Inmediatamente aparece un segundo nivel de lectura de la cuestión; ¿cómo esas "verdades teórico-criticas oficiales" fueron traspasadas a los países periféricos como el nuestro? Además, esas verdades teóricas, osas nuevas ideas sobre arquitectura venían vigorosamente apoyadas por

un lenguaje formal de vanguardia que las viabilizaba inmediatamente. Hubo un tránsito de ideas-imagen, un traspaso de armados formales que no necesariamente se mantenía ligado a las ideas que les dieron origen. La innegable existencia de ideas no verbales en arquitectura complica el análisis de ese trasvasamiento de los centros a las periferias dependientes.

No todo traspaso del centro a la periferia es necesariamente negativo como podría pensarse en una versión burda y simplificada en exceso. Que un modo de diseño tenga éxito en Alemania no significa que deba fracasar en Gualeguaychú.

Cuando hablo de una revisión prolija y cuidadosa pienso en la ambivalencia que encierra el tema de lo nacional en la arquitectura y también en la idea de no recurrir a eslogans panfletarios.

Parece oportuno reforzar, la atención en los trabajos de verificación del comportamiento real de los productos urbarquitectonicos y reconstruir la unidad de tres momentos del diseño: programación, diseño y verificación. La tarea central del diseño esta flanqueada por la provisión y por la revisión. Lo sensato es que cada revisión o verificación de las obras funcionando sea tomada en cuenta y preceda a la formulación de nuevos programas y nuevos diseños cerrando un ciclo progresivo dé perfeccionamiento y ajuste. Cada nuevo diseño no partirá de cero, no intentará volver a "inventar la rueda".

Es preciso retomar la verificación práctica de los resultados de los diseños urbarquitectonicos con especial atención a las opiniones de los usuarios directos de las obres. El material de tales observaciones, naturalmente, debe ser organizado por la reflexión de los arquitectos para extraer conclusiones generales, leyes o simplemente pautas para diseños o rediseños posteriores. No se trata de proponer una usuariolatria ni que el arquitecto se auto anule en su función específica sino, simplemente, tener en cuenta el "afuera" de su profesión.

De la vida real do las obras obtendremos el único material de observación experimental con el quo es lícito construir el conocimiento teórico y buscar clarificar ideas o principios da diseño renovados, eficientes y flexibles para intervenir en la solución do los problemas que vivimos en la actualidad en nuestro país. Nuestras calles son un laboratorio, soto falta que abramos los ojos a las "experiencias" allí encerradas. En esta perspectiva los planos que dieron eventualmente forma a esa calle fueron instrumentos vitales, quizá fundamentales, pero no fines en sí mismos.

Nuestra realidad construida necesita una reflexión teórica urgente, una clarificación de ideas.

No es aventurado suponer que hay un gran número de ternas por revisar y de ideas y formas que en definitiva son modas superficialmente tomadas consumidas con mayor o menor destreza y astucia y después dejadas al compás que nos marcan desde afuera. Un clima de

competencia de prestigios, de modas formales, envuelve a los arquitectos quienes, peligran en terminar luchando como dos dentífricos o dos marcas do automóviles por el dominio de un mercado crecientemente ratificado. La reducción de la arquitectura a la producción de imágenes, máscaras al servicio de la lucha, afortunadamente es en nuestro medio solo una perspectiva lejana, apenas insinuada, aunque en pleno auge en los países centrales.

Dé ocuparse la arquitectura de una parte del proceso de producción de "obras-mercancía" se llega a la mera producción de imágenes superficiales "obras-mercancías". Ese tránsito de imágenes prestigiosas os naturalmente ignorante de la particularidades nacionales y regionales, lo que asegura su difusión mundial. La conciencia ciara de lo quo nos es propio (nacional-regional) es la única herramienta válida para oponer una arquitectura seria y sólida a ese tránsito de imágenes y pseudoideas. Pero no siervo de nada la reclusión en "lo nacional" como entelequia o colección de mitos petrificados. Se trata de impulsar una polémica en la que la memoria popular y nacional recupero su lugar perdido; antes, hay que recordarnos que existimos, que no estamos do espectadores en el mundo.

3 El "malestar" entre "históricos" y "diseñadores".

Podríamos decir que las ideas pueden "escribirse" o pueden "dibujarse". Al escribirse pueden ser reflexiones sobre lo ya diseñado y es, en este caso, que suele escurrirse de entre las manos del crítico lo esencial, el punto crucial del modo de producción dibujada de ideas, que es el de dar forma, el de construir algo "que todavía no es": el famoso instante en el proceso de diseño de "caja negra", el momento del panel en blanco. El hecho cierto de que ese momento está precedido y alimentado de complejas preexistencias contextuales de todo orden, no hace menos negra la caja ni menos blanco el papel. Y es que el marco social, colectivo, no implica que se esfume el momento individual sino que más bien es la coexistencia de ambos polos dialécticos, la cuestión por resolver. Ante esa dificultad se han detenido intentos de remitir la explicación de un proyecto a una minuciosa enumeración de condicionamos socioeconómicas, políticas, técnicas, etcétera, que rodean al proyecto pero no lo penetran, no lo toman en cuenta.

Ninguna obra es automatice ni necesaria consecuencia mecánica de una época histórica a la que graciosamente llega para representarla "coincidiendo" con lo que se espera de ella. No es un misterio que la historiografía del arte ha hecho abuso de modelos de explicación que en cada época, provista de sus líneas fundamentales y tenidas por indiscutibles, coinciden mágicamente con todas las manifestaciones artísticas y éstas con las científicas en una armonía, que, siendo invención del historiador, se hace pasar por propia de la época. Cada obra vale más o menos según sea funcional para el esquema propuesto.

La superstición cronológica agrega sus inevitables secuencias de primitivos o precursores,

periodos culminantes o clásicos y tardíos o decadentes. Todo lo que no entre en ese esquema es dejado de lado: pero lo que queda en el camino es nada menos que lo esencial: aquello que cada obra individual quiere decimos. No se le da a cada obra el momento de libertad para saber si tiene algo que trasmitimos. El enciclopedismo ahoga la posibilidad crítica, las obras quedan clasificadas cada una en su casillero, con su breve letrerito, con su frase hecha.

Vemos cientos de edificios en el período que va desde la antigua Mesopotamia hasta Egipto: en la habitual sucesión Románico-Gótica-Renacimiento-Manierismo etcétera, reunidos en un libro o contados por un profesor mas o menos "viajado" pero ejercitamos poco o nada la mirada del arquitecto: que selecciona y se mete en alguna de esas obras; se precisaría mirar las obras como lo hacía Le Corbusier con Grecia no como "esos" historiadores clasificadores de objetos inaccesibles, tan alejados de la práctica real de diseño. Claro que, ante la perspectiva de tener que retener una serie de treinta catedrales góticas y sus imperceptibles estiramientos paulatinos como si fueran todas una sola que va cambiando, cualquier alumno rechazará la posibilidad de detenerse en una que pueda interesarle más. Lo que en realidad está comprobando es que se cumple cierta pauta histórica de evolución estilística.

Este ahogo del momento critico por la deforma con historicista toma distintas formas que ocultan la comprensión de lo especifico del diseño.

Entre esas formas una es la reducción do lo formal a una explicación sociologista que actúa en los esquemas de fractura de los que ya hablé en los puntos 1 y 2. Esta especie de miseria de la historia del arte va dando forma a una nueva idea acerca de la necesidad de una tarea crítica más estructural que histórico-cronológica. Una crítica que penetre las obras yen cierto modo las considere recreándolas, imaginándoles trasformaciones, "perdiéndoles el respeto", dejando de mirarlas "desde afuera". Y, obviamente, mirándolas con los propios ojos, con los propios móviles creadores del arquitecto (como Le Corbusier en Grecia). Esto no es fácil porque la deformación histórica incluye como ingrediente el acostumbrarse a memorizar las conclusiones a las que, por ejemplo, llegaron los ojos de Pevsner o de Zevi., o de Krier, si queremos ser más actuales.

El objeto (obra histórica) debe ser tomado como material de trabajo, como inicio de una experiencia proyectual. Es el momento do incluir el sistema proyectual en el tratamiento del material histórico; la selección fragmentaria contra el continuo cronológico que no desaparece sino que retrocede al lugar auxiliar que le corresponde.

La revisión completa de valores establecidos, la recuperación de zonas oscuras de la historia, de personajes olvidados de formas prohibidas, etcétera, son síntomas do eso agotamiento do las ideas comunes en los años 50. Levy Strauss desde la antropología, y Barthes, Benjamín, Adorno, Bachelard y otros, desde la semiología y el estructuralismo, avanzaron en ese

camino. Aldo Rossi de manera sistemática, Krier con sus escritos y ejercicios. Tito Varas entre nosotros en su Laboratorio, y el equipo docente de La Escuelita han explorado esa cuestión. El método de proyecto introducido en el conocimiento de una obra "histórica". Ejercicios de proyectos "a la manera de "(contra la copia culposa y torpe).

Trabajos sobre el Kavanagh y rediseños libros ilustran esa indagación activa del encuentro, antes imposible, entre, diseño o historia. Estos ejercicios son un emergente del malestar entre históricos y diseñadores, que es real, aunque aquí hayamos debido .esquematizado, eliminando posiciones intermedias. Hay un no a la critica como eco muerto de una historia enciclopédica y solemne que abarcaba ya a la del Movimiento Moderno cuya crisis estamos viviendo.

Hay dos modos de eliminar al diseñador concreto del procedimiento creativo o resolutivo o como queramos llamarle. Uno imagina al proyecto como el resultado previsible de un juego de condicionantes, donde la "metodología" da la respuesta justa. Esos condicionantes podrían ser: técnico-constructivos, de sitio-clima y de temática o, además político-económico-sociales, o de respuesta a imperativos genéricos de flexibilidad-crecimiento. Todos ellos importantes pero no nos dicen qué hacer con los mismos en el momento de tornar decisiones proyectuales.

La idea de que el arquitecto depone su individualidad para "modestamente" ponerse al servicio do alguno o varios de esos condicionantes supone que la historia tiene un camino inevitable y que sola irá dando las respuestas

Otro modo, paralelo al anterior y casi infaltable acompañante, era manejar ideas-imagen (la Villa en Poissy, los elementos de Rossi, por ejemplo) a manera de muletas, que refieren cómo quiere ser la arquitectura avanzada de la época, sin complicaciones ideológicas, en una trasmisión digamos "de lápiz a lápiz". Este comercio de ideas-metolodógicas e ideas-imagen no tiene en sí nada de malo, pero puede tenerlo todo. El trato con "ideas-método" e "ideas-imagen" es una realidad en la práctica del diseño y forma la materia del oficio. Que la idea imagen sea la Villa en Poissy o un rancho en San Juan, o ambas cosas a la vez, es ya parte de otra cuestión. Ni todo es determinación social, etcétera, ni todo específicamente formal-geométrico; debemos cargar con las dos cosas.

El juego dialéctico de oposición forma-contenido social debe desarmarse y reconsiderarse, polémica y abiertamente, dejando a un lado los eslogans y trayendo las obras al centro de la discusión. Esa parece ser la tarea teórica más productiva en este momento.

## 4 Manifiestos. Ideas como puntos fijos

Para contribuir a la reconstrucción del aspecto teórico-critico actual y llegar a definir con

más claridad las líneas polémicas y sus posibles deseables desarrollos trataremos ahora la cuestión de los Manifiestos que marcaron los comienzos de la arquitectura moderna en nuestro país. Pero lo importante es señalar que a partir más o menos de tos años 50, esa forma de expresión de ideas se desvanece hasta desaparecer por razones que intentaremos precisar.

Desde ese momento es decir en los últimos treinta años, no habiendo más Manifiestos que buscar, se produce una difusa segregación teórica de modo que la formulación de ideas en arquitectura habrá que buscarla en prácticas concretas como: a) talleres verticales de arquitectura, organizados en Buenos Aires en 1956. en coincidencia con la desaparición de la materia Teoría de la Arquitectura que entra en un eclipse formal (aunque su papel pasa a formar parte del arsenal do ideas que cada grupo docente de taller enuncia y pone en práctica); b) concursos nacionales do arquitectura en los que participan y ganan los mismos equipos de talleres y que sirven para la transformación concreta de las ideas en proyectos y, en alguna medida, en obras construidas: c) textos de las memorias de proyecto cuya relectura dará una imagen de la importancia que se le atribuía a la expresión escrita de las ideas, y también revelará la formación de una jerga "concursera", de características variables según los años, a través de las cuales podríamos descubrir el subsuelo de esas ideas que eran manejadas; y el grupo-estudio ligado, en general, a talleres y concursos que, a diferencia de los mejores arquitectos modernos de la generación anterior, produjo una importante cantidad de obra moderna de arquitectura, que son ideas construidas.

Hubo un paso evidente desde la época heroica del Movimiento Moderno, la del manifiesto, la de la lucha por imponer nuevas ideas en un medio hostil, hasta alrededor de los años 60 en que el Movimiento Moderno ya había sido enunciado y había que construirlo. A partir de ese momento se hace problemática y difícil la convivencia de la teoría y la historia, con la práctica del diseño y de la construcción. Esta práctica concreta del diseño y de la construcción debe aceptar las condiciones del mercado tal cual se dan y. en todo caso, luchar desde la producción del diseño arquitectónico con las limitaciones quo le son impuestas. Al consustanciarse con la necesidad de construir deben dejarse de lado compromisos con principios (tipo CIAM o Wladimiro Acosta) que eran incompatibles con el mundo real. *Es* de la mayor importancia no pasar por alto el hecho de que arquitectos como Wladimiro Acosta. Alberto Prebisch, y de los años 50, Amancio Williams, o Jorge Vivanco y otros, hayan dejado tantos proyectos en las planeras por mantenerse firmes en defensa de sus principios por un modo de entender la arquitectura, por un respeto a lo que podemos llamar ideas irrenunciables.

De una (¿inocente?) confianza en el poder transformador de las ideas *urbarquitectonicas* se pasa a un doble movimiento: de limitación de las aspiraciones de trascendencia social, y de

crecimiento de las obras concretadas; y sigue el camino inevitable y no reconciliado entre dos compromisos: con el oficia y con la realidad social.

Este paulatino abandono de la reflexión en la arquitectura y la confianza en que el diseño podría absorberla ha llegado a un punto crítico en los años recientes. Replegada a su función de instrumento del poder de turno, desplazada voluntariamente de los niveles de decisión de los programas, la arquitectura queda a la deriva.

Le queda un aire refinado e irónico en un mundo de inundados, villas miseria, etcétera, cuya insistencia en no desaparecer sigue sin penetrar en las fronteras de tal arquitectura.

5. El agotamiento de los manifiestos

a) Manifiesto Martín Fierro (1925): b) Grupo Austral (1937), y c) "Antitratado" de Tomas Maldonado (1970). Los dos primeros casos pertenecen al género del Manifiesto con numerosos y calificados antecedentes en la Europa de los años 20; el otro refleja, en cambio, la reflexión teórica más madura y consciente de la irreconocible lucha que fractura al mundo actual, de la que no puede separarse el diseño ambiental. El manifiesto es una forma de expresión de ideas como ruptura abrupta, insolente, con el mundo preexistente. El valor sintético que lo caracteriza lo suele poner al borde del eslogan, lo hace fácilmente prosa de interpretaciones superficiales. Todo manifiesto es promesa de acción, de cambios desencadenados por un gesto de proclama, donde interesa mas la fuerza explosiva que la coherencia o la prolijidad conceptual. Es la idea como germen de la acción transformadora y esta teñida por el aura de "vanguardia" de los que la llevan adelante.

Hay una decisión de choque frontal con lo establecido, un decir "basta de seguir así", una conclusión critica sobre el presente y una propuesta jugada (hasta temeraria a veces) sobre nuevas ideas-principio. En este contexto están sus valores y también sus limitaciones. La Carta de Atenas, toda la producción de los CIAM y la actividad polémica y proselitista de Le Corbusier tienen esa característica.

El campo privilegiado de sus ideas es el futuro y lo nuevo un valor decisivo, anclado en el optimismo y la confianza en el poder de la inteligencia para resolver los grandes problemas del tiempo contemporáneo.

En 1970, ya perdido el tono fácilmente optimista, Maldonado postula aun, sin embargo, el compromiso con el futuro do la humanidad, y lo hace desde lo que él llama "pesimismo constructivo". Esto significa cargar con la opacidad de la realidad, con su resistencia a aceptar utopías, con las dificultades del mundo real.

En esta oportunidad se desarrolla el primero de los puntos citados, a) Optimismo: Grupo Martín Fierro. Leemos en el N° 4, el Manifiesto del Grupo:

"Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público."

"Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que modifica cuanto toca."

"Frente al recetario que inspira lucubraciones de nuestros más "bellos" espíritus y a la afición al anacronismo y al mimetismo que demuestran...", "...Martín Fierro cree en la importancia del aporte intelectual de América previo tijeretazo a todo cordón umbilical..." "... que no significa que finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés."

El N° 1 apareció en febrero de 1924, el Manifiesto es del N° 4 y a partir de los N° 5 y 6 se agrega Prebisch y, más adelante, Vautier con quien escribe la primera serie de articules sobre la arquitectura moderna en la Argentina. En ese momento, aquí como en Europa, la renovación en arquitectura es solo una parte de otra mas amplia donde literatura, pintura, escultura, diseño industrial, etcétera, aparecen unidos en lo que podría llamarse proyecto del Movimiento Moderno.

La discusión de ideas arquitectónicas fue retrayéndose y cincuenta años después resultó difícil reconstruir el terreno común de la discusión cultural. Los nexos entre arquitectos y pintores o escritores existen, y en tos últimos años han crecido pero en un terreno inorgánico, por iniciativas individuales y guardadas todavía en la trastienda.

Jorge Luis Borges, Raúl Scalabrini Ortiz, Leopoldo Marechal, aveno Girondo, Emilio Pettoruti, Ricardo Güiraldes, Xul Solar. Jacobo Fijman, Carlos Astrada, están, entre otros, en los cuarenta y cinco números de la revista, que concluye a fines de 1927. La serie de artículos de Vautier y Prebisch representa un movimiento de ideas absolutamente aislado de la Escuela de Arquitectura, y junto con la visita de Le Corbusier en 1929 precede la discusión entre académicos y modernos de los años 30.

Lo funcional, lo racional, el cálculo ingeniera, pero también el pasado clásico y la decantada arquitectura popular forman el círculo de ideas básicas con las que se estructura el ataque al Eclecticismo y al Academicismo. Todo esto con el esquematismo y las simplificaciones que ya advertimos como sustitutivas del modo proclama o manifiesto.

Hay un lucido texto de Prebisch que sintetiza nuestro tema: "cualquier teoría encierra, dentro de su propia fuerza, el peligro de la degeneración dogmática, cuando no es sometida de tiempo en tiempo a una rigurosa confrontación con la realidad" (N° 30/31).

Quizá seria necesario reeditar la serie de artículos de Vautier-Prebisch y, en ese caso, para

completar una idea de la producción teórica de ese momento, debieran agregarse tres textos más: "Urbanismo" de Vautier con Fermín Bereterbide: el fundamental Vivienda y Ciudad de Wladimiro Acosta y el "Plan para Buenos Aires" de Ferrari Hardoy, Juan Kurchan y Le Corbusier.

Las relaciones de esa producción teórica y de los proyectos y obras consiguientes, de sus fracasos parciales, deben buscarse precisamente en el tema de la comprensión de la realidad nacional. ¿Hasta qué punto esa propuesta de "rigurosa confrontación con la realidad" fue realmente asumida?

El tema del Racionalismo, de los estándares, de los tipos, de las nuevas tecnologías, tomó en general un sesgo internacional abstracto. El terreno del urbanismo, despojado de sus componentes políticas reales y el remplazo de la ciudad real por un modelo de laboratorio son evidentes en el Plan para Buenos Aires citado y sirven de ejemplo para ilustrar este punto. Las ideas sin referencia á la circunstancia nacional propia, sin identidad, quedan en el aire, desenganchadas de su posible concreción.

Wladimiro Acosta, Fermín Bereterbide y Ernesto Vautier y Alberto Prebisch se acercaron en un período a las circunstancias específicas de nuestra ciudad y produjeron obras valiosas, pruebas parciales y mutiladas de las ideas que las animaban. La ciudad de la especulación las sobrepasó "naturalmente" e hizo de los principios de la arquitectura moderna un conjunto de enunciados para soñadores; idealistas, e inocentes. Se reproduce así, la situación ya prevista: la tensión, la fractura entre ideas y realidad concreta; y si la idea se acomoda a la realidad y se deja llevar, deja de ser una idea: no llega a ser ni un cadáver.

Por último debe anotarse que los escritores de Martín Fierro, con frecuencia discuten el tema de lo nacional en la literatura y, en particular, el tema del "Idioma de los Argentinos". Incluso Borges publica en esa época un libro con ese título.

Pero el tema de lo nacional, sintomáticamente, por razones a las que habría que prestar más atención, no aparece para nada en las críticas y proposiciones referidas a las artes plásticas y a la arquitectura, a pesar de convivir en el mismo clima de la revista. Esa preocupación por la identidad nacional es mucho más tardía en la arquitectura. Aparece fragmentariamente en el Grupo Austral; en los textos de Vivienda y Ciudad y, más tarde. Vivienda y Clima de Wladimiro Acosta: en frecuentes observaciones de Eduardo Sacriste, pero no toma nunca un lugar central en la discusión moderna sobre arquitectura.

Las vanguardias arquitectónicas están embarcadas en una cruzada renovadora sin fronteras, para las que el pasado es un lastre, y el futuro es un mundo nuevo, dinámico y acelerado.

En el último número de Martín Fierro, mientras tanto, dice Marechal en un articulo sobre lo nacional: "acostumbrados a la gran llanura sin Caminos observamos que toda ruta comenzaba en nuestro pie".

Cuatro fragmentos

1. "...solo en forma fragmentaria puede hablarse de tránsito de una obra a otra. La espontaneidad, el impulso hacia lo todavía no concebido del que el arte no puede prescindir, no tendría sino ningún espacio, su historia estaría determinada mecánicamente". "...No hay una sola obra de arte que sea eso que ataba la critica idealista, una totalidad". De Tocha Estética de Theodor W. Adorno, Ed. Taurus, pág. 275, de "La historia del arte no es homogénea".

2. "Porque disolvieron la entidad por creer que habla cumplido su ciclo y función histórica de formulación de principios. Ahora decían había que fundar entidades de nuevo tipo, para pasar a la acción, y la cana, firmada por Gropius. Le Corbusier y Giedion entre otros, incitaba a la segunda generación do arquitectos modernos a lanzarse a la política y mezclarse con la comunidad; a actuar en el mundo. en una palabra, para mejorar el medio del hombro y confrontar nuestra herencia teórica con la realidad al por mayor. No pretendo, pues, suscribir ningún martinfierrismo ni falso folklorismo al hablar de la arquitectura aquí y ahora, sino una toma de conciencia regional, el conocimiento de la materia prima fundamental do nuestra actividad." Nota (de Primera Reunión de Me Contemporáneo 1957. Publicada por Universidad Nacional del Litoral-Instituto Social). Articulo "Tareas del Arquitecto" de Juan Manuel Borthagaray, pág. 13.3"

3. ... No, no podría hablar de una idea hecha, aunque ella incubara otras Se trataba de una idea mientras se hacia, cuando todavía no se sabia que pájaro le volaba por encima. Eso pasaba mientras una idea se hacia, sin antecedentes definidos, sin el propósito de aprovecharla, cuando yo no quena plantar una idea para que diera (rutas, cuando la idea se transformaba y todavía no habla terminado do hacerse, tal vez cuando dos o mas ideas se criticaban entre si y se iba formando otra por encima de ellas. Mientras ocurría esto ora que aquello aparecía y me daba el sentimiento de la vida y el misterio. Por eso me interesé tanto por el mientras do las ideas, y el mientras de muchas otras cosas después. Aquello se alimentaba de movimiento, del movimiento que tenia un pensamiento vivo, mientras se transformaba y mientras era libre y desinteresado...". De "Pre-original de Tal Vez un Movimiento" Publicado en Obras Complotas do Felisberto Hernández, volumen III, pág. 209. Editorial Siglo XXI, 1983.

4. "...Al final todos los iniciados en el camino de la arquitectura moderna hemos participado de una u otra manera en la gran marcha hacia adelante. Que hoy tengamos problemas es otra

cosa y no le echemos toda la culpa a los grandes organizadores del evento sino también a nuestra incapacidad y a cierta fácil complacencia para acoplar las tentaciones y las presiones del medio comercial..." De Jujo Solsona, "Desde el papel", revista summa N° 197, marzo 1984. paz 27.

# Identidad en la arquitectura argentina

Ramón Gutiérrez

Publicado en summa Nº 229, Buenos Aires, septiembre de 1986

1. El compromiso cultural
2.

La tarea del arquitecto supone, básicamente, un doble compromiso de carácter cultural. Por una parte el respeto y puesta en valor de la herencia recibida que constituye la memoria histórica de su cultura arquitectónica y urbana y, por otra, la responsabilidad de aportar a la formación de su cultura desde su situación contemporánea. Esta circunstancia implica el dominio de las dos coordenadas: tiempo y espacio y la convicción de que la tarea creativa del arquitecto se inserta en un proceso histórico dependiente del pasado pero que, a la vez, condiciona el futuro.

Lamentablemente, el proceso de colonización pedagógica que aún hoy rige en muchas de nuestras facultades nos formó (informó o deformó) sobre la preocupación de nuestro tiempo -la obsesionante modernidad de nuestras vanguardias, pero poco o nada nos dijo de nuestro espacio (América y la Argentina) y limitó, por ende, la comprensión de una de las variables culturales: la de la valoración de los testimonios edilicios recibidos.

Por otra parte, la modernidad de un tiempo cargado de una abstracción "universalista" resultaba contradictoria con un espacio concreto y, por lo tanto, contribuyó también a una arquitectura de ruptura. El compromiso con la cultura de "nuestro tiempo" derivó en el compromiso con la cultura "del tiempo", es decir, contemporánea aunque no fuera nuestra.

Pesaba, y pesa aún, aquel antiguo complejo de inferioridad ¿que deviene de la ecuación dialéctica decimonónica de "civilización o barbarie"? donde la angustia por estar a la moda, por mimetizarnos con la última novedad, por sentirnos partícipes de la modernidad de los países centrales, arrasaba con la posibilidad de ser a partir de la propia realidad periférica. La arquitectura vivía mas atada a los desafíos de esta modernidad vanguardista que a las potenciales respuestas de una interpretación de la realidad que siempre era limitativa en recursos y amplia en requerimientos.

La enajenación se multiplicaba en la medida en que el mundo de la "cultura arquitectónica" sancionaba y sanciona las jerarquías a través de la manipulación de los medios de opinión que abastecen su propio mercado. En un último regodeó estéril la "crítica" se limita a ratificar "la sociedad de aplausos mutuos" y el inconformismo o la discrepancia son relegados al silencio o

valorados como perversión de marginales e intolerantes.

Una arquitectura carente de teoría (porque la teoría fue pensada en los emisores centrales (para su propia realidad) y que se aplica corno repertorio de formas, de ideas rectoras ajenas, de partidos derivados de lejanas tecnologías y modos de vida, aporta a nuestra cultura confusión y la convierte en depósito de formas y productos trasplantados que brindan efímeras vanaglorias a sus obsesionados autores pero poco aportan a la construcción de una auténtica cultura nacional.

Compartimos la hipótesis de Maritain de que en la historia el bien y el mal crecen conjuntamente y, por ende, aceptamos que estos extravíos forman parte de nuestra cultura y testimonian (sin dudas) a un sector mayoritario de nuestra profesión. Pero es también, o así por lo menos lo creemos, nuestra responsabilidad la de luchar por encontrar otros caminos que el de convertirnos en eco veloz de lo que se genera en las usinas centrales de la costa este de Estados Unidos o el eje Milán-Venecia. El compromiso con la propia cultura no implica renuncia a la modernidad, sino simplemente entender que hay una modernidad propia que nace de la intrínseca realidad. Es la modernidad no solo posible sino responsable en la medida que da respuesta a los requerimientos sociales concretos como veremos más adelante. Esta modernidad propia que transita el eje de nuestro tiempo no es incompatible can la historia concreta de nuestros espacios construidos sino que la perfecciona en la medida que la revitaliza, la refuncionaliza o da nuevas respuestas a las necesidades actuales. La presunta dialéctica entre historia y modernidad se desvanece cuando esa modernidad no es ajena sino qua se articula sólidamente con su realidad. Realidad obviamente histórica y concreta.

La falacia de las vanguardias de nuestro jet set arquitectónico, suscriptoras permanentes de las modernidades abstractas, encubren en el fondo no solo la pereza intelectual de mimetizarse con el último gesto (o morisqueta) antes moderno y hoy posmoderno, sino la incapacidad de asumir la propia realidad como un dato esencial para su obra. Crean así "una. cultura arquitectónica" que gira en el vacío; con sus propias normas, sus exclusivos medios de opinión, sus reconocimientos de éxito clasistas, pero cada vez más desprendidos de todo contenido social y de compromiso con su verdadera cultura. Así podrán venir desde Nueva York, como hizo Gandelsonas, para hablarnos de "preservación contra arquitectura" y proponemos una "lectura de Buenos Aires" a través de tres obras aisladas, una de ellas concretadas (Medrano) y que los propios usuarios se encargaron de modificar sustanciosamente. O nos irán reduciendo las ideas rectoras de la arquitectura a abstracciones geométricas propias de una visión elitista que considera cada obra como "obra de arte" sin compromiso con el entorno físico o con el contexto socio/cultural.

A esta altura conviene retomar la afirmación inicial del doble compromiso cultural con

nuestro espacio y nuestro tiempo. Asumir que el contexto condiciona nuestra propuesta pero a la vez la potencia en su riqueza de dar respuesta a los requerimientos y de dar solución creativa al programa. En definitiva, un compromiso integralmente contextualista. En otro sentido, el desafío de la búsqueda de un lenguaje y una respuesta funcional que contribuya a conformar la identidad del presente con una calidad tal que configure el patrimonio arquitectónico de nuestro tiempo y por ende merezca ser preservado en el futuro.

## 2. El compromiso social

Cuando el arquitecto contemporáneo debe actuar en un área urbana de fuerte contenido histórico-cultural suele tener una actitud dubitativa que oscila entre un historicismo anacrónico y un vanguardismo de ruptura. Ambas actitudes eluden el problema central de la preservación y la puesta en valor en cuanto hace al patrimonio construido y a la necesaria propuesta cultural contemporánea a la cual hemos hecho referencia. El partir de la propia realidad nos indica que si es errónea la mimetización con las modas arquitectónicas también lo es el trasplante de experiencias ajenas en cuanto a preservación del patrimonio.

Las soluciones de centros históricos como Bolonia, Urbino o Varsovia responden a una realidad europea de municipios opulentos, conciencia cívica y participativa de la población, legislación respetuosa del bien común, estabilidad demográfica y problemática de la vivienda resuelta. Frente a esta realidad, nuestros centros históricos en América Latina nos evidencian una presión demográfica sustancial, utilización masiva de áreas por exponentes de la economía informal (ambulantes, etcétera), demanda critica de vivienda y servicios, municipios carentes de poder político y económico, legislación individualista y privatista, carencia de formas de participación democrática y de entidades intermedias de usuarios, en fin, las condiciones de emergencia de la marginalidad.

Nuestras ciudades, construidas por una especulación inmobiliaria sin control que ha convertido el valor del suelo urbano en una de las inversiones más rentables, toda vez que se aprovecha de la plusvalía generada por las obras públicas (servicios, infraestructura, etcétera) que paga toda la comunidad, requieren una modificatoria operacional decisiva. No se trata de conservar una arquitectura para la nostalgia o el consumo exclusivista de una "élite culta" sino preservar estos imprescindibles testimonios culturales en una dimensión dinámica que adquiere sentido en los usos vigentes y las respuestas a demandas sociales. No nos es posible hacer grandes inversiones en la preservación del patrimonio para un goce del "turismo" (por muy "cultural" que éste sea) sino que debemos dar prioridad a la recuperación para mejorar la calidad

de vida de los usuarios habituales, residentes y trabajadores, que utilizan las áreas históricas. Por ello, toda política que trascienda la recuperación del monumento aísla doy se proyecte en el conjunto urbano o barrio debe articularse con una acción que potencie las calidades de ese patrimonio como respuesta social y, peculiarmente, con una política de vivienda de interés social.

El patrimonio construido tiene un valor económico cuya obsolescencia prematura suele ser declarada por la especulación inmobiliaria. Sin embargo, su refuncionalización o reciclaje asegura una vía plena de posibilidades para una circunstancia de crítica escasez de recursos como la que padecemos. Es cierto que ello no conforma las expectativas de políticas de vivienda realizadas para las grandes empresas constructoras (que requieren altos cupos y vivienda nueva) pero a la vez daría respuesta a una forma de trabajo más artesanal, de pequeñas cuadrillas conducidas por un profesional y con la participación más directa del usuario. Aquí la opción es clara, o seguimos los presuntos caminos de la modernidad ajena que nos hablaba de prefabricación pesada, de grandes conjuntos licitados con suelo urbano, proyecto, construcción y financiación, y que nos dejó desde los medios caños de Alsogaray a los FONAVI, o asumimos la modernidad posible de recuperar patrimonio y dar respuesta a la demanda social con mayor calidad.

Cambiar las políticas de vivienda para lanzar líneas de crédito a refuncionalización de vivienda parece ser una de las claves de una alternativa de trabajo profesional que sea capaz de resolver las disyuntivas de las dos coordenadas: valorar culturalmente nuestro espacio solucionando los requerimientos de nuestro tiempo. Es decir, haciendo una buena arquitectura que consolide la conformación de nuestra identidad.

## 3. Identidad y alteridad en la Argentina

En definitiva, la identidad de la arquitectura contemporánea se construye a partir de los parámetros de espacio y tiempo. La prescindencia del primero nos lleva a los extravíos permanentes de la moda y la abstracción; la negación del segundo nos retrotrae a un anacrónico historicismo que frecuentemente es de la historia de otros.

Parece tan obvio el tener que partir de la propia circunstancia para que la arquitectura confiera identidad que no seria comprensible la persistente actitud de negarla. Aquí el problema radica en que el americano, el argentino y, muy especialmente el porteño, tienen una realidad de identidades culturales escindidas. No es que falta identidad (como diría Fermín Chávez) sino que abundan identidades superpuestas, sumadas e integradas.

En el caso de Buenos Aires, la histórica negación del territorio para proyectarse a Europa permanece en esa doble actitud de complejo de inferioridad hacia los países centrales (Europa,

Estados Unidos) y complejo de superioridad respecto del resto de América.

Querer ser y no poder, parece el resultado de quienes han ensayado todas las variables de la tilinga mimetización. El horizonte cultural americano y el compromiso con el continente aparecen como ráfagas en las coyunturas adversas (Malvinas) y se mantienen solamente en aquellos sectores capaces de interpretar el sentido profundo de la solidaridad. Hay pues, identidades diversas, regionales y locales, pero hay también

El desafío por la construcción de una identidad y éste depende de la vocación y voluntad del argentino.

La opción por la modernidad abstracta que negó la supuesta "barbarie" americana, nos dio una pátina culturosa con una inteligencia de reverentes modales con lo extranjero. Hoy parece un proyecto truncado a medio hacer que apela a las caricaturas de las novedades que nos remiten. El otro es un proyecto de identidad marginal que implica aceptar las distinciones y proyectar respuestas a partir de nuestros problemas (que son comunes a buena parte del continente) yen una perspectiva cultural americana. Ello no implica borrar nuestras contradicciones sino construir una identidad a partir de ellas es decir, asumiendo plenamente como basamento y punto de partida do nuestra actual situación plagada de esquizofrenias entre lo que somos, lo que decimos que queremos ser y lo que estamos queriendo ser efectivamente. El respeto a las modalidades regionales y locales con SUS propias identidades permitirá enriquecer una identidad integradora de la realidad argentina.

La sedimentación de nuestros testimonios culturales arquitectónicos y urbanos nos requerirá actitudes diversas según los casos. Unas para consolidar lo existente, otras para reforzar los valores permanentes y otras, en definitiva, para construir la nueva identidad arquitectónica desde la obra contemporánea.

Una actitud coherente y respetuosa que se preocupe por construir esa identidad asumirá siempre una posición contemporánea porqué en definitiva es la responsabilidad vigente del arquitecto. Pero también deberá enfatizar la comprensión de nuestro espacio continental y territorial pues allí está, indefectiblemente, enclavado nuestro destino americano.

# Observaciones sobre la "nueva critica" latinoamericana de arquitectura.

Pancho Liernur

Publicado en summarios Nº 122, Buenos Aires, Marzo-abril 1988.

---

Al analizar las más recientes reflexiones en torno de la arquitectura contemporánea de América Latina no pueden dejar de advertirse aquellos fervores, ideologemas temáticas y tics intelectuales que señalan más allá de una unidad elemental proporcionada por el marco geográfico y mondógico, la emergencia de una "nueva generación". Congresos, bienales, coloquios, jornadas, publicaciones y encuentros persona los o grupales han ido definiendo y afianzando en los últimos años los perfiles de un conjunto de estudiosos que, además de una colocación equivalente en los medios en que actúan, comparten las "delicias" del ingreso a la quinta década de la vida.

No ignoro quo muchos de los rasgos y problemas comunes que pueden detectarse son o fueron también comunes a otros momentos de la crítica. Tampoco intento forzar simplificaciones o reducciones do diferentes ideas y conceptos para poder inscribirlos malgre lui en un presunto espacio compartido.

De todas maneras, creo que aun con dichas reservas no resultaría menos seductivo desconocer que una cierta fibra común recorre estos trabajos, distinguiéndolos de un simple conglomerado de expresiones individuales. Es difícil poner en duda el hecho de que la problemática o, dicho de otro modo, la articulación entre condiciones de operación y cuerpos de ideas disponibles, que caracteriza a esta "nueva crítica", difiere en aspectos sustantivos de aquella que singularizaba a la generación precedente.

Poro si ello es así deberíamos admitir que, además del afianzamiento de nociones distintas, de diferentes áreas e instrumentos de análisis y, consecuentemente, de nuevas miradas, es necesario también que nos hagamos cargo de un nuevo cuerpo de dificultades y obstáculos. A estos últimos intentaré básicamente referirme en los párrafos que siguen.

Sería un error, sin embargo, atribuir la irrupción de esta "nueva generación" a la "natural" reiteración del ciclo del tiempo o a un genérico Zeitgeist. Resulta más productivo tratar de reconocer de qué manera las nuevas condiciones históricas han determinado la disciplina arquitectónica, y mediante qué expresiones particulares tales determinaciones se presentan en nuestra región: interesados por la crítica, comprobaremos seguramente que esta no ha podido

eludir sus efectos.

Es evidente, por ejemplo, que en el último tramo de este siglo la arquitectura ha vuelto a identificarse como un fenómeno de cultura, superando el perfil de moro resultante del proceso productivo y tecnológico al que había sido confinada durante la hegemonía del International Style a partir de la segunda posguerra. En cuanto fenómeno de cultura, la disciplina ha venido recuperando la potencialidad discursiva de obras y proyectos, y con ella su capacidad significante. La acentuación de la reflexión crítica se produce como consecuencia de este fenómeno global.

Si durante el período precedente una obra ora entendida como producto "natural" (casi inevitable) de las exigencias programáticas, y por esa razón, requería solo una descripción neutral, ahora sucede que la conciencia del carácter sígnico de los productos arquitectónicos ha provocado una pronunciada necesidad de lectura, esto es de interpretación, dando lugar al florecimiento de la crítica. Pero no podemos olvidar que este fenómeno es simultáneo al de transformación cada vez más evidente de- la arquitectura en evento puramente publicitario, y sujeto, en consecuencia, a los vaivenes del gusto y de la moda. Al dar lugar a una degradación de sus contenidos, como resultado de un acalorado consumo, ello ha provocado una compulsión cada vez más intensa a la creación de "nuevos" significados, de "nuevas historias" potenciándose así aún más la expansión del discurso crítico.

¿Cómo no tener en cuenta, además, la explosión de la universidad? La multiplicación incontrolada de la población de las escuelas de Arquitectura actúa sin duda como poderoso medio acelerador de los procesos que estamos considerando. Más y más profesionales son formados en ellas según el modelo albertiano o, en su defecto, morrisiano, de arquitecto "proyectista del universo", con el resultado de que, llegado el momento del choque con la "ciudad real", la crisis histórica de la disciplina se dispersa y ahonda en los millares do nuevos egresados, exigiendo una suerte do "crítica-lazarillo", capaz de conducir a la desorientada multitud a través de un embriagador y mudo laberinto do formas, principios, nociones y pericias cada vez más incomprensibles o inconexos. Por si esto no bastara, la superpoblación do presuntos arquitectos, en condiciones de generalizado desempleo y confusión ampliada, ha dado lugar a la hipertrofia de una actividad que funciona como válvula de escapo, como transitorio facsímil de lo real consumido con avidez. Me refiero a la industria editorial. Ligado a la publicidad, este epifenómeno ha traído como consecuencia el aumento de la demanda de esa especie de eslabón perdido entre el ladrillo y la palabra escrita que somos los críticos de arquitectura.

En América Latina, peso a la deuda externa y a las grandiosas carencias de nuestros países, la fascinación por la hoja impresa, la buena fotografía, el dibujo sugestivo y la tapa colorida no ha

sido menos intensa que en latitudes más afortunadamente provistas para estos consumos. Nos hornos sumado de este modo, aunque con alguna modestia, a la alucinación colectiva por la cual lo valorable deja de ser la concreta creación o modificación de lo real, que resulta remplazada por su representación; y a tal extremo que todos hornos visto a más de un maduro y apreciado colega redibujando su obra construida y algo fuera de moda para hacerla aparecer, remozada, bajo la nueva luz del papel ilustración.

Por último, no poco debo haber influido en la instauración de esta "nueva generación" de la crítica lo quo podríamos designar como la "herencia do los 60", con su decisiva impronta do corrosivo espíritu, con su búsqueda de explicaciones o razones últimas para la Historia, con la apertura del riquísimo abanico do instrumentos y modalidades de análisis, desde la psicología a la lingüística, desde el estructuralismo al marxismo.

No en vano hemos atravesado juntos el tiempo do las "grandes demandas", no en vano hemos festejado la "muerte" de la arquitectura, compartiendo su desintegración en los múltiples cauces de aquellos instrumentos y disciplinas, y asistido luego, un poco sorprendidos, a su renacimiento, decretado con casi sospechoso apuro.

Pero aun cuando los factores hasta aquí enunciados pueden ayudar a entender las razones de esta "nueva crítica", es evidente que no bastan para completar su perfil, su sistema de diferencias. Creo que este puede articularse en torno de algunos rasgos fundamentales, como la noción de autonomía de la crítica, la pregunta sobre la modernidad y la actitud frente a la relación autonomía-heteronomía de la producción cultural en las condiciones de la periferia. Seré más explícito: la idea de autonomía puede entenderse como un intento de superación del estadio "ingenuo" que caracterizó a los textos que nos precedieron. Como he dicho precedentemente, en estos textos el discurso escrito sobre la arquitectura debía actuar a modo de vocero de le obra construida, acompañándola en sus manifestaciones bidimensionales. Aquí, el texto se limitaba a "describir" aquellos aspectos sustantivos da los cuales no podían dar cuenta fotografías o dibujos. Las palabras no representaban la obra, sino que completaban su presentación "verdadera". Es cieno que existieron también la observación sagaz, la valoración culta, la crítica comprometida ética y socialmente. Sobre tales bases; lograron construirse trabajos precursores, en los que hoy podemos apoyarnos. Sin embargo, no es menos cierto que tales trabajos funcionaron a modo de excepciones.

Los textos de la "nueva generación" se colocan, en cambio, en una posición radicalmente diversa: la palabra escrita, el discurso acerca de la obra, se presentan en ellos como una producción autónoma; su existencia está obviamente ligada a la realidad construida o proyectada, pero no se inscribe ni identifica unívocamente con ella. Se genera así una relación de

interdependencia entre universo real y universo discursivo, para la cual el reconocimiento de la diferencia entre ambos planos constituye el acto fundamental.

En la "nueva crítica", la distancia entre la abeja y el arquitecto coincidiría así con la mediación entre la respuesta automática a las necesidades y el "proyecto", del que solo la palabra está en condiciones de dar cuenta, en tanto expresión fundamental de la sociabilidad humana.

Frente a la comprobación tradicional de que ninguna reflexión sobre la arquitectura es posible sin arquitectura, la "nueva crítica" parece haber comenzado a operar en la certidumbre de que ninguna arquitectura existe a su voz sin palabras que la designen y la validen o rechacen.

El segundo rasgo al que he hecho alusión (la pregunta sobre la modernidad) puede sor mejor explicado si se lo liga a otra noción, la de "espíritu del tiempo". En efecto, la crítica de la generación que nos precede oponía a la voluntad de la "objetividad" antes mencionada la creencia de que esta objetividad, asta especie de realismo técnico, debía funcionar de ese modo en respuesta a las "necesidades de nuestro tiempo", igualmente "objetivo".

De ahí que en nuestros países, "objetivamente atrasados", esta crítica no podía menos que invertir su comportamiento, desplazándose desde una posición de efecto, en los países centrales, a una posición de causa. En otras palabras, su razonamiento podría resumir» del siguiente modo: "a manera de respuesta al Zeitgeist contemporáneo, se ha desarrollado una "arquitectura moderna", buena parte de la producción de nuestros países no se ha incorporado aún a este Nuevo Tiempo, no lo ha asumido como propio y, en consecuencia, nos encontramos frente a una arquitectura pasatista y carente do tensión. La crítica es la conciencia de esto Zeirgeist y por eso su misión consiste en empujar a la producción hacia formas concretas de abandono del pasado y de reconocimiento del presente.

Por tal motivo, los más avanzados entre los trabajos que preceden a los de esta "nueva generación" profirieron descartar el rol de voceros de la obra, al que el objetivismo por otra parte los impulsaba, asumiendo en cambio una actitud de estímulo y guía hacia la realización en sentido estricto del "espíritu moderno".

Todos conocemos la continuación de la historia. En los años que siguieron, las obras fueron mostrando infinidad de problemas, se multiplicaron en imprevistas operaciones y muchas veces mostraron inesperadas disfunciones, que fueron poniendo en crisis las afirmaciones primeras. Frente a la manifestación de esta crisis absolutamente desprovista de-atenuantes se sitúa la "nueva generación", y esa condición es común a todas sus expresiones. Lo nuevo os que la modernidad so presente como un problema.

Conviene notar sin embargo que, a partir de aquí, se han ido trazando al menos dos caminos. Para algunos, ha llegado la hora de decretar la muerte de la modernidad y, por lo tanto,

del discurso precedente. Lo que resulta curioso es que la operación mediante la cual se presenta el certificado de defunción muestra al cadáver llamativamente vivo. En efecto, en esta inflexión "antimodernista" las obras "malas" se presentan como manifestaciones de la ruindad, de la miseria del Tiempo Moderno; son síntomas de la profunda enfermedad del Zeitgeist que nos toca vivir. Recuperar otro tiempo, el del origen, el de la Armonía, para obtener como consecuencia una obra purificada, es la misión que se reconocen quienes de este modo razonan. Se mantiene así el paradigma anterior, basado precisamente en el Inflexible manifestarse de aquel espíritu misterioso. Para otros, en cambio, es el cuestionamiento de la fundamentación ideológica de esta determinación lo que debería permitir el abandono del moralismo y el finalismo que, como rómoras premodernas, caracterizaban al discurso precedente, más allá de su propia auto-proclamación modernista.

El tercer rasgo que parece identificar a la "nueva critica" de la arquitectura latinoamericana es, como ya lo he enunciado, la actitud frente s la cuestión autonomía-heteronomía en la producción cultural. Particular resulta en esto sentido el énfasis con que esa crítica reivindica la posibilidad de autonomía como parámetro positivo de valoración. Se trata do una posición que difiere en modo sustantivo de la línea dominante en los estudios precedentes, por los que resultaban privilegiadas la "internacionalización "de la producción construida y supuesta al día con las corrientes universales de la cultura arquitectónica.

La existencia de la voluntad de búsqueda de un marco común latinoamericano, de le que las mencionadas ocasiones de intercambio constituyen una expresión evidente, es un fenómeno verdaderamente nuevo, que coloca a la crítica de la "nueva generación" en la tradición latinoamericanista que ha caracterizado a los estudios de Historia del Arte y de la Arquitectura de la región; de tales estudios, el pensamiento sobre el accionar presente ha estado, hasta la actualidad, frecuentemente escindido.

Es indudable que estos rasgos permiten apenas un primer reconocimiento de lo que parece presentarse como un auspiciable fenómeno. Tampoco pueden caber dudas de que aun así ya es posible advertir abundantes manifestaciones de sus consecuencias positivas; me refiero, por ejemplo, a la decantación de una importante masa de estudiosos, y con olla de un pensamiento cada vez más denso y genuino; a la aparición de nuevos enfoques y de una creciente comprensión de importantes episodios acerca de la formación del habitar contemporáneo; a la multiplicación de estudios conscientes y profundos en el marco do nuevos ámbitos y nuevas condiciones para su desarrollo futuro.

Sin embargo, los factores compulsivos que han, dado lugar a este florecimiento ce-tico sugieren la necesidad de prevenir y controlar las distorsiones que este "abrupto pensar" tiende a

generar. Las siguientes son algunas de ellas. No es posible atribuirlas, por supuesto, a la totalidad de las expresiones de esta "nueva crítica", pero pueden sor asimiladas a una suerte de no deseados compañeros de viaje, cuya existencia, para ce imprescindible al menos registrar: aunque algunos no han ocupado por ahora nuestro compartimiento, es seguro al menos que ya han subido al mismo tren.

1. El cruce entre crítica y teoría

Muchos de nuestros trabajos supe ponen ambos niveles del pensar: igualan a organización de las ideas encaminadas a abordar la acción con su puesta en cuestión, a las remitidas a los resultados de esa acción. Y si no caben dudas de que, en última instancia, la crítica actúa transformando la realidad, y tal es su finalidad, lo que no obtiene adecuada respuesta es la pregunta acerca de la distancia que de ella la separa. Se promueve de tal modo un efecto inmediato, constructivo: en esta dirección, la crítica se desliza hacia la Teoría.

Así, es frecuente que los ensayos y análisis Críticos de la "nueva generación" apunten hacia la validación de una u otra corriente de la estética arquitectónica contemporánea.

Con no menos ingenuidad que los antecesores que actuaban como "compañeros de ruta" de los "grandes maestros", buena parte de la actual critica latinoamericana tiende a desplazarse, sin demasiados recaudos, del ámbito del análisis al de las operaciones, transformando a esta actividad en una virtuosa reemplazante del más modesto *parche mi piace,* que enarbolaban quienes en tiempos pasados se oponían al monopolio cultural de un "funcionalismo" reducido a preceptos de manual de instrucciones.

El ejercicio de travestismo así operado se manifiesta a través de distintas expresiones. Puede observarse entonces cómo, en tanto algunos se empeñan en encontrar construcciones teórico-académicas que, a modo de inconsciente bendición del pasado, demuestren raíces historicistas en cierta producción moderna consagrada, mediante similar movimiento en sentido contrarío otros se afanan en la búsqueda de ejemplos históricos que se "adecuen" al gusto hoy hegemónico. En los últimos tiempos la operación más habitual consiste en sustentar lo local (las versiones del ascetismo criollo, el encanto de mostrarse "nativo") mediante elaboradas versiones de la cabaña del buen salvaje, de vitrubiana memoria. La crítica actúa aquí como la artillería de los viejos combates, desatando las campañas de ablandamiento del enemigo con las que se iniciaba la batalla, para preparar tras de sí la carga triunfal, lanzas en ristre, de los caballeros de la Teoría.

A mi juicio, esta función instrumental do una crítica que, acortando distancias con los resultados operativos, actúa como aliada de la Teoría, os altamente peligrosa. Pedida su

autonomía en la convivencia y el pacto, un nivel de sabor contamina al otro; y un vez de potenciarse mutuamente, de resistir y transformarse el uno, de buscar incesantemente nuevos caminos, nuevos cauces a su acción corrosiva el otro, ambos se anulan en un no por erudito menos inconsistente ejercicio de elocuencia

Sortear el obstáculo de la inmediata validez, evitar la reducción de la crítica a una "justificación del cuadrado", sostener su independencia frente a las demandas de la práctica proyectual o a las seductoras invitaciones de la Teoría, parecen ser algunas de las líneas de trabajo que permitirán superar esta compleja superposición.

## 2. La clasificación como recurso

Quizás heredada de nuestros antepasados coleccionistas, esta modalidad de trabajo se manifiesta como expresión de una suerte de compulsión estática: agrupar una información que se presenta incomprensible y caótica según una forma armónica.

La clasificación es sin duda un elemental procedimiento de puesta en orden de materiales que, de otro modo, resultan confusos, dificultando su análisis racional. Lo que no siempre logramos advertir con suficiente convicción es que la clasificación es solo un paso de la investigación o de la búsqueda de comprensión de la realidad, implícita en toda actividad intelectual.

Buena parte de nuestros trabajos se reduce entonces a ordenar objetos, personajes, escritos, opiniones e ideas con el ingenuo placer que proviene de la designación en tanto privilegio divino: bautizar como acto místico primigenio.

En sus estadios más elementales, el síndrome clasificatorio remite a sencillas agrupaciones cronológicas o temáticas, en cierto modo ideológica o teóricamente neutras. Mayores problemas se ponen en movimiento cuando las clasificaciones cuentan con nuestra copiosa imaginación: Las arquitecturas se dividirán así, según heterotópicos sistemas, en racionales e irracionales, expresivas o ascéticas, populares o cipayas, construidas o de cartón, dibujadas, eclécticas, posmodernas, protomodomas, tardomodernas, modernas. De esta manera, la discusión corre el riesgo de Trasladarse a Bizancio.

¿Corresponderá aquí la designación de "vernáculo", o será mas apropiado "regional", o quizá "local"? ¿Es aquella una obra "racional" o "funcional", "moderna", "de cajas blancas" o de "techos planos"? ¿Habremos de juzgarla más ajustadamente como "objetiva" o "constructiva"?.

La crítica clasificadora se instala así en un espacio sin tensiones, como que su propósito es que desaparezcan las incómodas quebraduras qua separan entre sí a las obras y a los

acontecimientos, camuflándolos bajo el trazo grueso de sus subdivisiones. Pero la serenidad que esta crítica provoca es solo aparente y momentánea, por cuanto es incapaz do encarnarse en sus objetos, los que, con la fuerza de sus contradicciones y conflictos, no tardan en volver a triturar las delicadas geometrías de nuestra imaginación.

3. El embate de la Ciencia

Metáfora igualmente religiosa, la del pecado originario conduce a un cientificismo fuera de lugar. La crítica es, según se sabe, una actividad de límites profesionales ambiguos. Como más arriba decíamos, el crítico de Arquitectura oscila entre la palabra escrita y el ladrillo. Su proveniencia profesional lo condena siempre; su pecado es originario, gestado en el acto mismo del nacer.

Si es literato, historiador o filósofo, su palabra deberá siempre soportar la corrosión proveniente de la empiria , de esa embriagante sensación vital que otorga la práctica de la transformación material, concreta, de la vida humana; una embriaguez a la que sus propios protagonistas atribuyen características inefables y a la que declaran imposible de transferir o traducir. Si es arquitecto, se le reclamará siempre por la inconsistencia de sus conocimientos teóricos, literarios, filosóficos e históricos: desde esos ámbitos de saber esperará siempre una mirada acusadora o, en el mejor de los casos, benévolamente comprensiva. Esta falta do consistencia teórica conduce en muchos de nosotros a la adopción intransigente -más papista que el Papa de los postulados de los "otros".

Con frecuencia empleamos por esa causa, formas argumentales con pretensión de cientificidad, preferiblemente a La manera de las ciencias sociales, más cercanas a nosotros, al menos por su "contaminación" con la literatura. La crítica de Arquitectura busca en este caso su validación en estadísticas económicas, en encuestas, en testimonios orales. Deberá también estructurarse según otras modalidades de esas áreas del conocimiento: su escritura se presentará en primera persona del plural, Organizará sus oraciones en transitivo o en futuro indefinido, someterá al lector a un infernal aparato bibliográfico, remitirá a autores de las ciencias citadas, tendrá en lo posible como meta la transformación de la sociedad. Lo que esta crítica no se halla en condiciones de soportar es, por ejemplo, el mudo instalarse do la belleza o incluso, paradójicamente, los valores de la pura materialidad para el espíritu humano. Fascinada por la organización de las cuadrillas de trabajadores que la construyeron, segura en el conocimiento de la exacta cantidad de agua que consume, así como de las particularidades constructivas de los sistemas de cañerías, mediante los cuales funciona, esta crítica no podrá decir, parafraseando a

Benjamin, una sola palabra que permita comprender nuestra emoción frente a la Fontana de Trevi.

4. La opinión Impune

En el polo opuesto al de la compulsión cientificista nos espera tentación hacia la opinión impune. Se trata de una alternativa en la que el crítico procesa una suerte de Einfühlung remozada, una aproximación espontánea cuyo valor radicaría en la autenticidad de quien la lleva a cabo. Es sabido que esta modalidad crítica se vincula teóricamente con las distintas manifestaciones del existencialismo.

Mora bien, aunque no pongamos en cuestión la validez do los resultados que suelen obtenerse con este tipo de enfoque subjetivista, lo cierto es que propone algunos problemas que no conviene eludir. El más importante es a mi juicio el que proviene de la confusión que tiende a producirse entre la opinión extraída de un profundo compromiso personal con las ideas sustentadas más allá de los obstáculos que pueden enfrentarse y la manifestación irresponsable de lugares comunes.

En otras palabras, la crítica existencial se haría productiva en la medida en que se ¡sumiera en tanto tal, vale decir en tanto pensamiento crítico, negativo frente a la natural estabilidad de lo dado: puede uno recordar a figuras como Nietzsche, Benjamín o nuestro Martínez Estrada para dibujar un paradigma do este tipo de actitud. El límite de esta crítica existencial, o al Danos sus bordes más evidentes, radican en su funcionamiento como continuidad sustentación de lo dado, como caja de resonancia del "sentido común", como afirmación de las corrientes más conservadoras tal pensamiento: es en este espacio, en amo mera opinión vulgar ampliada por los medios de difusión, donde este tipo de critica no solo pierde su probable efectividad, sino que conduce al callejón sin salita de la trivialidad.

No resulta extraño que esta modalidad le la critica tienda a desarrollarse en nuestros países, tan proclives a instalar formas autoritarias, no democráticas, de la vida civil y cultural: es precisamente en tales condiciones, cancelada toda posibilidad de polémica abierta, de puesta en cuestión de sus fundamentos, que la opinión presuntamente libre puede deslizarse más fácilmente hacia la impunidad.

## 5. Adhesión pasional y moralina critica

Expresión amplificada de la opción existencial, la crítica de adhesión pasional constituye una estrepitosa forma de auto-negación.

El crítico apasionado ha alcanzado el Grial; no importa cuál sea la problemática en cada caso; él ha bebido de la fuente maravillosa y ha logrado de una vez y para siempre la paz del espíritu. Y desde allí se lanza sobre las cosas, las que se adaptarán o no a la matriz con que las juzga, única e infalible. Por sus características, la crítica de adhesión pasional suele alimentarse además de moralina: distingue sin dificultad ninguna el Bien del Mal, y desde esta distinción establece sus juicios. Valores morales y legalidad estética constituyen a partir de este cruce una entidad segura por sus postulados pero imposibilitada de dar cuenta de sus objetos: las acuarelas vienesas de Hitler no serán cuestionadas por ser la obra de un pintorzuelo mediocre, sino por provenir do un deplorable asesino.

Así, el moralismo crítico, saludable por cierto como manifestación civil, tiende a aplanar su objeto bajo condenas a priori, externas a su propia cualidad. Lo paradójico es que lo único que consigue esta exterioridad es dejar intacto el objeto que se proponía atacar, e indefenso el que creía reivindicar. No se trata de oponer, al crítico apasionado, el paradigma de Mefisto. Es lícito, y a mi juicio imprescindible, también un compromiso ético y moral con nuestros pueblos embrutecidos y humillados. Poro, ¿no deberíamos ser capaces de separar con claridad los planos diversos que constituyen a las obras? Y nuevamente, ¿la Fontana de Trevi no os evidentemente algo más que el resultado de una sumatoria, en la que la maestría de Salvi resulta anulada por el espíritu reaccionario del achacoso accionar de Clemente XII? Y si esto es así, ¿por qué aplicar parámetros diversos al análisis del presente?

## 6. La seducción de la literatura

Como parece resultar inevitablemente de la ambigüedad señalada entre el ladrillo y la palabra, es frecuente que muchos de nosotros nos veamos atraídos por la textualidad de nuestro trabajo.

En rigor, lo que suele sucedemos es que la atracción proviene más bien de fuentes externas. "Cenicientos" en los ambientes de humanistas y cientistas sociales, los que escribimos sobre Arquitectura solemos encandilarnos frente a las "maravillas" que se nos ofrecen en el ámbito de los filósofos, literatos o historiadores. Carentes de una reconocida capacidad de discernimiento profesional en tales lides, parece inevitable que tendamos así a guiarnos por el también de la

moda. Sartre en la prehistoria, Lévi-Strauss más adelante, después Foucault, y Benjamin, Vattimo, Baudrillard o Habermas en los últimos tiempos: nuestros textos suelen transformarse así en penosas paráfrasis de los autores de turno; y por añadidura, predigeridos por comentarios de segunda mano. Es frecuente entonces que en ellos abunden la contusión y la superposición de lógicas arguméntales, las traslaciones literales de conceptos o imágenes, las modalidades discursivas sugestivas porque suenan "como se debe", pero que arrojan poca o ninguna luz sobre los temas tratados. Las palabras nos desbordan, y el resultado se presenta ininteligible incluso para iniciados e interlocutores cercanos. Solemos confundir en estos casos la complejidad que naturalmente constituye los hechos quo intentamos comprender con la complejidad del texto que los trascribe, algo que podríamos llamar simplemente mala escritura. El parafraseo insistente, la citación inagotable, la incontinente desgranación de nombres de autores, habitualmente desconocidos para los lectores, la apelación a títulos inhallables, son solo algunas de las manifestaciones esnobistas de estos amoríos críticos.

## 9. Negatividad o Tabula Rasa

Se ha sostenido en distintas oportunidades la necesidad de una crítica negativa, destructiva en un sentido alto, en el sentido que Benjamin proponía al identificar al crítico con quien se abre camino en un bosque, echando abajo troncos gigantescos y antiguos. Hemos asimilado también la crítica a la tarea psicoanalítica, comparando nuestra labor con la del profesional que procura desmantelar los bloqueos que, instalados en la memoria del paciente, impiden su vida plena. Pero desechar escorias o desplazar obstáculos, con ser la tarea central que nos ocupa, no supone descartar la totalidad del material que debemos analizar.

Gramsci se ha ocupado lucidamente de esta confusión entre negatividad y tabula rasa. La negatividad de nuestra critica debería asumir también (cosa que no siempre ocurra) el riesgo de la afirmación, el riesgo de arrojar los dados, iluminando aquellos aspectos de las obras o los acontecimientos que observamos que supongan afirmaciones humanas, en cualquiera de los niveles en que se manifiesten; sean estos éticos, estéticos o técnicos.

La negatividad, la destructividad que deberíamos reivindicar no suponen una tan infantil como inefectiva liquidación indiscriminada del objeto de análisis. Se trata más bien de una paradoja que admite simultáneamente negación y afirmación, y cuyo "ser negativo" radica en la absoluta autonomía de juicio en relación con cualquier tipo de práctica política, ideológica o cultural, e incluso, o principalmente, arquitectónica. Una tal crítica se propone así como irresponsable frente a los resultados inmediatos de su acción; o, en otras palabras, no puede

medirse por una productividad táctica: su responsabilidad, mucho más difícil de sostener, se plantea ante el conjunto del devenir. Y decimos "difícil", reconociendo que muchos de nuestros trabajos, buscando separarse de la demanda da operatividad, tienden a presentarse con un perfil catastrolista en el que, producto quizás do un profundo milenarismo ideológico o político, nada de lo que produce este "mundo detestable" puede ser rescatado o reconocido en sus valores.

Ultimo producto do una generación que atravesó protagónicamente la tormentosa década de las utopías, la crítica de tabula rasa conduce paradójicamente al extremo opuesto do su presunto objetivo: el gesto desesperado do aniquilación de todo valor se afianza precisamente en la nostalgia por un mundo de valores absolutos, que se comprueba cada vez más distante e inalcanzable.

10. Relación entre crítica e historia.

Que la historia solo es pensable desde el presente, porque el presente os nada más que una conclusión momentánea de la historia, es algo que muchos historiadores se han encargado de explicar de distintas maneras.

El problema en nuestro caso no radica en detectar la relación entro la crítica-presente y la historia-pasado, relación inevitable e indudable. El interrogante al que debes buscar respuesta consiste en la diferencia entre ambas. Empleando una forma negativa, podríamos decir que la Crítica no es historia, no emplea los mismos métodos, no se valida del mismo modo. Pero esto es insuficiente.

La Crítica parece hallarse de este lado de la frontera que el historiador busca parase mas allá de su objeto. Una re sin "distancia" de su propio objeto de análisis es lo que la caracteriza; y en esta encía de espacio se encierra una de sus más difíciles condiciones.

Ante esto, hay quienes propugnan una e de crítica vivisectora: despanzurrar, desarmar el objeto, reducirlo a sus componentes, parece aquí la respuesta a la finita sobre la diferencia. Recordando a Heidegger podríamos decir que de esta forma se abre un nuevo y más complejo problema: ¿mediante qué parámetros recuperar la unidad del objeto depedazado? ¿Como analizar el hálito implícito solo en su ser-concreto-en-el-tiempo, en este tiempo? En el campo opuesto a este desmontar de cuño estructuralista, el historicismo sugiere la indiferencia: crítica-historia; se trata del patitos que conduce peligrosamente al ya señalado rol do "compañero de ruta".

Curiosamente, solo desde una absoluta autonomía en cada caso, una crítica que no se confunda con la historia, vale decir qua acepte la inexistencia de la "distancia" y, por ende, su formar parte del objeto analizado, podrá arrojar los dados de la valoración, única y sustantiva

particularidad que separa de la observación del pasado. La dificultad en este caso parece hallar» en la conservación de una autonomía que preserve ate la militancia y el perjuicio, y en el desarrollo de una sensibilidad capaz de captar y trasmitir la "cualidad" en cada caso. La ruptura con el pasado es así una necesidad imperiosa la Crítica debería de este modo procurar relacionarse con su objeto, pero tolo con su objeto, sin condiciones previas y sin rendir cuentas a tradición alguna. Lo cual es imposible, con el resultado de una nueva paradoja: la Historia, que requiere de una distancia que deje fuera el pathos del historiador, actúa a su vez como colchón entre el crítico y su objeto, impidiendo la realización plena, "pura" de su identificación sentimiento. Del mismo modo, solo clausurando momentáneamente la historia puede la sitias ayudar a su objeto a ingresar verdaderamente en ella, en cuanto marca de lo nuevo; en cuanto emergencia de un "tiempo diverso".

Es improbable que la existencia de una crítica "incontaminada" sea la consecuencia de una superación de los problemas que he tratado de identificar. Afortunadamente; porque seda deseable que la 'pureza" no fuera en modo alguno nuestro objetivo. Conviene no perder de vista que isla presunta superación nos conduciría a lo armo hacia la utopía de la trasparencia, hace el mundo de la relación genuina entre tosas y palabras que, seduciéndonos, nos esta impedido comprender este mundo, al que, justamente por eso, tratamos de evitar.

Podríamos pensar en una alternativa si siguiéramos convivir "pacíficamente" con la idea de una crítica construida en forma paradójica, como ya hemos indicado varias veces en los párrafos anteriores: una crítica dirigida a la puesta en cuestión (crisis, precisamente) de los mitos y "construcciones delirantes" producidos por la actividad creadora; mientras es simultáneamente consciente de ser, a su vez, determinada por otros mitos y otras construcciones. Desarticulación y articulación podrían de este momento unirse en nuestra tarea, haciendo posible su entidad y distinguiendo su ser contradictorio de los enredos animados por su inmadurez o sus debilidades. Claro que esta contradictoriedad "fuerte" perece posible solo en la medida en que pueda desarrollarse en forma plena la conjunción de valores éticos, voluntad de saber y autonomía de juicio que debería caracterizar a sus operadores. Es obvio que no estamos refinándonos sino a unas formas particularizadas de la libertad. Lo lamentable es que en América Latina esta la constituye todavía una ambición elemental y, en los casos más afortunados, un logro extremadamente frágil, at que debemos destinar buena parte de nuestros esfuerzos cotidianos.

Una crítica responsable es condición fundamental para avanzar en la liberación de las múltiples ataduras que determinan esa fragilidad. Pero debemos preguntarnos hasta qué punto es posible a la vez su desarrollo, entre tan abrumadoras limitaciones y debilidades. Creo que la respuesta positiva no puede ser concebida por nuestra parte sino como un denodado esfuerzo de

voluntad. Pero sus resultados no son inevitables. Y la atracción de la "nueva crítica" radica probablemente allí, en que, no siendo sus resultados inmediatamente tangibles ni inevitablemente positivos, promueve el interés y la expectativa de una excitante apuesta al futuro.

*Cabeça de índio, 1928, óleo sobre tela, 27,1 x 22,3 cm*

# "Prefacio" a la Introducción a la arquitectura
## Leonardo Benevolo

Ediciones Tekné, Buenos Aires, 1967.

---

Es generalmente reconocida la muy estrecha unión entre la experiencia de la arquitectura presente y el conocimiento de la pasada: cada decisión operativa comporta un juicio histórico sobre los acontecimientos precedentes que justifican la operación a cumplirse hoy, y cada juicio histórico, a la inversa, lleva implícita una orientación práctica.

Para que esta relación sea fructífera es necesario sin embargo un cambio frecuente entre las experiencias prácticas y los estudios históricos, y se puede dudar de que la actual división de las, tareas sea la más adecuada para favorecer este cambio.

Los proyectistas estudian en las Facultades de arquitectura o de ingeniería, mientras que los críticos provienen, en su mayor parte, de las Facultades de Letras, y los contactos entre las dos categorías se realizan sólo en la esfera teórica, en cuanto los críticos juzgan las obras de arquitectura pasadas, y un tanto de mala gana las presentes, mientras que los arquitectos leen o escucha estas críticas.

La mayor parte de las publicaciones importantes desde el punto de vista didáctico, incluso las que se consultan en los cursos de historia de las Facultades de arquitectura y de ingeniería, son escritas por literatos; y también las escritas por arquitectos adquieren inevitablemente la misma entonación, determinada por el carácter de la educación básica.

Así, la separación entre práctica y teoría resulta excesiva, porque existen pocas posibilidades, o ninguna, de corregir los recíprocos malentendidos. Los arquitectos estudian la historia de la arquitectura pero sin negar a relacionarla con sus preocupaciones profesionales, y los críticos comentan las obras de los arquitectos, pero dejando fuera de su razonamiento muchos aspectos que los proyectistas importan sobremanera; también las respectivas nomenclaturas pueden ser cambiadas sólo en parte, rindiendo laboriosas las explicaciones directas.

Algunos aspectos del contraste entre la mentalidad de los críticos y la de los arquitectos son obvios y permanentes. El crítico parte por costumbre del producto terminado, mientras que el arquitecto es llevado a considerar sobre todo la génesis del edificio, la división de las tareas entre las partes; el proyectista, el comitente, los ejecutores, los proveedores, etc.; los procedimientos del Proyecto, los de ejecución y manutención. El arquitecto se interesa mucho por la distribución de las fuerzas empleadas en relación con el resultado, mientras que el crítico considera el resultado,

donde la tensión de las fuerzas aparece ya aplacada.

Será siempre difícil para un arquitecto admitir, por ejemplo, que un edificio, como "obra de arte", es una realidad cumplida y no ulteriormente a desarrollar, porque la experiencia del proyecto le hace ver que no existe ningún instante definitivo, en d que la obra aparece perfecta; existe en cambio un momento en que resulta razonable cesar en el trabajo de proyecto y pasar a la ejecución, y la elección de este momento no se debe a una decisión estética, sino más bien a una decisión moral, que nace de la confrontación entre sus obligaciones particulares respecto de un caso dado y sus deberes generales, que se refieren al conjunto de su actividad profesional y a la repartición de su tiempo.

Pero la unión cultural hace sensiblemente más grave este contraste. El movimiento moderno, en efecto, no sólo ha renovado el contenido de la experiencia- arquitectónica, sino que ha removido fuertemente el cuadro de conceptos en el que estaba tradicionalmente inscripta; el antiguo e ilustre vocablo "arquitectura" cambia de significado ante nuestros ojos, mientras que el "arte" y la "técnica" y otras análogas referencias de concepto parecen más bien modos distintos de comprobar una realidad sustancialmente unitaria y no particiones categoriales de la misma realidad. Mientras en otras épocas la teoría ha precedido a la práctica en el cambio del tradicional equilibrio de los valores, hoy la práctica precede probablemente a la teoría, y hay una sensible separación entre la problemática de la arquitectura de hoy (que implica concretamente a los proyectistas y a la gente en general, es decir a toda la sociedad contemporánea) y sus reflejos en el campo de la crítica.

Correspondería a los arquitectos desbloquear esta situación, buscando hacer explícitas las implicaciones de método contenidas virtualmente en las experiencias en curso, pero los arquitectos deberían fijar en la mente la importancia de este compromiso que exige, ante todo, someter las nociones aprendidas a una especie de duda metódica.

Por otra parte, sería inútil e inoportuno teorizar de un modo explícito este contraste. La única respuesta posible a la cuestión planteada es de naturaleza histórica: los arquitectos deberían volver a leer desde su punto de vista la historia de la arquitectura y responder al discurso de los críticos en el único modo adecuado, es decir, indicando concretamente el distinto relieve con que ven los acontecimientos pasados y la diferente interpretación que ellos están inducidos a dar, en relación con sus actuales intereses. De este modo podrían brindar, no una alternativa al trabajo de los críticos (así permaneceríamos siempre en el mismo punto, cada uno firme en su propio campo profesional) sino una integración, una respuesta pertinente a las solicitaciones que éstos mueven en los arquitectos.

El presente libro está escrito con esta intención. Se trata de una tentativa no exenta de

preocupaciones para el autor, porque la brevedad obliga a presentar de manera simple situaciones complejas, a hacer cortantes algunos juicios que deberían estar matizados, y a presentar afirmaciones no completamente documentadas. Estoy convencido, por otra parte, de que es muy urgente tentar una conexión, aun hipotética, entre nociones habitualmente relegadas en distintos sectores, antes que perfeccionar continuamente al patrimonio cultural propio de cada sector, y que la brevedad del discurso es indispensable para hacerlo eficaz, limitando en lo posible los desarrollos analíticos comprensibles sólo para los especialistas de un sector.

Este discurso ha nacido en la Universidad, para los estudiantes de arquitectura. Cuando se inscriben en la Facultad, ellos han oído ya hablar de arquitectura, aunque sólo en el curso secundario de "historia del arte", y de una forma que abarca tradicionalmente la arquitectura, la pintura y la escultura; y llegados a la Universidad descubren que la mayor parte de las publicaciones útiles para el examen de historia tiene las mismas características. Me hallo entonces en la necesidad de utilizar esta bibliografía, pero también de incitar a los estudiantes a que cambien su punto de vista, que proyecta en el campo de los estudios históricos la orientación que han elegido al principio, cuando decidieron llegar a ser arquitectos, y que considera con cierto descuido los esquemas de concepto usados en la literatura histórica corriente, muchos de los cuales reflejan una situación cultural ya de hecho superada.

Incitando a los alumnos en este sentido, me ha parecido útil eludir una explicación ex profeso que habría llegado a ser fácilmente dogmática, y llevar pronto el razonamiento sobre el terreno histórico, dividiéndolo en una serie de breves tratados sobre los principales pasajes de la historia de la arquitectura, que sirven como introducción a los ciclos de lecciones sobre cada período y como relaciones de apertura para las discusiones en los seminarios. Puestos uno tras otro, estos textos componen un panorama de la historia de la arquitectura desde un punto de vista profesional (ciertamente parcial, en cuanto sirve como correctivo del panorama que resulta de los manuales de historia del arte) y proporcionan una explicación genética de la actual unión, justificando del único modo correcto y convincente el "cambio de mentalidad" pedido a los estudiantes. Comprobada la utilidad de este discurso en las clases, he intentado 'trasladarlo a un libro, considerando la analogía entre' el problema de la educación profesional, que concierne a los arquitecto, y el de la educación de base, que concierne a todo el mundo y condiciona el significado de cualquier discurso sobre la arquitectura, como Gropius ha notado desde 1923.

La educación de base de la generación pasada, en este campo se realizaba mediante los manuales y repertorios iconográficos inspiración ecléctica, donde las formas arquitectónica se los estilos": la historia de la arquitectura se la veía como a una historia natural, y los edificios se agrupaban por semejanzas en géneros y especies. La educación de base de la generación

contemporánea se realiza en cambio mediante libros de historia del arte, donde el esquema de "los estilos" es justamente criticado; ¿pero se ha obtenido un verdadero progreso la comprensión de los problemas actuales?

Poniéndose en contacto con la arquitectura en el modo indicado por. los libros de historia del arte, cada uno se convence en seguida de que las divisiones verticales entre arte, ciencia, técnica, etc., son preliminares a cualquier discurso, correspondiendo a la división por "materias" del programa escolar, y arrastra esta convicción durante toda la vida, como conserva tal vez el libro del Liceo en la biblioteca de la sala de estar.

Por "arquitectura" entenderá una noción abstracta, es decir, el conjunto de los aspectos que los edificios tienen en común con los cuadros y las estatuas, y cuando se ponga en contacto con la arquitectura de otra forma (comprando una vivienda, entablando relaciones de negocios con la industria edilicia o simplemente viviendo en una casa, en un barrio, en una ciudad) habrá perdido la capacidad de sintetizar estas nociones en un concepto unitario que el arquitecto tentará inútilmente demostrarle. Hasta que esta convicción sea operante, las tesis del movimiento moderno serán patrimonio de una minoría y los arquitectos quedarán al margen de la sociedad contemporánea, contentándose con educar con gran esfuerzo (a menudo sobre la base de una cadena de errores verbales) a una minoría de clientes con una mentalidad semejante a la suya. Este libro quisiera indagar un modo de entablar un discurso amplio, que implicara las costumbres conexas con la educación de base e insinuara por lo menos alguna duda sobre la división vertical de las "materias"; así como en la escuela el discurso apela a la experiencia que los estudiantes experimentan en la mesa de dibujo, así también, dirigiéndose a un público más amplio, debería puntar a la experiencia que cada uno posee de la ciudad, para demostrar que los problemas de la arquitectura no son asunto de especialistas, sino que atañen a los intereses de cada uno; que los juicios sobre las experiencias pasadas pueden ser divulgados con las preocupaciones del presente y las decisiones para el futuro.

Si se deja solo al arquitecto en la resolución de los problemas de la ciudad moderna, éste no podrá nunca llegar a una porque ya no está seguro de que su profesión sea autosuficiente; a distinción entre "expertos" y "público" funciona particularmente en arquitectura, no porque los arquitectos no sean expertos, sino porque nadie puede ser considerado al margen, estando cada uno necesariamente implicado en el continuo trabajo de modificación del ambiente urbano y siendo responsable, por su parte, del ordenamiento de ese ambiente.

William Morris escribió en 1881:

La arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea a la vida humana; no podemos sustraernos a ella, puesto que formamos parte de la civilización, porque la

arquitectura es el conjunto de las modificaciones y alteraciones introducidas sobre la superficie de la tierra, para las necesidades humanas, exceptuando solamente el puro desierto.

Tampoco podemos confiar nuestros intereses arquitectónicos a un pequeño grupo de hombres instruidos, encargarles buscar, descubrir, moldear el ambiente donde habremos de vivir y luego maravillándonos de aprehenderlo como cosa bien hecha; esto concierne en cambio a nosotros mismos, a cada uno de nosotros, que debe vigilar y custodiar el justo ordenamiento del paisaje terrestre, cada uno con su espíritu y sus manos, en la medida que le concierne.

# “Premisa de Arquitectura e historiografía

## Bruno Zevi

Editorial Víctor Lerú, Buenos Aires, 1958• (edición original italiana 1950)

Cada vez que los estudios históricos definen la fisonomía de un artista se derrumba el mito de su aislamiento cultural La leyenda romántica del poeta apartado de las vicisitudes de sus semejantes, amurallado en su torre de marfil, cede ante el conocimiento del hombre compenetrado con los problemas de su tiempo. Hasta se desvanecen las fábulas prestigiosas y arcanas del eremítico Antonio Gaudí (fig. 75), y se quiebra la falsa imagen del genio ignaro del aduanero Rousseau. El concepto de la espontaneidad creadora, del ímpetu surgente, de la originalidad ideal de cada canto, no por esto queda infirmado, sino que se sustancia en su propiedad histórica y se enriquece de pujante realidad.

No existe gran arquitecto que no conozca íntimamente la historia de la arquitectura y no extraiga de ella alimento para su propia inspiración; sus preferencias podrán ser parciales o tal vez tendenciosas, pero el vínculo con la tradición es penetrante en cada espíritu selecto.

Los dos máximos arquitectos modernos, Frank Lloyd Wright (figs. 2, 96, 105, 107) y Le Corbusier (figs. 1, 53, 55, 97) ostentan una visión completamente personal de la arquitectura, pero se trata de una seductora coquetería que afianza la costumbre de una inventiva hermética y abstractiva. Para comprender a estos artistas y por lo tanto para fijar el punto de la trayectoria histórica en el que nos encontramos actuando, debemos adquirir conciencia de un milenario recorrido cuyas sedimentadas experiencias todavía tienen vigencia. En este camino que cada arquitecto moderno revive buscando y construyendo su propia historicidad, no existen cesuras, ni

interrupciones, ni solución de continuidad desde el presente hasta las edades más remotas.

El lenguaje de Le Corbusier nos lleva nuevamente a los orígenes del racionalismo, o por lo menos a la Casa Steiner de Viena construida por Adolf Loos en el año 1910 (fig. 3) ; de ella se ilustra sistemáticamente la bloqueada fachada principal, o sea la parte que mejor anticipa la poética racionalista; pero los interiores, figurativamente ricos en los contrapuntos entre vigas de madera y tabiques rectangulares de revoque blanco, y la sinuosa volumetría, nos inducen a una búsqueda más circunstanciada. Por otra parte el puritanismo de Loos y su bandera Ornament und Verbrechen se explican en antítesis a la descabellada "Secesión Vienesa", capítulo austríaco del movimiento. Art Nouveau que germina en Bélgica con Victor Horta en el año 1893 (fig. 4). Piloto internacional del Art Nouveau es Henry Van de Velde (figs. 30, 31), primer apóstol' continental de la escuela inglesa de las Arts and Crafts, escuela que nace en 1859 con la Red House de William Morris construida en Bexley Heath en Kent (fig. 5). Hemos llegado así a los orígenes de la arquitectura moderna. Mas la audaz innovación de Morris se comprende únicamente dentro del cuadro de la cultura neogótica, anticipada hacia el 1747 en la Villa de Horacio Walpole de Strawberry Hill, en Londres.

Es el redescubrimiento del Medioevo que substituye los fulgores neoclásicos (fig. 6). La génesis del neoclasicismo se vuelve a encontrar en la misma posición crítica con respecto a las ebriedades barrocas de un Vanvitelli (fig. 89) y de un Juvara. Y así llegamos a los albores del siglo XVIII, al engaste neclasicismo-barroco. Se puede ahora acelerar este bosquejo histórico en sentido cronológicamente inverso, reduciéndolo a sus puntos esenciales. El eslabón entre Barroco y Cinquecento está dacio por los "manieristas" (figs. 68, 69) y principalmente por la dominante ética de Miguel Angel (figs 7, '70-74). Entre el siglo XVI y el .Quatrocento está Bramante (figs. 8, 63); su viaje de Milán a Roma marca simbólicamente el bautismo del siglo áureo. Entre el primer Renacimiento y el Gótico encontramos la cúpula de Santa María del Fiore de Florencia (fig. 9), obra al mismo tiempo de Arnolfo di Cambio y de Filippo Brunelleschi, sin contar algunos pródromos renacentistas en lenguaje medieval como San Miniato y el pronaos del Duomo de Civita Castellana, de los primeros años del siglo XIII. Ya está así adquirido el vínculo Indisolubles entre Gótico y Romántico, y llegamos por ello a Sant' Ambrogio (fig. 22), a San Martín de Tours, a la abadía de Cluny, comenzada alrededor del año 960. Pero el presagio de las masas románicas y de su métrica espacial nos remonta a San Pietro de Tuscania (fig. 10) y a las cesuras de los pilares que miden la nave de Santa Maria in Cosmedin de Roma; aunque .este último monumento sea bizantino, irradia una sensibilidad rítmica de antigua tradición paleocristiana que nos conduce hasta el siglo z d. C., a la Basílica de Porta Maggiore (fig. 11) y a las Catacumbas.

La arquitectura cristiana se expande en la enciclopedia de la tardía edificación romana (fig.

12), en la epopeya del mundo clásico y, puesto que nada se capta de la historicidad protocristiana sin Roma antigua, no podemos detenernos ni siquiera aquí, como era costumbre en las llamadas "historias del arte italiano".

Quien haya visitado un foro romano habrá notado que existen en él numerosas reminiscencias etruscas y griegas (figs. 120, 121). Los principios de la civilización etrusca refieren al Mundo villanoviano y a sus relaciones con la civilización de los celtas y de los iberos; después a las terramare y a la prehistoria europea. Grecia nos obliga a remontarnos a la cultura creto-micénica; y no podemos detenernos aquí, porque Cnossos, Festos, Malliá, Hagia Tríada, ofrecen un lenguaje arquitectónico sincrético en el cual se injertan aportes egipcios y babilónicos, persas y fenicios (fig. 13). Se nos muestra así el Oriente antiguo, cuya infancia se pierde en la prehistoria (fig. 14).

Comenzando desde Le Corbusier y desde Wright, en este intento de comprender las actuales formas arquitectónicas, debemos remontarnos entonces, a través de una irrompible cadena, hasta los más remotos períodos de la vida del hombre y de su voluntad de construir. Llegamos al cuarto milenio a. C. para después nuevamente llevar anclas hacia una edad arcana y oculta, mitológica y cautivante, cien veces más larga que aquella histórica documentada por la tradición escrita. El solo itinerario occidental abarca cinco mil años de historia y por lo menos quinientos mil de prehistoria.

¿Qué queda excluido? El Oriente asiático, la arquitectura china, india, rusa, japonesa y la civilización precolombina de América. También esta exclusión es ilegítima. Precisamente en los orígenes del movimiento moderno, la influencia oriental es punzante y tenaz en las escuelas prerrafaelista e impresionista; las enseñanzas japonesas (fig. 15) y las reminiscencias aztecas afloran sistemáticamente en Wright; en la edad arqueológica las pirámides mejicanas de Cholula y Teotihuacan (fig. 16) abren otra vez el interrogante periódicamente renaciente de la Atlántida y, sea como fuere, de los intercambios culturales entre Africa y América Central.

Por estas razones el arquitecto moderno, si quiere tener conciencia del mundo en el que incide, deberá formarse una preparación histórica amplia y sagaz. Ésta no sobrepujará su aporte original sino que, por el contrario, robusteciéndolo con la fuerza de una cultura, impedirá que, solo, se consuma rápidamente.

Hasta aquí las razones generales que exhortan a los arquitectos hacia la historia. Pero hay otro motivo oculto y aún más válido que estrecha la conexión entre historia de la arquitectura moderna e historia antigua: desde el neoclasicismo en adelante, el desarrollo de la voluntad creativa arquitectónica va acompañado por una metódica investigación crítica del pasado, investigación sin la cual es culturalmente incomprensible. El neoclasicismo evoca Grecia y Roma;

el neorrománico y el neogótico, juntamente con las Arts Crafts y el Art Nouveau, analizan el Medioevo; la arquitectura racionalista de 1920-30 vuelve a la búsqueda de la proporción propia del Renacimiento; el movimiento orgánico medita sobre el Barroco. Las relaciones entre, arquitectura e historiografía mantienen un coloquio incesante y una colaboración tan sistemática que hace que sea imposible seguir el desarrollo ya secular del movimiento moderno sin tener en cuenta la presencia y las presiones de la historiografía. La elaboración de estas relaciones es justamente el tema del presente ensayo.

Veamos ante todo los hechos sobresalientes de la trayectoria historiográfica desde la segunda mitad del siglo XVIII.

La revelación del arte griego, debita a Johann Joachim Winckelmann con su "*Gedanken liber di Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst"* (1775), fue seguida por la publicación *"Antiquities of Athens"* de Stuart y Revett (1762), por los trabajos de la Dilettanti Society (1769), por el transporte espectacular de las esculturas del Partenón a Londres efectuado por Lord Elgin (1801) y por el fervor estimulado por la guerra de independencia griega en el año 1821. Las grandes expediciones arqueológicas de los años 1750-80 y los estudios sucesivos, provocaron el revival helénico en Inglaterra; fue ésta la primera inyección de rigorismo erudito en la volubilidad del siglo XVIII. La iglesia de San Pancracio de Inwood (1819-22), que repite formas del Erecteon, el Banco de Inglaterra de John Soane (1795-1827) que interpreta nuevamente el orden corintio del Templo de Vesta en Tívoli, y el Museo Británico de Londres comenzado en el año 1824 por Robert Smirke, se cuentan entre los edificios más conocidos; mientras en Alemania, Carl Gotthard Langhans se inspira en los Propileos de Atenas para la Puerta de Brandemburgo en Berlín (1789), Leo von Klenze heleniza Mónaco con los Propileos (1848-60), la Gliptoteca (1816-34) y el Walhalla (1830-42), y Carl Friedrich Schinkel, aunque a veces de tendencias góticas, adopta elementos neogriegos en el Teatro (1818-21), en la "Neue Wache" (1816-18) de Berlín y en la iglesia de San Nicolás de Potsdam erigida en el período 1843-49 (fig. 6). El entusiasmo griego invade Estados Unidos durante el período 1820-60, hallando los más apasionados cultores en Benjamín H. Latrobe, autor del Banco de Pensilvania (1799-1801), y en William Strickland.

Roma antigua no fue revelada de golpe como Grecia y su influencia adquiera con el tiempo el sello de sus mediadores antes Palladio, después la erudición neoclásica. En el campo de las influencias arqueológicas, el neorromano se enlaza con el neogriego; tanto que, el Banco de Inglaterra debido a Soane, puede ser catalogado en el revivel romano a pesar de que su inobjetable control teórico revele, como otras obras semejantes, una pericia libresca instigada por el intelectualismo neohelénico. Las publicaciones sobre Palmira y Baalbek de Robert Wood (1753-57), sobre el Palacio de Diocleciano en Spalato de Robert Adam, y "Architectural

Antiquities of Rome" de Taylor y Cresy (1821), provocan interpretaciones elegantes y elásticas de las formas antiguas: en particular durante el período 1790-1820, el norteamericano Thomas Jefferson transcribe en clave palladiana los elementos coloniales, produciendo la pálida aunque genuina belleza de Monticello (1796-1809) o, con entusiasmo carente de prevenciones escolástcias, repite los esquemas del Panteón en la Biblioteca de la Universidad de Virginia (1818). Son en cambio fríamente pedantes numerosas obras europeas, en las cuales se copia Roma con el virtuosismo gráfico determinado por el revival griego: es suficiente recordar le Hall de San Jorge en Liverpool debido a Harvey Elmes y Cockerell (1839), que imita el tepidarium de las Termas de Caracalla.; el Panteón de Germain Soufflot (1757-90) o la Magdalena de Barthélemy Vignon (1806-1842) en París; en Italia las obras de Luigi Canina (1795-1856) o de Luigi Cagnola (1762-1833), de Giannantonio Selva (1751-1819) o de Pasquale Poccianti (1774-1858). Destaquemos empero que, mientras son muy pocos los monumentos del revival griego que logran no ofendernos con su sutil o grotesca mistificación, en el neorromano encontramos modestas pero caracterizadas personalidades, como Giuseppe Piermarini (1734-1808)y Jacobo Quarenghi (1744-1817), para no hablar de Giuseppe Valadier (1762-1839), último epígono genial de la tradición clásica italiana. Esto sucedió por diversas razones: ante todo la arquitectura de Roma antiguo no fué, literalmente, "descubierta" de improviso, sino que fué transmitida a través de la recreación de Palladio o de los Adam; en segundo lugar, porque siendo más libre de cánones proporcionales y dimensionales que los monumentos griegos, pudo ser aceptada en multiformes programas de edificación y pareció corresponder a temas que reclamaban vastos espacios internos, como los salones de los grandes bancos norteamericanos o el gran "hall" de la Estación de Pensilvania en Nueva York (1906); en tercer lugar, la incomprensión crítica de la originalidad romana, indujo a considerarla empíricamente y en modo flexible: en efecto, si bien la tradición de los estudios romanísticos fué rica y continua, la determinación del especifico aporte figurativo de los antiguos romanos data de fines de siglo.

"Die Wiener Genesis" de Franz Wickhoff es de 1895 y "Spätromische Kunstindustrie" de Alois Riegl, de 1901.

La revalorización del Medioevo halla sus máximos exponentes en los ingleses John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-96), en el francés Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-79). En efecto, del mismo modo que la tradición romana en Italia, la orientación gótica se había prolongado en Inglaterra sin interrupción también durante los reinados de Isabel y de Jacobo I, de los Stuart y de los cuatro Jorges, a pesar del dominio renacentista de lnigo Jones y de Sir Christopher Wren. Mucho antes de que Ruskin publicase "Seven Lamps of Architecture" (1849) y "Stones of Venice" (1851), circulaban volúmenes como "Gothic Architecture Improved" de

Batty Langley (1742), "An Attempt to Discriminate the Gothic Styles" de Thomas Rickman (1819), "The Architectural Antiquities of Great Britain" (1807-26) y "The Cathedral Antiquities of Great Britain" (1814-36) de John Britton, y especialmente los famosos libros de Augustus Pugin y de su hijo A. Welby Pugin: "Specimens of Gothic Architecture" (1821) y "Examples of Gothic Architecture (1831) del primero, y mucho más importantes los del segundo, "Contrats; or a Parallel between the Architecture of the 15th and 19th centuries" (1836), "True Principies of Christian Architecture" (1841), "An Apology for the Revival of Gothic Architecture in England" (1843). Ruskin sembraba pues en un terreno ya fertilizado por la erudición medievalista y por la estilística neogótica: el clasicista Charles Barry en el año 1836 había asignado a A. Welby Pugin las intricadas decoraciones de influencia gótica del Palacio de Westminster. Pero el mérito de Ruskin fué el de imprimir una orientación al revival gótico, el de apartarse del profesionalismo moralista de Pugin y de señalar el gótico del norte de Italia como una fuente de inspiración más válida que la de las versiones francesas e inglesas. Esto explica como Ruskin y Morris, mientras exaltan la configuración artístico social y ética del Medioevo, no capten el estructuralismo gótico, ignoren las grandes obras de los ingenieros ingleses del siglo XIX (Burton, Paxton, Brunel, etc.) y protesten violentamente contra la industria moderna. En cambio, la influencia de Viollet-le-Duc en Francia fue totalmente distinta y permitió una fecunda connivencia entre el neogótico y el estructuralismo del siglo XIX.

El rescate del Renacimiento encuentra su apóstol en Jacob Burckhardt (1818-97) cuya obra "La Cultura del Renacimiento en Italia" data del año 1860. Pero el revival renacentista es, a la par del neorromano, un fenómeno en gran medida independiente de las imposiciones eruditas que se ligan a los precedentes palladianos de Jones. El Palacio Beauharnais de Mónaco debido a Leo von Klenze (1816), el Reform Club de Charles Barry en Pall Mall (1837) y algunos trabajos como la residencia Villard de Nueva York de McKim, Mead y White (1881), autores del Palacio de la Academia Norteamericana en Roma, revelan los límites de reservada cortesía del movimiento.

El descubrimiento crítico del Barroco es debido a Heinrich Wölfflin cuya "Renaissance und Barock" es del año 1888, y a Alois Riegl, el historiador de la tardía edad romana, cuyo libro "Barock-kunst in Rom" fué publicado dos años después de su muerte, es decir, en el año 1907. Aun en este caso, la historiografía está disociada del revival de la Ópera de París de Charles Garnier (1861-74) o del Palacio de Justicia de Josef Poelaert en Bruselas (1866-83).

Este sumario bosquejo historiográfico nos induce a conclusiones esenciales sobre las relaciones entre los estudios históricos, los revivals estilísticos y la arquitectura moderna; estas conclusiones sirven para disipar los equívocos que puedan surgir sobre este mismo asunto en el transcurso del presente ensayo.

Las fechas ya citadas demuestran ante todo que no existe una secuencia cronológica mecánica en la reivindicación crítica de las varias edades de la arquitectura. Si la precedencia del neoclasicismo con respecto al romanticismo neomedievalista confiere una vaga apariencia de validez a la idea de un progreso sistemático en el redescubrimiento de la arquitectura antigua, ni bien se observen los hechos, el mito desaparece.

Los estudios romanísticos son antecedentes a la escuela de Winckelmann y se emparentan con intereses renacentistas ya expresados antes de las obras de los Pugin, de Ruskin, de Viollet-le-Duc; los estudios sobre el Románico siguen a los entusiasmos goticistas. Las búsquedas históricas están estimuladas por impulsos mucho más azarosos que una cronología sistemática: Wickhoff, empezando por el análisis de un códice del siglo IV d.C., revela el arte romano; Riegl es impulsado a conectar la decadencia romana con el Barroco. No existe una secuencia, entonces, sino una simultaneidad de investigaciones sobre todo el pasado.

Ni siquiera los revivals obedecen a una trayectoria cronológica: el neorománico de Henry Hobson Richardson y de John Wellborn Root triunfa en los Estados Unidos durante los años 1876-93, mientras el neogótico moldea las melindrosas fealdades del 1860-80; en Europa el neorrománico de Hendrik Petrus Berlage (fig. 23) es recién de fines de siglo y en cambio el neogótico se inicia, como vimos, en Strawberry Hill, entre los años 1753 y 1778, aunque se prolongue hasta la Catedral de Liverpool de Giles Gilbert Scott, comenzada en el año 1903. El eclecticismo del siglo XIX por otra parte, no es más que, por algún tiempo, fría y refinada erudición; por lo general se desvía, amontona formas de estilos diversos, manipula un organismo clásico con formas góticas, viste las Termas de Caracalla con columnatas del Partenón, reproduce en la Catedral de Westminster de Londres, debida a John P. Bentley (1895-1993), algo que fluctúa entre Santa Sofía de Constantinopla y San Marcos de Venecia, aplica a sus edificios elementos asirios, bajorrelieves egipcios, pórticos cretenses, decoraciones persas o chinas. En semejante tétrica insensatez, inútilmente buscaréis un desenvolvimiento lógico; en su embriaguez final no hallaréis más que la coherencia del cínico,

Se deduce de ello que las relaciones entre arquitectura e historiografía (y por arquitectura naturalmente no se entienden los revivals sino el movimiento moderno) son profundas pero no obvias. Sería agradable narrar la fábula de un recorrido histórico puntualmente paralelo en lo que respecta a creación y crítica: Ruskin y Monis redescubren el primer Medioevo y he aquí las Arts and Crafts; Viollet-Le-Duc analiza el Gótico y he aquí las estructuras de los ingenieros del siglo XIX y el Art Nouveau; Burckhardt celebra al Renacimiento y he aquí el Racionalismo; Wölfflin revela el Barroco y provoca la arquitectura orgánica de Wright o de Aalto. Pero la historia no opera a través de estos esquemas ni siquiera en el terreno de la creación: la estructura de hierro

del Palacio de Cristal de la Exposición de Londres del año 1851, precede en ocho años la Red House de William Morris: el neorrenacimiento precede en casi un siglo el racionalismo arquitectónico "los años 1920-30 y no hay ninguna relación entre la arquitectura orgánica del 1930-50 y el neobarroco de setenta años atrás.

Si se quiere captar el coloquio íntimo que hay entre historiografía y arquitectura durante el último siglo, es necesario abandonar toda creencia de recorridos, de paralelismos automáticos, de fatales contemporaneidades. La correlación mecánica entre historiografía y edificación existe sin duda, pero no influye en la historia del arte: es la vicisitud de las limitaciones, de las copias librescas, de los estilismos arqueológicos; es la historia de las ornamentaciones externas de palacios que estructural y espacialmente son equivalentes, y que a veces se presentan con formas románicas, a veces se ornamentan con siluetas góticas, con perfiles renacentistas, o con festones y penachos barrocos. En esta labor inconexa de la no-arquitectura podemos constatar un paralelismo coartante con los estudios por cuanto la historiografía, las excavaciones, los relevamientos y las exhumaciones, dominan y sumergen la poesía. La historia de la arquitectura moderna se asocia en cambio al desarrollo cultural, pero espontáneamente, en forma reservada, elástica y crítica. Nace en el ámbito de las pasiones medievalistas como antítesis del clasicismo al que recuerda bastante más tarde y en modo totalmente inesperado. Es una relación irreplicable e íntima, pero justamente por esto latente y a veces tan inalcanzable y esquiva como para justificar la leyenda de una arquitectura completamente separada de la cultura histórica, pragmática, sensible a las meras exigencias económicas y técnicas. Ha llegado el momento de destruir este lugar común y de comprender que si un artista se inspira en una edad del pasado no repite un estilo sino que transcribe esas experiencias a su poética, renovándolas íntegramente.

# El révival

## Giulio Carlo Argan

Capítulo de El pasado en el presente, G. Gili, Barcelona. 1977.

---

En tanto que actitud hacia el pasado, el revival se relaciona con el pensamiento histórico. El tema es el mismo, evidentemente: la memoria del pasado y su relación con los problemas actuales de la existencia; sin embargo, las formas de proceder son distintas. El pensamiento histórico nos lleva a emitir juicios que nos permiten enfrentarnos al tumultuoso presente con la fuerza que nos dan las experiencias racionalizadas; aunque el juicio en cuanto tal, dando el hecho pasado como acabado totalmente, lo fija en su tiempo y su espacio, distintos del aquí y ahora del presente. La historia es "catártica" en la medida en que nos asegura que el pasado es ya pasado y no puede repetirse o retornar, no existiendo razón alguna para rehacer su espíritu, dándonos la experiencia, pero liberándonos de la complejidad del pasado, confirma la plenitud do nuestra responsabilidad para con el presente. El revival, por el contrario, rehúye todo juicio, niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y del futuro; entiende la vida como una sucesión continua que nunca pueda darse por acabada: la memoria del pasado actúa en el presente en tanto que motivación inconsciente: solicitación de un actuar que, en esencia, es sobre todo un vivir. El pasado, que en la historia se piensa, en el revival se actúa; sin embargo, queda por ver si aquel no poder vivir sino reviviendo, no esconde una incapacidad esencial o no-voluntad de vivir.

Dado que el revival establece una relación operativa entre pasado y presente, es comprensible que se manifieste principalmente en el terreno del arte, en el cual el pensamiento resulta inseparable del acto; pero esta reclusión en el arte, precisamente en el momento mismo en que el arte es marginado del sistema de las actividades productivas disimula a duras penas una actitud de renuncia. Se afirma que el arte es la verdadera vida, lo cual no impide, sin embargo, que política, economía e industria constituyan la vida real: en todos los revivals se evidencia la tensión entre una verdad y una realidad imposible de conciliar, haciéndose necesario, por tanto, optar por

una de ellas. Lo que pasa, en realidad, es que los revivals se forman y desarrollan al tiempo que se forma y desarrolla una teoría de la historia y un método historiográfico: es necesario, por consiguiente, indagar si representan una forma de historicismo sui generis, al que por otro lado no corresponde ninguna teoría de la historia ni un método historiográfico, y que tan sólo resulta válido en el ámbito estético; o bien una alternativa o, sin más, una respuesta radical frente a un historicismo cada vez más político y más condicionado por la idea de un progreso lineal, irreversible y progresivamente acelerado, que constituye el típico dinamismo evolutivo de la economía industrial. En concreto, el carácter apolítico y aeconómico de los revivals resulta más claro en las declaraciones que en la realidad factual. Aunque desde un principio se opongan a la que parece ser la ley del desarrollo de la economía y de la política, los revivals no so libran del ritmo acelerado que la economía y la política imponen a la forma de vivir moderna: se suceden con intervalos cada vez más cortos y cambian con frecuencia creciente los modelos y los puntos de referencia, la elección de los cuales parece ser día a día menos importante que el puro gesto de negar el presente y apelar al pasado. La negación no es casi nunca tan categórica que excluya el empleo de los medios y procesos de la tecnología moderna: como cuando, por ejemplo, se reconstruye la arquitectura gótica con hierro y cemento. Todo revival, más que proponer la investigación y la reflexión sobre el pasado, lanza una mida: lo griego, lo etrusco, lo pompeyano, lo gótico, lo rococó; precisamente por obra de los revivals la alternancia y la sucesión de las corrientes asume un ritmo rápido, de superación y re-lanzamiento continuos, que es lo característico de la moda, como sistemático incentivo al consumo de la producción industrial.

El historicismo adialéctico y cándido de los revivals, si se le puede llamar historicismo, aparece cuando, con el rápido desarrollo del industrialismo, la historia política se transforma en historia de los conflictos entre las grandes fuerzas económicas: capital y trabajo. Los revivals se contraponen al progresismo burgués, que concibe el progreso como crecimiento ilimitado del capital; pero se oponen también a la radical transformación revolucionaria del sistema. ¿Cuáles son, pues, los objetivos de esta tercera vía, que indica en el arte, y no en la ciencia ni en la política, la fuerza histórica que puede restituir a la sociedad el equilibrio perdido? ¿Qué clase de ideología se encierra bajo la apariencia apolítica del arte? ¿No sería justo asimilar, sin más rodeos, el tan deseado y aireado retorno al pasado, en arte, a lo que en política ha venido llamándose conservadurismo, restauración y reacción? No existe tal paralelismo. Los revivals no poseen un carácter conservador en la medida en que, aun proponiendo un retorno al pasado, tienden a cambiar las situaciones de hecho; por otra parte, además, se presentan invariablemente como movimientos avanzados y antitradicionalistas. No son reaccionarios dado que no acuden a principios de autoridad sentados como absolutos e inmutables. No encaminan sus actos a la

restauración de nada porque el retorno al pasado significa evasión y no recuperación de valores; y porque el pasado que se quiere recuperar tiene la inconsistencia y la rigidez de las cosas muertas, de los fantasmas. No hay revival que no deje de presentar algunas características de ambigüedad e indecisión: rechazo del presente, que no tiene una dimensión en que constituirse y antes de que pueda tornarse conciencia de su realidad, es ya pasado; miedo al futuro, cuyas perspectivas se muestran negativas e inaceptables. De este modo se derrumba toda perspectiva, el futuro se imagina más que recuerda; se nos recluye dentro de la esfera metafísica de lo estético ("sólo en el pasado está lo bello"): y como, para la industria el arte es algo anticuado sin otra salida que ser revivido, el arte se revaloriza. Todo revival, antes que clásico, gótico primitivo o popular, es revival anhelada resurrección del arte. El revival tiene un origen religioso (eclesiástico, mejor). Del ámbito religioso pasa al estético dado que el arte parece haber estado ligado "a borigine" a una concepción míticoreligiosa del mundo y de la vida. La cultura de la Ilustración, al rechazar la teoría del origen divino del saber, secularizó y restringió asimismo a un horizonte mundano el arte y la historia. A pesar de todo, después del realismo crítico y social de Hogarth, el proceso no se desarrolla: con Gainsborough y Reynolds la sociedad tiendo ya a idealizarse y divinizarse a sí misma. Los revivals, cuyo empuje inicial es la poética de lo sublime, intentan a otro nivel la recuperación del componente histórico religioso que, en el pasado, justificaba la superioridad ideal del trabajo artístico respecto del utilitario.

En la primera mitad del siglo XVIII se dio en el ámbito religioso un "renacer» metodista, el de Wesley, al que siguió, en la primera mitad del siglo XIX, un más extenso y riguroso "renacer» católico. Tanto uno como otro se anteponen de forma evidente al contemporáneo desarrollo del industrialismo, al que corresponde el progresivo y preocupante desapego de las clases pobres a los cultos religiosos tradicionales. Desde un punto de vista religioso, no puede aceptarse la ideología de un progreso determinado del desarrollo de los medios económicos y técnicos de la producción sin algún tipo de mediación de la divina providencia, ni se puede aceptar el papel de clase dirigente, responsable del proceso evolutivo de la sociedad entera, que la burguesía industrial tiende a asumir. Por lo que respecta a la nueva clase de trabajadores desposeídos y explotados que el industrialismo ha creado, el proletariado, está claro que nada esperan del progresismo de los empresarios, dado que en la fase paleoindustrial el progreso del capitalismo está ligado a la explotación de los trabajadores. Y ellos no podrán redimirse de la condición servil de instrumentos del aparato de producción, si no es mediante el más drástico proceso revolucionario. Los, despertares religiosos, sin embargo, repudian la hipótesis revolucionaria no menos que la utopia progresista y reformista. De esta forma, tanto la continuidad de un progreso casi automático como la ruptura revolucionaria excluyen la intervención y participación de la

providencia en el sucederse histórico; y sitúan como objetivo último la felicidad y el bienestar y no la salvación. En contra de todo materialismo económico y político. aquella nueva religiosidad no sólo afirma una concepción providencialista y fatalista de la historia, sino que además se presenta como movimiento inspirado por Dios, portador de mensajes misteriosos y sobrenaturales, investido con la misión de poner fin al escandaloso orgullo de la humanidad que, creyendo poder regirse con sus propias fuerzas, se dirige directa a su destrucción definitiva. Su ambigüedad fundamental, como la de los revivals artísticos de fines del siglo XVIII y principios del XIX, refleja, aunque sólo sea a distancia, el dilema que, en la obra de la Revolución Francesa, opone al impulso popular la más organizada y, en última instancia, preponderante fuerza de la burguesía.

El problema de fondo, que el industrialismo en desarrollo plantea como si de un gran problema dramático se tratara, es siempre el del trabajo humano y sus razones y fines ideales. En contra del pragmatismo de la organización industrial, que reduce a los trabajadores a simples vendedores de su propia fuerza de trabajo, se reivindica la ética intrínseca, la intencionalidad religiosa y el gratificante éxito estético de la artesanía antigua, que situaba su punto álgido en el arte. Tan sólo en dicha situación pueden coincidir el consenso y la participación divina con el trabajo humano; por esta razón, la nueva religiosidad so convierto rápidamente en revivals artísticos. El artista es un burgués que se rebela contra los intereses prácticos y utilitarios que distraen a la burguesía industrial de la contemplación de las verdades eternas: Dios y Naturaleza; a pesar de todo, continúa siendo un burgués que cree tanto en la función como en la misión de su propia clase. El artista mismo se situará en el espacio que media entre lo contingente y lo universal, entre el presente y la profundidad sin fondo del tiempo y del espacio; y hablará de los intereses esenciales del mundo aun cuando éste no le escuche y per-sine, como siempre ha hecho con los profetas.

Aunque no representen más que un aspecto del historicismo romántico, los revivals se contraponen claramente al historicismo clásico: lo antiguo revive pero no es objeto de imitación, no se constituye como modelo, ni como teoría a la que deba corresponder una determinada práctica. Se concluye, así, la línea de imitación de lo antiguo que, desde el siglo XV, había sido la regla fundamental del arte, y se abre la posibilidad de afrontar el mundo antiguo al margen de la obediencia y la imitación. La renovacion del humanismo, cuyo precepto era la deducción didascálica, constituía la recuperación voluntaria, la reconstrucción llevada a cabo sobre los documentos de una civilización caída, pero caída no por la lógica interna de la historia sino en contra de ella, por la contribución de factores externos e irracionales, como el salvajismo de las invasiones bárbaras. Prescindir de la Edad Media como si a lo largo de tantos siglos no hubiese

ocurrido nada históricamente significativo, y acogerse, sin más, a lo antiguo, significaba restablecer la cuestión lógica de la historia por encima de su sucesión cronológica. Era en sí mismo un acto histórico, que implicaba un juicio positivo acerca de la antigüedad clásica, aunque pagana, y un juicio negativo, casi de negación de existencia sobre la Edad Media, aunque cristiana. Asimismo, se llevaba a cabo una valoración positiva del presente, al que se atribuía la fuerza de poder superar la inercia que conllevaba la tradición, para volver a conectar y a enfrentarse con lo antiguo. Sólo de esta manera, por otra parte, se podía tomar conciencia de la razón histórica del cristianismo, cuyo dogma, por consiguiente ya no sería en adelante sólo una cuestión de fe, sino una verdad histórica. El postulado se basaba en la racionalidad del proceder humano, que sólo en tanto que racional es histórico. De este modo se distinguía entre pasado histórico y pasado vivido o, lo que es lo mismo, entre antigüedad y pasado: nadie dudaba que la Edad Media era un pasado vivido, pero por esta misma razón constituía un vacío histórico; por encima de ella se alzaba un gran arco en cuyos extremos se encontraban lo antiguo y lo moderno.

Los revivals, con procedimientos e Intenciones opuestas, rechazan la noción de antiguo, que implicaba un juicio de valor, y revalorizan la de pasado: su ámbito no es el pasado histórico sino el vivido, no la historia sino el Erlebnis (experiencia). No predican un retorno al pasado, por el contrario anuncian proféticamente el retorno del pasado; retorno casi independiente de la voluntad y de la decisión humana, provocado por razones misteriosas y profundas o revelaciones arcanas de la divinidad. La potencia que el revival promuevo es la memoria, pero ésta no es más que un aspecto de la imaginación; y puesto que la actividad operativa que depende de la imaginación es el arte, los revivals se manifiestan en el arte, cuando no es la desusada práctica del arte la que evoca y reanima las veladas imágenes del pasado. Poseen aún, como la nueva religiosidad, una raíz filosófica; todos ellos se encuentran, más o menos directamente, bajo la influencia del pensamiento de Platón, fundamentalmente "imaginífice" Rechazan la filosofía de la experiencia de origen aristotélico, dado que la experiencia se transmite profundizándose, extendiéndose y creciendo sobre sí misma a través de un proceso de acumulación similar al de la ciencia, mientras que el pensamiento platónico se propaga en el tiempo mediante las sucesivas revivificaciones, que constituyen indudablemente las diversas escuelas neoplatónicas desde Plotino a Ficino, pasando por la escuela de Cambridge, hasta llegar al esoterismo y simbolismo de Swedenborg y al frío revival platónico de Taylor.

El primer movimiento cultural que presenta, en el mundo moderno, unas características similares a las que más tarde tendrán los revivals, es decir la recuperación del pasado en una forma distinta de la utilizada por la investigación histórica, es el que se articula en la órbita cultural de la corte de los Modicis, hacia la segunda mitad del siglo XV: el neoplatonismo de

Ficino y de Pico que, postulando ya por aquel entonces una concepción estética del mundo y de la vida, pasa finalmente de la esfera de la filosofía a la del arte, a través de la poesía de Poliziano y la pintura de Botticelli. Es clara la inversión de tendencia (también explicable por el paso de la oligarquía burguesa de Cosme el Viejo al principado de Lorenzo el Magnífico) con respecto al humanismo de principios del siglo XV, de Coluccio y Bruni, para quienes la historia constituía el fundamento de todo saber y la estructura unitaria tanto del pensamiento especulativo como del acontecer político.

De aquella citada concepción derivaba la búsqueda, positivamente histórica, de monumentos y documentos antiguos, de datos concretos en los que encontrar los precedentes del pensamiento y de las acciones del presente y, asimismo, su confirmación histórica. Lo moderno representaba la antítesis de lo antiguo en término de tiempo, pero no en términos de valor, en cuyo terreno nada era tan moderno coma reclamarse de la antigüedad. Los artistas, más que en ninguna otra ocasión, tuvieron un papel muy importante en él desarrollo de este nuevo historicismo, desde el momento en que nada se prestaba tanto a establecer una coordinación entre la parte intelectual y la práctica como la actividad artística: fue entonces, de hecho, cuando la tradicional unidad entre espíritu religioso y técnica de trabajo, intacta aún en el Libro delegarte de Cennini, se escinde en el binomio albertiano de teoría y práctica.

La gran invención de Brunelleschi fue la perspectiva, que se sitúa en el espacio como la historia en el tiempo; y al espacio de la perspectiva le corresponde un tiempo histórico, de manera que tienen perspectiva la arquitectura y la forma de la ciudad, que es el lugar donde se toman las decisiones históricas y políticas. Sin embargo Brunelleschi, Donatello y Masaccio no "reviven» lo antiguo sino que lo investigan e interpretan. Los problemas a que se enfrentan, apelando a la ejemplar autoridad de lo antiguo, son los concretos de su tiempo; la investigación de lo antiguo no impide la modernidad de su conciencia.

En la lógica de la perspectiva histórica, la Roma de Augusto era el precedente de la Florencia de Cosme el Viejo, herencia que se pretende madurar. En la Florencia de Lorenzo el Magnífico, por el contrario, se siente revivir, por una especie de milagrosa palingenesia, la Atenas de Pericles. La historia no constituirá ya la estructura unitaria del pensamiento y la acción. Donatello, que cuando joven había creído en la inflexible lógica de la historia, de viejo duda de ella. Lo duda el propio Alberti, que en el Momus describe el obrar humano como un furor incontrolable, lo mismo que si se tratara de fenómenos naturales. El término "antiguo» pierde su determinación histórica y adquiere una noción de calidad, al igual que el término "clásico" durante el siglo XVI. Las fuentes griegas, mucho más lejanas y casi inaccesibles, parecían más auténticas que las latinas, de las que constituyen el origen; y dado que la búsqueda de los orígenes

no tiene fin, no posee tanta importancia lo descubierto y lo recuperado como la sed de conocimientos, el ansia de saber y el amor a la doctrina, la filosofía. El pensamiento y el arte griego no constituyen un legado histórico sino un paradigma o un arquetipo; permanecen recubiertos por el aura misteriosa del mito (aunque también el pensamiento de Platón era misterioso). Si el instrumento para remontar el río de la historia es la investigación metodológica, para penetrar en las ideas arquetípicas y en los misteriosos sentidos de los mitos los únicos instrumentos posibles serán la imaginación, la inspiración y el genio. También el cristianismo histórico, fundado por Cristo en la tierra, no es más que la imagen de un cristianismo eterno y suprahistórico. En los mismos años en que el historicismo humanista (llevado a Padua por Donatello y a Mantua por Alberti) se exaspera en la arqueología documental y en la filosofía lógicogramatical de Mantegna, en Florencia, Botticelli subordina a la idea la realidad histórica y la autoridad ejemplar de lo antiguo, que desde otro punto de vista y con argumentos distintos Leonardo sacrifica a la investigación experimental. No se ocupa de las palabras, sino de su espíritu; no viaja a Roma para excavar, medir y comparar ruinas, sino que se siente Apeles resucitado y, sin otra ayuda que alguna reminiscencia literaria, se entrega a la recomposición imaginaria de dos de las obras más importante del maestro griego: El nacimiento de Venus y La calumnia. Botticelli, pues, con un procedimiento que podría calificarse de "revivalista", traspone lo antiguo, de la dimensión temporal de la historia, a la dimensión extratemporal del mito: en el seno del mito la historia se funde con la naturaleza porque los acontecimientos humanos, como los fenómenos de la naturaleza, sólo son signos visibles, símbolos de una verdad escondida tras su apariencia. En el límite extremo de este revival ante litteram (que por otro lado refleja el aislamiento aristocrático de una cultura que no encuadra al arte en la historia, sino en una filosofía) Filippino Lippi se arriesga a criticar la autoridad histórica de lo antiguo, cuyas formas le parecen caprichosas y extravagantes como rarezas de la naturaleza y, por consiguiente, aunque antiguas, anticlásicas.

De esta primera crisis de la historia del arte arranca el inicio de lo que será unas décadas más tarde, el anticlasicismo del manierismo toscano, que reconoce el encanto de lo antiguo, pero no su autoridad. El arte no significa ya conocimiento de la naturaleza y de la historia, ni tampoco, aun indirectamente, conocimiento de Dios que es el creador de la primera y quien ha permitido que la segunda aconteciera, sino una actitud distinta y autónoma, que analiza y se enfrenta a los problemas propios en el ámbito de su propia especificidad; el manierismo constituye un terreno propicio para la aparición de procedimientos que anticipan los utilizados por los revivals. Considerada como disciplina autónoma, el arte tiene su propia historia, la cual Vasari reconstruye según un criterio, que no es el de la historia política ciertamente. El mismo miguelangelismo del

siglo XV al siglo XVIII no se presenta como una escuela o una tradición sino como una sucesión do revivals miguelangelianos.

Las hipótesis de una revivificación se emparentan en todo momento con el pensamiento o sentimiento decadente; y la decadencia que no se desea, asume siempre un carácter fatal. La idea de decadencia implica el haber alcanzado una culminación, más allá de la cual no es posible ir. Los manieristas eran conscientes de estar viviendo en una época de decadencia del arte, inevitable después de la suprema cumbre alcanzada por Miguel Angel. Tal es el motivo de sus tormentos, de su sistemática insistencia en las dificultades" del arte, teniendo la interna certeza de que sólo un ser dotado de la misma fuerza sobrenatural que aquél podría llegar a alcanzar un nivel sublime semejante. La decadencia" manierista, sin embargo, se diferencia mucho del "sueño medieval del que hablan los escritores del siglo XV, más bien al contrario, seguramente nunca había estado tan despierto el arte, inquieto y cuidadosamente atento a sus problemas. Pero sus problemas no son, a pesar de todo, como lo fueron para los grandes maestros del siglo XVI, los problemas generales de la época: lo que les ocupa son sus dificultades específicas, las complejas y delicadas articulaciones del propio lenguaje figurativo. Y un arte que se encierra en sí mismo y no hace otra cosa que analizar su propia "maniera" no puede sino retornar constantemente sobre su historia. La sobrehumana altura de Miguel Angel no puede volver a alcanzarse mediante un proceso reviva-lista, que, de todos modos, parecería tan sólo un paliativo o un compromiso: será necesario, como haría Caravaggio, en un gesto decididamente revolucionario, pintar el concepto de decadencia hasta sus límites más extremos, de los que no existe posible camino de retorno, volver a partir de cero, invertir la sublimidad miguelangelesca en la trascendencia de la práctica antes que en la de la idea.

Resulta evidente la relación de los primeros revivals románticos con el manierismo del siglo XVI: si Blake y Füssli estudian a Miguel Angel a través de sus segúidores, está claro que les interesa mucho más el miguelangelismo que Miguel Angel. Trasponer una figura histórica en una categoría estética es una manera de sacarla del devenir histórico, pero es también la forma de temporalizar los valores estéticos que, como tales, estaban situados fuera del tiempo. El miguelangelismo no constituye una teoría, sino más bien una tendencia artística: implica, por consiguiente, una intencionalidad que hace destacar a Miguel Angel, cuya obra, por primera vez en la historia del arte, se valora por su tendencia a la idealidad, es decir, como expresión de un estado de tensión que cesará necesariamente con la consecución del objetivo.

Lo que concebimos como revival tiene sus orígenes en el concepto ilustrado de *taste* (gusto), por el que se afirma que no existía una definición teórica de los fines del arte y que las decisiones históricas del artista no dependen de la razón o del juicio, sino de inclinaciones

interiores, afinidades electivas, del sentimiento. Pero tales decisiones serían puramente opcionales si no las tornara el artista: esto es: con un interés que no es otro que el de la obra que está haciendo o se propone hacer. Tal intencionalidad poética (en el sentido etimológico de factitiva) ocupa el lugar de la clásica estructura binaria de teoría y práctica, y constituye la fuerza constante de todo el arte romántico: si verdaderamente opone el sentimiento a la razón, con una gama de intensidades que va de la sensibilidad a la pasión, el sentimiento es en todo momento una forma de ligarse afectivamente al propio tiempo, lo que el individuo tiene en común con aquellos que viven sus mismas experiencias. La cultura romántica quiere que el artista sea "de su tiempo; pero el artista no tendría tal aspiración si no le desazonase sentirse, a pesar suyo, marginado del tiempo en que vive. Los revivals románticos están totalmente impregnados de la melancolía del éxito: Sé vitae idealmente en otro tiempo, pero siempre con la forma de pensar del presente, y con un sentido de precariedad que impide una visión clara de aquel pasado en el que se ha buscado refugio, que no puede ser sustituido más que por el presente del que se está marginado.

La época de los revivals coincide con la toma del poder por parte de Ja burguesía, por tal razón, la evasión significa no estar de acuerdo con la forma de gestionar el poder de la burguesía, explotando a las clases humildes en lugar de educarlas. Falta, por consiguiente, al papel que como clase dirigente tiene asignado, y esto sucede porque, al marginar a los artistas, se excluye del sistema a la imaginación, que es la forma de pensar de aquellos para los que está cerrado el acceso a la ciencia. La imaginación es la forma del pensamiento que lleva a la salvación, por tanto, la salvación está en manos del pueblo, cuya antigua sabiduría, basada en la imaginación más que en el pensamiento racional, se halla indisolublemente ligada a la vida Reencontrar una cultura precientífica significa encontrar la verdadera cultura del pueblo: por esta razón, los primeros revivals son, al mismo tiempo, un movimiento aristocrático y popular, y coinciden en la búsqueda de una clara definición de los conceptos de "pueblo" y "nación", en el estudio de la psicología de los pueblos y en el interés por sus tradiciones literarias, artísticas y vitales. Significa, asimismo, reencontrar un tiempo en el que no existía la lucha de clases, cada uno aceptaba la condición que la divinidad le había dado y no intentaba cambiarla ni mediante el progreso ni por la revolución; en este concepto de pueblo se Ilesa el de nación, que representa precisamente la unidad de un grupo social por encima de toda división de clases. Se ve al pueblo como el depositario de las tradiciones nacionales: por este hecho se traza una clara división entre la "verdadera» tradición, que el pueblo transmite de generación en generación, y el tradicionalismo de la cultura oficial, que no, responde a ninguna continuidad vital sino a una rutina escolástica. La intervención del artista es necesaria porque el pueblo no tiene conciencia (ay, si la tuviera) de la tradición que habita en su memoria inconsciente o en su experiencia ancestral. Si el pueblo desaparece como pueblo (es

decir, se convierte en proletariado industrial) dejará de existir para siempre el estamento social en que se da la ósmosis entre naturaleza y civilización: la sociedad perderá el contacto con su propio origen natural y sus fuentes de energía creativa.

El objetivo, el punto de referencia histórico es mucho menos importante siempre que el movimiento espiritual del revival: lo obtenido al final del viaje hacia atrás en el tiempo será siempre patria y exilio, extravío y recuperación de la propia identidad. La cultura romántica opone al conocimiento científico el conocimiento estético, el "sentimiento" de la naturaleza, pero también (y por la misma razón) opone a la historia, en tanto que ciencia, el historicismo estético, el "sentimiento" de la historia, el revival.

El primer revival que se forma en la situación creada por el incipiente y creciente desarrollo industrial es él neoclásico, al que se superpone, más que suceder, el neogótico para el cual se acuña aquél término. Se trate, en uno y otro caso, de la fase final de un largo proceso. En pleno Barroco con el clasicismo de Reni, Domenichino y Poussin se había iniciado ya la demolición de la tradición pictórica barroca en nombre de un retorno a la razón o, al menos, de un control de los "excesos" de la imaginación. El neogótico, a su vez, representa la última y concluyente fase de una servil supervivencia de estilemas góticos, que aun cuando se dejaban un poco de lado, se aceptaban tan sólo como variantes o excepciones autorizadas dentro de la elasticidad del gusto. Un factor nuevo, que afecta al mismo tiempo al clásico y al gótico, es la consciente voluntad de hacer revivir un "estilo" que se consideraba como extinguido. El fenómeno se explica asimismo por la influencia de la naciente filosofía del arte, que hace suyo el componente teórico do la actividad artística, situándola en el ámbito especulativo, con lo cual se la separa de la realidad factual que no puede depender de modelos históricos asumidos como teóricos o normativos, sino que ha de tender a adecuarse a un paradigma ideal. Al quedar fijado el principio de que el ideal del arte no pertenece al presento sino a un tiempo pasado, el punto de referencia varía según los criterios variables del gusto. El neoclásico constituye un haz de revivals: se reclama de lo griego, lo romano, lo egipcio, lo etrusco, lo pompeyano y aun del clasicismo de los siglos XVI y XVII, porque el revival es repetitivo y, con frecuencia, se basa en otro revival. De la misma manera, el neogótico, en lugar de imitar los monumentos que todo el mundo tenía delante, prefiere repetir las características generales, las connotaciones invariables del arte gótico: los arcos apuntados, agujas, pilares en haz, grandes vanos vidriados y las decoraciones profusas.

El núcleo del problema se ve con claridad en la discusión entre Piranesi y Mariètte en torno a la referencia a lo romano o a lo griego, es decir, en torno a la sustancial diferencia entre clasicismo histórico y clasicismo ideal. Piranesi considera a los monumentos romanos en su textualidad visible y realidad existencial: están reducidos al estado de ruinas casi indescifrables,

pero aun esto corresponde a la existencia histórica de aquéllos. No constituyen ningún modelo válido para las modernas construcciones, y sólo pueden representarse como aspectos históricos del paisaje: suscitan emociones que activan la imaginación, y precisamente por ello se justifican las interpretaciones imaginarias, las desconcertantes deformaciones barrocas, testigos dé una decadencia que, sin embargo, pertenece también a la historia. El arte clásico ha muerto; también es ésta otra verdad histórica; y la muerte lo iguala todo por efecto de, la ley natural: las ruinas, que muestran los signos de la furia de loe elementos naturales y del vandalismo de los hombres de la descomposición orgánica de la materia, de la corrosión de la luz y de la atmósfera, no constituyen ya arte, sino, naturaleza, y como tal interesan más que a nadie al pintor. El romanismo de Piranesi es un acta de defunción y no un revival; por el contrario, sí es un revival el helenismo de Flaxman, lineal, como luminoso es el romanismo de Piranesi. No es la realidad histórica, sino la idea arquetípica del arte griego (sencillez, pureza, etc.) lo, que se tiene que recuperar; del mismo modo que el neogótico intenta recuperarla espiritualidad cristiana del arte gótico sus elementos figurativos. Hegel legitima lo clásico y lo gótico como expresión de dos mundos espirituales distintos; Goethe exalta lo gótico, y tan sólo más pasa a considerar lo clásico; Blake en el plano de la poética y Schinkel en el constructivo son a la vez neoclásicos y neogóticos.

Los revivals, bajo la apariencia del más puro idealismo, son profunda-te ambiguos. El neoclásico reclama la pureza de los arquetipos griegos, pero anticipa los temas fundamentales de la arquitectura moderna: la correspondencia e forma y función, y la identidad entre construcción y decoración. El neogótico sirve de las técnicas modernas, emplea sin prejuicio alguno el hierro y el centro, racionaliza el "milagro" de la dinámica estructural de las antiguas carteles. Flaxman, que reduce los elementos figurativos clásicos a la esencialidad la línea, ha sido el alma de la manufactura de Wedgwood, que por necesidades técnicas y, también, por cuestiones de gusto asume la morfología simplificada del neoclasicismo como la más apta para las exigencias de la producción industrial. La sobriedad formal del "estilo Imperio" se adapta perfectamente a la organización y a la técnica de la producción en serie. Quatremére de Quincy, uno de los más importantes teóricos neoclásicos, ha visto claramente cuál era el quid de la cuestión rechaza al modelo, que sólo Puede ser imitado, y encuentra en el "tipo" o, mejor dicho, en el esquema tipológico, las bases necesarias de todo planteamiento. De hecho, la arquitectura neoclásica, lejos de ser insensible a la problemática de su tiempo, ha inventado una gran cantidad de "tipos» edificatorios tan ligados a su función que son al mismo tiempo símbolo e instrumento. Alrededor de la segunda mitad del siglo XIX, Boullée y Ledoux, imaginan (o mejor dicho, sientan la hipótesis de) la ciudad, concibiéndola como un contexto bien coordinado de modelos edificatorios simbólico instrumentales. Boullée imagina una ciudad política en la que los edificios tendrían la

forma simbólica de los grandes valores ético culturales en los que se fundamenta el Estado, en el sentido que dicho término adquiero a partir de la Revolución Francesa; Ledoux proyecta una ciudad industrial y minera, en la que los edificios serían al mismo tiempo símbolo e instrumento de las distintas funciones del sistema técnico social de producción. Tanto en uno como en otro el proceso de simbolización refleja el mecanismo lockiano con respecto a las asociaciones de ideas: por ejemplo, en Boullée la esfera del mundo y la forma esférica del monumento funerario de Newton; en Ledoux, el tránsito analógico que va de la pira funeraria antigua a la pirámide egipcia y de ésta a la forma piramidal del horno industrial a leña. Por consiguiente, es sólo la objetividad de las funciones lo único que saca las formas antiguas de la profundidad de la memoria. En ambos casos lo antiguo significa utopía; y, de hecho, es utopía toda la actividad del artista, al que se le niega ahora el privilegio de una técnica separada y exclusiva, incumbiendo a la sociedad entera, mediante su técnica, la realización de los proyectos del artista.

Blake fue el primero en intuir que el revival no es tan sólo una poética, sino que toda poética, en tanto que intencionalidad artística, constituye necesariamente un revival. Siguiendo el hilo de su profética y apocalíptica visión, Blake intuye asimismo que, en la situación histórica en la que él vive (el tiempo de la Revolución Francesa y del imperio napoleónico), el arte corre el riesgo de desaparecer del mundo al tiempo que desaparece la vieja civilización; todo hecho que se da en el terreno del arte es, por tanto, un revival, no ya del arte de un determinado período histórico sino del arte en general. Es ésta la razón que lo lleva a combatir lo que él considera la causa del exilio del arte: la ciencia newtoniana, sobre la que se intentaba alzar la teoría del progreso; y opuso a dicho conocimiento, que le parecía incompleto y, en definitiva, falso en tanto que analizaba los fenómenos en su ser en sí y no en tanto que signos de una realidad trascendente, el conocimiento auténtico de la infinitud de la realidad, cuya medida es la imaginación y su manifestación el arte. Dios es el eterno "imaginifice", el supremo artista; su eternidad no conoce ni el antes ni el después. El artista es el hombro de Dios, un ser intermedio entre el cielo y la tierra e, incluso, el infierno. En el inmenso océano del espacio y el tiempo (ya no heterogéneos), en el que tan sólo puede aventurarse la imaginación del artista, no hay sucesión lógica, ni progreso, ni jerarquización de valores: la memoria es asimismo profecía, los símbolos no son imágenes débiles sino fuerzas contrastadas y entre lo humano y lo divino (como entre cosmos y caos) no hay ninguna separación sino al contrario, una ósmosis continua o turbulento traspaso. El universo de Blake es la suma de cuantos símbolos y mitologías haya podido imaginar el hombre para expresar lo infinito y la eternidad del Espíritu: La Biblia, Homero, Dante, Shakespeare y Ossián; pero también es una suma de revivals dado que sólo a través de este proceso irracional se da algo que ya no es investigación y reflexión, sino intuición inspirada, casi

una iniciación a los misterios de la historia. El drama que se vive al otro lado del Canal de la Mancha, con su alternativa de entusiasmo y espanto, asume en su pensamiento visionario la dimensión de un cataclismo cósmico: escapa a la ponderación del juicio. Constituye un desmedido pecado de orgullo, como la revuelta bíblica de los ángeles o la ubris (violencia) de la tragedia griega; pero es al mismo tiempo caída y sublimación y la historia, o mejor, el destino de la humanidad no es otra cosa que la repetición continúa de dicho trágico dilema. La historia no es, pues, la diáfana perspectiva desde cuyo primer plano nos asomásemos a un horizonte en el que todo se explica: es un "océano" agitado y oscuro, que fulguraciones repentinas y resplandecientes iluminan a intervalos, para caer de nuevo en las tinieblas. El revivalismo de Blake no constituye un retorno al o del pasado: es un sucederse de mensajes que, lanzados a la infinitud del espacio y del tiempo, retornan aumentados por efecto del eco. La visión histórica cosmológica de Blake constituye, con toda certeza, una de las fuentes del historicismo romántico de Carlyle, que se opone al "newtonianismo" de la historiografía de Voltaire y Hume, postulando, como hiciera Hamann en Alemania, una profunda afinidad entre historia y poesía. Al igual que el Artista de Blake, que reproduce a escala humana la figura del Cristo-Artista, el Héroe de Carlyle rechaza la limitación temporal del presente y describe, un arco, por encima de tal limitación, entre el pasado remoto y el futuro lejano.

La ambigüedad que inevitablemente acompaña a los revivals se deja sentir con más fuerza allí donde más precisa se hace la contradicción entre el ritmo temporal del arte y el del progreso científico y tecnológico. Lo que se ha dado en llamar "Gothic", pero que Pugin su máximo protagonista, llama "Christian revival", constituye uno de los fenómenos más desconcertantes de la historia del arte moderno. Sorprende, más que nada, la indiferencia por la calidad de la obra de arte, de la que sólo interesan los esquemas icónicos, tipológicos y estilísticos. Pugin no es un artista, sino una rara mezcla de arqueólogo, eclesiólogo, propagandista misionero, empresario y reformador social. Para el arte es, antes que nada, un medio para recristianizar una sociedad aparentemente creyente, aunque, en realidad, cada vez más pobre en lo que a espiritualidad religiosa se refiere: será más tarde, con Ruskin y Morris, cuando se intentará dar un, ajustado significado estético a su polémica. En la gran oleada neogótica de los primeros años del siglo XIX, todo es ambigüedad y compromiso: entre anglicanismo y catolicismo, capitalismo y populismo, modernismo y medievalismo, industria y artesanía. El paradigma de hipocresía que fue la Camden Society, se entregaba "generosamente" a la construcción en cada ciudad, barrio o pueblo de "casas del Señor" en un estilo gótico estandarizado, pero simulaba ignorar hasta qué punto era más urgente construir casas decentes para la pobre gente de los tugurios de la periferia diezmados por la miseria y las infecciones. Los tugurios, sin embargo, proporcionaban a los empresarios

buenos fajos de libras esterlinas, parte de las cuales servían para financiar la construcción de las iglesias que habrían de inseminar el amor al prójimo y la confianza en Dios en los pobres diablos que no tenían qué comer bajo el régimen maternal de la reina Victoria. Oponiéndose aparentemente al imperialismo paleocapitalista, el "Gothic revival" es, de hecho, su expresión más típica, y su apoliticismo no es más que una distracción con la que se intenta prevenir cualquier tipo de reivindicación social.

En los albores del Romanticismo alemán ya se había desarrollado una filosofía del revival con Federico Schlegel, que veía en el remontar de los tiempos la recuperación de una condición de inocencia; coincidiendo prácticamente con Wackenroder, según el cual el arte constituía el camino seguro para conducir a la humanidad hacia Dios. La voluntad de superar el sensismo de la ilustración y de reconquistar el carácter trascendental del arte incita a Wackenroder a predicar con gran ardor el retorno al arte medieval, como único arte que aúna el sentimiento universal de la verdad religiosa con la capacidad de suscitar penetrantes y eficaces emociones en el corazón de los hombres sencillos, en el corazón del pueblo. El revival de los Nazarenos, que ligan cándidamente a Holbein con Rafael, y, poco después, el de los puristas cambien en auténtica religiosidad la aflicción edificante de Perugino, demuestran lo poco que importaba la lectura de los textos figurativos y, sobre todo, hasta qué punto era acritica aquella lectura. No puede afirmarse con certeza que la coincidencia cronológica con la restauración politica fuera determinante, pero tampoco fue casual. La caída de Napoleón, que encarnaba el mito del genio y el héroe, crea un vació histórico: el avance y la conquista abocan ineludiblemente en tragedia. La burguesía debe volver a analizar su propia historia, disociarla de la de los "conquistadores". Los historiadores liberales franceses (como Manzoni en Italia. Recuérdese al respecto el ensayo de De Lollis) no creen que la historia deba ocuparse tan sólo de los "acontecimientos más importantes y extraordinarios" y de sus protagonistas, Ignorando a los vencidos u oprimidos, que conservan, casi a hurtadillas, el culto a las tradiciones patrias, que los vencedores creían haber arruinado y suprimido. Con el revival gótico cada país cree recuperar su propia historia nacional, identificada, ahora, con la historia de la vieja burguesía artesana y mercantil.

La concepción de revival enlaza entonces con la de restauración: con procedimientos opuestos a los usados por los maestros del siglo XV, se pretendió continuar la tradición más allá del período (el Renacimiento) en que el arto aparece dominado por la "lógica de la historia. Pero la teoría de la restauración de edificios formulada por Viollet-le-Duc, que tiene la amplitud y sistematicidad de una real y verdadera teoría del arte, señala, sin embargo, el punto de máxima tensión y el final del "Gothic revival". Como Boullée, Viollet-le-Duc distingue el problema específico del arte, en tanto que sistema operativo, del problema estético general: el suyo es el

primer planteamiento del problema de la arquitectura realizado en términos de lingüística constructiva. Un sistema constructivo posee ciertamente una propia racionalidad (racionalidad que permite reconstruirlo en su totalidad partiendo de uno solo de sus elementos) pero se trata de una racionalidad específica, interna al sistema, y no de una lógica sentada a priori con leyes inmutables. El sistema, que no se justifica en orden a ningún "universal" (ni la naturaleza, ni el espacio, ni las leyes de la estática; pero tampoco la espiritualidad cristiana, el ethos popular o la tradición), se justifica tan sólo en orden a su propia historia. Y ya que los materiales y las técnicas representan tan sólo los medios con que se plasma en la realidad la intrínseca historicidad del arte, nada impide el uso de materiales y técnicas (esto es: el uso de una ciencia de la construcción), que los arquitectos del período gótico no conocieron. El proceso no estriba únicamente en conservar, sino en hacer revivir los monumentos, remodelarlos, hacerlos significativos en el contexto de la vida moderna. No tiende a evocar el pasado, sino a reactivarlo: la construcción es siempre una "reconstrucción" la obra de arte es siempre una restauración. No es cierto que Viollet-le-Duc pretenda dar una base y una legitimación, en el plano histórico estilístico, a la arquitectura de los ingenieros y al empleo de nuevos materiales y nuevas técnicas; su intención estriba, sobre todo, en fijar un método de proyecto riguroso, que haga avanzar la historia de la arquitectura sin salir por ello de lo que se ha constituido históricamente como su sistema lingüístico. En este sentido podemos afirmar que no es el aspecto estilístico sino el criterio metodológico (fundamentalmente historicista) de Viollet-le-Duc lo que llega a insertarse (juntamente con aquel típico "artista" de la construcción en cemento que fue Perret) en la problemática de la arquitectura del siglo XX.

El concepto de un historicismo específico del arte implica el concepto de un modo artístico de concebir la historia. La pintura histórica del siglo XIX, aun cuando puede parecer fastidiosamente académica, no constituye la ilustración de la historia que vemos en los manuales: es típicamente revivalista, aunque no pretenda recuperar el arte del pasado sino configurar lo pasado como algo que, aun conservando las líneas generales de su época, ocurre en el presente. El sistema de representación que lleva a cabo permite mucho más la visualización, que no la representación, del hecho histórico con todas sus particularidades: fisonomía, gestos, costumbres y ambiente. Reconstrucción ésta, que no se diferencia en gran medida de la aplicada por Viollet-Le-Duc en la restauración de monumentos históricos; y sus procedimientos están en parte descritos, aunque sea con respecto a la literatura, en el prefacio del Cromwell de Victor Hugo, que puede considerarse como el manifiesto del Romanticismo histórico. El pintor que quiere hacer un cuadro histórico se documenta lo mismo que un escritor da novelas históricas: la imagen se construye en su mente mediante la acumulación y combinación de características particulares y significativas, como en un mosaico. Al Igual que en la prosa de Balzac, la minuciosa

documentación y la descripción cuidadosa no constituyen obstáculo alguno, sino que verifican, punto por punto, todo el recorrido de la imaginación. De lo que se trata es de encontrar una relación funcional entre lo que se percibe mediante la imaginación y lo que se ve con la vista. Por consiguiente, resulta fundamental la relación que ésta tiene con el teatro, no ya por su grandiosa espectacularidad, como en los siglos XVII y XVIII, sino por su capacidad de presentar como actuales, verbal y gestualmente los acontecimientos del pasado. La que más tarde será la organización compositiva del cuadro decimonónico, aparece ya definida hacia la mitad del siglo XVII, en el Ricardo III de Hogarth que en realidad, representa al actor David Garrick recitando el monólogo de la homónima tragedia de. Shakespeare; y llegará a precisarse aún más en las pinturas, más o menos ligadas a las representaciones teatrales, que los más importantes pintores del siglo XVIII realizarían para la Shakespeare Gallery de Boydell. Hay que destacar que Garrick había transformado radicalmente la interpretación de las obras teatrales de Shakespeare: el actor no tenía ya que recitar el texto en una sucesión de escenas espectaculares, sino seguir diacrónicamente el desarrollo de lo que sucedía en el interior del personaje, entrar en su psicología y extraer de ella los complicados y entramados decursos, acentuando los movimientos inconscientes y, a menudo, contradictorios de sus actos. De, manera no diferente, la organización compositiva del cuadro histórico se articula en función del personaje y de las situaciones resultantes del contraste de sus pasiones.

La nueva historiografía de la Ilustración, pragmática y laica, de Voltaire en Francia y Hume en Inglaterra, ha contribuido ciertamente a la fijación del carácter escénico del cuadro histórico: una historiografía sin exageraciones alegóricas, sin intervenciones milagrosas y sin ninguna clase de objetivo moral o didáctico. Planteada en base a una concepción de la historia semejante a aquella de la que Hogarth se había erigido en intérprete en el terreno del arte: una memoria lejana e indefinida, pero magnificada y dotada de majestuosidad por obra de la imaginación. Se hacía, pues, necesario acudir a las pruebas, recurrir a documentos y testimonios, aun a riesgo de achicar la visión y reducirla a lo puramente visual. La exactitud visual de las fisonomías, vestidos y adornos y su funcionalidad (sentada desde un principio) de "atributos", no disminuyen el trauma emotivo de los espectadores, lo hacen retroactivo: lo acaecido se presenta como si estuviera aún sucediendo. El aparato escénico no debe ser auténtico ni aunque, por absurda hipótesis, pudiera serlo: los hechos teatrales han de poseer un carácter, a la vez, ficticio y creíble, pues el encanto del teatro reside precisamente en su ser ficción, pero al mismo tiempo la credibilidad es el resorte secreto de toda ficción. No tiene ningún sentido reconstruir con documentada exactitud las circunstancias en las que se ha dado el hecho (puesto que se trata de un hecho ya acaecido) que constituye el objeto de la pintura o del drama: ello acontece o reacontece, en realidad, en la

imaginación del artista, siendo necesario, para que lo sucedido sea aceptado como histórico, situarlo en una dimensión o en un aura histórica para cuya determinación hemos de recurrir a determinadas convenciones y a ciertos signos que destaquen la historicidad de lo representado o narrado. No es indispensable que el personaje histórico esté vestido con un traje de su tiempo (Garrick, en el cuadro de Hogarth, lleva uno del siglo XVI), lo indispensable es que el personaje "histórico" lleve un "vestido histórico". Se introduce de esta manera, en el terreno de los revivals románticos, la noción de "estilo histórico», que, a fin de cuentas, significa únicamente estilo de otro tiempo: una noción mucho más vaga que la neoclásica de "tipo", dado que no implica factores instrumentales y se limita a comunicar a través de ciertos signos convencionales la genérica historicidad de la obra. Se comprende fácilmente que tales, signos, carentes ahora de cualquier figuratividad específica hayan podido asociarse y combinarse, sin aparente anacronismo, en el eclecticismo estilístico de la segunda mitad del siglo XIX.

La noción de estilo alcanza su máximo grado de ambigüedad histórica con el movimiento inglés de los Prerrafaelitas, que constituye, en verdad, un típico revival, del que aún hoy sería difícil determinar lo que quería revivir; tan remota, irreconocible y puramente simbólica resulta su imagen de la Edad Media que incluso para Ruskin (a pesar de ser, a su manera, historiador del arte) no era más que la época del"' primitivismo mejor cualificado. Más tarde, con Morris, la Edad Media proyectándose desde el pasado en el futuro y tiñéndose de ideología, se convierte, sin más, en la "tierra prometida», una utopía. A través de un rápido proceso de degradación, la poética del revival se materializa en un estilismo que pasa con gran facilidad del arte a la vida, a las costumbres sociales; y es aceptado con suma rapidez por aquella misma burguesía que la religiosidad programática del movimiento condenaba. Los prerrafaelitas, rindiendo culto a la autenticidad del arte, rehúyen la imitación de determinados modelos históricos: únicamente imitan del arte anterior al Renacimiento (cuando el artista no se diferenciaba del artesano) y únicamente lo que consideran su ritual de trabajo. Y si predican, además, la atenta observación de las cosas y de su meticulosa descripción no es para conocerlas o interpretarlas: mediante el ritual de la imitación, el artista adquiere una condición de devota humildad que lo predispone al éxtasis y la gracia. El culto al ritual de trabajo, como observa Benjamin, se resuelve siempre en la doctrina "del arte por el arte, que constituye una teología del arte". Los prerrafaelitas retoman el tema blakiano de la afinidad entre pintura y escritura, con referencias constantes a un asunto literario (los poetas, Shakespeare, el Evangelio); pero, entregándose a la observación minuciosa y penetrante de las características mínimas de lo verdadero, disocian la operación técnica y el movimiento de la Imaginación, al que Blake subordinaba la primera. La antítesis entre arte e Industria se reduce y concreta a la radical diferencia existente entre dos tipos de procedimiento

técnico: uno de ellos, el artístico, conduce a la calidad y el otro, el industrial, a la cantidad. Pero la antítesis es también relación, los conceptos de calidad y cantidad no pueden plantearse como independientes uno del, otro: será Morris quien trate de llevar a cabo dicho enlace, asimismo en el terreno de los hechos.

Los años de mayor éxito de la confraternidad prerrafaelita son aquellos en que se perfila la posibilidad de una reproducción mecánica y exacta de la realidad mediante la técnica industrial de la fotografía. Para los prerrafaelitas, el problema no estriba tanto en la objetividad o subjetividad de la percepción visual como en la naturaleza de la operación plástica: la fotografía utiliza, y con mayor razón utilizará en el futuro, las investigaciones y los hallazgos de la ciencia, el arte sólo puede utilizar los medios técnicos elaborados en el transcurso de su propia historia. El objetivo es (y ahora más claramente que en la profecía de Blake) el revival de una genérica condición artística: el modernismo del Art Nouveau que deriva de la poética prerrafaelita, será revivalismo sólo y únicamente en la medida en que alinee, más que contraponga, una visión artistico-poética con una visión económico-mecanicista del mundo.

Para darnos cuenta de lo frágil que era el principio prerrafaelita del arte por el arte y, en función de éste, el de la unicidad y no reproductibilidad de la obra de arte, consideremos el hecho de que, igual que el purismo tenía como objetivo la restauración, la poética prerrafaelita tenía como perspectiva secundaria, y manifiestamente aberrante, la imitación estilística y, aun cuando condenara naturalmente toda exageración que rayara con la estafa, se justificaba y aceptaba cuando la falsificación no tenía finalidad comercial alguna, como era el caso de la arquitectura. La fabricación de copias falsas, que abundaron, como en ningún otro tiempo, a finales del siglo pasado y principios del nuestro, está en relación con el desarrollo de las técnicas de reproducción mecánica, que hacen pensar en la posibilidad de que, en un futuro no muy lejano, se pueda repetir y aumentar la calidad pura e irrepetible de la obra de arte. No se puede negar que la falsificación, aunque en el ínfimo nivel de la contaminación, sea un fenómeno secundario del revivalismo; pero lo paradójico y lo que nos revela la ambigüedad fundamental de la poética prerrafaelita es que lo que se pretende repetir o reproducir es precisamente la unicidad y la irrepetibilidad de la obra de arte.

Tampoco para Ingres, que durante estos años en que se producía el revival religioso se hallaba trabajando en Roma, existe un concepto o esencia del arte al margen de su historicidad: por consiguiente, tampoco una belleza universal que esté por encima de las determinaciones formales de los antiguos, de Rafael e de Poussin. La profunda exigencia que explica toda su obra es la búsqueda de la verdad: pero. ¿qué es la verdad y cuál es su relación (dado que debe existir alguna) entre el carácter metafísico de la verdad, que sólo puede pensarse, y el carácter empírico

de la realidad, que únicamente podemos experimentar? La belleza, no tiene leyes canónicas, ni se limita a unas pocas categorías de objetos: bello es todo aquello en lo que el pensamiento trascendente descubre la verdad y, puesto que la verdad no se halla en la cosa sino en la conciencia, bello es todo aquello en cuya verdad la conciencia se reconoce a sí misma, es decir, a la propia verdad. Bello es, por consiguiente, un encaje de cuello, un botón del traje, un jarrón con flores encima de la mesa...: y la belleza no es más que la verdad de dichas cosas; esta calidad-verdad reside ciertamente en un parecido o en una apariencia, ahora bien, percibida al nivel de la conciencia. Esta última, sin embargo, no corrige ni siquiera los posibles errores de sentido: no existo error: lo que en el mundo es realidad en la conciencia es verdad. Existe, sin duda alguna, una afinidad, que no implica relación directa alguna, entre el pensamiento de la verdad, que sostiene el arte de Ingres y explica su intransigente "honestidad", y el problema de la verdad tal y como lo concibe Kant y, especialmente. Hegel, quien define con toda claridad el carácter "histórico" de la verdad, es decir, su intrínseca historicidad. Por consiguiente, no tiene ningún sentido plantearse el problema de lo antiguo y lo moderno desde el momento en que ambos están revestidos de la misma historicidad; aunque si es cierto que lo antiguo revive en lo moderno (con toda su integridad histórica, y no sólo como una sombra o fantasma), lo moderno es asimismo antiguo. Y no se trata de sentar una atemporalidad, sino la adecuación recíproca de dos tiempos diferentes q igualmente verdaderos, por encima de la distancia del tiempo real. Por esta razón, Ingres no pinta "con el estilo" de Rafael o Poussin, sino que, con su propio estilo pictórico, llega a la verdad o a la profunda calidad de la pint$_u$ra de aquéllos: lo cual no la sitúa por encima o fuera del tiempo, sino que, por así decirlo, la arraiga y afirma en él.

Los artistas franceses para quienes la revolución y el imperio habían constituido la experiencia de una historia que procede mediante cambios radicales, rechazan el historicismo retrospectivo y evasivo del revival el arto puede ser históricamente moderno sin reducir por ello ni la historicidad de lo pasado, ni la propia modernidad de la contingencia. Ya el neoclasicismo de David no era propiamente un revival del arte clásico: en una obra comprometida desde un punto de vista político, como es La muerte de Marat hallamos un imprevisible y claro desarrollo realista. En las dos primeras décadas del siglo, el antagonismo entre el idealismo de Ingres y el clasicismo-realismo de Géricault, peso a no dar lugar a grandes manifestaciones polémicas, resulta mucho más radical que no lo será, en las décadas siguientes, la larga y no siempre clara oposición entre Ingres y Delacroix. Para Géricault lo clásico no es ningún ideal estático, ni una ideología ético-política: constituye una manera de tomar postura frente a la realidad y. al mismo tiempo, su problematización, renunciando a cualquier clasificación apriorística dentro de los conceptos de belleza o fealdad, noble o bajo, histórico o no histórico. Es clásico es decir, histórico por deber

moral, pero a su vez destruye el clasicismo en tanto que categoría y prejuicio estético: su pintura es totalmente anticlasicista, pero lo clásico, o la historia, constituye la clave que permite interpretar y enmarcar históricamente hasta un acontecimiento contemporáneo sin que sea histórico desde un punto de vista convencional, como es la desesperación de los náufragos de La balsa de la Medusa. La no ignorada presencia, y no sólo la influencia, de Goya en su pintura dota a Géricault de la fuerza necesaria para responder a David: Marat apuñalado en la bañera representaba aún al héroe muerto que provocaba la condolencia y la cólera del pueblo; las cabezas de los ajusticiados y los retratos de los locos realizados por Géricault son documentos de historia creados como testigos de delito, pruebas que no necesitan apoyarse en argumentos retóricos de ningún tipo. Un abismo se interpone entre este realismo naciente y la perfecta imitación naturalista: el realismo es presencia flagrante, sin punto de vista alguno hacia el pasado o hacia el futuro. Si es que existe una conciencia histórica del presente (e indudablemente tal conciencia se da en una situación revolucionaria) el recurso a la historia es tan inconsistente como la propia utopía. El realismo constituye la antítesis y el rechazo del revival en tanto que falso historicismo; y tal vez no sea nada más que esto.

Delacroix, que Baudelaire describe como el genio del Romanticismo, se declaraba, por el contrario, un clásico puro; y lo cierto es que citaba a menudo a Rubens y a Miguel Angel, lo cual no congeniaba con el espíritu del revival romántico. Intenta, sin duda alguna, más allá del frío furor de Géricault y la candente increpación política de Daumier, abrir un más amplio horizonte histórico; sin embargo, su historia concebida como un acoso de tumultuosas olas que vienen de muy lejos y se abaten sobre el presente, es precisamente lo opuesto al tortuoso camino del peregrinaje pietista del revival. Hacia la mitad del siglo pasado, cuando ya ha decaído la larga disputa entre Ingres y Delacroix, empieza a entreverse la tan significativa, aunque no abiertamente polémica, oposición entre el "genio" de Delacroix con la impetuosa fluidez de su discurso pictórico plagado de locuciones históricas y neologismos, y la artesanía artística de Courbet, con una pintura muda y pesada, más hecha que dicha.

Los impresionistas interrumpen, pero no concluyen el ciclo histórico del romanticismo. La rapidez con que se crean y producen las pinturas ofrece una ventaja frente a la ya inevitable competencia con las técnicas mecánicas de reproducción, y de modo especial con la fotografía, que de hecho ha actuado, hasta hoy dentro de los límites de una técnica auxiliar y explicativa; pero excluye, asimismo, el tiempo lento de la intencionalidad o de la poética, el "sentimiento", la Sehnsucht de la naturaleza y de la historia, y la nostalgia-utopía del revivalismo. La inmediatez, el presente absoluto de la sensación visual, emotiva en sí misma, no dejan de lado, por completo, el pasado, pero tampoco lo evocan: los impresionistas van al museo, se sientan delante de las

pinturas de los maestros del pasado y los "captan", como cuando van al campo y se ponen con la tela y las pinturas ante el "motivo" para "captar" un momentáneo efecto de luz. La memoria no tiene ya lugar alguno en el seno del arte: un cuadro de Tiziano, Poussin o Velázquez constituye un estímulo para provocar una sensación visual y, en este sentido, no es ni antiguo ni moderno, sino absolutamente presente. No existe tampoco ninguna selección de gusto: cuando Menet estudia a Velázquez o a Franz Hals pone toda su atención en los problemas particulares de la producción pictórica: una concreta relación de notas cromáticas o tan sólo la manera de disponer el color sobre la tela. Acude a aquellos textos porque puede ayudarte a encontrar la palabra más justa, que, por ello, viene a ser la más actual el pintor no tiene otros problemas que los de s pintura. El hecho de que consiga obtener de Velázquez, Rubens o Franz Hals el secreto de la transparencia de un color oscuro el matiz sublime de un rosa o el toque de un blanco, no implica la existencia de un juicio histórico, a menos que la historia del arte no tenga la particularidad a diferencia de las otras historias de que en ella todo está presente y visible, y nada se confía a la memoria. En el cénit de la trayectoria impresionista se halla la forma figurativa de Cézanne, que convierte la experiencia histórica en una sensación visual que posee la plenitud y la densidad de la conciencia, mostrándose como la etapa final de toda posibilidad de revival o, al menos, su rechazo y limitación al ámbito de la ambigüedad simbolista.

El impugnado revival reaparece, sin embargo, bajo aspectos distintos y más sutilmente insidiosos: ya no se presenta bajo el disfraz de un historicismo sui generis exclusivo del arte, sino como ahistoricismo. Los puntos de referencia son muy lejanos y sin lazo histórico alguno con Occidente: el Extremo Oriente, la Polinesia y, más tarde, el África negra. Las obras que dejan de ser un documento etnológico para convertirse en arte constituyen el producto de otras culturas y técnicas diferentes; su razón de ser histórica, si es que tienen alguna, se nos escapa. No es posible que la civilización europea las asuma por su historicidad aun cuando sólo sea porque el parámetro de historicidad es exclusivamente europeo: se las acepta por su forma artística metahistórica. Por lo demás, se va constituyendo una teoría y una crítica del arte en tanto que "pura visibilidad" se efectúa una separación cada vez más radical entre los contenidos narrativos y conceptuales, entendidos en tanto que componentes históricos, y el significado autónomo e intrínseco de las formas, de su estructura, de su "vida". La búsqueda del significado intrínseco de las formas remite a concepciones esenciales y originarias del espacio y del tiempo, del mundo y de la vida, a cosmologías y mitologías remotas y profundamente enraizadas en el inconsciente colectivo. Por consiguiente, el arte es el revival de conceptos miticomágicos, que el historicismo y el cientifismo modernos (aunque opuestos entre sí) reprimen por igual. Sobre estos mismos años, se publica en versiones más o menos correctas el famoso mensaje de Nietzsche, el eterno retorno: en este fatal

retorno al seno de una dimensión no histórica se vislumbra un posible camino de salvación, que no conduce de forma directa hacia el futuro, como la doctrina finalista de los cristianos y progresistas laicos, sino al pasado remoto, y que es finalmente un retorno a la semilla, recuperación de una condición de unidad o, al menos, de indiferenciación entre humanidad y cosmos. Si el arte constituye el modelo de una actividad no-teleológica, su ámbito no es la historia sino la vida: vuelve a surgir, así, la concepción de un auténtico carácter social del arte: será el arte el que, mediante su constante revival, reconduzca a la sociedad a los generosos manantiales de la vida, de los que el industrialismo se aleja cada vez más.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX el arte de los países industrializados está plagado de constantes apelaciones al pasado, lanzadas hacia las direcciones más disparatadas, y justificadas no ya con motivaciones históricas, sino puramente estéticas. Este es el caso del miguelangelismo inconstante y abiertamente moderno de Rodin o Hodler, el arcaísmo de Puvis de Chavannes, el barbarismo otra vez en auge de Moreau, el románico de Berlage y el bizantinismo de Klimt. No habiendo perspectiva histórica alguna, no existe ningún límite a la diversidad de puntos de referencia: en nombre de una metahistórica esencialidad del arte, los expresionistas y los fauves verán en la escultura negra la expresión de un prehistórico, originario; intacto y perenne clasicismo.

Los mismos datos que por algunos son interpretados en sentido revivalista, otros los interpretan en un sentido opuesto del todo. Cambiando de manera radical la estructura de la operación y de la representación artística, el cubismo declara caducas e irrecuperables todas las tradiciones. Cuando Picasso pinta Las Señoritas de Avignon provoca y fotografía, por decirlo así, el encuentro del arte negro con la elevada síntesis de clásico y moderno que, con Matisse, señalaba el cénit de la cultura artística occidental. Picasso replantea, dramática y clamorosamente, el problema, sin duda alguna histórico, de civilización y barbarie: términos, estos dos, que se presentan como contradictorios, aunque sin que exista connotación apriorística alguna de positivo o negativo, pues la barbarie, lo mismo que la civilización, se encuentra en nuestro interior y forma parte de nuestro ser, de suerte que la oposición entre ambos términos no se halla en la antítesis entre dos mundos o dos épocas, sino en el interior de nuestra conciencia.

Las vanguardias plantean el problema de la historia en el mismo momento que lo niegan con una gran violencia polémica. Conservan una cierta tensión romántica que explica su turbulencia, la exasperada voluntad de intentar el salto histórico, de proyectarse totalmente al futuro, con una perspectiva escorzada no muy distinta, salvando el dato de que se trata de direcciones opuestas, de la de los revivals románticos. Para los futuristas el futuro no constituye ni una ilusión, ni un proyecto: es una utopía perseguida y, al mismo tiempo, alcanzada, superada y

perdida ya en el pasado; parece que fuera más un recuerdo que un producto de la imaginación. A su vez, las corrientes antifuturistas, no se califican como proclives al pasado: el tiempo para ellos está suspendido e inmóvil, es instantáneo y eterno. Y dado que nada pasa, nada retorna: resurgen y sobresalen, entonces, las llamadas leyes eternas como, en el Esprit Nouveau de Ozenfant y Jeanneret (el futuro Le Corbusier), los cánones de la proporción. Constituye, además, un revival infinito: orden y simetría, leyes inmutables del cosmos, impondrán mediante el racionalismo arquitectónico su pitagorismo a la vida de la sociedad moderna.

El total ahistoricismo del arte surrealista no concluye, más bien al contrario, vuelve a estimular los procedimientos introvertidos del revival. El pasado que se recupera no es historia: son experiencias ancestrales, instintos profundos, motivaciones inconfesadas e inconscientes, complejos relacionados de forma visceral al padre, la madre y a ciertos lugares de la niñez, tabús sexuales e instintos reprimidos; idola de la tribu exterminada a que se reduce la humanidad, una vez eliminada la historia. El único principio que continúa siendo válido es el de la indiferenciación, todo discurso es una serie encadenada de mentiras involuntariamente verídicas y reveladoras, un contexto de lapsus en el que cada cosa significa otra distinta y no es nunca ella misma. Todo vuelve a flotar de nuevo, después de haber perdido las ataduras que le ligaban en el fondo del pasado; el azar es la única ley: todo encuentro con hechos del pasado es fortuito. No se niega la historia, se constata su inconsistencia: constituye una mera justificación el hecho de querer atribuir un orden a lo que es casual. El revival no es ya un proceso, sino un juego del espíritu; pero (parafraseando a Schiller) el espíritu no está nunca tan serio como en el juego.

Ningún otro surrealista ha sido tan consecuente como Dalí, rebelde y conformista, ateo y devoto; y no sólo en su obra, que finge la imitación y es una sutil ficción, sino en sus mismas actitudes histriónicas, que forman también parte de la máscara de artista que se pone, y mediante las cuales pone en ridículo su misma autoexaltación y genial parodia del genio. El arma secreta con la que Dalí, a pesar de todo, llega a tener razón frente a los moralismos de todos cuantos le atacan, es en la fatuidad de su genio, que parodia y disminuye, se quiera o no se quiera, el genio, en las antípodas de la fatuidad aunque a menudo vanidosamente impetuoso, de Picasso; será sólo envidia impotente, pero golpea en el signo y descubre pícaramente cuanto hay de inconsciente parodia de sí mismo en el genio auténtico del detestado rival. Frente a Picasso, que a pesar de la inteligencia que posee no llega a comprender que la revolución perenne no es revolución, Dalí hace el papel del conformista arrepentido, del dibujo-dibujo y de la pintura-pintura, del revival del arte "verdadero", encubriendo de esta manera sus propios defectos y contaminaciones con un vicioso regusto a pornografía y ungüento religioso, a desenfreno y represión. Entre tanto la nueva forma del revival, en tanto que inconsciente o inevitable parodia, se transforma en característica

de todo o casi todo el arte contemporáneo: prueba de su imposibilidad de enraizarse, sea como sea, en la historia.

El arte, en la época de su "reproductibilidad técnica", llega con grandes dificultades a librarle de la repetición histórica del revival, en cuya virtud alcanza la calificación de una reproducción más auténtica que la reproducción mecánica y, por consiguiente, recuperación de la categoría artística que la reproducción mecánica ha perdido inevitablemente. Picasso es quizás el único que, mediante sus continuos cambios de estilo, trata de vencer en el tiempo a la divulgación de las reproducciones: los originales llegan a producir la obsolescencia de las reproducciones antes de que éstas produzcan el efecto contrario. Toda su obra está impregnada de una clara voluntad de volver a hacer auténtico el arte que circula por el mundo en millones de versiones inauténticas: un original sólo puede ser reautentificado por otro original o, lo que es lo mismo, la vitalidad de un original se verifica por la capacidad que tiene para producir otros originales.

Picasso ha practicado (y otros después de él, hasta el punto de dar vida a un género artístico) la pintura y la escultura "d' aprés" (a partir de) las obras maestras del pasado: el hecho más importante y esencialmente antirrevivalista es el de Las Meninas, de Velázquez. El medio utilizado para la transcripción es el sistema de signos de orden cubista, que para Picasso constituye una escritura espontánea, casi automática. Deja que dicho sistema extremadamente sensible y activo, registre y anote todo lo que él mismo, Picasso, vive en el tiempo físico en que está trabajando en el cuadro de Velázquez: la luz que entra por la ventana, los ruidos del exterior, las cosas que hay en el estudio, y los pensamientos y recuerdos que, conscientemente o no, le pasan por la cabeza y, claro está, en primer lugar, la obra de Velázquez, que constituye, en aquel momento, el objeto principal de su atención y sus actos como pintor, y que sin duda, le influye, orientando hacia una determinada dirección las múltiples y complejas experiencias de su ser aquí y ahora. No es Picasso, sin embargo, el que se encamina en devoto peregrinaje hacia Velázquez, es este último quien rehace su propia obra a través de la mano de Picasso, viviendo su vida, con todos los problemas que le agobian. La operación parece consistir básicamente en apartar de la obra antigua todo lo que forme parte del aura histórica: lo que tiene en común con los sistemas de representación del tiempo en que está realizada y, en un sentido más amplio, aquello por lo que Velázquez no fue sólo un gran pintor, sino un pintor español del siglo XVII, inevitablemente condicionado, a pesar de la novedad y originalidad de sus pinturas, por las ideas y formas de vida é, incluso, por los prejuicios y rituales convencionales del ambiente. El arte de Picasso, una vez concluida la operación, habría de permanecer en tanto que residuo sólido e irreductible posteriormente; pero, si dicha operación fuese posible, no quedaría nada en absoluto, dado que la hipotética "esencia" del arte de Velázquez se habría esfumado junto a lo que se hubiese apartado

por considerarlo no esencial. Picasso, para dejar intacto lo esencial, procede a una especie de trasfusión, como la que se realiza en los fósiles sustituyendo el mineral, molécula a molécula, a la materia orgánica, y conservando la misma forma: al final del proceso la obra de Velázquez se ha convertido en una obra de Picasso, pero lo que se conserva y transmite, en dicho traspaso histórico, es precisamente la calidad o autenticidad de la obra de arte. No se trata, por consiguiente, de la traducción de un lenguaje antiguo a uno moderno: sólo un auténtico y original artista puede recibir y transmitir el mensaje de otro artista auténtico y original. Por tanto, no es la sociedad, a través de sus medios de información y comunicación, sino el artista el único que puede garantizar la presencia del arte en las condiciones actuales de la cultura: y no la garantiza ni aislando la historicidad del arte del pasado, como ya inactual, ni declarando actual, una vez más, lo que, desde un punto, de vista histórico, ha sucedido ya, sino sustituyendo la historicidad perdida por la historia presente. De esta manera Picasso, cuando apela abiertamente al arte azteca o al negro, no se evade con su historicismo sino que lo empapa de su propia historia: la obra de Picasso sería original asimismo si se limitara a presentar, firmándolos como suyos, los originales artísticos de aquellas civilizaciones remotas. Siguiendo este camino, llega a comprometer de manera concreta todos los valores del arte del pasado, de todo el pasado, es decir, de todos los tiempos y lugares, en batallas culturales e ideológicas que de forma infatigable, y siempre oportunamente, emprende.

En el terreno del más riguroso antirrevivalismo en contraste con los, cada vez más frecuentes y continuamente variantes, "neismos" del arte contemporáneo, la posición de Picasso es diametralmente opuesta, aunque simétrica, a la que asume Duchamp cuando pinta barba y bigotes a una reproducción de la Gioconda.

Tanto Picasso como Duchamp interrumpen con toda claridad la extremadamente ambigua relación existente entre el original y la reproducción: la diferencia es que Picasso demuestra la no-degradabilidad del original una vez que éste ha sido separado de sus reproducciones y Duchamp señala la progresiva degradación de las reproducciones cuando éstas son separadas del original.

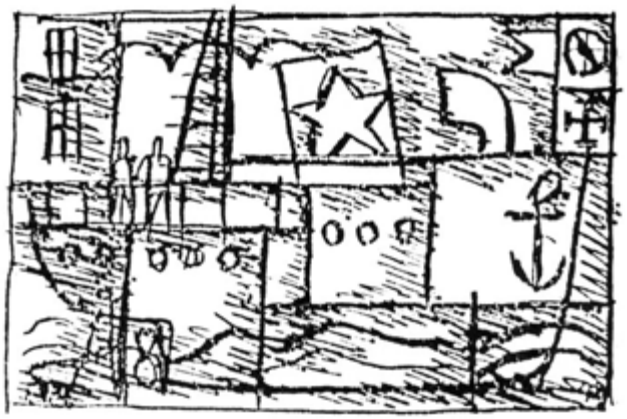
A pesar de la diversidad de procedimiento, ambas demostraciones concuerdan en que el revival, en las actuales condiciones, no puede ser más que un revival de revivais, sin poseer ningún carácter de reconsideración crítica o reflexión histórica, clarísimo síntoma de la incapacidad del arte, ya no sólo de enraizarse en su tiempo, sino de asumir en sí mismo responsabilidades históricas.

Nota: 1. Modo, manera. No lo traducirnos porque, justamente, en el terreno del arte en general y en el contexto del artículo de G. C. Argan en particular, ha dado origen y se emparenta al sustantivo manierismo con el que se designa una escuela y toda una época pictórica y artística. [Véase A. Hauser, El manierismo, Crisis del Renacimiento, Ediciones Guadarrama, S. A. Madrid, 1971.] (N. del I.).

# Juicio histórico y encuadre en una perspectiva contemporánea de la arquitectura del pasado

Paolo Portoghesi

de Roma Barocca, 1º Nascita di un nuovo linguagio, Laterza, Bari, 1973.



La reconstrucción científica, en el laboratorio del crítico, de la relación histórica entre la obra y los que la disfrutaron en su época para contraponerla a la relación concreta y actual de quien se aproxima a ella con el filtro de su propia, y totalmente diferente, cultura de la imagen, es una operación útil y clarificadora a condición de que no se trate de una mera sustitución, sino más bien de una comparación y de una integración. Sólo así se tendrá en cuenta de un modo válido el valor de hipótesis previa, propio de todas las obras artísticas, y se encontrarán las premisas objetivas para un juicio histórico; de otra manera, cada época, entendida como autónoma y cerrada, dotada de una barrera de convenciones que la separan de nuestro presente, quedará aislada, sin más enlaces que los de la estéril curiosidad filológica.

Él juicio que derive de un recorrido crítico que comprenda además el reconocimiento de la organicidad da su comprobación a través del análisis del contexto histórico y su encuadre en una perspectiva contemporánea, no será un juicio de absolución o condena, sino de colocación dentro de una esfera en la que las finalidades humanas ya no son separables del prestigio formal de la obra, obra que ya no puede considerarse como algo distinto, irremediablemente extraño a la vida del hombre.

En otros términos, la visión integral del significado de la obra, que admite su actividad más

allá de los límites de la cultura en la que ha nacido, permite reintegrar en el juicio los parámetros de conservación, progreso y reacción, sin caer en el equívoco evolucionista del positivismo, puesto que tales parámetros son relativos, no respecto a una suprahistórica visión finalista de la "vida de las formas", sino respecto a la posibilidad de abarcar en su devenir las grandes hipótesis de transformación de la cultura, y de valorar el significado humano de cada obra.

A la luz de esta digresión metodológica será fácil para el lector entender la motivación de las categorías adoptadas... y en Particular el valor que darnos a términos como "clasicismo», "manierismo", "barroco", "neoclásico", que marcan la coagulación en formulaciones unitarias de ideas y aspiraciones capaces de alimentar un debate, de crear luchas y rivalidades. Por medio de las cuales cambia y se transforma el modo de pensar, de ver y de producir de los artistas. Colocarse en el juicio dentro de una de estas categorías, haciéndose sacerdote de un movimiento reconstruido a posteriori, es colocarse fuera de la historia. La labor del crítico es, sobre todo, valorar hasta qué punto estos movimientos, estas banderas, han sido portadores de luz, de medios de acrecentar o profundizar en la experiencia vital, hasta cuándo han mantenido un valor de estímulo y cuándo, al contrario, han perdido su carga progresista.

"Hegel ya ha observado una vez (escribe Marx en el Dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte) que todos los grandes acontecimientos y personajes históricos aparecen, por así decir, dos veces. Ha olvidado añadir: la primera vez como una tragedia, la segunda como una farsa»; y en la Crítica de la Economía Política añade: "La historia es radical y pasa por muchas fases cuando conduce a la tumba a una forma vieja. El último estadio de una forma histórica es su comedia. Los dioses griegos, trágicamente heridos de muerte por primera vez en el Prometeo encadenado de Esquilo, aún debían morir otra vez, de forma cómica, en los diálogos do Luciano. ¿Cómo se explica este proceder de la historia? A fin de que la humanidad se separe serenamente de su pasado.»

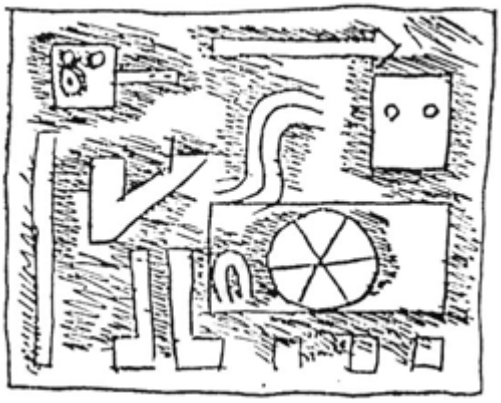
Manierismo, barroco, neoclásico, tienen todos su momento trágico y su momento de farsa; pero lo que nos interesa es el modo de verificar estas vicisitudes poniéndolas en relación con nuestra perspectiva histórica, comprender la razón por la que los fenómenos artísticos producidos por tales culturas continúan interesándonos, no solamente como pretextos de contemplación y disfrute estético, sino como problemas planteados, pero no resueltos, como interrogantes a los que sólo nosotros *hic et nunc* podemos responder finalmente. Captar la especificidad de una civilización artística quiere decir, ante todo, distinguir los caracteres que la preceden y la siguente reconocer un área semántica propia e inconfundible.

El territorio de la arquitectura

Vittorio Gregotti

Fragmentos de El territorio de la arquitectura, Capítulo "Historia y arquitectura", Gili, Barcelona, 1972. 1era edición it. 1966.

---



## Arquitectura e historia de la arquitectura

Hemos visto antes que existe otra dimensión del encuentro entre arquitectura e historia, determinante para la proyección, un encuentro que nace del interior del horizonte disciplinar y provoca la confrontación de la estructura de la propuesta con la condición de adelanto de la disciplina. En cuanto disciplina artística no se trata de una condición de progreso con relación a lo que la precede, sino más bien de una refutación o alternativa a la existencia en el presente de la completa historia de la arquitectura.

Debemos aclarar en seguida que cuando hablamos de historia de la arquitectura hacemos una esquematización de la realidad que atañe a toda la experiencia en cuanto arte (o arquitectura) en todas las formas posibles y no en una forma especial y segregada por el conocimiento. Naturalmente el tipo de eficacia al que debe responder la ordenación histórica depende en primer lugar de la siempre mayor claridad con la que cierta ordenación "ordena" los acontecimientos. Conviene tener en cuenta, además, que la sucesión cronológica y correlativa de estos ordenamientos crea a su vez su propia historia, una especie de "historia de la historia», o de la historia de las ideas y teorías acerca de este problema y que ha influenciado profundamente a nuestra manera de ordenar.

Por último, hay que resolver el problema de la relación entre historia de la arquitectura y teoría de la arquitectura, el problema de la naturaleza de esta última bien como objeto de la historia (por el influjo que ejerce sobre la arquitectura) bien como teoría que condiciona al modo de leer, juzgar, advertir, ampliar o disminuir y colocar en nuevas escalas de valor a los objetos arquitectónicos.

Mucho se ha debatido sobre la manera de enseñar (incluso algunos se plantean si hay que enseñar) historia en las facultades de arquitectura: si debe ser institucional o con modelos metodológicos, en los primeros o en los últimos años, muy amplia o muy restringida, y si el problema de la enseñanza de la historia no sea el de la historicidad de toda enseñanza. Personalmente creo que la imitación estilística, caballo de batalla de los maestros de la arquitectura moderna, a menudo ha influido negativamente sobre este punto. Además, la interpretación historicista de los fenómenos, prescindiendo ahora de sus grandes méritos, ha terminado por presentar toda la historia como autojustificación, una inmensa tautología que puede transformarse en una forma de parálisis de las capacidades de decisión y selección de una tradición propia en función de nuestra acción futura.

Incluso nuestro encuentro con la arquitectura se dispone según un doble orden de estratos: es encuentro con el mundo a través de la arquitectura, aun cuando éste no debe constituirse como limitación sino como una modalidad de acceso al mundo para conocerlo y transformarlo; y al mismo tiempo es conocimiento de la disciplina arquitectónica en la única forma en que se presenta a nuestra experiencia, es decir como estratificación de hipótesis, soluciones, éxitos y fracasos, corno sedimentación histórica de una determinada disciplina considerada en un momento de su transformación: el actual.

## Historia y proyecto

Si el centro de nuestro operar como arquitectos es algo que está más allá de la mera manipulación de datos, para penetrar más profundamente en la problemática de la necesidad para elegir y decidir sobre ella con sentido preciso, para modificar y caminar hacia, si la arquitectura es sólo en cuanto propone y transforma en medio de un mundo que quiere ser servido y no transformado, ¿es posible ofrecer, a través de la historia, alguna garantía acerca de la utilidad y el sentido de nuestro trabajo? ¿De qué manera nos será posible reconocer y elegir aquellas direcciones de desarrollo que establecen, como ya hemos dicho, nuevas jerarquías y perspectivas nuevas a los problemas que tiene planteados la arquitectura? O mejor, ¿con cuáles instrumentos podemos afinar y hacer menos incierta nuestra capacidad de selección?

Incluso para responder a estos interrogantes nos enfrentamos con el problema de la historia, aún cuando, debemos decirlo inmediatamente, conviene .guardarse de la ilusión de que ésta esté capacitada para proporcionarnos los elementos de indicación de donde deducir las formas arquitectónicas a través de las que tomemos las medidas de seguridad antes de movernos del punto en que nos encontramos. El verdadero progreso es siempre discontinuidad, desarticulación, pero se define como tal respecto a algo, es decir, con relación a la sedimentación histórica del presente. Podríamos citar aquí una indicación de Ludwig Wittgenstein que me parece puede adaptarse con gran precisión, a pesar de que se encuentra en un contexto ideológico bastante diversos al de esta obra, a la función que atribuimos a la noción histórica con relación a su utilización proyectual. "En mis proposiciones queda bien claro que quien me comprende reconoce al final que están vacías de significado cuando, a través de ellas y por su medio, ha subido encima de ellas (debe, por así decir, tirar la escalera luego de haber subido por ella). Debe superar aquellas proposiciones y entonces verá realmente el mundo"[1].

La historia se presenta, también desde este punto de vista, como una toma de conciencia, un terreno que debemos atravesar para llegar a la estructura de las cosas, para llegar a tocarlas, pero que es necesario abandonar en el momento de transformar estas mismas cosas.

Pero si los hechos, a cuyo conocimiento llegamos a través del instrumento de la historia, están indisolublemente ligados (si bien de manera diversamente interpretable) a su contexto precisamente histórico (insistimos aquí sobre esta idea de relación y no de causa entre los dos órdenes de acontecimientos) ¿cómo podremos utilizarlos, aparte la simple constatación tautológica de que han sucedido, para un conocimiento del presente? Y fijémonos en que aquí prescindimos del difícil problema del efectivo (si bien no objetivo) conocimiento de aquellos hechos, problema inherente a la condición de nuestro juicio, a las limitaciones metodológicas e ideológicas y a nuestra capacidad de investigación (filología, fuentes, testimonios, etc.).

Ninguna experiencia nos asegura que aquellos hechos registrados se repetirán; al contrario, por nuestra experiencia pasada sabemos casi de cierto que serán diversos. Además, cuando parece que una progresiva, aceleración nos ha liberado hoy de toda preocupación por la erudición, por cierto siempre insuficiente, ¿qué interés puede tener el estudio de la historia de la arquitectura? Esta aceleración tiende a consumar rápidamente todo sistema de reflexión y la tradición del arte moderno parece formarse precisamente en contra de la historia y como liberación de ella.

También aquí la historia se presenta como un curioso instrumento cuyo conocimiento parece indispensable pero, una vez adquirido, no es directamente utilizable; una especie de corredor a través del cual es necesario pasar para llegar, pero que no nos enseña nada sobre el

[1] LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus lógico-philosophicus, Revista* de Occidente, Madrid, 1962 (ed. orig. 1914-1916).

arte de andar.

Con todo, es verdad que cada vez que un nuevo mudo de ver los acontecimientos se concreta en una historia (y es éste el aspecto que más nos interesa aquí) todo nuestro criterio de valoración de las relaciones entre los problemas queda influenciado, determinado o retenido, conducido hacia calles abiertas o hacia callejones sin salida. Pero para que se constituyan estos modos continuamente nuevos de leer la historia y beneficiarse de ella, no es suficiente el placer de la pura contemplación histórica, no es suficiente (pero sí necesario) el descubrimiento del documento o de la noción que puede hacer cambiar cronologías o causas; es necesario, para elaborar un nuevo horizontes de racionalidad histórica, que decidamos revisar, suspender y poner en duda el juicio que hemos aprendido. Ello viene motivado por el hecho de que lo que descubrimos en la historia no es una verdad en sí, sino para nosotros, para la sociedad de hoy: un conjunto de valores capaces de ayudarnos a dar sentido y dirección a nuestro caminar hacia la construcción de la historia futura partiendo del presente, en cuanto precisamente la verdad de nuestra interpretación está condicionada por nuestro actuar y por nuestro estar aquí y ahora entre las dificultades del mundo.

Nuestra primera tarea como historiadores es clarificar y tomar conciencia de nuestra actual situación, "del actual estado de neurosis de la sociedad», de nuestro movernos entre ideas y símbolos a los que estamos tan acostumbrados que ya ni siquiera nos damos cuenta de su existencia al igual que no nos damos cuenta al caminar de la materialidad del terreno.

Bien entendida, la función proyectante del operar (y en nuestro caso específico del operar artístico) no se agota en el conocimiento creador de lo ya sido, sino que es siempre, y de manera imprescindible, dirección intencional, voluntad de controlar de alguna manera el .propio destino, de reconocerse y ordenar la confusa .contrariedad de la realidad. Es, por tanto, el concreto y renovado encuentro con el inundo de la vida, con sus problemas constantemente nuevos y en los que participan la historia y la naturaleza, cine constituye la primera fuente del operar arquitectónico. Pero debemos también reconocer que toda la experiencia presiona, en cuanto historia, a hacerse presente y significativa a en la ocasión proyectual, es decir, a devenir acción para el sujeto; y luego de nuevo experiencia de la historia.

**La tradición del movimiento moderno**

Se puede constatar, en una esquematización teóricamente bastante difícil de justificar, pero que conserva una propia validez tal vez tosca, que tenemos tendencia a leer de manera diversa a como lo hacemos con el conjunto del contexto histórico aquel conjunto de hechos que

representan empíricamente lo que definimos como historia contemporánea. Aún cuando presentara como una característica de mi generación el haber proyectado el movimiento moderno sobre el plano de la historia y haber intentado un juicio sobre el semejante al que se emite sobre cualquier época histórica, de alguna manera demostramos con hechos creer que éste actúa más directamente sobre nosotros al responder a los problemas en los que nosotros nos reconocemos directamente según medios tecnológicos y procesos formales todavía abiertos.

Obviamente esta definición de "movimiento moderno" es susceptible de amplios cambios en función de cómo cada uno de nosotros (o de quien ejerza como historiador) fije el momento en que han ocurrido aquellos acontecimientos que él considera elementos todavía activos en el contexto en el que está trabajando. Así, y con relación a las diversas disciplinas e ideologías, la línea será más o menos lejana y diversificada según un corte en diagonal rico en entrantes y salientes. Para constatarlo, basta ojear algunos textos de historia de la arquitectura moderna. Si parangonamos, en las diversas historias de la arquitectura, la simple enumeración de los hechos o el criterio de su sucesión, o más aún el de la valoración, nos damos cuenta de que el margen de lo opinable en historia se amplía a medida que nos acercamos a nuestro tiempo, y no al contrario, como haría suponer el problema de la noción en sí. Existen familias completas de fenómenos que al cambiar el método histórico o al modificar nuestras intenciones proyectivas, entran de improviso en nuestro campo de observación y de manera también improvista acaban por construir el núcleo más notable de ciertas transformaciones. Basta pensar, por ejemplo, en las vicisitudes críticas del arte Barroco y en el descubrimiento rieglano del arte industrial tardo-romano, o incluso en el descubrimiento del arte africano debido a Froebenius[2]. Con anterioridad al libro de Giedion, *Bauen in Frankreich* (La construcción en Francia), no existia ninguna historia de las estructuras metálicas pues estaban simplemente "fuera" de la noción de historia de la arquitectura propia del momento[3]. Todavía hoy no está del todo recogido el material de la historia del diseño. La geografía urbana, la ecología y la sociología nos sirven de instrumentos operativos, pero constituyen también hoy hechos de la historia de la arquitectura moderna, tendremos un cuadro aún más significativo de las divergencias de opinión.

En el contexto del ámbito histórico que hemos definido como contemporáneo, nuestra cultura de arquitectos ha individuado una serie de puntos a los que continuamente (si bien de manera confusa) hacemos referencia al operar; son modelos formales, procesos operativos, tipos de construcción, conceptos críticos y principios poéticos. Hoy hablamos sobre el método, la función, la racionalidad, el compromiso, la vanguardia, la técnica y el arte atribuyéndoles, vez

---

[2] ALOIS RIEGL, *Arte tardoromana,* Einaudi. Turín, 1959 (ed. orig. 1901): LEO FREBENIUS, *Storia della civiltá africana,* Einaudi, Turín, 1950 (Ed. orig. Phaidon Verlag, Zürich, 1898).

[3] SIEGFRIED GIEDION, Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, llamen in Eisenbeton, Klinkhardt y Biermann, Leipzig, 192S.

genéricamente, un sentido moderno.

Sin embargo, esta "modernidad» qué cuenta ya con Más de cien años (desde que *se* decretó fa ruptura con la tradición) ha instituido su propia tradición, una "tradición de o nuevo" (así la ha definido Harold Rosenberg[4]) con la que está comprometido todo aquel que, trabaje como artista. Más aún, dicha tradición parece haber dirigido la atención histórica antes que nada sobre sí misma y su propia situación, tendiendo así hacia tina radical, revisión del tiempo histórico, hacia una especie de aplicación del concepto de regresión a todo el estrato de los elementos ocultos en un concreto formal en cuyo interior se debe trabajar excavando, y anidándose hasta taladrar el denso estrato de los objetos y acontecimientos llevándolos a una nueva condición de conocimiento.

Esta revisión parece confirmarse por la atención que la antropología, la lingüística y el arte dedican (a través de los estudios sobre los. aspectos míticos de los diversos modelos de cultura y, en particular, de los modelos culturales de los pueblos primitivos) hacia condiciones de casi-suspensión del propio tiempo histórico. La investigación histórica parece dirigirse hacia la elaboración de modelos de interpretación de la historia concebida como una serie de configuraciones sucesivas y discontinuas y que nosotros situamos conscientemente en los diversos niveles de valor[5].

**La búsqueda de la esencia de la arquitectura y el empleo de la historia**

Este conjunto de nociones (y el sistema de las alusiones más generales que implica) constituye, por tanto, nuestro horizonte histórico; es, por así decir, la materia prima que continuamente reelaboramos intentando hacerla avanzar.

Presentado en sentido disciplinar, este concepto de horizonte alude a otro horizonte más amplio (que abarca todos los horizontes presentes en la sucesión histórica) y presupone la investigación de una noción de alguna manera permanente, más allá no sólo de los horizontes históricos sino de nuestra posibilidad de transformación. Esta tarea en la que historia y proyectación se confunden podría ser definida como la búsqueda de la esencia de la arquitectura, búsqueda que nunca culmina con el descubrimiento del *en-sí* del objeto, sino con la constatación de su estar (para nosotros) en transformación hacia una determinada dirección[6]. En cierto sentido, podemos descubrir esta esencia si concebimos a la propia historia como proyecto. Esta

---

[4] HAROLD ROSENBERG, *La tradición, lo nuovo,* Monti Avila, Editores, 1970 (ed. orig. Horizon Press, 1959).

[5] Extraordinariamente profundo es el análisis que realiza CLAUDE LÉVI-STRAUSS sobre el tiempo histórico en *El pensamiento salvaje,* Fondo de Cultura Económica, 1964 (Ed. orig. Ploa, Paris. 1962).

[6] El modelo que sirve de base a estas consideraciones se *encuentra* en *el* apéndice III de la obra de EDMUND HUSSERL, Saggiatore, Milán, 1961 (ed. orig. póstuma, 1954).

no se nos presenta solamente como un problema histórico-filológico: como mínimo se trata de una investigación histórica insólita, matizada por completo, en la que si a menudo debemos recurrir a la noción histórica es para reconocer en ella, y siempre plasmada en una continua síntesis (que no es simple yuxtaposición de un producto junto a otro sino permanencia viva de todos los precedentes), la específica tradición de la arquitectura, su aparecérsenos según sentidos completamente diversos, según formas, técnicas y objetivos diversos, producto de personalidades distintas con intenciones diversas y que reviste áreas más menos extensas.

Nuestra existencia se mueve en el ámbito de una enorme cantidad de tradiciones de las que nuestro primero y fundamental conocimiento coincide con su afloramiento en nuestro presente.

Pero lo que hace que nuestro argumento sea particular y al propio tiempo posible es que al interno de estas tradiciones hemos hecho una selección, la de la arquitectura, y, por ello, nos hemos esforzado por establecer con ella especiales contactos, por establecer en cierto sentido que nuestro compromiso con la naturaleza, con nuestros prójimos y con la propia historia sea esencialmente arquitectónico, lo cual comporta una limitación de nuestro punto de vista sobre el mundo, pero es también nuestra única manera de acceso, conocimiento y acción sobre él. Por lo demás, no debemos olvidar que el interés que nos empuja hacia la arquitectura es todavía más particular pues nace del interior del mismo proceso y se dirige por completo a la utilización, por así decir, proyectual de aquella experiencia, más aún a la utilización de toda nuestra experiencia histórica bajo el prisma de la proyectación arquitectónica. La posibilidad real de servirnos de las enseñanzas de la historia consiste, por tanto, en tomar conciencia de la esencia de la tradición en la que trabajamos y en primer lugar de aquello que creemos son las direcciones de las posibles transformaciones de la proyectación arquitectónica; consiste, por tanto, en la capacidad de criticar nuestras intencionalidades y de participar con plena adhesión en aquella particular situación histórica que constituye la actualidad.

Mas para adherirnos continuamente á la actualidad y para cambiar es necesario incidir sobre el movimiento de la historia precisamente allí donde es más sensible a la transformación y más vulnerable a la modificación. Es necesario, en un primer momento, penetrar en los procesos de transformación, descubrir sus leyes fundamentales de conexión y establecer sus puntos de flexión allí donde la estructura de un fenómeno cambia y hace asumir un sentido "diverso" a toda una configuración; es decir, para actuar debemos formar un cuadro discontinuo del proceso histórico a base de jerarquizar los fenómenos y los hechos principales y secundarios con el hecho de registrar los cambios y las finalidades. La construcción de este modelo estructural de la historia no se obtiene de una vez para siempre sino que exige un continuo esfuerzo de elaboración a partir de las necesidades propias del momento en que vivimos.

No es nuestra intención establecer ahora cuáles sacan estas direcciones de transformación; sin embargo, podemos constatar que a lo largo de esta argumentación hemos hecho ya algunas selecciones, algunas exclusiones, y, sobre todo, indicado algunos procedimientos a tener en cuenta por quien se ocupe de arquitectura y de historia de la arquitectura. Estos procedimientos se refieren sobremanera a aquel proceso de dilatación que implica hoy en día la definición de un hecho histórico; es decir, no tanto el análisis de causas y efectos de un hecho, sino la búsqueda de las estructuras de relación que implican a todo el sistema en el que han tenido lugar los acontecimientos. Ello comporta la concepción de un espacio histórico que no sea perspectivista, pues en éste el tiempo no puede concebirse como una sucesión uniforme ni la disposición de los valores está establemente vinculada a un hecho inmóvil, sino más bien al hecho de que aquel fenómeno histórico se definen por su particular localización histórica y también al recuerdo de su haber sido y a la eventualidad de su próximo ser. Además, debemos reconocer aquel decidido interés por el presente (la referencia a la arquitectura de hoy y a los problemas que tiene planteados) que nos obliga a hacer utilizable (pero no por ello hemos de falsearlo) nuestro conocimiento de la historia. Tal vez esto limite la certeza del juicio y conviene tenerlo en cuenta moderando conscientemente la validez temporal de nuestras propias conclusiones. Por último hemos de advertir que nuestras reflexiones abarcan, aparte el fenómeno, el modo como éste se estructura. Todo ello, si por una parte implica un interés más amplio por el proceso y por el método, limita, sin embargo, el ámbito de validez de aquel proceso o método y prohíbe su simple transferencia a otros fenómenos. Más aún, el interés por el proceso es una manera típica de desplegar el interés por la estructura (consciente o inconsciente) de quien actúa y, en cuanto individuo, se realiza en su encuentro con el mundo y además una manera típica de estructurarse la memoria e imaginación colectiva de los grupos que la arquitectura nos presenta corno estratificación del ambiente físico.

Llegados a este punto, la historia se convierte en historia no sólo del grupo social sino también de sí, no en cuanto personalidad artística, sino en su propia formación, del buscar las raíces comunes del ser y actuar humanos y se propone como confrontación posible entre la historia del ambiente físico y la propia historia del hombre.

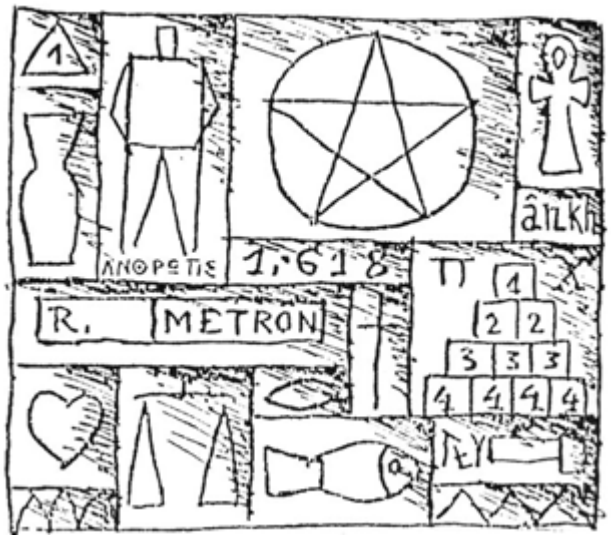
Es decir, se abre una dimensión inexplorada, pero no por ello menos importante, de la historia de la arquitectura para el establecimiento de relaciones nuevas, al ponernos como momentánea emergencia y convertirnos nosotros mismos en materia de experiencia histórica, no desde el punto de vista psicológico, sino como continuo esclarecimiento del modo como la estructura del sujeto modifica y conoce el mundo deseándolo[7].

[7] Este texto está en cierta manera caracterizado por años de polémica sobre el sentido de la historia y la recuperación.

# El juicio histórico y su utilización

## Vittorio Gregotti

de "Architettura e storia della architettura",
en Utopia della realtá, Leonardo Da Vinci Ed., Milán.




Dos formas diferentes de utilización de la historia: por un lado, la claridad cada día mayor (o distinta) de la ordenación de los hechos, por otro, el juicio sobre cómo están colocados en relación a ese presente de la historia que es el momento de nuestra acción. En el primer caso (pensamos en el contexto específico de la "historia de la Arquitectura" esto significa, a nivel operativo, toma de conciencia (y, por tamo, capacidad clara de control, de elección y de uso adecuado) de los instrumentos relacionados con ciertas operaciones y (en el caso de que tengamos intención de usarlos) de las distancias que nos separan de los contextos y de los fines que los han producido. En el segundo caso, el criterio de elección entre estos instrumentos.

Bien entendida, la función de proyectar del "hacer" (y en nuestro caso específico del "hacer artístico") no se agota en el "conocimiento creativo de lo que ha sido", sino que inevitablemente es siempre (le llamemos hipótesis de trabajo o capacidad de salirse de lo corriente, o aquel "caminar hacia las tinieblas» de que hablaba Paul Klee) una dirección intencional llevada a cabo materialmente, voluntad de controlar de algún modo el propio destino, de detenerse, reconocerse

de la dimensión creadora de la memoria, cuyo .protagonista ha sido precisamente la arquitectura italiana y, en particular, la revista "Casabella" desde el número 210 (1956) al 251 (1951). Quisiera mencionar mi colaboración en el número 251 de "Casabella», Págs. 16.19, donde presentaba el balance de dicha experiencia.

y poner orden. (...)

**La búsqueda de la esencia de la arquitectura.**

En el contexto del ámbito histórico que hemos definido como contemporáneo, la cultura de nuestros arquitectos ha especificado una serie de puntos a los que constantemente (aunque de una forma confusa) se hace referencia cuando se actúa: son modelos formales, procesos operativos, tipos edificatorios, conceptos críticos, principios poéticos; hoy hablamos de método, de función, de racionalidad, de compromiso, de vanguardia, de técnica, de arte, confundiendo con frecuencia el significado que estos conceptos han tenido, cuando los últimos treinta años los han transformado de tal modo que es urgente su revisión crítica.

Sin embargo, este conjunto de nociones en movimiento (y el sistema de relaciones más generales al que se refiere) constituye de algún modo nuestro horizonte histórico, o por decirlo con otros términos nuestro "código referencial" al que restituir inmediatamente el sentido y el juicio de nuestras acciones: es, por así decir, la materia prima que manipulamos continuamente intentando que siga siendo útil. Esta idea de horizonte, no tanto aprendido como vívido, nos conduce, no obstante, a un horizonte más amplio (el que contiene, por así decir, todos los horizontes presentes en el devenir histórico) y presupone la búsqueda de una noción de algún modo permanente más allá no sólo de los horizontes históricos, sino de nuestra misma posibilidad de transformación.

Esta labor, bastante compleja, podría definirse como la búsqueda de la esencia de la arquitectura. Este intento debería ser algo bastante diferente de la búsqueda de una definición, por así decir, meta-histórica de la arquitectura misma, más bien debería intentar definir lo que tiene de ser como ser, haciendo referencia sobre todo a aquellas peculiaridades particulares que nos hacen reconocer como arquitectónico un cierto aspecto de una actividad, y como arquitectura un cierto grupo de fenómenos: en una palabra, tratar de aclarar el sentido de nuestro encuentro con la disciplina arquitectónica.

Así pues, esta búsqueda no se presenta sólo como un problema histórico filológico: se trata por lo menos de una investigación histórica totalmente insólita, enteramente tematizada, que no se contenta con sacar conclusiones de los hechos: si a menudo ha de recurrir a la noción histórica es para reconocer todas y cada una de las veces, plasmada en una continua síntesis (que no es la simple unión de un producto con otro, sino algo en lo que viven todos los precedentes), la específica tradición de la arquitectura. su aparición siempre como tal para nosotros aun siguiendo

sentidos completamente diferentes, según formas, técnicas y objetivos diversos, producida por personalidades distintas siguiendo intenciones distintas.

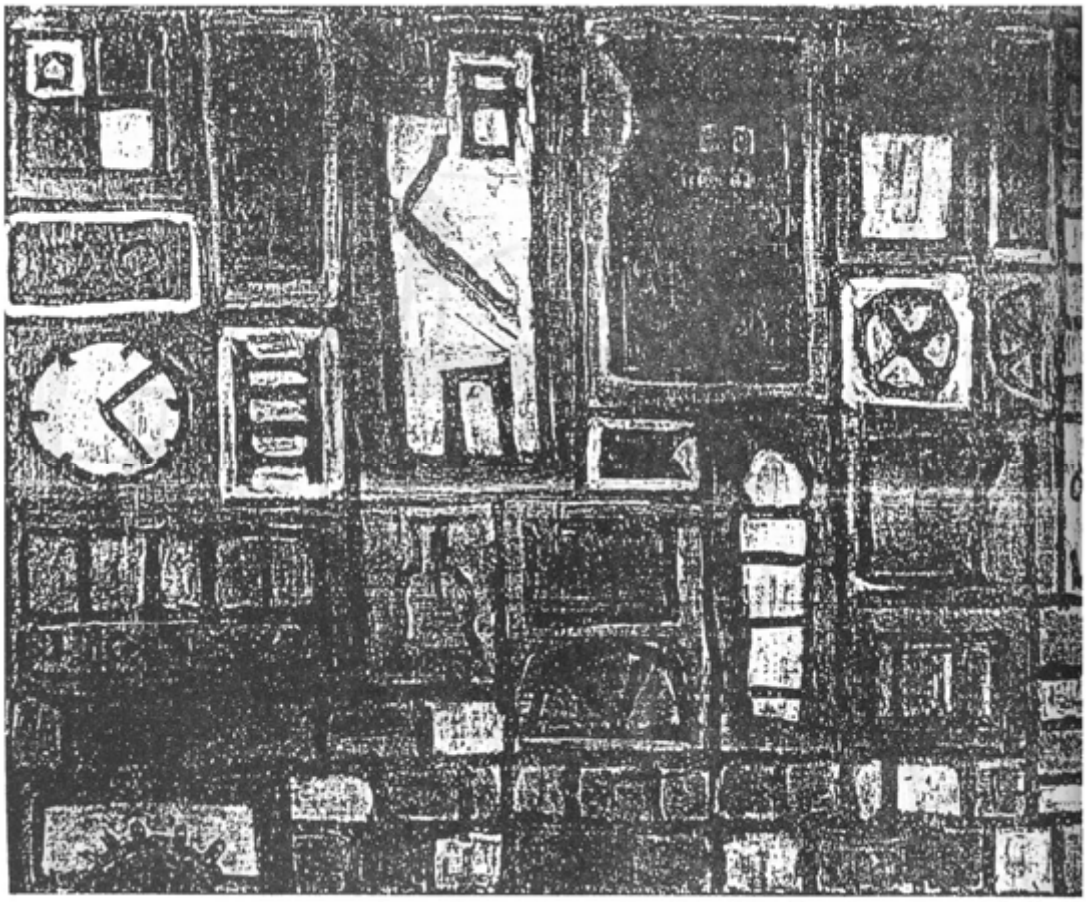
Nuestra existencia se mueve en el ámbito de un número enorme de tradiciones, de las cuales aprovechamos lo que llega hasta nuestro presente, siendo un primer conocimiento fundamental. Pero apenas poseemos, por así decir, el utensilio y nos disponemos a considerarlo, se nos presenta bajo la dimensión de una nueva experiencia, de acuerdo con los significados de un conocimiento diferente que ya no coincide con su utilización directa: Pero lo que hace que nuestro discurso sea más particular es que dentro de estas tradiciones, hemos hecho una elección, la de la arquitectura, y, por tanto, estarnos forzados a establecer con ella contactos especiales, a dejar claro en un cierto sentido que nuestro compromiso con la naturaleza, con nuestros semejantes y con la historia misma es esencialmente arquitectónico: lo que comporta una limitación de nuestro punto de vista sobre el mundo, pero también de nuestra manera de acercarnos a él, de conocer, de hacer cualquier cosa. .... no deberíamos olvidar que el interés que nos impulsa aquí hacia la arquitectura es incluso más particular: se mueve dentro del propio proceso y está totalmente volcado a la, utilización, por así decir proyectual, de esa experiencia más bien de ahora en adelante de toda nuestra experiencia, bajo el enfoque de la proyectualidad arquitectónica.

*Conclusiones*

1. La utilización de la noción histórica carente de juicio es prácticamente *nula; nunca* es fácil de encontrar y es antieconómico intentarlo;

2. que tenemos un interés diferente especial, hacia la historia contemporánea con respecto a la del pasado;

3. que la posibilidad real de ayuda de la enseñanza histórica consiste en una toma de conciencia de la esencia de la tradición en la que actuamos y, a través de ella, de lo que consideramos direcciones de transformación, la capacidad por tanto, de criticar nuestra propia intencionalidad, de participar adhiriéndonos desde dentro a esa condición histórica particular que es la actualidad.



*Construtivo com elementos ferroviários, 1943, óleo sobre cartão entelado, 52 x 63 cm*

# Arquitectura e historicismo

## Alan Colquhoun

Conferencia dictada en la Universidad de Belgrano en 1982, y publicada por Ideas en Arte y Tecnología Nº 1, Buenos Aires, enero-marzo 1984.

Sería redundante decir que los problemas actuales de la arquitectura están dominados por el historicismo.

En la reacción contra el Movimiento Moderno, que le negó a la historia un lugar en el presente, los arquitectos y los teóricos de arquitectura están buscando una aproximación a la tradición histórica. Pero debemos preguntarnos cuál es la tradición y cuál es la historia.

La historia no es un hecho del cual se puede dar una descripción única y universalmente válida. Nuestra relación con la historia y la idea 'que tenemos de la relación que tiene la historia con nuestro propio pasado, han variado a lo, lar-g del tiempo. Para comprender el estado actual de la arquitectura es necesario saber cuáles son las transformaciones que ha habido en el pensamiento histórico en los últimos doscientos años.

Trataré de dar una amplia visión de cómo se ha producido esa transformación en la historia, especialmente cómo afecta a la arquitectura y a las artes. Me referiré frecuentemente a las otras artes en relación con la arquitectura, para ubicar a esta última en un marco culturalmente apropiado. Después de delinear las relaciones entre la arquitectura y el entendimiento que tenemos de la historia, y luego de hacer esta evaluación de la historia, trataré de plantear la situación de la arquitectura actual y de hacer alguna predicción acerca de su estado futuro.

**Las fases de la comprensión histórica**

Para poder hablar de la arquitectura de los últimos doscientos años, en este contexto histórico, tendré que dar una visión algo esquemática de cuáles son, a mi entender, las principales fases de la comprensión histórica durante este período.

En *primer lugar,* tenemos lo que llamaríamos la forma neoclásica de la historia de fines del siglo XVIII, que todavía contiene importantes elementos del pensamiento clásico aristotélico. Esta es la clase de historia que buscaba en el pasado tipos ideales que podían ser aplicados en el presente y que era dominada por la idea de la ley Natural.

En *segundo lugar,* tenemos aquella historia que rechaza la idea de tipos estáticos ideales y busca, en su lugar, el sentido de la historia en el estudio de las culturas particulares orgánicas, especialmente la cultura de la Edad Media. Esta segunda clase de pensamiento histórico generalmente se describe como historicismo; en inglés, en cierta época se hablaba de *hístorismo,* que deriva de una palabra alemana *historismus* y actualmente se la designa historicismo, que viene de la palabra *italiana storicismo*. Esta corriente se desarrolla con el movimiento romántico, en especial en Alemania, y se asocia habitualmente con el surgimiento de una conciencia nacional en ese país, después de la caída de Napoleón. Los conceptos desarrollados bajo la idea de historicismo que acabo de plantear no han sido totalmente superados hoy. Algunos de estos conceptos fueron particularmente importantes para el arte de vanguardia de fines del siglo XIX y principios de este siglo. El principal de estos conceptos es la idea de la historia como un proceso evolutivo, donde la dimensión diacrónica es particularmente importante.

La tercera fase de esta comprensión histórica es la que surge de este historicismo y es la que trata de encontrar leyes y estructuras universales generales del cambio histórico; y es particularmente importante en una disciplina como la Historia de Arte, que se desarrolló como disciplina independiente en la segunda mitad del siglo XIX. En un cierto sentido, esta corriente histórica retoma el modo de pensar del final del siglo XVIII en lo que respecta al descubrimiento de leyes universales y tipológicas.

Pero difiere del pensamiento del siglo XVIII, por cuanto ahora se buscan esas leyes y esos tipos universales dentro del contexto del cambio histórico. Las normas y las leyes del arte no son vistas ya como inmutables sino como cambiantes. El objeto de los estudios históricos es encontrar esas leyes constantes que subyacen a los fenómenos de cambio.

## Teoría y práctica del arte y la arquitectura

Trataré de demostrar, muy someramente, que éstas tres fases o maneras de entender la historia se corresponden con otras tantas etapas en la práctica y teoría de los procesos artísticos y arquitectónicos. En primer lugar, y en correspondencia con la primera fase del esquema que acabo de presentarles, la concepción del arte es vista como imitación de lo ideal e involucra una idea de cerrazón en la obra de arte. En segundo lugar, el arte es visto como un reflejo de la vida real, y esto involucra la idea de la obra de arte abierta. En tercer lugar, el arte es visto como una disciplina autónoma que obedece a sus propias leyes, o sea, un arte que no imita lo ideal ni refleja la realidad. Es a este tercer tipo de arte al que le daré el título general de formalismo.

La idea del arte como imitación de la naturaleza idealizada es fundamental para el pensamiento clásico que, en última instancia, deriva de Aristóteles. La asocia con una actitud hacia la historia que interpreta el pasado en términos de tipos ideales de organización social.

Y un historiador típico de esta tendencia sería Montesquieu. Los cambios en la historia son vistos como modificaciones de estos tipos ideales, es decir, no son vistos como si formaran parte de un proceso de desarrollo consistente.

Con el aumento del conocimiento histórico y geográfico en el siglo XVIII, en este esquema estático de tipos, se trata de absorber, simplemente, un mayor número de variantes. La teoría arquitectónica del siglo XVIII parece oscilar entre un aumento de catolicidad, en el sentido del eclecticismo de recibir todo, y la interpretación del ideal clásico. Como, por ejemplo, en el libro de Fischer Von Erlach, Entwurf *einer historischen Architectur,* el autor presenta ejemplos de arquitectura china u oriental en un pie de igualdad con la arquitectura romana.

El otro extremo de este pensamiento del siglo XVIII es un punto de vista que yo llamaría de estrictez revisionista está ejemplificado con la teoría arquitectónica de Laugier, de acuerdo con la cual la arquitectura moderna de esa época debería referirse siempre al acto primario de construir.

En el clasicismo, la idea de la imitación de la Naturaleza estuvo siempre asociada con la idea de la imitación del arte antiguo, porque se pensaba que el arte de la antigüedad estaba más directamente inspirado por la Naturaleza o directamente dado por Dios. En el siglo XVIII, esta idea de la imitación de la arquitectura antigua recibió un nuevo ímpetu, especialmente en las ideas de los arquitectos del Iluminismo como Laugier o el italiano Milizia. Milizia dice: "Aunque la arquitectura, en realidad, no tiene un modelo derivado de los primeros trabajos del hombre para construir su casa".

Pero, al mismo tiempo, junto a la actitud iluminista existía otra actitud más flexible; es decir una actitud ecléctica que tomaba en cuenta la evidencia de la gran cantidad de arquitecturas

diferentes que habían sido descubiertas y estudiadas durante los siglos XVII y XVIII, produciendo esto un pensamiento relativista frente a la arquitectura. Tanto el deseo del retorno a la Naturaleza como el eclecticismo pueden ser vistos como manifestaciones de una actitud espacial más que temporal; esto, en el pasado, existía como una serie de ejemplos que convivían en un dominio espacial intemporal sincrónico.

De este modo, a fines del siglo XVIII, la noción clásica de imitación podía ser interpretada de dos posibles maneras diferentes: en primer lugar, como una imitación de los modelos históricos para producir un cierto carácter arquitectónico y, en segundo lugar; para tratar de encontrar en el sustrato de estos modelos clásicos los tipos universales y el acto original del arquitecto.

Puede verse con mucha claridad este punto de vista desarrollado por el teórico neoclásico y retardatario Quatremére-de-Quincy, a principios del siglo XIX.

**Sinécdoque y metáfora**

En uno u otro caso, la estética de esa actitud toma forma a partir de lo que llamé el cierre o cerramiento de la obra de arte; esto es, la existencia de la obra de arte como un sistema metafórico de representación cerrado. Para encontrar una manera adecuada de mostrar lo que quiero significar por cierre o cerrazón en una obra de arte, tendré que usar terminología técnica extraída de la teoría de la retórica. Una teoría que viene originariamente de Quintilano, que fue modificada en el siglo XVIII y fue resucitada por el formalismo y el estructuralismo de nuestro siglo.

En la teoría retórica existía una variedad de tropos o figuras entre las cuales estaba la figura llamada sinécdoque. No es necesario intentar una definición completa de este término; lo importante, para lo que estoy explicando, es comprender que alude a una relación de las partes con el todo, una relación de microcosmos y macrocosmos.

En la sinécdoque hay una relación de partes con el todo tal que cada parte de la obra es a la vez una unidad en sí misma y también es parte de una unidad mayor.

La implicación que esto tiene es que esta figura retórica es una imagen completa del mundo con unidad y variedad. Y esta idea es un lugar común en la teoría de la arquitectura del siglo XVIII, si bien el término sinécdoque, con que se designa a esta figura retórica, nunca se usó en la teoría arquitectónica de esa época.

Cuando pasamos del nivel de la forma al nivel del significado, al nivel semántico, la noción

de cierre, de cerramiento, en la obra de arte, es quizá más difícil de definir; pero, tal vez, puede ayudar a definirla el traer a colaboración otro tropo, otra figura retórica que es la metáfora.

La metáfora se ocupa de la similitud entre cosas que no son similares. Una figura metafórica implica que el mundo es un círculo cerrado en el que un significado circula y lo nuevo del significado surge solamente por lo nuevo de la relación entre dos cosas que previamente no estaban relacionadas. Es obvio que la existencia de un estilo arquitectónico implica que el campo de las sinécdoques y las metáforas ha quedado definido y acotado durante un tiempo. Por lo tanto la validación de la obra de arte como algo cerrado implica simultáneamente la validación de un cierto conjunto de principios o convenciones.

Estas convenciones son a priori.

De acuerdo con el principio general de *carácter,* como se lo entendía en el siglo XVIII, cada uno de los edificios se convierte en una especie de metáfora de uso, de texto transparente.

Para mostrar de qué manera Ledoux consideraba el orden de la sinécdoque tan importante como el orden metafórico, citaré un texto de Ledoux perteneciente a su libro *La arquitectura* considerada bajo el punto de vista de sus relaciones con las costumbres..., que dice: "No me apartaré de la unidad de pensamiento, de la variedad de las formas y de las leyes del decoro. La unidad, el tipo de belleza, consiste de la concordancia entre las masas y detalles u ornamentos, y en la no interrupción de las líneas que impide que el ojo se vea distraído por accesorios inútiles".

Figura 4. Ledoux, proyecto para la Salina de Chaux, 1776.

**Unidad sinecdótica**

Mi otro ejemplo será de la arquitectura de Durand, aunque la crítica moderna de Durand se ha ocupado siempre de su interés por las funciones y de su ruptura con la tradición metafórica de quien fuera su maestro, Boullée, Está claro que el propósito del sistema de combinaciones libre

de Durand es asegurar que cada solución tenga unidad *sinecdótica*. En los ejemplos de Durand, sea cual fuere la manera en el que el programa cambia el resultado formal está siempre predeterminad por los elementos de arquitectura dados y sus relaciones.

Todo el proceso del siglo XIX fue una crítica de esta manera de ver la arquitectura. La forma que tomó esta crítica puede ser quizá caracterizada mejor que de cualquier otro modo por el realismo. Un realismo que, sin embargo, asumió muchas formas diferentes. En el caso de Augusto Comte, por ejemplo, el empirismo del siglo XVIII fue desviado de su papel de reforzador de las costumbres, hacia la manipulación del mundo material y la creación de nuevas organizaciones sociales. En cuanto al realismo romántico del siglo XVIII, el sentimiento también fue desviado de su papel de razonamiento contrabalanceado, pues el sentimiento era considerado algo que equilibraba la razón, mientras que en el realismo romántico ese sentimiento se convierte en el principal impulso de la creación artística, no en uno de los términos del equilibrio.

Lo que importa en el siglo XIX no era lo que había importado en el siglo XVIII, o sea, ver las distintas tradiciones sociales y nacionales como manifestaciones de un único concepto; se convertía en ver a cada tradición social o nacional como algo *sui generis,* individual, con una razón interna propia y una justificación interna propia.

En el siglo XVIII, el movimiento de la historia y el propósito u objetivo de la historia podía ser formulado por el hombre de razón. En el siglo XIX, esta teleología, esa búsqueda de un objetivo final, no es algo que esté al alcance de la razón. Es algo que, en cambio, tiene que descubrirse indagando en el interior de la cultura particular y esto se lograría a través del estudio exhaustivo de los hechos. De modo que, a diferencia del siglo XVIII, ya no se veía a las leyes de la historia como algo existente *a priori*.

El significado de la historia, aquello que subyacía a la evidencia histórica, sólo podía ser buscado a través de la investigación empírica.

Nótese cómo este movimiento, hacia lo que llamamos realismo romántico, se ve en la arquitectura ecléctica que se desarrolla en Inglaterra entre, aproximadamente, 1830 y 1850, en las obras de Peter Fredorick Robinson que todavía aparecen presentadas dentro del amplio concepto de carácter, se diría más bien a la manera de Ledoux. La diferencia está en que, en el caso de Robinson, los diferentes caracteres, las diferencias de carácter entre los edificios, son previstas por diferentes estilos, en tanto que en la arquitectura de Ledoux esas diferencias de carácter se producen manipulando una sola cosa: las normas clásicas. En el libro de Robinson hay una serie de láminas que muestran casas diseñadas por él y que pueden, de hecho, ser compradas por un cliente; de modo que uno puede comprarse una casa suiza, una casa italiana, una isabelina o griega y así siguiendo.

Durand, combinaciones de fachada.

Figura 5. Ledoux, Salina de Chaux, pórtico de uno de los edificios construidos.

Pero cualquiera fuere la elección, esto no modificaba el sistema significativo básico al cual pertenecen todas estas opciones. Es verdad que en los ejemplos que presenta Robinson vemos una especie de reducción por el absurdo de las ideas del siglo XVIII sobre el carácter.

En tanto que Ledoux ha presentado sus casas de diferente carácter como todas

perteneciendo a la arquitectura de una sociedad ideal, las que presenta Robinson están simplemente puestas en el mercado. Sin embargo, es verdad que en las variaciones que presenta Robinson todas ellas pertenecen a una serie que es parte de un sistema sincrónico. Para convencerse de esto, basta observar las similitudes existentes entre los diferentes tipos de casa.

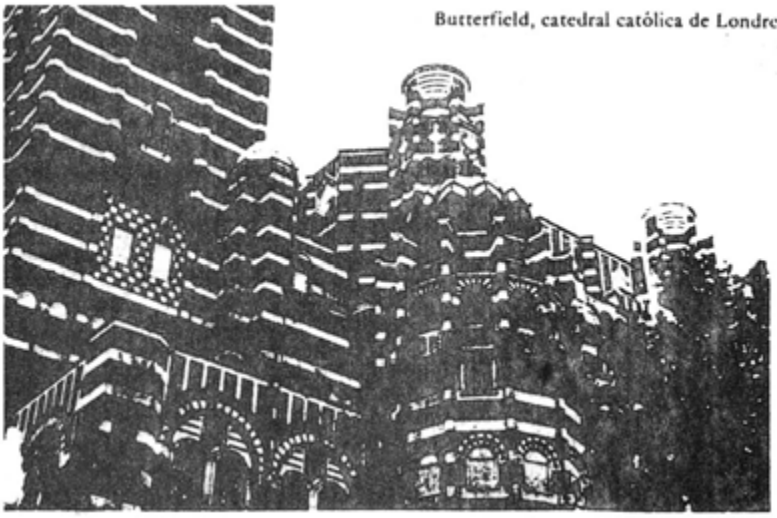
### Cambios en la significación

Alrededor de 1850 se produjo un gran cambio en los sistemas de significación de la arquitectura. En Robinson existía toda esta variedad de ejemplos de casa entre las cuales uno podía elegir, y uno de éstos sería una casa del siglo XII, por ejemplo; pero con el *revival* gótico con gente como Pugin y Ruskin, o Viollet-le Duc, en Francia, se produce otro fenómeno. Lo que había sido solamente una elección posible entre muchas se convierte en el paradigma arquitectónico: ahora, el modelo es la arquitectura de los siglos XII y XIII. Y este nuevo sistema de significación desafía entonces la exigencia de la arquitectura clásica para ser considerada la arquitectura normativa.

Con teóricos como Pugin y Ruskin y con arquitectos goticistas en Inglaterra, como Street o Butterfield, encontramos una arquitectura que representa a la Edad Media como paradigma arquitectónico y social, o sea una arquitectura que es construida conscientemente como una crítica del Renacimiento.

Aquello que empezó a fines del siglo XVII y a principios del XVIII con un interés de anticuario por la arquitectura gótica, que nunca logró subvertir las normas clásicas, gradualmente primero y de golpe después, se convierte en la norma arquitectónica.

En el movimiento romántico *(revival* gótico) alemán esta nueva norma referida a la Edad Media es desarrollada en una atmósfera mucho, más teórica y controversial que en Inglaterra. La controversia surgió explícitamente del estudio que confronta el arte griego cuando es visto por Winckelmann como un fenómeno histórico y ya no como un fenómeno atemporal. Y es de esa noción de un arte perfecto desarrollada en un momento específico de la historia, que surge de la idea de que en el siglo XIX era imposible lograr esta Butterfield, catedral católica de Londres.



Butterfield, catedral católica de Londres.

Brooks, villa en estilo suizo.

Brooks, villa en estilo suizo era el clase de perfección y que había otro modelo apropiado que era el arte de la Edad Media, al que se veía como un arte verdadero y moderno.

Tanto en Inglaterra como en Alemania y en Francia las bases normativas de este nuevo paradigma eran muy diferentes a las del clasicismo, pues se le veía surgir de una cultura popular y no era establecido por una élite cultural. De hecho, el término clasicismo está ligado etimológicamente con la idea de clase social.

Uno de los cambios sustanciales de la actitud romántica frente al arte del clasicismo se refiere a la relación entre el arte y la vida real, que supuestamente refleja. En el clasicismo, la obra de arte representa una realidad que ya ha sido en sí misma idealizada, mientras que en el romanticismo, en cambio, el arte refleja la vida en todo lo que tiene de inmediato, de imperfecto, de aleatorio, de contingente. Así como el arte clásico es visto como la imitación de un ideal inestable en sí mismo, que contiene la ilusión, el arte romántico es visto como una imitación de una esencia a la cual uno puede aproximarse sin alcanzarla nunca.

**La obra y el mundo real Esta**

Esta aproximación a la realidad puede ser profundizada haciendo más intensa la atención hacia ese mundo real. En arquitectura, esto implica un cambio, una especie de viraje en el énfasis de la idea del edificio entendido como la imitación de un ideal, hacia la idea de ese edificio como expresión de una función o de un programa.

Norman Shaw,
Cloverley Hall, planta.

Se sentía, entonces, que la arquitectura podía cumplir su función semántica, sin necesidad de apelar a un conjunto de reglas retóricas.

En su carácter de procedimientos regulados, las figuras retóricas, tanto la sinécdoque como la metáfora, parecían para la mente romántica una suerte de mentiras, algo que se interponía entre la obra y el mundo real que debía reflejar.

Otra manera de enfocar la diferencia entre el arte romántico y el clásico es el considerar a la obra de arte como un producto de la naturaleza y no como una imitación de la naturaleza. Si, en lugar de ver a la obra de arte como una imitación, la vemos como extensión de la naturaleza, podemos incluir las artes no imitativas, como la arquitectura y la música, y las imitativas como la pintura y la poesía.

Daré un ejemplo musical; si la música trata de ser natural, la música clásica con su cerrazón parecerá siempre como una especie de ilusión, como algo que se produce solamente en un escenario, donde no se transmiten sentimientos verdaderos sino sólo una versión dramatizada de los mismos.

Por ejemplo, en el período que sigue inmediatamente después de Beethoven, la forma típica musical era la de la fantasía, donde sucesivas modulaciones de clave no se resuelven nunca sino que crean una impresión de ambigüedad que atraviesa toda la obra.

El efecto es de infinitud y de obra inconclusa, de obra abierta, que es vista también como una expresión de los sentimientos naturales y sinceros del compositor.

De manera similar, en la arquitectura del movimiento romántico y del movimiento Arts & Crafts que lo siguió, los edificios tienden a evitar la simetría y la regularidad, consistiendo de

partes unidas entre sí por aglutinación, por adición simple. Esto es particularmente evidente en la arquitectura inglesa y hay una interesante exposición sobre este tema en Viollet-le Duc. El pone de manifiesto esta tendencia compositiva de la arquitectura inglesa, de mostrar una habitación o dos habitaciones como masas determinadas y hacer aparecer así su individualidad en el conjunto, en contraste con la tradición francesa clásica, en la que se establece un volumen, en el *corps de logis* y éste, a su vez, se divide en habitaciones. La intención en esta clase de música, poesía y arquitectura es de dar una impresión de naturalidad. No es un proceso habitual o espontáneo, sino sumamente premeditado y es esta artificiosidad la que el artista oculta con mucho celo. Es una naturalidad estudiada.

La otra cara de la situación a Mediados del siglo XIX es la que encontramos en las obras que no son vanguardia, que no pertenecen al *revival* gótico y siguen adhiriéndose a los procedimientos clásicos.

Estos tipos de obras son innumerables en el siglo XIX, ya que el *revival fue un* movimiento minoritario. Los ejemplos clásicos tienden a ser en el siglo XIX expeditivos y rutinarios.

Teleología sin "telos"

Tornemos otra vez un-ejemplo de la música. Si pensamos en los trabajos de Schumann en la forma "sonata", encontramos en ellos esquemas bastantes convencionales. Lo mismo puede decirse de los ejemplos de arquitectura clásica diseñados durante el siglo XIX, sobre todo en los de la Escuela de Bellas Artes. De modo que cuando hablamos de movimiento romántico, la idea que propone cada una de las culturas es *sui generis y* no puede comprenderse de acuerdo a un esquema universal a *priori*. Es a esta idea a la que yo he llamado realismo romántico. Esto implica cada vez más la idea de la historia como una evolución diacrónica, un movimiento, más que la evolución de una cosa en otra. Si aceptamos que hay tipos universales en la historia humana corno se pensaba en el siglo XVIII, veríamos el cambio histórico solamente como variaciones dentro de una estructura sincrónica. Pero si aceptamos, con el historicismo de mediados del siglo XIX, que no hay tipos preestablecidos universales, debemos ver el propósito de la historia como algo que va siendo revelado gradualmente a través de la historia misma.

La historia se convierte en una teleología cuyo propósito es desconocido. Hans Georg Gadaner lo llama una teleología sin un telos. Esta idea de un telos que va surgiendo provee de una estructura estética a las obras de arte dentro de la órbita del realismo romántico y del historicismo, ya sea en poesía romántica, en la música y en la arquitectura del *revival* gótico.

**El realismo romántico**

Previamente, intenté definir dos tipos distintos de conciencia hitorica: el criterio clásico y el historicista. Las asocié con dos clases distintas de teoría y de práctica de la arquitectura: una, donde la obra de arquitectura es un sistema cerrado, con una intención retórica más o menos explícita, y la otra, donde la obra de arquitectura se presenta como un sistema abierto con una intención retórica oculta.

Es esta segunda arquitectura a la que llamo *realismo* romántico; una arquitectura que pretende ser una expresión orgánica de una sociedad y un reflejo fiel de la vida real. En el clasicismo el ideal estaba establecido *a priori;* en cambio, en el realismo romántico el ideal aparece como un objetivo hacia el cual tiende la historia. Los hombres aparecen como instrumentos de la voluntad histórica llevados por los sentimientos y el instinto y no por la razón. Este concepto es tina de las fuerzas impulsoras de la vanguardia de los fines del siglo XIX y del XX. La obra de arte deja de ser algo en lo cual la intención originaria se concreta totalmente, convirtiéndose, en cambio, en una especie de lucha para alcanzar un fin no conocido.

Existe un énfasis creciente sobre el futuro en vez del pasado. Al principio, se estableció a la Edad Media como un paradigma para el arte moderno. Pero la arquitectura gótica no tenía un conjunto de reglas fijas como el clasicismo; era un conjunto de principios flexibles y tales principios no ofrecían ninguna resistencia a un proceso de cambio. Por eso es que en el movimiento

Arts & Crafts, en el Art Nouveau y en el movimiento moderno fueron desa pareciendo gradualmente todas las trazas de los estilos pasados.

Es importante comprender que este proceso era algo más que un mero rechazo al eclecticismo: indicaba un ataque a las bases mismas de la estética tradicional. Era un ataque a la arquitectura y al arte, como lenguaje metafórico y figurativo. Aún después de la disolución del clasicismo, la figura arquitectónica había continuado usándose, como se nota en la arquitectura del *revival* gótico.

Pero estas figuras arquitectónicas aisladas, llamadas "edículos", se combinan entre sí con una licencia o libertad creciente.

Sin embargo, la continuación de una arquitectura figural garantizaba la continuidad de la memoria cultural en un campo específicamente arquitectónico. Pero con la vanguardia clásica de la década de 1920 la figura arquitectónica se disuelve en sus componentes atómicos. En el movimiento De Stijl, la sintáxis arquitectónica se disuelve en sus componentes irreductibles. Si comparamos una casa típica del movimiento Arts & Crafts de Norman Shaw con proyectos de

viviendas de la década del 20 de Theo Van Doesburg y Van Esteren, vemos que en ambos se da igual importancia a las habitaciones individualizadas, aun cuando en el ejemplo de De Stijl el arreglo azaroso de las paredes está gobernado por una nueva y abstracta regla de composición.

Esto se asemeja mucho al sistema dodecafónico de la música de Schoenberg, quien descompuso las jerarquías tonales haciendo que cada nota en particular fuese el único elemento de la expresión musical. Se establecieron entonces nuevas reglas de composición, arbitrarias, que reemplazaron a los tradicionales sistemas de ordenamiento.

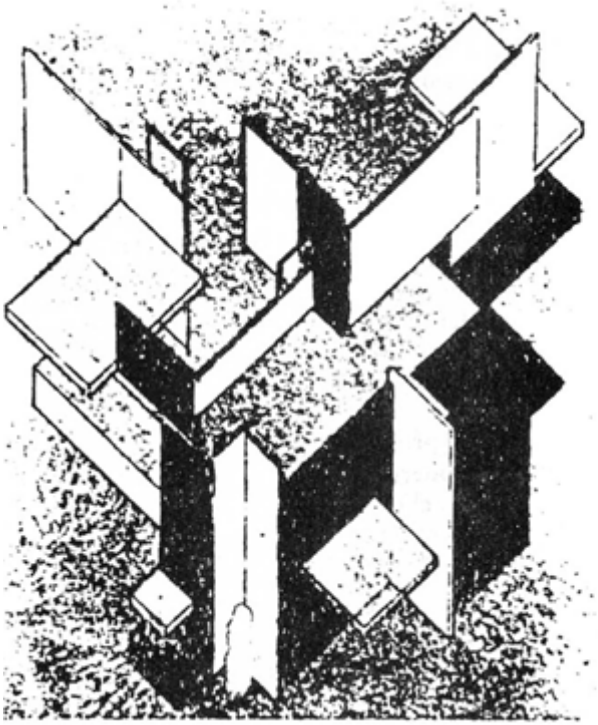


Figura 14. Van Doesburg, diseño para una vivienda.

**Realismo *y* vanguardia clásica**

Si mi análisis es correcto, puedo decir entonces que la vanguardia clásica, al menos en cierto sentido, existe dentro del esquema mental del realismo romántico y ambos parecen tener tres conceptos en común:

1) Ambos rechazan la obra de arte como objeto o sistema cerrado: en el de De Stijl, los elementos crecen indefinidamente y no existe una línea precisa donde pase del exterior al interior, en arquitectura. El edificio es concebido, simplemente, como un momento de mayor intensidad en un espacio abstracto y continuo.
2) Ambos rechazan la figura retórica. La arquitectura es un reflejo y un producto de la

vida real y de las funciones.

Figura 14. Van Doesburg, diseño para una vivienda.

3) Rechazan la sincronía en favor de la dimensión diacrónica; no sólo la historia es vista como un interesante proceso de evolución, sino que también se ve a la obra de arquitectura como reflejo de un proceso continuo. El colocar un elemento en relación con otro sólo puede ser explicado racionalmente si conocemos la secuencia de las funciones. De igual modo, en la música do decafónica, las composiciones de gran escala se hacen imposibles sin un programa, una línea temática, una historia; algo que esta fuera de la obra de arte misma, que le provee de unas forma y, por lo tanto, de un significado.

Pero este proceso de atomización que yo he tratado de ligar en el de De Stijl con los movimientos románticos del siglo anterior, no puede ser explicado solamente como producto del realismo romántico. También representa una ruptura histórica de fines del siglo XIX; lo que llamaría, siguiendo a Michel Foucault, una nueva *epistemé,* y es a este nuevo fenómeno que quisiera prestan atención.

**El formalismo**

Anteriormente, me referí a una tercera manera de concebir la historia y su correspondiente correlato en el campo artístico y arquitectónico. A esta etapa la llamé "formalismo".

Uso el término con cierta vacilación, pues existen dos escuelas de pensamiento llamadas formalismo y la relación entre ambas es más bien oscura. En este momento hablo exclusivamente acerca de lo que se refiere a la crítica y la teoría del arte. A fines del siglo XIX, hubo un movimiento de crítica artística, literaria y musical en Alemania que se llamó formalismo. A pesar de las diferencias que se deben a los distintos fondos culturales y épocas históricas, ambos movimientos pertenecen a una misma corriente de pensamiento.

El formalismo estudia, corno su opuesto, el realismo romántico, cada uno de los componentes de la cultura global que existen.

En el historicismo, la obra de arte es considerada como una especie de síntoma de este sistema cultural total, y el formalismo no rechaza esta noción como una explicación última, pero analiza cada uno de los campos de la producción cultural, por ejemplo, el campo de la producción artística, como poseyendo una estructura y dinámica internas. El formalismo se propone estudiar cada uno de estos campos como sistemas autónomos y descubrir las leyes de su formación y su desarrollo. El formalismo torna, en cierto sentido, algunas de las actitudes del

siglo XVIII en contraposición con el historicismo de principios del siglo XIX. Existe en él un intento de establecer leyes o pautas permanentes que estarían en un nivel por debajo del cambio histórico. Punto de vista éste que vemos reflejado no sólo en la teoría sino también en la práctica.

En la teoría, esto es, en la crítica y en la historia del arte, en la segunda mitad del siglo XIX encontramos una cantidad de críticos y estudiantes de estética en Alemania que buscan las estructuras subyacentes del arte de una manera bastante similar; por ejemplo, Hanslick en música, Schmarzov en arquitectura, quien es el primero en manejar el concepto de espacio arquitectónico (una idea que nos parece haber existido siempre) y Fiedler y Hildebrandt en pintura y en escultura. Estos teóricos del arte reaccionan contra la idea de plantear el arte como algo sujeto a condiciones externas y buscan, en cambio, reglamentar sus propias leyes internas. Continúan con este plantea historiadores de la historia del arte como Wolfflin y Riegl, ambos Muy influidos por la teoría de Fliedler. Ellos trataron de explicar el desarrollo histórico del arte en términos de un proceso de dinámica interna.

Es a fines del siglo XIX que estos estudios dan como resultado la rehabilitación de una serie de estilos artísticos del pasado. No me refiero tanto a la recuperación actual de los estilos del pasado para el eso de los arquitectos sino a la revalorización de períodos pasados de la historia del arte como el barroco.

En lugar de tener la imagen de la historia del arte que fuera la de un desarrollo orgánico de un solo camino, se ve, a partir de ese momento, que las normas del arte varían con la historia y esta variación responde a leyes que no dependen enteramente de las variaciones producidas en el entorno social donde se desarrolla ese arte. Así, el formalismo se opone a ese modo de ver el arte del siglo XVIII.

**Naturaleza y sujeto**

Por supuesto que dichos historiadores no pueden asignarle prioridad a una norma sobre otra, ya que cada una de ellas pertenece a un distinto momento histórico. Los diversos estilos son diversos momentos históricos y cada uno de ellos refleja, de manera diferente, estructuras más profundas que sí tienen permanencia. Esta tendencia en la crítica y en la teoría es correspondida por una tendencia análoga en la producción artística.

En el ambiente artístico, como en el expresionismo en pintura, por ejemplo, vemos un apartarse de la idea del arte como reflejo o imitación de la realidad, en favor de una concepción donde el arte es visto como una tensión dialéctica entre una naturaleza y un sujeto.

Ese sujeto que observa el artista no es definido como un sujeto que siente de manera no condicionada, sino que es visto como alguien que tiene a su disposición un conjunto definido y limitado de medios técnicos y una necesariamente limitada visión del mundo. En el mundo de la pintura, esta visión limitada lo es literalmente desde un punto de vista. Ya no se considera al arte como transparente. Es, más bien, una manera de hacer en que el resultado artístico es un objeto por derecho propio. Este punto de vista es simultáneamente anti-romántico y anti-clásico, rechaza simultáneamente la idea clásica del arte como imitación de la naturaleza, una naturaleza, por cierto, ya idealizada. Y rechaza la idea realista-romántica del arte como un reflejo de la realidad.

Esta tendencia, sobre todo cierta en la teoría de Fiedler, tiene una conexión con la vanguardia artística. En arquitectura, uno de los objetivos de este enfoque analítico es descubrir las leyes absolutamente irreductibles de la forma arquitectónica, que estaría "por detrás", respaldando los estilos arquitectónicos.

Por lo tanto la arquitectura moderna rechazó al eclecticismo como uno de tantos estilos históricos, como algo que ya había sido superado.

Sin embargo, tenía una característica en común con el clasicismo; la idea de que existían normas arquitectónicas externas e intercambiables.

Paradójicamente, esta idea de arquitectura como una estructura autónoma con sus propias leyes internas fue reforzada por la idea de la arquitectura como un arte sustancialmente utilitario. Fue a través de un énfasis en la utilidad que la arquitectura moderna logró barrer las formas estilísticas que se habían convertido en una molestia.

Era, desde el punto de vista de la utilidad y la construcción, que la arquitectura podía considerarse como una esencia intemporal, proveyéndola de un significado ontológico.

Esta paradoja se ve subrayada por el discurso formalista mismo, en el conflicto de los puntos de vista de Fiedier y Riegl respecto de las teorías arquitectónicas de Gotfried Semper. Para Ríegl, el intento de Semper de explicar la arquitectura y el arte en general en términos de condiciones materiales, era un intento de explicar la voluntad artística por medios que eran ilegítimos, pues estaban fuera de la arquitectura misma.

Por el contrario, para Fiedler, cuya teoría tuvo mucha influencia sobre Riegl, la insistencia de Semper sobre las técnicas y las artesanías establecía la relación exacta entre la materia bruta y las transformaciones intelectuales. Era ésta la idea esencial de su teoría artística y aquí encontramos una ambigüedad básica del programa formalista.

**El formalismo de Sklovsky**

Como ejemplo de una idea formalista que puede ser aplicada indirectamente a la arquitectura quisiera tornar un ejemplo de la escuela formalista rusa de 1920 y, en particular, las teorías estéticas de Victor Sklovsky.

La idea clave desarrollada por Victor Sklovsky es la del distanciamiento. El objetivo de la obra de arte es el de renovar constantemente nuestra visión del mundo, hacer que el mundo parezca extraño.

Para hacer esto, el artista debería manipular concientemente los recursos retóricos, para mostrar que en la visión del mundo dominante el contemplador de la obra de arte aceptaba sin meditar ni criticar clichés manejados en el mundo en el que estaba sumergido.

Esta teoría tiene dos implicaciones contradictorias. Por un lado, sugiere que el arte es un proceso de renovación continuo que debía desmitificar continuamente sus propios procesos y, por otro lado, sugiere que este proceso es inútil porque el arte nunca puede llegar a revelar la realidad misma. A la realidad del arte sólo puede aproximarse por un proceso de mediación. La obra de arte sólo puede adquirir o transmitir un significado en el contexto de un sistema de significados existentes.

Es decir, sólo puede crearse significado por la manipulación de convenciones artísticas ya existentes. La primera de las implicaciones de la teoría de Sklovsky convierte al arte en un servidor de una perpetua vanguardia artística, en donde el ocultamiento de la realidad, producido por una retórica artística existente, requiere siempre de una nueva desocultación de la realidad. La segunda implicación es la contraria, puesto que esa tarea de desocultamiento de la realidad es imposible, parece minar la idea de una vanguardia constante. Da a entender que el árte sólo puede existir dentro de un contexto de convenciones, esto es, de tropos o figuras tradicionales.

El mismo Sklovsky ilustra su teoría del distanciamiento citando los procedimientos del novelista del siglo XIX, Lawrence Stern; de este modo, da a entender que la técnica del distanciamiento es esencialmente la misma en el pasado que en el presente.

La renovación drástica del lenguaje arquitectónico producido por la vanguardia clásica de 1920 está muy claramente relacionada con la teoría del distanciamiento de Sklovsky, quien estaba identificado con la revolución rusa de 1917 y con la poesía de Maiakovsky y, también, con Tatlin y el movimiento constructivista. Y para citar otro ejemplo de la asociación entre el formalismo y la vanguardia, puede mencionarse la teoría de Konrad Fiedler.

Estos movimientos tuvieron una gran influencia sobre las teorías que se aplicaban en la educación artistica de la Bauhaus.

**Carácter convencional del arte**

Pero el formalismo, en su otro aspecto, en el subrayar el carácter convencional del arte, parece tener implicaciones opuestas, ya que, de acuerdo al mismo, es precisamente la existencia de reglas convencionales, de tipologías convencionales como las que han pasado a formar parte integral de tradiciones artísticas definidas, las que te dan al arte un poder de comunicación.

El modernismo, al renovar el arte, no sólo estaba pensando en poner al descubierto distintos clichés sino que estaba tratando de destruir el mundo metafórico del arte en general.

Al tratar de dar al arte un reflejo natural y directo de la realidad, se opone a la teoría formalista: la retórica parece jugar un doble papel que tanto oculta el significado como lo revela. La obra de arte actual debería ser capaz de poner al descubierto el grado de las pretensiones de una forma de arte anterior y, al sustituirla, no es la cosa natural, que el arte anterior quiere parecer ser, siendo simplemente un recuerdo de una ideología existente. Pero, al mismo tiempo, esta nueva obra de arte debería poder revelar la realidad antes oculta y debería estar más allá de cualquier distorsión ideológica.

El formalismo de Sklovsky veía a la obra de arte simultáneamente como dependiendo de una tradición histórica y como algo que debería plantear constantemente una revisión o una puesta en cuestión de esa tradición histórica.

Este doble aspecto del pensamiento de Sklovsky es el que encuentro particularmente interesante. Esta cualidad dialéctica del formalismo muestra claramente por qué fue en parte partícipe del movimiento de vanguardia, y además proveyó, con la lingüística estructural, la base para la crítica de esa misma vanguardia.

El hecho de que el formalismo pueda jugar este papel crítico se debe a que muestra una actitud irónica con respecto a cualquier corriente o escuela artística que sostenga haber descubierto el significado final.

El formalismo no se ocupa de qué podría significar un arte determinado en un momento determinado de la historia, no se ocupa de la dimensión ideológica del arte sino de las técnicas que son condición necesaria y suficiente para poder crear el significado artístico. Se ocupa únicamente del criterio de pertinencia de establecer un campo de estudios y de los desarrollos que sean pertinentes a ese campo de estudios.

## Convenciones y retórica

Esta actitud, en cierto modo desapegada, y científica, lo convierte en una poderosa herramienta crítica y le permite mostrar que toda forma de arte, aun las del realismo romántico y del modernismo (que pregonaban ser naturales) están también basadas en convenciones artísticas y en recursos retóricos.

De este modo se puede demostrar que los movimientos artísticos de vanguardia de 1920 se basan en arrogarse la inevitabilidad de una forma de arte que es espuria. Y que así como todo otro arte, la arquitectura moderna fue un estilo y demostró usar diversas técnicas de propaganda para atribuirse la propiedad de no tener estilo. Su funcionalidad muchas veces fue muy poco más que un énfasis en ciertos procesos de pensamiento que son característicos de las formas de relación cada vez más abstractas de la sociedad moderna.

Pero el formalismo tiene además de sus implicaciones, negativas, otras positivas. De acuerdo al formalismo, los recursos retóricos del arte y de la arquitectura no sólo ocultan y distorsionan la realidad sino que también tienen el poder de revelarla. De modo que el formalismo implica que las convenciones del arte reposan en última instancia sobre una base ontológica oculta; el formalismo debe callar siempre. No nos provee, por lo tanto, de una herramienta para la evaluación ideológica de las obras de arte y de la arquitectura y su aptitud como herramienta crítica sigue siendo ambigua.

Como ejemplo de esta ambigüedad podemos observar la proposición tomada del formalismo, según la cual arquitectura depende para producir su significado de la existencia de un contexto retórico preexistente y que no puede crear el significado en un vacío histórico. Esta teoría ha provisto al llamado movimiento posmoderno de gran parte de su apoyo teórico. Pero, por más que creamos que la memoria histórica es necesaria para la arquitectura, la forma que debe tomar dicha memoria no está clara.

Esta ambigüedad se ve demostrada con la existencia de dos actitudes muy diferentes hacia la historia.

## Arquitectura sin arquitectos

De acuerdo con la primera de estas actitudes, la existencia de supervivencias históricas en la cultura popular moderna es la que hace necesaria que el diseñador o arquitecto vuelva a las fuentes históricas; podemos llamarla la teoría de la conciencia histórica ingenua. Implica el uso de

figuras históricas y estilísticas como fragmentos que flotan en una especie de inconciencia colectiva.

Son fragmentos tales los que Robert Venturi encuentra en el "Strip", y este fenómeno quizá debiera llamarse adecuadamente "arquitectura sin arquitectos"

La relativamente santificada arquitectura de Charles Moore depende evidentemente de una actitud frente a la historia como ésta.

Es una actitud en la cual la producción artística, en un cierto sentido, es pensada como si estuviese fuera de la historia. La historia nos provee de modelos que pueden ser utilizados, reutilizados, corno si existieran fuera de un tiempo histórico. Pero, en mí parecer, este es el punto de vista más contradictorio que pudiera ser sostenido con la base de la teoría formalista que describí.

Puesto que el formalismo diría que el contexto histórico en el que trabajamos es parte de nuestra conciencia histórica, lo que está en juego es la energía histórica sobre el presente y no las formas solidificadas que nos ha dejado el pasado histórico en la forma de documentos de obras de arte. A menos que entendamos esto, él aspecto del formalismo que se ocupa de plantear la renovación de una conciencia se ignora por completo.

Entonces, volvemos a una teoría., seudoclásica, de acuerdo a la cual el modelo histórico es visto como portador de una idea encapsulada que es ahistórica. Pero esto es seudoclásico porque la noción clásica de ideal ya no existe como una parte viva del pensamiento contemporáneo. De manera tal que estos modelos no contienen, en realidad, ningún significado, salvo el de pertenecer al pasado.

Strip, Las Vegas.

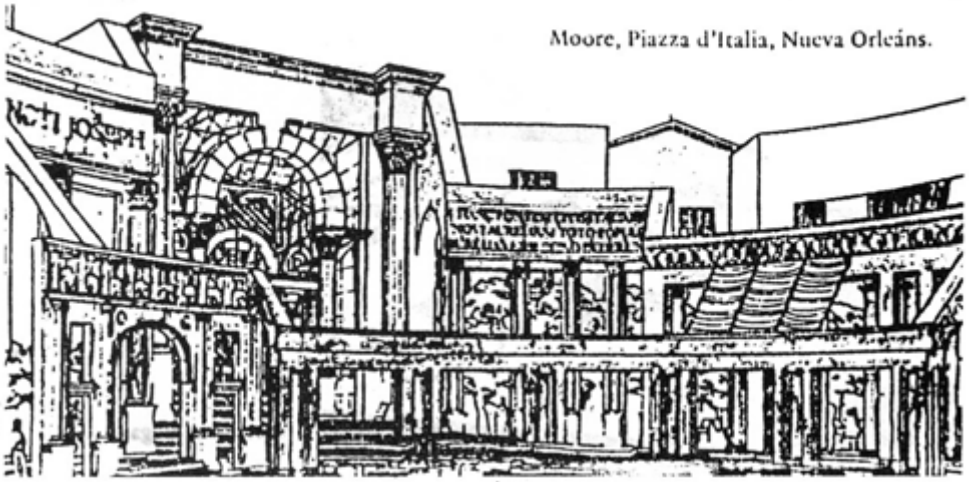
Creo que vale la pena oír lo que dice otro formalista ruso, Eichelbaum, acerca del problema de la recuperación del pasado. La declaración se refiere al contexto literario, pero creo que puede

ampliarse a todas las formas de producción artística. Por paradójico que parezca, dice: "La historia es la ciencia de lo inmóvil aun cuando se ocupa del cambio y del movimiento. La verdadera tarea no es una proyección al pasado sino, más bien, una comprensión cabal de la actualidad histórica, de comprender cuál es su rol en el desarrollo de una energía histórica". Y concluye diciendo: "En la historia nunca hay mera repetición, simplemente porque nada desaparece sino que sólo cambia de forma".

La arquitectura posmodernista, en por lo menos una de sus manifestaciones, trata de devolver a la arquitectura el significado por la imitación de estilos pasados. Pero la mera repetición de las formas arquitectónicas no es-una manera de descubrir el significado de la arquitectura.

La energía originaria o motivación inicial de esas formas es la que nos falta y ni siquiera se está creando un nuevo significado arquitectónico, sino que son los mitos contemporáneos del mercado que involucran implícitamente una sensación indiscutida de presente.

Es ésta la recurrencia de una situación que ya se produjo en la segunda mitad del siglo XIX y que fue tan enérgicamente atacada por Nietzche en su *Genealogía de la moral:* "¿Qué significado tiene toda esta hambruna histórica, cuál es nuestra agitación por conocer las culturas de otros países? ¿Nuestro ardiente deseo por poseer un mayor conocimiento no significa, acaso, la pérdida del mito, de un hogar mítico, de un igualmente mítico seno materno?"



# Entrevista
# Franco Rella

de la entrevista realizada por Mercedes Daguerre y Giulio Lupo para la Revista Materiales Nº 5, PEHCH/CESCA , Buenos Aires, 1985

---

P: En la revista "Casabella" se desarrolló un largo debate sobre el término "proyecto". Considerando las respectivas posiciones de Cacclari, Vattimo, Rikwert y la tuya, ¿Podrías afrontar algunos de los puntos más significativos de la discusión, considerando las afinidades y las divergencias?

R: Cacciari, en su artículo en "Casabella", usa términos muy significativos, cuyo análisis nos lleva a curiosas conclusiones. Para él, la función de la técnica es la de "perder" el tiempo, en el sentido proustiano, de consumirla, porque justamente en el consumo de este tiempo donde no existe nada, podemos pensar en el tiempo del "cumplimiento" y en su nuevo indicio, donde podrá vivir aquello que se ha sustraído al consumo por estar fuera del tiempo, fuera del mundo.

La concepción de proyecto que nace de este artículo de Cacciari, es la imposibilidad misma de proyectar. Es decir, el proyecto puede ser entendido sólo como una íntima complicidad con las fuerzas del dominio. Porque solamente siendo cómplices hasta el fondo con estas fuerzas, podremos llevarlo a su cumplimiento. Y es más allá de este cumplimiento donde se abre el camino hacia una utópica redención: el tiempo del origen y de la utopía futura, que se expresan sólo a través de una especie de énfasis de, lo indecible, evidentísimo en el estilo, o más aún, en la retórica de Cacciari.

El uso de etimologías caprichosas, translinguísticas, el uso de guiones que separan las palabras y que no significan nada son como corpúsculos de nada diseminados en su texto. Casi una presencia de la nada, de lo que no puede ser dicho, pero que viene a estar así, libremente diseminado dentro de la palabra. Sólo que esta perspectiva lleva a una verdadera "perversión" de aquellos que de todas maneras pueden ser considerados valores. Me refiero, por ejemplo, al amor de Cacciari por lo "mínimo", que es lo que se salva, para este tiempo del más allá, del cumplimiento de la técnica; y que se vuelve amor por lo indiferenciado.

Por eso, en los últimos textos de Cacciari, encontramos al lado de Pound o Céline (es decir autores gigantescos, releídos y de alguna manera todavía por rescatar), autores que en sustancia no han escrito una sola frase que valga la pena rescatar. Por lo tanto tenemos esta especie de confusión. No es casual que en un texto bellísimo como Dallo Steinhof, se hable de autores

mínimos, pero no se diga una sola palabra de Kafka, de Freud, o de aquellos autores que, a mi juicio, dentro de este espacio critico, han buscado la dimensión de lo posible, de la nazcolanza, de la decibilidad del mundo, también dentro de estos espacios lacerados y lacerantes. Autores que han buscado un "proyecto", un "proyecto posible".

El proyecto (en un sentido más amplio; que el arquitectónico) es la posibilidad de unir las diferencias de las cosas que habitualmente se extienden en una equivalencia, indiferencia, en total uniformidad. Sólo esta conexión proyectual, en la tensión recíproca que se establece entre cosas y fragmentos, llega a mostrar estas diferencias.

Entonces este "proyecto", esta metáfora, que yo tomo de la arquitectura y de la experiencia que he hecho en esta facultad, se proyecta en un campo también filosófico. Es una metáfora muy fuerte y muy interesante para poder figurar y pensar esta zona de las diferencias, de los conflictos, de los procesos. Zona también de la pluralidad de tiempos, porque el proyecto ya es un proceso temporal que tiene fases extendidas en el tiempo, pero está siempre pensando en un espacio que tiene una historia, y que se proyecta más allá del gesto que establece un nuevo-evento dentro de este espacio.

Entonces el evento se transforma en la capacidad de conectarse a una historia pasada y prefigurar aquello que debe venir y que no existe todavía; en el sentido que todo lo que crece alrededor de este evento, desde ese momento, de alguna manera esta ligado al evento mismo. Se crean, entonces, campos de tensión, de producción de significados, un contraste con los hábitos, también un trastorno del Yo habitual, de la inteligencia habitual del hombre.

La cuestión con Vattimo, se desarrolla más sobre el plano exquisitamente filosófico. La teoría fundamental de Vattimo (que yo considero el filósofo teórico más importante en este momento en Italia, y por lo tanto mi diversidad no es reductivo al referirme a él), reivindica una diferencia que reduce a la sustancia, al alma de este discurso, a una aceptación total (distinta a la de Cacciari pero también interna al nihilismo). En sustancia Vattimo se ubica verdaderamente como el último teórico del declino, con su hipótesis de la extenuación del sujeto y del pensamiento.

Esto es interesante porque no es sólo la debilidad, sino también el saber del sujeto, que debería resolver y desentrañar el contraste que existe entre el sujeto como plano de resistencia y el plano de consistencia de la realidad; y hacer el sujeto mismo "una dócil fibra del universo" (para usar una metáfora de Ungaretti).

La concepción del juego que está presente en Vattimo, es justamente la concepción de esta Ubre fluctuación dentro del espacio del sujeta, expropiado de su propia diversidad, del propio ser contra las cosas. El sujeto se vuelve cosa entre las cosas y por lo tanto declina junto a ellas sin

ofrecer ninguna resistencia. Es más, si existe un punto de resis tencia, este es depotenciado, reducido, debilitado. Entonces hay una posición análoga a la de Caciari pero sin su "pathos". Este es un pensador krausiano: suena las trompetas del apocalipsis, se ubica efectivamente como una metáfora de Kafka, como "el guardián en la puerta de la ley".

La última réplica en "casabella" era precisamente aquella del guardián que pide el respeto por lo que él establece como "sacro", y luego observa con horror las cosas que se mueven según una corriente que no se puede detener, que es necesario conducir hasta el final, hasta su apocalipsis.

Mientras que, para Vattimo, existe este moverse casi "feliz" sin resistencia, cosa entre cosas. También esto es un gran sueño de la cultura de la modernidad; y pensamos en Rilke, que lo expresa de modo clarísimo: "quisiera ser cosa entre las cosas..." o bien "ver como una cosa es nuestra, feliz también en el dolor..."

En sustancia las dos posiciones que difieren en el tono, en los instrumentos, aparentemente de manera profunda, en realidad difieren sólo en la forma que es vivida esta experiencia del declino (trágico y cómico).

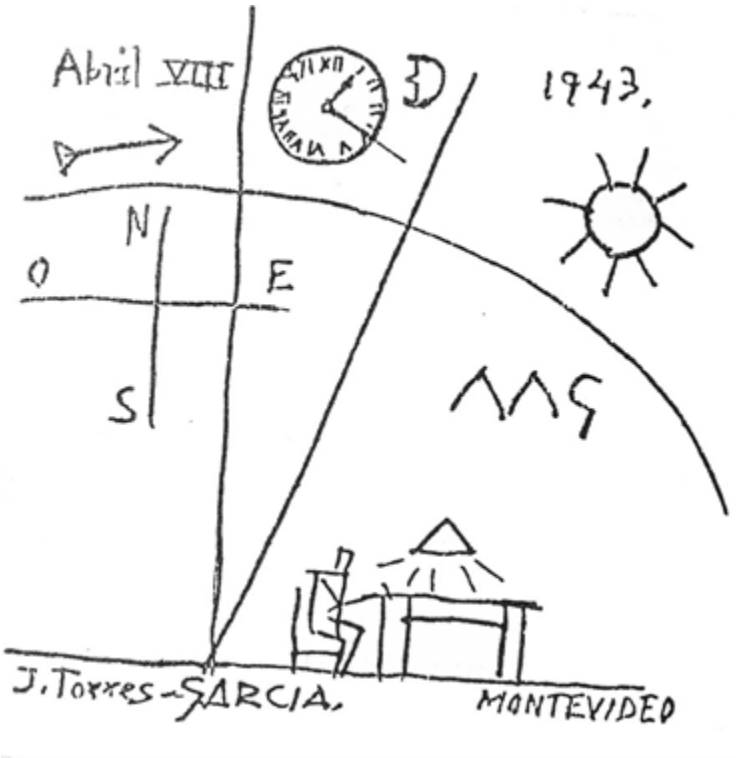
En cuanto al artículo de Rykwert, diría que se ubica en una posición de "oportuno sentido común". El afirma que ésta es una prédica larga y no lo es sólo de la Modernidad, sino que es la prédica de casi todas las épocas de cambio y de crisis, cuando se ven caer las cosas y no se vislumbra aquello que viene. Pero este tiempo de la, espera, este espacio del medio, es en realidad el espacio de las reivindicaciones más maravillosas. No es el espacio del fin sino es de la apertura de lo posible, cuando la ruptura de determinados códigos canónicos se abre a territorios absolutamente inéditos del pensamiento, pero también a la construcción de cosas nuevas, de nuevos eventos. Son los lugares entrevistos en la gran cultura de la Modernidad desde Klee, Kafka, Benjamin, etc., que no casualmente han siempre enfatizado este espacio del medio, este "Zwischenraum".

El espacio del medio es el sendero por donde se mueven las criaturas que llevan la herencia del fin, pero la entregan a algo que está por venir, en donde se encuentran también criaturas extraordinarias y maravillosas. Anuncios de una felicidad posible, como los animales, de Franz Marc, los ángeles de Klec, todas estas grandes figuraciones que a mi juicio serían incomprensibles fuera de este contexto, si no las leyéramos, justamente, como los habitantes de este espacio liberado, que desde el comienzo nos sobresaltan, porque son incomodidad, ruptura del código en el cual se organiza la propia experiencia. Pero lo bello es terrible al principio (dice Rilke), por lo tanto también la belleza, que se origina en la capacidad de unir en este espacio intermedio los fragmentos de lo que ha sido y lo, que debe venir, al principio se presenta como miedo en las

figuras de lo efímero, el éxodo, de la erranza, de la pérdida, del desierto.

Yo creo que este es el lugar en donde efectivamente se puede pensar lo "nuevo". Por ejemplo (y esto lo subraya también Rykwert) Valéry decía que la arquitectura estaba muerta, muerta como lugar orgánico donde caben todas las cosas. Por ejemplo; el "templo del orden", cómo podría ser un museo o una iglesia, es la continuación del caos de la callo. Es decir, el museo ensamblando cuadros de distinta calidad, con diferencias de valor, de ubicación, no es más que la continuidad del exterior, y por lo tanto no es abstrayéndonos de este exterior que podemos reconstruir una "permanencia", un habitar "poético", para decirlo como Heidegger, sino restituyendo al hombre aquello que ha perdido, que precisamente es lo que está a su lado, es decir las cosas que se han vuelto indiferentes, hostiles, puras funciones, a través de la capacidad de proyectar sus diferencias, su especificidad. De proyectar espacios donde las cosas, en esta tensión, logran mostrar un rostro que nunca hemos visto.

Yo creo que aquí hay una posibilidad auténtica de construcción, de innovación en la manera de pensar el proyecto, o de pensar también el propio destino de operadores, de arquitectos.



# Entrevista

# Francesco Dal Co

de la entrevista realizada por Mercedes Daguerre y Giulio Lupo para la revista Materiales No 5, Buenos Aires, 1985.

---

*P- ¿La autonomía de la historia excluye un posible "puente artificial" con la disciplina arquitectónica? ¿Si bien la historia de la arquitectura se enseña en el Departamento de Historia, es lícito pensar en una "función pedagógica" de la historia para la formación del arquitecto?*

R- Sobre este tema, creo tener una posición, en parte diferente, respecto a alguno de mis amigos, y lo he discutido incluso públicamente con ellos. Personalmente, pienso que existe un modo muy reductivo de ver la relación entre historia y proyectación. Un modo que curiosamente comprende tanto a quienes piensan que la historia es un instrumento fundamental para el proyectista, como a quienes lo niegan. A veces tengo la impresión de que posiciones opuestas, como por ejemplo la de Zevi y la de Tafuri, pueden resultar complementarias. Pero no quisiera ser mal interpretado: no creo que la historia pueda brindar instrumentos operativos para la arquitectura, no creo que pueda enseñar a proyectar. Sin embargo pienso que puede inducir a pensar a quienes pretenden proyectar.

El problema de la relación historia-proyecto no puede ser reducida a la imagen de Louis Kahn que proyectaba teniendo a su lado a Piranesi y la planta de Villa Adriana. Este es un modo natural que tienen los arquitectos para relacionarse con fenómenos, imágenes, episodios culturales que forman parte de la historia, pero no significa una relación con la historia.

Ni siquiera creo que el historiador deba intervenir operativamente junto al proyectista, porque es éste quien tiene la responsabilidad total del proyecto. Pero por otro lado, no se puede ser un verdadero proyectista si no se tiene un mínimo de conciencia histórica.

Es útil que los arquitectos piensen en la historia, no como algo que puede ayudar a resolver sus problemas, sino como algo que se los aumenta, proponiéndoles siempre nuevas problemáticas.

Este es el rol de la historia, y este es el modo en que trato de dirigir mis libros a los arquitectos.

*P- Entre el intelectual europeo y el latinoamericano, existen diferencias evidentes de problemáticas.*

*Por ejemplo, Mario Benedetti, en un artículo publicado recientemente, decía que la diferencia fundamental era que el Intelectual europeo tenía la posibilidad de pensar en la muerte en términos filosóficos, mientras que el*

*latinoamericano no podía hacerlo sino en términos de masacre, de sobrevivencia, y agregaba que nosotros tal vez estemos frente a una situación similar a la que ustedes vivieron hace 40 años. Por otro lado es evidente que los falsos moralismos deben estar fuera de la disciplina histórica, ya que ellos han impedido estudios fundamentales de momentos históricos que deben conocerse en profundidad. Entonces, considerando que la disciplina debe moverse dentro de sus propias leyes en un campo totalmente autónomo. ¿La relación entre el compromiso político del intelectual y su operar como historiador, no es vivido, tal vez, en el límite extremo entre participación y objetividad?*

*Ciertamente.* Yo por muchos años he creído en la posibilidad de hacer coincidir el compromiso político con el científico de la investigación, o mejor: el compromiso político con mi intención de pensar y tratar de entender.

Ampliando lo que dije al principio, mis últimos libros, y sobre todo Abitare nel Moderno, son un intento de pensar, no tanto de "hacer historia", sino de "pensar en la historia". No he tratado de proponer un método porque no creo que sea el momento de proponer métodos históricos. Así, fui convenciéndome de que existe un tiempo de la investigación y un tiempo del compromiso político. Ale he dado cuenta de que el compromiso político no puede reducirse a vivir el "tiempo de la política", es decir las ocasiones que la política propone y las exigencias que la vida política de todos los días impone. Creo que hoy nos encontramos nuevamente frente a grandes elecciones do valores: paz-guerra, sobrevivencia muerte, libertad-opresión, etc.

He madurado también una enorme insatisfacción por el modo en que ha actuado la cultura de izquierda. Esta cultura nos ha impedido ver y entender muchísimas cosas. Los esquemas que ha utilizado para interpretar nuestros tiempos, derivan de un modo de entender la historia (la historia corno "maestra de la vida" que puede "enseñar" algo "útil" para la vida de hoy) que es justamente lo opuesto a lo que yo creo. En realidad la historia es vista probablemente como un "reporto" de donde se *aprehenden* los hechos, pero que puede emolir poco para resolver tos problemas. Lo repito, no creo que la historia pueda enseñar, debe sólo inducir a pensar.

*P- En el debate desarrollado en la revista "Casabella" sobre el término "proyecto", han expresado su opinión Cacciari, Rella, Rykwert y Vattirno. Teniendo en cuota que en* Abitare nel Modemo ya *afrontaste el problema. ¿Cuáles son, hoy, tus consideraciones?*

R- Creo que Massimo Cacciari ha puesto el problema en forma precisa. Salvo Vattimo, creo que tanto Rella como Rykwert no han entendido bien su discurso. Cacciari se preguntaba si era posible imaginar hoy una actividad intelectual capaz de proyectarse fuera del tiempo histórico, y de tener plena conciencia de los límites de este tiempo. Es en este sentido que he afrontado el problema del "proyecto" Abitare nel Moderno.

*P-* Si en Abitare nel Moderno escribís: *"...en la renuncia se materializa fa única relación significativa con el destino del manifestarse metropolitano, (...) y sólo en tal perspectiva, la arquitectura contemporánea, se*

*demuestra dotada de consistencia histórica en el acto de medir las limitaciones de sus propios Instrumentos y del propio lenguaje". ¿Qué consideraciones adquiere, entonces, el término "proyecto" dentro de esta "renuncia"?*

R- En Abitare nel Moderno hablo de "proyecto" como "renuncia" y me refiero a experiencias históricas bastante precisas. En la tradición cultural que analizo en el libro, creo que existe la conciencia de que proyectar significa, en alguna medida, tornar distancia de las promesas que vienen del "progreso". En este sentido hablo de "renuncia", en sentido heideggeriano. Pero renuncia no quiere decir oposición preconcebida al progreso, a la técnica, a la civilización, significa más bien un rechazo a las soluciones fáciles o "aparentes" que pueden derivar de ello. Se podría decir que es una especie de "sospecha" respecto a la civilización, de lucidez (a la manera de Benjamin) frente a los límites de nuestro tiempo histórico, y de heideggeriana claridad hacia el significado de la técnica para nuestra cultura occidental.

*P- Nos parece significativa la interpretación que hacés de arquitectos como Adolf Loas, Mies van der Rohe y del mismo Aldo Rossi, que en realidad son Quienes han hecho una experiencia totalmente individual, de una gran coherencia, siempre dentro de las propias leyes de la disciplina...*

R- Cierto. Cuando doy estos ejemplos quiero enfatizar también estos aspectos. Es necesario tener conciencia de que la arquitectura, la "gran arquitectura" se mueve con pasos muy lentos. Lo que me molesta mucho en ciertas caricaturas de la modernidad, es la fe en los cambios fáciles y rápidos, cuando los grandes cambios son lentísimos y fatigosos. Hoy todo parece fácil: el "post-moderno" a menudo reduce la modernidad a un juego, cuando proyectar, en cambio, sigue siendo un trabajo muy serio.

*P- ¿Pero esta confrontación entre "moderno" y "post-moderno" implica un reconocimiento de este último?*

R- Pienso que el "post-moderno" no es otra cosa que una repropuesta de algunos aspectos de aquello que ha sido llamado "movimiento moderno", pero sin duda con menos disciplina. Es el "movimiento moderno" que renace, pero además es un concepto tan amplio, que queriendo abarcar todo, significa aún menos.

Nosotros tenemos necesidad de palabras pre^cisas, mientras que el rasgo común de "moderno" y "post-moderno" es su vaguedad y su carga ideológica.

*P: De tu análisis en* Abitare nel Moderno *parecería desprenderse que la disciplina arquitectónica debe batirse en una tensión lacerante éntré autonomía y politización (considerando lo político -como dice Cacciari- como un nuevo centro armonizante pie la pluralidad de lenguajes); pero en ambos casos, con la profunda conciencia de su crisis de identidad.*

¿Qué sentido se debe dar a tud afirmaciones conclusivas: "la politización de las prácticas y de los fines representa, en los resultados contemporáneos

*de la investigación arquitectónica, la única "esperanza" concreta que la disciplina arquitectónica misma*

*puede proponer a su propia decadencia a robla impotencia; es el único camino que ella puede recorrer para abrirse al Mundo"? ¿Sería este el único* "Sentiere del possibile" *para nuestra disciplina?*

R: Creo que este es el problema típico de la modernidad desde el 400–500 en adelante. A medida que las distintas disciplinas y los distintos lenguajes se desarrollan, aparece más fuerte la cuestión del centro que organiza el sentido, o que diciendo asegura la síntesis.

Es una característica de la modernidad el hecho de que la decisión se vuelva siempre más de orden técnico-político. El problema del "proyecto" es este. ¿Pero cómo se puede definir la arquitectura?

¿Qué cosa es proyectar? Es poner juntos saberes, voluntades; pero esto hoy no basta, es necesaria una decisión ulterior que empuje todas estas voluntades a encontrarse en un sujeto. A esta voluntad yo la llamo "lo político".

*P: ¿Pero "Político" en el sentido de quo ató fuera de la disciplina?*

R: Sí, también. Son las modalidades deformación de las decisiones las que empujan: lenguajes, saberes, poderes, a integrarse en lo que es el proyecto moderno. La importancia de esta decisión es tanto más grande cuanto más amplio es el número de lenguajes, poderes y técnicas, que el proyecto debe coordinar para un fin determinado.

La "esperanza" de la arquitectura consiste en reconocer su propia condición de "síntesis" aparente. Una síntesis que no es capaz de producir decisiones, pero que expresa todo su poder en reunir otras formas de poder, otros lenguajes. Es decir, que la arquitectura es un lenguaje entre lenguajes.

Homem universal com peixe e relógio, 1943, óleo sobre cartão, 50 x 70 cm

# Crítica e historiografía

Francesco Dal Co

Traducción para los Cuadernos de Fernando Alista.
Publicado en Oppositions Nº12.

---

Se trata entonces, de reestablecer las diferencias, de reconocer la especificidad de los deberes. De romper también sobre el terreno de la historiografía las alianzas estructuradas en "la edad de los manifiestos". Si la imagen de la arquitectura tiene como motivación predominante la de ser "construcción para ocultar" debe ser realizada desde dos paralelos puntos de vista. Por un lado una construcción histórica en sí, o sea como proceso de especialización, como solución y precisión de instrumentos siempre más refinados de camouflagge; por otro, como historia de objetos ocultos, de lo no dicho, de lo escondido. La genealogía de las imágenes coincide entonces con la práctica de ambas historias. Una hablará de la resistencia de la arquitectura a revelar los modos de la propia actividad proyectual; la otra de la lucha por preservar tal actividad fuera de la realidad múltiple de la producción. Entretejiéndose tales historias y conviviendo en la especificidad de los productos arquitectónicos, darán una clave para comprender también cómo los objetos que la arquitectura produce serán destinados a responder por si mismos no sobre el "estado de las cosas", sino exclusivamente sobre la actividad proyectual que los contiene. Estos no gozan de una vida pública: donde con más fiereza combaten la inevitable pérdida de sentido y de valores más se revelan destinados a una existencia privada, a permanecer prisioneros del acto creativo que formalizan. Obviamente tal tipo de hipótesis vale solamente para algunos puntos emergentes de la tradición moderna, pero con el advenimiento de la contemporaneidad ésta parece adaptarse siempre más a las enigmáticas experimentaciones de los raros episodios originales de investigación arquitectónica. La misma parece desarrollarse según distintos senderos, con contornos diversos, pero con recorridos muy similares: si para un lado la producción corriente parece siempre más encaminada a tomar a préstamo las propias razones de motivaciones de carácter productivo "mercantilista"; del otro lado; las investigaciones llamadas "de punta", profundizan en la narración subjetiva de la relación entre aquello que, permanece de la proyectación como creación artística, y la imposibilidad de los productos para desarrollar una función autónoma de la realidad.

En ambos casos la arquitectura parece haber perdido el camino para alcanzar una real especialización de su propia función y su propio rol. Para clarificar tal situación no basta la

lucidez crítica. Es necesaria una preventiva denuncia de la complicidad que la tradición ha fomentado entre crítica y proyecto. Tal complicidad ha hecho que los límites de la arquitectura sean los mismos que los, de la crítica; la crisis es la misma: para saber de ella es necesario un acto de separación de los distintos lugares donde la crítica es "hablada" interponiendo, una pantalla a las reververaciones que la crítica y la proyectación se intercambian. No se trata de una exigencia original: basta con radicalizar y dar cabida a una intuición que ya encontramos en Loos, según la cual, la buena organización del trabajo y la definición de un estilo moderno coinciden, la búsqueda de tal coincidencia, o sea el hecho de que la crítica avale la proyectación con una teoría, es un trabajo inútil. "El estilo de nuestro tiempo ya lo póseemos: Lo tenemos donde el artista, o sea cada miembro de aquella asociación (el Werkbund) no ha ido todavía a meter la nariz. (...) ¿Estas cosas son bellas? No me hago esta pregunta. Estan hechas en el estilo de nuestro tiempo y eso basta"[1].

En la tradición moderna el Werkbund representa sólo uno de los momentos en los cuales se radicaliza la complejidad que signa al desarrollo de las búsquedas arquitectónicas. Pero es con el Werkbund que se consuma una de las esperanzas más fundadas de la cultura contemporánea, la de infundir el poder sobre la realidad en las propias creaciones artísticas y en los propios objetos: como advierte la crítica loosiana, la definición de un modo orgánico de producir no reside, en un proyecto orgánico de estilo o viceversa. La división del trabajo y el proceso de especialización contienen en si la razón de una cualidad distinta: ellas desautorizan tanto la crítica como la teoría de la especificidad del trabajo arquitectónico cómo cada sueño de autonomía

Si la crítica tiende; teorizando la disciplina a, atribuir un valor universal a esto que no es otra cosa que "el producto del-tiempo", de la: misma manera la historia del desarrolló de la arquitectura contemporánea da, vanguardia es defendida por tal valor a través de un proceso de: apropiación cada vez más íntimo de lose productos propios, negando a estos su autonomía en el mundo de la mercancía; asumiéndolos exclusivamente en el dominio privado del juego creativo. Frente a esta situación las palabras de Loos suenan como proféticas: "no ha existido hasta ahora nadie que haya intentado inserir groseramente la mano en la rueda veloz del tiempo sin que ésta le sea arrancada"[2].

Visto en estos términos el problema de la relación crítica-proyecto puede ser presentado de manera distinta: se trata de separar el acto de pensar de aquel de comprender, dado que uno no podrá ser jamás un verdadero pensar-proyectar, ni el otro un verdadero comprender-explicar. Ambos momentos están caracterizados por límites profundos: se descubren porque la tradición se ha empegado en cancelarlos.

---

[1] Adolf Loes, Parole nel vuoto Adelphi, Milano, 1971.
[2] Ibid.

Esto implica un replanteo en la meditación acerca de los lenguajes específicos de la crítica y la proyectación: estos se presentan confusos, tanto más ahora que las razones de la arquitectura parecen coincidir exclusivamente con una reformulación del lenguaje de la modernidad necesitando al mismo tiempo de una especialización que lleve a la práctica su incomunicabilidad[3]. Sólo la especialización del lenguaje crítico puede poner claramente a la arquitectura contemporánea de frente a sus propias responsabilidades; sólo una, condición de incomunicabilidad puede garantizar que se pueda tener claro todas las implicaciones del continuo retorno de la arquitectura moderna a la meditación sobre las tradiciones del lenguaje, moderno. Tal meditación es el verdadero gen de la condición nostálgica de la arquitectura, y es aquella que la crítica tiende, a mistificar. En realidad la nostalgia es el instrumento-proyectación usa como propia decadencia; contemporáneamente es refugio; contra el destino histórico de los propios productos. La historiografía ha transformado la nostalgia en un arma teórica "contra la decadencia: en esto ha contribuido a separar ala arquitectura de la historia efectiva. La historia de la continuidad de la tradición de lo nuevo, las grandes síntesis de sello victoriano o neopositivista han construido un verdadero muro frente al reconocimiento del estado de decadencia, que nosotros podemos definir en los términos de Nietszche: "desde .cierto punto en más, con la decadencia, entra en la conciencia la diferencia inversa, la disminución: la memoria de los momentos mejores de un tiempo deprime el sentimiento de los placeres presentes; la confrontación debilita entonces el placer..." [4].

En lugar seguro detrás del muro, la nostalgia se transforma en Revival e "ismo"; es ideología de la organicidad del trabajo y el proyecto; será todavía una búsqueda de estilo en el sentido más fuerte de la expresión.

Al reparo del muro vive la vanguardia: no casualmente ésta contribuye a elevar la nostalgia a moral. Su historia es aquella de la lucha contra el debilitamiento del placer en el resurgimiento del imperio moral. Una lucha que encuentra su expresión madura en la moderna expresión de la teoría de la muerte del arte, teoría cuyos caminos han sido reiteradamente recorridos por la crítica y el arte militante. Tal teoría representa al mismo tiempo la culminación de la condición nostálgica y el expediente más radical para sustraer al arte a las propias determinaciones históricas: teorizando su propia muerte, el arte no sólo revela toda su vitalidad sino que también expresa la máxima nostalgia por una condición pura, originaria, para una mítica plenitud proyectante en grado de componer, excorcizándolos, los opuestos del vaciamiento y la muerte. Es también un arte de rebelión contra una componente profunda de la cultura moderna la cual se desarrolla fuera de los terrenos de la vanguardia un acto dirigido a remover todo lo trágico del

[3] Confróntese los escritos completos de Loes.
[4] F. Nietszche, Frammenti postumi, 1888-1889, en Opere, vol VIII, t. 3, Adelphi, Milano, 1974.

deseo desesperado de placer que encuentra una forma de expresión irrepetible en Kafka donde placer (o sea lo que place sin cálculo contra el cálculo) siendo el atributo o el emblema del ser soberano tiene por sanción la muerte, la cual es también el medio"[5]. La muerte del arte se transforma en el modo radical de un placer nostálgico. Ello no puede ser dicho si no es mediante la crítica; la arquitectura no puede hablar en lenguaje tectónico si no es en términos de placer. Esto explica el retorno contemporáneo a la vanguardia a sus lenguajes. El mito de aquel período es el falso pasado de hoy mientras en realidad la época de la vanguardia aparece más nítidamente con la edad de la decadencia de la sublimación de ese punto de vista en la parábola del arte moderno.

Iniciar la práctica de una actitud artística diversa significa, por tanto, refutar tal sublimación, desvelar los mecanismos de la nostalgia; esto está muy lejos de la actitud de quien quisiera aprontar nuevos "catálogos", repetir la imagen consciente y consolatoria de la arquitectura moderna como producto de instrumental continuidad. No es éste un tiempo de nuevos "ismos". Desatando el nudo dé la crítica y proyecto, sin la ayuda y el apoyo de la historiografía es probable que el camino de la arquitectura moderna se nos aparezca como diverso: menos seguro, pero ciertamente más rico en implicaciones. Es probable que el desarrollo de la arquitectura contemporánea deba entonces ser afrontado no como ursprung si no como una herkunft, una "estirpe" lacerada y diversa de aquella.

La escritura y el lenguaje tienden a fundirse en la cultura arquitectónica por motivos de autodefensa, para reforzar las propias certezas> para cuidar las propias diferencias y elencos irreconciliables: para impedir la recíproca violencia. La tradición es la escena final, el espacio reasegurado en el cual tal cultura tiende a moverse, con la cual aspira a confrontarse, en el respeto de un antiguo pacto de alianza. En realidad el espacio en el cual estamos obligados a movernos es diverso; "el mundo se ha transformado más bien para nosotros una, vez más en infinito en cuanto más podemos sustraernos a la posibilidad que ello clausura en sí una interpretación Infinita"[6]. Se deriva de aquí la imposibilidad de huir de una perenne inseguridad, que en la crítica refleje la infinita variabilidad de los datos que la historia organiza; la historia "efectiva" se distingue de la de los historiadores por el hecho de que no se funda sobre ninguna constante: nada en el hombre fuera de su cuerpo es bastante firme para comprender a los otros hombres y reconocerse en ellos se necesité hacer pedazos aquello que permite el juego consola-torio de los reconocimientos. Saber también, en el orden histórico, no significa "reencontrar" y todavía menos reencontrarse. La historia será efectiva en la medida en que introduzca discontinuidad en nuestro mismo ser; dividirá nuestros instintos, multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí

[5] G. Bataille, La litérature et le mal, Gallimard, Paris 1957.
[6] F. Nietszche, la gaia scienza, in Opere, vol V, t. 2, cit.

mismo. No dejará nada por debajo de sí que tenga una estabilidad que asegure la vida y la naturaleza; no se dejará trajinar por ninguna sorda terquedad hacia un fin milenario. Escarbará aquello sobre lo que se la hace reposar amorosamente y se empeñará contra su pretendida tranquilidad. El saber no está hecho para comprender; está hecho para tomar-posesión [7].

No casualmente hemos hablado de una inseguridad crítica; porque resalto el problema de "cavar" y "empeñarse" contra cada pretendida continuidad, aún contra aquella de la crítica. Sólo este tipo de historia efectiva puede asir la "realidad de las apariencias", medir y calcular eso que la imagen representa, esconde, clarifica o mistifica, a través de la forma de representación en el momento en el cual deviene fin privado, concluido del mito de la creatividad.

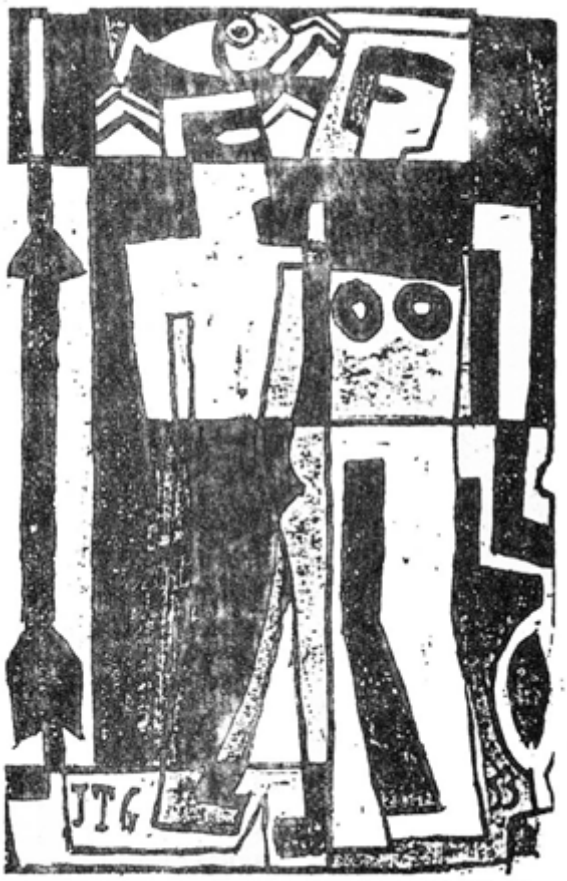
[7] M. Foucault, Nietszché la généalogie, l'histoire, in Hommagé a Jean Hyppolita, 1971.

# Entrevista
# Manfredo Tafuri.

de la entrevista colectiva realizada por el Programa de Estudios Históricos de la Construcción del Habitar, CESCA, en Buenos Aires, julio de 1981.

Publicada por la revista Materiales Nº 3, PEHCH/CESCA, Buenos Aires, 1983.

---




*Duas figuras, 1933, óleo sobre tela, 58,3 x 38 cm*

**TAFURI:** Yo no creo que el problema de los arquitectos sea producir las representaciones siempre que por representaciones entendamos un modo colectivo de construir le realidad. Arquitecto o no arquitectos, que riendo o no. Somos construidos apenas venimos al mundo; somos construidos y construimos, contemporáneamente, esta imagen de la realidad. Existen movimientos que pueden alterar la representación, pero no son subjetivos. Por ejemplo la crítica. La critica, poniendo continuamente al desnudo las representaciones en cuanto tales (observen que no digo el critico sino la crítica) o sea un trabajo intersubjetivo, social, internacional; la critica,

decís, puede introducir tantee dudas sobre lea representaciones vigentes que puede forzar a becar un esfuerzo por ir adelante, por dar un salto.

En cuanto a la relación entre esto y el arquitecto se me ocurre una imagen; en un cuarto, en el que perecen no existir puertas ni ventanas esta el arquitecto, y en cierto momento la habitación comisase a inundarse.

En esta acción consistiría la operación de la critica, absolutamente dispuesta a ahogar el personaje, no por maldad sino para que aquel señor descubra que la habitación no tiene paredes, ni pisos al techo. En otras palabras, para que se de cuenta de que le habitación no existe.

Parece una imagen kafkiana pero es real. Si aquel personaje que esta en el cuarto continúa obstinándose en creer que la habitación es verdadera se ahogara. Sin un cambio se da cuenta que, la tal habitación no existe es probable que, desesperado, a ultimo momento quieta, exclame: "pero esta habitación no existes..." y de este modo, obligado por el agua abra inventado un espacio.

Por supuesto que no me refiero a una persona. Se trata da un trabajo larguísimo que no corresponde a le duración de nuestra vida. Aunque podemos ver mientras tanto algunas efectos: por ejemplo 10 ó 15 años atrás ninguno se habría permitido tomar la planta de San Pedro de Miguel Ángel y transformarla en un jardín. Si esto se realiza es una demostración de desesperación. Natural mente ante tales gestos el critico frunce el ceño lo, puesto que se trata de una desesperación in consiente, y por ende inútil.

Pero esto ya demuestra una duda tan grande sobre los instrumentos que el arquitecto tiene en la mano que generan, por lo menos, un cierto optimismo sobre el trabajo hecho de 15 años hasta hasta el presente. Por cierto que es necesario continuar amar haciéndolo pero existe ya una cierta perplejidad difundida en todo el mundo sobre instrumentos qua en cambio has que han sido construidos a lo largo de 100 años perplejidad corresponde a comensar a abrir la puerta.

(...)

**M. DAGUERRE:**

Mi pregunta es lª siguiente; ¿cuales pueden ser los alcances operativos de la critica ante un tema como él de loe concursos, entendidos éstes como momentos de cristalización de los "proyectos", en el sentido amplio del término? o más precisamente, por ejemplo: la publicación del volumen que dedicaras al concurso de la Camara de diputados, ¿qué grado de incidencia real marcó en el mundo cultural arquitectónico italiano?

**TAFURI:** En cuanto al uso de los instrumentos critico, yo creo ser bastante claro, y he tratado

de referirme e ello en mía últimos textos. Existe una fidelidad a aquellas que son las tradiciones del pensamiento, a lee que me vincula una tradición que Benjamin hubiera llamado la del pensamiento destructivo, y no se como se puede destruir con método; una tradición a la que GARGANI: uno de los pensadores italianos (más interesantes sobre la crisis del método) llama la tradición del pensamiento sin fundamento. En suma, no se trata de algo que inventamos hoy o ayer. La crítica al concepto de fundamento está ya en "El nacimiento de la tragedia" y ha sido desarrollada eh todo el arco de su vida quizá por el más grande filósofo que toma sus orígenes en Nietzsche, que es Martín Heideggar. Toda su obra es una critica del fundamento y por lo tanto una crítica del método. Es Nietzsche quien en "El nacimiento de la tragedia", individualiza como enemigos actuales a Sócrates y Euripideas. A Sócrates por su filosofía y a Euripides como a aquel que ha destruir do la tragedia griega, aquel que ha hecho imposible el pensamiento trágico y el concepto de trágico.

Es evidente que el filón completamente racionalizador es aquel que se hace cómplice digamos de la edad de la técnica, y éste es precisamente el objetivo central de nuestra critica Por eso, mía allá da sus juegos formales, si la arquitectura nos interesa es como consecuencia de esta edad y su "episteme" en el que nos movemos. Entendiéndola de esta manera, podremos dejar nuestra alma en paz y no preguntar continuamente: "hoy desperté a lea nueve de la mañana, entonces el mundo va hoy en esta dirección". Simplemente yo me desperté a las nueve de la mañana, y estoy más descansado que ayer que me desporté a las ocho horas. Quizá hoy trabaje más. Dentro de cinco siglos, el "episteme" contemporaneo puede ser otro. El concepto de una critica que sirve para que un arquitecto en vea de hacer los cuadrados de una manera, loa haga de otra, no me interesa. Yo con ésta no tengo nada que ver. Para Sato llamen a Zevi, a Frampton, a Scully, llamen a quien les parezca.

Yo hago la historia, mi deber con respecto a la arquitectura consiste en entender la arquítectura Como un pequeño fragmento de loa modos de representaciones del conocimiento de lo real y basta. Por lo tanto que cosa cambia mientras yo estoy vivo no me importa en absoluto, porque el cambio que yo dedeo, aquel que deseo profundamente, es tan fuerte que espero que de Buenos Aires, de Roma, de Manhattan no quede absolutamente ni una brizna sobre la faz de le tierra. Por lo tanto, como se que quedarán de pie las ciudades del enemigo mientras yo esté vivo, tengo el alma tranquila, serena, y vivo como estoico y epicúreo. En tanto, se que mi trabajo tendrá consecuencias; el mío y de tanta otra gente. Y no creo en la escatología, esto es no creo en el apocalipsis, en el juicio universal, etc, etc.

Hecha esta precisión que sirve solamente para establecer las escalas. ¿Porqué ningún método?. Ningún método por que debemos accionar con astucia. Las representaciones

(delirantes en el sentido de Freud) son producidas socialmente, esto es, son construidas. Esta construcción es una construcción social.

Para construir la representación del mundo burgués capitalista se necesitaron alrededor de - nueve siglos. Ni veinte, ni treinta años: nueve siglos. En nueve siglos, el capitalismo burgués ha tenido fracasos, ha tenido derrotas, ha tenido momentos de drama profundo, y también tuvo momentos de ascenso, momentos de explosión. No existen otros modelos frente a nosotros, fuera de los que esta cultura ha creado en nueve siglos. Esto debemos tenerlo bien presente. Entre los instrumentos que aquella cultura ha forjado, que aquella cultura ha inventado esta la critica, lo que significa auto-critica pues" que al comienzo servia para poder dirigir con mayor racionalidad sus propias acciones. Pero esta misma crítica se ha dirigido luego costra aquellos mismos que han iniciado el proceso en su etapa de fundación. En consecuencia esta crítica debe ser astuta.

¿Qué dignifica astuta? Debe tomar en sus manos el fenómeno histérico que tenemos de frente y atacarlos en todas formas de que seamos capaces, puesto que si lo ataca de una sola manera seré apenas una critica académica, inútil. Tomemos cono ejemplo el Concierto Campestre, de Tiziano dado que ya hemos hablado de esta obra en una de las conferencias. Allí hemos usado por lo menos seis métodos.

Hemos usado la iconología; pero atención, no la hemos usado de por si, porque interpretaciones iconológicas puras de este cuadro nos hubieran llevado hacia deformaciones mágicas, alquímica, hermética, que no nos interesan. Hemos debido usar la iconología junto a una filologia tradicional. Por ejemplo, la filología tradicional ha sido hecha sobre el reconocimiento do los vestidos, esto significa, establecer quién es pastor, quién es noble, y qué significa una mujer desnuda, esto ha sido realizado ya no sobre instrumentos iconológicos, sino sobre instrumentos iconográfico, que es una crítica de otro tipo basada sobre conceptos bien diferente. Se podría haber continuado con un análisis puro visibilista porque esta también nos hubiera dado una serie de cosas muy profundas pero no se podia hacer por falta de colores, pero se podría hacer ver el significado pánico, quiere decir, la falta de color en perspectiva, enteramente al contrario de Piare della Francesca, quiere decir que hasta el color en Tiziano implica la unión de la figura con el fondo. Pero ésta no es indiferentes unión figura-fondo a través del color, implica une armonía pánica. Hubieramos podido usar también otros tipos de lectura: por ejemplo, aquellas basadas sobre diferencias de las escuelas. Recordemos el famoso discurso de Dolci sobre el dibuja romano y el color veneciano que nos hubiera permitido entender ya no sobre el cuadro sino sobre la escuela, que sentido tiene la falta de dibujo que se le imputa al área venera. También la lectura de Vassari, nos hubiera ayudado por otra parte a descubrir, entonces, que ya allí inicia una

critica del concepto de dibujo, quiere decir, una critica del concepto de limite, del concepto finitio, etc, etc, basada justamente sobre el uso del color sin dibujo, etc. Luego hubiéramos podido hacer una critica sociológica, reconociendo en el comitente del cuadro, no una persona sino un exponente de una clase particularmente atormentada por el problema del campo.

Hubiéramos podido hacer luego una crítica dirigida en cambio a 3 personalidad de Tiziano y ver que Tiziano inicia la juventud con cuadros que son atinentes a la "Metamorfosis" de Ovidio, y que por un largo período -especialmente aquel en el cual trabaja para Carlos V- retome este tema hasta que, en la vejez, la "Metamorfosis" reaparecen, pero reaparecen como alguna cosa en la que justamente aquella mujer que echa el agua que purifica, conceptualmente es transforma do en Tiziano mismo que medita.

O sea que él continúa así representándose pero la victoria pertenece siempre a los dioses supe riorea, pertenece a Diana que transforma a Teone en ciervo, pertenece a Apolo que despelleje a Marte. En otras palabras, le queda a las clases altas.

Sin embargo hay también "Pistas" por parte de Tiziano. Puesto que no cree más que la victoria sea real, Tiziano no se identifica más con el vencedor. Precisamente después de la experiencia con Carlos V, Tiziano expresa su piedad por las clases perdedoras, y por lo tanto expresa un impulso que es totalmente subjetivo e intelectual contra el mito que él mismo había contribuir do a formar.

De todas estas cosas, ninguna funciona sola. Tal es así que cuando leemos un texto de Calvese, un texto de Bettisti o del mismo Pnnovaky, que no logra poner en relación su análisis iconológico con el lugar, con el tiempo, con el momento, creo que quedamos todos fastidiado. Y es que la reconstrucción que se nos presenta es una re construcción que se conforma con hechos fácilmente expresables. Si se los entrecruzan, no todo se habrá dicho. Mucho puede ser dejado a la apertura de quien lee; de quien quiere continuar el análisis. Y aquí nos vinculamos a una de las preguntas que antes me hacían en cuanto al aporte de los nuevos estudios relativos al análisis y psicoanálisis. No es tanto Lacen, o las disciplinas de moda, lo que nos interesa sino más que nada el contenido profundo de Lacan, o sea el retorno al texto de Freud. Ralo yendo a Freud, hemos descubierto la excepcional validez que tiene para nuestro trabajo las ideas expuestas en el "Lady Godiva" y especialmente en las dos últimas tesis. "Construcción en Psicoanálisis" y "Análisis terminable, análisis interminable", habiendo encontrado allí mucha afinidad con los principios que hasta llegar a este texto de Freud, habíamos seguido. He refiero al concepto de un análisis que no se cierra, puesto que la profundidad metafórica tanto del texto figurativo como del propio contexto histórico en el cual aquel se coloca, precisamente por ser metafórica es interminable y no se extingue como cualquier discurso sino que cambia según las construcciones

que Lo sustentan.

Sobre este discurso, quisiera hacer algunas precisiones. La construcción histórica, como construcción crítica, implica una fuerte arbitrariedad.

Se presentan entonces dos problemas, primero: ¿cuáles son loa límites de la arbitrariedad? segundo: ¿quién decide sobre la validez de las construcciones?

Comencemos por el segundo: ¿quién decide? ¿sobre qué base nosotros construimos?. Nosotros construí mes sobre una' base productiva. Quien decide es la productividad de nuestra crítica.

Por eso ente un cierto sentido la pregunta acerca de la influencia que ha tenido al volumen sobre el concurso de la Camera de Diputados es una pregunta que es correcta e incorrecta. Correcta por que se plantea el problema de la productividad a incorrecta porque lo hace en un ámbito demasiado pequeño.

La productividad de la crítica, la productividad de nuestras construcciones, solamente puede ser verificable a gran distancia; ésto es, sobre largos períodos no sobre tiempos breves. En este sentido no es ciertamente el condenso o el diecenso del público lo que nos interesa, sino le capacidad que las hipótesis que formulemos tengan para provocar ciertas consecuencias, e incluso de dibujar prefiguraciones. Daré un ejemplo. Cuando se teorizaba una fuerte reducción de los límites de la actividad de proyectación, no existía seguramente la intención de llegar a formulaciones relativas al crecimiento cero de una ciudad. Esto último se ha producido como ustedes saben en el caso de Bolonia, cuya experiencia podemos o no considerar positiva. Ahora bien, aquí se ha instituido (por canales inescrutables, no directos ni lineales) una conexión entre el hecho de que alguno o un grupo comience teorizar sobre la no necesidad de producciones diversas desde muchos puntos de vista y un sector de un partido político, el cual considera que debe experimentar un crecimiento cero para una ciudad. A esto yo lo llamo productividad. Una productividad que insisto no es consecuencia directa de aquella teorización pero que implica justamente el hecho de que ha pasado al interior de un conocimiento colectivo (como aquel de un partido), el concepto de terminar de agitar una ideología basada sobre la forma arquitectónica, sobre la cantidad de producción construida etc, etc.

Pero adviertan que se trata de un ejemplo abstracto que no intento valorar, y con el que oro pretendo significar que deba ser ese el único criterio, cuando se habla de la productividad histórica de una crítica. Si pensáramos así la construcción histórica de Nietzsche (quien escribió el "Zaratuatra" alrededor de 1881-83) seguramente viéndolo perfectamente usado por Hitler en 1938 hubiéramos dicho: "esta productividad es negativa". Bastaba correrse basta el 1981 para ver aquella productividad positiva. Por eso digo que no se puede medir sobre medio o breve periodo

o en relación a las disposiciones sea deseadas.

Planteemos ahora el tema de los limites de la arbitrariedad, porque hace entrar inmediatamente te en juego la parte objetiva del trabajo histórico.

Yo (al menos a mis estudiantes) les propongo lo siguiente: tomemos algo muy simple, la obra Pelaste Sachetti por ejemplo. En torno a la obra seria necesario comenzar a estrechar redes cada vez ale cerradas mediante datos absoluta mente ciertos con la idea de llevar hasta el límite la posibilidad de objetivación. Palazzo Sachetti ¿de quién es? ¿para quien es? ¿cuantos han sido los pasajes de propiedad? Sabemos que al palacio no está hecho para los Sachetti, sino que se trata de una operación de especulación edilicia llevada a cabo por Antonio de Sangallo el joven, quien se había propuesto construir una casa con el objeto de venderla. Debemos pasar a través de los testimonios de Vassari y advertir que él no habla de una casa que tiene mucho mis locales comerciales que los que hoy existen; haremos entonces un ensayo sobre la más posteria para descubrir los locales de que habla Vaseari y comprobar que fueron en realidad construidos y más tarde desechados. Buscaremos en la sala di dibujo de los Uffizi y. luego en el archivo Sachetti para descubrir que el palacio no era de los Sachetti, sino que muerto Sangallo, la familia lo cede a la familia Ricci, y son ellos los que duplican la superficie del palacio, un trabajo que realiza Nanni di Baciopigio, por lo que en definitiva el palacio no es de Sangallo. Se trata en realidad de un injerto: sobre una pequeña idea de Sangallo, una obra de Manni di Baciopigio. El mismo Manni di Baciopigio que es el rival de Miguel Angel, aquel que disputa a Miguel Angel el encargo del San Pietro que es quien construye La Loggia sobre el Tevere, es recibida por la familia Sachatti (incluso es posible que en el patio haya participado con lo que sería su ópera prima Pietro da Cortona). Una vez hecho esto, puede todavía indagarse cuanto costó. Pero entonces deberemos prestar atención a como procede la especulación en Roma, al porque de las variaciones del precio de estos locales en diferentes años y da este modo se confirma la importancia de la zona. (Sangallo que es toscano se instala en aquella zona florentina, para poder así tener una relación con la parroquia de San Giovanni in Fiorentini) al tiempo que se detectan una serie de pasajes de propiedad y de enfiteusis (que era en aquel entonces la forma del alquiler), que también de muestran la calidad y la santidad de la especulación. Todo esto indica que un arquitecto vive más de especulación edilicia que de salario.

Llegado a este punto habrá alcanzado el límite. Como pueden ver a la interpretación le queda un círculo pequeño, muy pequeño. Y comprimido, perecería que no tengo libertad y sin embargo dentro de este pedacito que me ha quedado, mi libertad es máxima. Me ha quedado una superficie diminuta de máxima libertad, Ahora bien, cuanto más la superficie de este último círculo tienda a cero significa que aquella obra habla solamente a través de loa datos que he

coleccionado. Quiere decir que el palacio es solamente palabra de la especulación, puesta en lenguaje de las condiciones edilicias de una época, puesta en lenguaje de una determinada estrategia. Pero veamos otros límites que pueden condicionar nuestra construcción.

Tomemos una obra de Miguel Angel: San Giovanni dei Fiorentini. Los dibujos para San Giovanni dei Fiorentini son seis, dibujados entre 1558 y 1562, unos años de grandes luches para Miguel Angel. Primero con Paolo IV, luego con Pío IV a pesar de lo cual él es de todos modos arquitecto de San Pedro. Puedo también estrechar tramas en torno a San Giovanni in Fiorentini, pero la obra es muy metafórica y por lo tanto me que da mucho por decir. ¿Cómo hago paran no dispersarme? ¿Cuáles son los criterios que tengo para verificar?: comenzar a tejer todos los datos que tengo a mi disposición, antes, después, atrás, adelante, sobre varios planos y que encuentro; (no solamente en el ultimo proyecto de Miguel Angel, sino también en los anteriores) una fuertísima tendencia palocristiana, un retorno a una arquitectura de loa orígenes cristianos y por lo tanto una tendencia anti-arqueológica (lo que no significa anticlasica). Debemos inmediatamente hacer un exlusus en este punto sobre la religiosidad de Miguel Angel. Debo recabar, todos los datos necesarios para esto, y comenzar a enlazarlos; debo saber quienes son sus amigos, saber que él forma parte primero, del círculo de Savonarla para después pertenecer al ambiente del Círculo dé los Teatinos de Viterbo; debo tener presente todas las .polémicas sobre los desnudos del "Juicio Universal", entender como se ubica Miguel Angel respecto a la Contrarreforma respecto a Paolo Caratia (Paolo IV) que introduce la inquisición, advertir cuales son las contradicciones entra el círculo de religiosos de Viterbo y Miguel Angel; puedo avanzar aún, más y preguntarme por que Miguel Angel a punto de morir rechazó loa sacramentos, aunque pidió el crucifijo, etc., etc. Simultáneamente debo colocarlo en serie con las ó tras obras religiosas, porque esta tendencia que aparece de improviso en San Giovanni en Fiorentini, se manifiesta también más adelante en la refacción de las termas de Diocleciano y en Santa María degli Angeli. Pero entonces me debo plantear el gran problema del significado de San Pedro. Comprenderé de este modo que puedo entenderlo en relación con San Giovanni solamente si examino el proceso paralelo de construcción (donde 1508 en adelante) de ambas iglesias comprobando que los dos estén continuamente relacionados: cuando una es de planta central lo es también le otra; cuando se modifica una según una planta longitudinal también la otra lo hace. Es que San Pedro y San Giovanni non los símbolos de la alianza Firenze-Roma. Pero no solamente expresan la alianza Pirenz -Roma; es tí también el hecho que Miguel Angel, quien de be llevar adelante ambas obras, expresa en San Giovanni lo que no puede hacer en San Pedro: su oposición total a la simbología Petriana, que significaba la reivindicación por parte del Papa del poder terreno. De este modo aquello que nosotros hemos creído que era Miguel Angel en el ático, es en realidad Pirro Ligorio

o sea una broma atroz hecha a Miguel Angel. Una broma que en los últimos años se ha descubierto y cuya importancia se advierte solo a través de San Giovanni. En realidad el atice de Miguel Angel se presentaba completamente desnudo, es decir que entre la cúpula y todo el murallón abaidial, habla un muro completamente blanco, enorme, con grandes ventanales de efecto perspectivico que pueden verse en un grabado. Ahora bien, esta separación tan violenta hubiese provocado una serie de problemas a la unidad del edificio, la que hubiese saltado por loa aires.

Pero además este ético intermedio hubiese producido una polémica increíble y se hubiera espejado en la gran cúpula, blanca también ella, sin relieves arquitectónicos, que se veía desde la vecina orilla el otro lado del Tiber.

Es así que la interpretación da una obra, se apoya y se confronta respecto a este arco Múltiple de relaciones adelante y atrás, de tal modo que la obra es solamente algo de aleatorio que forma parte de este red, a tal punto que el análisis de la obra debiera en cierto momento diluirse en esta red de relaciones, una red can múltiple que es la que constituye en realidad el verdadero sujeto.

(...)

**CIZZARELLI:** Quería preguntarte sigo acerca de la particular relación que loa arquitectos tenemos con la historia, en nuestro caso, historia de la arquitectura.

Borges habla da la tendencia que existió siempre en la historia de abolir el pasado y después la necesidad de volver a recepcionarlo. Nietszche, cuenta, en "Sobre la utilidad y el daño de la historia", en que un hombre una ves pregunta a un animal cual era el secreto de su felicidad. El cual respondió que no se acordaba nada del pasado, que olvidaba todo, y que en ese momento se estaba olvidando do lo que le estaba respondiendo.

**TAFURI**: Solamente que nosotros no somos animales, por lo tanto, desgraciadamente con la felicidad tenemos poca confianza.

**GIZZARELLI:** Claro lo que en Nietzsche es metafórico alude, creo yo, ala necesidad de abolir el pasado para encontrar nuevos campos de acción, mío librea, mita felices ya que el paso de su historia, o lo que so lo mismo: de su pallado, hacen fatigosa y a veces oprimente su camino, su vida. Remitiéndome e la pregunta: quisiera saber tu opinión con respecto a nuestras posibilidades de conectarse con la historia, para recuperar de ella, sin abolirla o sin recurrir a "nostalgias", sus enseñanzas. Menciono esto porque en tus conferenciar tu habías distinguido entre aquellas que tienen "nostalgias clásica" y loa que tienen lo clásico internalizado como Le Corbusier.

**TAFURI:** A tu pregunta se debe responder con une aclaración inicial, no existe la historia,

existen los historiadores, no existe la historia sin alguien que la construye, sin constructores de historia, la historia no existe, pero atención que cuando el arquitecto hace arquitectura también él hace historia, pero no recordando algo del pasado sino construyendo algo completamente nuevo. Disculpa si me aparto un poco del tema, pienso que hasta es una respuesta ligeramente desviada; como es evidente yo no puedo soportar eclectismos de moda, pero cuando estos eclectismos los hace Stirling, me parecen muy bien, En el sentido que, por otra parte, también Borromini los hacia, porque me parecen muy bien porque el hecho de haber superado una censura, quiero decir, yo recuerdo por ejemplo cuando enseñaba en Milán, hace ya muchos años, era suplente de Rogera. Rogers me decía: cuando me llevaba e ver la Milán neoclásica, pero neoclásica de las años 20-30, no neoclásica del 800, me decía: "ves, esta arquitectura me parece estupenda, pe ro no lo puedo decir porque sino los jóvenes se arruinen" hoy en cambio puedo decir, Definetti es un gran arquitecto, Muzzio excelente. ¿A qué se debe? Se debe también e que los arquitectos que han roto ciertas censuras, que han roto un sistema de terrorismo, por el cual un arco y una columna son reaccionarias. Pero atención es Los arquitectos no son Charles Moore ni Robert Venturi, es justamente Le Corbusier aquel que nos lo ha mostrado, quien es el que hecho por primera ves columnas y arcos. Es él que ha hecho nuevamente columnas y arcos. En Clandigard hoy está todo esto, no falta absolutamente nada, no hay capiteles, pero de todos modos no hay necesidad de citas literales, no. De todos modos, de, las polémicas, en aquel caso Le Corbusier recuerda historia, da una enseñanza histórica. Esto es, me enseña a mirar otras cosas que antes no hubiese jamás mirado. Me enseña aún a mirar la arquitectura de la India, cuando hubiese ido yo a fotografiar el observatorio de Jantar Mantar si no existía Le Corbusier por ejemplo. Ahora esto puede parecer banal, pero se parece que no lo es, porque alrededor el concepto de historia como construcción, los historiadores tienen desde hace tiempo una larga discusión. Porque si la historia es una construcción significa que no tengo criterio de verificación de la construcción misma. ¿Quien garantiza lo lícito de la construcción? Es el mismo discurso de la ideo logia de la representación, ideología que no puede llamarla falsa conciencia porque sino exista un criterio de verdad y falsedad que nosotros no sabemos, no conocemos. No conocemos más estos criterios de verdad o falsedad, por lo tanto entra en campo al problema de la productividad de la historia, de los criterios de evaluación de la productividad de la historia misma, etc. Me aquí, yo pienso, una respuesta en parte a tu pregunta aún si luego multiplica los interrogantes.

# Entrevista II

# Manfredo Tafuri

de la entrevista realizada por Mercedes Daguerre y Giulio Lupo para la revista Materiales Nº 5, PEHCH/CESCA, Buenos Aires, 1985

---

*P: Si la autonomía del Departamento de Análisis Crítico e Histórico significaba un .alejamiento de la cultura arquitectónica para colocarse entre las disciplinas propiamente históricas, ¿por qué no han sido activados cursos como paleografía, archivisimo, instituciones venecianas, diplomacia o historia de la historiografía, que hubieran aportado instrumentos específicos pata el trabajo del historiador?*

R: Ante todo, cursos de paleografía o archivismo se enseñan en las otras facultades de Venecia y hemos considerado oportuno no crear "dobles". Pero hay otro motivo: hemos preferido ocuparnos de los instrumentos críticos, hablando de los tiempos de la historia, de los recorridos y de las construcciones históricas, de problemas de la historiografía, es decir: suministrar instrumentos mentales antes de comenzar la práctica del trabajo de historiador. Existen todavía ilustres estudiosos que, por ejemplo, no entienden para qué puede servir la historia de Maquiavelo a quien estudia historia de arquitectura. Mis alumnos lo han entendido y eso me basta. El resto: cómo analizar un dibujo, las técnicas utilizadas para estampar, cómo conocer la mano de un autor y su caligrafía, son cosas bastante simples que se aprenden con la práctica (y no mucha), y sobre todo con mucha paciencia y gusto por la investigación.

*P: Junto Departamento surgió el Laboratorio de Fotogrametría. Si al principio se tenían bastantes esperanzas de que pudiera representar una real canalización profesional; ¿Hoy qué rol desempeña?*

R: Al comienzo, la preocupación por la canalización profesional era central, pero luego fue disminuyendo al constatar que el Laboratorio no podía resolver el problema, por el hecho que en sí no es otra cosa que un instrumento más de verificación y de lectura refinada. En realidad el Laboratorio ha producido no pocos graduados, muchos de tos cuales han mantenido estrechos vínculos de trabajo. Pero son operadores a un lado de la historia, no son historiadores sino, en cierta medida, técnicos.

El problema en cambio es de orden interno, y se refiere a la separación que existe entre la lógica productiva que informa a la investigación histórica, y la productividad que se requiere para el empleo de refinadas técnicas de relevamiento.

Estas técnicas han sido empleadas últimamente en ocasión de la restauración de la Rotonda de Palladio. El resultado ha sido muy interesante. Todos los que la relevaron precedentemente, y

hasta el mismo Palladio, han representado siempre la cornisa superior del entablamiento del orden jónico con una línea horizontal; en cambio las máquinas han indicado, inmediatamente, una curvatura hacia abajo. Al sacar el revoque hemos visto que esta curvatura es producida por el empleo de ladrillos trapezoidales hechos a mano, revocados y estucados con un cuidado increíble, dibujados seguramente del natural. Pero esto no basta. Sobre el costado del pórtico hay un interesante juego entre la columna jónica y la pilastra sobre la cual está apoyado el arco. El área intermedia entre columna y pilastra se tendría que haber encontrado entre un muro derecho y el éntasis de la columna, pero la lógica arquitectónica de

Palladio es despiadada: aquí el muro se comporta como una columna, es decir con éntasis. Estas son deformaciones griegas no romanas. Palladío, solamente con su intuición, llega a concebir mínimas relaciones de visibilidad de una cultura que no conoce, a través de un profundo conocimiento de la perspectiva bizantina. Sabe que el ojo humano tiende a achatar las líneas divergentes, por lo tanto las realza y el efecto que resulta es una línea horizontal.

En ese punto, al investigador le interesaría saber si similares descubrimientos ópticos pueden encontrarse en todas las obras de Palladio. Sería necesario relevar una muestra suficientemente amplia de edificios sólo para determinar la curvatura, con un costo enorme, no ligado (y aquí esta el punto) a ninguna operación de restauración, sino al sólo fin cognoscitivo de establecer algunos métodos proyectuales de Palladio, que además son impensables, dado que ni siquiera él habla de ellos. Esta es producción histórica, que no tiene nada que ver con la lógica productiva ligada, por lo general, a operaciones de restauración, sin la cual es casi imposible poner en movimiento un laboratorio de fotogrametría.

Una investigación histórica ligada sólo a la valorización del ten cultural, que es luego el fin de una dirección metodológica-operativa, tendría una función sustancialmente bloqueante y limitativa sobre la autonomía de la historia. Estamos siempre obligados a agotar pretextos banales. Por ejemplo, probablemente tendremos que aprovechar un encargo para el relevamiento del ángel de Castel Sant' Angelo en Roma, que se quiere restaurar (para nosotros de ningún interés científico) para poder relevar, en cambio, la fachada del Palazzo Alberini que se encuentra cercano. El verdadero interés científico está en el Palazzo Alberini porque de acuerdo a lo que se ha descubierto últimamente, el proyecto es seguramente de Rafael y los dibujos de Sangallo.

En sustancia el discurso es éste: somos el único departamento de este tipo que queda en Italia. La batalla que hemos librado, y que estamos librando todavía, es contra la desaparición de los institutos de historia de las facultades italianas, porque existe la tendencia de absorber las enseñanzas de historia bajo la Ley de Restauración. El discurso sobre la utilidad es en realidad gravísimo porque en todas las facultades de arquitectura, la dirección histórica está dominada por

arquitectos profesionales que hacen historia: quiere decir que mitad del día trabajan en su estudio profesional, y en la otra mitad se ocupan, de alguna manera, de historia. El punto de contacto entre la proyectación y la historia lo encuentran, inmediatamente, en la restauración. Para ellos, entonces, la historia no es otra cosa que un instrumento para la restauración.

Esto ha provocado en todas las facultades de arquitectura el dominio de la restauración sobre la historia, pero también la formación de departamentos y doctorados que eliminan la historia a nivel nacional, o mejor dicho, la transforman en un pequeño escalón para llegar a la verdadera disciplina que es la restauración. Esto, por un lado nos aísla, pero por otro nos favorece, porque no sólo somos el único departamento en donde se puede estudiar historia, sino además el único con doctorados en historia. Contra el prejuicio de que la historia deba servir para algo, nosotros oponemos una historia que no debe producirse más que a sí misma. Por muchas razones es también una batalla, si se quiere, de resisten la tendencia que lleva al desmembramiento disciplina histórica. Por ejemplo, en la facultad de arquitectura de Roma, una buena parte de materias históricas se encuentra en el departe de Restauración, otra en un departamento de logia, y otra todavía en un departamento de Proyectación.

*P: ¿El hecho de haber cambiado el nombre del Departamento de Análisis Crítico e Histórico por el departamento de Historia de la Arquitectura, en también en esta estrategia?*

R: En cierto sentido sí. El nombre "Análisis tico e Histórico" no lo inventamos nosotros sino vino, que basándose en el hecho de que todas materias tenían una parte de análisis y otra de crítica (como la arquitectura, las materias científicas, etc.) ha uniformado todo un poco. Ahora hechos sido nosotros los que decidimos llamar al departamento en un modo más simple, donde la dominación fuese el término "historia", de manera que si en próximos años cambiase algo, sacaríamos la pala-a "arquitectura" y quedaría "Departamento de Historia".(...)

*P: ¿Podrías hacer una genealogía de la autonomía de la Historia de la Arquitectura a partir de los años '60, para ubicar los momentos de ruptura de la disciplina con las instrumentalización y con los es-ahítos de utilidad que le eran impuestos en las facultades de Arquitectura?*

R: Puedo responder de acuerdo a mi historia personal. Entré en la Facultad de Arquitectura en os años '53-'54 y tenía frente a mi dos textos: la Historia de la Arquitectura Moderna de Bruno Zevi que había sido publicado en el '50, y Gropius y la Bauhaus de Giulio Carlo Argan publicado en el '51, que a mi juicio es un libro de respuesta a Zevi. Creo que los dos son grandes textos de historia, grandes construcciones históricas que tienen una característica en común que constituye también su grandeza: la absoluta ausencia de análisis filológico. Son construcciones dado que el objeto construido es del todo imaginario, inventado, y no dan ninguna posibilidad de control, si bien en modo diverso entre ellos.

Argan usaba muchísimo las citaciones, por lo que su texto parecía altamente científico. Sólo más tarde uno se daba cuenta de que sus citaciones de los textos de Gropius habían sido hechas tomando citaciones del 19, siguiendo con otra del '30, luego saltaba a otra del '23, etc., como si en la obra de Gropius no existiera un desarrollo interno. Estas manipulaciones le servían para relacionar a Gropius con Heidegger. Justamente aquí está la grandeza de este texto, si consideramos el momento en que ha sido escrito.

En el '54 eran pocos los que podían entenderlo, porque contenía también cosas mucho más avanzadas de aquello que Argan mismo ha escrito posteriormente. Si se lo lee bien (también entre líneas) para hacerle decir todo aquello que no dice explícitamente, a pesar de la absoluta invención del personaje Gropius, éste era invocado como alguien que cumplía el destino de la técnica.

Sin embargo, comprendiéndolo, se ponía de frente a una especie de puerta que él lograba abrir y el ulterior paso hubiera consistido justamente en abrirla para ver nuevos horizontes: "la apertura heideggeriana".

En síntesis, en el '51 leer el ascetismo formal de Gropius como el último capítulo del ascetismo protestante era verdaderamente excepcional. Ahora para nosotros es todo material digerido, pero en aquel momento era absolutamente hermético.

Por otro lado estaba Zevi, que hablaba a las masas proponiendo esquemas extremadamente simples.

Sus textos tenían una función sustancialmente didáctica, para ser usados como manuales que daban una ubicación cronológica a cada advenimiento. Sin embargo, los dos han incitado de alguna manera a una aceleración de la anti-investigación, en el sentido de que todos los problemas habían sido ya resueltos por los maestros.

Yo no he tenido a Zevi como profesor, pero sí a Argan en la facultad de Letras. Argan no ha producido ninguna investigación. Hacía dos cursos: uno sobre Carlo Rainaldi y el barroco romano, y el otro sobre Paul Klee. Sus clases eran muy breves, de treinta minutos, acabadas en sí mismas, no se interrumpía, jamás mostraba dudas, sus clases eran estupendas pero todo era dado. No había otra cosa que hacer más que permanecer en la contemplación del maestro. Teníamos una admiración desmesurada por sus clases, pero sobre todo por su personalidad carismática.

Bien, estos personajes habían creado una especie de barrera en la investigación histórica en cuanto ambos no querían continuadores. Zevi ha dejado el Instituto de Historia de la Arquitectura de Venecia en un estado indescriptible, peor que el desierto: no había investigación, no existían hipótesis, había sin embargo mucha intuición y muchísima política.

Para Argan, cada iniciativa cultural era en el fondo una maniobra política que debía

insertarse en la ya consumada polémica entre Togliatti y Vittorini.

También para Zevi, todo aquello que escribía sobre la historia no tenía importancia, era sólo una base para librar batallas por la facultad de urbanismo, para fundar el Instituto Nacional de Arquitectura para hacer, en sustancia, el centroizquierda primero en arquitectura y luego en política. Por lo tanto existía una gestión extremadamente cínica y escéptica de la disciplina.

Estos son en Italia los dos máximos modelos. Por ellos he adquirido personalmente un odio muy fuerte hacia cualquier instrumentalización de la disciplina, hacia la creencia de que deba servir para otra cosa, o de que la historia esté siempre obligada a hacer una apología del presente; porque es el presente el que cuenta, que no es mínimamente modificable por la investigación.

Se puede hablar correctamente de investigación porque en estos casos, se parte ya de la suposición que se conoce aquello que ha sucedido y aquello que se quiere encontrar. Es decir, si el campo de la investigación está determinado por el hoy, ya no es un verdadero, campo de investigación. Es el caso, por ejemplo, de un Portoghesi: su arquitectura ha sido confirmada por Borromini a quien debía dar, junto a Bernini y Pietro da Cortona, el título de revolucionario para luego declarar su muerte en el '700,y así poder él mismo hacerlo renacer, desarrollando sus potencialidades no expresadas. Este es sólo un entre tantos. Del lado opuesto encontramos la Política cultural de la casa editorial Einaudi que comenzó en el 1958-59 "subrepticiamente a minar" (diría el amigo Foucault) el campo cultural, traduciendo y publicando a Theodor Adorno. Ahora es normal leerlo, pero recuerdo que cuando salió Minima Moralia, seguido por Filosofía de la Música Moderna, frecuentaba el último año de universidad y todos tuvimos un shock de una violencia excepcional. Se proponía un modelo cultural completamente distinto. Pienso por ejemplo en Minima Moraba, donde dice que no es deber del crítico proponer algo: eso es extorsión, o bien: a quien pide responder, opone el silencio.

En segundo lugar, y de manera todavía más subrepticia, traduciendo y publicando los ensayos de Walter Benjamin, comenzando por Angelus Novus, publicado en fragmentos porque sólo de este modo se lo podía asimilar. Una operación hecha posible por un grupo de personajes marginados o lejanos a las estructuras solidificadas de la universidad, que buscaba cuestionar aquellos modelos culturales que eran además confirmados por modelos extranjeros. Pienso en Pevsner, Giedion, y a otro nivel en Franmcastel, que no hacían otra cosa que confirmar, del modo más pragmático, aquello que en sustancia querían los italianos.

Mientras tanto, otros modelos culturales se imponían, ya no de modo subrepticio sino con voz altísima: eran los modelos de Roland Barthes por un lado y de Max Bense por él otro, pero fuertemente vulgarizados por umberto Eco. Era la política cultural de la casa editorial Bompiani que ha desarrollado el discurso sobre el "massmedia frío" y el "mass-media caliente", las teorías

de la comunicación, con La struttura assente, Apocalittici e integrati, Opera apena, todos ensayos de umberto Eco. Es muy significativo que hayan sido publicados primero estos ensayos, y luego Miti d'oggi de Barthes.

En la práctica, la política cultural de la Bompiani entraba en un modelo de pensamiento que tenía como la más grande preocupación diría obsesión el tener que reaccionar. Pero atención, que cuando se analiza una sustancia química, el instrumento que lo hace modifica la sustancia. Así en la historia, en el momento en el que aplico una investigación, de hecho estoy ya modificando, pero sin tener esta obsesión de reaccionar, porque basta con que yo estudie para que ya accione, queriéndolo o no.

Toda esta política cultural, si se observa bien, es de alguna manera sartreana. Es Sartre el que en un hermoso editorial en "Les temps modernes", titulado "Que es la literatura" expresa acabadamente la teoría del "engagement"; el intelectual es tal en la medida en que asuma un compromiso, compromiso que se puede nombrar con precisión: será la guerra de Argelia, el Vietnam, etc.

Estas reflexiones surgían en los años '60, en la Italia del "milagro", que fue una cosa muy cómica. Una situación en la que flotaba una especie de fe no tanto en progreso, sino en el "vitello d' oro", que se expresaba con el slogan: "gocemos, gocemos que el super-consumo está a la puerta". Era un período a la búsqueda de la superproductividad, en el cual el ciudadano era nutrido abundantemente de certezas. Por eso cuando aparecían films como "El séptimo sello" de Bergman, a aquel caballero que juega ajedrez con la muerte el espectador lo sentía fuertemente porque veía en él una especie de "stop" a la muerte. Todo esto puede explicar por qué la primera persona en la que fijé mi investigación haya sido un "improductivo": Ludovico Quaroni, el único arquitecto que no ha producido sino dudas.

Era mi manera, tal vez ingenua, de reaccionar ante aquellos modelos.

¿Se debe producir? Está bien, yo he estudiado aquel que para mí había producido más que todos y que no había hecho otra cosa que sembrar dudas, al menos hasta aquel momento. No hizo más que destruir lo que había hecho el día anterior. Esto es increíble: es un modelo anti-consumista. Era imposible consumir a Quaroni. Todavía hoy tengo presente esta figura gigantesca a nivel "naif", fascinante también como modelo cultural, porque en aquel mundo de alguna manera pagano en sus seguridades, donde todos basaban su forma de accionar en alguna certeza, Quaroni tenía en cambio, la función del roedor corroía generando a su alrededor momentos de resistencia y duda atroces. Para mí era como Fellini o Italo Calvino en arquitectura. Sin embargo, el motivo por el cual escribía sobre Quaroni es también otro: intuía la teoría de la "dépense" de Georges Bataille, la teoría del derroche: el eros de Bataille es derroche.

# "Introducción" Teorías e Historia de la Arquitectura

## Manfredo Tafuri

Editorial Laia, Barcelona, 1977 (1era edición italiana 1968)

---

Que la crítica de la arquitectura se encuentra hoy en una situación por lo menos "difícil" es un dato que, creemos, no precisa ser demostrado.

Criticar significa, en realidad, recoger la fragancia histórica de los fenómenos, someter a éstos a una rigurosa valoración critica, descubrir sus mixtificaciones, valores, contradicciones y dialécticas internas y hacer estallar toda la carga de sus significados. Pero cuando mixtificaciones y destrucciones geniales, historicidad y antihistoricidad, intelectualismos exasperados y mitologías desarmantes se entrelazan de un modo tan indisoluble en la producción artística, como sucede en el período que estamos viviendo actualmente, el crítico se encuentra obligado a instaurar una relación extremadamente problemática con la praxis operativa, especialmente teniendo en cuenta la tradición cultural en que se mueve.

Cuando se combate una revolución cultural, en efecto, existe una estrecha convivencia entre crítica y operación.

Todas las armas del crítico que abrace la causa de la revolución se dirigen contra el viejo orden, excavan hasta el fondo las contradicciones y las hipocresías, construyendo un bagaje ideológico nuevo que puede también desembocar en una creación de mitos, dado que para toda revolución los mitos son las ideas (fuerzas necesarias e indispensables para forzar la situación). Pero cuando la revolución (y no hay duda de que las vanguardias artísticas del siglo xx han combatido por una revolución) ha alcanzado ya sus fines, falla el apoyo que antes encontraba la crítica en su compromiso total con la causa revolucionaria.

Para no renunciar a la tarea específica propia, la crítica deberá entonces empezar a retornar a la historia del movimiento innovador, descubriendo en él, esta vez, carencias, contradicciones, objetivos traicionados, errores, y, principalmente, deberá también demostrar su complejidad y su fragmentariedad. Los mitos generosos de la primera fase heroica, perdido su carácter de ideas-fuerza, se convierten ahora en objeto de crítica.

En nuestro caso, a la presencia de una explosión tan violenta de involuciones, de fermentos, de nuevas instancias, que convierten en multiforme y caótico el panorama de la cultura arquitectónica internacional en los umbrales de los años setenta, el problema más inquietante que se presenta a una crítica que no quiera esconder la cabeza bajo tierra, para vivir en

una paz evasiva los mitos ya destruidos, es el de la historicización de las contradicciones actuales. Lo cual significa una valerosa y despiadada criba de las bases mismas del movimiento moderno: más todavía, una despiadada investigación sobre la legitimidad de hablar aún de movimiento moderno como monolítico corpus de ideas, de poéticas, de tradiciones lingüísticas. La primera operación que hay que hacer, por lo tanto, es la de no volver desdeñosamente la cabeza al panorama de las tentativas fatigosas, inciertas y, si se quiere, también renunciatarias, que los arquitectos van acumulando. Hablar de evasiones, renuncias, retiradas y dilapidaciones de un patrimonio utilizable de un modo muy distinto, puede ser justo. Pero no basta. El crítico que se detuviera en estas constataciones tan evidentes, como para resultar inútiles, habría ya traicionado su tarea, que es, ante todo, explicar, diagnosticar con exactitud, huir del moralismo para escrutar, en el contexto de los hechos negativos, qué errores iniciales se van pagando ahora, y qué valores nuevos anidan en la difícil e inconexa coyuntura que vivimos día a día. El peligro mayor, en tal caso, llega a ser el de quedarse detenido en la ambigüedad, de la cual se intenta extraer una estructura lógica, un sentido que anteponer a toda operación futura que se proponga como objetivo alcanzar nuevas hipótesis de trabajo.

Quizá nunca como hoy ha necesitado el crítico tanta disponibilidad para acoger, sin el velo de prejuicios falsificadores, las propuestas que se hacen en la más absoluta incoherencia. Y nunca como ahora han sido necesarios una actitud rigurosa, un profundo sentido y un profundo conocimiento de la Historia, una atención tan vigilante para dirimir, en el vasto contexto de movimientos, investigaciones o simples proyectos, las influencias dictadas por la moda, e incluso por el esnobismo cultural, de las intuiciones innovadoras.

Si el arquitecto siempre puede encontrar una coherencia propia sumergiéndose en las contradicciones propias de su "oficio" de proyectista, el crítico que se complaciese en una tal situación de incertidumbre no sería más que un escéptico o un imperdonable superficial. En la búsqueda de las posibilidades innatas de las poéticas y de los códigos de la arquitectura contemporánea, hecha por quien opera en concreto, es posible recuperar una positividad y una constructividad culturales, aunque limitadas, a menudo, a problemas marginales. Pero al crítico que sea consciente de la situación caduca y peligrosa en que versa la arquitectura moderna, no se le permiten ilusiones o entusiasmos artificiales: así corno no se le permiten (y esto es quizá más importante aún) actitudes apocalípticas o derrotistas.

El crítico es aquel que está obligado, por elección personal, a mantener el equilibrio sobre un hilo, mientras que vientos que cambian continuamente de dirección hacen todo lo posible para provocar su caída. La imagen no es en ningún modo retórica: desde que el movimiento moderno ha descubierto su propia multiformidad reaccionando con espanto a tal descubrimiento,

la alianza inicial entre crítica comprometida y arquitectura nueva, es más, la identificación de la crítica con una operación que insiste en la misma área de premisas y de problemas, se ha resquebrajado necesariamente. La confluencia de la figura del arquitecto y del crítico en la misma persona física (fenómeno que casi es una norma para la arquitectura, a diferencia de otras técnicas de comunicación visiva) ha cubierto tal fractura, pero no completamente: es muy frecuente, por ejemplo, un desdoblamiento de la personalidad entre el arquitecto que escribe y que teoriza, y el mismo arquitecto que opera.

Por eso el crítico puro empieza a ser mirado como figura peligrosa: de aquí la tentativa de etiquetarlo con la marca de un movimiento, de una tendencia, de una poética. Puesto que la crítica que quiere mantener una distancia de la praxis operativa no puede hacer más que someter esta última a una constante des-mixtificación para superar sus contradicciones o, al menos, para evidenciadas con exactitud, he aquí a los arquitectos intentando una captura de aquella crítica, para, en el fondo, exorcizarla.

El intento de sustraerse a tal captura podrá parecer inspirado solamente por el miedo a los estúpidos o a los deshonestos. Para la crítica, reasumir sobre sí la tarea que le es propia (la de la diagnosis histórica objetiva y sin prejuicios y no la del apuntador o del "corrector de pruebas") requiere, al contrario, una buena dosis de valor, dado que, al hacer la historia de la dramática riqueza del momento actual, corre el riesgo de aventurarse en un terreno minado.

Porque es inútil escondérselo, la amenaza que pende sobre la cabeza de quien quiera "entender" demoliendo radicalmente todos los mitos contemporáneos es la misma que Vasari oscuramente sentía en los inicios de la segunda mitad del Quinientos: cada día más se ve uno llevado a responder a la trágica pregunta sobre la validez histórica de la continuidad con la tradición del movimiento moderno.

El solo hecho de plantearse como problema si la arquitectura contemporánea se encuentra o no ante un giro radical, tiene valor de síntoma. Esto significa que nos sentimos, al mismo tiempo, dentro y fuera de una tradición histórica, inmersos en ella y por encima de ella, ambiguamente envueltos en una revolución figurativa que, fundada sobre la permanente contestación de toda verdad adquirida, vemos con inquietud cómo dirige sus propias armas incluso contra sí misma.

"Ni el arte, ni la crítica revolucionaria (ha escrito Rosenberg rebatiendo el falso radicalismo de sir Herbert Read) pueden salir de esta contradicción según la cual el arte lo es cuando se dirige contra el arte, pero luego tiende afirmarse como lo único auténtico y sincero. La misma contradicción obliga a la crítica a considerar la explosividad como un principio estético que hay que proteger de la amenaza de aniquilamiento que vendría con una "negación consciente" de los

principios. En hiela consigo mismo, el arte y la crítica revolucionaria no pueden evitar el ridículo de la situación. "En nuestra época revolucionaria la vida del arte todavía depende de las contradicciones de la revolución, y así el arte y la crítica deben continuar aceptando el absurdo"[1]. Pero tal vez, aceptar solamente lo ridículo de la situación no es suficiente.

En realidad, las mismas tareas de la crítica han cambiado. Si el problema es efectuar una especie de selección cambiante y sin apoyos apriorísticos, con el fin de individualizar la estructura de los problemas que son afrontados confusamente y dejados en estado latente por las jóvenes generaciones y por los pocos maestros culturalmente vivos de la "tercera generación" del movimiento moderno, los términos de comparación convenientes para fundar un análisis histórico no pueden ser dados, ni siquiera ellos, una vez por todas. También la crítica está obligada, como la arquitectura, a revolucionarse continuamente buscando los parámetros adecuados a cada momento.

Ni es ya posible refugiarse en aquello que, por tradición, ha sido la válvula de seguridad de la crítica: el juicio absolutorio o condenatorio sobre la obra en sí.

Es demasiado clara la inutilidad de semejante actitud dogmática por parte de la crítica. Con ello no quisiéramos que nadie se equivocara: no pretendemos decir que el juicio deba ser eliminado en una especie de limbo relativista donde *Pout so tient*. Lo que más bien queremos destacar es la dificultad en que se encuentra inmerso quien está obligado a entrar diariamente en contacto no con obras bien o mal hechas, sino con un baile infernal de intenciones no resueltas, de nuevos brotes metidos en los más desconsoladores y tradicionales contextos, de reticentes intuiciones, de proyectos voluntariamente irrealizables.

¿Es posible valorar al modo tradicional un panorama tan desconcertante, o no es más bien, en el momento presente, tarea específica de la crítica comprender sus significados intrínsecos y poner en él un poco de orden, en una suspensión provisional del juicio?

En un examen sin prejuicios de la situación actual de la cultura arquitectónica, las incongruencias y el mismo carácter escurridizo de tanta producción actual hacen evidente que nos encontramos frente a un tácito y quizás inconsciente esfuerzo dirigido a decretar, por un lado, la muerte de la arquitectura, y, por el otro, a descubrir confusamente una nueva e imprevista dimensión del operar arquitectónico.

Por eso hemos hablado de la necesidad de una nueva disponibilidad por parte del crítico:

---

[1] Harold Ros *The Tradition of the New. Horizon* Press 1959, trad. It le *tradisione del nuovo,* Feltrinelli, Milán 1964. p. 65. En el mismo ensayo (La rivolusione e it colncetto di bellezza, pp. ss.), Rosenberg. denuncia la antigüedad de las tangerencias entre revoluciones políticas y revoluciones artísticas refiriéndose a la. contusiones (por otra parte hoy notablemente atenuada) creada. por la cultura de los años cuarenta cincuenta en América. Pero su diagnosis nos parece contener una verdad todavía actual cuando afirma que de aquellos equívocos "resulta una mala conciencia, una situación de engaño y de autoengaño. No es tampoco exagerada afirmar que la mala conciencia a propósito de la revolución es la enfermedad típica del arte de Doy" (p. 60).

una disponibilidad rigurosa y controlada, sí, pero también proporcionada siempre a las tareas impuestas por el momento histórico[2].

En este punto aparece necesariamente el problema de una, fundamentación rigurosa de los instrumentos críticos.

En el fondo, la crítica de la arquitectura moderna se ha visto obligada a proceder, casi hasta nuestros días, sobre ralles fundados en un empirismo sin prejuicios: ésta era la única vía que quizá se podía recorrer, dado que demasiado a menudo el arte de nuestro siglo ha derribado las convenciones ideológicas, los fundamentos especulativos, las mismas estéticas a cuya disposición se encontraba el crítico. Hasta tal punto, que una auténtica crítica del arte moderno ha tenido lugar, en especial, entre el 1920 y el 1940, sólo entre los que han tenido el valor de no deducir sus propios métodos de análisis de los sistemas filosóficos preconstituidos, sino del contacto directo y empírico con los problemas totalmente nuevos planteados por las vanguardias.

No hay que juzgar apresuradamente tal empirismo crítico. A través de él, antes de la guerra, Pevsner, Behne, Benjamín, Giedion, Persico, Giolli, Argan, Dorner o Shand superaron los límites de los instrumentos del pensamiento de su tiempo, asumiendo, de las poéticas del arte moderno, una capacidad de leer los nuevos fenómenos en su aspecto de proceso abierto, de perpetua mutabilidad, de rescate de lo causal, de lo no racional, de lo relativo, de lo absurdo.

Sobre esta tradición empírica, la crítica de la postguerra ha podido injertar, sucesivamente, las contribuciones del realismo de Lukács, del existencialismo y del relativismo, de la fenomenología de Husserl, de algunos aspectos recuperables de Bergsan, de un revisado puro-visibilismo de marca fiedleriana, del crocianismo y, más recientemente, de la *Gestalipsychologie,* de la lingüística estructural, de la semántica, de la semiología, de la teoría de la información y del estructuralismo antropológico.

¿Se trata pues de un eclecticismo critico? Quizá; pero, por lo menos, no totalmente negativo.

Aquel eclecticismo ha demostrado, en parte, que los problemas planteados por la arquitectura moderna están más avanzados que los que sucesivamente se plantean los métodos de lectura; ha demostrado en parte la independencia operativa de la crítica, hasta el punto de que los

---

[2] Tal disponibilidad se luce todavía muy necesaria por la variación continua de la experiencia artística en una permutación de áreas semántica a menudo sobre-puestas entre al. Por esto la crisis de toda estética definitoria, sancionada por la critica semántica historificada por Plebe y llevada de nuevo per Garroni a una "noción plural de arte", exige obviamente una manera de hacer critica en extremo compleja, y una estética (en todo caso) como "indicativa de un sentido abierto del campo artístico, abierto él mismo e imprevisible" como ha reconocido lambida Anceschi. *(Cfr.* Armando Plene. *Processe all'estetica. La* Nuova Italia, Firenze 1952; Emilio Garroni, *La crisi semantica delle arti,* Officina ed. Roma 1981, pp. 109 ss.; Luciano Anceschi, *Pregone di una sistematice dell'arte,* Muraria. Milan 1962. y *Critica. Filosofia, Fenomenologia* en "II Verri", 1967. n. 18. pp. 13-24.) En el interior de este cuadro la critica, perdida la esperanza de encontrar apoyos preconstituidos en un pensamiento estético rigurosamente filosófico, adquiere nuevas responsabilidades y nueva autonomía.

mismos filósofos han admitido haber recibido de ella estímulos y problemáticas inéditas[3].

Pero una vez entrevista una crisis de la operatividad de la crítica (dado que ya no le es posible tomar una sola y única posición a favor de una sola y única corriente de la arquitectura moderna), una vez descubierta la dialéctica inmanente del arte actual, aquel empirismo y aquel eclecticismo aparecen como peligros, como instrumentos que ya no le aseguran a la crítica un rigor interno.

Es indicativo el interés que la crítica de la arquitectura ha manifestado en los últimos tiempos por las investigaciones que han introducido en las ciencias humanas y en el análisis de las comunicaciones lingüísticas y visivas, métodos análogos a los de las ciencias empíricas y experimentales.

Estructuralismo y semiología están hoy al orden del día incluso en los estudios de arquitectura. Y podemos indicar en seguida sus aportaciones positivas al análisis de la proyección: ante todo satisfacen la exigencia de una fundamentación científica, y muy bien sabemos que la objetividad es una exigencia propia de momentos de profunda inquietud e incertidumbre. Pero en segundo lugar proponen un empeño sistemático de comprensión de los fenómenos que liquidan las poéticas de la angustia y de la crisis, convertida, por consunción, en evasivas e inoperantes.

La crítica que no quiera abandonarse a lamentos inútiles, fundamentalmente debe diagnosticar. Como métodos de diagnosis (una vez reconocidos como tales y no como doctrinas de moda o corpus dogmático unitario), estructuralismo y semiología ya han demostrado su eficacia.

Pero también han demostrado sus peligros y el ideologismo que se esconde dentro de su aparente suspensión ideológica. Una vez más la crítica se ve llamada a dar su propia contribución, a escoger, a volver a llevar al ámbito de un fundamentado historicismo los materiales que se le han ofrecido.

Si es cierto, como ha escrito François Furet[4], que la fascinación que ha ejercido el estructuralismo de Lévi-Strauss sobre la *inteligentzia* de la izquierda francesa se debe a que "simplemente, y paso a paso, la descripción estructural de un hombre hecho objeto ha tornado, en la Historia, el lugar de la venida del hombre-dios", también es cierto que gran parte del arte moderno ya había anticipado semejante vuelco con el Dada y algunos aspectos de De Stijl y del constructivismo soviético, hasta el mismo Le Corbusier, si *se* examina oportunamente; y ciertamente no se puede decir que la aceptación del fin del mito del antropocentrismo

[3] Son interesantes, a este respecto, las resultados de la mesa redonda tenida en la sede romana por el INARCH, en marzo de 1961 (Intervenciones de C. Caloqere, Bonelli, A. Plebe). reproducida Parcialmente en "L' Architettura cronache e storia" 1961, VII, n. 71, pp. 336-337. 336-337.

[4] *Francais* Foot, Gli *intellettueli francesi e Io structturalismo,* en "Tempo presente 1967. e. 7. P. 14.

humanístico no haya desembocado, para aquellas experiencias artísticas, en una nueva y más auténtica colocación del hombre respecto al mundo estructurado por él mismo.

De alguna manera podremos considerar a Lévi-Strauss como el Parménides de esta filosofía *(malgré soi)* de neoeleático sabor: la estructura y el orden contra el desorden de la Historia, la permanencia del Ser contra la fenomenología del devenir, la estabilidad de los mecanismos comunes a que viene reducido el hombre, contra la sartriana razón dialéctica (pero ya se advierten las escaramuzas de los paradójicos demoledores de los neo-Zenoni). Por ahora nos interesa entender el significado de algunas notables tangencias entre la *vogue* estructuralista y algunos fenómenos que se producen particularmente dentro de la cultura artística y arquitectónica. Tangencias para cuya justificación no es necesario recurrir a la hipótesis de influencias directas, casi seguramente inexistentes. Es más, el mismo hecho de que este cambio directo no sea demostrable, se convierte en este momento en una autónoma razón de intereses, demostrando la existencia de un horizonte común creado por una actitud común ante la actual condición histórica.

En esta materia, tiene una particular importancia observar que tanto el estructuralismo etnológico en su acepción originaria, como "la arqueología de las ciencias humanas" de Foucault, o la orgía antihumanística del Pop Art, o las investigaciones de una nueva objetividad por parte de Khan y de las corrientes derivadas de él, insisten todas sobre una misma área ideal (y habríamos querido decir ideológica, si este término no hubiese asumido, para tales investigaciones, el sabor de una paradójica polémica). Descubrir que aquella área ideal está basada en un saber y un hacer antihistóricos puede asustar o desconcertar. Pero estaremos bastante menos desconcertados si intentamos ir más allá, excavar más a fondo en los fenómenos, no dejarnos transportar por rémoras ideológicas inadecuadas.

¿No se ha presentado el arte moderno, desde su primera etapa en los movimientos de vanguardia europeos, como un verdadero desafío a la Historia? ¿No ha intentado quizá la decisión, no sólo de la Historia sino incluso de sí mismo como lo histórico? Dada y De Stijl no son tan antitéticos observados desde este particularísimo punto de vista.

Pero hay más. Entre el mito del Orden de Louis Khan, en su mético profundizar en los materiales ofrecidos por la Historia deshistorizar hasta el exceso la proyección arquitectónica, y mística neoplástica, que intenta destruir oposiciones y dramas una pacificación mesiánica, existe bastante menos distancia de que nos dejaría suponer una comparación directa entre obras o, por ejemplo, los laboratorios Salk y la casa Schröder.

El antihistoricismo tradicional de las vanguardias encuentra pues su confirmación en las mismas experiencias que se producen la tarea de superarlo. Y hay un porqué. Si es cierto que mito

está contra la Historia", como demuestra Barthes, y que simple su mixtificación disimulando lo artificial (y la artificialidad ideológica) detrás de la máscara de una pretendida "natulidad"[5], un momento tan intensamente dirigido a evadir a través de nuevos mitos el deber de la comprensión del presente, como lo actual, no puede hacer más que convertir en moda *y* incluso las investigaciones que, con renovado rigor y vigor, intentan enfocar una lectura sistemática y objetiva del inundo, de cosas, de la Historia, de las convenciones humanas.

En la cultura arquitectónica, concretamente (pero el discurso para todas las técnicas de comunicación visiva), la búsqueda m criticismo más avanzado parece comprometer las bases mismo del espíritu crítico.

"Si se está produciendo una crisis (escribía Argan en), no es la crisis del criticismo, el cual, desde hace tiempo, tanteado dificultades a las grandes ideologías, concepciones y temas. Ni ésta debe ser, por sí misma, causa de espanto: el icismo está hecho de crisis; sólo es imaginable como crítica y geración de sus mismos resultados. El éxito de esta crisis no revisible: la crítica no admite salvaciones o condenas predestinadas. Sin embargo, la salvación (la salvación del espíritu de crítica que el arte y la cultura moderna han heredado del Buenisimo) será probable si la crítica es crítica de experiencias y no de hipótesis: si es finalmente, también en el arte, crítica historicaórica"[6]. Pues bien, a diez años de distancia de la fecha en que de Argan pronunciaba su lúcido diagnóstico, podemos decir que como hoy las artes y la arquitectura han estado tan dominadas as por la inefabilidad de las hipótesis y tan poco creadoras de experiencias. Ni, añadimos, nunca la crítica ha asumido un carácter tan poco historicista como la que acompaña la proliferación aquella arquitectura.

De todo lo que hemos podido señalar brevemente hasta aquí, consulta que el crítico que quiera convertir en históricas las experiencias de la arquitectura contemporánea y que pretenda recular su historicidad del seno del pasado, se encuentra en gran medida contra corriente, en una posición de contestación.

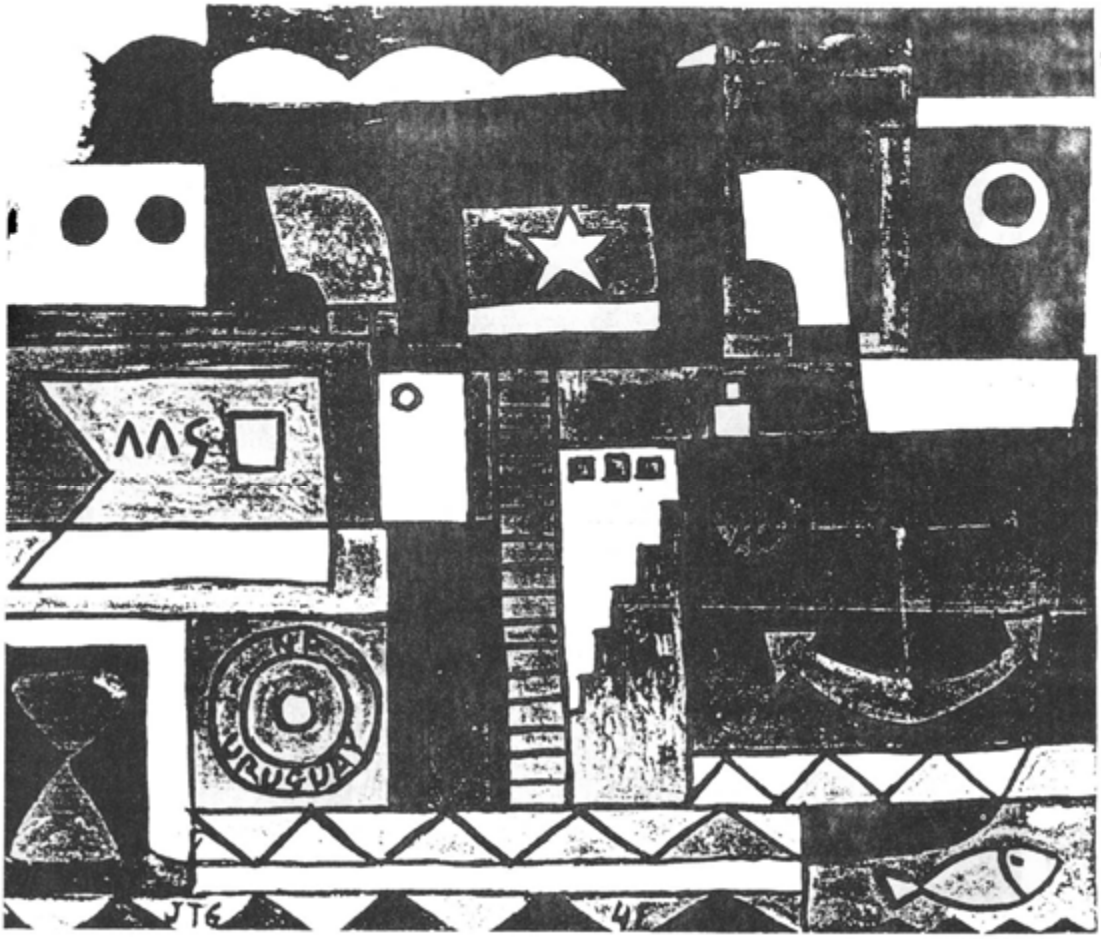
¿Hasta qué punto tal contestación implica la historicidad movimiento moderno? ¿Y hasta qué punto el alejamiento del flujo de la praxis es índice de una profunda crisis de la crítica nativa?, o ¿no se abre, para la crítica, un nuevo modo de operatividad? Y también, ¿cuáles son las relaciones que la Historia a crítica puede legítimamente establecer con las nuevas ciencias y las teorías de la comunicación, manteniendo sus específicas prerrogativas, sus específicos papeles y sus específicos métodos?

Son éstas, fundamentalmente, las preguntas básicas de este libro: en él, más que respuestas definitivas se buscarán planteamientos y soluciones provisionales, convencidos como estamos de

---

[5] Nos referimos, obviamente, al Roland Barthes de *las Mythologies*.
[6] Giulio Carlo *Argan, La crin dei valori* (1957), ahora *en Salvezze e caduta moderna, II* Saggiatore, Milán 1964, p. 38.

que las metodologías de la Historia están estrechamente ligadas a las tareas que la misma Historia, en la problematicidad de su desarrollo, propone a quien se niegue a dejarse absorber por las mitologías cotidianas, o por las mitologías (análogas y contraria) de la catarsis que se querría hacer brotar de un profundizar silencioso en la anulación de la "razón histórica".




*Uruguay, 1941, óleo sobre cartão, 82 x 100 cm*

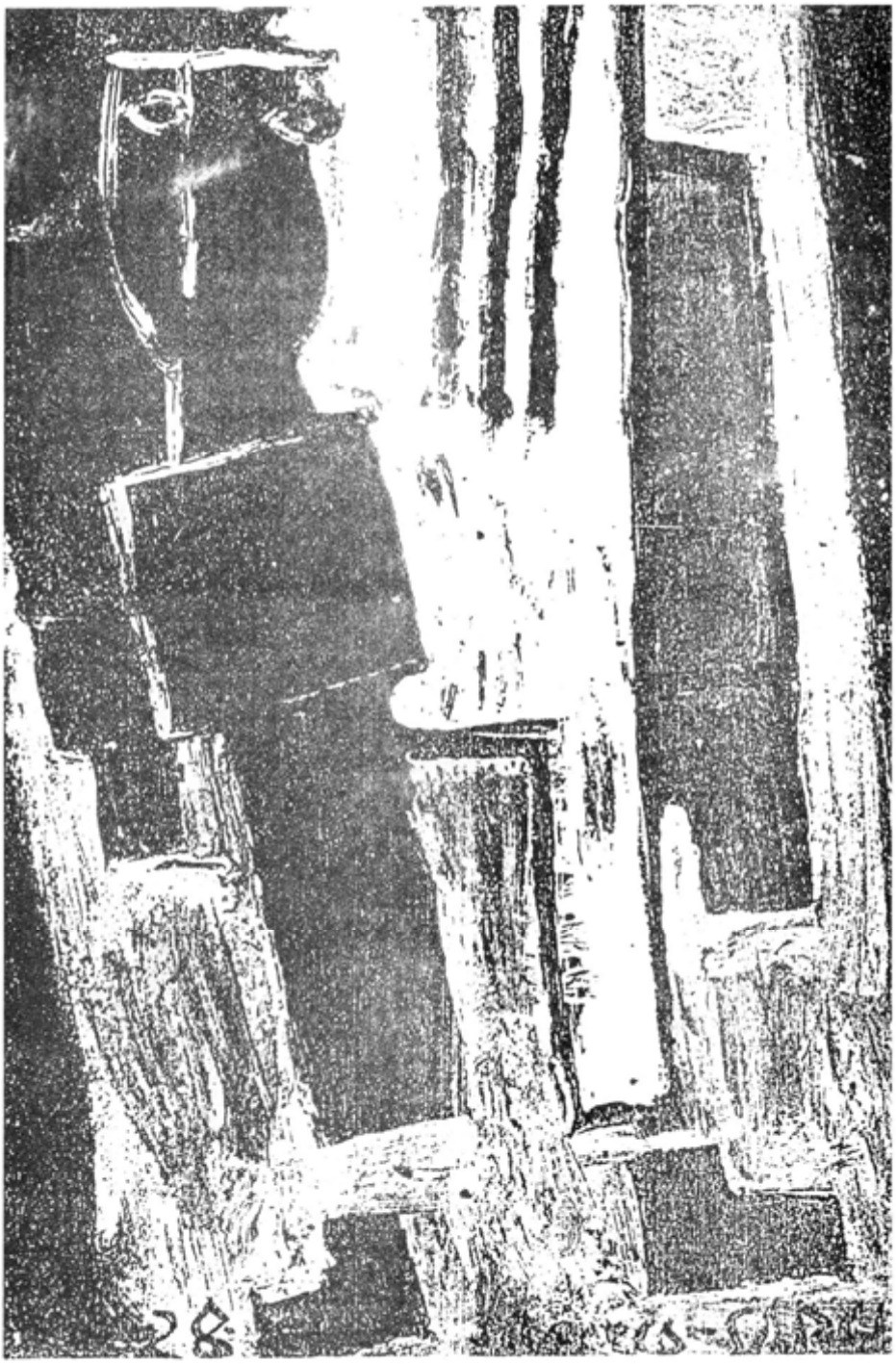


*Figura de homem abstrato, 1928, óleo sobre cartão, 37 x 26,7 cm*

# Manfredo Tafuri: neovanguardias e Historia

Tomas LLorens

Publicado en Architectural Design Nº 51, Londres, mayo-junio 1981.
Número dedicado a la Historia de la arquitectura.
Traducción para los Cuadernos: Ethel Gorelik

---

Entre las fuerzas que desde más de los últimos diez o quince últimos años han presidido el nacimiento de una nueva vanguardia, ninguna, quizás, es más curiosa que la aparición de una nueva y problemática, conciencia de la historia. En ninguna parte esta conciencia ha sido más intensa que en Italia. Durante el período inmediato a la posguerra, la ansiedad por ganar distancia de los años fascistas parecía exigir un completo rompimiento con el pasado tanto como una afirmación fundamentalista del futuro. En los círculos intelectuales, esta ansiedad favoreció la reedición de las clásicas posturas vanguardistas. Esta urgencia fue aumentada por la memoria de un pasado vanguardista italiano y se hizo más radical debido a la conciencia de que algo había fracasado en la relación entre el vanguardismo y el fascismo.

R. Poggioli ha popularizado el contraste entre las actitudes vanguardistas "positivas" y las "negativas". Bajo diversos nombres, esta distinción ya estaba implícita en el panorama del arte del siglo veinte corriente en la Italia inmediatamente después de la segunda guerra mundial. En primer lugar, tal distinción fue útil como un medio para clasificar los diferentes movimientos vanguardistas de nuestro siglo en dos categorías bien definidas: mientra por un lado estaban el Expresionismo, el Surrealismo, el Dadaísmo, etcétera; por el otro se hallaban el Cubismo, el Constructivismo, De Stijl, la Bauhaus, etcétera. Más aún, esto proveía un medio para conceptualizar las dos formas de abstracción que parecían encerrar (desde el punto de vista de la crítica de arte italiana de los años cincuenta) el estadio final del arte moderno: por una parte la abstracción informal, "gesticulante", "expresiva". Es interesante notar que este doble uso presuponía una comprensión del presente inmediato a la luz del pasado. Más aun, el criterio sobre el cual tal dicotomía estaba basada presuponía la pregunta de cómo la vanguardia podía realizar mejor su misión frente a la historia, esto es, cómo podía progresar mejor.

También es necesario notar que la categoría "positiva" era también llamada "constructivista", revelando una especie de extensión sinecdocal del movimiento de vanguardia que había prevalecido en Rusia después de la Revolución. Esta prolongada validez del concepto,

sugería que, más allá de su uso como un criterio clasificador, la dicotomía "negativo/constructivo" se refería a dos "momentos" que podían ser considerados como el componente lógico del verdadero concepto de vanguardia. Así,, la nueva promulgación de la clásica vanguardia podía reclamar la histórica herencia de ambas líneas, mientras su mutua implicación lógica convalidaba tal reconstitución a la luz de las necesidades de la situación de posguerra.

Finalmente, el mismo término "constructivista" podía ser asociado con dos diferentes significados. "Constructivo" puede significar, en lenguaje corriente, producir algo nuevo en el mundo real. Pero en ciertos contextos, como cuando hablamos de "lógica constructiva", puede también significar definir de acuerdo a un sistema de reglas y en tal manera que, desde el punto de vista del mismo sistema, la definición cree su propio objeto, completamente independiente de los hechos reales. Durante los años veinte, bajo la influencia del positivismo lógico o, más ampliamente, del formalismo epistemológico, estos dos significados eran frecuentemente fundidos en un simple y especial significado; esta fusión entre procesos (causa-efecto) y regla (relaciones gobernadas) fue una: de aquellas posturas vanguardistas que podían ser clasificadas de "constructivistas". Ciertamente, tal fusión de significados era indispensable para cualquiera que esperaba dotar a la definición formal de un sistema vanguardista con la efectividad de Revolución en verdaderos términos históricos. Aunque los modernistas italianos de los 40 y los 50 pueden no haber estado al tanto de esto, esta fusión de significados estaba implícita en su llamamiento al espíritu de la vanguardia clásica. Y contrariamente, desde que esta fusión de significados pueden ser transferidos simétricamente desde el componente constructivo al negativo, la actitud de vanguardia puede también referirse al rompimiento total con el pasado (los años del fascismo) que la realidad italiana de posguerra exigía.

La realidad italiana de posguerra, sin embargo, era más compleja que esto. Dada las circunstancias, un rechazo del modernismo ambiguo del nacionalismo (fascista) del pasado en favor de una vanguardia pura, implicaba fé en un cierto internacionalismo. Al mismo tiempo, Italia estaba siendo integrada en términos sociales, políticos y económicos al dominio del capitalismo de posguerra. En tal contexto internacional, por cierto, las clásicas posturas de vanguardia iban a perder su significado. Así, mientras el Movimiento Moderno se deslizaba hacia un contexto internacional, el problema de definición de una vanguardia se hizo más exigente para Italia que para el resto de Europa o los Estados Unidos. De hecho, fue en Italia donde la preocupación por la crisis del Movimiento Moderno apareció primero; la intensidad obsesiva de tal preocupación aún habita en la búsqueda de la cultura arquitectónica de hoy. Desde que la vanguardia formal no podía por más tiempo ser igualada con un cambio social real, la fusión

entre los dos significados del lado constructivo de las actitudes de la vanguardia dejó de ser "natural"; la mutua relación relación entre los lados constructivo" y negativo se hizo dudosa, y esto abrió la puerta a lo problemático de la relación entre la vanguardia y la historia.

Dos tendencias pueden ser distinguidas, contrastando en sus asertos, sobre las dialécticas entre historia y modernidad. Una, bajo la dirección de Zevi y con el patrocinio intelectual de Argan, interpretaba los cambios que habían tenido lugar en la arquitectura internacional posterior a la segunda guerra como un signo de que el Movimiento Moderno estaba vivo y bien, haciéndose mayor de edad. Continuidad con la vanguardia clásica, con cambios que eran sólo asunto de grado o enriquecimiento, quizás era lo que la historia exigía. La otra tendencia, conducida inicialmente por Quaroni y Rogers (aunque con señaladas diferencias entre ellos) se enganchó en un proceso de reafirmación teñida con descreimiento y heterodoxia con respecto a los principales dogmas del Movimiento Moderno. Para ellos, la reexaminación de la historia implicaba un cambio de orientación; la búsqueda que ellos proponían apuntaba a un reestablecimiento de los principios básicos que la historia había valorizado en el pasado, antes del rompimiento producido por la vanguardia clásica.

Ambas tendencias se aferraron a la historia para legitimizar la clase peculiar de modernismo que cada una proponía. Ambas se dirigían a la historia para cubrir la rotura entre los lados negativos y el "constructivo" de la actitud de la vanguardia. Ambas estigmatizaron el compromiso de la arquitectura con la tradición (particularmente durante los últimos años del régimen fascista) como una traición: no sólo de la vanguardia, sino de la misma historia. Se arguyó que el uso demagógico de las formas del pasado, favorecido por el fascismo, privaban a estas formas de su original y autentica razón de ser.

La primera tendencia concebía a la historia como una suerte de fuerza natural que podía ser beneficiosa cuando no estaba obstaculizada por una conciencia deliberada del pasado. La segunda, negando la posibilidad de una suave continuidad con el Movimiento Moderno, buscaba deliberadamente en el pasado por una definición renovada de los límites de la arquitectura misma il territorio dell' architettura, Para usar la exitosa expresión dé Gregotti en la creencia de que tal definición era el pre requisito necesario para darle valor a cualquier nueve movimiento creativo.

Cuando, en los albores de 1960, el joven Tafuri se unió al segundo grupo, sus puntos de vista se habían convertido en la fuerza predominante en la cultura arquitectónica italiana. La revista Casabella fue su principal vehículo publicitario. En los trabajos de Albini y Gardella había mostrado ejemplos que fueron seguidos a través de Italia y también España (particularmente en el dominio de Catalan Canella) comprometido en la tarea de definir los fundamentos teóricos y las herramientas didácticas del movimiento.

El primer libro de Tafuri era sobre Quaroni. Hizo una importante contribución del programa teórico del movimiento porque afirmaba el rol de uno de los padres fundadores. Y, alía dentro de las limitaciones de un género impuesto por el programa del publicista, Tafuri encontró una forma de organizar su segundo libro alrededor de tres temas: el proceso de diseño y su metodología; la ciudad como el contexto que provee a la arquitectura de su significado; y el lenguaje arquitectónico como un medio de comunicación simbólica. Estos temas repetían las posiciones defendidas frecuentemente en las páginas de Casabella durante la última parte de los 50 y los albores de los 60.

Metodología del diseño (metodología della progetazione parecía ser), en ese momento, lo más importante de estos tres temas: primero, porque pertenecía más propiamente al campo de competencia del arquitecto; segundo, porque prometía resultados tangibles en su aplicación en la enseñanza en las Escuelas de Arquitectura. Fueron, de hecho, una serie de conferencias organiza das por Giuseppe Samoná durante el año académico 1964-65 en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, las que marcaron la cima de la integración de Tafuri dentro del grupo de Casabella. El tema Principal fue caratulado teoría della progetazione architettonica y la contribución de Tafuri fue la de realizar el papel de historiador profesional de la arquitectura dentro de la empresa común.

Para ese entonces, Tafuri debe haber estado, terminando su tercer libro, L' Architettura del Manierismo, que focaliza como principal argumento en el conflicto entre la moral y los ideales cívicos del quatroccento y las exigencias por una eficiencia científica y racional asociada con la aparición da los Estados Maquiavélicos del cinquecento. Aunque este argumento anticipa otros desarrollados más tarde, por el autor, el énfasis en este libro era diferente de aquellos da su í ultimo trabajo. El joven Tafuri parece no haber todavía intentado romper sus lazos con la tradición (permanente en Italia) de una idealista Historia del Arte. Ética humanista y racionalismo cientificista, como él las dispute, aún forman parte de la naturaleza de las ideas de Hegel.

Fue éste precisamente, su componente idealista, el que proveyó el dato para la armonización entre historia y metodología della progetazione. En su contribución al curso de Venecia, el concepto clave de Tafuri era lo que él llamó "Parámetros de control" (parametri di controllo). De acuerdo a este concepto, el conjunto de parámetros de control (los principios generales del control del proceso de diseño) constituye la forma simbólica que preside un cierto período histórico. Tafuri parece estar pensando en períodos históricos en términos de ciclos estilísticos de Historia del Arte convencional. Aunque no repita a Cassirer, explícitamente se refiere a Panofsky (Perspectiva como  forma simbólica). Pero el interés de Tafuri no estaba tanto en el juego de estas formas simbólicas con el marco general de la sociedad como un todo, como

en su acción formativa dentro del proceso creativo del diseño mismo.

Esta tendencia de probar el potencial operativo de los conceptos generales de la historia sobre el tablero del artista o arquitecto se filtra en los escritos de Tafuri de estos años.

Por ejemplo, los dos primeros artículos sobre Borromini, terminan estableciendo las lecciones que el autor sugiere que deberían ser aprendidas por el arquitecto contemporáneo. Y aunque Tafuri abandonó explícitamente este criterio alrededor de 1969, aparece en otros dos libros cuyes que se publicaron en ese mismo ano. Más sorprendente aún, constituye nuevamente el argumento central de otro estudio sobre Borromini que fue publicado tan tarde como 1972.

El mismo criterio impregna también Teorías e Historia de la arquitectura, el libro que corona el esfuerzo de Tafuri por dar una respuesta al arquitecto que se dirige a la historia en busca de un programa, o de al menos, alguna guía teórica. En mismo libro, sin embargo, Tafuri ataca a aquellos que creen que un análisis histórico puede ser puesto al servicio del diseño.

Capítulo tras capítulo, el libro provoca al lector que trata de entender la tesis del autor sobre tales cuestiones, como que si la historia es o no un elemento constitutivo del Movimiento Moderno; si el experimentalismo (incluyendo la investigación tipológica) puede o no elevarse al nivel de una crítica teórica (o más radicalmente, si la crítica teórica puede o no elevarse por sí misma al status de verdadera critica, rompiendo el círculo de solipsismo); si los análisis semánticos (bajo cuyo título el autor abarca casi todo, desde Riegl hasta el reciente estructuralismo y la semiología) penetran o si, por el contrario, mistifican el verdadero significado histórico de las formas arquitectónicas; o si la conciencia de la historia suaviza o impide las formas de revolución de la vanguardia (o si realmente, la vanguardia tiene algo que ver con la revolución).

En mi opinión, Teorías e historia de la, arquitectura debería ser observada como un palimpsesto, un documento donde los sucesivos y a menudo contradictorios tratados de una crisis son sobre impuestos más que fundidos. Esta es la crisis que la cultura europea, y particularmente el pensamiento marxista, experimento alrededor de 1968. También coincide con el fin de un ciclo de modernismo (que se puede llamar vanguardista en su cronología y humanista en su orientación) tanto como con la victoria de las posturas de la vanguardia en cada campo de las artes y la arquitectura. En Italia, donde este ciclo de modernismo humanista ha comenzado agudamente en 1945, y donde los intelectuales han sido involucrados en la organización de los partidos de izquierda, ambos aspectos (por ejemplo, la crisis del marxismo humanista y el modernismo y el desarrollo de las actitudes de los nuevos vanguardistas) fueron sentidos intensamente y se hicieron cruciales para el entendimiento del cambio en el pensamiento de Tafuri.

Este cambio puede ser situado en 1969, entre la primera y segunda edición de su Teorías e historia, y el autor se refiere a esto explícitamente en su prefacio de la última edición: "Nosotros estamos aquí hablando sobre arquitectura en toda su extensión, es decir sobre arquitectura como Institución. Esto implica algo que ha sido cuidadosamente escondido por las suaves versiones actuales del "marxismo oficial" (desde Pischer a Goldman o Della Volpe) tanto como por la escuela de Marcusse Mitseherlich y sus discípulos, por el vulgar sociologismo de Hauser y por arquitectos progresistas, sean americanos o europeos, en sus recientes flirteos con la izquierda: que como no es posible establecer una Economía Política de clase, sino sólo una critica de clase a la Economía Política; tampoco se puede anticipar una arquitectura de clase (es decir, una arquitectura para una "sociedad liberada"), sino sólo una crítica de clase a la Arquitectura."

Como argumento, la analogía apenas puede ser más débil. ¿Por qué no extenderla a una 'crítica de clases de, por ejemplo, las matemáticas? En un sentido, esto podría ser apenas menos marxista, desde que es esencial para una teoría marxista de la historia atribuir a la crítica de economía un status epistemológico único, que no puede ser transferido, sin modificaciones, a otros niveles de la realidad social o cultural.

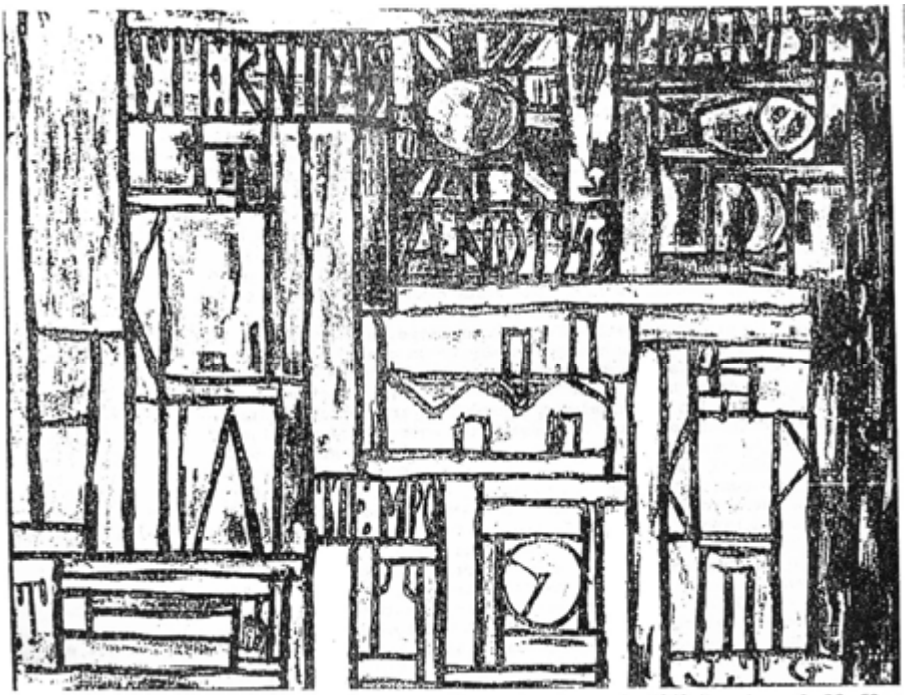
La objeción puede ser disuelta o atenuada si la crítica (como crítica de clase) de la arquitectura fuera hecha para buscar conceptos arquitectónicos o algún punto central en el dominio económico. En 1969, Tafuri apenas si podía hacer esto rehaciendo Teorías e historia convirtiéndolo en un libro completamente diferente para la segunda edición; pero, en cambio, retomó el enfoque aquel mismo año en un ensayo separado, "Para una critica a la ideología arquitectónica", el libro que iba a convertirse más tarde, en una versión agrandada, en Progetto e utopia, el libro que aún permanece como su mayor afirmación teórica hasta la fecha.

El argumento básico del artículo, como en el libro, es que la historia de las ideas arquitectónicas (de la arquitectura como ideología) puede ser remontada hasta el desarrollo de la Racionalidad económica; la Intima vista como el modelo de la sociedad capitalista.

Las relaciones entre la ideología arquitectónica y la racionalidad capitalista sin embargo no siguen un cómodo sendero lineal. La Ideología proyecta y deforma las necesidades del desarrollo económico hacia el reino de la ilusión, y esto crea una tensión entre los dos niveles que produce aparentes contradicciones, entre ideología y racionalidad y entre conceptos alternativos que parecen tener conflictos entre ellos. Así, acá viene un punto al cual la ideología (o ciertas formaciones ideológicas) se convierte en un obstáculo más bien que en una ayuda para el desarrollo de la economía burguesa. De acuerdo a Tafuri esto es también el caso con la arquitectura (sin embargo no indica ningún período particular en el cual esta transformación ocurre; más bien parece que es una suerte de amenaza endémica inherente a la naturaleza misma

de la. arquitectura). El área en la que el lazo ideológico entre la arquitectura y la racionalidad capitalista está más abierta al análisis, radica en su dependencia con respecto a la ciudad. Aunque Tafuri no explica las razones para esta presunción, parece posible imaginar que consiste en, por un lado, la aceptación del punto de vista de Weber de que la ciudad es la cuna y paradigma de la sociedad burguesa, y, por el otro, su continua lealtad a la posición de Casabella, de acuerdo a la cual la ciudad era al mismo tiempo el pre-requisito de la existencia de la arquitectura y el sitio central de la lucha por la forma. Junto con la discusión de la historia del concepto de forma urbana, Tafuri analiza el sendero de la vanguardia de nuestro siglo (y su crisis). Desde que, como dije, Tafuri no especifica ningún momento particular en este proceso, uno debe inferir que la época de las luces (período en el cual el autor comienza su relato) ya contenía las semillas para la vanguardia (y para su crisis) como también los síntomas de la degeneración de la arquitectura como un obstáculo ideológico para el desarrollo de la racionalidad económica.

Estos dos temas otorgan a Tafuri el argumento para su análisis de la arquitectura como ideología. La conclusión parece ser que la arquitectura como tal, está condenada. No sirve más a los intereses del capitalismo, que, en su presente estado de razón-como-simple-practicidad, la ignora; y no puede llevar ninguna promesa honesta para una eventual nueva sociedad (no capitalista), desde que su esencia era , en primer lugar, sólo ideología, es decir, falsa conciencia, falso conocimiento inducido por el capitalismo en sus primeros niveles de desarrollo.



*Pintura universal construtiva, 1943, óleo sobre cartão, 36 x 50 cm*

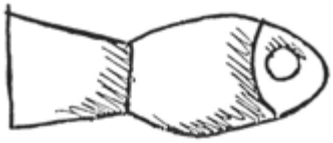
# Una Historia más humana

## Henri Glassie

Capítulo II de Folk Housing in Middle Virginia: a structural analysis of historic artifacts University of. Tennesee Press, Knoxville, 1975.

Traducción para los Cuadernos: Ethel Gorelik

---



"Cuando me adentré en el campo, fui equipado sólo con la idea general de que una comprensión de la historia debe depender de un análisis de los artefactos; y que de todas las clases de artefactos, la arquitectura sería la más eficiente guía hacia la cultura pasada por su carácter de universalidad, complejidad, tenacidad y permanencia en el tiempo." H.G. (del Capítulo III del mismo libro)

La historia es un estudio difícil. Es realmente dificultoso, probablemente imposible, y por esa razón, la vanguardia de las ciencias sociales ha dado un verdadero paso atrás con respecto de la historia en casi todo lo que va del siglo. Yacente en este gesto hay una crítica a la historia compuesta por tres cargos interrelacionados.

El primer cargo es aquel de un proceso inexplicable. Es intelectualmente poco firme desarrollar una narración de cambio a través del tiempo sin primero tener en cuenta el sistema que permite y produce el cambio. Pensadores discordantes en otros temas (Claude Lévy Strauss y Jean Paul Sartre) acuerdan en que cualquier método para buscar, debe incluir una afirmación sincrónica como preludio de una interpretación diacrónica. El tiempo debe detenerse y el estado de las cosas debe ser examinado antes de que el tiempo sea reintroducido, sino, el estudioso no podrá determinar el objeto de su estudio claramente. Puede incluir demasiado, o mejor dicho, demasiado poco en su investigación y cuando el objeto de su estudio cambia, el historiador será sorprendido sin explicación del cambio. El historiador de la arquitectura que trabaja sin una clara definición de la arquitectura, puede focalizar un detalle aislado, un objeto demasiado pequeño. Como una consecuencia de esto, a menudo se encuentra teniendo que explicar el cambio arquitectónico corno una serie de revoluciones sin conexión, en vez de como un desarrollo gradual, como sería el caso si examinara el desarrollo global de la arquitectura. Realmente, ir hacia lo diacrónico sin conocer la sincronía es imposible. ¿Cómo se puede estudiar el cambio antes de

conocer qué cosa es el cambio?

El segundo cargo es el de elitismo. El recuento sincrónico de cualquier era pasada no puede ser reunido porque los informes disponibles conciernen sólo a una pequeñísima minoría de gente y fenómenos que existieron en una época. Un método basado en el documento es prejuiciado: destinado a desconocer a la mayoría de la gente; porque los documentos refieren a lo que está dentro de los límites de la cultura descuidan a la gran mayoría porque ésta no escribía. Aún hoy, en sociedades de cultura universal, es raro aquel que lega a futuros historiadores un recuento escrito de su pensamiento. El pasado se convierte en una colección de conjeturas. ¿Cómo se puede estudiar a una sociedad si se atiende sólo a las expresiones de una pequeña clase dentro del todo?

El último cargo contra la historiografía convencional es aquel del procedimiento no científico. Los documentos sobre gentes y hechos son los informes no de profesionales entrenados en la lucha por adherir al trabajoso ideal de objetividad, sino de los recolectores amateurs de informaciones que a menudo tienen hachas para destrozar. Asombrados por el etnocentrismo de la etnografía científica, solemos aceptar el juicio al azar de los casuales viajeros de los viejos tiempos, aún siendo que su nivel no era necesariamente el indicado: una lectura de resúmenes de viajes revela que sus autores se plagiaban algunas veces unos de otros. Sabemos que el periodismo contemporáneo es parcial e inexacto, y que los resultados de los últimos censos son cuestionables; ¿y entonces qué sobre los documentos del pasado? ¿Cómo puede el producto de la investigación acercarse a la verdad cuando el estudio procede de afirmaciones derivadas, incontrolables?

Algunos han resuelto el dilema presentado en esta crítica olvidando el pasado y dirigiendo sus esfuerzos a construir leyes del presente conocido. Otros no han ignorado la severa responsabilidad histórica, sino la responsabilidad de la metodología lógica. Estos últimos, regularmente defienden sus acciones como logros libres de la teoría moderna. Pero el historiador debe ser un teórico aunque sólo irreflexivamente. La información está pesada de acuerdo a las normas de significación tácitamente sostenida: algunas porciones de la información son seleccionadas, algunas rechazadas y los datos útiles son luego conectados de un modo establecido; un acto totalmente pernicioso desde un punto de vista escolástico, porque algunos que se mueven de esta manera parecen creer que lo hacen desde los hechos a la pura verdad, sin hipótesis. A menos que las teorías sean claramente formuladas y traídas en forma limpia a la superficie, no hay forma para desprenderse de ellas. El erudito que cree que trabaja sin teoría, trabaja con una mala teoría.

El modelo regularmente empleado por el historiador es uno pavimentado por un

funcionalismo "naive" (naive porque no está formulado y le falta un mecanismo causal), una suerte de periodización optimista (claramente un renacimiento de la periodización griega) y el concepto, tan poco atractivo como falso, de que los "conducidos" automáticamente siguen a los "conductores". Operando con tal modelo, el historiador puede crear no una crónica de lo que ocurrió en el pasado, sino una serie de trozos literarios que dan al lector la sensación de progreso. La historia, como se nos recuerda redundantemente por los oradores de los oprimidos (y por inconsistencias teóricas) es fundamentalmente la genealogía del poder institucional y muy poco la historia del pueblo. Juzgada y condenada como no democrática, la historia esta forzada a regulares revisiones y a una abundancia embarazosa de programas de estudio especiales.

La seriedad del caso ha sido reconocida por los historiadores y el trabajo de expandir el registro está en camino. La conciencia no es nueva. Estaban los terribles pero valientes intentos de los historiadores sociales de fin de siglo. Hoy somos afortunados de tener los trabajos modernos de estudiosos de historia especialmente orientados, como W. G. Hoskins y E. Estyn Evans, y de tener la apasionante e inteligente "ouvre" de Marc Bloch, su búsqueda por una "historia más humana". En la reciente historiografía americana hay esperanzas en una historia oral, geografía histórica, arqueología histórica, y en la nueva historia psicológica o sociológica o antropológica o demográfica, puesta en marcha excitantemente por los estudiosos. Todos estos esfuerzos son ataque frontales al problema originado por el cargo de elitismo en la crítica de la historia; son estudios de seres humanos. De igual importancia es el hecho que problemas de método y teoría han sido observados. Los métodos de esta tendencia pueden ser empleados para contestar simultáneamente las objeciones de oradores airados y metodologistas filosóficos, pero no si son usados para conducir a una reparación compensadora. Deben conducir a través de una introspección disciplinaria a una completa revisión. El objeto de la historia no debe ser la crónica de "outré", lo obvio y lo violento; debe ser un informe de lo que pasó. Y no hay forma de evitar el hecho de que el relato debe ser construido sobre sofisticadas teorías generalizantes. Sin ellas la teoría no se ha realizado, y la historia se queda corno una masa no coordinada de datos o como un eslabonamiento linear de aquellas personalidades mal ajustadas que están fuera de la multitud.

Un paso se da para resolver el problema de la historia (es un problema contemporáneo con dos principales síntomas, uno social y otro teórico) cuando el pensamiento es dirigido hacia la naturaleza de los objetos que se someten al análisis. La respuesta a los hechos actuales es la etnografía: el analista debe construir sus propios objetivos de la observación. Para el pasado reciente, el mejor recurso es la entrevista.

Cuando un punto es alcanzado donde la observación ya no es posible y los recuerdos que las entrevistas captan se hacen vagos, entonces el analista debe volverse hacia fuentes menos

directas. Debe tener acceso a un cuerpo de historia tradicional oral que contiene datos notablemente ricos en hechos ocurridos hace mucho. El problema con la historia tradicional oral, sin embargo, no es tanto que pueda estar equivocada, sino que como la historia escrita, tiende a concentrarse en unos pocos personajes y hechos sobresalientes a expensas de la realidad común. Mientras conducía una extensa entrevista sobre historia oral de la conflictiva frontera irlandesa, se me ofreció información buena y detallada de sangrientas batallas que tuvieron lugar muchísimo tiempo atrás, llegando hasta el siglo XVI. Cuando pregunté en cambio sobre la tecnología agrícola sobre la que depende la vida, pude retroceder sólo hasta el siglo XIX. La historia oral como la historia escrita convencional enseña más sobre el narrador y su sociedad que sobre las sociedades del pasado. Para el lejano pasado, el analista deberá depender en general de los artefactos. Algunos artefactos son especialmente *informativos (libros* por ejemplo, o cartas) mientras que otros no. La información sobre la superficie del artefacto puede ser exacta, sin embargo, el grado de exactitud depende obviamente de los que el que lo hizo sabía y lo que intentaba transmitir.

Si el documento trata sobre el entorno del autor, es más posible que sea exacto que si trata de gente que él conoce menos. El documento que es no intencionadamente informativo, tal como un inventario testamentario, es menos probable que sea falsificado a propósito que uno destinado a desviar el pensamiento del autor. La superficie del documento, por cierto, no puede ser aceptada sin objeciones. La gente comete errores. El historiado ha desarrollado los medios para tratar la confiabilidad de un artefacto manifiestamente informativo usándolo; pero más fuerte que estas pruebas contextuales están los procedimientos analíticos que fuerzan al erudito a buscar debajo de un aparente contenido, a un nivel donde la falsificación no puede ocurrir. Rigurosamente analizado, el artefacto siempre es genuino, porque es una expresión del pensamiento de quien lo realizó. Esto obliga al analista a estudiar sólo expresiones directas, a usar el artefacto como una fuente de información sobre el autor más que sobre cualquier tópico al que el analista se esté dirigiendo. Si una expresión se utiliza para revelar a su autor, entonces puede ser utilizada como material para la construcción de bosquejos de esquemas, más que como mero relleno de esquemas previamente establecidos.

Usar una pieza de escritura solamente para analizar a su autor sugiere respuestas para el primero y el tercero de los cargos contra la historia: los documentos escritos deben ser analizados para construir una afirmación sincrónica, y el analista está tratando con información directa y experta (aunque no fácilmente comprensible) cuando trabaja con las propias proyecciones escritas de una persona. El segundo cargo queda sin respuesta: la crónica escrita es aún la crónica de los pocos. Qué pensaban los pocos sobre los muchos debe ser descubierto, pero, realmente, aquella es información sobre el pensamiento de la elite más que sobre el pensamiento de los

sujetos comunes. La mayoría debe ser estudiada como fantasmas en documentos informativos sin intención, o como sombras deformadas de fantasmas en los escritos de te; o debe ser estudiada a través de sus propias expresiones. Sólo esta última elección produce al instante respuestas potenciales a la más dura crítica proferida por aquellos que han abandonado el pasado.

Para que se pueda comprender a aquella vasta mayoría de gente que no dejó tras de sí ningún legado literario, es necesario aprender cómo obtener información de los artefactos que ellos hicieron, aunque estos artefactos (artesanías, casas viejas, etc.) no llevan información sobre sus superficies. Esto presenta una gran dificultad, porque un código sutil debe ser iluminado. La dificultad, sin embargo, es afortunada, porque hay pocas probabilidades de que el analista resulte engañado por una mentira superficial.

Interpretes de artefactos mudos, así como los interpretes de escritos, son aptos para improvisar teorías. El arqueólogo, por ejemplo, puede asignarle un carácter de artístico a una posición dentro de un sistema sagrado. Pero existe la esperanza que el analista de artefactos serio no se vea tentado a creer que comprende lo que en realidad no comprende. Teóricamente, el historiador debería subordinar cada palabra del texto elegido a un análisis semiótico, porque el significado de las palabras no es rígido; ellas resbalan y cambian durante cortos períodos de tiempo. El historiador no hace esto porque no es obviamente necesario, es sólo metodológicamente necesario. Pero cuando un artefacto adolece de simple semántica, el estudioso sí hace lo que debe: analizarlo como si todavía no lo hubiese comprendido. Este es el problema de la interpretación etnográfica; aún los que hablan el mismo idioma y son miembros de una misma tradición deben ser tratados como portavoces de una cultura extraña si son sacados por el analista del tiempo y del espacio. El historiador debe estudiar a los habitantes de, por decir, Filadelfia del siglo XVIII en una forma comparable a aquella utilizada por un antropólogo que estudia la gente de un atol) de Micronesia.

De igual significación es el problema de la interpretación psicológica. El documento escrito es una racionalización; no sólo puede estar equivocado, es definitivamente chato e incompleto, lo que ocurre no puede ser explicado por un llamado a la conciencia solamente, porque lo histórico es tanto producto de lo inconsciente como lo es de lo consciente. Cualquier intento serio de comprender la historia depende entonces de teorías de cognición.

No es que los comentarios literarios no tengan valor, pero su uso debería ser corroborativo. Los escritos antiguos no pueden ser usados para construir el relato sincrónico epistemológicamente esencial que refleje ala mayoría de la gente (lo escrito es una rareza; la factura de artefactos es universal); pero una vez que el relato sincrónico ha sido desarrollado, el documento escrito puede volver a ser útil como un complemento calificativo.

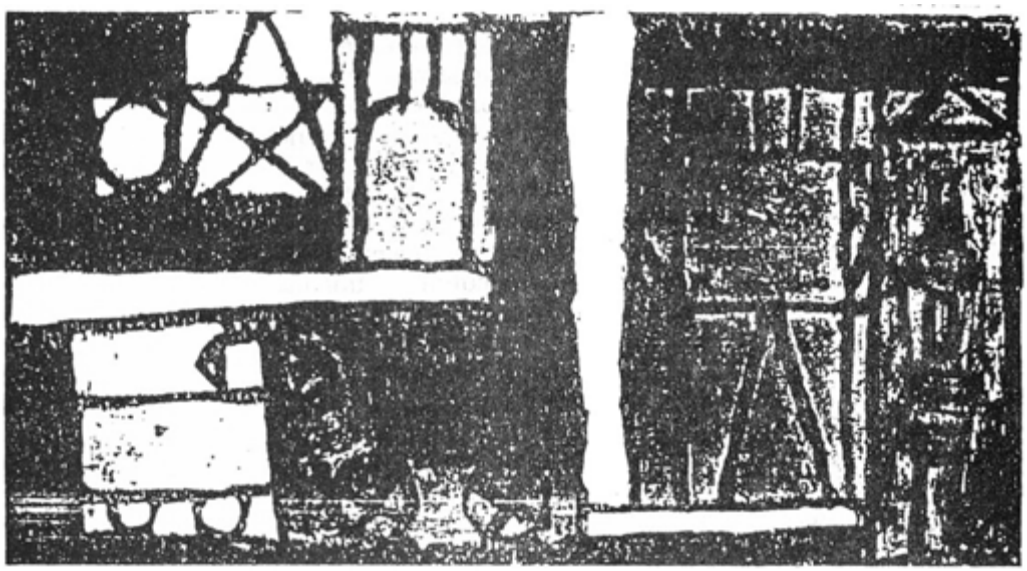
Una historia filosófica y socialmente válida debe salir de un análisis afanoso de directas expresiones culturales que el analista puede estudiar a primera vista. Muchas de estas expresiones serán documentos, pero cuando ningún documento se encuentre disponible deberemos estudiar otras clases de artefactos antes de condenar al gran bulto de la humanidad al olvido histórico.

Dos enfermedades han invalidado y casi matado al artefacto silencioso como fuente de la historia. La mayoría de los historiadores continúan viendo los artefactos sólo como un suplemento ilustrativo de la narrativa literaria. Quizás cuando lo que se estudia es la elite, éste no sea un camino poco inteligente para la investigación. Un conocimiento de Thomas Jefferson debiera estar basado en sus escritos y sólo suplementado por un estudio de Monticello; pero para la mayoría de las personas, tales como los coetáneos que le estaban disputando sus granjas a los bosques a sólo unas millas al Este mientras Jefferson escribía en su escritorio, para entender a esa mayoría entonces, el procedimiento debe ser revertido. Sus propias afirmaciones, aunque hechas en madera o barro más que en tinta, deben tomar preponderancia sobre el posiblemente prejuiciado, probablemente equivocado y ciertamente superficial comentario que se hubiera hecho sobre ellos.

La bonachona negligencia del historiador por los artefactos silenciosos y su gente es una razonable, aunque chatamente razonada, respuesta a la forma en que los artefactos han sido generalmente estudiados: es decir, obsesivamente, como empezando y terminando en ellos mismos. Algunos arqueólogos detienen sus trabajos cuando sus hallazgos son enlistados en informes del sitio; y algunos conocedores insisten no solamente en tratar al artefacto como una maravilla única más que como una manifestación material de cultura: para colmo eliminan del escrutinio las cosas que no llegan a ser de su gusto. Quizás algunas de estas cosas son "malas", pero la mayoría son cosas

"buenas" que el conocedor ha fallado en comprender. La decisión de eliminar algunos trabajos de arte del estudio, tiene tanto sentido como si un historiador decidiera leer sólo libros con una hermosa encuadernación, o estudiar sólo viejos documentos caligrafiados con una hermosa letra. Cualquier artefacto que puede encontrarse con asociación de tiempo y espacio, tanto si fuera acompañado por documentos o, mejor aún, si estuviera (como las tumbas o los edificios) implantado en el territorio, es una valiosa fuente de una gran cantidad de información.

Cuando hayamos aprendido a leer los artefactos silenciosos, la historia no será una tarea más fácil. Pero si los artefactos, tal como las casas viejas situadas a lo largo de polvorientos caminos en Middle Virginia, pueden ser leídos, luego la historia se volverá una tarea filosóficamente más plausible de emprender.



*Composição construtiva, 1943, óleo sobre cartão enxelado, 27 x 48 cm*