

construcciones históricas

Autor

Roberto Fernández

CONSTRUCCIONES HISTÓRICAS / Argumentos sobre el Estado del
Conocimiento Histórico de la Arquitectura.

Roberto Fernández.

Texto del Seminario Docente "Historia de la Arquitectura. Investigar,
enseñar, conocer: Un Estado del Arte", Instituto de Historia de
la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República,
Montevideo, Uruguay.

720.9
F363e8

COMPRA CANJE DONACION

desconocido

FECHA *1/05* PRECIO _____

Universidad de la República

Ing. Rafael Guarga
Rector

Facultad de Arquitectura

Arq. Salvador Schelotto
Decano

Consejo de Facultad de Arquitectura

Orden Docente
Ricardo Vidart
Gustavo Scheps
José Enrique Neiro
Eduardo Folco
César Fernandes

Orden Egresados
Elena Svirsky
José Luis Oliver
Perla Estable

Orden Estudiantil
Celia Radesca
Andrea Blanco
Ana Pertz

Instituto de Historia de la Arquitectura

Comisión Directiva

Orden Docentes
Arq. Liliana Carmona (Directora Ejecutiva)
Arq. Andrés Mazzini
Arq. Cecilia Ponte

Orden Egresados
Arq. Fernando Britos

Orden Estudiantil
Bach. Ana Pertz

construcciones históricas

Autor
Roberto Fernández

CONSTRUCCIONES HISTORICAS / Argumentos sobre el Estado del
Conocimiento Histórico de la Arquitectura.

Roberto Fernández.

Texto del Seminario Docente "Historia de la Arquitectura. Investigar,
enseñar, conocer: Un Estado del Arte", Instituto de Historia de
la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República,
Montevideo, Uruguay.

420.9
F363c8

046117

Presentación

"El que escribe (el que pinta, el que esculpe, el que compone música) siempre sabe lo que hace y cuánto le cuesta. Sabe que debe resolver un problema. Los datos iniciales pueden ser oscuros, instintivos, obsesivos, mero deseo o recuerdo. Pero después el problema se resuelve escribiendo, interrogando la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intertextualidad)."

Umberto Eco.

Apostillas a El nombre de la rosa.

Una estación (más) de Roberto Fernández en el camino del tenaz ejercicio de la crítica.

La Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República tiene el honor de haber propiciado y concretado la publicación de una nueva entrega del monumental trabajo crítico de Roberto Fernández, concreción que ha sido posible, justo es decirlo, gracias al generoso ofrecimiento y la iniciativa del propio autor. Iniciativa y ofrecimiento que fueron consecuencia de un Seminario dictado en el año 2003 en nuestra Facultad, organizado por el Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) y dirigido principalmente a docentes de Historia de la Arquitectura. A modo de presentación sólo cabe señalar algunos aspectos destacados de este nuevo texto que hoy se publica con el formato de libro.

Una vez más se podrá comprobar que Roberto Fernández es un intelectual de fuste, cuya proyección e influencia en el pensamiento arquitectónico contemporáneo ha largamente trascendido nuestra región, en la que su obra es bien conocida, para adquirir una presencia y un reconocimiento internacional altamente significativos.

Los textos de Roberto no son de fácil lectura. El que se presenta en esta edición no escapa a esa regla. Su densidad conceptual, la precisión y el rigor que comportan en la elaboración de las categorías críticas y analíticas, y el volumen de información que maneja, configuran relatos y argumentaciones de enorme complejidad. En ese contexto, la aparente obsesión taxonómica contribuye a la claridad de exposición de los muy diversos autores, crea-

dores y tendencias. El autor interroga a la materia con la cual trabaja y logra arrancarle nuevos ecos y resonancias que cada lector podrá aquilatar. Nada de ello será fácil, y seguramente la lectura del texto implicará un esfuerzo especial de comprensión y discernimiento. No obstante ello, considero que es mi obligación reconocer que el ejercicio de su decodificación –y posterior asimilación creativa y crítica– es a la vez apasionante y altamente recomendable.

Es infrecuente la conjugación de evidencia Roberto de los valores de un tenaz ejercicio de la valoración analítica, un manejo preciso y actualizado de la información y la preocupación por la construcción de un aparato crítico sistemático y a la vez original, en estado de permanente actualización.

Por los motivos precedentes, nuestra casa de estudios considera que la publicación de este trabajo constituye un relevante aporte al estado de conocimiento –de “argumentaciones” lo califica a modo de subtítulo el propio autor– y a la mejor comprensión de las *construcciones históricas* en su más amplia acepción.

Arq. Salvador Schelotto
Decano de la Facultad de Arquitectura
Universidad de la República

Estrategias para construir la Historia de la Arquitectura

Construir la memoria con espíritu crítico y reflexivo para comprender el presente, constituye un objetivo central de la Historia de la Arquitectura. Fue asumiendo ese compromiso que el Instituto de Historia de la Arquitectura, atravesando una etapa de reformulación y propuesta, resolvió organizar el Seminario Docente de noviembre de 2003, que dio origen a este libro.

Nuestra opción por el profesor arquitecto Roberto Fernández para su dictado, fue una aspiración unánime del colectivo docente del IHA, cuyo acierto, avalado por su prolífica trayectoria académica de proyección internacional, constatará el lector al navegar por las múltiples cuestiones que nos plantea. El texto producido para las sesiones teóricas del Seminario Docente constituye un significativo aporte al basamento cognitivo disciplinar y a la consideración de los problemas y posibilidades que la contemporaneidad presenta al respecto. En él, Roberto Fernández despliega una red de análisis reflexivos para posicionarnos en el inquietante y desafiante Estado del Arte de la Historia de la Arquitectura. Hurga en la historiografía, atravesando las variables interacciones de sus tendencias con la producción arquitectónica y su conceptualización. Transita temporalmente el rol de la Historia de la Arquitectura en la formación del arquitecto. Desmonta las oposiciones de los discursos construidos desde lo local y lo global, para concebir una mirada menos autista y de mayor autoestima. Se sumerge en la disciplina para

constatar la expansión de su campo de conocimiento así como su pertenencia a constelaciones más amplias del saber. Interpela a la Historia para demandar a su investigación la inmersión en el pasado reciente, signado por cambios intensos en tiempos breves. El tránsito por su lectura estimula la concepción de estrategias y alternativas a cuestiones medulares de la actividad académica, tales como qué investigar y qué enseñar.

Este trabajo, sintetiza los veinte años de experiencia de Roberto Fernández, como abreviación de un pensamiento más complejo que ordena y hace explícito su discurso. Su publicación en Montevideo por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, consolida relaciones académicas altamente fructíferas y constituye sin duda una aportación relevante a investigadores y estudiosos. Lejos de ser un material bibliográfico inerte orienta e invita a nuevos desafíos, que asumimos con la aspiración de construir las historias que demanda nuestro tiempo.

Arq. Liliana Carmona
Directora Ejecutiva
Instituto de Historia de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura
Universidad de la República

Introducción

C00

Introducción

C00

Este texto es el resultado de un Seminario llevado a cabo a fines de 2003 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, que llevó por título *Historia de la Arquitectura. Investigar, Enseñar, Convocer: Un Estado del Arte*. Tal Seminario me fue propuesto para aportar a un debate de actualización y reflexión sobre el tipo de trabajo didáctico e investigativo habitualmente realizado dentro de los ámbitos de formación de arquitectos desde el campo de la Historia de la Arquitectura, un campo así, desde su propia condición de ser, tensado entre su especificidad o autonomía (o por el contrario, su posible pertenencia al territorio científico de la historia como ciencia social) y su aportación a la formación del arquitecto (o mejor: del arquitecto-proyectista, de un arquitecto más pensado, desde las currículas formativas, como un profesional antes que alguien que domina una disciplina específica, la de la arquitectura o extensivamente, la de las teorías y prácticas del hábitat/habitar).

Todas estas cuestiones –la autonomía/heteronomía de la historia de la arquitectura respecto de la práctica proyectual de la arquitectura, la aportación de saber a un campo disciplinar *versus* la contribución a una teoría del proyecto como núcleo del *métier* profesional, etc.– se plantearon así como demandas previas del debate y revisión a proponer, así como la necesidad de trabajar otros aspectos igualmente contributivos a tal pretendida puesta al día, como un análisis historiográfico principalmente orientado a la historia de la arquitectura en la cultura de la modernidad, las relaciones entre historia, teoría y crítica, las articulaciones entre un saber histórico específico de la arquitectura con otras construcciones del pensamiento crítico contemporáneo, las posibles especificidades geoculturales referidas a historias *situadas* (y concretamente, al *hacer historia* en América Latina) o cierta discusión sobre las escalas o dimensiones abarcativas de los objetos de análisis, estudio o investigación, desde lo micro-objetual del *factum* edilicio discreto hasta los *continuum*s urbano-territoriales y ambientales.

Como siempre, pretendo que el título resulte cargado de sentido en relación a los propósitos y contenidos del traba-

jo, de allí que valga la pena apuntar algo en relación al porqué del mismo. *Construcciones históricas* resulta una expresión dual cuya polisemia ayuda a anudar la relación entre objeto de conocimiento (un *corpus* determinado de *construcciones históricas*, dadas, previas al objeto de la indagación histórica, que en cierto sentido, contribuirá a valorar/ seleccionar/legitimar) y *método* (una actividad enunciativa de *construcciones históricas* como argumentaciones de otorgamiento de sentido y destino –es decir, la inevitable necesidad de organizar un *relato* de encadenamiento de causas-efectos, genealogías-teleologías– en las que cabe explicitar su cualidad crítico-ideológica y su voluntad de generación de saber).

El subtítulo –*Argumentaciones sobre el Estado del Conocimiento Histórico de la Arquitectura*– también como siempre, debe saturar el déficit de sentido de la incierta economía del título y despejar su generalismo: decimos *Argumentaciones* porque se trata en cierta medida de hipótesis bastante lejanas de certezas más o menos canonizantes o de pretensiones estrictas en lo metodológico; mencionamos *Estado* dado que existe cierta vocación de balance y perspectivas y proponemos *Conocimiento Histórico de la Arquitectura* como un campo que englobe y articule tareas casi cotidianas –como la enseñanza y la investigación– pero que a la vez las posicione en un *proyecto de saber*, una estrategia cognitiva que asuma su centralidad protagónica en el programa de construcción de un campo de conocimientos que establezca e identifique eso que llamamos *Disciplina de la Arquitectura* y que parece epistémicamente, ser mucho más que la formación de oficio, así como puede ser el terreno desde donde se enuncian nuevas posibilidades de prácticas, desde luego, no mera o exclusivamente proyectuales.

Por lo demás, se ha querido dejar como se elaboraron y trabajaron los textos y las referencias casísticas de los documentos del Seminario, del cual todo lo que sigue, mantiene la estructura y organización general de los materiales preparados a tal efecto.

La *Historia de la Arquitectura* tuvo, por una parte, una significativa importancia, casi paradójicamente diacrónica, en la convalidación y legitimación de la supra-historicidad (otra paradoja) pretendida por el Movimiento Moderno, que necesitó salirse de la historia previa y larga de la arquitectura para formular unos planteos que empero requirieron de fundamentaciones provistas por *historiadores-ideólogos* (Giedion, Russell-Hitchcock, Zevi, Benevolo, Posener, Behrendt, Richards, Pevsner, Joedicke, etc.).

Esa historia, deja por una parte atrás, el rigor *filologista* -que parece ser una consecuencia de la epistemología y axiología genealogista inicialmente formulada por Nietzsche- propio del trabajo finisecular de la escuela vienesa (Riegl, Seldmayr, von Schlosser, Dvorrák) y también, por otra parte, los enfoques ulteriormente desplegados por el grupo Warburg-Courtauld (Panofsky, Warburg, Wittkower, Gombrich). Tal concepción *operativista* de la historia fue más tarde descalificada (por Tafuri y el grupo de IAV de Venecia: Teyssot, Ciucci, Dal Co) o relativizada y matizada desde una perspectiva *culturalista* (en un amplio arco de trabajos que podrían incluir a Rowe, Banham, Frampton, Collins, Norberg-Schultz, Rykwert, Colquhoun, T. & Ch. Benton, Curtis) hasta decantar finalmente, en un *presente-histórico posmoderno* o al menos, *posestructuralista* (que presenta contribuciones de Vidler, Hays, Cohen, Sorkin, Landau, Middleton, Lavin, Girouard, Schumacher, Buddensieg, Forster, Goldberger, Peterson).

Esta tentativa de delimitación de un posible *corpus* historiográfico básico alrededor del cual podría girar la temática y problemática actual de las perspectivas y posibilidades de enseñar e investigar en Historia de la Arquitectura debería adicionar algunas incursiones regionales de escala iberoamericana -como los trabajos de Buschiazio, Castedo, Lucchini, Arana, Gutiérrez, Iglesia, Hardoy, Gutman, Ramos, Posani, Gross, Browne, Elish-Moreno, Sato, Gorelik, Silvestri, Liernur, Aliata, Segawa, Arango, Segre, Dias Comas, Solá Morales, Montaner, Pérez Escolano, Fernández Galliano, Tostoos, Pérez Gómez y alguna contribución personal-completan muy tentativamente, al menos desde tal es-

cala, el marco o *corpus* que da existencia o fundamento a este campo de trabajo.

El presente libro, en referencia al seminario original del que proviene, se propone en primer término, analizar tal *corpus*, no tanto en un plan exhaustivo sino más bien para presentar hipótesis acerca de tendencias o modalidades para encarar el trabajo historiográfico en torno de lo que podríamos acordar en llamar *modernidad urbano-arquitectónica* y que puede significar el objeto sustantivo sobre el que aplicar el método histórico tanto en un plan de investigación o análisis cuanto en un enfoque de enseñanza o aportación más o menos sistemática del conocimiento histórico a la definición y operación del campo disciplinar de la arquitectura, del cual, una de sus ramas esenciales -al menos dentro de tal modernidad- es la *práctica proyectual*.

En segundo término, se trata de trabajar en el plexo de relaciones entre historia, teoría y crítica, intentando desbrozar cómo se interalimentan (o complejizan y neutralizan) tales facetas inherentes también a la esfera disciplinar de la arquitectura. En este tema emergerá nuevamente la apetencia funcionalista, determinista u operativista que suele serle requerida a la actividad histórica, desde las necesidades teóricas de la disciplina.

En tercer lugar, el libro transcribe la pretensión del Seminario en procurar establecer algunas hipótesis vinculadas a la *heteronomía* que el trabajo específico en historia de la arquitectura tiene respecto de campos disciplinares ajenos aunque vinculados, como los estudios socio-históricos, la teoría estética, el pensamiento crítico, los estudios culturales, etc., aspectos que hacen relativamente familiares a nombres como los de Braudel, Ginzburg, Benjamin, Adorno, Huyssen, Cacciari, Krauss, Derrida, Habermas, Sloterdijk, Deleuze, Foucault, Barthes, Maldonado, Zizek, Jameson, etc.

En cuarto orden cabe discutir los flujos de relaciones entre lo que hoy podríamos nombrar como la *dialéctica entre lo global y lo local*, analizando la manifestación de tal dualidad (como de sus articulaciones) tanto a nivel de los obje-

tos como de los métodos de análisis histórico, con lo cual inevitablemente emerge la pregunta acerca de una posible doble especificidad para construir discursos históricos de orden regional, nacional o local.

En quinto lugar, vale la pena expandir por así decir, el objeto de conocimiento del campo histórico al que nos referimos para incorporar tanto la *dimensión geográfico-territorial* como la *escala urbana*, en tanto por una parte, ámbitos o contextos que incluyen y determinan –a través de múltiples mediaciones que van de lo social a lo material– los objetos por así llamarlos, específicamente arquitectónicos y, por otra parte, dimensiones, estructuras o sistemas que requieren su propia delimitación epistémica e indagación historiográfica, al menos para conocer mejor su propia lógica evolutiva y la de aquellas producciones que, como el *urbanismo* o la *planificación*, también poseen una historia específica.

Por último, la estructura de este libro en relación al plan del Seminario en que se basa, pretende concluir con algunas referencias o lineamientos que apunten a la cuestión del *método* en lo relativo al *métier* de la historia de la arquitectura, tanto en su aspecto *productivo* (es decir: la investigación histórica, o sea la producción de nuevo conocimiento histórico) cuanto en su aspecto *reproductivo* (es decir: la enseñanza de la historia, doblemente problematizada en tanto [1] enseñanza de cierto *saber contributivo al conocimiento disciplinar de la arquitectura* y en particular, de sus *prácticas proyectuales* y [2] *enseñanza en sí de la historicidad del factum y pensum arquitecturales*). En este último ítem del plan del seminario que funda este libro, se establecieron algunas aportaciones al *corpus* y a las estrategias de conocimiento de tal *corpus*, tanto en relación a la investigación como a la enseñanza de la historia de la arquitectura.

No con voluntad taxonomista ni menos con inquietudes excesivamente ligadas a una suerte de omnipotencia formalista (de los objetos que pretenden explicarse históricamente) se pretende completar o complementar la enunciación más propositiva de los temas previstos, con una breve

presentación y discusión de referencias arquitecturales, obras o proyectos preferentemente modernos sobre los cuales pueden desplegarse argumentos o problemáticas que inevitablemente deben anudarse con las consideraciones generales: un *subir/bajar* desde / hacia obras-argumentos o resultados-proposiciones creo que sigue formado parte de la *dialéctica entre cosa y concepto* en la cual todavía deberá dedicarse bastante tiempo desde el trabajo historiográfico propendente a un fortalecimiento de la teoría de la disciplina. Se ha elegido así un breve conjunto de referencias que son en sí, depositarias en alguna medida de reflexiones historiográficas (ya sea como trabajos formulados dentro de alguna clave histórica o bien como proyectos que deben incorporar conocimiento histórico por ejemplo, en operaciones de restauración o en general, de aquello que Benevolo llamó *retrospectos*, como otra categoría de *proyectos* que afirman el prefijo *re* en lugar del prefijo *pro*; *volver a* en lugar de *ir hacia*) y en general, objetos históricos en sí, objetos que hacen parte de cierta discursividad histórica, a veces consagrados dentro de narraciones sistemáticas y otras de comprobada resonancia en la memorabilidad que pueden suscitar en los medios a que pertenecen.

En definitiva, como se pretendió en el Seminario de base, este libro procura abrir un campo de discusión-actualización más que formular una tendencia o canon metodológico acerca de enseñar/investigar en Historia de la Arquitectura, siendo que la amplitud de temas y circunstancias inducen más bien a la reflexión teórico-epistemológica en torno de las específicas condiciones y objetivos del trabajo de cada uno de nosotros (de cara al campo o agenda temática que ojalá pueda abrir o proponer el trabajo seminario abordado).

Puesto que sería deseable que tal reflexión –y eventualmente, un ulterior enriquecimiento de la didáctica y de la producción genuina de nuevo conocimiento– ocurriera primero dentro de quienes trabajamos en los temas históricos dentro de las escuelas de arquitectura y luego, en el colectivo

Introducción

general de enseñanza e investigación en tales ámbitos.

Quizá todavía por bastante tiempo deberá esperarse que el trabajo histórico siga siendo fundamental a la hora de perfeccionar el fundamento teórico de la disciplina de la Arquitectura y también de la pertinencia crítica con que evaluar los resultados prácticos de la profesión.

Tentativa de mapeo historiográfico
de la modernidad arquitectónica

C01

Tentativa de mapeo historiográfico
de la modernidad arquitectónica

C01

Las historizaciones más o menos profesionalizadas de hechos artísticos y culturales, con ser parientes *pobres* de la historia a secas (o bien: de la historia política y social) tienen empero una cierta larga tradición historiográfica, que dentro de la continuidad occidental reconoce productos tan *sui generis* como los álbumes de dibujos medievales de Villard o las *Vita* de Vasari, unos vinculados al registro evolutivo del saber tipológico-proyectual y otros relacionados con la personalidad sustantiva de productores dotados de genio y por tanto, anticipadores de época: no sería aventurado proponer que esas tendencias historiográficas (el producto/el productor; la obra de arte/el artista) han motorizado el sustrato de las historias artísticas, oscilando entre un polo más objetivo o técnico a uno subjetivo o creacional, pero siempre fuera de indagaciones en torno de ciertas contextualidades más externas pero determinantes de posturas o *manieras* aisladas.

Probablemente sea esa doble connotación –lo objetivo-técnico y lo subjetivo-creacional– la que otorgue al *conocimiento histórico de arquitecturas precedentes* un valor significativo en la conformación de plataformas *teóricas de nueva arquitectura*, de modo que suele establecerse cierta correlación entre *conocimiento proyectual* (o sea, si se quiere, *teoría del proyecto* o *teoría de la arquitectura* desde la perspectiva de basamento epistemológico para la producción de nueva arquitectura) y *conocimiento histórico de lo proyectual previo*, correlación que tal vez alcance un auge dentro del dominante sesgo *operativista* de la historiografía arquitectónica de la modernidad.

Después de la modernidad –ya en la condición posmoderna de una crítica a la modernidad y de una asunción de la relatividad multicultural, el fragmentarismo y la consecuente disolución de los *grandes relatos*, entre otros, los historiográficos– si bien la historiografía de la arquitectura deja de ser *operativista* (e incluso cuestiona duramente tal propósito) los criterios analítico-críticos que provee esa nueva historia culturalista, inductiva y

programáticamente fragmentaria sin embargo no dejan de nutrir, al menos desde su finalidad crítica, cierta conducción del filamento teórico-epistemológico del proyecto contemporáneo, por ejemplo en propuestas que van desde Rowe o Tafuri hasta Porphyrios o Vidler.

En algún sentido el sesgo socio-cultural de Burkhart inaugura desde el siglo XIX una tendencia menos centrada en el tándem obra/artista que tendrá un complejo y múltiple correlato en investigaciones ulteriores de un vastísimo elenco de trabajos, desde el *dilettantismo* oxbridgeniano –ejemplificable en Pater y hasta en exponentes lejanos como Mario Praz– hasta los modelos poswarburgianos como los trabajos de Ginzburg sobre Della Francesca o Tiziano o los de Alpers sobre la escuela flamenca.

Tal vez el generalismo de preferenciar grandes construcciones epocales de sentido –como las historias *estilísticas*– en lugar del registro más bien biográfico en torno de la *irradiación* de obras/autores, establezca otra característica identificatoria de la historiografía artística moderna (digamos: la que nace en el siglo XIX) ciertamente más cercana de generalizaciones fácilmente devenidas en construcciones teóricas o marcos interpretativos más teórico-hipotético-ideológicos que históricos: unas historias pues, más bien deductivas de hipótesis generales o aún prejuicios, que anticipan o explican la cuasi inclasificable producción personalizada, como se planteará en las posturas de Wöflflin, con su creativa elaboración del dualismo nietszcheano de lo apolíneo/dionisiaco, devenido clásico/barroco o visual/táctil.

En tal contexto, la identidad conformativa de una historiografía específica de la arquitectura (y menos todavía, de la ciudad y las transformaciones territoriales) carece de maduración y especificidad, de modo que las historias premodernas de arquitectura parecen ser más bien capítulos de trabajos de historia del arte y a su vez, los trabajos vinculados a los cambios y procesos de urbanización forman a menudo parte de estrategias sociológicas o histórico-geográficas (como aparecerá en

Cattaneo, Halwbachs, Braudel o Sorre) así como las historizaciones acerca de las articulaciones entre arquitectura y ciudad son casi inexistentes durante el XIX, salvo aportes muy fácticos y casuísticos ligados a los trabajos de historias locales o comarcales.

Historiografía de la Modernidad

Un estado de la cuestión en torno de la arqueología de la historiografía de la arquitectura tal como madura o eclosiona en la modernidad probablemente deba ceñirse a los apuntes precedentes, de los cuales mal emerge una aportación a clarificar la entidad disciplinar, tanto en cuanto a las preferencias en torno de biografías de artistas como de repertorizaciones estilísticas ejemplares e incluso colateralmente, en torno de geografías históricas más interesadas en construcciones de tradiciones vernaculares o tipologías suprahistóricas en vez de reconocimientos de innovaciones devenidas de relaciones arquitectura/ciudad.

La historiografía de la modernidad, más bien ya durante el siglo XX, se presenta con mayor productividad y fecundidad no sólo en su condición específica sino además y sobre todo, como aportación a la maduración del propio fenómeno llamado *Movimiento Moderno*, cuya entidad es más bien la de una *construcción historiográfica* –por ejemplo en los trabajos de Giedion– antes que una *realidad histórica*. La importancia de la historiografía canónica moderna en la constitución del fenómeno mismo de la arquitectura moderna sólo recientemente empieza a analizarse, ahora más como fruto del método histórico y de la investigación más minuciosa de documentos y registros fehacientes, por fuera del rol de *compañeros de ruta* cumplidos por ejemplo, por el citado Giedion, Russell-Hitchcock, Richards o Zevi, escritores de unas historias casi coetáneas a los hechos que pretendían registrarse y por tanto, feroces selectores de los mismos con vistas a producir ciertos efectos de sentido teórico.

El sedimento universalizante y generalizador de la historiografía moderna puede reconocerse como una

consecuencia o consumación del programa iluminista, específica o centralmente alrededor de la historiografía *ascendente* y pro-mundializadora de Hegel: la monografía preparada por D. Porphyrios a inicios de los 80 (*On the Methodology of Architectural History*, una compilación de pequeños ensayos de historiadores sobre historiadores, *Architectural Design Profile I-II*, Londres, 1981-2, texto al que volveremos en referencia a diversos pasajes y propuestas de su miscelánea estructura) partía –en el ensayo de E. Gombrich, *Hegel and Art History*– por reconocer a Hegel como el padre de la historia (¿moderna?) del arte, no a Winckelmann (que patrocinaba al clasicismo como *non plus ultra* o como *fin de la historia*), al imponer argumentos a la vez de trascendentalismo estético, *historical collectivism* (o eso que une arte al *spirit of nation* y que restringe o contextualiza la autonomía creacionista del genio) y determinismo histórico evolutivo; algo que estructuraba una relación más compleja entre materia y espíritu y que superaba el estado que Hegel identificaba como *pre-arte* (*vorkunst*) –propio por caso, del simbolismo del arte egipcio– y desembocaba en un evolucionismo dominado por la razón iluminista según el cual la sociedad modelaba una cultura y una sociedad universal propendía a un estado ideal de civilización mundial. También podía entenderse, a la manera hegeliana, el pasaje de la objetividad escultural pagana a la subjetividad pictórica cristiana y de allí a explicar el devenir del romanticismo, ya en pleno territorio teórico de la estética de Wölfflin y su categoría del *espíritu del tiempo*, noción que en cierto sentido articula un desarrollo conceptual que va de Hegel a Wölfflin y que podría contener argumentos historiográficos de Burkhardt, Riegl y hasta Panofsky.

La modernidad, como consumación del ideal iluminista ético-estético universalista o civilizatorio conforma una estrategia interpretativa que se articula en la teoría habermasiana de la comunicación, como sustituto o evolución de lo cultural sobre lo social, y en todo caso, como estatuto si no de un *fin de la historia* identificado con la forma política ideal del Estado, de un estado ideal

de la historia mundializada en torno del apogeo absoluto del intercambio de comunicaciones simbólicas y de la plenitud de tales intercambios en torno de una condición de consenso: Habermas introduce así la posibilidad de analizar la relación entre la *modernización socio-económica* y la *modernidad artístico-cultural*, como dimensiones ético-estéticas del proyecto iluminista, así como aspectos no necesariamente interrelacionados o mejor aún, carente de la hegeliana suposición de una determinación del proceso de la modernización respecto del proceso de la modernidad.

La construcción conceptual habermasiana podría vincularse –al menos desde nuestra pretensión de establecer un plano de comprensión de la historiografía de la modernidad– con dos discursos complementarios aunque eventualmente divergentes: la investigación de Foucault acerca de la arqueología de los saberes/poderes inherentes a la instauración de pretensión universalizante del dispositivo de la modernización y su crítica consecuente al relativismo de tal construcción histórica (o bien, mejor, al fracaso de una racionalidad iluminista omnimoda y triunfante) y las proposiciones de la *Teoría Estética* de Adorno en torno de una posible autonomía crítica de la modernidad como espacio cognitivo susceptible de criticar la modernización, en tanto la obra de arte moderna inorgánica termina por configurarse como un proceso de crítica, si bien infructuosa, a la universalización de las mercancías.

Tendencias, productos, estrategias

Para acercarnos a la tentativa de mapeo historiográfico que enuncia el título de esta sesión podríamos pues intentar proponer una hipótesis acerca de matices o derivas dentro del *episteme* de la modernidad, aceptando tanto la postura habermasiana de la determinación modernización/modernidad, como la crítica foucaultiana a la consistencia universalista de la racionalidad de la modernización cuanto el planteo adorniano acerca de la potencia crítica de la modernidad respecto de la alienación antiemancipatoria del

proceso de la modernización, argumento de resonancia marxiana, al menos en cuanto a la inversión de determinaciones que Gramsci planteará para una crítica a la infraestructura desde el espacio político de la superestructura y que hoy autores como Laclau o Žizek reflotan en el análisis de una contemporaneidad cultural signada por la lucha por hegemonías.

Podría así, aun a riesgo de excesivas simplificaciones como suele ocurrir con las cartografías o tópicos conceptuales, proponerse el siguiente esquema que plantea tendencias en la historiografía arquitectónica dominantes en cada etapa histórica de desarrollo de la modernidad:

ETAPA	Protomodernidad	Modernidad	Posmodernidad
TENDENCIA	Filologista	Operativista	Culturalista

Ahora intentaremos precisar algunos términos de dicho esquema para abordar una primera caracterización de tendencias (y por tanto, de sus consecuentes productos y estrategias historiográficas) dentro de los diversos intentos de historizar la modernidad arquitectónica.

Caracterizamos como *tendencia filologista* a la emblemizada por la Escuela de Warburg, dentro de una pretensión genealogista – de resonancias nietzscheanas – que se interesó más que en *programar* la modernidad en descubrir filones constitutivos de la misma, casi como aparato erudito de apoyatura al argumento hegeliano de una consumación civilizatoria articulada por el programa iluminista. Por tal razón, los productos historiográficos filologistas rezuman un enfoque arqueológico, sobre todo al establecer orígenes de la estética moderna en la producción artística renacentista, argumento de la *modernidad larga* que retomaría Tafuri.

La *tendencia operativista* es la que discurre como coetánea de la modernidad más canónica, la dominada por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX y la que presencia –aunque fugazmente– una maduración del ideal hegeliano de articular un programa ético

racionalista con un programa estético moderno, una mejor correlación entre modernización y modernidad, entre ética socialista-emancipatoria y estética racionalista. Aquí aparece el discurso operativista como el de una historia de esclarecimiento y apoyatura de dicho apogeo; una historia por tanto, dominada por selecciones (y exclusiones) arbitrarias y audaces y por la vocación de aportar –desde esta paradójica historia anti-histórica: en tanto una historia que absolutiza el valor de la innovación moderna– un sustrato teórico y tal vez, hasta una metodología de producción, al problema de llevar adelante el modo moderno de proyectar, un modo que necesita articular las novedades estéticas vanguardistas con los requisitos de inserción en el plano de la necesidad social y la esfera de lo público inspiradas en el cuadro evolutivo del *welfare state*.

La *tendencia* que simplícidamente llamamos *culturalista*, emerge, casi en un discurso referente a la clausura de la modernidad como ideal civilizatorio universalizante (y por tanto, al reconocimiento político de la inviabilidad de una modernización iluminista triunfante y generalizada: sin estado de bienestar o modernización mundializada ¿para qué atenerse a la universalidad superestructural de la cultura de la modernidad ?) de donde devienen varios corolarios que definen vertientes ideológicas para este momento de producción. Por una parte, un abandono de la relación modernización/modernidad que implica centrarse en el problema de la producción de cultura, la producción de discursos terciarios que han abandonado su pretensión de contribución al hábitat resolutive del ideal de la modernización: esta postura resitúa el problema de la arquitectura en una dimensión superestructural, simbólica, estética, casi de una vuelta a un estatus prehegeliano según el cual abandonada la heteronomía de la función (exigencia del mundo de la modernización) la arquitectura puede retornar a ser nuevamente, predominantemente una práctica artística, incluso reteniendo la potencia crítica asignada por Adorno, aunque desde luego, muy disminuida si no

extinguida, su inserción en la producción del mundo real urbano posmoderno.

Quizá en torno de esa vertiente que Adorno asignaba al potencial crítico y político del arte moderno, otra forma de caracterizar aportes de esta tendencia epocalmente posmoderna, sería aquella de enfatizar el *análisis histórico* como *análisis crítico*, sobre todo de la imposibilidad de fugar de la omnipresencia de las mercancías. Con ello se vuelve a una dimensión del trabajo historiográfico que reubica los problemas técnicos del proyecto y los problemas de creatividad subjetiva del proyectista en marcos contextuales signados por condiciones que muestran la absolutización de las mercancías, dentro del despliegue del modo capitalista: estas serían algunas de las aportaciones de la escuela veneciana liderada por Tafuri, que por su propia lógica discursiva acometerá la destrucción del ingenio operativismo de las historiografías modernas, a menudo restableciendo continuidades con la tendencia filologista (Tafuri revalorando a Panofsky, Dal Co a Wittkower o Teyssot a Kaufmann) aunque tal vez, ya no *genealogista* sino más bien, *teleologista* apocalíptica.

Un tercer fenómeno de talante posmoderno –o *posestructuralista*– caracterizaría una parte de la postura *culturalista* y es la asunción del fragmentarismo o la clausura de la voluntad de construir relatos globalizadores o historias totales, salvo que éstas resulten del ensamblado de pinceladas o fragmentos: proceso éste que se advertiría en los cambios por ejemplo, de Frampton, desde su *Historia crítica* a la historia virtual de los episodios ligados a los defensores de la tectónica semperiana. Este criterio también tópico o paisajístico se verificará desde luego en la colección de ensayos aislados de Rowe (por ejemplo, en la búsqueda de analogías formales entre Palladio y Le Corbusier, en la reflexión sobre la transparencia y su investigación en tanto construcción de un tópico moderno por excelencia o sus significativas exploraciones *de borde* por los modos de proyecto proto-modernos ecléctico-vernaculares o por el análisis de las relaciones arquitectura-ciudad connotado por

la recurrencia al *nolfiano* esquema lleno-vacío) y en las historias sesgadas de Collins (un intento de navegar por las formas de producción histórica de sentido, desde los procedimientos miméticos premodernos a los alegóricos romántico-historicistas-eclectico-protomodernos) o de Banham (un metarrelato ligado a la evolución de las ideas técnicas como fundamento del proyecto).

En las tensiones propias de cierta historiografía culturalista podría advertirse mayor predisposición a unas *historias de corpus*, no de *modos productivos*; unas repertorizaciones de hechos –proyectos, posturas, *performances* exitosas que encajan en totalidades historiográficas *ad-hoc*– antes que verificaciones más detalladas de las formas en que se producen los objetos arquitecturales.

Porphyrios –en *Notes on a method*, su ensayo de cierre del número monográfico de AD al que ya referimos– después de asumir la hegemonía hegeliana en la historiografía de la arquitectura (es decir, toda esa pasión discursiva sobre la perduración de la *idea*, desde el concepto de *weltanschauung* hasta el de *zeitgeist*) plantea la necesidad de otra historia, en la que un posicionamiento más consciente en lo político-ideológico permita explorar las relaciones históricas entre un resultado y sus condiciones de existencia, como una *relación de producción*, no de *expresión*.

Postura que implica romper e invertir la *relación deductiva idea-obra* (según la cual, cada obra es una manifestación fáctica de un determinado *zeitgeist*) y *negar la autonomía de lo subjetivo* (dable en la noción de creación, en la unidad artista-obra, etc.). Por tanto dirá Porphyrios, *podría reperiodizarse no cómo se presenta el objeto (según el uso de categorías expresivas) sino cómo se produce*.

Sin embargo, no se trataría de un materialismo ramplón, sino incluso de asumir y entender categorías productivas *complejas* –como las que implica la noción de *problemática* en Althusser o de *dispositivo* en Foucault– que permitirían abarcar escenarios productivos más sociales que técnicos, como la categoría decimonónica de *convenance* (que funde

moralidad, legibilidad o *modus* propio de la *arquitectura parlante*, adecuación de lo cultural y lo político –abarcando lo privado y lo público-, etc.).

Esta flexión porphyriana de *lo productivo* dentro del espectro culturalista implicaría al menos, enfatizar metodológicamente dos tipos de relaciones en la realización de un análisis histórico a saber [1] *las relaciones entre la arquitectura y otros discursos* y [2] *las relaciones entre la arquitectura y la vida político-económica*. En el segundo tema Porphyrios ejemplifica con el modo de trabajo de J.Ackerman en su estudio sobre Miguel Ángel, referencia que nosotros podríamos extender a los estudios tafurianos sobre el Renacimiento en Venecia y Florencia.

El sesgo productivista dentro de estrategias culturalistas podría advertirse asimismo en los estudios de Kostof sobre la *profesión* (o sea, las condiciones de producción previas a la existencia de ciertas arquitecturas, como el análisis que presenta de la organización del trabajo en Santa Sofía o en El Escorial –Isidoro de Mileto y Juan de Herrera armaron equipos de obra a la manera militar– cuestiones centrales que deben conocerse y entenderse como previas y fundantes-posibilitantes del resultado arquitectónico historiográficamente consagrado) o en la constatación proyectualista que la influencia de Rowe produjo sobre Stirling –según éste lo reconociera– o los emergentes proyectuales de la inserción de Rowe en lo que se llamó la experiencia de los *Texas Rangers* (el trabajo crítico-proyectual que Rowe cumple en la tejana Universidad de Austin entre 1954 y 1956, junto a Hedjuk, Hoessli, Slutzky y Hodgden) .

De los filologismos

Si bien se trata de un debate más propio del arranque moderno de la historiografía artística, es probable que la tendencia filologista aplicada a los discursos arquitecturales se inicie con la confrontación de Riegl con Semper, polémica que atraviesa la segunda mitad del siglo XIX y que es muy fecunda en el análisis del origen de un *modus* de hacer

historia. Si bien se inscribe dentro de la resonancia de la estética hegeliana (negando las categorías kantianas) esta polémica se vincula a la búsqueda de fundamentos simbólico-visuales en el entendimiento de los objetos artísticos, dentro de un arco conceptual que iría desde la noción rieglana de *kunstwollen* (voluntad de forma) a la construcción de significaciones que enhebrando aportes de Nietzsche, Wölfflin y Sedlmayr confluirá en las posturas del grupo Warburg y explícitamente en los procedimientos de tipificación del sentido que su fundador inspirará y trabajará: el concepto de *Atlas* desarrollado por Aby Warburg (*Mnemosyne*) y la utilización de la idea de *pathosformeln* (tendencia a la formulación de patrones de regularidad-recurrencia formal devenidos de configuraciones psicosociales convergentes) lo que intersecta finalmente conductas recurrentes junto a palimpsestos de resultados; técnica articulatoria que se evidenciará después en trabajos de Benjamin (sobre todo en el inconcluso libro de los *Pasajes de París*, que iba a componerse íntegramente con citas), Buck-Morss (en su *Dialéctica de la mirada*, el extenso ensayo consagrado a estudiar el proyecto benjaminiano sobre los pasajes, puros borradores y fragmentos diseminados) y Krauss (concretamente en su incisivo ensayo sobre *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*).

Algo de estas intenciones de articulación de recurrencia empático-programática y divergencia productiva también se evidenciará en las investigaciones de Kaufmann, aunque en este caso más orientadas a proponer argumentos de dogmaticidad lógica (que podrían explicar la metodología *Beaux Arts* pero también a desviaciones áulicas como en Boullée o sublime-patéticas como en Lequeu). Sin embargo los orígenes estéticos modernos del filologismo warburgiano estarían más bien en la indagación de *pathosformeln* en la edad barroca, historización a la que también se refiere Benjamin en su idea del *trauerspiel* (drama barroco) como forma discursiva protomoderna compleja y genealógicamente fundante de una producción de sentido fuertemente alegorizante.

Estas bases estéticas modernas desde lo barroco y la importancia de las teorías de la forma apoyarán una visión de la Arquitectura como arte y del proyecto como producción de sentido histórico-visual.

J. Rykwert –en su ensayo *Gottfried Semper and the problem of Style*, en la antología porphyriana ya citada– se centra justamente en la significación historiográfica relevante de la introducción de la categoría de *estilo* a partir de la edición del *Der Stil in den Technische und Tektonischen Künsten* semperiano en 1863. Semper aparece como decididamente embarcado en una teoría de la *aparición de estilo* que tiene que ver con la *envolvente* o la definición empírica del objeto a partir de su *superficie*; teoría que si bien tiene mucho que ver con las artes espaciales –la escultura y la arquitectura– sin embargo es situada en el reconocimiento de la condición arquetípica de los *objetos textiles*, basamentos o núcleos generadores de estilo y a la vez, sólo superficies, que pueden empero, generar topologías. La importancia otorgada al *factum* textil se relaciona con las expresiones *noth* y *naht* que significan *yuxtaponer* o *articular* y que están en el origen etimológico de la palabra *knot* o *nudo* en español: la fabricación del nudo es así, punto de partida de la envolvente o superficie textil, símbolo técnico y forma de artizar la necesidad o conjunción de arte y técnica, momento de confluencia de destreza manual y voluntad expresiva. Estos argumentos apuntalan la singular idea semperiana de *tectónica*, ya muy distante del concepto clasicista de los órdenes verticales y de la transmisión de las cargas al suelo. La idea textil-vegetal de Semper es la que sedujo a Frampton, como punto de partida de sus *Estudios sobre cultura tectónica*, su conservadora revisión de la modernidad *dura*.

La polémica con Riegl será la que surge de la oposición entre la *kunstgewerbe* (arte como fusión con oficio o destreza fáctica, algo reminescente de la compleja noción griega de *tekné*) semperiana y la *kunstwollen* (deseo o voluntad de forma) en que se basa la estética y la axiología historiográfica de Riegl. De allí, el camino se bifurca entre estas concepciones, ya que las teorías semperianas inspirarán

tanto la creación de las *Werkstatte* (1900) como del *Werkbund* (1907) y el acuñamiento más tardío del concepto de *sachlichkeit* (objetividad) formulado por A. Litchwark y que también explica el debate de 1914 entre el *semperiano* Muthesius y el *riegliano* Van de Velde.

El filósofo A.C. Quintavalle –en su estudio *The philosophical context of Riegl's Stilfragen*, también insertó en la antología de textos compilada por Porphyrios– se centrará precisamente en las propuestas que contiene *Stilfragen* (Problemas de Estilo) libro de Riegl editado en 1893 y réplica explícita, tres décadas más tarde, del tratado *semperiano* sobre el mismo tópico. Las preceptivas estéticas de Riegl, al contrario del pragmatismo *semperiano*, se inscriben en la larga tradición ontológico-estética kantiana, a través de influencias y derivaciones de ese pensamiento en Herbart y Zimmerman (cuyo tratado *Estética*, editado en 1858, parece haber influido grandemente a Riegl) . Riegl propone establecer una historia evolutiva de la decoración/ornamento como condición esencial de la *kunstwollen* o voluntad de forma históricamente determinada, en contrario al argumento fáctico-productivista *semperiano* del *savoir faire* empírico y su evolución como el supuesto otro motor alternativo de la evolución del estilo.

Las propuestas *rieglianas* –que clasifica obras de arte ligadas con la *percepción* (en las que la *kunstwollen* se basa en la *figuración*) y obras de arte ligadas con el *pensamiento* (en las que la *kunstwollen* se apoya en la *lírica*)– también conjuga importantes filones del pensamiento estético dieciochesco, desde el positivismo de Taine y Comte (que canalizaría las *gramáticas del arte* y la clasificación de los estilos ornamentales), la condición fundante o arquetípica del arte romano (Wickhoff), las tipologías de historia cultural (Burkhardt) y el procesamiento de las *manieras* individuales o gestuales que por entonces ponía de moda el enigmático erudito Lermolieff-Morelli que inspiró el método analítico freudiano y el llamado *paradigma indicario* propuesto en la microhistoria *ginzburgiana*.

Esta pequeña exploración alrededor de la formación y desarrollo de la tendencia filologista podría completarse con un resumen de las ideas que G. Neri propone en su ensayo de la compilación porphyriana indicada, *The artistic theory of Erwin Panofsky*, girando alrededor de las novedades conceptuales y metodológicas que propone este notorio miembro de la escuela warburgiana con la publicación del libro *La perspectiva como forma simbólica*, aparecido en 1927. Panofsky, al parecer influenciado por la corriente que uniría el pensamiento ontológico kantiano con las ideas de lo simbólico-antropológico acuñadas por Cassirer, parte por cuestionar el carácter extremadamente *subjetivista* de las categorías *rieglianas*, sobre todo su concepto de *kunstwollen*, que la mirada más rigurosa de Panofsky entiende como de escaso valor historiográfico.

Precisamente nuestro autor reclamará la necesidad de poseer categorías teóricas para fundamentar la consistencia de los análisis históricos, categorías que hará jugar entre las nociones de *lo iconográfico* y *lo iconológico*, si se quiere respectivamente, el manejo individual o subjetivo del arsenal figurativo simbólico y el manejo social u objetivo de la materia prima simbólica que fuera de las condiciones productivas fácticas sería el elemento primordial de la *artisticidad*. También sería esa disponibilidad iconológica lo que puede explicar producciones complejas dentro de una misma época histórica como las relaciones entre escolástica y estilo gótico o de aplicaciones del dispositivo *perspectívico* en diferentes campos artístico-discursivos, temas que trató Panofsky, el segundo de ellos profundizado por un discípulo lejano, Michael Baxandall.

La posibilidad de recategorizar teóricamente el modo de realizar la investigación histórica se vincula, en Panofsky, con la necesidad de superar las limitaciones de la historia empírica, imponiendo en tal sentido, las posibles diferencias entre verdad y verosimilitud, entre verificación y conjetura, y en definitiva quizá, el punto de partida de la metodología filologista-hermenéutica que luego estructuraría

filosóficamente el *Warheit und Methode (Verdad y Método)* de Gadamer (1965) con la exploración de la validez de las tres categorías clásicas de la exégesis de textos, juntamente válidos para desentrañar la totalidad de los significados: la *subtilitas intelligendi* (para alcanzar la comprensión del texto), la *subtilitas explicandi* (para interpretar el texto) y la *subtilitas applicandi* (para insertar el texto en la era del exégeta).

De los operativismos

La tendencia historiográfica que llamaríamos *operativista* descarta en cierto sentido, la densidad cultural-icnológica de las historias de sesgo filologista y asume una mayor especificidad o recorte en relación al *corpus* específico de la arquitectura, que por asignársele mayor importancia a lo funcional-científico posterga la inserción de la producción arquitectónica dentro de los repertorios artísticos, como había sido predominante en las historias precedentes. El elogio de la ciencia y la tecnología implicará situar la historia de la arquitectura moderna más bien como un capítulo aplicativo de algunos efectos de la revolución industrial, como la producción seriada, la relevancia de objetos maquinicos, la novedad fáctica de nuevos materiales como las aleaciones metálicas o el cristal y sus efectos consecuentes de liviandad y transparencia y la positivización de algo hasta entonces casi demonizado, como era la inserción en la urbanidad compleja del mundo metropolitano y sus temas inherentes a la densidad, la altura, la velocidad, etc. Podría pensarse, desde las posturas precedentes, que ello acarrearía una cierta voluntad de desestetización, una suspensión de la relevancia de categorías generalizables y estables del gusto que en rigor, se avenía a acompañar el criterio rupturista que establecían los programas vanguardistas del futurismo, constructivismo, expresionismo, cubismo, neoplasticismo, etc..

La aparente mayor especificidad de los discursos operativistas quizá no alcanzaba a equipararse con una profesionalidad historiográfica *ad-hoc*, ya que emerge una categoría casi *amateur* de historiadores cuya formación

estaba más bien ligada a los estudios arquitectónicos antes que a los históricos y menos aún, a los de historia del arte. Por eso no sería extraño comprobar que la tesis central que define (y en cierto sentido, desde el *pensum* histórico riguroso, descalfica) esta tendencia sea preferentemente convalidar el proyecto simultáneo a la operación historiográfica, con esa figura de compañero de ruta que tan bien iba a representar Giedion.

Uno de los puntos de partida del revisionismo historiográfico moderno será el de cuestionar la construcción epistemológica de la arquitectura de raíz filologista, es decir, la arquitectura tardo-barroca pero también toda la arquitectura del XIX, que ahora perdía relevancia en aras de la simplificación requerida y del estado de ruptura y novedad absoluta. Quizá sólo P. Collins –en *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución:1750-1950*, libro que aparece en 1965– se atreve a expandir ese subsuelo fundante de modernidad que era la protomodernidad de las *arquitecturas de ingenieros* y los movimientos *Arts & Crafts* llevando su teoría unificatoria en lo epistémico a las novedades instauradas desde mediados del siglo XVIII e incluyendo protagónicamente la diversidad de problemáticas propias del neoclasicismo, romanticismo y eclecticismo (desde los *cottages* y el *picturesque* hasta los múltiples rostros de las arquitecturas analógicas o *parlantes*), actitud programática bastante atípica para la modernidad historiográfica madura y que tendrá sólo un par de vástagos tributarios tardíos, de 1980, año en que se publican *The rise of Architectural History* de D. Watkin y *Le machine imperfette. Architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo*, de P. Moracchiello y G. Teysso.

Podríamos hipotetizar que la tendencia operativista se organiza a través de cuatro grandes objetivos. El primero y principal quizá sea el de delimitar la historicidad previa, es decir, establecer de una manera arbitraria, unos orígenes casi absolutos de una radicalidad moderna que elimina la verdad histórica de las largas duraciones (por ejemplo, la que había trabajado Wittkower, con la ayuda del joven Rowe,

en torno del *modus* proyectual de la villa palladiana, esa composición o motivo de ensamble de 9 rectángulos que podía atravesar una historia larga y terminar verificándose en modos proyectuales como el *raumpian* loosiano o la Villa Stein (busierana). Casi un canon de esta tendencia será pues el de unos orígenes heroicos, casi mitológicos, a veces protagonizado por nobles y toscos tecnólogos –como la familia Darby o el *entrepeneur* Telford–, a veces encarnado en mitos de fundación cercanos al artesanato a-histórico como el que exhiben pragmáticos diseñadores como Morris, Webb, Voysey o Prior y aun personajes orbitales a la europeidad como los californianos Greene o Maybeck, de donde provendrá otra saga de individualistas de neocultura *spirit frontier* como Sullivan o Wright.

La *historia* será, en manos de los operativistas historiadores modernos, preferentemente *historia moderna*, cuyo alcance y delimitación será una de las tareas de la metodología selectiva de organización de este discurso. El texto de N. Pevsner, *Pioneros del Movimiento Moderno. De Williams Morris a Walter Gropius*, que aparece en 1936, es uno de los que instituye cronologías y episodios-temas-obras-personajes dentro del carácter canónico de esta producción. Aquí se habla por primera vez de *movimiento* –dando un carácter más elástico e inclusivo a las propuestas modernas y abarcando sus diferencias estilísticas– así como se instituye un marco material-objetual más amplio a la producción, de lo que emerge la noción de *industrial design*. En 1968 Pevsner revisa y hasta autocrítica esta concepción cuando publica su colección de ensayos *Studies in Art, Architecture and Design* (en español se edita en 1983), cuya primera mitad estará dedicada al tema *From Mannerism to Romanticism* que se compone de ocho ensayos de temáticas nitidamente premodernas, así como su segunda parte –*Victorian and after*– incluye un ensayo final en que anuncia el *retorno del historicismo*.

Un segundo objetivo de la historiografía operativista moderna parece ser el proponer canonicidades estéticas sin planteos ontológicos sino empíricamente: esto es, relativizar

el modo neoclásico-historicista de componer según cánones de organización topológica más disposiciones ornamentales, y auspiciar cierto experimentalismo de prueba y error equivalente al modo transgresivo y evolutivo con que se desarrollaban las vanguardias artísticas.

En realidad en parte se trataba de reconocer, valorar y aceptar un nuevo método de proyectar, cuya formalización didáctica podría serle atribuida a la enseñanza Bauhaus, sintetizada por ejemplo en el manual que L. Moholy-Nagy publica en 1929 bajo el título *De los materiales a la Arquitectura*, un enfoque que ahora se puede ver como crudamente positivista mezclando aportes de Comte con Semper. Los comunicadores de este *abstractum* metódico, a partir del cual será posible generar una selección y una narración de la arquitectura moderna fueron, además del citado Pevsner y de Benevolo y Giedion –a quienes nos referiremos más detalladamente más abajo, fundamentalmente Zevi, Behrendt, Richards y Russell-Hitchcock.

Zevi arranca con una manifestación selectiva de su arquitectura apologizable –*Verso una architettura organica*, editado en 1945, seguida de una monografía sobre Wright de un par de años más tarde– a partir de la cual avanza en la proposición de un marco teórico-epistemológico tributario del *kunstwollen* riegliano y valorizador extremo de la cualidad del espacio –*Saper vedere l'architettura*, de 1948, que alcanzará una notable repercusión en los programas didácticos– y finalmente la proposición de una *historia de tendencia* –la *Storia dell'architettura moderna* que Einaudi publica en Turín en 1950– cuyas casi 800 páginas delimitan una modernidad signada por el arco que va desde los formalismos y expresionismos hasta la consagración organicista, el modelo *garden city* y los empirismos regionalistas ejemplificados en Aalto.

Los doce capítulos del libro recorren la génesis y la primera edad de la arquitectura moderna (de los *Arts & Crafts* a Behrens y Loos), la eclosión y crisis del racionalismo (cuya mayor *fecundidad poética* atribuye a Mendelsohn), el

surgimiento de un organicismo europeo (inglés y escandinavo) y varios capítulos dedicados a la experiencia de USA, antes del capítulo final destinado a reflexiones historiográficas que se ocupan de adscribir al modelo evolutivo de Goethe y Vico (*corsi e recorsi*) en la célebre helicoide ascendente y dual, de maduraciones expresivas orgánicas seguidas de decadencias racionalistas.

La aportación de Zevi ayuda a entender una tercera clave de la historiografía moderna que gira en torno de la revisión de la dualidad nietzscheana de lo dionisiaco versus lo apolíneo ahora presentada como dialéctica entre organicismo-expresionismo/ racionalismo. Si Zevi apostaba por la prevalencia de lo organicista en la definición de lo moderno, el ingeniero alemán W. Behrendt, autor de *Modern building. Its nature, problems and form*, editado en USA, donde estaba exiliado, en 1937 (en español aparece en 1959), aboga por la importancia definidora de modernidad del ala racionalista para lo cual también hace su correspondiente recorte y selección valorativa. Son cinco sencillos capítulos y 56 imágenes: el desarrollo conceptual reclama una continuidad del pensamiento moderno con la racionalidad clasicista ejemplificable en Goethe y la relevancia de los nuevos materiales y programas y el estatus preponderantemente urbano de la vida del siglo XX; las imágenes seleccionadas también argumentan la ideología selectiva asumida, al presentar obras de Otsberg, Poelzig, Richardson, Dudok, Duiker, Wallander, Mies, Oud, Tecton, Beaudoin & Lods o Howe & Lescaze. La historiografía moderno-racionalista se completaría con otro ingeniero, G. Platz (*Die Baukunst der Neustren Zeit*, 1927) y con el suizo A. Roth (*La Nouvelle Architecture*, 1939).

J.M. Richards, antiguo y conspicuo editor de *The Architectural Review*, publicará en 1944 su *An introduction to Modern Architecture*, en que, tal vez recogiendo un mayor conservadurismo británico, planteará cierto matizamiento de la radicalidad racionalista a favor de fundir tanta novedad en continuos históricos urbanos, en ensambles con

arquitecturas tradicionales y una posibilidad de mayor contextualismo y hasta una posible incipiente teoría del proyecto de sesgo paisajístico, una modalidad que inspirará al proyectista y dibujante G. Cullen.

El caso del bostoniano H. Russell - Hitchcock arranca con el montaje de la célebre muestra del MOMA sobre *The International Style* (donde se acuña ese nombre) que realiza en 1932 junto a P. Johnson, aunque en 1929 ya, como académico historiador del arte había editado *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*, un libro bastante conservador que relativiza la innovación moderna y la presenta como dentro de unas novedades más largas que alcanzan el siglo XIX, lo que también se expresará en su obra histórica principal - *Architecture of XIX and XX Centuries*, editada en 1958 - donde se agudiza su erudito interés por los eclecticismos decimonónicos, además de otorgar reconocimiento no epigonal a la arquitectura moderna latinoamericana, cosa que también había hecho Richards preferentemente respecto de Brasil.

Un cuarto y último punto de la historiografía de sesgo operativista sería su interés primordial en hacer una suerte de apología de la tecnología, objetivo o argumento que es común a toda esta producción aunque será central, como veremos luego, en el libro americano de Giedion.

Quizá un historiador académico tradicional como P. Frankl inicie la tradición historiográfica, en su caso premoderna, acerca de hipervalorar la novedad tecnológica en la proposición de nuevas ideas arquitecturales, aunque inicialmente motivada en sus estudios sobre arquitectura gótica. El ensayo de S. Kostof, *Paul Frankl's Principles of Architecture History* - otro de los estudios compilados por Porphyrios - analiza los aportes de su obra más conocida (*Principles of Architectural History*, editada en 1914) en que se aborda una historización de la arquitectura posmedieval a través de cuatro etapas: Renacimiento (1420-1550), Barroco (1550-1700), Rococó (siglo XVIII), Moderna (siglo XIX). Frankl propone utilizar categorías específicas de análisis como son las de forma espacial / corporal

/ visual / intencional dando así preeminencia a la entidad de lo espacial y también a lo cinético –o experiencia espacial del sujeto en movimiento- que vendría a funcionar como complemento de la razón central del *factum* arquitectónico, a saber lo ritual-institucional.

A pesar de la época en que escribía Frankl, que aceptaba en general la vigencia del concepto de *kunstwollen*, planteaba sin embargo, cierta autonomía de la arquitectura respecto de las artes en general, es decir, una entidad más específica –que ligaba a la complejidad inherente a su manufactura– por lo que Frankl podría ser entendido como un descarriado filólogo o bien un proto-operativista, hipótesis no tan lejana si consideramos que fue profesor en Munich hacia 1913, del joven ingeniero mecánico checo Siegfried Giedion cuando éste decide incursionar en una formación artístico-histórica complementaria a su profesión de origen.

K. Frampton escribe en el antológico ya citado, su ensayo *Giedion in America: Reflections in a mirror*, centrando la aportación relevante del europeo no tanto en su *Space, Time and Architecture* (1941) sino en *Mechanization takes command* editado en USA un lustro más tarde, luego de un período dedicado a la investigación en ese país. El primer libro suele considerarse *la biblia* del Movimiento Moderno y tributa bastante influencia metodológica de Wölfflin, uno de sus maestros muniqueses, tanto por su remisión *larga* de los orígenes modernos a los aportes barrocos como a su utilización de las categorías espacio-perspectivas tanto wölfflinianas como referidas a las investigaciones de Panofsky. Sin embargo, aparte de tal característica, la novedad conceptual de este libro es la utilización de la categoría de *espacio-tiempo*, en la que estaban haciendo aportes Minkowski y Einstein y que también con cierta resonancia frankliana, implica la experiencia cinética del sujeto en el espacio.

El libro americano supone ser no sólo una alborozada apología de la tecnología y de los modos productivos fordistas sino también de la estética emergente del *collage*

surrealista y del *montaje* eisensteniano: esta conjunción de tecnología, producción y experiencia estética resultaría ser su contribución más relevante a la historiografía moderna, aunque sólo el primero de los libros comentados funciona como metalenguaje legitimador del movimiento.

El segundo libro asume la importancia de la arquitectura anónima pero también el impacto de las líneas de montaje y quizá un efecto de las ideas del pedagogo americano Dewey que en su *Art as experience* aceptaba la relevancia de los ambientes culturales y técnicos como caldos de cultivo definidores del *design*, mucho más que la voluntad genial de los proyectistas. También recogía los criterios de estética vanguardista modernos como la noción de *space time model* que había lanzado el polígrafo Apollinaire ya en 1908. La ciudad americana le parecerá a Giedion más una fábrica que una obra de arte y en esa caldera ideo-productiva resaltan novedades que funcionan sinérgicamente como la máquina de producir clavos que inventa un tal Jesse Reed en 1790, sin la que no puede entenderse la creación del sistema *balloon frame* que Gerald Snow patenta en 1833: de estos cruces de nueva ciudad y nueva sociedad con invención tecnológica y efectos de impronta estética es que resalta la instauración de un *episteme* moderno, una *conjunción del polo del deseo en relación a la naturaleza*, argumentos giedionianos que tendrán larga fortuna, por ejemplo retomados luego por Banham. La tarea crítico-historiográfica de Giedion en la década del 60 si bien ya pierde su identidad pro-moderna, es también importante, en un sentido, en la búsqueda de unos orígenes histórico-arquetípicos en los que fundar, si cabe, una nueva teoría de la arquitectura y en otro, alrededor de su reconocimiento, de la caducidad histórica del canon moderno y su turbulenta recaída en confusos momentos de transición.

El crítico italiano Cesare De Seta aporta en la antología mencionada, su trabajo *Benevolo's Storia* en que interpreta el impacto suscitado por la aparición en 1960, del tratado *Storia dell'Architettura Moderna* con el que Leonardo

Benevolo cierra un debate con Zevi, Pevsner y Giedion y polemiza con la historiografía croceana para construir el documento más equilibrado de evaluación y registro de la historia moderna de la arquitectura criticando el maniqueísmo positivista y centrándose en una utilización de las categorías de racionalidad weberiana así como en el reconocimiento de la importancia de la cultura material, ya sea como efecto de las transformaciones socio-productivas de la Revolución Industrial, ya como elaboración ideológica de influjo morrisiano (pero de fundamentos marxistas) sobre lo que sería posible delimitar el origen de la urbanística moderna y capitalista cuyo germen sería la obra haussmanniana. Benevolo, que también subraya en su libro la importancia de los fermentos socialistas y del Bauhaus así como la relatividad del hacer individual siempre determinado por las circunstancias sociales, dedicará tiempo adicional de sus investigaciones al registro de las innovaciones de la urbanidad –los cinco tomitos del *Diseño de la Ciudad* que se editan en 1975- y a una *Storia dell'Architettura del Rinascimento* (1968) en que retroproyecta su interés conceptual en el origen clasicista de la racionalidad *larga* así como la arqueología de la noción moderna de ciudad.

De los hipercríticos

El grupo que podríamos calificar como de los *hipercríticos* podría identificarse esencialmente con quienes hicieron parte de la enseñanza e investigación en el seno del IAV veneciano, liderado por Manfredo Tafuri cuyo motivo de trabajo principal pareció enderezarse hacia la construcción de una historia de la imperfección de lo moderno en el seno del capitalismo, o bien parafraseando argumentos habermasianos, sobre la imposibilidad de consolidar un espacio autónomo de la modernidad urbano-arquitectónica dentro de una determinante instancia de modernización capitalista en la cual la primera no puede realizarse sino en la crítica o en la utopía, ya que la arquitectura no es sino una más de las formas-mercancía.

Enfoque negativista ciertamente tributario de esa cohorte de pensamiento europeo que podría abarcar a Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Adorno y Foucault y que confluye con cierta militancia política de izquierda concurrente con los planteos de Asor Rosa o Negri en el seno de revistas de crítica político-cultural extrema como *Quaderno Rossi*, *Contropiano* o *Angelus Novus*. De esa fase destaca el gusto de Tafuri por los trabajos ensayístico-periodísticos de largo aliento (también escribirá en la *Casabella* de Rogers) y el trato con filósofos como Cacciari o Rella que participarán en varios trabajos colectivos.

Si bien el primario interés de Tafuri radica en la teoría crítica –en el sentido frankfurtiano– de la arquitectura (como se advertirá en el proceso que concurre a la producción de su libro *Teorías e Historia de la Arquitectura* comentado en el siguiente capítulo, junto al prólogo desgajado de la segunda edición de ese volumen, *Progetto e utopia*) realizará una larga actividad de enseñanza –dicta la cátedra de Historia en el IAV veneciano desde 1968 hasta su deceso en 1994– y de investigación en temas históricos de la cual resultarán varios libros fundamentales como *Arquitectura Contemporánea* (escrito junto a F. Dal Co en 1977) y *La esfera y el laberinto*, una notable colección de ensayos aparecida en 1980, que abarca temas tales como las relaciones entre Piranesi y Eisenstein hasta una presentación crítica de la arquitectura norteamericana posmoderna de los 70, precedida por un importante prólogo que sigue siendo la exposición más enjundiosa de su metodología de trabajo (el ensayo llamado *El proyecto histórico*). Este libro, en su segunda sección –*Las aventuras de la vanguardia: del cabaret a la metrópoli*– despliega un recorte y reensamblado de materiales modernos que permite realizar el imperativo crítico tafuriano en aras de una selección del *corpus* ideal de hechos modernos que pusieran flagrantemente en evidencia la condición crítico-utópica de argumentos extremos de la modernidad y su inviabilidad en el seno del desarrollo del capitalismo o su condena a figuración textual o argumento marginal. De estos materiales destacará su tratamiento de

lo urbano-teatral (*La escena como ciudad virtual*) y su versión marginal del ideal urbano americano allí donde se consumaba *in extremis* la condición de mercantilización de la ciudad (*The new Babylon*).

Esa actividad, diríase conectada a su inserción hipercrítica y anti-operativista en el seno de la historiografía de la arquitectura moderna, la comparte con diversos ensayos de arquitectura histórica como la que se agrupa en el volumen compilado por la Universidad de Sevilla (*Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*) sobre tardorenacimiento y manierismo palladiano o sus investigaciones renacentistas editadas en su obra póstuma *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos* (según la fallida traducción española editada en Cátedra, en la cual *principios* debería ser *principes*) donde con un aparato bibliodocumental apabullante se propone investigar las complejas relaciones entre los principes renacentistas demandantes de arquitectura y las constricciones de sus proyectistas en el seno de ciudades tan dinámicas como Venecia, Florencia o Roma durante el *cinquecento*, además de sus trabajos sobre urbanismo y vivienda en el interregno socialista de la *Vienna Rossa* o las investigaciones colectivas en que participa sobre fenómenos genéricos de arquitecturas nacionales (en URSS y USA, que comentaremos en otra parte de este seminario y libro).

Los trabajos tafurianos así como el ya citado ensayo de Moracchiello y Teyssot sobre las transformaciones territoriales europeas de fines del siglo XVIII y XIX así como muchos trabajos discipulares diversos dan cuenta de un interés historiográfico no circunscripto a la modernidad (o al menos, que ponen en cuestión su espacio histórico convencionalmente configurado por los operativistas) y menos, en torno de la supuesta fatalidad de la aportación de este tipo de crítica histórica sobre buscadas consecuencias proyectuales. En este sentido, el nihilismo desencantado de esta postura, deja muy poco en cuanto a aplicabilidad proyectual así como rápidamente evidencia su desajuste

dentro de los cursos de formación de arquitectos, ya que la escuela tafuriana veneciana empezó a ofrecer un programa de formación de *historiadores de la arquitectura*, declinando la posibilidad de enseñar esa *historia* para *arquitectos*.

El despliegue de este enfoque, orientado a la recuperación de una especificidad en la producción de conocimiento histórico en sí, por su diversidad y complejidad incluirá trabajos ya decididamente inscriptibles en lo que podríamos entender como tempranas confluencias entre investigación histórica y estudios culturales por ejemplo en el texto de M. Cacciari sobre Viena (*Hombres póstumos*) o en los trabajos del norteamericano C. Schorske (su clásico retablo de estudios culturales urbanos en un *turning-point* epocal, *Viena, fin-de-siècle*, o el más interesante desde el punto de vista de presentación de sus principios y técnicas historiográficos, casi *la cocina* del historiador, *Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*, con una primera parte dedicada a la reconstrucción de su enfoque historiográfico originado en la perspectiva buckhardiana –los cinco ensayos contenidos en *La supremacía de Clio: Culturas historicistas en la Europa del siglo XIX-* y una segunda parte que complementa magníficamente su tratado vienés –*Clio eclipsada: hacia la modernidad de Viena*, cuyos cinco estudios dedican sendas indagaciones sobre aspectos atípicos de dos sujetos trascendentes de esta ciudad-laboratorio, Mahler y Freud– y un tercer trabajo, *De la escena pública al espacio privado: la arquitectura como crítica de la cultura*, que otorga un giro inesperado al rol de la investigación proyectual en semejante caldera simbólico-ideológica) sobre el magma cultural de dicha ciudad, donde se presentan inéditas constelaciones psico-culturales estableciéndose una suerte de empatía entre lo relatos crítico-históricos desplegados y sus objetos referenciales.

La arquitectura restringida o condenada a la verificación de una especie de utopía crítica del capitalismo será presentada por el grupo afin al liderazgo de Tafuri en sendos libros

colectivos en que se trabajan profunda y diversamente las relaciones entre ideología y lenguaje, como será el caso de los textos sobre USA y URSS.

Esta actitud claramente afin a una ideologización neomarxista –quizá en clave más bien althusseriana– que connota la actividad intelectual de Tafuri y su grupo (una actividad relativamente inorgánica respecto de los aparatos políticos y por tanto de marcada fecundidad e independencia conceptual) contrasta con el más bien pálido resumen que S. Morawski realiza sobre la historiografía marxista en el ensayo *Marxist historicism and the Philosophy of Art*, inserto en el volumen antológico de Porphyrios. En efecto Morawski resalta el sesgo historicista que anida en los trabajos básicos pero muy genéricos de Luckacs y Gramsci que tendrían maduración y cierto desarrollo –hay que decir, también de tipo extra-partidario e inorgánico– en la producción de la Escuela de Frankfurt, preferentemente en torno del trabajo de Marcuse. Por lo demás la clasificación de aportes y sesgos de la historiografía artística que aporta Morawski (el científicismo a lo Taine de Plejanov, el más científismo de los ideólogos de partido; el encuadre filosófico de Goldman casi reducido a investigaciones de producción literaria; el encuadre historicista puro de Boriev; la mirada antropopsico-social de Lunacharsky y Raphael o la indagación en aspectos de comunicación sintomal en Althusser y mas aún, en uno de sus discípulos, Macherey también dedicado al análisis crítico-literario) no hacen más que resaltar la importancia del trabajo veneciano, dentro de una genérica asignación a una misma identidad crítico-política.

Tres ensayos más de la antología porphyriana ya repetidamente citada, completarian referencias sobre esta tendencia historiográfica: nos referimos al trabajo de K. Forster llamado *Walter Benjamin: Residues of a Dream World*; el del propio Tafuri sobre el formalismo soviético –*The Uncertainties of Formalism: Viktor Sklovskij and the Denuding of Art*– y el ensayo de T. Llorens referido al historiador italiano, *Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History*, que por sus referencias a las relaciones entre teoría

y crítica histórica trataremos en el siguiente capítulo.

El artículo de Forster resalta la vocación benjaminiana de efectuar una *crítica radical de culturas epocales*, casi como si éstas fueran equivalentes a objetos de la historia natural. La cultura epocal *par excellence* será para Benjamin el *Paris de Baudelaire*, cuyas urdumbres de conexiones, selecciones y temáticas preferentes permiten construir la *topografía de una imaginación*, en la que cabe el descubrimiento de sitios, tipos y evidencias o constancias tópicas. La tarea del crítico-analista es taxonomizar desplazamientos, fragmentos y falsificaciones en aras de admitir la nueva condición de lo artístico-industrial, esa reproducción mercantilizada que vacía el *aura* y que ubica *lo técnico como motor del cambio estético* (con lo que paradójicamente Benjamin remite a la estética riegliana). El aporte sustancial de Benjamin –cuyo carácter inconcluso no impidió su fuerte incidencia en la conformación de una historiografía hipercrítica de la arquitectura y la ciudad (que Benjamin conocía con bastante precisión ya que por caso había leído a Giedion)– fue acaso la propuesta metodológica de *leer los palimpsestos urbanos como si fueran textos*.

Tafuri celebra en *The Knight's move* (el ensayo sklovskiano de 1923 que podría traducirse como *La movida del caballo* [la pieza de ajedrez]) como la defensa de un grado cero del análisis estético a partir del uso de la *técnica del extrañamiento*. Es curioso que un tejedor interminable de tramas y conexiones como Tafuri valore al extremo la capacidad de los formalistas rusos de pretender conformar una ciencia del análisis de las obras de arte a partir de una rigurosa exclusión de todo significado no-estético del análisis de la obra, lo que equivalía a *defender lo específico estético de toda contaminación*. Fue así que Sklovskij y su grupo se opondría tenazmente a la estética oficial *oktoberiana* de Lunacharski y Trotsky aduciendo que el verdadero *materialismo* era aquel del *trabajo con los puros significantes*, casi a la manera ontológica kantiana. Sklovskij señalaba, no sin agudeza, según cita Tafuri que *al analizar un textil no me interesa ni el mercado del algodón ni las*

políticas de los trusts textiles, sino el tipo de hilo y las técnicas de tejido. Quizá un programa deseado pero no frecuentemente alcanzado por el propio Tafurí.

De los culturalistas

Posiblemente el deliberado reduccionismo del enfoque del formalismo ruso tenga algo que ver con el ecléctico grupo *posoperativista* que situamos cerca de una postura *culturalista*, ajena así al rigorismo ultracrítico, pero afin al desencanto socio-productivo posmoderno una vez ensanchada la crisis del modernismo. Resuitar lo proyectual en su limitación estética y llevar adelante un enfoque analítico despojado de la ilusión (o utopía) moderna de considerar la arquitectura como parte de la modernización del *welfare state* puede que tenga que ver con la postura antiheroica y casi cinica de Colin Rowe, de todas formas todavía más honesto en su trabajo historiográfico que la utilización satírica y oportunista que Venturi propondrá en su *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, ese alegre saqueo del arsenal de la arquitectura histórica que Venturi publica en 1966 (el mismo año en que sale el casi fúnebre manifiesto rossiano acerca de *La arquitectura de la ciudad*) para reabrir la posibilidad de nuevas relaciones operativas entre historia y proyecto, en pleno inicio de la desustancialización posmoderna.

El inglés Rowe, antiguo colaborador de Wittkower, trabaja básicamente como ya apuntamos, en diversos cursos dictados en USA, consecuencia de los cuales serán sus ensayos publicados desde 1947 donde homenajando las investigaciones wittkowerianas se inicia con *Las matemáticas de la villa ideal*. Sus incursiones, siempre breves y fragmentarias en temas como el manierismo moderno, la transparencia literal y fenomenológica o la vigencia moderna del neoclasicismo resultan incisivos y provocadores, deliberadamente despojados de toda voluntad totalizante, en otra cualidad asignable a esta mirada *leve* de la posmodernidad crítica culturalizada. Esa célebre

colección de escritos recién se edita en 1976 aunque abarca textos que van desde el año citado hasta 1961: textos que poseen curiosamente, una especie de resistencia a la obsolescencia de su tema y enfoque. Lo fragmentario también estará presente en su texto referido a lo urbano-arquitectónico, *City collage*, publicado a instancias de su discípulo y coautor, F. Koetter en 1978, como un estudio denso de reduccionismo y cierto oportunismo cinico, aunque no exento de clarividencia respecto de las crisis de la arquitectura y las ciudades. Siguiendo algo del método gestáltico-warburgiano Rowe analiza lo urbano como una relación lleno-vacio o figura-fondo, en la que la categoría del fondo remite a la ciudad antigua y la de la figura a la ciudad moderna. Las metáforas finales del libro modelizan una ciudad de colisión emergente del *collage* de fragmentos del pasado (los *jardines*, entendibles como resabio y crítica de la obsoleta ciudad histórica) y utopías del futuro (los *museos*, destino inevitable de la ciudad futura). Los trabajos rossianos destilan la erudición del conocimiento histórico que manipula su autor, pero están orientados a ofrecer miradas trituradas de una totalidad que ya se avizora como posmodernamente imposible.

Rykwert y Norberg-Schultz representarían la vertiente antropologista de esta tendencia culturalista, ambos influenciados por la filosofía de Cassirer y la obsesión de la búsqueda arquetípica y simbólica del origen. Eso queda patentizado en los tres libros más conocidos del inglés Rykwert, respectivamente *La casa de Adán en el Paraíso* (1972), *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo* (1976) y *Los primeros modernos* (1980). La metodología casi jungiana (por su doble recurrencia a la indagación psicoanalítica y a la filosofía de las religiones) se resiste empero a caer en el elogio a la proyectación mágica o irracionalista, pero recupera la aportación teórica de una captura de la complejidad de lo ambiental-contextual y en una crítica simbólica al crudo materialismo de lo técnico.

El danés Norberg-Schultz, discípulo de Giedion en Zurich,

también se nutre del culturalismo psico-filosófico de la fenomenología husserliana y heideggeriana tanto como del genetismo psico-perceptual del Genet: el modelo fenomenológico esgrimido termina por aportar, desde cierta fundamentación histórica, a la elaboración de *Intenciones en Arquitectura* (1963) que junto con *Existencia, espacio y arquitectura* (clara réplica correctiva al texto giedioniano, de 1971) se constituyen en las aportaciones más relevantes al final de la modernidad, referentes a una refundación disciplinar y epistemológica de la arquitectura, bien que inserta en un campo ya exclusivamente cultural y no de la infraestructura productiva, textos que entierran el pragmatismo moderno y asumen lo socialmente circunscripto a efectos simbólicos de la nueva arquitectura. La crítica a los excesos de la modernidad que asume Norberg-Schultz, de resonancia heideggeriana, le va a posibilitar el armazón teórico de sus dos textos más bien históricos: *Arquitectura Occidental* (1974) y *Genius Loci* (1979, reelaborado en 1996 bajo el título *Arquitectura: presencia, lenguaje y lugar*) en los que propondrá una *historia larga* referida a los términos de los conceptos de su enfoque epistemológico y una validación de las arquitecturas de lugar, vernaculares y arraigadas en una noción profunda de paisaje.

El ensayo del inglés A. Colquhoun (discípulo lejano de Rowe) sobre Gombrich –*Gombrich and Cultural History*, en la antología referida– alude ya desde el título, a la condición de paternidad de este posible enfoque historiográfico que estaría promoviendo el trabajo de ex director del *Warburg Institut* londinense, especialmente a partir de la publicación del libro *In search of Cultural History*, en 1969, trabajo que resume las varias influencias intelectuales que asume su autor, desde el hegelianismo evolucionista hasta una idea teleológica de artísticidad pasando por la asunción del método popperiano de la *falsabilidad* como criterio básico de legitimación del trabajo historiográfico de sesgo culturalista. Gombrich trabaja sobre la relación entre *lo motivado* (necesario) y *lo significativo* (suficiente) como componentes de la ecuación productiva de un objeto de

cultura, ya que en tal sentido, también plantea que más importante que entender y descifrar las relaciones (semióticas) entre significantes y significados es ocuparse de discernir las articulaciones (metafóricas) entre significados y (otros) significados, reencuentro y potenciación del enfoque warburgiano y consumación del precepto según el cual no puede haber actividad crítica sino en su dimensión o espesor histórico (la diacronicidad implícita en la cadena de significados).

Yves Bois propone en la antología de referencia un ensayo llamado *Francastel's Interdisciplinary History* en la que el aporte francasteliano de *Art and Technique* (editado en 1956) conforma otra vertiente del rumbo culturalista, basado en la curiosidad intelectual, la ruptura del feudo de la historia del arte y la fertilización interdisciplinar, procesos determinantes de la significación que el desarrollo técnico de los siglos XIX y XX tendrá respecto a las modificaciones de los sistemas simbólicos occidentales. Remitiendo a una dimensión antropológica del trabajo histórico (quizá bajo la misma influencia de Marcel Mauss, que tanto afectará además a Foucault) Francastel alude a la capacidad de percibir los factores de sincronicidad histórica entre avances programáticos estéticos e innovaciones tecnológicas, como las que ejemplifica la potenciación inédita que emerge de la coexistencia e imbricación del cubismo y la disponibilidad en el uso del hormigón armado.

M. Culot y P. Lefavibre proponen en su ensayo *Argan: the State of Defiance*, alrededor del texto arganiano *Arquitectura e Ideología* (1957) uno de los ejes del planteo culturalista del enfoque del italiano, a saber la concepción política del proyecto como *instrumento crítico*, según la que, en el *estado de desafío* mencionado –que los belgas autores del ensayo cultivaron en su experiencia didáctica en la Escuela de La Cambre, de Bruselas– siempre es posible construir o abstenerse de construir, dualidad que otorga al proyecto un valor de utopía inestimable como instrumento de crítica cultural, posición que Argan esgrimiría en su colección de ensayos *Historia del Arte como Historia de la Ciudad* o en

su práctica política como prefecto de Roma: tampoco es casual que haya sido el profesor más influyente y reconocido de la formación de Tafuri.

R. Maxwell se aboca en su ensayo *Reyner Banham: the Plenitude of Presence* a evaluar la aportación culturalista del crítico británico sobre todo en torno del par de libros fundantes de cierta revisión refrescante de la historiografía moderna: *Theory and Design in the Machine Age* (1960) y *Architecture of the Well-tempered Environment* (1969). Hay según Maxwell, en estos trabajos, la curiosa dualidad de cierto operativismo-culturalista orientado a otorgar a los mismos la cualidad de dedicarse a presentar una *history of immediate future*: en efecto, es notable cómo la indagación banhamiana del futurismo italiano era capaz de orientar el futuro teórico-proyectual de Archigram o de Cedric Price o cómo el análisis del *modus* ambientalista del modo de proyecto de las *prairie houses* wrightianas establecería criterios relevantes para las concepciones eco-proyectuales devenidas desde los 80 en adelante.

Algunos le atribuyeron a Banham un exceso de arbitrariedad en la selección de sus motivos historiográficos, como preferenciando la generación de un discurso crítico antes que verdadero trabajo analítico-histórico: también es ostensible el manejo paradójico de los valores que descubre en los temas investigados, como la minimización del efecto cultural-ideológico que encuentra en el futurismo tanto como su valoración de su enfoque como desafío tecnológico. La conclusión axiológica de pretender discernir entre una *arquitectura históricamente inevitable* a favor de una más defendible *arquitectura moralmente deseable* (como el anti-monumentalismo de Price) tenía para Banham algunas otras consecuencias paradójicas, como su tardía defensa de Pevsner (muy desacreditado en los 80) a quien le valora su capacidad de historizar la modernidad según categorías funcionales y no estéticas.

Tal vez el representante final de esta vertiente (por fuera de cultores recientes como W. Curtis o P. Buchanan) sea K.

Frampton, en sus dos contribuciones más significativas: *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna* (1980, en la que lo moderno queda representado como cierta consumación de trans-problemas, una defragmentación de lo estilístico que daría paso a una posible revisión de las formaciones [como estilos, vanguardias o movimientos]) y un criterio de historia teleológica) y *Studies in Tectonic Culture: the Poetic of Construction in XIX and XX Centuries* (1995, donde lo moderno debería ser releído como realización imperfecta de la teoría semperiana). Ciertamente la postura framptoniana es contradictoria—por ejemplo en su defensa de las retaguardias regionalistas en lugar de las vanguardias internacionalistas—, en la pretensión infructuosa de totalización de su *Historia*—en contraste con una especie de método foucaultiano; es decir, un intento moderno en clave posmoderna— y en la regresión algo conservadora a cierto positivismo decimonónico que estaría impregnando el talante de los estudios tectónicos.

Análisis de referencias casuísticas

C01

[Ref]

La serie de ilustraciones apunta por una parte, a presentar sobre algunos objetos paradigmáticos de la modernidad arquitectónica, ciertas problemáticas históricas (o más bien historiográficas, en tanto referencias o incidencias en la construcción de los relatos históricos de la modernidad) y, por otra, a presentar cierta clase de objetos históricos –es decir, con una ubicación reconocible en las taxonomías historiográficas– proyectualmente repensados dentro de las estrategias genéricas de la intervención restaurativa, lo que agrega otra capa de reflexión histórica acerca de la perdurabilidad, vida o biografía de tales objetos, espesando si cabe, el debate acerca de su valor como pieza histórica relevante e incluso, documento histórico-artístico (el estatus que Riegl adjudicaba a las piezas de los repertorios patrimoniales).

También se usarán las referencias escogidas –que para nada pretenden cubrir una taxonomía exhaustiva y ejemplar– para presentar ciertos objetos específicos de la historia de la arquitectura que pueden situarse en la condición de casos o episodios en los que se densifican o emergen algunas características de los discursos historiográficos modernos, tanto en el sentido extendido (al menos al momento classicista-iluminista) cuanto en el sentido estricto (la modernidad que coincide prácticamente con el siglo XX y a lo sumo las últimas dos décadas del siglo XIX).

Debiendo hablarse en esta primera sesión, de cierta presentación de posturas o corrientes historiográficas

reconocibles, no es casual la intención de correlacionar tal caracterización conceptual y metodológica genérica (normalmente referida a la presentación de temas o *ismos* más que obras aisladas) con cierto *descenso* de aspectos temáticos genéricos a la contingencia de ciertos episodios singulares, lo cual según se verá, también configura una alternativa metodológica, tal vez menos generalizante o *deductiva* e inversamente, más *inductiva* en torno de ciertas *tour de force* epocales (como las obras de Burton, Horta, Häring, Rietveld o Mies que se comentan) junto a obras *seriales* (como las obras del iluminismo madrileño, las del historicismo francés o las de las arquitecturas victorianas, que abren relaciones entre socio-culturas epocales y locales específicas y respuestas colectivas o tipológicamente asociables a estados históricos del gusto) y también al caso –como la Maison Dalsace– que puede aludir a un nudo más complejo (aunque no siempre evidente ni mucho menos ejemplar o reconocido como tal) sobre el que pueden visualizarse constelaciones problemáticas, encrucijadas o momentos de quiebre de tradiciones o continuidades tipológicas, poco aprehensibles desde el modelo de la secuencialidad de *ismos* con que habitualmente se ha construido la historiografía dominante de la modernidad arquitectónica.



1

1.1

J. de Villanueva, *Observatorio de Madrid*, alzado sur, según la restauración de A. Fernández Alba, 1983.

Esta obra, reputada por G. Kubler como una de las más significativas del neoclasicismo europeo, tuvo avatares diversos: su construcción, auspiciada por Carlos III se retrasará hasta 1790 (bastantes años después que el proyecto) y finalizará recién en 1848, casi cuatro décadas después de la muerte de Villanueva, según dirección de Pascual y Colomer, junto a Velázquez, discípulo del maestro madrileño. El proyecto de Observatorio, impulsado por los grandes científicos de época –como Jorge Juan– nunca se completó, ya que el telescopio Herschel que debía coronarlo, jamás fue provisto por Gran Bretaña. En 1974, A. Fernández Alba recibió la encomienda de *consolidación y restitución del monumento* (a la sazón, fuera de toda catalogación protectora) y en segunda instancia, un encargo de *ordenamiento para una refuncionalización* que convirtiera el edificio en *Museo de Astronomía*. La tarea se realizó bajo una contención caracterizada por la intención de

preservar y restaurar (por ejemplo, usándose granito de Colmenar, el material original, proveniente de una cantera aún activa) la pieza, supeditando la *performance* del reciclaje a la garantía de *mantenimiento de la factura originaria*.

Aquí interesa observar, dentro de la operación proyectual reciente, en un sentido el renovado interés por los discursos clasicistas-iluministas como contributivos a la cultura proyectual racionalista (según el discurso canónico de la tendencia italiana ya sea en sus proyectistas-historiadores, como Rossi, Grassi o Monestiroli o en sus historiadores-proyectualistas, como Patetta o Battistini) y en otro, ciertas operaciones como la investigación sobre el modo proyectual del neoclasicismo en la cual basar la estrategia de la restauración o el registro de todo el trabajo en una especie de libro de obra: de tal forma la estrategia de restauración se presenta en sí como un modo de conocimiento y el proceso mismo de esa estrategia restaurativa registrado en el libro de obra, actúa como un documento o aval del valor de las operaciones realizadas. El interés operativo-proyectual recentrado en grandes productos neoclasicistas



2

1.2

A. Fernández Alba, *conversión del Hospital General de Hombres de Atocha* –también llamado más modernamente, *Antiguo Hospital Provincial- en el Centro de Arte Reina Sofía*. Restitución escaleras, 1989.

Este edificio, asentado en primitivas fábricas del Hospital General concebido ya por Felipe II en 1566, en rigor responde a una larga construcción que va desde mediados del siglo XVIII hasta al menos 1788 –año de la muerte del monarca iluminista Carlos III, que había impulsado esta obra como alusión al napolitano *Albergo dei Poveri* de Ferdinando Fuga– en manos de sus proyectistas principales, Hermosilla y Sabatini –sobre la base de una intervención previa de Ventura Rodríguez-, con ampliaciones y agregados en 1870, 1928, 1945, 1955-6, hasta entrar en un estado absoluto de abandono. La obra básica –el *proyecto Sabatini*– concluido en 1781 con sus

poco más de 47 mil metros cuadrados y su cuadrado básico de 165 metros de lado con el aditamento posterior y su estructura de patios, es lo que recibirá la intervención refuncionalizadora dirigida por Fernández Alba e iniciada en 1979 con propuestas de relevamientos y acciones de *depuración y restauración*, obras que extendidas hasta 1987 irán acogiendo distintas propuestas de programas museísticos. La ilustración alude al proceso de restitución de las escaleras, con una fase de limpieza de morteros espúreos añadidos a fin de alcanzar las trazas de las sillerías originales. En un sentido, este trabajo implica algunas cuestiones semejantes a las comentadas en la referencia precedente, en este caso extendiendo la genealogía proto-moderna-racionalista a las expresiones del barroco clasicista (en el arco, si se quiere que va de Fuga o Vanvitelli a Perrault y Soufflot, arquitecturas de fuerte alusión simbólica a los nuevos poderes reales emergentes y a la vez, de referenciamiento al trabajo canonizante de los tratadistas del Setecientos temprano). Como cuestión adicional, la investigación histórica preparatoria de los fundamentos de la estrategia restaurativa pone en foco el debate sobre la valoración de los agregados y



3

transformaciones en el caso de objetos de relativamente larga vida útil y funcionalidad intensa como el tema del hospital –tema que atraviesa las novedades institucionales y biopolíticas del Iluminismo– de modo de centrar el análisis en la vida documentada del edificio, casi su biografía.

También emerge en esta temática de los *grandes ensembles* iluministas la cuestión de la pregnancia topológica de ciertas estipulaciones tipológicas (como el modelo de pabellón y patio del programa hospitalario ya presente en el hospital milanés del Filarete) y por tanto cierta autonomía de la forma (o vacío [de pertinencia] de función; un tema muy caro al historicismo proyectual del tipologismo de la *tendencia*).

1.3

D. Burton & R. Turner. *Casa de las Palmeras del Jardín Real de Kew, Surrey. 1844-8. Restauración de 1985.*

Proyectada unos años antes que el Crystal Palace de Paxton este invernadero real testimonia y la utilización de los materiales y técnicas nuevas (acero y vidrio) y el consecuente surgimiento de nuevos

enfoques y planteos arquitectónicos de transparencia y liviandad.

Marginadas de la consideración historicista –por su carácter utilitario y su ausencia de ornamento– revelan sin embargo, el incipiente arte de los ingenieros que sería sustancial en el Movimiento Moderno, previo significativo impacto en el Art Nouveau de intereses tecno-expresivos (Horta, Wagner, Guimard). En el desarrollo de un concepto ampliatorio de patrimonio este tipo de piezas se identifica con el campo de los antecedentes documentales y tecnológicos de la modernidad y con la llamada *arqueología industrial*, cuyos productos comienzan a ser objeto de interés, catalogación y aun restauración –como en este caso– a partir de los años 70. Quizá la perspectiva ambientalista de unos edificios invernadero (destinados a crear trampas de calor y humedad, en base a las más extensas superficies transparentes) interactúa con novedades ingenieriles y de aprovechamientos de los avances científico-tecnológicos dieciochescos, poniendo en marcha parte de los fermentos lingüísticos de la modernidad. El *arte de los ingenieros* y la *funcional tradition* ha sido suficientemente exaltada por historiadores como Pevsner, Banham, Collins, Watkin, etc., como punto de



4

partida sustancial del proceso técnico-estético moderno.

1.4

V. Laloux, Estación de Orsay, París, 1878. Restauración y conversión en museo, G. Aulenti, 1989.

La estación ferroviaria original, proyectada por el reputado Académico Victor Laloux en 1878, plena época de fusión del decorativismo historicista –eclectico con las novedades ingenieriles de las estructuras de acero y vidrio, estuvo activa hasta la década del 70 de este siglo, con un largo periodo de desuso y deterioro. Dentro de las políticas de renovación urbana inspiradas por la gestión Mitterrand, se asignó finalmente, la voluntad de recuperar y poner en valor esta pieza calificada del patrimonio finisecular academicista, bajo el concepto de convertir la pieza en ámbito museístico, tarea acogida por la italiana Gae Aulenti (a la sazón, simultáneamente a cargo de la refuncionalización como Museo de Prehistoria de uno de los grandes pabellones barceloneses de la expo del 29), cuyo trabajo, si bien resta partes significativas del edificio

original –como el amplio cerramiento vidriado con su enorme reloj central, que cerraba el cañón central del edificio hacia el arranque de la traza de vías– resulta bastante abusivo en la introducción de volúmenes nuevos que terminan por desestructurar el concepto espacial del edificio original.

Además del repertorio más directamente ingenieril –el de los invernaderos y el de los grandes halles de exposición– existió en el XIX el interesante filón de los edificios híbridos, como las estaciones centrales de ferrocarril, las bibliotecas o los mercados, que contuvieron el debate acerca del grado de articulación entre las ingenierías renovadoras y la *composition beaux arts*, muy ejemplificable en trabajos relevantes de Labrouste o Baltard y también Laloux (un discípulo del *atelier* de J.L. Pascal, a su vez, discípulo de Charles Garnier); todo un linaje que luego decantará en protomodernos variados desde Tony Garnier y Perret en Francia o Richardson y McKim-Mead-White en USA o Wagner y Olbrich en Austria, y de ellos el desenvolvimiento del proceso del *Art Nouveau*.



5

1.5

Estudio A&DG. Liverpool Street Station. Londres. Restauración de 1991.

Este típico edificio de la infraestructura urbana del siglo XIX había sido desafectado para su demolición, debido a las nuevas tecnologías de transporte. Un movimiento de protesta y defensa patrimonial obtiene en 1979, un amparo que evita su desaparición y en 1983, se obtiene la aprobación real que garantiza su supervivencia, hasta que la compañía estatal de transportes –*British Rail*– encomienda la remodelación y adaptación de la longitud de andenes, tareas que concluyen en 1991. Aquí se pone en juego el concepto amplio de patrimonio urbano, abriéndose el debate acerca de si es justificable, bajo tal interés de defensa de testimonios de la evolución urbana, la inversión de acomodamiento a las nuevas tecnologías.

La arquitectura victoriana presenta fuertemente la temática de las tradiciones locales como puente o más bien brecha, entre los universalismos *beaux arts* y moderno, dando lugar a las

investigaciones microhistóricas o locales y a una complejización del modo de abordaje de las transiciones a la modernidad, así como a presentar una diversificación del *métier* arquitectónico como una tarea plenamente burguesa y de bastante relevancia social e impacto en la construcción de los nacientes paisajes urbanos, que empalma en cierta forma con el talante de especificidad cultural urbana de muchas variantes finiseculares (como el *floreale* de Sommaruga o D'Aronco en el norte de Italia, algunas vertientes del *Arts & Crafts* y hasta el tipo de prácticas proyectuales burguesas desplegadas por el influyente Viollet Le Duc). Algunos autores –como Solá Morales– anticiparon en estos fenómenos el fermento de la dicotomía entre eclecticismos y vanguardias, unos muy arraigados en la disputa por los protagonismos culturales en las nacientes culturas urbanas burguesas; otros ya lanzados a experimentalismos, utopías y disociación y crítica creciente respecto del gusto burgués (discurso fuertemente encarnado en las críticas de Loos al mundo *biedermaier* y también a la continuidad *secession style*).



6

1.6

V. Horta, casa van Eetvelde, Bruselas, 1897-1900.

Esta es la clase de encargo que nuevos clientes –burgueses enriquecidos con negocios ultramarinos coloniales y simpatizantes con el Partido Socialista– hacían a jóvenes arquitectos como Horta, en parcelas también recién incorporadas a la ciudad (la de esta casa de sólo 9 metros de frente), quienes imbuidos de las ideas violletianas –erudición historicista junto a virtuosismos técnicos– y la *gesamkunstwerk* (*obra de arte total*) del megalomaniaco compositor Richard Wagner, convertían en resúmenes de la confluencia de todas las artes aplicadas en el *art nouveau* de unas obras demostrativas del *sumum* de la cualidad artesanal fáctica, en la línea de la articulación morrisiana de las *arts & crafts*, como nuestro autor había anticipado en su Hôtel Tassel, de 1892. Para la misma época, Horta proyectaba la sede del socialismo, la *Maison du Peuple*, como un proyecto que escapando del refinamiento de sus viviendas burguesas, se abría a la demostración de la confluencia entre ética socialista y estética proto-

racionalista (transparencia y liviandad de los materiales, piel y huesos de acero y cristal, etc.). Muchas obras de Horta fueron derruidas –la Salle Cousin, la casa Aubeq y la *Maison du Peuple*; otras como la Tassel, la van Eetvelde y su propia residencia fueron restauradas entre 1984 y 1990, para asumir funciones mas o menos ligadas a usos museísticos.

El programa *gesamkunstwerk* de Horta –o de Van de Velde– por una parte anticipa rasgos de la cultura *espectacular* posmoderna (el concentrado interés en la *apariencia*) y por otra, se arraiga en mantener la densidad alegórica del aparato ornamental propia de los historicismos del siglo XIX aunque ahora incipientemente abierta a las tensiones del inconsciente y las pulsiones estético-sexuales que trataron estudios como los de Schorsch, Cacciari o Gay, sobre todo en torno de las problemáticas emergentes en Viena como virtual capital del *gesamkunstwerk*.



1.7

H. Häring, Edificio rural en la granja de Gat Garkau, cerca de Lübeck, Alemania, 1924-5.

El estable proyectado por Häring tiene la justa fama de dar sustento a las teorías proyectuales *organicistas* - *expresionistas*, con su planta en forma de pera, que albergaba en su perímetro 41 vacas lecheras, rodeando el sitio de un semental en la parte más estrecha de la curva. Desarrollaba asimismo, una racionalidad constructiva con columnas de acero en el interior y vigas de hormigón que quedaban visibles en franjas pintadas de blanco al exterior. Extensas coberturas (*claddings*) de chapa plegada tenían al principio color natural pero fueron pintadas de verde hacia 1930.

Diversas curvas, resueltas en la morbidez del ladrillo, acentuaban el criterio de un funcionalismo orgánico y de las ideas expresionistas tendientes a manifestar, en la forma, la naturaleza de la función sustentada (una *casa de animales*). La obra - *forma destinada a un rendimiento*, lo designaba su autor- posela un silo



para alimentar mecánicamente a los animales y un ingenioso sistema de ventilación y aprovechamiento natural del calor. Si bien, divergía de los tradicionales edificios de granja, perduró en su uso hasta hoy, siendo restaurada en 1978.

Se abre aquí el debate, todavía poco explorado y más bien distorsionado en la historiografía moderna canónica (tanto por los cultores del racionalismo -Giedion, Benevolo- como los apologistas del organicismo -Zevi) acerca del contenido de *racionalidad* de lo que termina rotulándose como *expresionismo*, ya que la obra de Poelzig, Finsterlin, Berg, Taut, Häring, Mendelsohn o Scharoun, termina por verificarse como la verdaderamente interesada en asociar forma (libre) y función, en la búsqueda de un funcionalismo no meramente mecanicista sino justamente orgánico.

Justamente la oposición que Häring iba a plantear entre *organwerk* y *gestalwerk* -como oposición entre esencia y apariencia y manifestación dialéctica de una idea superior de funcionalismo, directamente encajable en una concepción biológica- debería ahora explorarse en cuánto ha influido en autores



1.8

G. Rietveld, casa Schröder, Utrecht, 1924.

G. Rietveld había adherido al credo del movimiento *Der Stijl* en 1918, con lo que ello implicaba, tanto en asumir los criterios filosóficos inspirados por el orientalismo de Krishnamurti, la filosofía estético - matemática de Schoenmakers y las influencias del gusto de las pinturas de Mondrian. Con ese bagaje proyecta la pequeña casa de Utrecht, de poco más de 100 metros cuadrados en sus dos plantas, para la diseñadora de interiores Truus Schröder-Schröder en 1924, que se convertiría en la *obra-manifiesto* más reputada del *neoplasticismo* holandés, con su concepto de fragmentación del volumen en planos y su manejo *mondrianesco* del color y la composición.

Seguramente basada en la colaboración de la propietaria, la casa es un repositorio de ideas de interiorismo, como los múltiples

planos retráctiles que compartimentaban o no la planta superior, así como el laboratorio de numerosos proyectos de objetos *der stijl* realizados por Rietveld, como la lámpara colgante de tubos o los escritorios, mesas y sillas resueltas en madera laminada esmaltada.

La casa se mantuvo fiel a su condición original porque siempre perteneció a la misma familia, siendo convertida en un museo privado desde 1978.

Este momento en la compleja trayectoria de Rietveld expresaría el punto extremo de la imbricación de arquitectura y estética *der Stijl* (casi una aplicación rigurosa de la teoría mondríanesca) tanto como un ejercicio de experimentación de los *Tot een Beeldende Architectuur*—los 16 puntos de la arquitectura plástica—de Van Doesburg, así como la forma de utilizar ese dogma estético en lo que más le importaba a Rietveld que era el diseño del mobiliario, dentro de un concepto cercano al *inscape* (paisaje interior), que poco tiempo después confluiría al Café L' Aubette de Estrasburgo (1928) ya asumido plenamente como una operación artística, de envoltentes planares, en la que se consume el ideario de Van Doesburg en su confluencia en este caso, con los artistas Arp y Tauber.



1.9

P. Chareau & B. Bijvoet, *casa Dalsace*, París, 1928-32.

P. Chareau, junto al *artisan* Dalbet había rediseñado en 1918, un par de cuartos en el barrio de St. Germain para el joven Dr. Dalsace y su mujer. Cuando ésta obtiene de su hermano, en 1928, parte de un inmueble en la rue St. Guillaume nuevamente será convocado Chareau—esta vez asociado al holandés B. Bijvoet, que vivió en París entre 1925 y 1934—quienes literalmente *pelan* el edificio quedándose con el esqueleto de acero, y organizan alrededor de éste una nueva construcción en tres niveles, alojando el consultorio y la vivienda, que quedará emplazada entre un *cour d'accès* (desde donde se aprecia su fachada externa visible en esta ilustración) y un amplio jardín posterior, todo comunicado de alguna forma, por la luminosidad que conferirá resolver buena parte de paredes y pisos con ladrillos de vidrio, que es lo que dará su nombre popular a la casa, la *maison du verre*, no visible desde la calle. Si bien siempre se mantuvo en uso y con cualidades impecables de funcionamiento, fue restaurada en 1985.

La casa Dalsace, en la que, como se dijo, también intervino sustantivamente el artesano Dalbet, fue la obra más trascendente de Chareau, quien había sido decorador de interiores en la prestigiosa firma inglesa Waring & Gillow y que más tarde, trasladado a USA, donde muere en 1950, proyectaría en Nueva York, el *atelier* del célebre artista abstracto R. Motherwell.

La obra es un completo conjunto de dispositivos mecánicos (paredes que se pliegan, escaleras móviles, numerosos administrulos del consultorio del Dr. Dalsace, que era ginecólogo, etc.) así como mobiliario de diverso tipo de madera y cristal, la mayoría diseñado por Chareau.

La obra posee un innegable virtuosismo técnico sobre todo en los detalles de metal y cristal, en general, tendiendo a dimensionamientos mínimos de cada pieza y a una verdadera pasión funcionalista por los mecanismos. Hoy constituye un *object de culte* de diseñadores y arquitectos.

Esta obra supone por una parte el cruce de Bijvoet (que el año anterior de su llegada a París había proyectado con Duiker la casa Aalameer) y Chareau—en rigor, el más contributivo a su diseño



10

1.10

L. Mies van der Rohe, *Pabellón de Barcelona*, 1928-9.

Reconstruido en 1980 por la sociedad de arquitectos Solá Morales, Ramos y Cirici.

La obra de Mies, aun en su escaso año de duración en el marco de la exposición catalana de 1929, se convirtió en una referencia ineludible de la arquitectura abstracta moderna, con su conjugación de novedad vanguardista en el diseño de su planta y de clasicidad refinada en su factura constructiva, basada en el uso de diversos mármoles y granitos. Su reconstrucción, que había sido intentada ya en 1950, fue finalmente impulsada por Oriol Bohigas, desde su puesto de concejal de Urbanismo de la ciudad, tres décadas más tarde, se ajustó filológicamente a la no tan abundante documentación disponible y a las trazas de cimentación todavía existentes, con el uso de materiales de las canteras originales o con la restitución de las esculturas especialmente pensadas para la obra, como *Der Morgen (La mañana)* de Georg Kolbe. Sin embargo, también se cometieron

deconstructivo- y por otra, la consumación de un design que entenderíamos como *proto-high-tech* y que ejemplifica la deriva del racionalismo clasicista hacia cierta maquinolatría tecnologista; deriva que ideológicamente es la misma del trayecto de Giedion de su *Espacio, Tiempo, Arquitectura* a su *La mecanización toma el mando* y también, de Europa a USA.

El intencionado redescubrimiento de Frampton –que no incluye alusión alguna a esta obra en su *Historia Crítica*, adscribiendo en *absentia*, a lo incómodo del caso en las taxonomías habituales-, en su largo artículo de 50 páginas en *Perspecta* 12 la revista de Arquitectura de Yale, de 1969– reinstala este filón marginal de una modernidad muy anclada en la estética maquinista –pero asimismo: en la funcionalidad tecnológica– junto a la reivindicación del parisino Paul Nelson y de allí, la tradición tecnomoderna de Le Ricolais y Prouvé (con quien se inicia Nouvel y así sucesivamente).

licencias en tal fidedignidad, tales como el refuerzo metálico de los voladizos de hormigón, la disposición del desagote de aguas pluviales no previsto en el proyecto de Mies o la construcción de algunos muros con emplacados de mármol, no con piezas integrales: temas éstos que, en el ejercicio reconstructivo, también operaron en reabrir debates sobre la especificidad o contingencia histórica del proyecto concreto y a la vez, sobre su debilidad paradigmática a la hora de ejemplificar acerca de racionalismos heroicos o posturas programáticas rigurosamente racionalistas.

Incluso, el completamiento del revestimiento de mármol verde de parte del muro que limita el estanque de la estatua de Kolbe o el travertino en la zona de oficinas –que en 1929, por la urgencia, no se concluyó en el primer caso y se resolvió con estuco en el segundo– ahora cobraron la cualidad especificada en el proyecto original, en este caso, adscribiéndose a la directiva violetiana de *mejorar el original* en la intervención restaurativa.

Algunas oportunas relecturas de aspectos canonizados de la modernidad (por ejemplo: el *more is less* del rigorismo técnico-ético

miesiano) como en este caso el ensayo de F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968* (Editorial El Croquis, Madrid, 1995; el original alemán es de 1986) junto a los trabajos de Späth y Schultze, echan nueva luz sobre supuestas certezas historiográficas. Neumeyer ofrece una especie de biografía intelectual de Mies, analizando su biblioteca (donde destacan autores biólogos como Ebeling o Francé, o filósofos como Guardini) y la relación entre las lecturas, las notas de Mies y sus aplicaciones proyectuales, conjunto de operaciones que relativizan el talante ultra-racionalista con que se lo consagra históricamente y donde aparecen nuevos intereses filosóficos, estéticos y hasta políticos. Un trabajo equivalente es el de Alfonso Alfaro con Luis Barragán, en *Voces de tinta dormida* (Edición Artes de México, México, 1996).

Flujos y derivas entre

Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura

C02

Flujos y derivas entre

Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura

C02

La imbricación entre los campos históricos, teóricos y críticos referentes al objeto Arquitectura implica una cuestión de variadas consecuencias, la primera de las cuales es la dificultad en *abstraer* –en método y objetivos– al trabajo histórico propiamente dicho respecto de su incidencia directa en la calidad de las prácticas específicas de la Arquitectura, concretamente la actividad de producción de proyectos.

No es casual pues, advertir la escasa profesionalización de esta tarea ya que en general la historia de la arquitectura la hacen arquitectos y no historiadores, aun en el caso habitual por ejemplo en España, en que la historia de la arquitectura parece emerger, como actividad profesionalizada, como una subclase de la historia del arte, en cuyo caso se parte de una condición a priori de pertenencia (o aun, de subalternidad) de la arquitectura respecto de la actividad artística, tema como se sabe, racionalmente recusado en la *Estética* de Hegel, en tanto la arquitectura y su inextricable relación con el atributo de la utilidad, no puede alcanzar el estatus de autonomía que requiere el arte como tal.

Es decir que, si Hegel *desartisticaba* la historicidad de la arquitectura, una aproximación a su análisis devenido desde el sesgo de su condición artístico-expresiva podría correr el riesgo de dejar fuera la indagación de los factores conectados con aquella noción de *utilidad*, desde la mera función, hasta aspectos ligados a la imbricación entre expresión y condicionantes tecnológicos o a aspectos ligados a las relaciones entre arquitectura y ciudad.

Durante el período de maduración *premoderna* de la arquitectura –digamos el período que va desde mediados del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX– la difuminación entre historia y teoría, en la producción habitual de la tratadística y manualística especialmente orientada a fijar argumentos del canon proyectual, alcanza un grado superlativo, quizá por la tendencia a establecer una epistemología del saber arquitectónico-proyectual claramente dependiente de estipulaciones emergentes de un foco de *autoridad* reconocible en la *arquitectura previa*,

de cuya valoración y legitimación se hace cargo precisamente, la actividad de la historización, entendida como capacidad de discernir y seleccionar dentro de la masa producida aquellos ejemplares constitutivos de tal referencia de autoridad. Se advertirá que a este razonamiento adscribe el concepto de *tendenza* del movimiento italiano promovido por Rossi desde los 60: la *tendenza* no es sino un eje de eslabones de prácticas exitosas y justas ejecutadas a lo largo de la historia.

Como ha desarrollado en este sentido A. Pérez-Gómez (en su importante tratado *Architecture and the Crisis of Modern Science*, que en rigor es una especie de historia de las relaciones entre los desarrollos de la ciencia y la teoría de la arquitectura, especialmente durante los siglos XVII, XVIII y XIX) aun disputas significativas como la célebre *querelle* de antiguos *versus* modernos de fines del XVII en Francia, no fue sino la consecuencia de ciertas diferencias en el reconocimiento de referencias previas de autoridad disciplinar.

La historiografía de la arquitectura moderna, que es el campo específico de este libro y del Seminario que lo origina, no hace sino exacerbar esta imbricación de la producción de relatos históricos en la conformación del marco teórico-programático de la modernidad, con los sesgos propios de cada formación cultural específica (vanguardias, movimientos, escuelas, etc.). Ya apuntamos en el primer capítulo, la fuerte incidencia proyectual –o al menos, en la teoría del proyecto– de algunos referentes de la historiografía moderna de la arquitectura, como Rowe o el caso de aquellos que alternaron el trabajo histórico con tareas profesionales de arquitectura –Colquhoun– o de urbanismo –Benevolo.

La reacción más orientada a recuperar alguna profesionalidad de la historización de los hechos de la arquitectura –en rigor: su mayor apego al método de la investigación científica y por tanto, la voluntad de producir *verdad* antes que *legitimidad*– provendrá, tardamente, en

el periodo tratado, del movimiento suscitado en el *Istituto de Architettura de Venezia* (IAV), donde a instancias de M. Tafuri comenzará a dictarse desde fines de los 70, un programa destinado a formar historiadores de la arquitectura, es decir, una clase de entrenamiento y producción didáctico-investigativa no pro-arquitectónica (o peor aún, pro-proyectual) y que por tanto fuera un aspecto de la formación del arquitecto, si bien un poco antes –a inicios de los 70– el mismo Tafuri todavía formaba parte de aquellos que integraban o establecían interacciones entre la historia, la teoría y la crítica de la arquitectura, como queda enunciado ya desde el título de su célebre *Teoría e Historia de la Arquitectura*, o más aun en sus intentos de contribuir a una *teoría de la proyectación* –un seminario promovido en Venecia en los 60– en que Tafuri propone establecer *parámetros de control del proyecto*, invirtiendo en este caso, algunos criterios analíticos propuestos por Panofsky en sus investigaciones artístico-iconológicas.

Sólo en el prólogo a la segunda edición de *Teoría...* Tafuri va a atacar explícitamente la operatividad del saber histórico (en un escrito que luego se conocerá como *Proyecto y Utopía*) y establecerá un criterio que como lo reconoce el ensayo de T. Llorens (*Manfredo Tafuri: Neo-avant-garde and History*, dentro del citado volumen antológico de Porphyrios) planteará como eje del trabajo historiográfico *hacer la historia de las ideologías arquitectónicas (o sea: de la arquitectura como ideología) ... que debe inscribirse dentro del desarrollo de la racionalidad económica*.

Una versión bastante completa y definitiva de su argumentación a favor de la elaboración de una clase de trabajo teórico-crítico (y por tanto, menos orientada a la relativa autonomía u objetividad del trabajo histórico *duro* –al que retornaría en su última etapa– y por supuesto, completamente enroldado en su descalificación del operativismo implícito en la ejemplariedad histórica) puede leerse en el ensayo *Per una critica dell'ideologia architettonica* (que apareció como artículo de la revista *Contropiano* en 1969 y que se incluye en el volumen colectivo

De la vanguardia a la metropoli. Crítica radical a la arquitectura, editado en Barcelona en 1972).

Historia, Teoría y Crítica

Ya que al menos, por analogías, sabemos en qué consiste la *historia* –o sea, cómo se tratan determinados objetos de estudio y según qué metodologías específicas– quizá convenga intentar definir las nociones de *teoría y crítica*, en su aplicación a la arquitectura.

La *teoría* parece reconocer dos grandes filones en referencia a la arquitectura: uno más bien genealogista-arqueologista, otro más ontologizante. La teoría *genealogista* propone la indagación de repeticiones más o menos normativas de *performances* arquitecturales extrapolables en última instancia a un iniciático *código de Ur* o *grado cero* fundacional institucional al que remitir cierta esencialidad ahistórica (o suprahistórica) sobre la que se construye el saber esencial o básico de la arquitectura.

Es lo que celebran arquitectos de talento metafísico como Boullée o Kahn y también será lo que formará parte del *corpus lingüístico no contingente* del modelo *beaux-arts* (lo que constituyó el campo de la llamada *composición arquitectónica*) ciertamente divergente aunque complementario, en la operación del proyecto, al repertorio contingente e históricamente mutable del ornamento estilístico (es decir, aquello que da cuerpo y carácter distintivo a lo aparente del aparato arquitectónico, no la traza o matriz, sino el alzado).

La teoría *ontologista* pretende una suerte de fundación kantiana de la disciplina, a partir de categorías esencialistas como la recurrencia a un lenguaje básico (el orden de las matemáticas; en rigor, el de la geometría euclídeana) que curiosamente atraviesa toda la historia sin mucho más argumento que los trazados reguladores, la serie de Fibonacci, el número de oro; ontologización común a los trazados incaicos de Puruchuco hasta las teorizaciones de Fry o Ghyca o las argumentaciones de Torres García,

Borchers o Suárez, criterios que fueron frecuentados – desde el enfoque filologista por Warburg, Wittkower o Gombrich.

La *voluntad* ontologizante –ya que no alcanza a resultados de tipo científico-axiomático– podría conectarse con una epistemología más genética o fundacional que podría reconocer discursos filosóficos, desde el *das-ein* heideggeriano (y sus célebres textos arquitecturales, que en realidad resultan ser furiosamente anti-modernos) hasta el fenomenologismo poetizante de Bachelard pasando por el intento de traducir su filosofía del lenguaje a un ejercicio de *decibilidad* arquitectónica en el célebre proyecto que Wittgenstein construye en Viena para vivienda de su hermana.

Quizá los trabajos devenidos de las teorías *gestálticas* y conducidos a una construcción perceptiva del *paisaje* –en Hesselgren, Lynch, Canter, White o más cercanamente en los estudios de Jonhatan Cray, *Suspension of Perception* y *Techniques of the Observer* o de Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*– articulados además a una supuesta *teoría del habitar* (compuesta de elementos tan diversos como la etología y la ergonomía) también ofrecen vestigios del intento de constitución de una teoría de talante ontologista.

Desde luego podríamos convenir en que, por razones metodológicas, los intentos genealogistas empalman de manera bastante natural con los discursos historicistas (aunque intentando decantar el grado de contingencia del devenir histórico) así como las tentativas de sesgo ontologizante resultan ser programáticamente a-históricas.

En ningún caso empero, podríamos reconocer la teoría en un sentido científico, como estabilizadora de conocimientos establecidos y recurrentes y como anticipadora de nuevas *performances* o experimentaciones, de las que en ciclos ulteriores, podrá decantarse en nueva teoría. Tal vez esta insuficiencia epistémica sea la causa de la imposibilidad de otorgar a la arquitectura la dimensión de disciplina científica o su oscilación entre campo del conocimiento tanto artístico como científico y práctica técnica, retomando la dualidad que proponía Battisti.

La crítica en cambio, emerge como resueltamente *pos-fáctica*, es decir como un producto ulterior y referente a *objetos de crítica*, generalmente productos arquitectónicos. Sin embargo es frecuente reconocer críticas cuyo cometido central es ubicar o instalar el objeto criticado dentro de un determinado flujo de sucesos históricos, por ejemplo, una posición determinada en una secuencia de *performances* tipológicas, o una valoración de una intervención que depende de su *relacionalidad* con otras intervenciones, como el interesante libro póstumo (*Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*) que R. Wittkower dedica a investigar la *opera aperta* de la fachada del Duomo de Milán, a lo largo de casi mil años de proyectos o la obra inconclusa de San Sempronio de Bologna: cada actuación proyectual es valorada como un comentario sobre las intervenciones previas, así como ofrece argumentos para anticipar trabajos ulteriores.

Hay dos críticas que ejemplifican bien posibles relaciones entre una obra puntual y ciertas problemáticas históricas que las contextualizan y les dan sentido, más allá de supuestos valores intrínsecos del objeto analizado: son las que Tafuri dedica respectivamente a la Iglesia de Steinhof, de Viena, de Wagner, aparecida en la revista *Lotus* y a los proyectos para el Palazzo Littorio que Terragni propone para el Foro romano en pleno período mussoliniano, editada en *Oppositions*.

Ambos trabajos hacen *explotar de sentido* el objeto acotado sobre el que se aplica –una obra y una serie de proyectos– definiendo la fecundidad generadora de conocimiento del acto crítico como una exposición del grado de complejidad que atraviesa las sólo aparentemente específicas decisiones de proyecto.

Es desde luego una crítica que, alcanzado el cenit del manejo de documentos fehacientes, adviene a un enfoque decididamente *conjetural*, con lo que abre otro plano de discusión que retomaremos más adelante: las diferencias entre la *verdad* documental emergente de la pura y dura

investigación científica y la cuestión de la *verosimilitud* o plausibilidad de las argumentaciones, aspectos éstos en que la crítica, si fecunda, puede anudarse con la construcción de argumentos teóricos.

Relaciones epistemológicas entre historia y teoría

Como apuntamos recién, habría una veta de teoría *historicista* diferente de otra más bien esencialista u ontologizante. En el primer caso, la relación cognitiva entre conocimiento histórico y postulado teórico es sustantiva, dado que estamos hablando de una teoría de cualidad *ex-post*, en la cual la construcción de un saber positivo resultaría ser el descubrimiento de algunas regularidades dentro de ciertos procesos signados por la repetición o el cambio relativo.

50

Un ensayo de F. Broncano –un filósofo de la tecnología español– llamado *Las bases pragmáticas de la racionalidad tecnológica*, aparecido en la revista española *Anthropos*, analiza la evolución del diseño de la rueda de carruaje, donde se verifica un grado de ajuste progresivo del diseño hasta casi alcanzar un grado ideal de perfección dentro de ese marco tecnológico: material, fricción, peso, etc., en la cual la teoría, como enunciadora u orientadora del cambio gradual del diseño, se define como tal en tanto evaluación de las *performances* previas, en donde se apunta que *un sistema heurístico debe ser capaz de usar el conocimiento del pasado para plantear estrategias futuras*. Es decir, la posibilidad de una solución al problema facultada por la consecuencia exitosa de un procedimiento proyectual sólo es posible como momento maduro de una larga serie de experimentación previa, de la cual el diseñador *final* debe tener perfecta conciencia.

Se podría así, proponer una clase de producción teórica que se ubica entre el *arché* y el *telos* ideal de un objeto evolutivo (o de cualidad evolucionable): en este caso, tal producción teórica es inevitablemente consecuente de la evaluación del desempeño histórico de tal objeto evolutivo.

La teoría *ontologizante*, entendida como armazón de

postulados, adquiere un valor relativo de verdad (no como garantía de hechos posteriores sino como comprobación de la razón de ser de objetos dados) en la medida que identifique una suerte de espacio epistémico predisciplinar, una meta-arquitectura que, como también señalamos, se ha querido instalar en el orden matemático de las proporciones rítmicas, en alguna clase de analogía en todo caso no desarrollada, con la teoría de la música, como lo plantea Valéry.

Esta meta-arquitectura se valida en un grado de negación de lo histórico, en tanto búsqueda de invariancia o intento de clausura de lo contingente.

Sólo puntualmente emerge, en el propósito de ontologizar la teoría arquitectural, un intento de extender o universalizar un período histórico de producción proyectual: nos referimos aquí al concepto de *klassizismus* que nutre el estudio de E. Kauffmann, *Architecture in the age of reason* (que apareció originalmente editado en USA en 1955) curiosamente tributario de un texto precedente del mismo autor –*De Ledoux a Le Corbusier*, que es de 1934– en el que intenta establecer una genealogía compatible con tal concepto ontológico. El estudio que le dedica G. Teyssot –*Neoclassic and "Autonomous" Architecture: The formalism of Emil Kauffmann*, en la ya mencionada antología de textos de Porphyrios– ya desde el título plantea el intento autonómico pro-ontológico de una construcción teórica que usa el análisis histórico en torno de temas como el desarrollo de la empatía y la *arquitectura parlante*, el estudio de las relaciones entre el *zeitgeist* (espíritu de época) y los límites en la variación de la forma o la suspensión de la dialéctica contingente entre lo clásico y lo romántico, pero para luego anularlo o reducirlo a la decantación o destilación de tal *klassizismus* que desde su constitución e identificación lingüística se hace inmune al cambio histórico.

De todas formas lo que querríamos subrayar es que la proposición teórica ontologizante de Kauffmann sólo se formula como consecuencia del análisis y la investigación

histórica, al menos en relación al conocimiento de un momento o tiempo histórico preciso, más o menos extendido, en el que el desarrollo ontológico que fuese emerge y se constituye.

Estudiosos de la genealogía de los saberes –como Foucault– o teóricos de la evolución del conocimiento en torno de cambios de paradigma o rupturas epistemológicas –como Kuhn o Bachelard respectivamente– incluso pondrían en cuestión la eventual des-historicidad inherente a la formulación de axiomas o puntos de partida de una clase conocimiento ontológicamente instituido: desde este punto de vista pues, no habría en extremo, ninguna posibilidad de una absoluta autonomía ontológica, o desde un criterio equivalente, todo supuesto grado cero fundante de un saber obedece a condiciones históricas peculiares.

El trabajo antes mencionado de Pérez Gómez también constituye en sí tanto un modelo de investigación histórica consagrada a demostrar la evolución de ciertas relaciones (especialmente entre las novedades del pensamiento científico y las de la teoría de la arquitectura, no necesariamente en un sentido unívoco de determinación) cuanto la virtual constatación de cómo la teoría de la arquitectura –por ejemplo, en Durand, en las primeras décadas del siglo XIX– adquiere una relativa consistencia como tal y aplicabilidades didácticas y empíricas, solo como resultado exitoso de aquella evolución, no como creación *ex-novo* o esfuerzo epistemológico desde su eventual especificidad fenoménica.

También la conformación de las teorías proyectuales que admitimos como sesgadas por el pensamiento *tipologista* sólo se conforman como tales merced a alguna clase de investigación histórica, aun cuando tal investigación adquiera una cualidad anti-histórica, ya que los tipologistas afirman que justamente el *análisis tipológico* es anti o contra-histórico (en tanto se orienta a identificar elementos de inmanencia o inmutabilidad) inversamente al *análisis histórico* (cuya condición sería detectar los factores de

cambio y transformación, antes que las perdurabilidades *largas* o *eternas*).

A pesar de esta prevención los trabajos fundantes de esta corriente teórico-proyectual de la arquitectura, como los de Rossi y Grassl, pero más nitidamente, los de Monestiroli, Martí y Linazasoro apuntan a la voluntad de deducir argumentos para una plataforma teórico-proyectual como consecuencia de alguna clase de procesamiento del conocimiento histórico (en tanto generación de teoría previa).

La arquitectura de la ciudad (1966, edición española de 1971, correspondiente a la segunda edición italiana) comprende un intento de demarcación de una gramática urbana enteramente dependiente de su grado de legitimidad histórica, basándose en un ecléctico soporte conceptual que incluye desde Jung hasta Gramsci y Levi Strauss, pasando por una crítica al mecanicismo y funcionalismo ingenuo – que es una crítica a la modernidad contemporánea– y que implica retrotraerse a momentos más ontológicos (o fenomenológicos-existenciales) de la arquitectura histórica en una especie de homenaje al modo de proyectar analítico-memorabilista de Boullée.

El primer capítulo (*Estructura de los hechos urbanos*) es el más conceptual y el que propone los argumentos metodológicos para una clasificación de tales hechos; el segundo (*Los elementos primarios y el área*) argumenta en torno al valor teórico de algunas proposiciones proyectuales modernas –como la vivienda social alemana y los conceptos tipológicos que *in nuce* podrían rastrear en la *garden city* y la *ville radieuse*, para volver a ratificar algunos principios en la forma básica de la ciudad antigua; el tercero (*Individualidad de los hechos urbanos. La arquitectura*) se plantea problemas del *locus*, desde campos diversos como la ecología o la psicología, para verificar tales cuestiones– como la posibilidad crítica que una pieza monumental tiene respecto de su contexto ambiental –en ciudades paradigmáticas, como Atenas y Roma y el cuarto y final

capítulo (*Evolución de los hechos urbanos*) se aviene al análisis de cómo los sedimentos supuestamente inmutables de la forma urbana se convierten empero, siguiendo a Halbwachs, en elementos semejantes a las monedas o a las palabras, con lo que presentan términos de valor e intercambio sobre los que derivan las dinámicas urbanas.

La construcción lógica de la arquitectura (1967, edición española de 1973), el libro principal de G. Grassi dedica una primera parte más epistemológica según la cual sería factible deducir de la experiencia histórica de la arquitectura y mediante operaciones de selección y clasificación, la posibilidad de identificar una estructura lógica, un sedimento de racionalidad y economía proyectual que daría pie a una perspectiva de mayor rigurosidad científica en la producción de proyectos, al liberarse éstos de su carácter subjetivo e históricamente contingente.

La segunda parte, intenta confirmar o verificar el marco teórico precedente en relación al análisis de la fortuna de un modo histórico de proyectar —el que llama *racionalismo alemán de la grosstadt*— que se rastrea, en la consolidación de su lógica histórica, como una suerte de eterna repetición de elementos que ya figuran en la ciudad gótica, es decir, en el grado cero de la ciudad moderna.

La Arquitectura de la Realidad (1979-1983, edición española de 1993) de Antonio Monestiroli, discípulo y compañero de enseñanza y proyectos de los precedentes, es la tentativa más consistente, en esta serie, de extraer desde la experiencia histórica (si bien, no toda la historia, sino un recorte no exento de *a priori*) los materiales constitutivos de una teoría del proyecto basada en la manipulación del arsenal tipológico.

Para ello se elabora un primer capítulo de proposiciones epistemológicas (*Realidad e historia de la arquitectura*, según la cual lo real es una consecuencia de discernir lo histórico-previo) y luego un segundo ensayo (*Las formas de la residencia*) donde se centra la articulación posible entre historia y teoría en torno de lo que se propone como célula

mínima del continuo arquitectura-ciudad, esto es, la residencia, con lo que se elabora casi una taxonomía anatómico-fisiológica de esa unidad mínima, leída más como elemento básico de lenguaje que como artefacto funcional o maquina.

Pero son los dos capítulos finales (*La ciudad como aventura del conocimiento y Arquitectura, Naturaleza, Historia*) aquellos en los cuales se concentra la posibilidad de extraer una argumentación teórica para el proyecto a-histórico (o si se quiere, autónomo de las condiciones de la modernidad) desde una cantera conceptual que es la del Iluminismo, el momento ideal o de verdad, en la articulación de filosofía y arquitectura.

Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura (1993) escrito por C. Martí Aris es una tesis doctoral dirigida por G. Grassi y constituye un esfuerzo de mayor sistematicidad y comprehensividad que los anteriores a fin de establecer parámetros de relación entre la experiencia histórica de la arquitectura y los fundamentos teórico-epistemológicos del proyecto al modo tipologista, que debido a su ampliación conceptual, se amplía hasta perder el rigorismo y la renuncia típicas del enfoque grassiano. Martí por caso, expande la mirada histórico-teórica reducida a la experiencia europea e incluye análisis de arquitecturas bizantinas, germánico-medievales e islámicas.

El cuarto y final capítulo de este trabajo, *La noción de tipo en la arquitectura moderna*, aporta un complemento a la serie y es la tentativa de incluir selectivamente la experiencia moderna —especialmente Mies pero también Kahn, Le Corbusier, Aaltonen, Stirling y hasta Aalto— dentro de la filiación o tendencia de un desarrollo histórico convergente a una teoría tipologista de la proyectación.

El proyecto clásico en Arquitectura (1981) de J. I. Linazasoro, también fue en origen una tesis doctoral dirigida por I. Solá Morales, que va si se quiere, más allá que los materiales precedentes, al pretender establecer una relación entre el concepto de *proyecto clásico* y formas lógicas combinatorias de composición y ornamento que motorizarían la posibilidad

de un proyecto contemporáneo controlado por parámetros de mimesis y repetición de un catálogo ideal previo, que sublimaría los puntos de partida del trabajo mimético, para lo cual se analiza y revalora la aportación del tratadismo iluminista como momento de análisis y reelaboración definitiva de los materiales del clasicismo, entendido desde tal estatus, como una alternativa suprahistórica o *eterna* de resolver proyectos en cualquier tiempo y lugar. Esta versatilidad es fundante para Linazasoro, ya que trabaja en el País Vasco.

Del análisis histórico a la crítica

Una clase relevante de crítica (de objetos de arquitectura) funciona y se produce basándose en una tarea de delimitación de lo fáctico-concreto del caso estudiado, en estructuras históricas. Es decir, en este sentido, un tipo relevante y generalizado de crítica arquitectónica trabaja bajo la idea de delimitación o situación del objeto considerado dentro de estructuras previas más vastas, como series, producciones temporales secuenciales de un autor o un movimiento o una época-lugar, etc.

A su vez, dentro de esa característica señalada de modalidad de crítica (o sea, una crítica no meramente compuesta según formas de afinidad del crítico en torno de cierta *empatía de gusto* que, deberíamos reconocerlo, son muy habituales) se construye una axiología valorativa del objeto en cuestión desde un punto de vista dominado por la situación genealógica del objeto criticado, según parámetros en donde lo valorativo/calificativo emerge o bien como la calidad de una *performance* dentro de una situación serial o bien, casi como un *desideratum*, como un valor de ruptura o innovación del objeto en cuestión respecto de elencos, conjuntos o series preexistentes.

El modelo *genealógico* de críticas serializadas trabaja esencialmente sobre el tema de las *influencias*: es decir, de formular la pregunta acerca *¿de dónde viene cada cosa?* El trabajo de Harold Bloom en la literatura y específicamente

en la literatura inglesa (en obras como *El canon occidental* o *La angustia de las influencias*) precisamente busca este tipo de armadura conceptual para la crítica, a partir de inferir la cadena históricamente previa de las influencias que estarían operando en las características de identidad de la obra bajo análisis. Bloom complementa su técnica crítica orientada en el rastreo de las influencias con un concepto complementario, también construible como una demarcación valorativa dentro del magma de la producción literaria histórica, que es la noción de *canon*.

El canon sería la consolidación de aportaciones que a lo largo del tiempo van generando los grandes hitos referenciales sobre los que organizar un cierto mapa de producciones que permiten, por su grado de homología, fijar una posición y un valor comparativo para el nuevo producto sometido a análisis crítico.

Desde luego la formulación de cánones fue esencial en algunos momentos fundantes de la arquitectura iluminista, sobre los cuales tanto las *reacciones sublime-románticas* como las *ecléctico-historicistas* (es decir, el período 1750-1850 de la arquitectura occidental) funcionaron negativamente respecto del *corpus* canónico; el modo sublime a través de la categoría del *exceso* y el modo ecléctico a través del atributo de la *diseminación*.

Actualmente estarían renaciendo, en una suerte de neopositivismo, las tentativas de cartografiado de experiencias históricas, mapeos cognitivos de probable aportación a la configuración al menos hipotética, de marcos canónicos.

El intento de Jencks (por ejemplo en *Arquitectura tardomoderna* y otros ensayos, libro de 1980, editado en España dos años más tarde) para mapear las alternativas tardo-posmodernas aun en su frivolidad relativa, podría configurar cierta aportación al enfoque bloomiano eventualmente contributivo a un tipo de crítica genealogista y de valoración de *performances* en contextos históricos.

Una postura relativamente cercana en crítica cultural –pero

mucho más matizada en su absolutismo *causa-efecto*, sería la sostenida por ciertos críticos y estudiosos de la cultura como, notoriamente Mario Praz y Georges Steiner. Praz –en ciertas antologías de estudios como *Il patto col serpente*, que indaga en torno del demonismo oscurantista del arte decadente de fines del XIX– investiga campos productivos, delimita experiencias y construye relaciones articularias entre tiempos y productos destacados de modo de organizar totalidades teóricas hipotéticas, campos no visibles ni previamente historizados, que sugieren imbricaciones que interalimentan o determinan un elenco concreto de productos culturales epocales.

Steiner en varios de sus trabajos pero especialmente en su *Gramáticas de la Creación* postula la condición de lo creativo-inventivo de un producto cultural siempre en alguna medida, como derivativo de tradiciones, genealogías o campos conjuntivos previos, lo que aporta dos tareas complementarias, para la teoría (que debe proponer esas estructuras referenciales a partir de la investigación) y para la crítica (que básicamente juzga u otorga valor posicional al objeto criticado dentro de tales campos referenciales).

T. W. Adorno –en su *Teoría Estética*– advierte que no puede haber trabajo crítico sobre una producción artística o cultural sin cierto espesor histórico contributivo a la valoración, de modo que esa historicidad sería inevitable en el trabajo crítico. Dice así: *El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento. Y esto precisamente las vuelve incommensurables con el historicismo, ya que éste, en vez de perseguir el propio contenido histórico que tienen, trata de reducirlas a una historia que es exterior a ellas. Las obras de arte pueden experimentarse con tanta más verdad cuanto más coincide su sustancia histórica con la del que las experimenta. La concepción burguesa del arte está cegada por la ideología al suponer que*

las obras de arte suficientemente alejadas en el tiempo pueden ser mejor comprendidas que las del propio periodo (cita de la página 241).

Por lo demás la *vida* o proceso histórico de una obra define la necesidad de un sentido histórico de la crítica puesto que *Las obras acabadas han llegado a ser lo que son por medio de un proceso, porque su ser es un devenir. Por eso remiten a las formas en que cristaliza ese proceso: interpretación, comentario, crítica. No se trata sólo de hechos externos que son llevados a las obras por aquellos que se ocupan de ellas, sino que son el escenario del movimiento histórico de las obras en sí mismas y son por tanto, elementos formales por propio derecho. Sirven al contenido de verdad de las obras al considerarlo como algo que las sobrepasa y separan ese contenido – tal es la tarea de la crítica– de los momentos de su falsedad* (Cita de las páginas 255-6).

Además, siempre es posible –o más bien necesario– redefinir lo histórico desde la conciencia actual dado que *La relación con el arte del pasado, lo mismo que los límites de su perceptibilidad, tienen su sentido en el estado actual de la conciencia como lugar en que se ven negados y superados positiva o negativamente; todo lo demás no es sino erudición* (Cita de la página 256).

Aunque por otra parte y para complejizar el valor creativo explicativo de la crítica o su fecundidad, habría que tener en cuenta la tensión que puede existir entre una historicidad general (la del momento histórico o mejor, la que expresa su hegemonía) y una historicidad específica (la inherente a la verdad de la obra) ya que *En el juicio de la historia se entrecruzan el punto de vista dominante con la creciente verdad de las obras* (Cita de la página 257).

La última cita adorniana ayuda a entender así un posible *desideratum* atribuible a la operación analítica, por la cual podría asignarse a la comprobación de la verdad (histórica) su condición de *substractum* de la crítica.

Pero la crítica podría oscilar entre la voluntad de configurar

aquella verdad de la obra como historicidad específica y una clase de trabajo teórico más atado a insertar la historicidad específica en marcos o condiciones de historicidad general: sería este el caso de los análisis históricos basados en un eje conceptual (teórico-crítico) y por tanto, un atributo de historicidad general: el *orden* en Kauffman o en Wittkower; el *origen* en Rykwert, el *tipo* en Marti, la *piel* en Frampton. Conformados esos ejes, la crítica de una obra se limita a comprobar cómo arraiga en tal campo (sea inserta en una serie, sea innovando su entidad, sea negándola, etc.).

Invirtiendo el sentido historia-crítica e intentando ampliar generalizaciones a partir de sistemas de hechos serializables sería posible concebir una clase de historia como comprobación de recurrencias, casi una expansión de las cualidades que la crítica discierne en objetos ejemplares como componentes generativos de cierta historicidad. Quizá es lo que se evidencia en trabajos de historiografía artística como los de V. Bozal (*Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, tomos I-II) o los trabajos de historiografía de relaciones entre artes, ideas y arquitectura como los de J. M. Montaner (*Las formas del siglo XX*).

En la complejidad de las relaciones entre el análisis histórico y el trabajo crítico también cabe interpretar las derivas de la historia de la arquitectura dentro de otras derivas historiográficas, como las que estudia para el caso del arte R. Krauss (*La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*) o las que investiga en torno de la socio-percepción D. Lowe (*Historia de la percepción burguesa*).

En este caso el potencial teórico-crítico básico con que se producen estos objetos historiográficos –me refiero a la caracterización de las vanguardias modernas como mitos en Krauss o a la propuesta de que la percepción no es humano-natural sino que es relativista-social-cultural-clasista en Lowe– otorga un plus de rehistorización sobre el cual es fecundo discernir cómo se posiciona un objeto sometido al análisis crítico.

Relaciones del campo de la historia/teoría/crítica con la acción arquitectural (las prácticas proyectuales)

Se sea o no *operativista* en cuanto a modalidad de trabajo historiográfico, la historia de la arquitectura en su articulación con argumentos teórico-críticos, siempre adviene a considerar el campo de las *acciones arquitecturales*, es decir el territorio de las prácticas proyectuales, al menos consideradas como materia prima, eventos o sucesos centrales del relato histórico que pretende construirse.

Si bien ha quedado objetada la *bajada* del saber histórico para *operativizar* modos de proyecto, es obvio que la *subida* de las *performances* proyectuales para constituirse en componentes de tales relatos es condición casi *sine qua non* de los mismos. Sin embargo el modo con que se los recoge, se los documenta, se los selecciona o se los valora se convierte en una tarea metodológica esencial del *métier* del historiador.

A menudo esa tarea supo estar *mediada* por modos de agrupar el sentido y la clase de las producciones proyectuales, como componentes de alguna formación (estilo, escuela, vanguardia, movimiento, grupo, etc.), como elementos de una obra de autor (una trayectoria o biografía productiva) como partes de un complejo geocultural (lugar, región, ciudad, nación, etc.) o de un sistema tecnoproductivo (industria, artesanía, modo de producción, materiales y técnicas, etc.) o de un sistema de utilización-uso-consumo (función, programa, propiedad, modo de uso, valor simbólico o de intercambio, etc.). Estas mediaciones, juntas o separadas, simplificadas o más detalladas, han sido en general el modo transitivo con que la experiencia empírica de los proyectos singulares se inserta en relatos históricos.

Lo cual lleva a una doble problemática; por una parte la de relativizar la mediación o sea, reinstaurar el sentido de las acciones arquitecturales en continuidades o en rupturas

adjudicando un valor propio a tal acción, no mediado por las categorías de historización mencionadas y por otra parte, a discutir la consistencia epistémica de tales mediaciones como garantes de contribución a la generación de verdad histórica.

De la primera cuestión hay muchos trabajos que conllevan a situar la materia prima específica de la historización en obras singulares, específicas y suficientemente ejemplares: un ejemplo de este tipo de intento sería la *Historia de la Arquitectura Contemporánea* de R. De Fusco.

La segunda cuestión parece más escurridiza y se abre tanto al campo de los *estudios culturales* (por ejemplo, en la línea de los trabajos *conceptuales* de Williams o *críticos* de Jameson) como al de una eventual *sociología de la arquitectura*, como análisis de los modos con que la sociedad organiza la producción, circulación y consumo de la arquitectura como bienes y servicios específicos. Un ejemplo, si bien bastante rígido en su estructuración y dudoso en su eficacia taxonómica, es la *Historia de las Tipologías Arquitectónicas* escrita por N. Pevsner.

En una forma u otra, a través de *objetos ejemplares* o de la indagación eficiente o productiva de *mediaciones*, el trabajo de historización aplicado a la materia prima de los proyectos implica esencialmente delimitar la acción arquitectural buena, verdadera, eficaz, trascendente y por lo tanto, explícitamente o no, se trata de la formulación de *axiologías* que puedan dar cuenta del *ajuste* o de la *diferencia/transgresión* de un *proyecto* en un *contexto*.

Por lo tanto en orden a estas articulaciones, el proyecto aparece o emerge en el seno de *continuidades históricas* (o historiográficas) con algunas peculiaridades como el proyecto del siglo XVIII-XIX tensado por la regulación académica (cuyo resultado más maduro podría ser el modelo ideal de la didáctica reproductiva de Durand), pero también por los desvíos y las transgresiones (como la irrupción del romanticismo de Schinkel o el elementarismo fáctico de Semper dentro de los campos hegemonizados entonces por cánones academicistas).

La fecundidad del trabajo histórico también puede ser consecuente de la capacidad de discernir estas secuencias regulares o irregulares por las que los proyectos individuales y concretos se insertan en las formaciones epocales.

El problema de la historicidad del proyecto.

En el apartado precedente tratamos de plantear algunas características según las cuales, la historia si se quiere, se *apropia* de los proyectos de una época determinada para nutrir fácticamente su relato o descripción de tal época. Por fuera de esa disponibilidad del proyecto ofreciéndose argumentativamente para la construcción de los relatos históricos, el proyecto en sí (o algunos de ellos) se definen o caracterizan como *intervenciones en plexos históricos*: desde el Marais parisino y la negatividad corbusierana en su Plan Citrohan hasta la historia tipo-contextualista.

Existe una vasta serie de *casuísticas proyectuales* – a veces ligadas a categorías de lugar, otras a ideologías de los actores proyectuales, desde el comitente hasta el autor – en que el proyecto en sí se define como tal, como una elaboración de *materiales previos* (o históricos): se podría ejemplificar bastante literalmente con muchas obras de Scarpa, De Carlo, Van Eyck, Culot, es decir, de aquella corriente tardo-moderna asociable a la crítica de la modernidad que pareció ser constitutiva del *movimiento Team X*, motivación que al menos alcanzaría a quienes formaron parte explícita de tal formación como los citados De Carlo o Van Eyck además quizá, de Coderch, Kahn, Grung entre otros adscriptos a tal movimiento. Sea por condiciones del *locus* (Amsterdam, Venecia, Barcelona, Urbino, etc.), sea por cuestiones ideológico-proyectuales (desde el humanismo contextualista inclusivista de Van Eyck hasta la crítica y renuncia en Culot) el proyecto queda redefinido como tal según cierta clase de elaboración de referencias o determinaciones históricas.

El caso de Scarpa es más complejo porque su contextualismo –o afecto o afinidad con preexistencias ambientales históricas– deviene, como lo plantea en el

ensayo que le dedica F. Dal Co, *El oficio de arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración* (ensayo conocido en español en 1984), da una meditación sobre los materiales, las formas de producción y las características de apariencia (con lo que cobra relevancia el tema de los ornamentos y los revestimientos) del lugar del proyecto: el anacronismo proyectual scarpiano no es tanto militancia o hiperconciencia historicista sino percepción profunda del *genius loci*.

Si el anterior sería un intento de caracterización no taxativa de cómo en el proyecto moderno aparece una redefinición del mismo consecuente de aportaciones devenidas de los contextos o ambientes históricos, habría además ya dentro de la historia general de la arquitectura otras dos características o atributos en los que se configura una clase de proyecto fuertemente modelado por connotaciones históricas: nos referimos al *proyecto como documento de cultura histórica* o casi inversamente, al *proyecto concebido como una operación de ruptura histórica*.

El proyecto como entidad argumentativa nitidamente inserta dentro de *continuums* históricos tiene que ver con la suscitación decimonónica de una conciencia proyectual interesada en promover actuaciones contemporáneas orientadas a garantizar la calidad o perdurabilidad de piezas significativas del así llamado *patrimonio histórico*: será como consecuencia de esta disposición cultural, quizá tributaria del iluminismo, que emergerá el doble discurso de la *conservación ruskiniana* y la *restauración violetiana*.

En tanto por así decir, el proyecto según Ruskin es una descripción/reconocimiento/cuidado del objeto cuya vida histórica debe prolongarse (no eternizarse), el proyecto según Viollet es la puesta en juego de toda la potencia erudita del conocimiento histórico (sobre todo el referente al aparato ornamental) junto a la utilización plena de las disponibilidades técnicas, a fin de *volver a la calidad original* (o aun a una *calidad ideal* incluso teóricamente mejor que la original) a través de las intervenciones restaurativas.

Una vez más es el aporte conceptual de A. Riegl –en su libro

El culto moderno a los monumentos, 1907– quien argumenta sobre la índole de esta clase de proyecto: su determinación debe darse a partir de reconocer y valorar doblemente el valor histórico/documental/referencial de la pieza sometida a intervención restaurativa junto al discernimiento de su valor artístico. Cuando ambos valores convergen es posible dar cabida al modo violetiano de concebir el proyecto en términos de operación sobre *documentos históricos/monumentos artísticos*.

Para el caso opuesto del proyecto concebido como ruptura o trasgresión histórica explícita las propuestas dadaístas, surrealistas, y en general el vanguardismo moderno parece ofrecer numerosas evidencias prácticas de esta suspensión o cuestionamiento de la contextualidad histórica, dentro de la reconocida a-historicidad constitutiva del *pensum* moderno de proyecto.

Pero ésta no sería una actitud restringida a lo específico moderno, debido a su programática necesidad de romper su relación con lo histórico previo, ya que intentos de a-historicidad anticanónica, distorsión de hegemonías proyectuales y del gusto dominantes puede también verificarse como un mecanismo históricamente practicado, por ejemplo en lo inactual, anacrónico, provocativo, distorsionante de Borromini, Lequeu, Soane, Kiesler.

El espesor histórico del proyecto como almacén teórico de su análisis deconstructivo

¿Qué se deconstruye, cuando hablamos de la deconstrucción aplicada a proyectos de arquitectura? No el objeto en sí –aunque pueda haber una *estética* consecuente de la deconstrucción como estilo, por ejemplo en proyectos de Coop Himmelblau o Eisenman– sino su espesor histórico, su variación histórica de sentido, su polisemia, la fricción del querer ser del objeto con su entidad matérica.

Las operaciones de la deconstrucción, originadas en la teoría filosófica y la crítica literaria, como la pueden presentar Derrida –pero con más precisión conceptual y metodológica,

J. Culler—resultan ser más bien, técnicas de *desmontaje del sentido de productos hechos*, antes que aportes, a pesar de las infructuosas cuanto frívolas exploraciones eisenmanianas, a la producción de nuevos objetos, salvo que éstos, como condición inexorable del procedimiento, acepten mantenerse en un estatus de *puro texto* (como sería el proyecto-texto que Eisenman hace en torno de diversos materiales veroneses —*Los castillos de Verona*— o la traducción de ideas filosóficas a argumentos arquitecturales que ese autor junto a Derrida consuman en su trabajo *Choral Works*, especie de comentario-traducción a la luz de conceptos platónicos, del Parc de La Villette de Tschumi).

Se deconstruye también la *recepción* del objeto, su lectura e interpretación, su dualismo entre lo literal y lo metafórico, que da como resultado la licuación de la *literalidad parlante* y el *carácter* como programa del proyecto moderno y permite, al menos en el análisis, volver a utilizar *los tropos de la retórica clásica* e incluso y sobre todo, esa figura tan significativa en el mundo barroco, que es la *alegoría*.

Estas operaciones no hay que esperar encontrarlas solamente en proyectos actuales de Hadid o Libeskind, sino que ya son metódicamente ostensibles en Loos o en Wittgenstein y en la salida *minimal* como consecuencia de una verdadera analítica del lenguaje llevado a sus condiciones esenciales de funcionalidad comunicante.

Desde este punto de vista, las aportaciones analíticas deconstructivistas constituyen una nueva manera de efectuar lecturas de hechos u objetos, como pudo significar asimismo el *modus fenomenologista*, por ejemplo, en manos de S. Holl. Es decir, técnicas de desciframiento-interpretación antes que de producción y en ese espacio interpretativo cabe incluir el espesor de sentido que posee la propia dimensión histórica del texto bajo análisis.

Se deconstruye también la *recepción*, el entendimiento y uso del objeto como discurso culturalmente establecido, con lo cual se advendría a una *desestabilización de la convención*, por ejemplo, en cuanto a la *naturalidad* (en

tanto densidad histórico-cultural) de la tectónica, la privacidad dominial y visual, la proxémica o distancia relativa entre los cuerpos, la relación entre lo táctil y lo óptico o la ortogonalidad, es decir claramente, convenciones geohistóricamente constituidas.

Las aplicaciones del modo derridiano al análisis de arquitectura (que utilizarán por ejemplo, J. Kipnis, A. Zaera Polo o I. Solá Morales al realizar, en distintos momentos, ensayos críticos sobre la obra de Eisenman) revelan la naturaleza de estas operaciones, fundamentalmente analíticas, mucho mejor que la consistencia de la utilización de categorías semejantes en la producción proyectual como intenta realizar el propio Eisenman.

Aunque su propio proceso lo induce a abandonar a Derrida —quizá al comprobar la infertilidad de su planteo para abordar o dar cuerpo a nueva proyección, salvo en el plano de posible aportación puramente estética, en todo caso, no demasiado diferente como tal, a las técnicas impuestas por el *collagismo* moderno— a favor de una etapa final de su trabajo, donde su inveterado intelectualismo lo lleva a trabajar sobre las propuestas de Deleuze (desde *la rizomático* hasta la *desterritorialización*) y de Guattari (la *caosmósis* y la *maquinalidad*).

Los aportes teóricos del deconstructivismo a favor de una técnica proyectual orientada a la re-construcción (o al reensamblaje regulado de fragmentos deconstruidos en objetos previos mediante el análisis diseminativo) pueden significar un aporte más al retrabajo de materiales *ex-post*, como partes de historias preexistentes o aun de una tendencia o línea de influencia, que pudiera entenderse como materia prima alimenticia del trabajo deconstructivo que por tal razón, casi nunca puede llegar a ser proyecto en sí, *ex novo*, sino *rescritura*: es lo que encuentran dos filo-deconstructivistas como Eisenman y Libeskind al analizar la obra madura de Rossi en *Las casas de la memoria*. *Los textos analógicos* y *Deus ex machina/Machina ex Deus*. *El Teatro del Mundo* de Aldo Rossi,

escritos respectivamente en 1982 y 1980 y entusiastas apoyaturas de una reducción intelectual del trabajo proyectual a una meditación sobre la *sobrecarga histórica* que determina y precede el acto proyectual.

Sin embargo cuando se intenta entender la *novedad* del deconstructivismo –en tanto posible nueva aportación a las relaciones entre historia/teoría/crítica respecto de la actividad proyectual de la arquitectura, y habida cuenta de que suele también hablarse de esta postura como *posestructuralismo* (por ejemplo, en Culler) habría quizá que valorar y reanalizar cuánto la deconstrucción derridiana es fruto o consecuencia del estructuralismo– antes que crítica, negación y superación –y cuánto es todavía deuda al modo de análisis-reconstrucción que propone Barthes en sus *teorías del simulacro* (por ejemplo en la fecunda manera de plantear un modo [histórico?] de entender *el sistema de la moda* en el libro homónimo).

Verdad y verosimilitud histórica: del trabajo analítico histórico a la creatividad teórica

Para terminar de referirnos al *ciclo teoría/crítica/historia* en relación a la arquitectura y su relativa autonomía y especialización (o por el contrario, a su imbricación a veces poco o nada diferenciada) cabe respecto de los hechos del pasado –material específico sobre el que trabaja la historia como ciencia social– preguntarnos hasta qué punto nos interesa de ellos su *verdad* o meramente su *verosimilitud* o plausibilidad en relación a la dinámica de tal ciclo teoría/crítica/historia y en conexión con la problemática cuestión de las relaciones entre la teoría y las prácticas de la arquitectura.

En efecto, tal distinción entre verdad/verosimilitud debería quizá constituirse en el trazo de demarcación entre la *ciencia histórica* y la *ideología crítica* aplicadas al *pensum* de la arquitectura, demarcación que podría además, establecer de una vez, el estatus de autonomía requerible desde el plano de una actividad científico-histórica aplicada en particular a

esa clase de *objeto de conocimiento* que llamamos *arquitectura* (y que es en tanto tal, un campo epistémico que sistematiza o abarca a su vez, diversas clases de objetos, desde los edificios más o menos singulares a las ciudades y sus implantes territoriales y también a una clase de objetos virtuales o pre-objetos reales o simulacros analógicos de ulteriores objetos reales que solemos llamar *proyectos* desde el Renacimiento).

La *crítica ideológica*, como proponía Tafuri, puede aplicarse a esa verdad histórica y desmontar crítica y axiológicamente sus condiciones objetivamente objetables en nombre de una recalificación progresiva o hasta ideal de una arquitectura menos sesgada por sojuzgamientos no siempre ostensibles, por ejemplo, la identidad moderna del objeto arquitectónico (edificio o proyecto) con la cualidad de *mercancía* y por tanto, la existencia de una arquitectura históricamente determinada por su inserción dentro de un modo de producción dominante.

La *historia* puede *científicamente, historizar* tal hecho y la *crítica* puede a su vez, *ideológicamente, criticar* tal circunstancia (hecho historizado + operación historiográfica generadora de tal historización).

Esta demarcación científico/ideológica entre historia/crítica podría clarificar el hecho que la *crítica ideológica* debe ser *fecunda* en el sentido de ampliar o hacer consciente los términos de la *verdad histórica* (o mejor: de su *superación* mediante el cambio social y el progreso político) y la actividad histórica, en tanto autónoma aunque sensible al cuestionamiento axiológico que pudiera devenir de la crítica ideológica, puede recuperar su estatus de disciplina científica practicada con la consistencia epistemológica requerible tanto en la identificación del *objeto de estudio* como en la aplicación de los *métodos científicos*.

Queda fuera en este esquema el concepto de *teoría*, que si bien puede emerger de la reelaboración de las nuevas disposiciones o ensambles que pueden surgir del maridaje científico-ideológico entre historia/crítica, tiene el cometido

de *orientar las prácticas*, de regular la eficacia social en cada momento histórico determinado, de la producción emergente de las prácticas de la arquitectura.

Esto desde luego abre otro debate: pudiera clarificarse que la historia de la arquitectura debe alcanzar un estatus científico (tensionado por la pertinencia que le podría suplementar la crítica ideológica) aunque no queda claro la necesidad o posibilidad de que la arquitectura en sí adquiera una consistencia o estatus científico: la necesidad epistémica de la *teoría* (pre y posprácticas) sólo se confirma si creemos posible y necesario la existencia de una *arquitectura como ciencia*.

Quedaría entonces, en otro plano la figuración de la teoría en el ciclo tan intrincado teoría/crítica/historia y así se establece, al menos provisoriamente, una mayor trabazón entre crítica e historia, en la que cabe volver a reflexionar sobre las relaciones que entre estos campos proponía Adorno, por ejemplo el inexorable contenido de referencialidad histórica que posee toda crítica, la fecundidad según la cual del trabajo analítico-histórico puede suscitarse cierta creatividad histórica, la disposición de la crítica como elemento de actualidad en el análisis histórico o la posible reconstrucción eterna de discursos históricos según aquel estatus de *presentidad* que impone al acto de la crítica por lo cual, según Adorno, siempre será posible reescribir historia, realimentada por argumentos de actualidad emergentes del trabajo crítico.

Por lo demás vale la pena reflexionar sobre la condición de la verdad histórica, en términos de conocer lo que realmente ocurrió y su imposibilidad demostrativa absoluta o la *relatividad* de tal conocimiento siempre condicionado por las limitaciones documentales, tanto más grave en campos que como los de la arquitectura –por fuera de la perdurabilidad directa de sus vestigios materiales– no puede decirse que haya habido una excesiva rigurosa preocupación por los registros fehacientes o el archivo sistemático (como sí ocurre en otros campos que tienen internalizada esa

necesidad documental, como por ejemplo, el de los archivos policiales, de seguridad o de espionaje; el de las prácticas de las transferencias dominiales; el del funcionamiento de las relaciones diplomáticas internacionales o el del registro de las actividades eclesiásticas).

Ello empero no obsta para que tal posible científización del trabajo analítico-histórico asuma algunas aportaciones del *modus* y el *factum* propios de los estudios históricos en general, más específicamente aquellos vinculados con la historiografía del arte y la cultura, pero también con los que provienen de ámbitos especializados más recientes como los de la *microhistoria* o las *historias del mundo de la privacidad*.

La *microhistoria* específicamente –por ejemplo, en el muestreo de trabajos de uno de sus cultores más significativos, C. Ginzburg en su antología *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e Historia*, editado originalmente en 1986 y más específicamente en el ensayo *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales*, de 1979– propone toda una suerte de heterodoxia del *cientificismo histórico duro* en torno de debatir cuestiones como la verosimilitud histórica, la plausibilidad argumentativa, las hipótesis articularias que implican relaciones espacio-temporales más extensas y diversas, el conjeturalismo fecundo en el sentido de desarrollo fundamentado de hipótesis sólo parcialmente apoyadas por bases documentales, las inferencias o deducciones interpretativas (por ejemplo, siguiendo el método del llamado *paradigma indiciario*, del analista de arte apócrifo del siglo XIX, Lermoliev / Morelli / Schwarze), la construcción de secuencias verosímiles de causalidad/efectualidad, la explotación del *sentido cruzado* de fuentes documentales diversas básicamente relacionando documentos y material iconográfico (técnica inicialmente propuesta por Warburg), etc.

El texto de los historiadores españoles J. Serna y A. Pons, *Como se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg* (2000) es un interesante aporte analítico-metódico de esta vertiente reciente de la historiografía aplicada o aplicable a producciones

artísticas, culturales, urbanas y populares. El historiador del arte argentino J. E. Burucúa también aporta dos trabajos concurrentes a fundamentar las posibilidades de la microhistoria y la historia conjetural de raigambre ginzburgiana: un estudio llamado *Corderos y Elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos XV a XVII–* (2001) –que recorta o construye un tema emergente de diversas intersecciones dentro del magma de acontecimientos históricos y permite cruzar elementos religiosos y filosóficos con componentes de la cultura popular rabelaisiana-bajitiana– y el trabajo *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (2003) que como indica su título, es un intento de historizar- y discernir sus propuestas metodológicas –una tradición o linaje de historia artístico-cultural moderna que relaciona el modelo filologista warburguiano con el criterio microhistórico ginzburguiano, tendiendo a presentarse como un continuo articulado de aportes sobre lo que bien puede sintetizarse como *historia inferencial*.

Análisis de referencias casuísticas

C02

[Ref]

Esta serie de ilustraciones o referencias pretende ofrecer algunos núcleos de debate posible acerca de las articulaciones entre historia, teoría y crítica de la arquitectura, cambios bastante inespecíficos o difuminados pero en buena medida, tal como argumentamos ya varias veces, bastante conformados al menos dentro de la modernidad, con prevalencia de los discursos historiográficos.

Sin embargo parece necesario referir más bien a cómo una ampliación del conocimiento histórico (de otros objetos o de objetos otros, e incluso con otros métodos y enfoques) puede expandir o redefinir el *corpus* bastante inasible del mundo disciplinar—ya que no profesional—de la arquitectura.

De tal manera, aquí se buscaría entonces, desde tal posible ampliación del espectro historiográfico (que en rigor debería salirse del campo de validación de lo profesional-institucional al campo de exploración de las fronteras o límites disciplinares e incluso al campo de las articulaciones interdisciplinares, por ejemplo, de la antropología, los estudios culturales y la arquitectura), indagar en términos menos convencionales de la relación entre análisis histórico, proposiciones teóricas y argumentaciones críticas o valorativas.

Por una parte, indagando en los márgenes de la práctica disciplinar—como sería el caso de las arquitecturas utópicas, las arquitecturas populares o las arquitecturas *lieux de memoire*, por citar algunas referencias—y definiendo esos campos a través del conocimiento de sus modos de producción proyectual y de inserción en contextos complejos, conocimiento al que puede accederse mediante la investigación histórica.

En otro sentido, interesa asimismo trabajar sobre contingencias históricas—como el caso del teatro isabelino—más que únicamente sobre largas duraciones y/o perduraciones tipológicas: en este caso, creemos que el enfoque teórico tipologista diverge—más que depende—del conocimiento histórico, en tanto le interesa exclusivamente no lo contingente histórico (que sería lo histórico sin más, sobre todo desde una perspectiva multiculturalista o de relativismo cultural) sino lo a-histórico o supra-histórico.

La indagación sobre la morfogenésis urbana, en su condición de palimpsesto y emporio, tendría una voluntad semejante, ya que se intenta acceder a formas de entendimiento de las dinámicas de la forma urbana que van más allá de las relaciones tipológicas reducidas entre edificación y ciudad, apuntándose a una clase de conocimiento inevitablemente multidisciplinar y no organizado para perpetuar intervenciones proyectuales urbanas sesgadas por una suerte de metalenguaje exclusivamente arquitectural.

Otra articulación histórico-teórico-crítica que podría indagarse, también a favor de una expansión de las fronteras limitadas de la arquitectura como institución profesional, es aquella que deviene de campos problemáticos en su definición epistémica, como el de las intervenciones paisajísticas, sean las ligadas a connotaciones artísticas (por ejemplo: en relación al *land art*), sean las vinculadas con la recuperación ambiental de territorios, sean las articuladas con la reconceptualización cultural de los territorios.

También cabe indagar aquellos planos o actuaciones en los que se compleji-

za el *modus* arquitectural en su relación con el mundo de la cultura popular—como los proyectos del programa carioca *Favela Bairro*—o con una reconceptualización amplia y sesgada por la antropología del tradicional programa museístico—como en Stiklesstad, Emscher o San Pablo—, casos todos en lo que se transforma sensiblemente el concepto de proyecto y los fundamentos teóricos y metodológicos tradicionales del mismo.

Así como concomitantemente, se altera el dispositivo habitual de la crítica, ya que deben manejarse otros marcos axiológicos (no la estética o la funcionalidad según se entienden dentro del metalenguaje arquitectural institucionalizado).



2.1

Esbozo de Jan de Witt del interior de un teatro de la era de Shakespeare.

Los precarios apuntes de este ignoto viajero flamenco sobre los teatros isabelinos –frágiles construcciones circulares de madera, con palcos con cubiertas de paja, que orlan una arena que une público de pie y actores en precarias tarimas– fue uno de los pocos registros de aquella época, sobre los cuales se apoyó la investigación que culminó con la reconstrucción del *Globe Theater* (1997), el teatro, en parte propiedad de Shakespeare y donde se estrenaron la mayoría de sus piezas.

Aquí se quiere evidenciar la multiplicidad de fuentes referenciales aptas para establecer los datos de una reconstrucción histórica, procedimientos como los preconizados por Beltrami en su indagación de trazas y dibujos bramantinos para deducir criterios para la reconstrucción del *Palazzo (Castello) Sforza* en Milán.

Desde el punto de vista de teoría historiográfica en su contexto ligado a temas de teoría y crítica, la ilustración alude puntualmente al tem de la *intertextualidad*, en un



registro derivado de apuntes de viajero que deja constancia casi única de la fuerte contingencia que tenían estos dispositivos o máquinas teatrales al servicio de la puesta en obra de las innovaciones shakespearianas: de hecho *El Globo* se incendió después de pocos años de uso y la clase de documento o registro que aquí se presenta fue sustancial para las tareas de construcción ex-novo que se realizaron a un par de cientos de metros del sitio original en Southwark, la costa *pobre* del Támesis londinense.

En tal sentido se quiere apuntar así no sólo a aspectos inusuales del registro o documentación histórica de la producción de arquitectura sino también, al tipo de articulación cultural entre la dramaturgia isabelina y cierta clase de artefactos arquitectónicos, una articulación que remite al concepto foucaultiano de *dispositivo*.

2.2

Palermo, Sicilia, hacia 1777.

La cruz romana más la traza de *kasbah* islámica. El mapa, expresivo del momento final de la ocupación hispana, registra otro caso

interesante de superposición casi geológica, de rastros materiales de culturas sucesivas enraizadas en el objeto urbano: cruz romana de *cardus/decumanus* fundacional, barrios arábigos con la configuración antijerárquica de la *kasbah*, puerto y murallas de la era colonial barroca y sus derrames extramuros, etc.

Aquí el documento cartográfico presentado (y en un mejor sentido: las series cartográficas urbanas susceptibles de registrar la morfogénesis de ciudades) alude al carácter de palimpsesto del texto urbano, en el sentido de revelar la estratificación de *folders* de estrategias políticas y urbanas diversas a lo largo del tiempo conformativo del organismo urbano.

La ciudad, en tanto forma física de cierta inercia y duración material, articula un sentido de museo, depósito o emporio de sucesivas actuaciones siempre nitidamente vinculables con momentos y líneas de acción históricas.

El registro cartográfico –sobre todo el serial– admite además, el análisis de diversos campos objetivados en las trazas de las formas físicas, desde la especialización socio-funcional de la ciudad hasta las estrategias defensivas desplegadas por la ingeniería militar; desde



.3

cuestiones intrínsecas de la sustentabilidad socio-urbana (como el abastecimiento de productos y las cintas verdes periurbanas o los dispositivos de saneamiento básico) hasta las formas de control social y disciplinamiento policial, etc.

2.3

66

Familisterio de Guisa, grabado alusivo a la Fiesta del Trabajo de 1867.

Como una de las muy pocas concreciones del concepto de *falansterio* -acuñado teóricamente por Ch. Fourier- J. P. A. Godin, un industrial textil, edificó en Guisa, Bélgica, a la vera del río Oise y muy cerca de su fábrica, un familisterio cuyos planos empezaron a prepararse en 1858 y que fuera terminado hacia 1880, cuando se constituyó la *Société du Familistere de Guise. Association cooperative du capital et travail*.

Este grabado, del archivo del familisterio (actualmente un Museo y Centro Cultural), representa el *festival del día del Trabajo*, en que cada año los obreros y sus familias efectuaban una especie de *parade* de habilidades, siendo recompensados por el

empresario Godin, en lo que solía denominar *manifestaciones moralizantes de júbilo*, tentadas a intensificar la conciencia de pertenecer a la comunidad familisteriana (vivían allí 1170 personas, algo menos que las 1800 recomendadas por Fourier como tamaño ideal, cifra que iba a ser recogida en los programas de *Unités d'habitation* desarrollados por Le Corbusier).

El modelo de regulación demográfico-arquitectural remite asimismo al discurso de la *Política* aristotélica, alusión perdurable en utopistas como Moro o Campanella.

La ilustración remite, aunque contradictoriamente (ya que ésta fue la única utopía concretada de la larga saga teórica europea del siglo XIX) al campo historiográfico del estudio de las utopías, como construcciones político-sociales (alternativas socio-organizativas, gérmenes anarquizantes de nueva convivencialidad, laboratorios socio-productivos, etc.) y a la vez, como máquinas arquitecturales, generalmente antiurbanas o sustentadoras de una autonomía arquitectural respecto de la sociedad/ciudad mala.

El basamento crítico de una descalificación de la naciente ciudad capitalista industrial suele arraigarse—en



4

un plano propositivo o ejemplificativo—en estos experimentos que solían contar con cierta aquiescencia de teóricos como Marx o Bakunin, aunque no se despegan de un voluntarismo socio-técnico hoy rayano en la ingenuidad política o en la miopía de la construcción de un pensamiento crítico.

En un orden complementario podría aceptarse que estas producciones integran un elenco de indagaciones proyectuales muy vinculadas a la discusión acerca de la identidad epistémica o disciplinar de la arquitectura, en un momento -iluminista— en que ésta se acerca a la generación de poderosas innovaciones vinculadas al disciplinamiento social investigado por Foucault y luego incidente en diversas producciones teóricas protomodernas, desde el *urbanismo* de Geddes o de Wright hasta la *garden city* de Howard o la *ciudad lineal* de Millitun.

2.4

L. Bo Bardi, *Design Brazil. Historia, teoría y realidad*. Muestra en el SECS, San Pablo, Brasil, 1982.

La acción de la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi, resume una



5

interesante fusión de formación académica italiana con el reconocimiento (casi un *descubrimiento*, para una europea) de las peculiaridades de una cultura regional, híbrida, multiétnica y popular como es particularmente, el caso brasileño. En ese contexto, la acción de Bo Bardi pareció resumirse en desarrollar un concepto específico e inédito de gestión del patrimonio, desde sus múltiples intervenciones en Bahía –ciudad patrimonio de la humanidad– hasta el caso de la rehabilitación de una antigua fábrica en el barrio proletario de Nova Pompeia, en San Pablo, para convertirla en *centro comunitario* (SECS). En este caso, la atención fue mucho más allá que el trabajo específico de refuncionalización del complejo edilicio, usándose el mismo como receptáculo de una larga serie de exposiciones –curadas por L. Bo Bardi– ligadas al estudio y exhibición de materiales expresivos de aquellas tradiciones culturales específicas, desde muestras dedicadas a las artesanías o a los juguetes populares y en lo que hace a la imagen aquí comentada, a una reconstrucción antropológico-cultural de un modo específico de entender el *diseño en Brasil*, atendiendo a esas hibridaciones y mestizajes que dan una peculiar identidad a su cultura y

abordándose la cuestión del *patrimonio débil, in-material*, vinculado a los ritos, fiestas y hábitos de la sociabilidad popular. Aparece en tal caso, una inserción del *factum* arquitectural –supuestamente cercano a una actuación de talante patrimonialista –en un espectro sesgado por la cultura popular, la antropología urbana vinculada al orgullo clasista (como el caso de la *working class* británica investigada por Samuel o Williams), la imbricación de categorías urbano-arquitectónicas con teorías objetuales o propias del paisaje de la cotidianidad (como trabajaron Baudrillard o Apparadui), etc.

2.5

L. P. Conde & S. Magalhaes, Programa Favela Bairro, Rio de Janeiro, Brasil, 1994-7.

Este ejemplo, que hace parte de una intensa y variada actividad de los últimos gobiernos comunales de Rio de Janeiro, Brasil (bajo las prefecturas respectivas de C. Maia y L. P. Conde) que alcanzó a numerosas intervenciones en las *favelas* o barrios populares marginales implantados en los

morros que circundan la ciudad (programas *Favela Bairro Bairrinho*, *Grandes Favelas y Morar sem risco*) y a una ingente dotación de nuevo espacio público, a veces micro-proyectos sumamente pequeños, para la ciudad, se relaciona con un concepto *amplio* de patrimonio en el sentido de reivindicar modos habitativos desarrollados por el ingenio y la adaptación popular en condiciones de severa marginalidad y pobreza e incluso, de la indagación de *cualidades antropológicas* de ese *habitar*, como el uso dominante de los *espacios abiertos*. Es así que, parte sustancial de la *gestión urbanística* pueda, paradójicamente, vincularse a un concepto de *gestión patrimonial*, no precisamente en las áreas centrales o de tradición monumental (como la Avenida Rio Branco en la misma ciudad de Rio). Si bien, como se dijo, se trata de una reflexión y análisis de valores o cualidades patrimoniales que se ligan a la *interpretación antropológico-cultural* del desarrollo de *formas habitativas populares* (pero sin embargo, con sus *tradiciones*), de la interpretación de la *inserción del hábitat en el paisaje*, del gusto (y la necesidad) por la utilización de materiales de recicle, de la creatividad en la complejización de las transiciones



.6

entre espacios privados y públicos, etc. La cuestión específica del rol de una gestión patrimonial estriba en expandir el campo de esa gestión y convertir el saber resultante en estrategias alternativas de diseño urbano y de gestión urbanística.

2.6

68

J. Askim & S. Hartuvig, *Centro cultural Stiklestad, Noruega, 1992. Ecomuseo de San Olav.*

Siendo San Olav uno de los santos más populares de Noruega y Escandinavia, y Stiklestad, el lugar de la batalla homónima, su sitio tradicional de peregrinaje conmemorativo, este proyecto se propone difundir tal batalla y la figura del santo guerrero en el contexto de una revalorización de la cultura vikinga. La propuesta conjuga una serie de elementos, desde construcciones existentes hasta varios espacios abiertos de congregación de las multitudes que frecuentan el sitio, así como varios circuitos de recorridos y una suerte de gran contenedor realizado a la manera de las construcciones tradicionales y pensado como soporte museístico de múltiples

piezas de valor arqueológico. Esta propuesta funde el desarrollo de *museos de sitio* o *lieux de memoire* según los franceses –en los cuales parte sustantiva de su atractivo reside en visitar el mismo lugar de ocurrencia de determinados hechos históricos– junto a los llamados *ecomuseos*– cuya entidad tiene que ver tanto con la puesta en valor de un paisaje natural y cultural de cualidad singular, cuanto con la exhibición de testimonios vinculados con la vida de los sectores populares. El trabajo sobre el modo de *revalorar la memoria* (tema muy caro a las investigaciones de Huyssens) se vincula a la ampliación de la repertorización temático-proyectual del programa *museo* (incluyendo su territorialización o la captura de *locus* históricos específicos) pero también a flexiones de la terciarización que deviene en formulaciones diversas de la cuestión del *thematic park* (nueva categoría de análisis histórico tardomoderno propuesta por Sorkin).



.7

2.7

Grupo Latz & co., Parque Duisburg North, *Emscher Park, Alemania, 1990-2000.*

El proyecto IBA–Emscher Park es una muy vasta actuación territorial basada en la recuperación de los valles de los ríos Ruhr y Emscher, una de las zonas más contaminadas por la industria pesada alemana. El plan de *recuperación* incluye numerosas actuaciones puntuales como ésta situada cerca de la ciudad de Duisburg, con una superficie tratada de 230 hectáreas. Los terrenos originariamente pertenecieron a la fundación Thyssen y poseen numerosos artefactos desafectados de aquella originaria actividad, como calderas de fundición, silos de almacenaje, hornos e instalaciones ferroviarias fuera de uso. El proyecto, ganador de un concurso internacional, prácticamente se propone resignificar las viejas estructuras industriales, en algunos casos reutilizándolas como paseos o recintos con fines de utilización cultural o museística, en otros, considerándolas en sí mismas, referencias históricas de una etapa del desarrollo industrial y



8

testimonios de la *arqueología industrial* supérstite de épocas pasadas. Se conjuga así, una nueva clase de espacio público o parque temático, que funde las propuestas recreativas con el reconocimiento de una fase histórica de un modo de producción y las formas de trabajo imperantes y el paisaje industrial consecuente. Si bien éste sería el ejemplo estrella (por su dimensión y envergadura cultural y económica) de la práctica de las arqueologías industriales, también parece aquí la complejización de la intervención proyectual-territorial devenida de la incorporación de los saberes ambientales, desde actuaciones ecoterritoriales de transformación del funcionamiento de cuencas hasta experimentos ecoprojectuales (Jourda-Perraudin, Szyszkowitz, Hübner, etc.).

2.8

C. Manrique, *Jardín de Cactus, Isla de Lanzarote, Canarias, 1990.*

Si bien los naturalistas cuestionan la legitimidad científica de los ecosistemas trasplantados (o el desarrollo de cultivos exóticos) la iniciativa del *Jardín de Cactus*

lanzaroteño, pensada desde la década del 70 e inaugurada casi dos décadas más tarde en la oquedad natural de *Las cuevas del molino*, en Guatiza, recoge por una parte, el aprovechamiento de condiciones de potencialidad natural de la isla y por otra, la idea de configurar un elemento pasible de identificarse como una pieza de patrimonio ambiental, dada su dominante condición de *naturaleza activa* (es decir, no museificada).

La condición de *malpais* -tierras cubiertas de lava volcánica-, la existencia de las llamadas *plantas crasas*, la cultura vitivinícola de la *geria* (agricultura en hoyos volcánicos humedecidos con rocío) y toda la tradición de cultivos de arena o las tuneras de cochinilla, son algunas de esas precondiciones naturales que abonaban la viabilidad de este trasplante. Lo significativo del ejemplo, más que su discusión desde el punto de vista científico o de su entidad como atractor turístico, es la posibilidad de aprovechar la calidad patrimonial natural existente e incluso de incorporar esa calidad a condiciones de nuevos proyectos de desarrollo. Aparece pues un interesante maridaje entre posturas devenidas del *land art* junto al conocimiento



9

emergente de una *historia natural* y a su vez, de una historia de las formas de aprovechamiento de naturalezas terminales o exiguas.

2.9

G. Hargreaves, *Bixbee Park, Palo Alto, California (1991) y Parque Cultural Candlestick Point, San Francisco, California (1985-93).*

Las obras de Hargreaves (como las de su compatriota Martha Schwartz) profundizan la idea de un *paisajismo crítico*, ya no un amable discurso romántico naturalista. El Bixbee Park es una acción de *recuperación* de un antiguo vertedero de basuras de 60 hectáreas, sellando los residuos y usando la arcilla remodeladora para crear relieves de hasta 20 metros de altura, pensados para acoger adecuadamente la erosión eólica: por esa razón y para no agrietar la base, se desestimó el uso de árboles, usándose cubriciones de hierbas y senderos de conchillas, que suenan al pisarlos. Un endicado de tierra, de cara a las marismas costeras ha configurado un hábitat apto para los pájaros y las esculturas totémicas de R. Oppenheimer crean un paisaje cultural que evoca el natural.



.10

Candlestick surgió como un proyecto de la *California Arts Council*, para fundir arte y naturaleza en un parque intraurbano, en el que un túnel de vientos propone el redescubrimiento de olores y cualidades naturales del área, como modo de segregar la alienación del ambiente artificial, sumergiéndose en lo que era preexistente. Aquí subyace la nitida voluntad de *convertir lo natural en cultural y viceversa*, con lo cual, como en el ejemplo precedente, decanta en actuaciones urbano-arquitecturales una reflexión híbrida sobre temas de arte y dinámica de la naturaleza, incluso la cuestión de la remediación de naturaleza dañada.

2.10

Z. Hadid, Nuevo centro del campus del IIT, Chicago, USA, 1998.

Esta intervención consiste en una adición de un programa escolar dentro del *campus* universitario diseñado por Mies en 1940. El esquema original de dicha intervención, como se recordará, consistía en una rígida disposición pabellonaria según un orden ortogonal aplicado sobre una trama modular que había fragmentado

abstractamente el predio disponible. Ese concepto de sistema edilicio universitario, según Hadid, ha perdido vigencia desde entonces, dada su estandarización y especialización, ideas desde luego, verificadas como incompatibles a lo largo del tiempo de uso: la aparente flexibilidad sistémica del diseño miesiano, desde luego no existe. Incluso habría que reintentar poner efectivamente en vigencia algunas de sus ideas declamadas de proyecto, como apertura, ligereza y flexibilidad. Para desmontar el rígido contexto de esta arquitectura urbana y crear así, datos para su propio proceso de organización proyectual (que por definición, no puede ser autónomo o indiferente respecto de tal canonizado contorno, que el IIT, por fuera de su verdadera eficiencia, economía y funcionalidad, considera parte de su imagen e incluso, de su *marketing*), Hadid propone *pixelizar a Mies*: esto es, *tritularlo* según *micromódulos* y una variedad de ejes que, más que compositivos o estáticos, sean dinámicos u ópticos. La *banda codificada* que desarrollará Hadid—siguiendo en esto, el modelo miesiano de ocupar tiras de ese tablero modulado en que convirtió su terreno— puede así, *micro-fracturarse* en una organización tipológica paradójicamente fiel al

contexto (previo desmenuzamiento analítico-operativo de la cuasi infinita manipulación de esa materialidad), pero en base a tal *pixelización* y hacerse sensiblemente diferente en cuanto a los resultados topológicos de la nueva intervención. Hadid anticipa en este modelo de superposición, una posible forma de trabajo en torno de los contextos urbanos modernos (Hilberseimer, CIAM, Candilis, Bakema, Le Corbusier, etc.).

Este trabajo alude en otro sentido, a la posibilidad de un proyecto centrado en la intertextualidad, en la reescritura de textos precedentes (o de proyectos reducidos a escrituras proyectuales) planteándose en tal sentido, el tema dominante de la estética-productividad posestructuralista (Derrida), la aleatoriedad del nuevo proyecto (como emergente de una combinatoria de textualidades previas), su ausencia de autonomía o novedad y la exclusión de factores ligados a la funcionalidad moderna básica.

En un sentido de valoración histórica ligado al reconocimiento de lo proyectual previo calificado como monumento o pieza de excelencia, se operaría aquí además, la reducción o reeducación de esa

eventual valoración a una dimensión
meramente documental o
informativa, en un pasaje de lo
duro-material a lo blando-
informativa.

[.]

Redes y constelaciones

del pensamiento crítico contemporáneo

C03

Redes y constelaciones
del pensamiento crítico contemporáneo

Una cuestión enteramente irresuelta, que va y viene en el tiempo con posturas polarizadas, es aquella del debate suscitado acerca de la supuesta *autonomía* del saber arquitectónico, es decir si éste posee un campo nítido de atribución y referencia —demarkado así de otros intereses cognitivos— tal que dé lugar al desarrollo de un pensamiento-en-sí, un trabajo puro de la teoría que instaure un conocer de un estrato determinado del mundo fenoménico e histórico tal que de dicho conocer se oriente y determine una nueva producción fenoménica y por tanto una historia futura de tal estrato.

Ese *pensamiento en-sí* es el que referimos como *intentado*, ya que no *consumado*, desde una doble vía de especulación reflexiva, una de orden ontológico, otra de orden historicista.

Lo cierto es que fuera del relampagueante aparecer de algunos momentos ontologizantes —el tratadismo de la primera mitad del XVIII, el tipologismo de la *tendencia* en los 60 tardomodernos, la proposición de un grado cero moralizante y radicalizado en Loos, el formalismo-institucionalista con que Kahn remite al ideal fundante arquitectónico de Boullée— lo que se puede ver, al contrario, es un permanente proceso de generación de pensamiento teórico de arquitectura entendido como una producción *heterónoma*, como una discursividad emergente de diversas tentativas de articulación con conceptos formulados desde saberes externos a los de la arquitectura, desde las teorías eurítmicas musicales de la edad media hasta los modelos de la mecánica galileana y newtoniana, desde la incertidumbre heisenbergiana hasta los parámetros musicales azarosos de Morton Feldman.

Aceptando entonces, un mayor peso histórico de momentos de teoría de la arquitectura más bien de tipo heterónomo, vale quizá la pena dedicar esta sesión a intentar una cierta constatación histórica de contaminaciones, influencias y derivas que, devenidas de saberes externos a los de la arquitectura, han sido o son modeladores de éste y por

tanto también planos que sirven para entender el cambio histórico de ese saber tanto como asimismo, historizar tal proceso largo de imbricación de saberes que han hecho al de la arquitectura predominantemente heterónomo.

Heteronomía de la arquitectura que, en todo caso, ya fue consagrada según la mirada hegeliana, cuando en su *Estética*, debe dejar fuera del campo de las artes a aquella, en el convencimiento que no dispone de la autonomía esencial propia del trabajo artístico, ésa por la cual el artista manipula las decisiones dentro de un control propio de la índole de su producción de la obra de arte.

Al respecto Hegel rechaza la arquitectura como arte por la condición estructural de los procedimientos de ésta según la cual el *productor* de arquitectura (que por tal razón no es ni puede ser un artista) no tiene en su acción un control total de sus decisiones, es decir, no goza de la autonomía del artista y ello ocurre, según Hegel, por cuanto lo funcional determinante del producir arquitectural, su cualidad esencial de *útil* —es decir así, la posesión del atributo de la *utilitas* en la triada vitruviana— resulta ajeno a lo artístico-arquitectural, que por tanto quedaría relegado a tan sólo un análisis de lo producido, no un modo de producir.

Dicho de otra forma, la *arquitectura* —como conjunto selecto de productos calificados historiográficamente— podría ser arte, pero el *proyecto* no puede asimilarse a un *modo de producción artístico*.

Esa atribución constitutiva de heteronomía que problematiza la arquitectura como disciplina propia de la esfera del Arte es la que ha hostigado la ubicuidad epistémica de la arquitectura y, quizá, la que ha vetado la posibilidad de un estatuto ontológico de un pensar lo arquitectural desde su propia posibilidad de producción autónoma.

La sagaz respuesta de Loos a este planteo fue tratar de pensar lo arquitectural desde fuera de la heteronomía de la función, o sea *reartisticar la arquitectura* y darle así posibilidad de un pensar desde sí o un pensar propio, a partir de una arquitectura proyectual o temáticamente restringida al mo-

numento artístico-conmemorativo y a la tumba.

Por fuera de la propuesta loosiana –que tal vez reaparezca como compatible al deslizamiento moderno-social/funcional a lo posmoderno cultural/artístico luego de su recuación como pensamiento elitista desde la radicalidad moderna– puede establecerse cierta evolución histórica de articulaciones del saber de la arquitectura con otros saberes: es decir, la dinámica de articulaciones entre la miriada de saberes externos y algún supuesto deseado y posible saber propio de la arquitectura no necesariamente tal vez, en un sentido de determinación excluyente desde lo externo hacia lo interno de tales saberes.

Algo de esta historización queda abordada en el ya citado estudio de Pérez Gómez, por ejemplo en torno de los trabajos teóricos de los hermanos Charles y Claude Perrault (el primero escritor, pensador y tratadista de la arquitectura dentro de saberes más vastos, el segundo arquitecto) que a fines del siglo XVII publican sus cuatro volúmenes sobre *Parallele des Anciens et Modernes* tratando de fundamentar la victoria de lo moderno como superación de lo antiguo entre otras cosas, por su capacidad de construir un discurso integrativo de las ciencias y las artes de época; a saber, configurando una imbricación del pensamiento fundacional de una arquitectura moderna como una reflexión crítica y utilizadora de aportes como los de las coetáneas física galileana y filosofía cartesiana: Claude Perrault el arquitecto, era un hombre capaz de escribir *Historie des Animaux* (1671) –un inventario de la naturaleza conocida según un manejo de las ciencias naturales de entonces– o de definir filosóficamente los fenómenos como *lo que aparece en la Naturaleza cuyas causas no son tan evidentes como su entidad*.

Si bien Pérez Gómez titula su estudio *Arquitectura y la crisis de la Ciencia Moderna*, uno podría históricamente cotejar una relación tal vez entre *Ciencia Moderna y la crisis de la Arquitectura*, si nos referimos al evolutivo menor interés y conocimiento de los saberes de la arquitectura en medirse

y alimentarse con los saberes emergentes de la ciencia.

El arquitecto Perrault también está entre los fundadores de la *Academie Royal des Sciences* en 1666 y es el que firma los *Essais de Physique* en 1680, sin que por ello deje de preparar una edición del tratado de Vitruvio sobre los cinco órdenes de columnas, además de usar esas ideas en su fachada del Louvre en sus controversiales columnas pareadas y ser el padre de la *Academie de Architecture*, fundada a sus instancias en 1671.

Su clásico opositor de época, François Blondel, si bien rebate su irrefrenable gusto científicista, en su pequeño tratado *Resolution des Quatre Principaux Problemes de l'Architecture*, editado en 1676, dirá directamente que *la arquitectura es parte de las matemáticas*.

La historia que va así desplegando Pérez Gómez –en Corde moy, Frazier, Briseux, Boffrand, Laugier, Jacques Blondel, Soufflot, Patte, Le Camus de Mezières, por nombrar sólo a los tratadistas que analiza en la primera de las partes de su libro, *Number and Architectural Proportion in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*–, es sólo una pequeña parte de las vicisitudes de las correlaciones entre la consolidación del saber académico arquitectural (con la ordenación de una teoría canónico-académica que prefiguraba y estipulaba, aunque no exenta de posibles transgresiones, las prácticas proyectuales) en medio de un complejo y fluido intercambio con los avatares de los saberes científicos entonces en construcción, proponiendo además con bastante audacia y autoridad, el posible rol de esa arquitectura como puente entre ciencias y artes, en un rango de potencia cultural que difícilmente vuelva a emerger en la historia subsiguiente de la arquitectura.

La situación contemporánea, sobre todo en torno de la modernidad, perderá en parte aquella densidad de inserción de la arquitectura en el espectro iluminista de la división de los saberes (probablemente a partir de su fatal escisión entre conocimiento artístico y tecnológico, que tendrá sus correlatos en la consolidación dualista de las *Éco-*

les de *Beaux Arts* y las *Écoles Polytechniques* a fines del XVIII) y se intentará afirmar una relativa autonomía del saber de la arquitectura -del Movimiento Moderno- fundamentalmente a partir de algunas opciones un tanto reduccionistas como las que urden un sustrato teórico alrededor del uso de las novedades estéticas de las vanguardias modernas y en paralelo o no, de la conformación del difuso ideario funcionalista (que abarca desde estereotipos del higienismo biologista decimonónico -por ejemplo el ideal de *ciudad sana*, la *Hygeia* del inglés victoriano Benjamin Richardson- hasta los modelos disciplinares estudiados por Foucault como parte del *dispositivo iluminista* y hasta las influencias devenidas del mundo renovado de la tecnología).

Ocultando quizá la existencia de tales filamentos heterónomos estético-funcionalistas, la arquitectura del Movimiento Moderno busca presentarse como poseedora de un discurso autonomista, de un pensamiento-en sí que desalentará la teoría (ya que lo único que habrá es historia reproductivista o pro-operativa) y afirmará un voluntarismo de modo únicamente basada en el mundo de la pura empiria.

Ya mencionamos que este discurso, con ser hegemónico, no fue tan absoluto, ya que quedan registradas las dudas de Collins en el antes comentado estudio sobre *Los ideales...* y también de otros *outsiders* que insistieron en la disolución del pensamiento arquitectural en redes de saberes externos, como también se vislumbra en los estudios de Banham consagrados al inicio del ambientalismo (*the well-tempered environment* como los define) o en el trabajo de P. Steadman *Arquitectura y Naturaleza. Las analogías biológicas en el diseño* (1982), en que recorre un conjunto de estructuras analógicas -la orgánica, la clasificatoria, la anatómica, la ecológica, la darwinista- como hipótesis de articulación entre modelos científicos y respuestas o adaptaciones en posturas de diseño, antes de concluir sus estudios aludiendo a los temas de ligazón entre evolución natural y técnica de la forma y sus relaciones con la

forma fruto de decisiones proyectuales, lo instrumental u orgánico-extensivo corporal como lo que funda el campo de una posible biotécnica (en que las plantas y los animales son presentados como inventores/adaptadores de formas a exigencias funcionales, es decir, como proyectistas) para dudar del posible determinismo emergente de las analogías biológicas pero quizá, haciendo ver la necesidad de historizar la evolución de una suerte de *ciencia de lo artificial*, tema que han planteado filosóficamente E. Morin y M. Serres y que hoy consagra los estudios epistemológicos de B. Latour (además de las propuestas de una *ecología artefactual* en el diseñador italiano E. Manzini, quizá como lejana aplicación del concepto de las *tres ecologías guattarianas*).

La crisis de la modernidad y la emergencia de la posmodernidad como consumación del reconocimiento de saberes heterónomos (comunicación, estudios culturales, semiotismo, psicoanálisis, narratividades posmodernas de la literatura o el cine, derivas de las vanguardias artísticas, etc.) representa en cierto sentido, una vuelta a imbricar a la arquitectura en una escena dominada por las derivas conceptuales entre campos diversificados de la división del saber (o de su reintegración inter o trans-disciplinar, por ejemplo en torno del campo del llamado *pensamiento complejo* y/o de la *ciencia posnormal*) aunque tal vez en torno de una reconocida menor potencia socio-productiva de la arquitectura, repliegue sin duda susceptible de reartistarla o disolverla en estamentos puramente discursivos.

Esa *discursividad* envolvente, que rearticula el discurso crítico con el discurso proyectual, ahora dominado por la narratividad intertextual, hace central algunos aportes devenidos de los estudios del *pensamiento crítico*, especialmente como emergente de los trabajos directos o derivados, en una larga serie de discipulados y genealogías de estudios que llegan hasta hoy, de la Escuela de Frankfurt, como algunas contribuciones de Adorno, Horkheimer, Kracauer, Marcuse, Benjamin, Habermas, Wellmer, Jaus, Frisby, Buck-Morss, Menke, etc.

Articulaciones y derivas del trabajo crítico-histórico específico en redes y constelaciones de saber contemporáneo

La relación de tensiones y confluencias entre las alternativas de la autonomía / heteronomía de la producción arquitectural (o de la teoría sustentante de tal producción) posiblemente constituya uno de los motores de la dinámica histórica de la articulación entre teoría y práctica de la arquitectura tanto como a su vez, uno de los niveles, a veces ocultos, en que fundar cierta objetividad del análisis crítico en tanto tarea enunciadora de la verdad inherente a la cosa analizada, verdad a menudo derivada de saberes más *legales* (o mejor: legales en tanto con más contenido de verdad socio-históricamente atribuida).

Asimismo diríamos que la oscilación entre autonomía / heteronomía del saber de la arquitectura no sólo impregna su ámbito de producción (es decir, los discursos que fluyen entre comitentes/programadores y proyectistas de las obras de arquitectura) sino también el de su consumo-recepción-uso, es decir, los planos en que se define la *vida libre* del objeto arquitectural, esto es su verdadera *fricción* con el mundo social, ya sea que tal objeto actúe en una dimensión enteramente funcional o de utilidad, que oscile entre tal funcionamiento y un reconocimiento crítico-histórico que le asegure tentativamente un grado de inserción en la vida simbólica y/o el mundo cultural o que, por último –y esto cierra la categorización de posibles formas de consumo de los objetos arquitecturales- que éstos ya formen parte exclusiva del mundo cultural, o sea que sean monumentos o piezas patrimoniales y que hayan cancelado su estatuto de vida útil o utilitaria.

La heteronomía del saber de la arquitectura puede también ser definida, al menos ahora desde la perspectiva del enfoque de este libro y la discusión de su Seminario de base, como *constatación de redes extra-disciplinares del objeto de análisis*, como urdimbres determinantes pero quizá ines-

pecíficas, lo cual abre dimensiones de re-conocimiento complejo y con tareas propias de una *historización de lo heterónimo*, no como el programa de entrar en contenidos de historicidades ajenas (a lo arquitectural) pero sí de los campos en que se manifiesta lo heterónimo: lo heterónimo es tal sólo leído desde la especificidad de lo arquitectural; por tanto hablamos aquí de historizar los *puentes* de saberes externos e internos de la arquitectura que definen así estrictamente lo heterónimo de ésta.

Siguiendo con ese razonamiento también podría haber una expansión de la tarea crítica de objetos arquitecturales que se entendiera y practicara como *delimitación de la heteronomía*: entre estas posibilidades figura la perduración de la mirada hegeliana (que deja la arquitectura fuera del arte) y que críticamente establece la heteronomía de la no-artisticidad de los objetos arquitecturales.

Tal vez como un necesario complemento equilibrante a la tentación abusiva de heteronomía (como intento de espesamiento intelectual de la arquitectura y hasta como subterfugio para una mayor legitimación de ésta en los estamentos formales del saber, por ejemplo, los estamentos científicos) debería señalarse hasta qué punto pueden verificarse los límites o insuficiencias del cientificismo como pensamiento externo pero determinante a ciertos desarrollos de la arquitectura en la modernidad larga, por ejemplo, los límites o lo infructuoso de las influencias científicistas en los momentos higienistas-urbanos o biofuncionalistas-arquitectónicos.

El movimiento del *higienismo socio-urbano* sobre todo inglés –desde sus orígenes utopistas-engelsianos y saintsimonianos hasta el manual *Hygeia* de Richardson- puede haber tenido cierta relevancia en la socialización creciente de los saberes médicos (o en la relativa institución del concepto de *enfermedad social* que aparece como uno de los flancos de inversión del *salario social* o en la institución del *welfare state* bismarckiano, el primero exitoso en Europa) y hasta en moderadas transformaciones de la ética política,

pero sus efectos modeladores de nueva ciudad sólo cundieron cuando fructificaron en cruces complejos con habilidades de *ingenieros de ciudad* (como los fundadores alemanes del urbanismo científico moderno, tales como Stübgen, Eberstadt o Hegemann) es decir, cuando se activó el espacio específico de la fusión o contaminación de saberes o la conciencia práctica de un espacio de heteronomía conducido por la voluntad técnica de modelar otra clase de ciudad para otra clase de sociedad urbana.

Lo mismo parece haberse operado en las convergencias de saberes ligados con el desarrollo de las nuevas instituciones de *disciplinamiento* –que Foucault estudió en torno de su concepto de *dispositivo*, en el cual no definía rangos de relevancia diferencial a innovaciones de los pensadores socio-políticos (que proponían los regímenes de separación-segregación a los *diferentes urbanos*: locos, infecciosos y asesinos) respecto de los proyectistas que trabajaban inventando máquinas específicas de disciplinamiento como el panóptico.

Un importante ensayo de R. Middleton (*Sickness, Madness and Crime as the Grounds of Form*, publicado en la revista *AA Files* 25, Londres, 1993) mira el mismo asunto desde la óptica del pensamiento y la contribución de los proyectistas. Así, se trata de investigar el rol de los arquitectos Emile Gilbert (1793-1874) y Abel Blouet (1795-1853) en múltiples proyectos como la prisión de Mazas, el asilo de Charenton y el Hospital Hôtel Dieu, las grandes operaciones parisinas consumidoras del ideal iluminista del disciplinamiento diferencial de los sujetos sociales discordantes.

Blouet por ejemplo, diseñador del *Arc de Triomphe* parisiense, investiga las cárceles americanas y publica un influyente *Rapport* en 1837 y luego edita en 1843 el tratado *Projet de prison cellulaire pour 585 condamnés precedé d'observations sur le système pénitentiaire*: ese *Rapport* o esas *Observations* son relevantes para establecer relaciones entre institución, programa y proyecto; de eso hablamos cuando aludimos a aspectos heterónomos del desa-

rollo de ideas proyectuales, que no son meramente tales, o puras aplicaciones a discursos de otredad enteramente ajenos. En realidad se trata de complejas situaciones donde el *métier* proyectual mismo se transforma ampliamente.

Las aportaciones a las *colonias agrícolas* –otros dispositivos de segregación, tratamiento y readaptación de diferentes– que Blouet hace encarnando a las ideas de Mettray o la *Casa de la Corrección Paternal* –un complejo terapéutico de J. Thierry, discípulo de Blouet, de 1857– son más que meros proyectos conformadores de ideas ajenas; son ámbitos de fusión de ideas interdisciplinares en los que emerge nuevo pensamiento, del lado de la supuesta empiria de su viabilización fuera del pensamiento abstracto de los *philosophes* o de las normas legales o policiales.

El proyecto final de Gilbert para Charenton (1838) resume una larga serie de debates y consuma decisiones como los *carrées isolées* o patios para diversos tipos de enfermedad, como el *carré des monomaniaques*.

Lo mismo ocurrirá con el diseño detallado de Gilbert y Leconte con la prisión de Mazas (1840-1850) y el Hôtel Dieu de Gilbert y Diet (1864-1877), donde el diseño de 24 camas en tres pisos arracimadas en 6 *pavillons-patio* es la consecuencia de un dilatado debate higienista sobre la *disolución de las miasmas*.

El trato y la frecuentación cruzada de estos diseñadores con los especialistas como Mettray, Ferrus o Esquirol –este último un excepcional dibujante como lo atestiguan sus ultra-realistas retratos compilados en su álbum *Des maladies mentales*, de 1838– conforma lo complejo a que aludimos cuando referimos a la heteronomía de la arquitectura.

Habría además que referirse a otros aspectos complementarios de esta temática en torno de las *influencias* que devienen sobre la disciplina arquitectural desde diversos orígenes y que abre otros campos de relación entre saberes y conceptos, aunque a veces se trate de *modas* intelectuales o meras renovaciones lingüísticas insustanciales en méto-

do y alcance. En los últimos veinte años se podría hablar de varios momentos de influencias como las semiotistas, las psicoanalíticas y las ecologistas, en tanto cierta deriva de ideas –a veces muy superficiales– emanas desde dichos orígenes hacia el *pensum* arquitectural.

El momento de las influencias disciplinares *semiotistas* fue claramente el de los 70 y se desató cierta tendencia al uso de *traducciones* de los conceptos saussurianos (el par *significante/significado* o el *signo*) al diseño, lo mismo que la recurrencia a las funciones comunicantes de Jakobson o a los análisis estructuralistas de Barthes.

El impacto se tradujo en alguna resemantización del lenguaje de la crítica y no mucho más, siendo por tanto una operación bastante antieconómica ya que se pretendía analizar la arquitectura como un *lenguaje*, pretensión fuertemente censurada por T. Maldonado. Algunos encuentran en esta fallida o precaria *cross-fertilization* el origen del ulterior *modus* deconstruccionista de teoría y proyecto.

El momento de las influencias disciplinares *psicoanalíticas* es menos puntual o está más distribuido durante el despliegue de la modernidad, arrancando cuando las influencias sustanciadas en el *maridaje* temprano entre psicoanálisis y surrealismo, aunque también fue concentrándose esta influencia en cierta forma de análisis crítico sobre todo alrededor de la densidad *significante* de las imágenes (en que destacan algunos análisis de Lacan fuera de la ya conocida *afición* de Freud para analizar a ciertos sujetos singulares como Leonardo) de lo que en definitiva, si bien más orientado al trabajo sobre obras de arte, habría que validar el libro *Discurso, Figura* de J. F. Lyotard.

El momento de las influencias disciplinares ecologistas, si bien también podría rastrearse lejanamente –por ejemplo, en el *rurbanisme* de Geddes y luego con el planteo crítico *munfordiano* o con el sesgo *tecnologista* de Banham–, irrumpe ya en los 90, quizá conectado a la evolución de la crisis ambiental y al surgimiento del concepto nuevo de *sustentabilidad* y su crisis.

Nos hemos ocupado recientemente de una posible rearticulación de estos saberes y la problemática *proyectual* en un seminario, que dio lugar a la publicación *Del proyecto al ecoproyecto* (2003), en que se registra un resumen de una serie de conferencias y algunos resultados de un taller exploratorio y experimental de proyectos.

Pensamiento alternativo en ciencias y artes

La oscilación heteronómica recurrente de la evolución de las ideas arquitectónicas puede tener que ver con su inubicidad respecto de la dialéctica artes/ciencias, dialéctica u oposición que ahora tendería a relativizarse ya desde las lejanas posturas de Heisenberg y luego a través de enfoques epistemológicos más flexibles como los de Feyerabend, Morin o Varela.

El libro del científico y museólogo de ciencias catalán J. Wagensberg –*Ideas para la imaginación impura*, 1998– ayuda a establecer nexos entre ciencias y artes que disuelven sus supuestas irreductibles identidades y autonomías y confluyen finalmente en convergencias que parecen tener resonancia en el plano de lo *proyectual*, esfera que mejor identifica esa noción híbrida de *imaginación impura* (y las ideas asociadas, como la *fantasía exacta* de Adorno).

Incluso una postura epistemológica más ortodoxa como la de Popper podría hallar cierto modelo de aplicabilidad, como propone respecto de la teoría de los Tres Mundos del filósofo austro-británico, el ensayo que ya referimos antes de C. Martí sobre *Las variaciones de la identidad*, quien usa el esquema popperiano para indagar la posibilidad de un proyecto (si bien un proyecto entendido como trabajo tipológico) como deriva de la arquitectura entre los polos de la ciencia y el arte: según cual de estos polos prevalezca en la oscilación de los tres mundos tendremos alternativamente, un resultado *proyectual* o un resultado analítico, un modo artístico o un modo científico, ya que la epistemología popperiana propone no un *saber-en-sí* (de la ciencia, el arte o la realidad) sino un *saber de articulación* y deriva entre los

tres mundos, algo en cualquier caso, más acomodable al indefinible *modus* del *conocimiento proyectual* (no un saber-en-sí sino un saber articulario).

También podrían asumirse ciertas derivas recientes emergentes del *pensum* científico contemporáneo (o más bien, de su *ablandamiento* ligado a algunas perplejidades o incertidumbres) como las teorías del azar, el caos, la incertidumbre, la *serendipity*, la complejidad, desplegadas alrededor de conceptos nuevos como la nequentropía o la relatividad de las certezas mundogenéticas en Thom, Prigogine, Mandelbrot, Lovelock, Varela, Morin; ablandamientos azarosos de certezas inmutables que inducen al optimismo híbrido del citado Wagensberg.

Algunas exploraciones de *bordes* científicos convencionales emergen también de aportes novedosos de la filosofía científica, aunque desplegados sobre la complejidad de lo real, inabordable desde el mundo de los compartimientos científicos convencionales. Ciertas ideas que tienden a fructificar en nuevas situaciones de heteronomía con la esfera del pensamiento arquitectural podría encontrarse en los planteos de F. Guattari (en su libro *Caosmósis*, que también intuye una reestización de la ciencia y la vida social), P. Virilio (en su libro *La Máquina de Visión*, en que introduce el movimiento y la velocidad y la ruptura de la relación perceptual estable entre objeto y sujeto) y M. Serres (en su libro *Atlas*, donde postula el supuesto arranque de un *modus* epocal más espacial que histórico, más relacional que secuencial, más rizomático que jerárquico, etc.).

Así como postulamos derivas heteronómicas originadas desde nuevas aportaciones del pensamiento científico también podrían constatarse algunos desplazamientos devenidos del *pensum* estético, como por caso, aquello que emerge de la suspensión definitiva de lo mimético-representativo que podría verificarse en la proposición de un nuevo arte inorgánico, digamos el que va de Duchamp a Beuys.

Lo artístico como actuación, intervención, *performance*—por ejemplo en la obra de G. Matta Clark o de J. Muntadas o en

las teorías *situacionistas* de G. Debord— también conlleva buena parte del mundo tradicionalmente artístico-estético-museístico—a una dimensión de intervención urbano-social extremadamente sugerente para una revisión del proyecto, temas en los que se apartan concomitancias interesantes en textos de Huyssen o Jauss y también en el acuñamiento de un campo de conocimiento-actuación genéricamente definido, por R. Schechner, como de la *performance* (en varios de sus estudios, por ejemplo, *Performance. Teoría & Prácticas Interculturales*, 2000).

En esa línea, el coreógrafo L. Halprin propuso ya en los 60, una nueva metodología proyectual, basada en una configuración de lo espacial como interactivo con lo dinámico-corporal y la complejidad de las diferentes modalidades de la percepción, que incluso alcanzó a practicar colaborando en el proyecto de los condominios del *Sea Ranch*, trabajo liderado por Ch. Moore en el norte de California y que después sería bastante influyente en modos alternativos de proyecto en Koolhaas y sobre todo en B. Tschumi.

El libro que resume las investigaciones y la metodología proyectual de Halprin (quien también solía dirigir los montajes temporales del *Mardi Gras*, el célebre carnaval de New Orleans) es *The RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment* (1969). Varios años más tarde desarrolló algunas aplicaciones de sus ideas *performativas* al planteo de métodos alternativos de diseño urbano basado en técnicas hiperparticipativas, que quedaron registradas en el libro compuesto junto al urbanista y activista político J. Burns, *Take Part* (1974).

La convergencia de las teorías del *montaje-collage*—identificadas por Benjamin, Adorno, D. Frisby o R. Krauss— en la renovación diversificada de los relatos artísticos contemporáneos (desde las *mass medias* hasta las figuras del automatismo perceptivo o del *inconsciente óptico* y la percepción distraída y la recaída en fenómenos de evanescencia, fugacidad e inmaterialidad como el arte de *video-clip*) también implican una aportación

problematizante al *pensum* arquitectural, desde su origen en tanto teorías estéticas generales.

Las derivas emergentes de teorías filosóficas modernas, como los diversos *estructuralismos* (Levi Strauss, Barthes, Foucault) los variados *fenomenologismos* (Simmel, Husserl, Merleau Ponty, Bachelard) o los posibles *existencialismos* (Heidegger, Sartre, Badiou, Deleuze) ya hemos apuntado, en diversos pasajes, cuánto han aportado a crear si se quiere, una suerte de superestructura reflexiva de la modernidad y su crisis, con muchas asociaciones generales –respecto de cruces en la generación de aportes teóricos y críticos en Arquitectura– o específicas –respecto de fertilizaciones directamente constatables en producciones proyectuales.

En cuanto al campo emergente de teorías estético-político-culturales las aportaciones estimulantes son también variadas tanto desde su impacto en el ámbito crítico-teórico como en menor medida en relación a efectos directamente discernibles en operaciones proyectuales.

Se puede en este contexto aludir a diversos trabajos de un arco amplio como los de A. Wellmer (*Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, edición original y española respectivamente de 1985-93; *Finales de partida. La modernidad irreconciliable* –1993-6), H. Jauss (*Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* –1989-1995), F. Jameson (*El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* –1998-9-; *Las semillas del tiempo* –1994-2000), S. Zizek (*El sublime objeto de la ideología* –1989-92), S. Lash (*Sociología del Posmodernismo* –1990-7), C. Menke (*La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* –1991-7), F. Guattari (*Cartografías esquizoanalíticas* –1989-2000-), P. De Man (*La resistencia a la teoría* –1986-1990), etc.

Conste que estamos hablando aquí no de trabajos generales sino de posturas en donde la imbricación de componentes derivados de estudios político-estético-culturales se unían estrechamente con aspectos propios de las problemáti-

cas de la ciudad y el mundo material y simbólico de la arquitectura, incluso en muchos tramos de los textos citados hay propuestas teórico-críticas directamente vinculadas con los temas específicos de nuestro interés.

La caída de la mirada social moderna a la cultural-comunicacional posmoderna

Es posible trabajar la hipótesis de una cierta decadencia de la potencia *social* de la arquitectura dentro de la declinación o el cese si se quiere, del *proyecto moderno*, sin *querer* en este caso, polemizar con la postura opuesta habermasiana según la cual por el contrario, estaría plenamente vigente –y legítima– la perspectiva de un reclamo de completamiento de aquella modernidad inconclusa.

Pero incluso la postura de Habermas en cuanto que para rechazar de plano la eventual consistencia de un estado o contexto posmoderno, enfoca la *tensión* entre los *procesos socio-económicos de la modernización* respecto de los *socio-culturales de la modernidad*, induce a pensar la posibilidad de alguna autonomía de ambas esferas en cuanto a que sería posible entender cierta disociación entre la historia del progreso de la modernización (como el progreso y consumación del modo capitalista) respecto del retroceso o declinación que ese mismo progreso infringe a la cultura de la modernidad si ésta puede verse como la cultura que intentaría, fallidamente, consumir el ideal iluminista.

Desde ese punto de vista, la *posmodernidad arquitectónica* (o su declinación a una efectividad histórica más bien de tipo simbólico-cultural antes que como fuera en plena modernización del *welfarestate*, más implicada en la acción social, por ejemplo en la vivienda, el equipamiento y la asistencia a la obra fáctica estatal) podría ser vista como la superestructura ideológica que acompaña esta fase tardía del desarrollo del capitalismo en su fase globalizada y tardo-industrial o posfordista.

Así mirado podría ser útil confrontar esa hipótesis de *cambio regresivo* de la arquitectura posmoderna respecto de la

moderna, también como una operación heterónoma, en el sentido de ver tal proceso no como algo endógeno a la arquitectura en sí sino como un efecto más del cambio histórico de la modernización.

Por lo cual podría ser necesario establecer articulaciones, digamos heteronómicas, entre las condiciones de existencia y los atributos de la arquitectura como aspecto de la cultura posmoderna, y aquello que revelan las historias de la modernización económica, política y tecnológica, unas historias que parecen haber mutado del criterio geosituado, de *longue durée* y hasta fatalista de los *annalistes* a los enfoques más críticos o ideologistas del progreso social, por ejemplo planteados en la historia moderna de E. Hobsbawm.

El enfoque habermasiano de la *modernidad inconclusa* —o mejor aun, el de las relaciones modernización/modernidad— implicaría el intento de repensar el cambio arquitectónico de la declinación moderna en el contexto de los cambios que Habermas sitúa respecto de lo social, o en extremo, de cómo la *sociedad* se convierte predominantemente en *comunicación* y cómo el *modelo político de la hegemonía actoral inter-social* deviene en el *modelo comunicacional de la construcción de consensos*.

Estos planteos de las derivas de la sociología contemporánea pueden también arrojar luz al análisis del cambio modernidad-posmodernidad en arquitectura, incluso procesando los matices de teoría socio-política que devienen de las propuestas de Habermas y sus semejanzas con Giddens o sus diferencias con Lühman o Beck, sobre todo en cuanto éstos proponen sugestivamente una muy actual *sociología del riesgo*, realmente muy útil para modelizar el cambio urbano reciente.

Desde otros puntos de vista serían asimismo relevantes las aportaciones derivadas de las teorías histórico-críticas de las relaciones modernidad-modernización, por ejemplo los aportes críticos de H. Lefebvre (y su concepto de *derecho a la ciudad* y su análisis de la decadencia del modo policlasista de vida urbana), de P. Anderson (en sus genealogías neomarxistas y en la *bajada* del análisis del materialismo histórico y

la abstracción de los modos de producción a categorías de la vida cotidiana) y de D. Harvey (quizá el teórico más serio de cómo la economía se encarna en nuevas relaciones sociales que redefinen la ciudad y los territorios, por ejemplo, en torno del análisis de las *economías líquidas*).

La relatividad de miradas heterónomas a la arquitectura, pero útiles para entender las flexiones históricas recientes de ésta, se completa con otras historizaciones, por ejemplo, la *Historia de la percepción burguesa*, título de la investigación de D. Lowe.

Disolución de las relaciones ética (socialista) - estética (racionalista)

Otro aspecto inherente al análisis de las transformaciones o derivas de lo moderno a lo posmoderno podría situarse en el análisis de la crisis intrínseca que disolvería el estrecho maridaje ético-estético que quizá deba entenderse como *episteme* crucial de la modernidad. Esta crisis presenta muchos matices, unos del campo axiológico-político, como sería el dominante convencimiento moderno en una idea de progreso asociado a socialismo evolutivo (o revolucionario), otros del campo estético-comunicacional como sería el del dogma según el cual los principios del racionalismo filosófico tendrían un correlato estrecho con un racionalismo estético en esas formaciones de tal nombre dentro de la modernidad (o las del arco que tipifica como propias de una estética *racionalista* a la abstracción devenida de las artes plásticas, al *der stiel*, al constructivismo del *Vjutesmas*, al funcio-productivismo weimariano de la Bauhaus, a la *neue sachlichkeit* germana de Meyer y Stam, etc.).

Hay mucha tela por cortar todavía, preferentemente desde la investigación histórica, acerca de esas relaciones ético-estéticas tan cuidadosamente montadas para presentar una ideología dominante de modernidad, por ejemplo en Giedion, pero también podríamos decir, en Frampton o en Banham.

La *contraofensiva* empírico-regional en su momento de Zevi o más cercanamente de Porphyrios y hasta insinuada en el

regionalismo crítico de retaguardia –ese absurdo programático framptoniano– o mejor aun, los descubrimientos de irracionalidad en el racionalismo o racionalidad en los irracionalismos (como el surrealismo o Dadá) en que se focalizan las investigaciones de R. Krauss, exhiben algunos términos de estas confrontaciones.

Como una expresión singular del contenido político de la modernidad destacan sin duda, los desarrollos inherentes a la utopía de la ciudad y la arquitectura modernas como consecuencias del progreso técnico-social, tanto en la clave ingenua de algunos protagonistas del movimiento moderno en sí, como Ernst May, cuanto en la declinación crítica y negativa planteada por Tafuri acerca de tal condición intrínseca de utopía.

84

El desarrollo de múltiples estudios sobre la historia de las arquitecturas pro-sociales, como el caso de las las utopías socio-productivas –desde Cadbury hasta Pullman– o el de las arquitecturas sociales municipales exitosas como las gestiones de T. Garnier en Lyon, H. P. Berlage en Amsterdam y La Haya, W. Dudok en Hilversum, E. May en Frankfurt, etc. o el caso más coral del interregno socialista de la capital austríaca antes del *Anschluss* descrito en los estudios coordinados por Tafuri en *La Vienna Rossa*.

La complejidad del entorno político social-demócrata weimariano y sus diferentes relaciones con el desarrollo de la experiencia más consistente de asociación entre estética racionalista y ética socialista queda por ejemplo patentizada en los estudios que bajo el título *Técnica y Cultura. El debate alemán entre Bismarck y el Weimar* (1979-2002) antologizó T. Maldonado, en donde se ensambla un mosaico de opiniones políticas sugestivas como las del ministro Rathenau hasta las de filósofos impulsores del concepto de metrópoli como Simmel.

El par de trabajos sobre la cultura germánica del inicio de la modernidad que organizó F. Dal Co (uno, un ensayo extremadamente rico en filamentos filosófico-proyectuales, *Abitare nel Moderno*, 1982; otro un complemento antológico

del precedente, *Teorie del Moderno. Architettura Germana 1880-1920*, 1982) son valiosos en la proposición de vastas constelaciones de hechos políticos y culturales estrechamente imbricados en tales formaciones político-culturales.

Finalmente sería importante considerar todo el filón de la crítica a la ciudad industrial, desde Engels a Howard, así como fue desarrollado en numerosos writings como los de F. Choay (*El urbanismo. Utopía y realidad*, 1969-71) o la compilación cuidada por R. LeGates y F. Stout (*The City Reader*, 1996).

Actualmente ha sido auspiciosa la reedición de trabajos teóricos abordados desde la perspectiva de la *pos-ciudad*, aun tan lejanamente como en los tempranos 20 en que se planteaban teorías y proyectos utópicos que avalaban el abandono de la ciudad únicamente a la función de enclaves productivos y de intercambio y que postulaban una ocupación sistémica de los territorios, como por ejemplo los escritos urbanos de Bruno Taut : *Escritos Expresionistas, 1919-1920*, editado en Madrid al cuidado en I. Abalos en 1997, contiene los estudios y propuestas urbanas de Taut, perfectamente disonante de su trabajo en la temática de los *siedlungs* y agrupada en los textos que compendia esta edición, algunos fascimilares, dado que Taut tenía la extraña costumbre de dibujar/escribir en hojas artesanalmente compuestas: *La Corona de la Ciudad, Arquitectura Alpina, El Constructor del Mundo y La Disolución de las Ciudades*.

De la tentativa autonomista al apogeo heteronómico

La tensión entre saberes autonómicos y heteronómicos de la arquitectura puede que se vincule, como hipotetizamos, al cambio *moderno-posmoderno* según el sesgo apuntado *socio/cultural*: desde esta hipótesis sería posible argumentar un posible predominio de la voluntad autonómica de saber proyectual moderno tanto como un eventual interés posmoderno en torno de la utilización abundante de referencialidades exógenas al saber de la arquitectura para generar un producto, más virtual que real, que requiere ser entendido como pieza de arte o documento de producción intelectual.

Si ello fuera plausible se estaría reabriendo la relación entre *lo ontológico* y *lo alusivo* como paradigmas históricos recurrentes. *Lo ontológico* como programa autónomo de generación de un saber propio de la arquitectura, tanto para delimitarse como tal en el espectro del saber moderno (que es la consumación del saber iluminista una vez superado - asumido e internalizado- el clasificacionismo determinista enciclopédico) como para proponer un *pensum* y un *modus* propios o específicos; el *pensum* dominado por el talante científico del siglo XVIII, el *modus* como desarrollo de las combinatorias consagradas por la composición academicista.

El libro de H. Payet, *Teoría de L'Arquitectura. L'Ordre i l'ornament*, editado en Barcelona en 1998, propondría un *aggiornado* debate sobre esta tentativa de construcción de un *saber básico* de la arquitectura alrededor en este caso, de los ontológicos conceptos de orden y ornamento, es decir, el grado cero clasicista del *pensum* arquitectural.

La idea moderna de *partido* (que es una rémora de la vieja noción *beaux arts de parti*) así como el desarrollo de la postura canonizante del *tipologismo* confluyen quizá en esta vertiente de modernidad tensada por la voluntad de autonomía. La exacerbada tendencia a postular una teoría como una explicación/sistematización de la empiria del proyecto va en una dirección concurrente.

El proyecto como fundación conceptual tipo *tabula rasa* (lo ontológico de la urbanística corbusierana por caso, o el exagerado elementarismo de Hilberseimer) y el concepto de *partido* asumible metodológicamente como el desarrollo propositivo de lo delimitativo- conjuntístico (es decir: una enunciación de *dominios*) junto a la asociación con proto-meta-formas configurarían otras facetas de este polo ontologizante-autonomista del enfoque moderno de proyecto, tanto además, como su convergencia en la posibilidad de proponer una suerte de *metalenguaje* técnicamente validatorio del relativo protagonismo socio-productivo-funcional del proyecto moderno.

El proyecto como traducción, heteroglosia y reelaboración

discursiva y el apego a las argumentaciones alegorizantes y el renacer de la retórica serían, en cambio, rasgos del deslizamiento moderno/posmoderno, social/cultural, en que una nueva clase de proyecto menos central en lo productivo y más desplazado en su aceptación cultural (en tanto más elitista o menos masivo), se postula básicamente como *narración o discurso*.

Podría proponerse que la posible deriva desde un campo moderno *pro-ontológico* (racionalismos del *type*) hacia un campo posmoderno pro-discursivista (arquitecturas discursivas) quizá contenga algunas claves de esta nueva mirada sobre la oscilación autonomía-heteronomía, ahora revista como proyecto ontológico-proyecto discursivo, oscilación o confrontación de estrategias teórico-proyectuales en la que la polémica sesentista entre Rossi y Venturi podría verse como clave de una articulación de épocas.

Aportes desde la historia y desde el campo de los estudios culturales

Podría cerrarse el presente capítulo examinando otras dos grandes canteras de presión heteronómica reciente sobre la teoría de la arquitectura: nos referimos a los aportes de-venidos desde la *historia* como campo disciplinar específico (sobre todo en torno de propuestas ligadas a la microhistoria, la historia oral, las historias local y material, etc.) y a los aportes suscitados desde el innovativo y debatido campo de los *cultural studies* o de los *estudios culturales*, en donde florecen las temáticas del género, de las minorías étnicas, del multiculturalismo, etc.

En cuanto a las novedades o estímulos provenientes del campo de la microhistoria ya hemos hecho algunas alusiones a diferentes aportes como los de Ginzburg, Serra-Pons o Burucúa, en este caso formulando la tesis de una posible continuidad entre estos trabajos y el filón filologista sobre todo, la capacidad de establecer conexiones inéditas entre imágenes y textos en el proyecto inacabado de la *Mnemosyne* de Warburg.

Las metodologías microhistóricas –también en cultores como el italiano R. Levi y el mexicano L. González – permiten trabajar en focalizaciones micro, con algunas ventajas tales como la concentración y calidad documental, aunque por el contrario cabe establecer los posibles límites de pertinencia de las generalizaciones y extrapolaciones de esta clase de historia quizá excesivamente *inferencial* o *conjetural*, así como prever una cierta antieconomía del micro análisis histórico o la calidad-legalidad de las deducciones cuando se realizan inferencias arriesgadas.

La *historia oral*, desarrollada en Inglaterra –en la Birmingham School– dentro de tendencias profesionales del campo de la ideología marxista encuentra en autores como Samuel o Thompson algunos aportes fácticos y metodológicos quizá útiles para trabajar en historias populares, *débiles* o *de perdedores* (como decía Benjamin).

Entre las numerosas variantes de lo que podríamos entender como el campo de la historia local-material se pueden destacar las investigaciones de M. De Certeau, en sus dos tomos del *Artes del Hacer*, el segundo compilado por sus discípulos. Allí aparecen formas de construir historias de la cotidianidad convivencial, con una diversidad de aplicaciones a escalas y tiempos heterodoxos según las convenciones profesionales disciplinares habituales.

Tanto Ginzburg como De Certeau han tenido además enorme repercusión no sólo en sus formas de trabajo sino sobre todo, en la selección de sus temas. Las historias materiales del mundo de escalas inferiores (como por ejemplo el intercambio de reliquias religiosas en el medioevo) tiene en antropólogos como M. Harris pero sobre todo en historiadores como A. Appadurai algunos abordajes significativos.

En cuanto a la clase y tipo de aportes devenidos desde el campo de los estudios culturales, resalta ante todo, la posibilidad de asignar una nítida caracterización posmoderna a la construcción misma de esta delimitación del campo de investigación histórica tradicional que posee en todo caso, antecedentes metodológica e ideológicamente notables por

caso en los estudios del mundo socio-cultural realizados por R. Williams, por ejemplo sus estudios sobre la literatura que registra la dinámica entre el campo y la ciudad.

En cierta continuidad con la tradición williamsiana del marxismo inglés podrían destacarse los aportes de F. Jameson, como sus investigaciones centradas en temas urbano-arquitectónicos como el Rockefeller Center o los megahoteles de Portman, así como su postulación de posibles estéticas geoculturales en cine. La temática de los relativismos culturales, las minorías y el etno-geo-culturalismo también forma parte de los estudios de Jameson tanto como el trabajo reciente de J. Jacobs (*Edges of Empire*) y su postulación de un mundo de relatividad cultural poscolonial o los trabajos acerca de la hibridez y neomestizaje latinoamericano en N. García Canclini (como la compilación llamada *Cultura y Comunicación en México DF*).

También sería posible aceptar la seriedad de algunas críticas a desviaciones de los *Cultural Studies*, como las que esgrimen S. Zizek o E. Grüner concretamente en torno del escamoteo de los fundamentos socio-productivos del estado actual del desarrollo del capitalismo mundializado o globalizado al desarrollar una clase de estudios superestructurales –como bien diría Gramsci– ya completamente segregados de la consideración de sus sustratos básicos de explotación, violencias emergentes de brechas sociales agudizadas, enajenación y fetichización, etc.: es decir, asumir la prevención acerca de que esta nueva generación de estudios debería matizar y superponerse a los estudios básicos fundantes de la crítica radical a la cultura capitalista (como los de Freud o Adorno, los de Althusser o Negri) y no pretender una *inocentemente* académico-política sustitución.