

# La Construcción del Pasado

REFLEXIONES SOBRE  
HISTORIA, ARTE Y ARQUITECTURA

ANTONIO PIZZA

## PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN

*La colección "Intersecciones. Arte y Arquitectura" ofrece un conjunto de títulos caracterizados por el gran alcance de los temas afrontados. Respondiendo, en todo caso, a un planteamiento de rigurosa investigación, las propuestas editoriales se identificarán por la significativa implicación de diversos ámbitos de la cultura. De este modo, arte, arquitectura, urbanismo, estética, historia, serán campos del saber que se interrelacionarán activamente en el interior de las temáticas consideradas, superando las estériles barreras disciplinares. Profundizando en aspectos fundamentales de la actualidad (sean en el sector de la proyección y producción, como en el de los estudios críticos) la colección pretende sugerir problemáticas y cuestiones vivas que atrañen de igual manera al mundo profesional y universitario.*

**CELESTE EDICIONES**

La confrontación decisiva con la ciencia, que ha marcado —como se ha visto— la historiografía artística del siglo XIX, ha llevado a asimilar algunos peculiares requisitos metodológicos, en la óptica de delinear objetivos en cierta medida comparables; guiados por el principio de descubrir “nuevos hechos” y de eliminar malentendidos desviantes, han surgido reiteradas tentativas de mediación entre idealismo y positivismo, tendentes a fijar claves tipológicas en el trabajo interpretativo. Se vislumbra así, el papel auxiliar de una nueva disciplina, la sociología, como es claramente reconocible en el trabajo de M. Weber; de hecho este tipo de análisis —al par de otras aproximaciones *científicas* que han ido surgiendo sobre la escena de los estudios históricos, como la Arqueología o la Antropología— han perseguido el objetivo de ampliar considerablemente los horizontes de estudio, poniendo definitivamente en crisis la sujeción de lo histórico al supuesto carácter objetivo de la cadena fáctica de lo empírico. La persistencia de las posiciones positivistas (en las cuales la relación mecánica causa-efecto, forjada por H. Taine en el siglo XIX, continúa revistiendo una función determinante) y la prioridad asignada a las implicaciones sociales del arte —así como una aplicación escrupulosa de las teorías materialistas—, han generado algunos estudios de marcada impronta sociológica, de los cuales uno de los resultados más representativos es sin duda *The Social History of Art* de A. Hauser (1951): una obra capital en la cual parecen confluir y reunirse en una armónica conclusión el positivismo de G. Sempér, el espiritualismo de A. Riegl y la sociología de M. Weber; todo es encuadrado en una perspectiva señaladamente hegeliana, orientada a reconstruir un *Geist* que, en este ensayo, ya no será de pertenencia a una época, sino a una clase social concreta.

### El mito del “Movimiento Moderno” en la arquitectura del siglo XX

Ya en *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton* (1928) S. Giedion —alumno de Wölfflin, y gran amante del diseño general de la civilización renacentista realizado por J. Burckhardt— había expuesto su idea de la historia como proceso continuo: “Pasado, presente y futuro son para nosotros un proceso indivisible [...] El trabajo del historiador es el de mostrar la continuidad del desarrollo”. En este texto, el autor aboga por la necesidad de conciliar los intereses de la ingeniería y de la arquitectura, intentando lograr, al mismo tiempo, el equilibrio imprescindible entre ética y estética. Se configura así un panorama de armónica composición de las diversas épocas históricas, cualificado por una precisa conciencia participativa: aquella —ensayada directamente por Giedion— de pertenecer a *su* tiempo, reconociendo en la arquitectura una actividad inequívocamente orientada a mejorar las condiciones de vida de la humanidad.

Entre los propósitos del historiador se fija, pues, como meta indiferible, el compromiso con los arquitectos “militantes” y con la arquitectura “moderna”: Giedion estará, en efecto, entre los promotores del congreso constitutivo de los CIAM en La Sarraz (1928), transformándose inmediatamente en secretario general de este importante organismo para la defensa y propaganda de la arquitectura moderna. Luego, una vez emigrado a América, publicará *Space, Time and Architecture* (1941); el libro intentará, de hecho, armonizar una cultura arquitectónica europea ya fracasada —de la que el protagonista huye por la llegada al poder del nazismo— y el mundo hipermoderno, representado a la sazón por la producción industrial americana. La continuidad de la simetría explicativa, malograda durante los años treinta (arquitectura moderna = estado demo-

crático), sólo en América podía tener visos de una aceptable y renovada concreción; una postura que, por otro lado, no excluía en absoluto las premisas anteriores: "...la única e intransferrible tarea del historiador es la de descubrir en su época todas aquellas relaciones vitales que la unen al pasado."

En un escrito en el que se advierte una explícita voluntad finalista, quien estará potencialmente en condición para *edificar* este puente entre los dos continentes será el ex-director de la Bahuaus, W. Gropius, emigrado a los Estados Unidos. Se advierte aquí una explícita intención de consagrar la figura de este arquitecto alemán (explotando la discrepancia contemporánea entre "alemanes" y "franceses") en su papel de máximo baluarte de la racionalidad europea; una postura que ambiciona difundir sus tesis en el único país que, en aquella coyuntura, parecía ser receptivo hacia semejantes ideas, mientras que, al mismo tiempo, amparaba generosamente a los que escapaban de la barbarie fascista.

En realidad, la mitificación de la arquitectura *heroica* de los años veinte y treinta ha pesado particularmente sobre la historiografía arquitectónica de este siglo. La indiscutida positividad asignada a tal aventura disciplinaria por parte de muchos historiadores, se fundamentó en el reconocimiento de una actitud de carácter sustancialmente *ético* en los principales protagonistas de la arquitectura moderna: la de haber sabido responder adecuadamente al *Zeitgeist* contemporáneo, confirmando así un desarrollo unidireccional y progresivo de las formas de exteriorización del saber proyectual.

Por otra parte, la cristalización del mito del "movimiento moderno" constituía un esquema interpretativo ya ensayado eficazmente por N. Pevsner, además de Giedion. Con su *Pioneers of the Modern Movement* (1936), Pevsner institucionalizó una lectura de los episodios anteriores a la explicitación de la modernidad, dirigida a destacar, en el conjunto de los hechos histó-

ricos, una vena continua y progresista, capaz de salvar en manera sintética experiencias tan dispares como —para comenzar— aquellas mismas de los dos protagonistas que en las sucesivas ediciones de este libro se añadirán al título inicial: W. Morris y W. Gropius. Recuperando la idea de continuidad defendida por Giedion (heredada, en realidad, de su maestro común, J. Burckhardt), Pevsner diseña las connotaciones de una entidad arbitraria (el "Movimiento Moderno"), del cual identifica los momentos básicos de nacimiento y desarrollo, atribuyéndole un carácter estructuralmente homogéneo. De su operación niveladora derivará un diagrama estratégicamente liberado de tensiones, diferencias y crisis, en el interior de una lectura que, privilegiando la clave interpretativa del *Zeitgeist*, ve los períodos históricos como fruto de un sublimante impulso holístico.

Las contradicciones, sin embargo, se evidencian ya en el título: la inserción de un autor como W. Morris, del cual son conocidas las salidas incluso *ludistas* con respecto al contemporáneo proceso de industrialización —y que mal conciliarían, por tanto, con la exaltación maquinista propia de la modernidad—, serán en cambio rescatadas por una puesta en relieve de sus posturas más *éticas*. En tal caso, la reivindicación de una positiva operatividad humana, ennoblecida por la sinceridad de los principios, puede fácilmente aunarse con los peculiares resultados estéticos de un pensamiento actual, más congruentemente encarnado por W. Gropius, autor que, en cambio, asume programáticamente la iconografía mecánica, considerándola un tributo ya indiferible a un mundo en vías de rápida tecnologización.

Una postura, la pevsneriana, que se puede fácilmente adscribir a la ascendencia rankeana, como el propio autor declara en su *An outline of European Architecture* (1943):

Escribir la historia es un proceso de selección y valoración. Para evitar caer en la arbitrariedad, el historiador no debe olvi-

dar nunca la ambición de Ranke: escribir acerca de los hechos "tal como realmente fueron". Esta ambición, bien entendida, implica realizar la selección y valoración de acuerdo con los criterios de la época que se estudia y no con los de nuestra propia época. (Pevsner, 1943; tr. cast.: p. 370)

Por otra parte, textos como *Verso un'architettura organica* (1945), *Saper vedere l'architettura* (1948) y *Storia dell'architettura moderna* (1950) de B. Zevi, serán fundamentales para institucionalizar una visión del pasado que pueda resultar útil para la renovación del presente. Estas contribuciones confían, hacia el final de los años cuarenta, una aproximación altamente polémica en la cual la historia del arte, la de la arquitectura y el proyecto de una sociedad reformada y democrática son una sola cosa. El autor, de hecho, recoge la herencia historiográfica de Giedion —aunque sus ataques críticos se dirijan repetidamente hacia él—, pretendiendo, en todo caso, una definición unívocamente operativa de lo transcurrido. Toda su construcción converge en la celebración del único arquitecto (americano) que se considera modelico en la postguerra europea para redimir las suertes de una disciplina encaminada a los peores destinos: F. L.I. Wright. Estableciendo un paralelismo mecánico y desviador entre vanguardias y regímenes autoritarios, la salvación posible procederá —según su versión— o de los países europeos nórdicos, que se han mantenido parcialmente incontaminados (A. Aalto, E. G. Asplund, pero también ... S. Backström y L. Reinius), o de aquel gran profeta americano de un futuro positivo que nos transmite ejemplarmente las verdades salvíficas de la arquitectura *orgánica*, una arquitectura que no sólo sirve para representar un nuevo patrimonio de episodios lingüísticos, sino que quedará profundamente marcada por sus implicaciones humanas, sociales, y finalmente, "democráticas". La historia zeviana se convierte así en un paradigma de

cómo la interpretación del pasado —al fin y al cabo— no es otra cosa que la historización de las angustias del presente.

Importante es, de todos modos, fundar los *inicios* de la mitografía de la arquitectura moderna: si para B. Zevi (1950) el punto de partida está indudablemente en el *Arts and Crafts*, para L. Benevolo (*Storia dell'architettura moderna*, 1960) es necesario remitirse a R. Owen y a los utopistas de la primera mitad del XIX, mientras que para R. Banham (1960) el núcleo prodigador será reconocible en las experiencias de las vanguardias de principios de siglo, sin perder de vista las "causas remotas" constituidas por los desarrollos tecnológicos y por el racionalismo del siglo XIX.

Banham, además, refiriéndose a un examen escrupuloso de las fuentes y a las instancias fundamentales de una historia en la cual todo se relaciona y se *despliega*, en su *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) defiende la continuidad operativa entre la tradición académica de J. Guadet y F.-A. Choisy y el magisterio de T. Garnier y A. Perret, al mismo tiempo que analiza las influencias mutuas entre la pintura cubista y la arquitectura de Le Corbusier, o entre Wright y la arquitectura holandesa.

De todos modos, la necesidad de justificar la arquitectura moderna mediante la creación de una cadena genealógica con los episodios ilustres de otras épocas también dio lugar, en los años de la segunda postguerra, a lecturas originales que iban más allá de una mecánica lógica consecutiva, comenzando a prefigurar visiones disonantes respecto a una interpretación acriticamente lineal de la historia. Nos referimos aquí al famoso artículo de 1947 de C. Rowe (*The mathematics of the Ideal Villa*; Rowe, 1976) en el cual, marginando la visión heroica y excluyente de la contemporaneidad, se fundan nexos estructurales entre Palladio y Le Corbusier, o Mies van der Rohe y el neoclasicismo alemán, invalidando así los habituales esque-

mas de valoración de la arquitectura internacional, desarrollados más a partir de las diferencias exhibidas por ésta con respecto al pasado que a las potenciales afinidades, consideradas peligrosamente comprometedoras.

En el caso de Rowe es el *ojo* el que gobierna comparaciones y analogías en busca de dinámicas internas de la forma artística, y, de hecho, el método ensayado recoge en pleno la herencia de los análisis comparados de Wölfflin, en los cuales percepción e interpretación eran entendidas como actividades complementarias. No obstante, esta contribución favorece una actitud de estudio que se alimenta de una ponderada y rigurosa confrontación con el pasado, superando cualquier proceso de identificación de la modernidad que se remitiera exclusivamente a su radical separación epistemológica de lo antiguo.

Rowe había apenas terminado los estudios en el Warburg Institute, cuando tuvo como director de tesis a R. Wittkower, el mismo historiador que, con sus investigaciones sobre los sistemas proporcionales y armónicos vigentes en la arquitectura del Renacimiento, estaba obteniendo gran éxito entre críticos y profesionales de la época. En efecto, el importante texto de Wittkower (*Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949) tuvo una gran influencia en el panorama inglés de la postguerra, quedando implicado en las tentativas de identificar una vía de salida de los dogmatismos de la arquitectura de los años veinte y treinta. Se van forjando así nuevos modelos de inspiración a partir del pasado, como constató lúcidamente R. Banham en su artículo aparecido en la revista *Architectural Review*, "The new brutalism":

El impacto general del libro del profesor Wittkower en una generación entera de estudiantes de arquitectura de la postguerra es uno de los fenómenos de nuestro tiempo. Su exposición de un cuerpo de teoría arquitectónica en el cual función y forma estaban significativamente enlazados por las

leyes objetivas que gobiernan el Cosmos (como Alberti y Palladio las entendían) repentinamente ofreció una salida al aburrimiento de la abdicación rutinaria funcionalista, y el neo-Palladianismo se puso al orden del día. (Banham, 1955; p. 355)

Es de todos modos cierto que las llamadas historias "canonizantes" —a las que se hacía referencia antes— han acreditado una estructura clásicamente fabularia, orientada más al reconocimiento de los valores positivos extrapolables del caso concreto, en virtud de su alcance universalista, que a una indagación crítica y pormenorizada de la realidad efectiva; una postura que transparente claramente sus propósitos *axiomáticos*, como señala con perentoriedad M. L. Scalvini:

La secuencia narrativa aparece *grosso modo* esquematizada en las siguientes fases: a) gran arquitectura del pasado (hasta casi todo el XVIII), caracterizada por plenitud, solidaridad, compacidad, integración entre los componentes; b) fractura ("cisma", "rotura", etc., son los sinónimos recurrentes) en época ochocentista, y pérdida de la inocencia y de la integridad, con creciente separación de los componentes (típicamente la divergencia de las figuras del arquitecto y el ingeniero) y, junto a esta, "insinceridad", "comparsa de estilos", etc.; c) inicio lento pero seguro (gracias a los "pioneros") del proceso de reagrupamiento —reintegración entre dificultades y contrastes; d) victoria y éxito, recomposición plena del cisma y afirmación y difusión de la "nueva" arquitectura que restaura el estado *quo ante*. (Scalvini-Sandri, 1984; p.21)

Por otra parte, muchos de aquellos que se han preocupado de sistematizar tal diseño historiográfico unidireccional se encontraban personalmente implicados en la defensa de la arquitectura racionalista (de W. Gropius a L. Hilberseimer; de B. Taut a A. Sartoris y A. Roth), concibiendo así las propias elaboraciones teóricas como el necesario y circunstanciado apo-

yo a una batalla combatida desde una genérica postura de  *Vanguardia*.

En el caso de la *Storia* (1960) redactada por L. Benevolo, la apertura del interés historiográfico hacia cuanto afecta a las instituciones culturales de una determinada época lleva al autor a establecer ciclos temporales de carácter alterno que, en su opinión, distinguen la historia de la arquitectura occidental desde el siglo XV hasta nuestros días; por un lado, se sitúa la Arquitectura del Renacimiento, por otro, la Arquitectura Moderna, mientras que entre ellas se insinúa la bisagra constituida por la experiencia del Ochocientos.

El ciclo clasicista sería distinguido por una fisonomía del arte concebida cual actividad unitaria, englobando arquitectura, pintura, escultura y otras categorizaciones de uso corriente durante este periodo; aunque no se presente un lenguaje unitario, sin embargo —según Benevolo— la permanencia de un cuadro institucional que funda la idea de la arquitectura como actividad ennoblecedora y representativa hace creíble tal tesis. En el segundo ciclo, por el contrario, cambiaría radicalmente la relación entre el arte y la arquitectura, a causa de las importantes transformaciones estructurales acaecidas: no formará ya, pues, la arquitectura, parte del arte, sino que será el arte —los aspectos cualitativos del ecosistema humano— quien se integre en la arquitectura, transformada en importante factor de regulación de nuestro complejo ambiente vital.

También Benevolo, por otra parte, privilegiará una lectura *doxográfica* del llamado Movimiento Moderno, subestimando opciones que podrían resquebrajar la tranquilizadora homogeneidad de las posiciones y confirmando una lectura que tiende a excluir o a hacer reingresar en un diseño uniformizador todo cuanto se presenta extraño o lateral respecto de las categorías canónicas.

En 1965, no obstante, en un breve y significativo artículo titulado "*What can historians do for architects?*", G. Kubler retoma algunas observaciones ya desarrolladas en *The Shape of Time* de 1962 (el alma de la historia es el tiempo; existen múltiples y coexistentes formas de temporalidad; la historia descubre realidades antes desconocidas, aspirando a la disolución de los mitos), concluyendo con una suerte de decálogo para sus lectores:

Más cercanas a la verdad están las siguientes proposiciones:

- 1) Las obras de arte tienen poca o ninguna finalidad, siendo manifestaciones de procesos.
  - 2) Todo edificio tiene muchos autores.
  - 3) La idea de estilo es sólo un verbalismo conveniente.
- Proceso y secuencia son más relevantes. (Kubler, 1965; p.302)

Postulados bastante claros que intentan acreditar con nuevos ropajes la *utilidad* de la historia para los arquitectos; se trata de comenzar a percibir la obra como algo no finalizado, no completo, con el objetivo de poder entender la participación activa en ella de la coyuntura contemporánea. La historia de la arquitectura es un sujeto colectivo, donde el protagonismo individual es secundario e irrelevante. Y, tercer y último punto, es necesario rechazar las fáciles y consoladoras atribuciones de "estilo", poco eficaces en el trabajo de interpretación. Citando directamente las palabras de Kubler, que condiciona la aceptación de su método a la crítica decidida de tales convencionalismos:

La concepción de estilo es meramente una conveniencia clasificatoria. No nos dice nada acerca de los procesos o secuencias e impone una concepción deformadora sobre la irreductible individualidad de la obra. No pienso que podamos usar la idea de estilo como si fuera una noción matemática para obtener una suma de la cual se puedan deducir las propiedades, arrojando más luz sobre los miem-

bros de una conveniente etiquetadura. No hay nada nuevo para aprender exprimiendo los términos por sí mismos. (Kubler, 1965; p. 302)

Es interesante constatar cómo, en parte gracias a las reflexiones de Kubler y a su defensa de una historia estratificada y plural, en la cual las cosas comienzan a tomar ventaja sobre las personalidades emergentes, el propio Banham, en un trabajo llevado adelante hacia fines de los años sesenta (*The architecture of the Well-Tempered Environment*, 1969), desmembra el rígido esquema lineal antes defendido, apuntando nuevas direcciones para la investigación historiográfica. Esta vez, invalidando el supuesto desenlace gradual y ascendente del sentido de los acontecimientos, se prestará particular atención a las muchas historias —algunas de las cuales son normalmente subestimadas— representadas por la materialidad técnica, constructiva y productiva de la arquitectura.

...una vasta extensión de temas históricos extremadamente relevantes para el desarrollo de la arquitectura no se enseña ni menciona en muchas escuelas de arquitectura y departamentos de historia arquitectónica. Algunos son extremos a los edificios —patrocinio, legislación, organización profesional, etc.— otros son internos —cambio en el uso, cambios en las expectativas de los usuarios y modificaciones en los métodos para prestar servicios a las necesidades de los usuarios.” (Banham 1969; tr. cast.: p. 11)

Este rápido panorama, en el cual se pueden constatar los primeros avatares de una reelaboración de los presupuestos dominantes, demuestra cómo en torno a las palabras, a los conceptos y a la terminologías habituales cabe encontrar frecuentemente el núcleo duro e impermeable de las convenciones, de las inercias interpretativas que aman crear verdades indiscutibles, transfor-

mas en cómodos *pass-partout* por la empresa cognoscitiva. La noción comúnmente usada de “racionalismo arquitectónico” o “Movimiento Moderno”, nos remite a aquellas “palabras duras como piedras” de las que hablaba F. Nietzsche; hábitos mentales que obstaculizan más que favorecen la investigación y que sugieren entre las tareas específicas del historiador precisamente la de renunciar a tales atajos de la interpretación, receptáculos de lugares comunes y falsas generalizaciones, para lograr desestructurarlos, denunciando su superficialidad crítica y las mistificaciones típicas de una reconstrucción ideológica de la historia:

Dondequiera que los antiguos, los hombres de las primeras edades, colocaban una palabra creían haber hecho un descubrimiento. ¡Qué equivocados estaban! Habían dado con un problema y creyendo haberlo resuelto habían creado un obstáculo para su solución. Ahora, para alcanzar el conocimiento, hay que ir tropezando con palabras que se han vuelto duras y eternas como piedras y es más fácil romperse una pierna al tropezar con ellas que destruir una de esas palabras. (Nietzsche 1981; tr. cast.: p. 34)

Demasiadas veces se olvida que las definiciones, las cómodas etiquetas, no son en absoluto *inocentes*: empapadas de parcialidad, pertenecen a teorías preñadas, pretenden encerrar un sentido universal e inamovible y, verdaderamente, introducen itinerarios dogmáticos de descripción de los objetos. Estos *a priori* compartidos resultan extremadamente peligrosos y se caracterizan cual formaciones críacas aún ubicables en una “ideología”; no se cansan nunca de buscar reconocimientos y confirmaciones, permaneciendo totalmente extraños a una dinámica en la que esté implícita la posibilidad de la puesta en discusión de los postulados de partida.

Por estas razones, el cuestionar tales prerrogativas se ha convertido en un patrimonio común de muchos estudiosos de nues-

tro fin de siglo, como, por ejemplo, verificamos en una de las más recientes "historias" aparecidas en el mercado internacional:

El concepto de "Esrilo Internacional", por ejemplo, tiende a oscurecer la riqueza y la diversidad regional del modernismo entre las guerras (...) El modernismo necesita ser examinado en relación con una variedad de visiones del mundo y proyectos sociales. (Curtis, 1996; p. 10)

### Las historias posibles

A partir de las observaciones desarrolladas hasta ahora —y retomando sobre todo el capítulo en el cual han sido examinadas las cuestiones generales, referentes a las opciones metodológicas—, podemos intentar trazar algunas conclusiones. Para comenzar, parece que los objetos, los fenómenos, cualquier unidad histórica, no deberían jamás ser usados para representar los eslabones de una idea que persevera en su continuidad, ocupada exclusivamente en puntualizar los lugares reales de su epifanía; en segundo lugar, la arquitectura es el resultado de prácticas determinadas por relaciones históricas, constituyentes un cuerpo de *positividad disciplinaria* que se trata de examinar en sus específicos dispositivos, según la manera concreta en la que tales presupuestos se cosifican en la actividad proyectual.

Cuando afrontamos un conjunto de acontecimientos que se prolongan a través de consistentes arcos temporales, se debería intentar configurar una "historia general" (según una acepción foucaultiana) detallada y tendiente a restituir un cuadro comprensivo de los eventos singulares antes que una "historia global", encarnando un modelo de universalización. La "historia general" se ocuparía de establecer una relación entre los órdenes instaurados, de definir el mecanismo de las correla-

ciones y de las diversificaciones, de identificar las persistencias, los descartes, las ramificaciones; pretende diseñar "cuadros" en los que sea posible llegar a una apropiada —y conaturalmente provisoria— composición semántica de los elementos examinados.

Por otra parte, se puede fácilmente imaginar cómo del paisaje monocrorde legalizado por las convencionales historias de la arquitectura desaparecen muchas definiciones "heterodoxas" (de las cuales sólo en los últimos tiempos se está emprendiendo cierta recuperación): desde las tendencias regionalistas y neoclasicistas a los varios expresionismos figurativos, quedando siempre involucrado en tales exclusiones cualquier producto que no se encontrara en condiciones de explicitar su compromiso *ético* con el futuro.

Algunos historiadores se han preocupado de quebrar estas univocidades interpretativas: M. Tafuri y F. Dal Co, con su texto de 1976 —*Architettura Contemporanea*— defendieron la oporunidad de instruir "muchos inicios para las muchas historias", mediante la práctica de una exploración analítica que casi pro-vocativamente intentara arrojar luz sobre aquellos fenómenos olvidados o renegados por la historiografía oficial:

...es necesario, sobre todo, repasar toda la historia de la arquitectura moderna, para encontrar las grietas, los intersticios que resquebrajan la solidez y volver a partir de ahí, sin elevar a mito ni esta historia ni esas divisiones (...) Términos como "movimiento moderno" o "racionalismo" se emplearán sólo por antonomasia, porque estamos convencidos que esconden conceptos contradictorios con las *historias* que pretendemos confrontar con ellos. (Tafuri-Dal Co, 1976; tr. cast.: p. 5)

Consecuentemente con tales principios operativos será puesto de relieve, por ejemplo, el carácter opositivo del *Art Nouveau* con respecto al funcionalismo, al contrario de cuanto

sostenía Pevsner que, en su esquematismo lineal, notablemente forzado, hallaba en este movimiento los lejanos orígenes del *International Style*.

También K. Frampton (*Modern Architecture. A Critical History*; 1980) parece querer seguir nuevos caminos críticos, dirigidos principalmente a indagar la aparición del concepto de *modernism*, gracias a la descomposición de su historia en variados fragmentos, capaces de aceptar una lectura disgregada y episódica, se llega a privilegiar una composición historiográfica de tipo "mosaical" como alternativa a las visiones convencionales, rigurosamente uniformes y teleológicamente orientadas. El método, de alguna manera, se adecua a los hechos, insinuando la idea de un inevitable eclecticismo de aproximación:

...mi postura interpretativa ha variado según el sujeto considerado. En ciertos casos he tratado de mostrar cómo un enfoque que particular se deriva de circunstancias socioeconómicas o ideológicas, en tanto que en otras me he limitado al análisis formal. (Frampton, 1980; tr. cast.: p. 8)

Por lo demás, es evidente cómo en aquellas historias que se proponen finalidades operativas, la identificación de una metodología válida está puntualmente determinada por los objetivos prefijados. Naturalmente, el abanico de los posibles principios prejudiciales es ilimitada, saltando de aquella que —en la acepción vasariana— identificaba la historia del arte con la historia de los artistas (remitiéndose por lo tanto al predominio explicativo de las biografías), a la reciente crítica ideológica de la producción arquitectónica, puesta en marcha de manera orgánica por el *Dipartimento di Storia dell'Architettura* de la Escuela de Arquitectura de Venecia, creado y estructurado como un activo centro de investigación por M. Tafuri.

Según el magisterio tafuriano, la historiografía deberá hacer las cuentas con la crisis de su objeto, ya sea entendida como

crisis lingüística o como crisis institucional; se trata de reflexionar, por una parte, sobre la pérdida de significados tradicionales a partir de la clásica dialéctica función-forma y, por otra, de considerar productivamente la complejidad de las operaciones técnicas, ideológicas y políticas que condicionan el pensamiento proyectual ampliando, en consecuencia, el territorio epistemológico de la arquitectura.

Una de las distinciones básicas de la "escuela de Venecia" es la que separa irreversiblemente el análisis histórico-crítico de la proyectación arquitectónica. *Distinzione* en el sentido de una absoluta separación de competencias, que niega validez científica a la "crítica operativa", que por su naturaleza es llevada a usar de manera instrumental el pasado, plegándolo a sus fines prosaicos y buscando en ello la garantía de los propios resultados formales, así como la justificación de sus errores.

Hoy la historia se presenta como reconstrucción de fragmentos del pasado, analiza las interrelaciones de diversos aspectos, descubre las complejidades y las múltiples relaciones, reanuda hilos rotos por otros historiadores. Más que extender la alfombra sobre la cual hacer caminar al proyectista, el historiador la sustrae (...). Los conocimientos técnicos de la arquitectura serán confrontados y relacionados con otras técnicas y otras historias, de la ciencia, de las instituciones, de la gestión urbana, de la ideología, de la economía política, de las religiones. (Ciucci, 1984; p. 109-110)

Posiciones en cierto modo contrapuestas a aquellas de otro historiador reconocido —R. De Fusco— que, en su *Storia dell'architettura contemporanea* (1974), declaraba como tarea peculiar —más allá de la reconfirmación de los fines operativos para el proyecto— la de reducir en formas simples lo que es complejo, cuando parece más bien que uno de los objetivos principales del historiador deba ser exactamente el de tor-

nar "complejo" lo que aparece, en el primer momento, *demandado* simple.

...estudiamos la historia de la arquitectura contemporánea (y la del pasado reciente y remoto) a través del entendimiento crítico de la situación actual, para enriquecer el conocimiento analítico de las obras que se van produciendo continuamente y para identificar un código, un lenguaje arquitectónico adaptable a los edificios que estamos proyectando". (De Fusco, 1974; tr. cast.: p. 8-9)

En efecto, el trabajo del historiador no puede ser completamente deformado y sojuzgado por otros objetivos que no sean los estrictamente cognoscitivos. Su fundamental finalidad crítica consistirá, por lo tanto, en el quebrantamiento de los engañosos artefactos ideológicos que sustancian cualquier forma, en la deconstrucción de los datos y de las visiones convencionales, a fin de establecer un orden nuevo y problemático de los materiales de referencia, prestando atención a las relaciones que se establecen entre ellos y a sus tensiones semánticas antes que al reconocimiento de su presunta verdad instrínseca. A tal propósito, Tafuri afirma de manera perentoria:

...todo ello son ejemplos de cómo sea posible, recuperando filológicamente los acontecimientos del pasado, plantear nuevas preguntas para el presente. Nuevas preguntas, lo subrayamos, no nuevas soluciones (o, si se prefiere, la Historia *no puede ya* adelantar soluciones). Es decir, que del contexto histórico no nacen las tareas actuales. (Tafuri, 1968; tr. cast.: p. 382)

Según estas directrices, la historia (del arte y de la arquitectura) deberá cimentarse con la producción de sentido a partir de las trazas de significado dejadas por los acontecimientos, pero no puede pretender descubrir la inmortalidad de los

valores que resultarían depositados en los eventos. El proyecto crítico se acomoda a la pluralidad de lo real, asumiendo la copresencia de múltiples estratos de verdad existente y estudiando relaciones que se tejen entre las diversas fracciones de lo sucedido, "construyendo" finalmente una interpretación que resultará válida en la medida en que logrará proponer nuevas inquietudes. En conclusión, tal empresa debe ser capaz de encontrar su área de pertinencia en el interior de un *espacio histórico* entendido no como totalidad omnicompreensiva, sino como lugar de decantación de conocimientos específicos, recorrandose cual polo aglutinante de determinadas confluencias experienciales.

En la práctica nos parece totalmente imposible proponer la defensa de la validez objetiva o definitiva de un criterio metodológico, o sostener subrepticamente, para un determinado corte interpretativo, una suerte de exclusividad. En realidad, cada opción está estrechamente condicionada y, así pues, calificada no sólo por las finalidades proyectadas, sino también por las intenciones que la motivan, dado que tales coyunturales tomas de posición nos hablan de cuáles son los intereses estéticos o ideológicos de una determinada época histórica y de sus representantes. En el campo arquitectónico, la investigación estará destinada a descifrar la intrincada red de relaciones que los edificios y la ciudad entretienen con los concretos caracteres materiales de su producción, con las ideologías que los significan y los modelos figurativos que formalizan sus instancias, así como con las palabras y los textos utilizados para describirlos.

Por otra parte, esa historia no puede ser entendida según una acepción positivista, sino que debe ser calificada por una profunda reflexión teórica y por un esfuerzo de conceptualización de las estrategias y de los instrumentos adoptados, con el fin de encuadrar en un eficaz sistema cognoscitivo los datos, los

hechos y las interpretaciones transcurridas, que se acumulan como materiales inicialmente inertes sobre la mesa de trabajo del investigador. Frente a la tradición clásica y a la seguridad explicativa que deriva de una relación lineal entre función y forma, la arquitectura contemporánea, que por reacción abjura de los valores simbólicos de la monumentalidad o de las tradiciones históricas, se ve aparentemente destinada a problemas de agotamiento semántico. Y, sin embargo, precisamente el proyecto de destruir los mitos de la eternidad y de la permanencia metahistórica de los valores y de las instituciones se convertirá en uno de los objetivos prioritarios de la crítica arquitectónica.

La historia de la arquitectura deberá ser capaz, además, de diseccionar los procesos concretos de la invención, sus elecciones lingüísticas así como su papel en el interior de una más general historia de la creatividad artística e intelectual en sentido lato, integrándose por necesidad con las otras historias que componen el panorama completo de un determinado momento histórico. Debe, por esto, alimentarse de las interrelaciones con el mundo del imaginario cultural, con las condiciones reales de la producción, con las maneras de uso y consumo de los "manufectos"; aspectos todos variados y polimorfos que encuentran lugar en la "síntesis" momentánea que la obra cristaliza y que la interpretación historiográfica debe ser capaz de desmenuzar, de desmontar, de interpretar en sus componentes decisivos.

Estos últimos serán por su naturaleza plurales y ambiguos, presentándose de manera absolutamente desordenada e irregular en la globalidad adventicia constituida por el objeto o por el fenómeno; y nos referimos a un universo de realidades efectivamente dispares y, sin embargo, cruciales en la identidad de la obra: desde las relaciones con el cliente hasta los referentes simbólicos, desde las codificaciones lingüísticas aceptadas hasta las propuestas de radical contestación, desde la sujeción a los modelos de consumo hasta la dialéctica con las morfologías urbanas...

En efecto, no parece que pueda existir otro camino que el indicado por un ponderado *eclectismo* metodológico: iconología, historia política, reconstrucción de las condiciones de trabajo intelectual, análisis estilístico, estudios económicos o de los modos de formación del tejido de la ciudad, y todo aquello que pueda servir a la empresa hermenéutica, se ocuparán de afrontar separadamente los fragmentos inicialmente individuados con el objetivo de hacer más eficaz aquel incremento de saber que deriva de una lectura adecuada. La tarea del historiador será la de recomponer —provisoriamente— tal *puzzle*, de modo que se logre un satisfactorio diagrama explicativo.

La identificación problemática de los campos interpretativos, así como la investigación de los significados de las relaciones que se establecen entre las diferentes manifestaciones de la cultura, son oportunamente profundizadas por un estudio del arte y de la arquitectura como G. C. Argan; presupuestos indiferibles, éstos, si el proyecto intelectual que nos inspira pretende evitar cualquier peligrosa desviación hacia conceptualizaciones que sorteen el poliedrismo intrínseco de la realidad histórica.

El único criterio metodológico con que se puede en la actualidad hacer la historia del arte, resistiendo la tentativa de deshistorizar el estudio de los fenómenos artísticos, me parece el de la individualización y el del análisis de situaciones problemáticas. Individualizar un problema significa recoger y coordinar un conjunto de actos cuyo significado o valor individual no puede ser entendido más que en relación con los demás o, en otras palabras, definir una situación cultural en la que cada factor vale sólo como componente dialéctico de un sistema de relaciones (...). La problematización de una situación surge en la conciencia del historiador a partir del análisis de las fuerzas actuantes, a menudo opuestas entre sí, en un determinado campo. Es un prejuicio creer que la historia del arte es una historia pacífica, sin conflictos. (Argan 1969 en Argan 1984; tr. cast.: p. 69-70)

El mismo Argan, por otra parte, ha subrayado el hecho de que la historia del arte y de la arquitectura está entre las pocas historias que se pueden hacer en presencia directa de los "hechos", privilegiando así el factor descriptivo-crítico con respecto al evocativo:

De hecho, la historia del arte es la única entre todas las historias especiales que se hace en presencia de los hechos y, por lo tanto, no tiene que evocarlos reconstruirlos ni narrarlos, sino sólo interpretarlos. Esta es la característica y, al mismo tiempo, la mayor aportación de la historiografía del arte. El historiador político no está en presencia de los hechos; más bien sostiene que ni puede hacer historia con los hechos a los que asiste, ni en los que participa (...). Pero la obra de arte que el historiador del arte tiene ante sus ojos no cambia; es como ha sido siempre o, si el paso del tiempo la ha estropeado, el historiador se reserva de aceptar las diferencias y más bien se esfuerza por reconducirla a su condición original, al momento de su flagrante acaecer (...). Sea cual sea su antigüedad, la obra de arte se da siempre como algo que sucede en el presente. Los que llamamos juicios, sean positivos o negativos, en realidad son opciones, tomas de postura. (Argan 1969 en Argan 1984; tr. cast.: p. 26)

Respecto a las competencias de *nuestras* historias conviene recordar algunas cuestiones generales: si, por un lado, es cierto que frecuentemente exigen la recomposición de una trama narrativa porque, por ejemplo, el objeto artístico o arquitectónico ha llegado a nosotros sólo en un estadio proyectual, o deformado respecto a su estado original, por otro, el historiador no puede paralizarse en un análisis limitadamente *objetual*: en efecto, la investigación deberá explicar no sólo los rasgos de una obra final, sino todo cuanto pertenece a la ideación y a la ejecución de tal obra. Se trata, pues, de connotar la historicidad del evento considerado en la complejidad de sus realiza-

ciones: los motivos del encargo, la elección del autor, los factores condicionantes de varios tipos (económicos, sociales, constructivos, urbanos), la gradual definición de la idea hasta los aspectos de su cumplimiento, las variaciones respecto a los propósitos iniciales, las vicisitudes relativas al uso y a las transformaciones, llegando incluso a considerar —en el caso de una arquitectura— su papel en la ciudad o en el contexto territorial.

Por tales motivos, resulta imprescindible recurrir a las fuentes documentales; el investigador deberá por tanto valerse de los documentos gráficos, de las montañas de escritos, esbozos, dibujos y planos de diversos géneros conservados en archivos (a menudo no catalogados), de las bibliografías recuperables de las bibliotecas y las hemerotecas, intentando configurar una historia mediante todo lo que pueda ayudarlo a recobrar y ubicar las piezas del mosaico adecuadas para su objetivo de semantización de los acontecimientos. Una investigadora extremadamente reconciliada con los datos y las fuentes, poniendo en acción un dispositivo filológico de matriz a veces claramente "microhistórica"; como sucede en una investigación desarrollada por M. Tafuri y A. Foscari, a propósito de una iglesia veneciana del *Cinquecento* —S. Francesco della Vigna—, de la que se resaltan los múltiples niveles de veracidad, transformando este episodio arquitectónico en un capital polo de catalización de las aventuras del pensamiento, de los modos de vida y de las formas de representación espacial que contraseñan su contemporaneidad.

En tal confrontación entre estructuras *resistentes* y procesos de transformación, el papel de la hipótesis historiográfica es indudablemente central: nada de cuanto nos ha enseñado L. Febvre se ha perdido. Pero no se hace "nueva historia" conceptualizando lo arbitrario: si desde hace tiempo nos vacunamos res-

pecto a los equívocos de la "historia operativa", está bien precisar que algunas recientes y severas tomas de posición con respecto a la "iconología salvaje" encuentran nuestro consentimiento. El arte de la conjetura es verdaderamente propio del historiador. Mas como un arte que opera sobre hipótesis y sobre "residuos": el "proyecto histórico" es tal si no renuncia al rigor del procedimiento y a la continua autoverificación. (Foscari-Tafuri, 1983; p. 8-9)

Y, sin embargo, retomando a Argan, se tratará de hacer interactuar entre ellas todas las potencialidades hermenéuticas a las que es legítimo que recurra el estudioso, manteniéndonos fieles a aquello que constituye el objetivo firme de nuestras empresas; un procedimiento en que, al fin, se disuelven necesariamente las compartimentaciones disciplinarias en presencia de la emergencia del problema y de las correspondientes instancias interpretativas que éste sugiere:

...me he propuesto explicar en qué medida y a través de cuáles procesos las artes visuales han concurrido para formar la ideología y el sistema cultural de la sociedad moderna, y han participado de modo directo y autónomo de las tensiones, de las contradicciones, de las crisis del tiempo. (Argan 1970; p. IX)

Como punto de partida es pues necesario reforzar que no puede tener ya ninguna credibilidad la pretensión de establecer leyes históricas generales, dado que la comprensión de un evento o de una serie de eventos debe remitirse a una concreción con la cual se enfrentará el proceso de inteligibilidad, independientemente de cualquier modelo de carácter deductivo. En ningún caso podemos considerar la historiografía una ciencia *stricto sensu* gracias a la cual poder establecer dogmas de veracidad; al mismo tiempo, es imposible proponer la institución de

una jerarquía entre las diversas opciones interpretativas (lo social, lo político, lo ideológico...), dado que todas son perfectamente válidas en el momento en que son capaces de res-ponder a las diversas dimensiones según las cuales una realidad organiza sus condiciones de sentido.

Por otro lado, hemos insistido muchas veces en que el fin precipuo de toda actividad investigadora no puede ser otra cosa que el *conocimiento*; la operatividad, el carácter "práctico" de nuestro trabajo, estará por tanto en función de tal ampliación del saber. De este modo, se va delineando una conciencia del pasado sustancialmente *crítica*: la finalidad es la de comprender la arquitectura, contextualizándola en sus coordenadas temporales —en la *concreta* historia de ayer— gracias a la intervención de los historiadores, insertos en las *concretas* vicisitudes del hoy.

La arquitectura, por otra parte, añade nuevas preguntas a aquello que —genéricamente— podemos identificar como el campo historiográfico del arte: la "figura" arquitectónica, en efecto, permanece vinculada a un uso funcional, a una realidad tridimensional, a las exigencias de la estática, a los recursos constructivos y expresivos de los materiales empleados. Y a esto se agrega que toda edificación contempla por su naturaleza la participación de más protagonistas (el comitente, el proyectista, los obreros, los usuarios...) transformándose pues en polo catalizador de energías, tensiones y aspiraciones colectivas, que no siempre convergen hacia un único fin. Aspectos visuales, constructivos, compositivos, pero también cuestiones no directamente perceptibles y que, sin embargo, entran fácilmente en la génesis creativa.

Se perfila, antes bien, un campo de discrasias: mientras programación, ideación y ejecución son ámbitos diferentes movidos por actores sociales diversos, la imagen arquitectónica resultará finalmente condicionada por una constante metamorfosis

física, sea por su perdurabilidad en el tiempo, sea por las transformaciones de sus contextos espaciales. Los hombres y la naturaleza no dejan jamás de *actuar* sobre ella, evidenciando así su inherente realidad epistemológica como "proceso", más que como "objeto".

Por tanto, lo que nos parece totalmente compatible es un acercamiento que, eludiendo cualquier integrismo metodológico, presente como prerrogativa ineludible no el aislamiento de la entidad analizada en su autoenvolvente especificidad, sino su inmersión en la correspondiente génesis formativa. Se trata, de cualquier manera, de recorrer críticamente aquel *iter* que conduce de la idea a la obra: una genealogía, variable según los casos y no encerrada en esquematizaciones universalizantes, que reorganiza la *historia* de un acontecimiento en su complejidad y en sus modos de realización.

En el caso de la arquitectura, se deberá esbozar aquel camino que permita remontarnos a los orígenes de la obra, a las primeras decisiones de encauzar una construcción, pasando por su formulaciones ideales, por las exigencias del programa, hasta llegar a la traducción y definición en términos proyectuales, a su eventual ejecución y, por último, a su sucesiva y concreta existencia en el tiempo y en el espacio. Una reconstrucción en la cual el estudioso deberá adoptar todos los instrumentos críticos y las claves interpretativas a su disposición, prescindiendo de la presentación de la obra como *objeto* para, en cambio, focalizarla como *problema*. Y, sin embargo, la ausencia de totalidades reconfortantes, de las síntesis categoriales un tiempo representadas por el sujeto unificante, por la historia teleológica o por el maniqueísmo ideológico, no debe en ningún caso elevarse como pretexto para eludir las específicas responsabilidades del análisis y de la interpretación.

### III. UN CASO DE ESTUDIO

#### Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna

Dentro del planteamiento historiográfico trazado con anterioridad, el proyecto de investigación aquí presentado marca ciertos itinerarios y procede a una deliberada parcelación temática, ofreciendo agrupaciones de argumentos que se valoran necesariamente a la luz de una *controlada* arbitrariedad. Afianzamos que el concepto de historia, útil como referente de dicha elección, no es otro que el de "historia crítica": por tanto, nuestra historia quiere ser el desarrollo de *una* versión del mundo, potencialmente en condiciones de desembrollar los capciosos engranajes de lo real. Una historia, pues, destinada a *des-velar* problemas, no a pacificarlos; apta para desacralizar los *ídolos* convencionales, sin aferrarse a falaces pretensiones de verdades exclusivas.

La historia, en la carrera de Arquitectura —por ejemplo—, debería servir para reconocer el campo de las ideas proyectuales que han llevado y llevan a la transformación de nuestro contexto ambiental, más que para ensartar las piezas en una reconstrucción de los hechos polarizada linealmente hacia las positivities del presente. La clase de narración histórica que proponemos, en resumen, no *justifica* nada; no puede ser garantía de legitimidad de ninguna intervención contemporánea, ni otorgar un sempiterno visto bueno. Sencillamente, configura