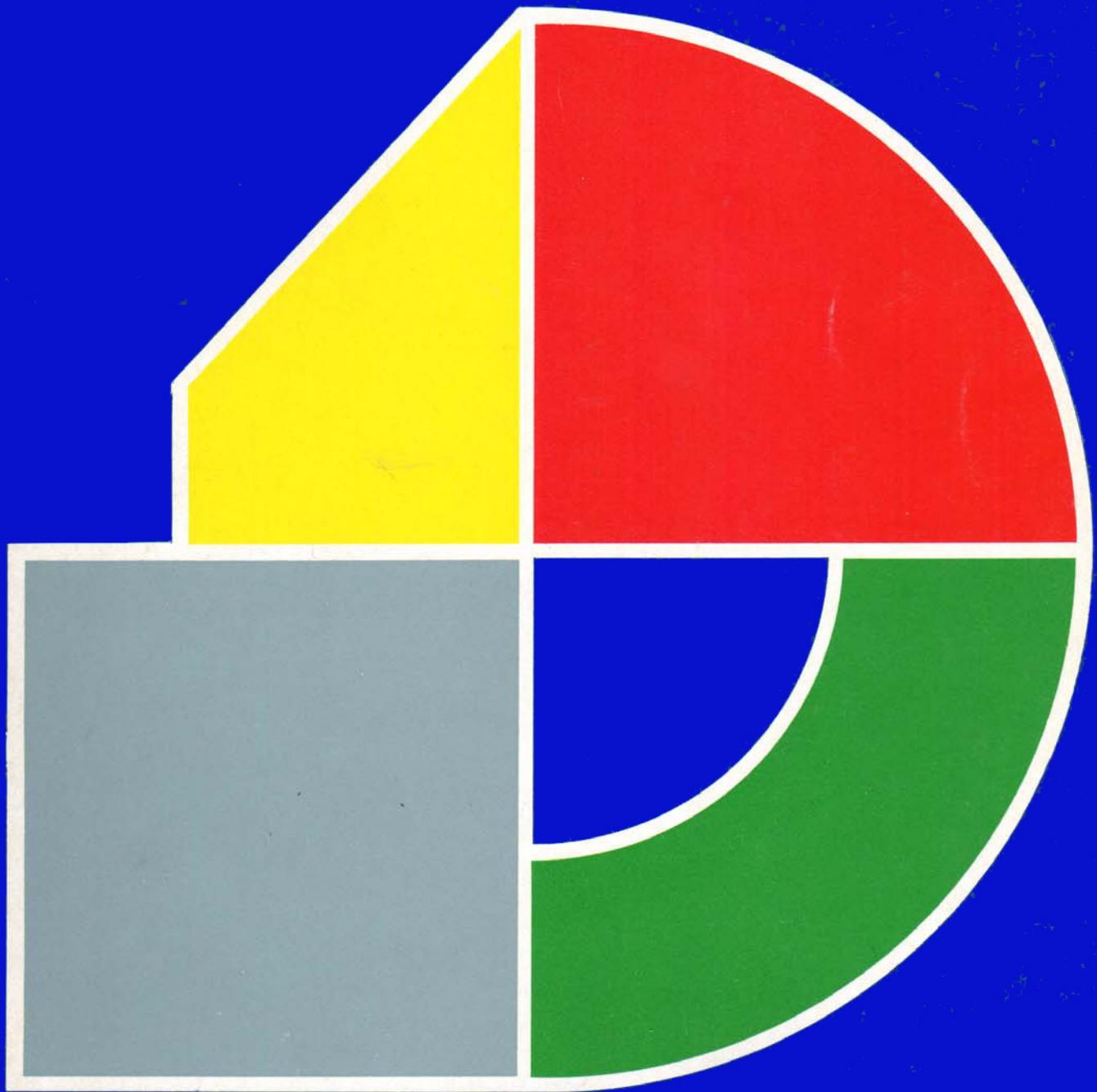


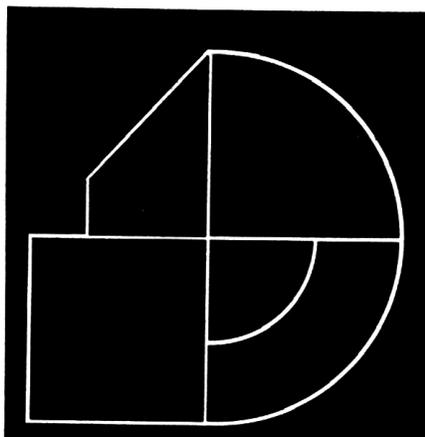
DISEÑO UAM 5



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Contenido



Portada

Félix Beltrán

DISEÑO UAM 5

Directora Azcapotzalco

Arq. Ma. Teresa Ocejo Cázares

Director Xochimilco

Arq. José Blas Ocejo Moreno

Asesor Temático

Arq. Antonio Toca Fernández

Diseño editorial, coordinación y producción

D.G. Manuel Elizondo Carrillo

Diagramación, montaje y originales

D.G. Ma. Andrea Robledo Arcos

Corrección de Textos

Angel Alvarez Rodríguez

Valentín Almaraz Moreno

Impresión de la portada

Taller de impresión offset CyAD-Azc.

Mtro. Carlos Márquez Herrero

Mtro. Daniel Zeferino Iturbide

DEPTO. PUBLICACIONES R.G.

Coordinación de Producción Gráfica

D.G. Víctor M. Torres Almazán

D.G. Francisco Guevara Navarro

Fotomecánica y formación

Humberto Sánchez Munguía

Impresión

Juan Martínez Alvarado

Alvaro Angeles Arellano

Eugenio Martínez Contreras

- 2 **Entrevista a Manfredo Tafuri** □ Fulvio Irace • Traducción José Manuel López
- 5 **La historia un método para enseñar arquitectura** □ Bruno Zévi • Traducción Manuel Sánchez S.
- 10 **Apuntes para una historia del diseño gráfico en México** □ Olivier Debfoise.
- 14 **Interrelaciones de la historia, la teoría y la crítica en el proceso del diseño arquitectónico** □ Peter Collins • Traducción José Luis González O.
- 18 **El clasicismo en Arquitectura.- La poética del orden** □ Antonio Fernández Alba
- 20 **La cultura de la Industria** □ Tamara Molinari □ Traducción Alejandro Ramírez L.
- 22 **Breve historia de las influencias en las técnicas de presentación modernas del diseño industrial** □ Jorge Gómez A.
- 30 **La desertificación del Valle de México ¿un proceso irreversible?** □ Clio Capitanacni M.
- 34 **ULM la Hochschule für Gestaltung a 10 años de su clausura** □ Claude Schnzidt • Traducción Alejandro Ramírez L.
- 40 **El renacimiento de la caligrafía — entrevista con Hermann Zapf** □ Félix Beltrán.
- 44 **Diseño, ciudad y terremoto** □ Enrique Olivares.
- 50 **Una teoría de la percepción gráfica** □ James J. Gibson • Traducción Antonio Toca F.
- 56 **Crisis del diseño entre el método y la participación** □ Oriol Bonigas G.

Ninguna parte de esta publicación debe reproducirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin previa autorización escrita por parte del editor.

montaje y corrección de originales

Derechos Reservados

© 1983. Universidad Autónoma Metropolitana-U. Azc.
Av. San Pablo 180, Col. Reynosa-Tamaulipas
México, D.F. 02200 Apdo. Postal 16-307

DISEÑO UAM 5

Septiembre de 1987 □ ISSN-0185-3945 □ Precio \$ 2,000.00 □ Estudiantes UAM \$ 1,500.00

La historia, un método para enseñar arquitectura

Bruno Zevi

Traducción: M Sánchez Santoveña

Las conclusiones de este Seminario no permanecerán en estado platónico. Debemos aplicarlas en nuestras escuelas, comenzando con la FACCOLTA DI ARCHITETTURA de la Universidad de Roma, en donde fui, durante el año pasado, catedrático de Historia de la Arquitectura.

Permítanme decirles algo sobre mi escuela. La FACCOLTA DI ARCHITETTURA no es muy importante, pero la influencia de Roma todavía se deja sentir. La escuela se aloja en un deplorable edificio, en la cima de la colina de VILLA GIULIA, en un barrio de la ciudad donde se encuentran la mayoría de las academias extranjeras. Si fuera una buena escuela, si se renovara de acuerdo con los principios sobre los cuales trabajaremos en Cranbrook, podría tener alguna influencia sobre el mundo arquitectónico.

Ahora bien, ¿cuál es la historia de esta escuela?

Primero fue reaccionaria, después fascista y, por último, "empírica", por decirlo así. Se inició en 1921 fundada en lineamientos académicos; durante el periodo de Mussolini fue "monumental", en el sentido más peyorativo de la palabra.

Después de la última guerra adoptó la misma actitud que poseen tantas otras escuelas; los cursos se multiplicaron, gran cantidad de gente fue invitada a visitar la escuela, se hicieron cantidades aterradoras de cosas con carencia absoluta de alguna idea unificadora; todo basado en la creencia de que se puede ocultar la falta de ideas con la multiplicación de los instrumentos. Pero en Roma este sistema fracasó. El año pasado los estudiantes ocuparon la escuela durante 42 días y 42 noches —un largo periodo— como reacción en contra de esa circunstancia. Bajo la presión de esta actitud rebelde, que incluso propició el paro de un día en toda la Universidad, se llamaron nuevos profesores, uno para ocupar la cátedra de Planeación Urbana, otro para la Composición y el tercero para la de Historia de la Arquitectura.

Comenzamos por reestructurar la escuela. Elaboramos un plan para su transformación. La batalla duró casi todo un año, desde noviembre,

cuando llegué a la escuela, hasta el miércoles pasado. Hasta entonces decidió el Consejo de la Facultad (esto es, el consejo de todos los profesores) aprobar la moción que establece EL METODO HISTORICO COMO FUNDAMENTO DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA. De hecho, en italiano se dice METODO STORICO-CRITICO, porque no se concibe la historia sin la crítica.

Con ello llegamos al problema fundamental de este seminario. Reconozcamos que nuestro problema no es cómo enseñar historia, teoría o crítica de la arquitectura, sino como enseñar arquitectura. Para eso se hicieron nuestras escuelas y debemos descubrir algún método de enseñanza que sea menos empírico, menos aproximado que los métodos adoptados hasta ahora.

No voy a hacer aquí una historia de la educación arquitectónica, sin embargo puedo afirmar que se han utilizado tres sistemas. El primero, iniciado durante el renacimiento, fue el método de la "bottega". Un joven que deseaba ser arquitecto debía seleccionar un maestro e ir a trabajar y aprender en su "bottega" o taller. El sistema persiste en las escuelas donde hay pocos alumnos y una gran personalidad entre los maestros.

¿Es bueno? Probablemente lo fue, pero ya no se ajusta a las necesidades actuales. Se trata del método típico de una escuela de élite. Ahora por el contrario, debemos afrontar el problema de la educación masiva. Recuerdo que cuando estuve en Harvard, Gropius tenía más o menos doce alumnos y solía decir que eran demasiados, que no podía enseñar adecuadamente a tantos estudiantes a la vez. En Roma tenemos 2 500 estudiantes. Quizá se podría dividir la escuela en dos o tres, pero nada quedaría resuelto con ello; el problema consiste en la educación masiva y no en la educación destinada a un grupo selecto y reducido. Existe otro inconveniente en este método. Seguir a un maestro no es garantía suficiente de que uno va a asimilar su proceso creativo y, mucho menos, sus resultados. Hemos conocido a gentes que durante largos años estuvieron en Ta-

liesin o en la escuela de Mies van der Rohe; muy a menudo demuestran que no lograron captar con claridad los procesos de creación; tal vez captaron los resultados y se convirtieron en pequeños Wright o en minúsculos Mies.

Además ¿dónde se encuentran los grandes maestros, las grandes personalidades de nuestro tiempo? Alrededor de 1940 un muchacho norteamericano podía escoger su maestro, en manera similar a la que fue frecuente en el Renacimiento. Se podía ir a Harvard si la identificación era con Gropius, o a Chicago si se admiraba a Mies, o bien escoger a Wright y marcharse a Taliesin; pero este periodo "heroico" de la arquitectura contemporánea está llegando a su fin. Parece que las nuevas generaciones ya no producen héroes; tal vez no los necesitamos, ya que el sistema "heroico" de enseñar arquitectura, es por ahora, obsoleto. A cambio de él buscamos un método científico.

El segundo sistema del pasado, ustedes lo conocen demasiado bien, es el académico, el de BEAUX-ARTS. La enseñanza de la historia se fundamentó en los "Estilos" y los fenómenos se redujeron a reglas. La enseñanza de la composición también fue orientada hacia un estilo, y así se podía relacionar con la historia en manera del todo natural. Independientemente del contacto entre esta especie de historia y esta especie de composición, la enseñanza de la teoría de la arquitectura se formuló con los fetiches de la proporción, la simetría, la composición dinámica, el ritmo y demás.

La teoría logró la coherencia de la escuela, con la perfección de una tumba. El resultado fue la muerte de la historia y la muerte de la originalidad creativa. He hablado en tiempo pasado y sería mejor, para decirlo francamente, hablar en presente, pues muchas de nuestras escuelas aún siguen en la senda del método de Beaux-Arts, sólo que con menor coherencia.

El movimiento arquitectónico contemporáneo provocó una crisis en este sistema. Y nos encontramos con un gran acontecimiento, por de-

más bien conocido y que debiera estar presente durante nuestras primeras discusiones, ya que se trata del hecho más dramático y significativo de las últimas décadas. Me refiero al Bauhaus.

En el Bauhaus encontramos el enlace entre el movimiento arquitectónico contemporáneo y una nueva pedagogía. Es decir, los alumnos fueron a aprender, no mediante la atención a las conferencias de un profesor, sino haciendo las cosas ellos mismos. El aprendizaje se convirtió en una proposición activa. Pero ¿y la enseñanza de la Historia? Como ustedes saben bien, Gropius la expulsó del plan de estudios del Bauhaus. ¿Por qué? Salvo algunas excepciones, que tal vez no estuvieran disponibles para ira Weiman y Dessau, los historiadores de la arquitectura eran más o menos reaccionarios. Pensaban que la historia de la arquitectura terminó con el siglo XVIII. Identificaban los fenómenos históricos con los "estilos" y, si hubieran tenido que incluir el movimiento contemporáneo en sus cursos de historia, simplemente habrían añadido un estilo más a las variedades pasadas. Esta era la forma tradicional y reaccionaria en que se interpretaba la historia y Gropius tuvo toda la razón al eliminarla del Bauhaus.

Pero cometió un error. En vez de asentar que no había cursos porque no había historiadores con un sentido actual de su disciplina, inventó una divertida teoría con la que afirmó que la historia, especialmente al principio de la carrera, tiene una incidencia negativa en el estudiante de arquitectura, el cual se vería influenciado por las grandes obras del pasado y el resultado sería la parálisis del impulso creador. Esta fue la tragedia. Significó la caída de la enseñanza histórica y crítica y, también, de la posibilidad de hallar algún método moderno para enseñar arquitectura. El bebé se fue por el drenaje, junto con el agua del baño. Como no había alguien que enseñara historia con un sistema moderno se decidió eliminar el conocimiento histórico en lugar de estimular a los historiadores reaccionarios y, por otro lado, se privó al movimiento contemporáneo de

una perspectiva histórica, es decir, se le dejó en el aire. Al no haber historia, no hubo integración. Los viejos estilos en un lado y en otro, el estilo "moderno". La nueva pedagogía no tuvo influencia en los cursos de historia.

He aquí el drama. Desde los tiempos del Bauhaus hasta este seminario de Cranbrook, nada se hizo para reparar semejante falla, que abrió un abismo entre los respectivos cursos de historia y de la composición. Estarán ustedes de acuerdo en que nuestras escuelas marchan sin unidad efectiva en los objetivos: tenemos cursos de composición, fundamentados en métodos empíricos y tenemos cursos de historia que permanecen académicos, no importa quien los imparta. Con seguridad, yo lo sé, todos somos excelentes profesores de historia, estamos totalmente compenetrados con el movimiento arquitectónico contemporáneo y con la crítica de arte moderna. Nuestras clases están pléticas de estudiantes. Escuchan nuestras conferencias con entusiasmo, porque abren ante sus ojos inmensos panoramas; somos capaces de mostrar que un templo griego, o una basílica romana o una iglesia barroca son edificios "modernos", si se ven con ojos modernos, si se "lee" en ellos con un espíritu contemporáneo.

Todo eso es muy bueno. Pero el efecto sobre los tableros de dibujo es prácticamente nulo. Permanece el abismo. Un buen profesor de historia tendrá sin duda una influencia positiva en el ambiente cultural de la escuela, pero todavía carece de significación el impacto que pueda ejercer en los métodos creativos de la arquitectura. Hemos llegado al nadir por no haber logrado una escuela de arquitectura coherente. La única solución se encuentra en una verdadera integración de la historia y de la composición.

Mientras tanto, cada día tenemos más y más escuelas; todo el mundo busca profesores, directores, rectores. En Italia, dos veces al año por lo menos, recibimos invitaciones para venir a los Estados Unidos a encabezar alguna escuela importante de Arquitectura. Es vana la esperanza de

encontrar grandes personalidades que puedan dirigir todas las nuevas escuelas de Arquitectura del mundo. Y, como podemos ver, se sigue pensando en la *bottega*, en el método heroico, cuando es necesario encontrar un nuevo sistema, aplicable aun a pesar de la escasez de profesores, tal como se pudo aplicar el método de *Beaux-Arts*, donde quiera que se deseara.

En Roma, durante todo un año discutimos un tercer sistema para la enseñanza de la arquitectura, basado en el método histórico, y por ello, totalmente distinto al de la *bottega* o de *Beaux-Arts*. Se trata de una hipótesis fascinante: crear una nueva escuela de arquitectura, de una Bauhaus preñada, por así decirlo, de conciencia histórica, es decir, científica. Para explicar esta hipótesis debemos considerar algunas de las premisas básicas de la actual filosofía del arte. Si vamos a construir nuevas escuelas de arquitectura, debemos antes que nada, estar acordes con la estética moderna. Hay por lo menos tres conceptos básicos que debemos tomar en cuenta. En primer término, es necesario recordar que ya resulta anticuada la idea de que el arte es algo intuitivo, irracional, nada más relacionado con los sentimientos. El arte es un acto consciente, un proceso que puede ser controlado y verificado en su totalidad. Se puede enseñar dicho proceso de manera científica con los métodos de la investigación científica moderna, que no son estáticos y mecánicos, sino que proporcionan un amplio papel a la hipótesis, a lo desconocido, al espíritu creativo.

En segundo lugar, hay que considerar que las llamadas "obras de arte" no son siempre de naturaleza creativa. En realidad, un gran número de obras de arte, aun algunas muy famosas, son de naturaleza crítica. Las palabras se pueden usar para escribir un poema, o nada más para narrar una historia, o para comentar un suceso. Se puede hablar o se puede cantar. Lo mismo pasa con la pintura. La crítica del arte moderno ha podido mostrar que muchos pintores no fueron artistas en realidad sino críticos; grandes críticos

que usaron el medio de la pintura, en lugar del medio de la palabra, para expresar sus ideas más que sus sentimientos. Algo similar ocurre con la arquitectura. En el mejor de los casos nuestros estudiantes serán buenos críticos que expresarán sus ideas de la arquitectura, mediante la construcción. El genio creativo es bastante raro en cualquier tiempo y las escuelas no son para los genios, o por lo menos, no sólo para ellos.

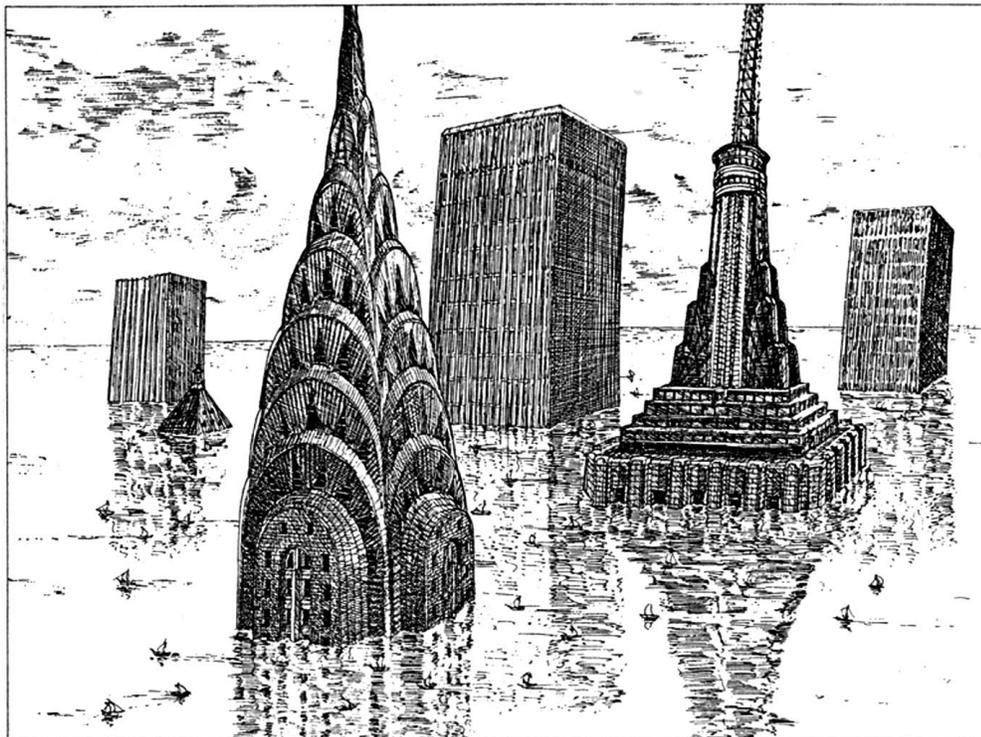
En tercer lugar, debemos reconocer que en las escasas y excepcionales obras de arte que son creativas, existe un proceso —que podemos captar, demostrar y verificar— apenas escondido tras los aspectos líricos o poéticos, que parecen irracionales. En Italia, hace algunos años tuvimos una interesante polémica en relación a la obra de Dante. Resultaba indudable que Dante fue un poeta, pero también era evidente que la *Divina Comedia* fue conformada con otros elemen-

tos, no precisamente poéticos; tiene una estructura lógica, planeada y consciente. ¿Se podrían separar ambas partes? Intentó hacerlo un gran filósofo italiano, Benedetto Croce. Escribió un libro con el título: *Lo poético y lo no poético en Dante*. Separó los versos por él considerados como auténtica poesía de aquellos otros en los que creyó ver la expresión clara de un pensamiento consciente. Pues bien, ese método de análisis fracasó. Es posible hacer una antología de los pasajes poéticos de la *Divina Comedia* pero, al hacerlo, se está aniquilando a la *Divina Comedia*. No se puede separar, ni siquiera en las grandes creaciones, lo que es lírico de aquello otro que no lo es. Todo está definitivamente integrado. No es posible comprender las partes creativas de la *Divina Comedia* sin considerar, al mismo tiempo, las que son de carácter crítico. Lo racional y lo irracional son

interdependientes.

La investigación histórica se basa en estos tres descubrimientos fundamentales de la estética moderna. El método consiste en aprehender la obra de arte, en reconstruir los procesos de su factura para entender por qué el artista hace lo que hace y no otra cosa y, particularmente, para comprender cómo el artista se corrige a sí mismo y las razones que a ello le inducen. Los estudios más reveladores sobre poesía son aquellos que examinan las correcciones elaboradas por el poeta en sus manuscritos. Aquí sustituye una palabra, más allá otra. ¿Por qué? En cada caso es posible demostrar la causa, qué es lo que está cambiando, por qué añade algo que no estaba antes ahí. Sucede lo mismo con los bocetos arquitectónicos; se puede usar el método con los dibujos de Miguel Angel o con los de Frank Lloyd Wright, y comprender de este modo cada fase,

Nueva York: Un ejemplo imaginativo de la readaptación exitosa de estructuras obsoletas.



casi cada instante del proceso creativo.

Pues bien, nos hallamos reunidos en Cranbrook, no para descubrir cómo enseñar la historia de la arquitectura —resulta dudoso, que en seis días se pueda aprender cómo ser un buen historiador— sino para encontrar el modo con el cual podamos contribuir, siendo excelentes historiadores, a la erección de buenas escuelas de arquitectura. Sabemos que ha terminado el sistema heroico de la enseñanza. Sabemos que el de Beaux-Arts es anticuado. Sabemos, aparte la experiencia del Bauhaus, que la enseñanza de la composición debe unirse a la pedagogía moderna. Y, finalmente, sabemos que los cursos de historia, en nuestras escuelas, cuando están bien impartidos, despiertan mayor entusiasmo que cualquier otro curso, a pesar del hecho de tener escasa repercusión en los tableros de dibujo. Nuestro problema es difícil pero, al menos, se presenta con claridad. Debemos encontrar un sistema de enseñar la composición con un método histórico, para obtener una total coherencia, casi una fusión entre los cursos de historia y los de composición —una integración cultural parecida a la que tuvimos en el sistema Beaux-Arts, sólo que al revés, con cualidades dinámicas, abiertas y científicas.— Eso es lo que debemos alcanzar. ¿Cómo? Analicemos por un instante, nuestros cursos de historia. No aceptamos la idea de los “estilos”, es decir, rechazamos la visión de la historia como algo dogmático e inmovible. Somos capaces de demostrar ante nuestros alumnos que cada gran monumento del pasado es “moderno”. No hacemos distinciones entre la historia, la teoría y la crítica, pues sabemos que no se puede concebir la historia sin un punto de vista teórico y sin preocupaciones críticas. Por último, sabemos que la historia es un proceso activo, cuya finalidad es la identificación de los procesos dinámicos por los cuales una obra de arte surge a la existencia. Ya no hay un abismo entre la enseñanza de la historia y la pedagogía moderna, como tampoco existe entre la historia y el movimiento moderno. ¿Se admitirá a la historia

si actualmente Gropius tuviese que organizar el Bauhaus?

Creo que sí, o por lo menos, le inclinarían a hacerlo los contenidos y las intenciones de nuestros cursos. Pero es posible que dudara al considerar nuestros instrumentos. Nuestras herramientas son obsoletas. Intentamos hacer una historia moderna con medios viejos, la palabra escrita o hablada. En nuestro intento de enseñar arquitectura con el método histórico nos encontramos con un obstáculo derivado del hecho de enseñar historia sólo con palabras, que no son el medio utilizado por el arquitecto en su trabajo; el desafío a que debemos enfrentarnos, durante los años venideros, consiste en encontrar un método con el cual la investigación histórica se efectúe con los instrumentos propios del arquitecto. Ahora bien, sabemos que pintando se puede hacer un ensayo crítico, como sucede en el caso de Carracci, o en el de la gran mayoría de los pintores modernos. ¿Existe alguna razón que impida hacer lo mismo en la arquitectura? ¿Por qué no expresar la crítica arquitectónica con las formas de la arquitectura, en lugar de utilizar palabras? ¿Es posible? En Italia ya empezamos a experimentar. Todavía estamos justo al principio de este tipo de investigación, pero estamos siguiendo el camino correcto.

Cuando daba clase en Venecia, lo que hice hasta el año pasado, intentamos este nuevo tipo de crítica: la crítica arquitectónica expresada con instrumentos arquitectónicos. Nos concentramos en la arquitectura de Miguel Angel, en vista de la conmemoración de ese año. Cada vez que tuvimos un pensamiento crítico por expresar, una idea real sobre Miguel Angel, intentamos manifestarla tridimensionalmente. Los resultados de este trabajo, hechos durante tres años por los estudiantes venecianos, se pueden ver en la gran exposición de Miguel Angel, presentada en el Palazzo delle Esposizioni en la Via Nazionale de Roma.

Algunas fotografías de los modelos críticos que preparamos se pueden ver en el número

correspondiente a enero de 1964 de mi revista: *L'Architettura; cronache e storia*. Estamos lejos de haber quedado satisfechos con este experimento, pero creo que es válido en tanto se demuestre que la crítica o la historia de la arquitectura no puedan “escribirse” con medios distintos a las palabras. Si el experimento se lleva adelante, es posible que no esté demasiado lejos nuestro objetivo de lograr una cultura arquitectónica integral y, en consecuencia, una buena y moderna escuela de arquitectura. Si la historia utiliza los instrumentos de la composición, el reverso también es posible: la composición usará cada vez más los instrumentos de la historia y de la crítica. Lo que más resienten los estudiantes de nuestras escuelas es el modo superficial, empírico y anticientífico con que se hace la crítica de sus proyectos. ¿Cómo se expresa el crítico de proyectos? A menudo en la forma más vaga: “Bastante bonito. Un poco débil aquí, quizá pueda darle mayor tensión en este lado. ¿Por qué no hacer más fluida esta parte del edificio?” (Nota del traductor: en México se dice: “Vas bien”. “Esto de aquí no me late”. “Búscales un poco más”, “Le falta movimiento, está muy rígido”, “¿Cómo justificas tus volúmenes?”, “Le falta carácter”. “Lo siento flojo”, “No sé, no sé como que le falta algo”), y todo ese tipo de galimatías. Hemos arrojado por la borda la gramática y la sintaxis académicas, pero a la vez hemos fallado al sustituirles con una nueva gramática y una nueva sintaxis, abiertas y dinámicas, por lo cual nos encontramos con las manos vacías. Ante esta circunstancia, sin embargo, el nuevo método histórico viene a ayudar a los cursos de composición, igual que los métodos de proyecto ayudan a la historia.

Si ahora la historia es capaz de reconstruir los procesos creativos del constructor de una catedral gótica, de Brunelleschi, Bramante o Wren, también es posible seguir, controlar y comprobar el proceso de la creación arquitectónica. No hay diferencia en el método utilizado para comprender los aspectos creativos de un edificio nuevo o

uno antiguo. Si la crítica en los tableros de dibujo ha de ser científica, es necesario adoptar el método histórico en el sentido nuevo, activo y operativo con que se ha anotado. De otra manera, los críticos de la composición continuarán siendo prima-donnas que expresan sus sentimientos —y nada más— con un paupérrimo vocabulario. El buen crítico actual, en la nueva ciencia a su disposición, no puede ser sino historiador, del mismo modo en que el buen historiador es el hombre que puede verificar y comprender las intimidades del proceso compositivo. La composición, de hecho, se enseñará en los cursos de historia o —mejor— en el taller de historia; y la historia se enseñará en los tableros de dibujo. Este es el desafío para todos nosotros. Debemos fundir los cursos de historia y de composición, renovando los métodos de ambos.

Si somos capaces de alcanzar ese objetivo, no sólo tendremos una escuela tan coherente como la de Beaux-Arts; conservaremos lo bueno del método de "bottega", poniéndolo a disposición de la enseñanza masiva.

Lo que quiero decir es esto. Muchos maestros han desaparecido; los estudiantes ya no pueden ir a sus talleres. Los maestros que todavía viven sólo pueden aceptar a unos cuantos estudiantes, además de no tener tiempo, o el deseo, de explicar su particular proceso creativo. Pero el nuevo método histórico sí puede hacerlo. Podemos explicar a Wright o a Le Corbusier mejor de lo que pudieran hacer ellos mismos. Podemos explicar la ruptura entre la Villa Savoye y Ronchamp, en tanto que Le Corbusier, rindiendo homenaje a la coherencia, negaría la posibilidad de dicha ruptura. En otras palabras, con la integración de la historia y la composición —a la vez que renueva a la historia con un punto de vista dinámico basado en la composición y se aplica a ésta el nuevo método histórico— podremos lograr una cultura integral y tener escuelas de índole masiva, sin renunciar a las bondades de los métodos "bottega" y Beaux-Arts.

Debería terminar aquí. He hablado durante

demasiado tiempo. Pero si me invitaron a venir de Italia, debe ser porque quieren saber todo lo que sé. De hecho mis conocimientos no van mucho más allá de lo que he dicho; he planteado problemas y no ofrecí soluciones. Estoy aquí para aprender y para obtener el juicio de todos ustedes sobre lo que estamos intentando en Roma.

Permítanme concluir refiriéndome al cuestionario que nos fue enviado a los conferencistas de este seminario. Hay ahí, entre otras cosas, esta pregunta: ¿Es la arquitectura contemporánea un verdadero sujeto de investigación histórica? ¡Una interrogante increíble! Es evidente que sin investigación histórica desperdiciaremos la herencia del movimiento contemporáneo, para seguir descubriendo, cada mañana, la arquitectura moderna; para jugar al vanguardismo en vez de crear un lenguaje arquitectónico moderno y maduro. Quiero poner un ejemplo para ilustrar el estado de nuestros conocimientos en lo que se refiere al movimiento moderno. Hace dos semanas estuve en Florencia, para asistir al Maggio Musicale Fiorentino, este año dedicado al Expresionismo. El músico Roman Vlad decidió presentar la ópera *La nariz*, escrita en 1928 por Dimitri Shostakovich. No era una empresa fácil. Aunque pareciera increíble, no se podían encontrar ni la música ni los textos de la ópera en custodia. Roman Vlad encontró uno de los actos en Moscú; pero sólo uno. Después oyó que alguien, en Viena, podría tener otro acto, y tuvo la suerte de hallarlo. Pero aún así faltaban algunas partes y el partido comunista tuvo que presionar políticamente a la Unión Soviética, para obtenerlas y exhumarlas. Ninguna investigación arqueológica es tan difícil. Los documentos de nuestro tiempo están dispersos o han sido destrozados, especialmente los concernientes al Expresionismo. La conspiración contra esta tendencia comenzó antes de Hitler y continuó después de Hitler. En el Expresionismo, Alemania se veía a sí misma como ante un espejo. A pocas personas les agradó esa imagen, antes del nazismo o después de él. Aún ahora, Alemania prefiere no ver su propio reflejo y prefiere

una tendencia neo-International Style según versión americana neocapitalista. ¿Brecht? ¡Claro, es algo que se puede admirar y, después, guardarlo en los archivos...! Convéznase, hay una conspiración internacional comprobada en el symposium "Arquitectura 1918-1928: del Novemburgergruppe al CIAM", organizado por el Departamento de Historia del Arte y Arqueología de la Columbia University en mayo de 1962, en donde todos los participantes intentaron desprestigiar al Expresionismo. Entre los arquitectos, quiero decir los arquitectos profesionales, la ignorancia es superlativa. Después de la crisis del llamado Estilo Internacional, están retornando al plasticismo, haciendo experimentos que son infinitamente menos valientes y valiosos que los realizados por los expresionistas hace ya más de cuarenta años. La arquitectura moderna, vista así, va para atrás y no hacia adelante.

Lo que acontece en Europa está pasando también, es mi temor, en los Estados Unidos. Aquí vemos el desprecio para los edificios pertenecientes a la Escuela de Chicago, o el despilfarro de la herencia de Wright. ¿Cuál es nuestro error? En nuestra cultura, la conciencia histórica brilla por su ausencia y, por ello mismo, tampoco se encuentra en la enseñanza de la arquitectura. No sé cuáles sean las causas ni cuáles los efectos. No es importante saberlo. Nuestra obligación es pugnar de una vez por todas para lograr una cultura integral y un método científico de enseñanza arquitectónica.

Traducción M.S.S.

Este ensayo es la segunda ponencia presentada en el Seminario de Profesores, celebrado en Cranbrook en 1964. El material reunido fue editado por Marcos Whiffen y publicado por The M.I.T., Press, con el título: "History, Theory and Criticism of Architecture". Bruno Zevi, autor del estudio que ahora publica "diseño UAM", no requiere de presentaciones. Su obra histórica y crítica es ampliamente conocida y sus libros se han traducido a la mayoría de los idiomas.