

DEL ORDEN AL CAOS Y VICEVERSA

Modos históricos del proyecto

Roberto Fernández

COLECCIÓN UAI – INVESTIGACIÓN

UAI EDITORIAL

teseo 

DEL ORDEN AL CAOS Y VICEVERSA

Roberto Fernández

Del orden al caos y viceversa

Modos históricos del proyecto

Tomo 1

Colección UAI – Investigación

UAI EDITORIAL

teseo 

Fernández, Roberto

Del orden al caos y viceversa: modos históricos del proyecto 1 / Roberto Fernández. – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana, 2019. 240 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-723-195-3

1. Arquitectura . 2. Proyectos. I. Título.

CDD 720.1

© UAI, Editorial, 2019

© Editorial Teseo, 2019

Teseo - UAI. Colección UAI - Investigación

Buenos Aires, Argentina

Editorial Teseo

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra,

escribanos a: **info@editorialteseo.com**

www.editorialteseo.com

ISBN: 9789877231953

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

Autoridades

Rector Emérito: Dr. Edgardo Néstor De Vincenzi

Rector: Dr. Rodolfo De Vincenzi

Vice-Rectora Académica: Dra. Ariana De Vincenzi

Vice-Rector de Gestión y Evaluación:

Dr. Marcelo De Vincenzi

Vice-Rector de Investigación: Dr. Mario Lattuada

Vice-Rector de Extensión Universitaria: Ing. Luis Franchi

Vice-Rector de Administración: Dr. Alfredo Fernández

Decana Facultad de Arquitectura: Arq. Gloria Diez

Comité editorial

Lic. Juan Fernando ADROVER

Arq. Carlos BOZZOLI

Mg. Osvaldo BARSKY

Dr. Marcos CÓRDOBA

Mg. Roberto CHERJOVSKY

Dra. Ariana DE VINCENZI

Dr. Roberto FERNÁNDEZ

Dr. Fernando GROSSO

Dr. Mario LATTUADA

Dra. Claudia PONS

Los contenidos de los libros de esta colección cuentan con evaluación académica previa a su publicación.

Presentación

La Universidad Abierta Interamericana ha planteado desde su fundación en el año 1995 una filosofía institucional en la que la enseñanza de nivel superior se encuentra integrada estrechamente con actividades de extensión y compromiso con la comunidad, y con la generación de conocimientos que contribuyan al desarrollo de la sociedad, en un marco de apertura y pluralismo de ideas.

En este escenario, la Universidad ha decidido emprender junto a la editorial Teseo una política de publicación de libros con el fin de promover la difusión de los resultados de investigación de los trabajos realizados por sus docentes e investigadores y, a través de ellos, contribuir al debate académico y al tratamiento de problemas relevantes y actuales.

La *colección investigación TESEO* - UAI abarca las distintas áreas del conocimiento, acorde a la diversidad de carreras de grado y posgrado dictadas por la institución académica en sus diferentes sedes territoriales y a partir de sus líneas estratégicas de investigación, que se extiende desde las ciencias médicas y de la salud, pasando por la tecnología informática, hasta las ciencias sociales y humanidades.

El modelo o formato de publicación y difusión elegido para esta colección merece ser destacado por posibilitar un acceso universal a sus contenidos. Además de la modalidad tradicional impresa comercializada en librerías seleccionadas y por nuevos sistemas globales de impresión y envío pago por demanda en distintos continentes, la UAI adhiere a la red internacional de acceso abierto para el conocimiento científico y a lo dispuesto por la Ley n°: 26.899 sobre *Repositorios digitales*

institucionales de acceso abierto en ciencia y tecnología, sancionada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina el 13 de noviembre de 2013, poniendo a disposición del público en forma libre y gratuita la versión digital de sus producciones en el sitio web de la Universidad.

Con esta iniciativa la Universidad Abierta Interamericana ratifica su compromiso con una educación superior que busca en forma constante mejorar su calidad y contribuir al desarrollo de la comunidad nacional e internacional en la que se encuentra inserta.

Dra. Ariadna Guaglianone
Secretaría de Investigación
Universidad Abierta Interamericana

Índice

Introducción	15
1. Lo clásico.....	85
2. Lo barroco	113
3. Lo híbrido.....	153
4. Lo ilustrado	193

Introducción

Lógicas y modos: proyectar en contexto histórico

El origen de estos escritos proviene de dos demandas: por una parte, el desarrollo de un proyecto de investigación¹ que pretenda discutir la noción de *modos del proyecto* (como aquella *opción* estratégica que un proyectista escoge en un momento determinado de su trabajo dentro de lo que podríamos llamar la “*cultura histórica del proyecto*”, o sea el campo de influencias al que cualquier proyectista responde, ya que nunca actúa en un estado de *vacío referencial*) en cuanto voluntad de ordenar o tipificar un determinado mapa de tales opciones apuntando a tratar de establecer ideas sobre la teoría de la arquitectura, no como una esfera ontológica, sino como un *sustrato conceptual* de operaciones proyectuales concretas y puntuales.

Esa investigación acerca de los *modos* se establece como una fase ulterior a un trabajo previo de investigación acerca de las *lógicas del proyecto* –cuyas características y resultados se discuten más abajo–, tratando de reflexionar a la vez, en un marco más *históricamente extendido* (y no limitado, como en el caso de las *lógicas*, al *período*

¹ Se trata de la investigación *Modos del proyecto. Mapa de la arquitectura americana*, que se desarrolló en la Facultad de Arquitectura de la UAI (Buenos Aires-Rosario, 2011) y que dio base además a la revista monográfica *Modos del proyecto* (Buenos Aires-Rosario, 2011, en adelante: su número 1 es del invierno de 2011 y está dedicado al tema de la imaginación técnica, el 2 es del verano de 2012 y trata de geometrías habitables, el 3 es del otoño de 2012 y versa acerca del tema “proyecto anterior”, y el 4-5 es de primavera-verano de 2015, dedicado a la cuestión “vivir juntos”).

cultural posmoderno con su carga pretenciosa e infructuosa de *liquidación de la modernidad*) y *geoculturalmente inclusivo*, o sea, capaz de referir a la dicotomía entre *globalidad* y *localidad*, entendiendo la segunda como una cierta fragmentación de totalidades y fundamento posible de un estatus de *multiculturalidad*.

De tal manera, la idea de los *modos* se abre a un *procesamiento de la cultura histórica* –el tiempo *corto* (que se hace *largo* en la medida que el proyectista internaliza la experiencia de proyectistas anteriores, o sea según el grado de conciencia histórica de él) de la *memoria del proyectista*, que puede en ocasiones devenir en el tiempo largo de la *memoria del proyecto* o suerte de aportación a una *históricamente evolutiva teoría del proyecto*– y a un procesamiento de la condición del proyecto en el seno de la actual situación de tensión entre el discurso global de pretensión hegemónica y la fragmentación multicultural.

Por cierto, en este trabajo se trata de fortalecer el polo de lo local geoculturalmente situado y, en particular, el mundo del proyecto americano, que ya no sería un mundo en sí de relativa autonomía o aislamiento, sino un mundo relacional, un mundo fuertemente entrelazado en que se acentúa y complejiza la urdimbre de articulaciones entre lo central y lo periférico que había caracterizado ciertos aspectos de la historia de la modernidad, vista y actuada en tal caso, desde las culturas periféricas. La segunda demanda originaria de estas indagaciones proviene de un deseo de revisar mi trabajo enseñando Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA, a partir de hipótesis vinculadas no tanto a la forma historiográfica clásica de presentar estratos históricos de relativa autonomía, superpuestos y conectados en el tiempo, así como asociados a focos o áreas de cierta centralidad

discursiva hegemónica, como la visión eurocéntrica². En esa idea pareció interesante trabajar más que en la descripción de tales *estratos* con argumentos de relativa efectividad descriptiva de *derivadas*, que no solo se manifiestan a lo largo del tiempo, sino que también relativizan aquella localización de corte eurocéntrico.

Entonces, en lugar de estratos, mundos o épocas³, prevalece así la voluntad de analizar trayectos, destinos y fortunas de ideas, conceptos o experimentos tanto extemporizados como deslocalizados, es decir, considerando su *movilidad* en el tiempo de la historia y el espacio de la geografía.

Así hemos propuesto un conjunto de 6 pares de nociones (lo clásico/lo barroco, lo técnico/lo utópico, lo ilustrado/lo híbrido, lo moderno/lo vanguardista, lo natural/lo artificial y lo autónomo/lo heterónimo) que, si bien son en sí *históricas* –o sea, contingentes o no ontológicas, surgidas en un momento y lugar concretos–, aparentemente servían más para analizar derivadas o flujos que estratos o capas históricas, activando una *caracterización más compleja y móvil de épocas y lugares*. Es decir, pienso que tales categorías –además de admitir el análisis, por así decir, dicotómico de cada par (en la línea del discurso nietzscheano del par apolíneo/dionisíaco o de la oposición wolf-fliniana entre lo táctil y lo óptico) y en ello percibir cierto

² La revisión del dictado de la asignatura Historia de la Arquitectura y el Urbanismo 1-2-3 del taller que dirigí en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA implicó un cambio de estrategia didáctica y una reorganización programática a partir del curso del 2011, y también un trabajo seminarial e investigativo que el equipo de la cátedra conectó con el proyecto de investigación UBACyT a mi cargo, El Laboratorio Americano, iniciado en 2009 y concluido hacia 2014.

³ Seguimos aquí los argumentos de Agacinski, Sylviane en su libro *El pasaje: Tiempo, modernidad y nostalgia*, La Marca, Buenos Aires, 2009, texto cuya discusión de sus fragmentos iniciales formaron parte del trabajo seminarial de la cátedra indicados en la nota precedente.

desarrollo histórico, diría, a lo Hegel (en cuanto confrontación y superación– podrían aportar al análisis de los modos o formas que configuran, en cierta manera, la teoría de la arquitectura en cuanto, si no conjunto axiomático de naturaleza precientífica, sí estructura o depósito de opciones y configuraciones modales de las prácticas proyectuales que procesan aquel contenido de cultura histórica que consideramos operante en el imaginario operativo del proyectista actual y de cualquier época.

La cuestión de los pares confrontados permite asimismo dar cuenta de numerosas instancias históricas en que la teoría emergió como consecuencia de la confrontación, por ejemplo, entre el par clásico/barroco (en la que lo barroco actúa como degradación, manipulación y procesamiento del material lingüístico clásico), entre el par antiguo/moderno en el siglo XVII francés (en la que lo moderno irrumpe como posibilidad de transgresión relativa de ciertas figuras proyectuales propias del canon academicista, lo que institucionalmente crea otra dicotomía entre academicismo/antiacademicismo), o entre el par racionalismo/expresionismo (que podría situarse en torno a la condición resultante o fundante de la noción de espacio). En definitiva, respecto de las 12 nociones modales señaladas, podría decirse que importa tanto su análisis en sí como la consideración dialéctica de su relación dual.

Asimismo, este enfoque basado en los modos –como el anterior en las lógicas– refiere a un propósito determinado de calidad, complejidad y voluntad de convertir el trabajo del proyecto en algo singular y susceptible de recibir un grado de valorización calificativa no por parte de la crítica, sino de la historiografía: es decir, no se pretende aludir a toda o cualquier producción de proyectos de arquitectura, sino a aquellos investidos por su autor y sus condiciones de situación, en proyectos densos en reflexión

y experimentalidad, en propósitos de formar parte de la creación cultural y en voluntad de aportar ideas innovativas del *pensum* disciplinar.

Esto podría traer el problema de un argumento circular: se trata de establecer la idea de conductas o procedimientos proyectuales ya sea bajo la noción de lógica como la de modo, en relación con un corpus de experiencias singulares e historiográficas y críticamente seleccionadas respecto del universo total de las prácticas proyectuales, mientras que tal selección reconoce o amerita en el proyectista en cuestión una voluntad de adscribir a una manera o modalidad específica de proyectar.

Hay así una sintonía en lo que el proyectista construye como su estrategia reflexiva aplicada en su trabajo singular y las categorías descriptivas de los modos o las lógicas. Por tanto, estas suelen emerger como proposiciones consecuentes y no fundantes de esa masa crítica de proyectos singulares, lo que deviene, de paso, en una proposición teórica más explicativa que orientativa, más de trazar balances o cartografías que de indicar direcciones o metodologías.

Tales dos situaciones originantes y demandantes del presente trabajo (la sincrónica-proyectual y la diacrónica-histórica) pueden asociarse –y ese sería un argumento o hipótesis central– para funcionar al mismo tiempo como un *repertorio de modalidades de proyecto*, que estarían en la conciencia del proyectista como aquel *background* llamado “cultura histórica”, y, por otro lado, como una forma de indagar concretamente en esa cultura histórica en la circunstancia concreta de enseñar historia a futuros proyectistas, de tal forma de transformar esa tarea en *enseñar cultura histórica a futuros proyectistas*, que proyectarán operando de ciertas maneras sobre tal sustrato.

Incidentalmente, queda claro además que se estaría proponiendo, a la vez, una estrategia historiográfica diferente y una articulación entre historia y proyecto que superara el determinismo de las historias llamadas *operativistas*, dado que se concibe el *sustratum* de lo histórico no como un repertorio pasible de reescrituras o citas, sino como un telón de fondo teórico-cultural del nuevo proyecto.

Como se mencionó, pensamos en trabajar esta temática en la forma del *después* de un trabajo de investigación previo que discurrió alrededor de la noción de *lógica proyectual* o *lógicas del proyecto*⁴.

Esas tareas y sus resultados tendieron a formular, diría, una lectura cartográfica del proyecto contemporáneo al filo del 2000 (o precisamente, entre 1980 y 2000, un período signado por el *duelo moderno* y a la vez por cierto entusiasmo decontenidista en el sentido derrideano de la noción de *frivolidad*), es decir, un intento de desciframiento de la maraña de sucesos arquitectónicos que aparecían, si se quiere, en un momento histórico –la *posmodernidad*– cuyas características, de cara al trabajo crítico-historiográfico, se nos presentaba como posestilístico e, incluso, posvanguardista, y en ambos casos, por lo tanto, *fuera de canon*⁵, por así decirlo.

⁴ Estos trabajos se realizaron entre 1998 y 2006 y fueron decantando en numerosos seminarios de posgrado en que se iban presentando avances, y en dos libros: *El proyecto final. Lógicas proyectuales al final de la modernidad*, Dos Puntos/ UdelaR, Montevideo, 2000 y *Lógicas del proyecto*, Concentra, Buenos Aires, 2007.

⁵ Las teorías e historiografías ligadas a la definición de una norma cultural-epocal, si bien remiten a las poéticas clásico-académicas del siglo XVIII, se ejemplifican nitidamente con la construcción que Harold Bloom propone en su célebre *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (Anagrama, Barcelona, 2005; el original norteamericano se editó en 1994), donde postula, desde una estética neoconservadora, la preeminencia de unos sistemas discursivos acotados –alrededor de la recurrencia a lo sublime y a lo natural– que se despliegan a lo largo de cuatro eras históricas (la teocrática, la aristocrática, la democrática y la caótica, siendo esta última la referente a la modernidad literaria, ya que

Es decir, esas antiguas categorías clasificatorias del *estilo* o la *vanguardia* (desde los numerosos enfoques dieciochescos de talante académico ecléctico-historicistas hasta los *ismos* modernistas o la figura de los *masters form-givers*) permitieron nutrir vertientes historiográficas para describir el desarrollo histórico de formas o maneras de producir arquitectura, y a la vez sirvieron para establecer ideas remozadas de canon.

En este punto cabe sugerir el interés de explorar las relaciones entre las aparentemente antinómicas categorías de canon y vanguardia, relaciones que tal vez contengan las claves interpretativas más fructíferas del valor prope-
dético y didáctico del movimiento moderno.

Las ideas preorganizadoras de un hacer proyectual y, al mismo tiempo, suscitantes de ciertas valoraciones críticas fueron resultado de una singular operación de legalización historiográfica, por la cual autores como Sigfried Giedeon paradójicamente historizaron algo que les era contemporáneo de manera que, siguiendo las repertorizaciones de las historias artísticas –el *nomenklatur* de ismos que explica el período que va de 1870 a 1930–, se pudo proveer

Bloom desconoce la noción de posmodernidad) y que establece una preceptiva estrictamente vinculada a la reelaboración de las propuestas de sus 26 referentes, según una heurística condenada a padecer una *angustia de las influencias* (noción que presenta en su libro *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, OUP, New York, 1973).

La perspectiva de Bloom resulta influyente para establecer un marco de referencia para la analítica crítica (que se restringe a un posicionamiento en la cartografía canónica y en el rastreo de las influencias) y fue utilizada en Arquitectura en la elaboración de una historia centrada en la canonización, ya sea en autores de perspectiva científico-histórica como A. Pérez-Gómez –en su importante estudio *Architecture and the Crisis of Modern Science* (OUP, New York, 1983), ya sea en diversos autores más sesgados por opciones ideológicas tales como Pevsner, Zevi, Giedeon, De Fusco o Rykwert y matizada o rebatida en Argan, Benévolo, Tafuri, Collins, Colqhoun, Frampton o Banham. Por mi parte desarrollé esta temática en el ensayo que bajo el título *La angustia de las influencias. Teoría y práctica de formas genealógicas de proyecto* se incluye en mi libro *Mundo Diseñado. Para una Teoría Crítica del Proyecto Total*, UNL, Santa Fé, 2011.

una clasificación de alternativas proyectuales modernas más o menos derivada del dualista modelo nietzscheano-wölffliniano apolíneo-dionísico/clásico-barroco que propuso el par racionalismo-expresionismo, y, dentro de este concepto tributario de la estilística, la ulterior posibilidad de delinear recorridos signados por *individualidades geniales* más o menos capaces de organizar movimientos de adhesión y programas de trabajo. Este razonamiento es el que alimenta la mencionada hipótesis de la confluencia conceptual de canon y vanguardia para una posible explicación del movimiento moderno, más allá de entenderlo como una suerte de manejo de comportamientos anarco-geniales.

El deslizamiento moderno, visible en las artes visuales en general, y en la arquitectura en particular, desde las agrupaciones, movimientos más o menos programáticos –definidos por preceptivas dictadas en manifiestos o cartas de intención– o *ismos* (aunque estos pudieron resultar de definiciones externas a las propias preceptivas de los artistas) hacia prácticas fuertemente signadas por sujetos orlados de cierta distinción genial (característica que empero es sintomática de la formación de la cultura llamada *manierista*, alusiva a *manieras* individuales) establece una cesura entre *modernidad ortodoxa* –la de los diferentes *ismos* que A&P Smithson⁶ definieron como “*modernidad heroica*”, es decir, orientada por cierta densidad cultural de pretensión crítica y voluntad socialmente reformista– y *modernidad establecida* o aquella modernidad que se inserta en la lógica del mercado.

⁶ Alison & Peter Smithson, *Heroic Period of Modern Architecture*, Thames & Hudson, Londres, 1981. Este libro reelabora un número monográfico del mismo título que los autores habían preparado para la revista *Architectural Design*.

La modernidad heroica puede estar tensada por el acople de una férrea actitud experimental sin embargo anclada en la afirmación de las típicas utopías sociales que atraviesan la historia de la modernidad entre mediados del XIX y la Primera Guerra Mundial.

La segunda modernidad, confirmada después de la Segunda Guerra y de cierto *statu quo* político-económico que descentra o anula los discursos utópicos, podría estar presentando la ambivalencia de una escena dominada por la voluntad de los *masters* en cuanto a proponer piezas ejemplares para la nueva ciudad (que terminan por configurar el último repertorio de monumentos singulares sobre los que aplica el movimiento Docomomo, en cuanto expansión de la idea clásica de objetos singulares ejemplares de una cultura) respecto de la emergencia de una suerte de clase media de proyectistas, que justamente se ocuparán de satisfacer las demandas de las nacientes clases medias sociales, o de atender, desde el *welfare state*, necesidades de cierta modernización socio-urbana, digamos aquella que transcurrirá entre la Segunda Guerra y 1970 y su crisis energética.

En esta categoría hay que valorar la arquitectura social de módulos habitativos de talante comunitarista hecha desde las oficinas municipales -los *british councils* en el caso inglés, y de Londres en particular-, por ejemplo en la obra realizada por Hubert Bennett o Neave Brown.

Tal deslizamiento introduce, si se quiere, cierta preparación del terreno para explicar la condición posmoderna cuya reivindicación de la autonomía del artista y del retorno a una idea de in-utilidad o *art pour l' art* puede conciliarse con la importancia de aquellos sujetos magistrales. Todo ello atravesado por tempranas dudas ligadas a reconocer o no el estatus de obra de arte de los productos de la arquitectura, ya que esta se debatía como signo

de modernidad, entre su propia agenda dualista de cultura técnica y utopía social⁷, lo que conllevaba a problemas derivados en articular eficazmente las nuevas tecnologías y los avances científicos con una noción de lenguaje, y a discutirse o negarse la cualidad in-útil de la obra de arquitectura (que Hegel había planteado como la condición de pertenencia al sistema de las artes) toda vez que se imaginaba un rol sociopolítico singular para la arquitectura de las nuevas ciudades industriales, vinculado a las pretensiones del pensamiento utópico socialista. Un rol que se arrogaba el saber mínimo necesario para la concepción de esas ciudades –el urbanismo– y que se planteaba la posibilidad de reformatear los objetos de cara a su posible serialidad industrial, con lo que irrumpían –quizá ingenuamente, como Morris u Hoffmann– en la noción de la mercancía capitalista.

Por los 80, esas categorías parecían exhaustas, y, quizá como tributación a enfoques estructuralistas, nos pareció de interés examinar la cuestión de las lógicas, un poco en la forma que utilizó esa noción Gilles Deleuze⁸, es decir,

⁷ Véase mi libro *Utopías sociales y cultura técnica. Estudios de historia de la arquitectura moderna*, Concentra, Buenos Aires, 2005.

⁸ Deleuze, G., *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005 (el original es de 1969). Existe además una versión digital del libro en www.philosophia.cl, sitio de la Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS. Del ensayo de Espinoza Lolas, R., “Deleuze; en torno a una lógica de la sensación”, en revista *Observaciones Filosóficas* 3, Valparaíso, 2006, a propósito del libro de Deleuze, *Francis Bacon: lógica de la sensación*, Arena, Barcelona, 2005 (el original francés es de 1981), se lee el siguiente párrafo que trabaja en general la idea de *lógica* en Deleuze y su interés en recaer en la cosa concreta como generadora de sentido a través de la impresión que suscita en cuanto imagen: “El carácter físico de la actualidad expresa a las cosas en cuanto ‘están’ presentes en la intelección. En ese ‘estar’ se juega propiamente lo que sea lo físico, lo real mismo. Que las cosas estén aprehendidas como reales significa que son aprehendidas en su simple pero originario carácter físico en tanto que ‘están presentes’. Deleuze lo expresa siempre en su estilo concreto, monádico de su lógica de la pintura y no podría realizarlo de otra forma, pues sería concederle al logos predicativo y la metafísica, en todas sus vertientes, un horizonte ‘óptico’, de significación, universalidad desde donde se aplica, se concreta, en cada caso: la dualidad de los mundos.

como *lógicas de sentido*: cauces, vías o formas de otorgamiento de sentido a un producto cultural –en este caso, proyectos de arquitectura realizados o no–, más que mecanismos de pertinencia entre lo buscado y lo obtenido.

En la introducción de su libro, que se desarrolla en 34 capítulos que llamará “series”, Deleuze apunta:

A cada serie corresponden pues unas figuras que son no solamente históricas, sino tópicas y lógicas. Como sobre una superficie pura, algunos puntos de tal figura en una serie remiten a otros puntos de tal otra: el conjunto de constelaciones-problemas con las tiradas de dados correspondientes, las historias y los lugares, un lugar complejo, una “historia embrollada”. Este libro es un ensayo de novela lógica y psicoanalítica.

Y Deleuze propiciará un intento de clasificación que antepondrá a la positividad de lo taxonomizado, *lo paradójico* de la convivencia de entes diversos y a la supuesta voluntad estructuradora, la emanación de *acontecimientos* que subjetivizan todas las objetividades y *fantasmas* que relativizan las racionalidades conscientes.

Desde ese enfoque deleuziano, emergía la posibilidad de redefinir categorías de pertenencia para *performances* diversas, incluso inconscientes de tal pertenencia para sus autores, a grandes y diversos esquemas de significación, no tanto desde la perspectiva del lenguaje arquitectónico

Deleuze nos señala que para superar la figuración, la metáfora, la hermenéutica, el estructuralismo, el psicoanálisis o cualquier modo de representación o narración, tenemos que pensar en términos de figura, sensación y cuerpo. Y para esto la pintura de Cézanne es buena indicadora: ‘Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la Forma abstracta, o bien hacia la Figura’. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso”. Esto que parece difícil de comprender de las taxonomías de Deleuze nos indica dos modos de hacer filosofía que no pretende ser ni fenomenología ni hermenéutica.

utilizado en cada operación, sino más indagando cómo tales resultados proyectuales se encuadraban en ciertas alternativas de procedimientos de desarrollo del proyecto, entendiendo este no como un hacer específico, sino como una manera más de producir *objetos de cultura* (como un libro, un film o una partitura musical) o, un poco más reductivamente, *obras de arte*.

El proyecto es así, no algo en sí mismo como una suerte de patrimonio intrínseco de un saber/hacer del arquitecto, sino la forma, lenguaje o procedimiento por el cual el arquitecto (o más bien solo aquellos arquitectos persuadidos de un rol más intelectual-cultural que técnico-profesional de su actividad) glosa, reescribe o tematiza cuestiones del mundo epocal genérico de la cultura en que se sitúa.

Se trató pues de elaborar un mapa de posturas de otorgamiento de sentido –que fueron las ocho lógicas examinadas, a su vez organizadas como cuatro pares, uno de los cuales se consideró más bien autónomo y los restantes más bien heterónomos en cuanto saberes predominantemente contruidos desde dentro o fuera del campo cognitivo arquitectural – que servía como rejilla o cedazo para examinar la neoecléctica producción de la cultura arquitectónica posmoderna particularmente referida al período de las últimas dos décadas del siglo XX.

En uno de sus libros testamento⁹ –de carácter más bien fragmentario y aforístico–, Héctor Libertella apunta (e inmediatamente duda o clausura lo dicho) lo siguiente: “El ojo es una perla de gelatina concreta que late y mira, mientras la interpretación y el sentido quedan como ilusiones ópticas. (No. Tachar esto. Es apodíctico.)” En cierta forma se está refiriendo allí al tándem de una *objetividad* visual

⁹ Libertella, H., *Zettel*, Letra Nómada, Buenos Aires, 2009, fragmento 33.

o visiva (del autor/productor) y una *subjetividad* interpretativa, ilusión óptica, fantasma o espejismo (del crítico/re-productor).

Quizá esa dudada tarea de interpretar u otorgar sentido tiene que ver con el propósito cartográfico que implica sistematizar cierto conjunto de ilusiones ópticas (o también trampadejos) con la voluntad de organizar en totalidades más o menos epocalmente previsibles aquellas operaciones visuales tendientes a presentar *perlas de gelatina concretas*, instantáneas cristalizaciones de divagares experimentales.

El enfoque ciertamente *estructuralista* de nuestras lógicas (una de ellas resultó así llamada, pero todo el enfoque tributaba a la idea estructuralista de una clasificación) tenía que ver, en el momento que iniciamos aquella investigación, con algunos postulados esgrimidos por ciertos diagnósticos teórico-críticos que requerían o recomendaban dicho enfoque, por ejemplo, lo formulado por Solá Morales¹⁰: “Desde el momento en que cae el sistema ideológico construido por las vanguardias históricas y el proyecto moderno”, refiere Solá al momento del cese de aquellas certezas, “se hace problemático o no es posible diseñar ‘desde una silla a una ciudad’ con la misma seguridad con que lo hacían los arquitectos de la generación de los maestros. Hasta aquí pues se alude a la situación de incertidumbre canónica o taxativa de una arquitectura ulterior a la modernidad que, despojada de referencialidades sistémicas, recae en ejercicios narcisistas, autorreferenciales o frívolos”.

¹⁰ Solá Morales, I., “Sadomasoquismo, crítica y práctica arquitectónica”, ensayo incluido en el libro *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gili, Barcelona, 2003, p. 151. El escrito fue realizado hacia 1988 y publicado entonces en la revista italiana *Casabella*.

Frente a tal constatación, Solá entiende que los proyectistas resultan incapaces de producir discursos teóricos y preproyectuales susceptibles de conjurar, en algún sentido, la cruda arbitrariedad de ciertos haceres sin sustrato o sin pensamiento, por así llamarlo, *programático*.

De allí imagina Solá un deber-ser de una nueva teoría crítica: “Entender el propio trabajo, poderlo problematizar, exige un cierto extrañamiento, una operación de alienación en el más estricto sentido etimológico de esa palabra”. Ese extrañamiento, como operación de alienación respecto de las maniobras del proyectar, es una indicación para el trabajo crítico que, en todo caso, no requiere ser hecho por extra-proyectistas, sino que puede emerger –como una de las cualidades derridianas de la posmodernidad– como tarea del propio proyectista, rasgo por demás evidente por ejemplo en Eisenman, Venturi o Rossi, pero también en Koolhaas, Tschumi, Libeskind, Maas o Holl.

Sin embargo, Solá parece estar interesado en algo más que el análisis crítico reducido a cada proyecto, y en eso consistiría la proposición de cierta topografía o cartografía del presente proyectual: “Puesto que la práctica aislada carece de discurso”, continúa Solá su argumentación, “la arquitectura se ve, muy a su pesar, necesitada de ensayos de entendimiento más allá del marco concreto de una determinada obra. Las revistas de arquitectura, casi todas, muestran, en la incómoda disociación de textos e imágenes, la real disociación entre objeto y discurso, entre práctica y crítica”.

De estos razonamientos, emerge, si se quiere, cierta voluntad de registración cartográfica que quise otorgar a mi investigación acerca de las lógicas o aquella que inspira,

según creo, las obras de voluntad sistematizante de José María Montaner¹¹. En cualquier caso, subsisten postulados de Solá que pueden debatirse:

1. que la práctica aislada (un proyecto) carece de discurso,
2. que la arquitectura se ve, muy a su pesar, necesitada de ensayos de entendimiento, y
3. la incómoda disociación de textos e imágenes (de las revistas de arquitectura) como expresión de la real disociación entre objeto y discurso, entre práctica y teoría.

En mi caso me acogí a la recomendación genérica de Solá para emprender mis investigaciones sobre las lógicas proyectuales, pero es la necesidad de discutir esas tres consideraciones polémicas apuntadas lo que me induce ahora a descreer de la importancia de *lógicas proyectuales más bien deductivistas* (que *bajan* de principios más o menos generales para explicar el sentido de *prácticas aisladas*, en todo caso, tratando de aportar la *discursividad* de la que carecerían), a favor de indagar en torno de *modos proyectuales* que podrían inducir, desde dichas prácticas aisladas, efectos o propuestas de discursividad que podrían no ser de un necesario extrañamiento o ajenidad respecto del proceso de proyecto, sino parte constitutiva de él.

En tales procesos, por otra parte, puede desaparecer la dicotomía entre los bloques conceptuales 1) texto/discurso/teoría y 2) imagen/objeto/práctica que nos presenta Solá: no estoy en absoluto seguro de que el segundo grupo

¹¹ Montaner, J. M., *Después del movimiento moderno* (1993), *La modernidad superada* (1997) y *Las formas del siglo XX* (2003), todos ellos publicados en Barcelona por Gilli.

no piense (en el sentido de ejercer una suerte de pura praxis carente de autorreflexividad) ni mucho menos que *deba ser pensado* por el primero.

La centralidad de la acción proyectual que propongo como eje de esta nueva indagación teórico-crítica, en todo caso, también supone descreer de la disociación texto/imagen (como indicio de la disociación objeto/discurso), discutiendo, o directamente negando, la aparente subalternidad epistémica de la imagen-objeto respecto del texto-discurso. Subalternidad que tendría que ver con que siempre un texto-discurso debe explicar, valorar y posicionar una imagen-objeto, como si la imagen-objeto careciera de la entidad que le otorgara un estatuto de pertenencia a una determinada cultura: este investimento le debiera ser otorgado por una textualidad explicativa-presentativa-valorativa.

Dos fragmentos más del texto de Solá curiosamente demarcan, según creo, por una parte, la necesidad de las lógicas, y, por tanto, para mí, cierto otorgamiento de relevancia a los esfuerzos cartográficos:

Pensar que puede acotarse un espacio de análisis de problematización y de articulación interna de la disciplina al margen de las corrientes del pensamiento contemporáneo es un puro engaño, un defensivo posicionamiento que autoexcluye la arquitectura y los arquitectos del universo de la cultura.

Pero, por otra parte, pocos renglones debajo de esta cita, Solá podría estar anticipando la perspectiva de un enfoque inductivo, desde las propias obras hacia los pliegues de tal universo de cultura:

Es posible pues la construcción de discursos internos desde la experiencia, sobre la práctica pero con intención de razonarla, sopesando las palabras que se utilizan y huyendo de la pura autobiografía. Porque el discurso de los arquitectos sobre la

arquitectura no es todavía un juicio crítico, no es la confrontación global en la que consiste la cultura, pero es una voz necesaria, tan imprescindible como la de cualquier otro agente cultural que quiera intervenir en la construcción de sentido.

Frente al supuesto grado excesivo de abstracción de la idea de *lógica* (confrontada ahora, en nuestra propuesta, a la aparentemente mucho más empírica y multisubjetiva de *modo*), me parece por último adecuado recoger un apunte de Giorgio Agamben¹² que dice:

En contra de lo que suele creerse, el método, de hecho, comparte con la lógica la imposibilidad de estar del todo separado del contexto en el que opera. No existe un método válido para todos los ámbitos, así como no existe una lógica que pueda prescindir de sus objetos.

El enfoque de proponer un conjunto de lógicas que pretenden explicar la heterogeneidad descategorizada de prácticas proyectuales posmodernas -y, por tanto, desprovistas de la canonicidad moderna- no puede, aun en una metodología deductiva, prescindir en su formulación de un repertorio de objetos; quizá ellos, en la índole de su selección y en la posesión relativa de algunos rasgos comunes, presienten y determinan su adscripción lógico-categorial, y, por tanto, las lógicas no resultan invenciones abstractas o expresiones de cierta cosmovisión histórica, sino nada más que formulaciones emergentes de conjuntos de objetos.

Los esfuerzos cartográficos, como mi trabajo sobre las lógicas, supusieron, creo, la adscripción a cierto pensamiento estructuralista que, como desarrolló Barthes, sostenía primordialmente una voluntad didáctica o reproduc-

¹² Agamben, G., *Signatura Rerum. Sobre el método*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009, p. 8.

tiva, ya que el intento de explicación de unas vías lógicas de sentido como sistematización *ex post* de una masa de acciones proyectuales dadas –aunque casi contemporáneas a nuestro propósito sistematizador, por lo tanto, anulaba la pretensión de clasificaciones más bien historiográficas en que aparecieran indicios de sanciones socio-culturales favorables o negativas o alguna decantación del gusto– se proponía, antes que nada, exponer posibilidades reproductivas ligadas al desarrollo de nuevas acciones proyectuales en tanto el conocimiento sistematizado de lo previo pudiera servir, en un ambiente desprovisto de indicaciones canónicas, para conformar dichas nuevas acciones.

En cualquier caso, la potencia cognitiva o didáctica de cualquier sistema ordenador de la masa de acciones dadas, como el esquema de las lógicas, dependerá de la pertinencia de la selección de tales acciones, ya que es imposible pretender referirse a la totalidad de acciones, ni siquiera a repertorios suficientemente demostrativos de tal totalidad.

La pregunta es, entonces: ¿qué acciones (proyectos) poseen la entidad tal para conformar el conjunto de hechos sobre los cuales, *ex post*, configuramos nuestra propuesta de lógicas?

Respuesta: aquellas acciones poseedoras de una relativa consagración disciplinar-institucional obtenida mediante su identidad en un conjunto de medios, por ejemplo, revistas, premios, utilización referencial en escuelas de arquitectura, etc.

Se trata, pues, en razón del poder de construcción discursiva de tales medios, de repertorios de hechos proyectuales connotados por cierta validación o consagración, que podríamos adjudicar a la cultura de la globalización. Frente a esto, sería posible contraponer otras acciones

proyectuales –quizá menos visibles e investidas de valoraciones–, como aquellas no globales, menos globales o, directamente, locales.

En este punto quizá convenga dejar sentado que, a mi juicio, y dada hoy la multiplicación de canales de información, no puede sostenerse la dicotomía global/local, y más bien esta segunda categoría de lo local debe entenderse como alguna clase de visión, lectura o fragmentación de la escena de la globalización. Por tanto, no existiría aquella dicotomía, sino una multiplicidad de grados de totalización/fragmentación de la noción de globalidad, incluyendo los modos de fragmentar o des-totalizar lo global que asumen el rango de una crítica política.

Es como que la desinformación casi orlada de ingenuidad que otrora caracterizaba las posturas locales hoy resulta comunicacionalmente imposible, y en tal sentido la perspectiva *naif* actualmente ya no es natural, sino que debe formar parte de un programa laborioso de distinguirse en el irreprimible magma de lo global.

Por lo tanto, inmediatamente podríamos dudar acerca de la entidad del repertorio de acciones proyectuales del que partimos para proponer nuestra clasificación lógica. En efecto, existiría la posibilidad de considerar otros conjuntos de acciones proyectuales, los que solo incidental o indirectamente podrán compartir rasgos de nuestra clasificación o formar parte de ellas, por ejemplo en el caso de conjuntos de acciones proyectuales que podríamos referir como populistas, comerciales, *mass-mediáticas*, corporativas, etc.

En todo caso, aquí querría pues dejar constancia de la relatividad constitutiva del repertorio del cual se partió (en cuanto el puntual conjunto de acciones proyectuales que

nos propusimos clasificar) para presentar las categorías explicativas de las lógicas, y de que, por tanto, sería posible imaginar otros repertorios, y, de ellos, otras clasificaciones.

Debería entonces advenir un momento menos sistémico-estructuralista que se presentara como *fenomenológico*, un pasaje de la *deducción lógica-hecho* a la *inducción hecho-modo*, y, sin embargo, estas instancias podrían ser complementarias, más que antagónicas o polares.

Desde luego, podría suponerse que, en arreglo con el talante estructuralista, las lógicas componen un sistema más bien axiomático que dio paso a una exhibición de cierto orden por el cual los proyectos se agrupaban en posibles categorías conceptuales, y que inclusive los repertorios figurativos también pudieron formar parte de tal característica axiomática. En cambio, el pasaje a la noción de modo no solo se vincularía al advenimiento a una instancia, por así decir, posestructuralista (como la describía por ejemplo Deleuze), sino además a la pérdida del rigor axiomático que devendría como efecto de un clima filosófico más fenomenologista.

¿Será lo que llamamos “modo” algo parecido al *oficio* en cuanto conducta de cierta recurrencia, escogida por un actor individual para superar una fase de empirismo puro o absoluto dentro de la pretensión de un hacer arquitectónico de talante cultural? Una parte de los trabajos que ahora nos proponemos intentará ensayar respuestas o confirmaciones a esta hipótesis.

Tal idea de oficio supera, sin embargo, una mera o absoluta empiria, ya que, según lo que propongo, tal praxis de proyecto se desenvuelve, al menos, sobre la base de la existencia de cierta cultura histórica en la conciencia del proyectista.

Creo que aquello que Solá llamaba “corrientes del pensamiento contemporáneo”, como un horizonte referencial ideal de proyectos con vocación de constituir-se (en) objetos o productos de cultura, refiere más bien a cierto *corpus* bastante acotado y selecto incluso dentro del campo de trabajos arquitectónicos que gozan de cierta investidura como prácticas con reconocimiento institucional.

En efecto, tal vez el conjunto de proyectos que nosotros utilizamos en nuestra investigación sobre las lógicas pudiera arrogarse tal cualidad: proyectos de alta visibilidad y reconocimiento institucional, a la vez que proyectos que buscan conscientemente cierta clase de diálogo con aquellas corrientes, que nosotros traducíamos y limitábamos a determinados linajes predominantemente emergentes de los campos de las filosofías científicas y estéticas.

Una gran proporción de obras significativas contemporáneas gozan de reconocimiento institucional –son materia de publicaciones, exposiciones, premios, utilización referencial en la didáctica, etc.–, sin que en su contexto teórico se manifieste aquella voluntad explícita (a menudo laboriosa y a veces forzada) de dialogar con las corrientes del pensamiento contemporáneo, aunque, por otra parte, tampoco son manifestación pura de la aplicación de cierto magisterio de oficio, en cuanto sus autores –aunque en soledad, o sea, sin pretender inscribirse en aquellas cartografías más arduas y abarcales– intentan ir algo más allá de la respuesta a una demanda profesional: *en el espesor de tal “más allá” queríamos situar problemáticamente la cuestión de los modos de proyecto.*

Lo cierto es que la voluntad fenomenologista (invirtiendo, si se quiere, el enfoque estructuralista) se propone fijar un punto de vista analítico en *la soledad del proyectista*, pero no como un actor mecánicamente ejecutante de un saber técnico individual, sino como un sujeto

involucrado en el desorden de las múltiples experiencias del mundo que habita, conoce y percibe, y también como un agente socioeconómico implicado en las contingencias de lo que aquí llamaríamos “oportunismo profesional” y que, si se quiere, pondría el acento en el concepto de “mercancía” que determina un proyecto, y en la existencia de un actor cliente/consumidor cuya incidencia no es pasiva ni meramente receptiva del aporte del sujeto que proyecta.

Digamos que hoy es mucho más complejo programar/proyectar, o, al menos, que esas tareas no son exclusivas del arquitecto¹³.

Recordando una observación de Helio Piñón –que no podría registrar en una cita precisa de sus escritos–, comento aquí la distinción que hacía entre *proyecto clásico* y *proyecto moderno*: el clásico estaba dominado teóricamente por la tensión de responder a una temática externa al proyecto, la cual sería el de la predeterminación del tipo, mientras que, por tanto, el proyecto era *ejecutar el tipo*; el moderno, en cambio, estaría dominado por la necesidad de que el proyecto fuera *ejecutar un programa*, y que ese dispositivo, el programa, fuera a su vez una construcción intelectual dialogada entre las culturas del cliente y del proyectista.

¹³ Tafuri insistió en estas contingencias, y nadie como él se manifestó en flagrante duda respecto de la verdadera autonomía del proyectista, al que quizá se le limitaba un campo fáctico casi reducido a operaciones de lenguaje. Incluso esa postura la extiende en sus últimos estudios, a una mirada francamente alternativa de la arquitectura renacentista-manierista, en la que advierte marcadas preponderancias del cliente en la determinación de múltiples opciones de proyecto. Veáanse sus estudios palladianos (en *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura del los siglos XVI y XVII*, Universidad de Sevilla, 1978, en especial el ensayo “IV: Clientela y tipología en las villas palladianas”) y sus estudios tardorenacentistas (en *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Cátedra, Madrid, 1995 –donde “principios” se tradujo erradamente del italiano *principi*, “principes”–, en especial su capítulo III).

La condición externa del tipo a que aludía el comentario de Piñón tenía que ver con que dependía de elaboraciones de los teóricos de arquitectura, que podían o no ser arquitectos proyectistas, siendo aquella dimensión teórica (por ejemplo, tal como se verificaba en François Blondel o en Claude Perrault en la célebre *querelle des Anciens et des Modernes*) de más relevancia e importancia institucional, como ocurrió, por caso, en la subalternidad que el proyectista neoclásico Juan de Villanueva tenía con relación al arquitecto teórico Diego de Villanueva, su hermano y protector en los ambientes cortesanos.

Si es en ese sentido en que podría decirse que el tipo, como construcción teórica, es externo al *métier* del proyectista, la noción de programa, al menos en la modernidad y desde entonces, empieza a formar parte del proceso de proyecto, si bien no es parte autónoma del trabajo proyectual. Incidentalmente, cabe aquí plantear que quizá uno de los síntomas del declive moderno sea la casi definitiva pérdida de control que en general el proyectista padecerá respecto del *programa* de sus proyectos¹⁴.

En cualquier caso, tal noción de *soledad* (y autonomía), si bien es otro punto de arranque para el análisis, no solo es relativa por el mencionado posicionamiento de la

¹⁴ La importancia del *programa* –como parte esencial del trabajo general del proyecto– quedaba expresa en numerosos textos teóricos de la modernidad, incluso en textos de la modernidad latinoamericana, como el de Juan Borchers, *Institución Arquitectónica*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1968, o el de su discípulo, Isidro Suárez, en escritos como *Organización, filosofía y lógica de la programación arquitectural*, Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, 1977.

En el texto de Fernando Pérez, *Cuatro observaciones sobre la planta*, ARQ 58, Santiago de Chile, 2004, se lee que “Suárez definía la noción de programa arquitectónico como entelequia del proyecto. Daba al término un alcance aristotélico: aquel que expresa el sentido final de un objeto o un organismo. Señalaba entonces que, como tal entelequia, el programa estaba presente al comienzo del proyecto como la idea detonante que lo constituye, y, en su final, como patrón de comprobación del cumplimiento de las intenciones iniciales”.

acción proyectual en un ambiente signado por la noción de mercancía y por las muchas flexiones adaptativas del diseñador, sino también por un conjunto de factores de pertenencia y sujeción a un *estado de cultura* que opera como determinante sin que ello suponga el criterio deductivo de pertenencia a un sistema proyectual como lo que describimos en las lógicas.

Dentro del tal estado de cultura, creo que operan sobre el proyectista, sin la claridad de pertenencia a una de aquellas modalidades que llamamos “lógicas”, factores tales como:

1. *Influencias*, en cuanto afectos o circuitos de referencialidad que un proyectista organiza respecto de proyectos previos que alcanza a conocer; influencias que, en cualquier caso, obedecen precisamente a selecciones que el proyectista hace respecto de aquello que conoce, por lo cual quedan entonces fuera de tales relaciones numerosas referencias que pudieran formar parte de más información afectiva que procesar por aquel, pero que desconoce (por tanto, este circuito de influencias queda regulado por la calidad/cantidad de información que cada proyectista maneja), y a menudo recae en cierto geoposicionamiento cultural urbano, local o regional de cada proyectista. Queda claro, por tanto, que aquello que el proyectista conoce y de lo cual efectúa sus selecciones empáticas suele tener que ver con la disponibilidad de información, que es algo que remite al rol de los sistemas proveedores de información, en especial las revistas y cierta clase de publicación, por así decir, tendenciosa.

2. *Clima de época*, en cuanto modas o hábitos y sistemas de referencias componedores de opciones de gusto, que atraviesan los imaginarios simbólicos proyectuales de manera global o local; por ejemplo, la moda minimalista o la moda neobarroca, etc.
3. *Costumbrismo*, o capacidad de procesar mecanismos de socialidad generalmente vinculados a geoculturas precisas, es decir, lo anterior en cuanto a referencias pero, en este caso, estabilizado en torno de un imaginario localizado o propio de un determinado conglomerado social. Procesa por tanto los ítems anteriores -referencias mediadas por determinadas estrategias de información/opinión, clima de época- pero en relación con un ámbito geocultural determinado.
4. *Clichés de clase*, en cuanto sistemas de referencias simbólicas asociados al estilo de consumo de un determinado estrato social, por ejemplo, el remedo de hábitats ruralizantes que opera en el imaginario *country* de los barrios cerrados situados en las periferias calificadas de grandes ciudades, y habitados por grupos sociales de altos ingresos y cultura metropolitana, en situación de fuga de paradigmas típicos de la vida metropolitana central, nerviosa o concentrada, y a la busca de identidades habitativas ligadas a cierta concepción de lo tradicional.
5. *Grado de cosmopolitismo*, en cuanto aceptación o rechazo de tales elementos sintomáticos de culturas uniformadas en el contexto de la globalización, diría que incluyéndose en este acápite cierto grado de conciencia manipulatoria del sistema referencial que presentamos como las *lógicas proyectuales*.
El ejercicio de adscripciones más o menos formales a un estatus cosmopolita se liga al acceso fluido a estilemas típicos y tópicos de la cultura material global,

instituido por diversos factores, tales como el consumo sofisticado (de las *marcas-concepto* o las *marcas-mundo*, como Armani, Versace, Benetton o Calvin Klein) o las referencias asociadas a las instrucciones de uniformización provista por las llamadas “revistas de estilo” (actualmente producidas por casi todos los grandes periódicos globales).

Querría apuntar ahora que el conjunto de rasgos indicados, por una parte, delimitan el grado de soledad/autonomía del proyectista y, por otra, no alcanzan a constituir imperativos, por así llamarlos, *teóricos*, como aquellos derivados de la noción de lógica.

En cierto sentido, esta matización que proponemos aludiría a diferenciar un campo estricto de operaciones proyectuales (aquellas utilizadas en la exposición del sistema de las lógicas) que tratan de tematizar, como decía Solá, “corrientes del pensamiento contemporáneo”, y que podríamos conectar con una “gran cultura” o aún con cierto “estado de civilización global”, de un campo mucho más denso y profuso que establece relaciones entre sus múltiples e individualizados procesos proyectuales con diferentes cosmovisiones regionales o locales e, incluso, microculturas.

Llamamos “modos de proyecto” (en lugar de “lógicas de proyecto”) a estas relaciones o voluntades de insertar un proyecto determinado en alguna de tales microculturas.

Por cierto, tal matización no se escapa a las recientes derivas que desde los estudios culturales proponen cierta eclosión de *multiculturalismos*, cierta fragmentación de la civilización global cuya producción cultural comienza a presentarse a manera de catálogo de la multiplicidad de vías microculturales alternativas.

Al escoger trabajar sobre este *recorte microcultural* –que los modos supondrían respecto de las lógicas en tanto estas remiten a cierta escena, por así decirlo, macrocultural–, es obvio que también estamos escogiendo centrarnos en la consideración empírica de proyectos que componen modos proyectuales dentro de la dimensión latinoamericana (incluyendo, en un plan más expansivo, la parte latina de Estados Unidos y el ámbito ibérico, en cuanto ambos tuvieron que ver con conceptos tales como el panamericanismo y el iberoamericanismo respectivamente, y porque existen flujos de relaciones bastante aceitados; así también como, en un plan más reductivo, cuestiones específicas que puedan tener explicativamente que ver con escalas nacionales, regionales o locales dentro del mundo latinoamericano).

Desarrollar la temática así descrita de los modos en relación con una esfera microcultural obliga a analizar la importancia de otro conjunto de condiciones de entorno respecto del manejo de esta idea de modo como más ceñida a escenarios locales, tales como cierta clase de revista o publicación programáticamente dirigida a la relación posible entre modos y esferas microculturales concretas o cierta clase de instituciones vinculadas con estas temáticas, como la Bienal Iberoamericana de Arquitectura, redes de formación regionales (como Arquisur, red de unas 30 escuelas sudamericanas de arquitectura), etc.

Así como al desarrollar la cuestión de las lógicas, según se ve más arriba, utilicé en algún sentido aspectos de la definición conceptual que Deleuze usó en su *Lógica del sentido*, después de perfilar el inicio de esta nueva investigación alrededor de la noción de modo, me tropecé de manera bien intempestiva con otro libro deleuziano¹⁵,

¹⁵ Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Cactus, Buenos Aires, 2009.

un tanto *sui géneris* puesto que se trata de una de las transcripciones de sus cursos presenciales parisinos –en este caso de 1982–, en donde aparece, muy al final y quizá sin demasiado énfasis ni justificación, la proposición del concepto de “modo”, que ahora quiero comentar dado que en Deleuze también aparece después de la formulación de la noción de lógica, y porque parece ser una idea que le sirve para una cierta organización cartográfica o clasificatoria de una masa empírica multiforme de muchos productos culturales diversos, en su caso, films protagónicos de la cultura cinematográfica de la época en que escribe o dicta sus clases (inicios de los 80).

Deleuze, al fin de su libro-seminario, concluye su exposición diciendo que su presentación finalmente está limitada al concepto de “imagen-movimiento” y que de alguna forma ello sintetiza una noción que llama “imagen sensorial pura”, pero que esa imagen ha “cortado” su desarrollo o existencia histórica, y por tanto se ve impelido a pensar otros tipos de imágenes, que llama “imagen-tiempo” o “imagen-pensamiento”. Está terminando su primer seminario sobre el cine y por tanto está al filo de separar sus *imágenes-movimiento* de sus *imágenes-tiempo*, que, como se sabe, serán sus dos libros sobre el cine. Dice respecto de esa segunda categoría de imágenes: “Imágenes que, una vez más, son un tipo particular de imagen y, al mismo tiempo, el Todo de las imágenes del film”.

Propone así un nuevo territorio de trabajo:

Nuestras imágenes ópticas, sonoras, sensoriales puras ya no están en relación con la motricidad tradicional [...] puesto que la imagen sensorial llamada “pura” ya no está en relación con la imagen-movimiento, y entra en relación o va a poder entrar y hacernos entrar en relación con el otro tipo de imagen. Es decir, una vez más, con el Todo. Pero este Todo es también una parte.

Establece la apertura a su ulterior categoría de imagen-tiempo, que, por ahora críticamente, llama el “Todo de las imágenes”...

Y luego entra con lo que interesa con relación a mi propia investigación:

Permítanme llamarle “modo” a este Todo, a estos Todos, a estos aspectos del Todo que son también una parte al lado de otras, es decir, una vez más, una imagen distinta a la imagen-movimiento. ¿Por qué esta palabra “modo”? Porque es aquí una palabra cómoda para designar el término último de este otro tipo de imagen. Vimos que su término último era el pensamiento. Yo diría que hay tantos modos del pensamiento como aspectos del Todo o imágenes particulares de un tipo distinto a la imagen-movimiento. [...]. Digo que las imágenes sensoriales puras ya no encuentran su prolongamiento en la motricidad de la imagen-acción, sino que van ahora a prolongarse en modos que serán, entonces, imágenes-pensamiento. Quizá haya muchos modos, pero tendrán en común el ser modos de pensamiento.

A partir de estas elucubraciones bastante provisionarias –que vuelvo a decir que luego no retoma en su segundo libro sobre las imágenes-tiempo– Deleuze se pregunta: “¿Con qué modos principales está en relación la imagen sensorial?”. A esto responde que su lista no es exhaustiva, pero asume que hay cuatro grandes modos para cada uno, de los cuales pone al menos un cineasta como referencia:

1. *modo imaginario* (Fellini),
2. *modo didáctico* (Rosellini, Straub),
3. *modo crítico* (Godard) y
4. *modo trascendental* (Resnais, Visconti).

Más adelante, advierte que su modalización es absolutamente discutible o que se trata de un modo de cartografiar la articulación entre imagen y pensamiento basada en categorías externas a las obras en sí (o sea que se

trata de modalidades no necesariamente afrontadas con toda la conciencia de ello por sus productores), pero que, en todo caso, esa modalización no se puede escindir de conjuntos de prácticas concretas (films, guiones, etc.) de determinados autores.

Al mismo tiempo, rechaza una posible taxatividad de su enunciación, aunque dice: “Estos cuatro modos son entonces modos a través de los cuales la imagen sensorial entra en relación con -y, desde entonces, produce- la imagen-pensamiento. Son modos del pensamiento”.

De este argumento me interesa retener lo que en su cita tiene cierta dubitación disyuntiva: el modo emerge como relación entre dispositivos de imagen y formas de pensamiento, pero estas son resultado de las imágenes sensoriales (son producidas por ellas) y, por tanto, la idea de modo es una noción *ex post*, consecuente de las prácticas de producción de imágenes sensoriales por determinados productores. De allí que duda sobre la abarcabilidad de su modalización y, entonces, emprende -circunscripto al primer modo, el *imaginario*- la propuesta de lo que llama “cinco sub-modos de tal modo imaginario”, a saber:

1. *sub-modo mágico* (De Sica),
2. *sub-modo onírico* (Buñuel),
3. *sub-modo fantasmático* (el Buñuel de *Belle de Jour*, Robbe-Grillet),
4. *sub-modo teatral* (Renoir, Rivette) y
5. *sub-modo atraccional* (Eisenstein).

No hay fenomenologismo posible despejado de algún procesamiento de rasgos del *estado de cultura* en que opera un actor proyectual. Pero esos rasgos se presentan en una forma nebulosa y dispersa y no aportan a *categorías apriorísticas* como las lógicas.

Más bien parece que su adscripción o selección, efectuada cada vez por cada actor, indicaría una parte (menos empírica o exclusivamente dependiente de la mecánica de un oficio) de las operaciones que intentamos proponer como *modo de proyecto*.

El grado de implicación cultural de las acciones proyectuales pierde, en este sentido, cierta ambiciosidad que parecía formar parte de algunos proyectos emparentados con el discurso de las lógicas. Por ejemplo, en aquella dimensión, Steve Holl indicaba la importancia, para su trabajo proyectual, de estudiar y aplicar conceptos de la *Fenomenología de la percepción*, de Merleau-Ponty, que además le permitía ensayar el inicio de una segunda etapa de su carrera, casi contrapuesta a la fase inicial dominada por intereses más bien tipologistas¹⁶. Nosotros, en tal sentido, pudimos presentar tanto una lógica fenomenologista como una tipologista.

En uno de sus proyectos –la Capilla de San Ignacio, iglesia jesuita de la Universidad de Seattle–, Holl trabajaba con mecanismos directamente deducidos de los procedimientos de traducción medievales de las figuras evangélicas, que debían traducirse a formatos proyectuales como el uso metafórico de la luz, o, para el caso de su pequeño anexo a la remodelación de un viejo edificio de Ámsterdam

¹⁶ Holl, S., *Entrelazamientos. Obras y proyectos 1989-95*, Gili, Barcelona, 1997. En el prólogo de este libro, Holl alude a la diferencia de enfoque entre lo que aquí mostrará y su anterior antología de trabajos (*Anchoring: Select Projects. 1975-1991*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 7): “Si Anchoring abogaba por lo universal en lo específico y lo absoluto en lo relativo [si se quiere, una definición de la lógica tipologista] en una segunda discusión [...] relacionamos una ‘arquitectura del entrelazamiento’ con una arquitectura fenomenal de la experiencia cotidiana. El primer tipo de arquitectura se basa en la situación; el segundo se ilustra mediante las experiencias sensoriales, perceptivas, conceptuales y emocionales”. La introducción a esta antología, escrita por el historiador A. Pérez-Gómez, explicita que los textos de Merleau-Ponty (*Fenomenología... y Lo visible y lo invisible*) se han convertido para Holl en un programa filosófico consciente.

encargada por una empresa aseguradora, se planteaba realizar ese proyecto –bastante simple, una caja enrejada– utilizando parámetros musicales azarosos (siguiendo las ideas del músico Morton Feldman) y aplicando la llamada “teoría de Sierpinski”, que alude a un biólogo que estudió la geometría de las esponjas. Demasiada densidad referencial justamente demostrativa de aquel afán propio de la articulación de hechos proyectuales entendidos como productos culturales que dialogan con las grandes líneas de la cultura artística, filosófica y científica de la época: esa sería una cierta manifestación del modelo de las lógicas, como grandes sistemas de articulación entre aquellos temas culturales y la subcultura del proyecto.

Esta clase de ejemplo típico de la arquitectura posmoderna al filo del fin de siglo empalma, por supuesto, con densas plataformas lógico-proyectuales previas (como los tratados de Rossi o de Venturi y la propia articulación que ellos hicieron de sus investigaciones culturales, imponiendo términos programáticos bastante estrictos y apriorísticos a sus trabajos proyectuales), o con posturas en que lo proyectual definitivamente emerge con un talante relativamente subalterno, como una subproducción cultural que remite (cita o glosa) al mundo de la gran cultura, como podría ser el caso de Bernard Tschumi –cuya formación psicoanalítica y cinematográfica se presenta como fundante de sus enfoques narrativistas del proyecto, sobre todo en La Villette o en la Ópera de Tokio–, Rem Koolhaas –quien instala la intensidad de sus observaciones críticas sobre variadas referencias sociales y políticas, como sus intereses en la ecología o en los modelos de *orgware*– o Jean

Nouvel –que promueve un diálogo bastante ajustado de su arquitectura con la filosofía del consumo y la apariencia de Jean Baudrillard¹⁷–.

Menciono referencias como las citadas –que fueron casi todas tratadas en mis investigaciones previas– precisamente para marcar diferencias entre esa modalidad proyectual ligada a operaciones lógicas, con pretensiones de formular, en cierto modo, objetos de alta cultura (que suelen convertirse en interreferenciales, como el caso de los interiores del Museo Cartier de Nouvel, que se escoge como *location* de *El estado de las cosas*, el film de Wim Wenders), y otras múltiples arquitecturas que pueden entenderse en un estrato menor de pertinencia o ambición intelectual y que situamos en el terreno de los modos.

Diría aquí que esta *reducción de potencia* o de interés en el grado de referencia/importancia cultural de los proyectos tiene varios flancos sobre los que propondríamos otros tantos enfoques:

1. *Arquitecturas férreamente geosituadas*

Este enfoque refiere a las arquitecturas programáticamente desligadas de una voluntad referencialista genérica o de una vocación de tematizar grandes discursos del pensamiento contemporáneo, y, por el contrario, a aquellas operaciones apegadas a un *genius loci* significativo de apego sustancial a un aquí/ahora, pertinencia de paisaje y programa-función, y decisión de bajo impacto en la cultura general del proyecto y, al contrario, apelación a una especificidad situada.

2. *Arquitecturas insertas en criterios de paisaje*

Alude, casi como una subclase más bien geográfica o topográfica del ítem anterior, a la voluntad de ceñir

¹⁷ Véase al respecto un resumen de las conversaciones entre Jean Nouvel y Jean Baudrillard en *Objetos singulares (arquitectura y filosofía)*, FCE, México, 2002.

la operación proyectual a un grado de reflexión acerca de la condición de paisaje, en que el proyecto se inserta dentro de un marco que podría conectar con la tradición contextualista, buscando categorías de *optimum insertion* con la preexistencia de emplazamiento.

3. *Arquitecturas de colectivos sociales particulares*

Remite a las arquitecturas conectadas con las condiciones macroculturales de determinados colectivos sociales, como los étnicos, raciales, de minorías sociales, de género, etc. Abarca los casos relacionados con colectivos de marcada diferenciación cultural (por ejemplo, los gitanos) o las arquitecturas de índole populista, de autoconstrucción y emergentes de esfuerzos comunitarios. Constituye un campo en que la distancia respecto del mundo ideal de la mercancía abre un abanico de posibilidades proyectuales de relevantes posibilidades en torno de eventuales impactos socioculturales y políticos de lo proyectado, que, a veces, en su condición peculiar de factibilidad, remite a prácticas y valores propios del arte conceptual contemporáneo.

4. *Arquitecturas de la sustentabilidad*

Aplica a los casos en que los proyectos se ciñen a una respuesta programática amparada en los discursos de la sustentabilidad, de la ecoeficiencia de energías y materiales, de la voluntad de procesar residuos o de seleccionar materiales, y de procesos tecnológicos de producción basados en los discursos del ambientalismo y el ecologismo y tendientes a una posición proyectual lindante con la anulación de signos diferencialistas o expresivos de condiciones propias de la creatividad del proyectista. Por tanto, así redefinen la práctica como *performance* lógica dentro de un nuevo

cuadro de necesidades emergentes de la condición de crisis de sustentabilidad, incluso remitiendo a discursos propios de la posurbanidad y crítica de la condición metropolitana de habitabilidad.

5. *Arquitecturas de la transitoriedad y la emergencia*

Se refiere a los casos de actuación en condiciones de catástrofe o emergencia que despliega acciones de habitabilidad signadas por los primeros auxilios en cobijo y albergue, incluyendo no solo el discurso proyectual poscrisis, sino también la preparación de ofertas proyectuales preventivas o de mejoramiento de condiciones de seguridad ante condiciones emergentes. Incluye también, dadas estas características, el tipo de discurso proyectual atado a las respuestas tácticas, efímeras o transitorias, y, por tanto, lejanas a las críticas de las cualidades de perdurabilidad, permanencia y hasta tectonicidad de la arquitectura convencional.

6. *Arquitecturas políticas*

Incluye en algún sentido todos los grupos precedentes en cuanto vinculados a articulaciones con circunstancias del poder local o territorial, a fuerzas expresivas de intereses y finalidades relacionadas con la acción política en el seno de las configuraciones sociales y extensivamente se alude en esta categoría a las arquitecturas emergentes de condicionamientos derivados de formas de poder y de sus necesidades discursivas y fácticas, entendibles de tal forma como situaciones de anulación o relativización de condiciones de autonomía de las decisiones del proyectista.

Al hablar de las lógicas, como sugirió también Solá Morales en la cita precedente en que refiere a que resulta imposible una problematización y “articulación interna de

la disciplina al margen de las corrientes del pensamiento contemporáneo”, y también ahora, en nuestra deriva más fenomenologista a la operatoria de los modos, será inevitable restringir nuestro *corpus* de objetos-proyectos a aquellos que se proponen como acciones específicas del hacer arquitectural dentro del campo general de la producción de cultura, de modo que podríamos, en cualquier caso, aludir a que nos referimos a una subcultura arquitectónica en cuanto campo en que esa pertenencia es consciente en el proyectista. Esto introduce, como tema relevante de la posmodernidad, la condición central de la productividad cultural, y colateralmente nos impone distinguir proyectos conscientemente articulados con el mundo de producción de cultura, o también proyectos que se piensan coparticipando de una subcultura arquitectónica.

Ello nos remite a dos cuestiones, una clásica-weberiana, la distinción entre cultura(s) y civilización –con la problemática contemporánea del aplanamiento de las culturas diversificadas que impondría el estatus dominante de una civilización de la globalización–, y otra instalada en la discusión de la posible dicotomía entre proyectos pensados como productos culturales y proyectos ajenos a tal adscripción, entre los cuales, desde luego, hay que considerar los proyectos modernos en cuanto más bien *proyectos sociales* antes que culturales, o algunos proyectos pos-posmodernos como más bien *proyectos políticos* –por ejemplo, en la utilización de variantes posmodernas en la elaboración de la política de Estado de la capitalidad mitterrandiana o en la utilización de las poéticas deconstructivistas asociadas a la alegorización del Holocausto, como en el caso de algunos proyectos de Libeskind– o *proyectos económicos* –por ejemplo, en la aportación de criterios derivados de las lógicas comunicacionales al servicio de emprendimientos de mercado, tales como la contribución

de Rossi y Graves al imaginario simbólico de Disneyworld, o de Moore y Stern a los desarrollos inmobiliarios de la empresa Disney para Celebration y el *new urbanism* emergente- antes que como sociales o culturales.

De esto resultaría que no toda la arquitectura posmoderna resulta pos-social (en el sentido de analogizar moderno a social y posmoderno a algo ulterior a lo social -quizá *lo pos-social*, en el sentido del abandono histórico del imperativo iluminista del *welfare state* universal-, que sin embargo recoge pretensiones de figuración cultural y que confluye a una suerte de ampliación de la escena del consumo, lo cual deriva en una fruición de objetos y eventos propios de un mundo ulterior al industrial y situado en la apología de *lo terciario*) o con voluntad de erigirse en cultura ulterior a la modernidad socialmente proactiva, puesto que un gran campo de la arquitectura posmoderna ofrece su frivolidad como renovación de valores pura y duramente del orden del mercado, es decir, de aquella comentada *expansión virtuosa* de la esfera del *consumo*.

Así también, me parece necesario indicar que la arquitectura modalmente diversificada en la era actual que nos interesa analizar y potenciar debe ser distinguida dentro de toda aquella arquitectura ulterior a los propósitos modernos implícitos en la dualidad racionalismo-socialismo, valorándose especialmente la arquitectura que se piensa a sí misma en la perspectiva de aportar a la consolidación de culturas varias y situadas frente al imperativo de una civilización globalizada de pretensión reguladora de productos indiferentes a sus características de época y lugar.

No es nuevo, pero todavía puede resultar fructífero, plantearse la cuestión de posibles descripciones de la subcultura arquitectónica enfocadas como epifenómenos de aquellas taxonomías formuladas en torno de la producción

de obras de arte, sobre todo considerando el enfoque adorniano del arte moderno inorgánico desarrollado como resistencia y crítica frente a la omnipresencia de la categoría de la mercancía.

Esta postura adorniana para calificar una de las características de lo que llamaré “arte inorgánico” (siendo el pasaje del arte orgánico al inorgánico un atributo central de la modernidad, según Adorno) perfila este devenir más orientado al logro de efectos culturales que a incursiones de mejoramiento de las necesidades sociales, que ahora atribuimos a cierto perfil de la arquitectura actual (superada la vertiente cultural-frívola de lo posmoderno). Asimismo, también creo que consigue distinguir una cualidad político-cultural, que Adorno atribuye, más como intención que como resultado, al programa del arte inorgánico moderno, que es ese *fugar de la condición de mercancía* que pretende (y a menudo no lo consigue) la obra de arte moderna: ese rasgo determinante de lo programático-moderno establecido por Adorno implicará, en relación con una supuesta dominancia arte-arquitectura, que esta se ubique en una esfera cuya voluntad de promoción de impacto cultural se distinga de una pertenencia a la condición de mercancía, lo que dejaría fuera de nuestra caracterización toda aquella arquitectura concebida al servicio de imperativos de mercado.

En todo caso, y volviendo al esquema de la comprobación de influencias estético-simbólicas, crítico-programáticas y de procedimientos del arte respecto de la arquitectura, así como hubo momentos en que la historiografía crítica moderna se propuso establecer circuitos de relaciones entre manifestaciones artísticas y arquitectónicas –por ejemplo en el caso del futurismo, el movimiento Der Stijl, la Nueva Objetividad, el cubismo-purismo, el constructivismo, etc.–, hoy cabe reinstalar criterios que

permitan examinar, si no la realidad, sí la posibilidad de nuevos circuitos, no solo lingüísticos sino más bien programáticos y teóricos, entre formulaciones del arte contemporáneo y la arquitectura, para lo cual caben como referencia los estudios de Nicolas Bourriaud, junto a algunos enfoques interesantes de Hal Foster¹⁸.

En este sentido, exploré en otros escritos convergentes a este la importancia que adquieren las posibles relaciones de *cross-fertilization* arte-arquitectura, ahora ya no en relación con algunas características, sobre todo lingüísticas, de expresiones del arte moderno en su fase de abstracción, sino más bien en relación con la influencia de formas de arte contemporáneo que adscriben a posturas de *arte conceptual* (en rigor, el arte posmimético pero, a la vez, posobjetual que inaugura e instaura Marcel Duchamp) y a propuestas y procedimientos que eliminan el *arte de objetos* a favor del *arte de procesos y situaciones*, cuyo efecto en la arquitectura orientada a pretensiones de impacto cultural estaría ahora procesándose.

Dentro de las preceptivas adornianas –y, en general, de las proposiciones de la Escuela de Fráncfort, pero también acogiendo el esquema iluminista de la *summa* kantiana de saberes y críticas y su entronque con una posible, aunque incompleta, estética marxista–, es preciso asumir a la cultura como campo relativamente a-funcional, y a sus objetos como instituidos por la categoría de la in-utilidad.

¹⁸ Por ejemplo, dentro de sus múltiples trabajos, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001 (en que trata una argumentación que, partiendo del esencialismo minimalista, propone un retorno de realidad para el arte conceptual, como una instancia ulterior y crítica del *postmodern*, en que emerge la figura del artista como etnógrafo), o su *Diseño y delito y otras diatribas*, Akal, Madrid, 2004 (en que practica incursiones en las relaciones arte-arquitectura, primero constatando el *omni-diseño de la vida tardocapitalista contemporánea*, que es un conjunto de prácticas derivadas del tecnopoder y ajenas al saber de los *designers*, y luego examinando el impacto cultural de cierta arquitectura, como la de Gehry o Koolhaas).

Esta definición, que configura un campo unificado del arte, sus procedimientos y sus producciones (y también una posibilidad de un *juicio universal*, como lo llama Kant, como tentativa de acceder a una suerte de trabajo crítico científico en cuanto no ideológico), estaría considerando el objeto arquitectónico como parte de la superestructura cultural y, desde tal punto de vista, el arribo a un estadio de posible finalización de la idea moderna de proyecto como anticipo calculado de realidad, en este caso la realidad del campo de los productos de la cultura que funcionan en tal dimensión. Esto llevaría a considerar que el resultado de aquella noción de proyecto sería la noción de configurar *objetos que representan*, más que *objetos que presentan* o *productos*; objetos más del orden del discurso que de la función-utilidad-intercambio; objetos que por tanto encuentran autonomía respecto de una finalidad práctica (que desinvertiría la valencia cultural propuesta) y que adquieren una resonancia o reverberancia en la esfera específica de lo cultural, aunque de una cultura que, al modo gramsciano, pueda resultar potente para cuestionar aspectos de la vida social y proponer alternativas.

Sin embargo, tal cosa no quiere decir que en aquellos objetos in-útiles no haya economía (de producción y consumo) ni mercado (como dimensión del intercambio de productores y consumidores, con sus mediaciones), lo que confluye además con derivas del modo productivo capitalista en su advenimiento a una etapa desmaterializada de lo terciario y del predominio del intercambio de bienes simbólicos.

En este aspecto, propondríamos analizar las descripciones de nuevas condiciones de existencia en la escena tardocapitalista, tales como las provistas por Toni Negri, Paolo Virno, Maurizio Lazzarato y Bifo, que en cierta forma extienden y potencian el discurso gramsciano fijando el

espacio de la hegemonía, no ya en la instancia de la producción de bienes útiles (industriales, transables, susceptibles de generar renta y acumulación diferenciales, etc.) ni de sus relaciones y condiciones de producción (en cuanto a la apropiación del plusvalor engendrado en la aplicación de trabajo sobre insumos o recursos de naturaleza), sino en la producción y apropiación de emergentes de algo que empieza a llamarse “semiocapitalismo” o “capitalismo cognitivo”.

Este nuevo escenario emergente de un desarrollo del capitalismo presenta, en sus características y procesos, la obligación de repensar cómo pueden insertarse en él los saberes y las prácticas de la arquitectura. Y, profundizando el análisis de las relaciones (con sus posibles dominancias) arte-arquitectura, en particular dentro de las corrientes de pensamiento mencionadas, puede ser útil analizar las propuestas de Brian Holmes¹⁹, que deberían abordarse como vía para interpretar nuevas relaciones entre pensamiento crítico-artístico y formas socioculturales emergentes de la globalización desigual.

Después de las notas precedentes, a modo de itinerario descriptivo del recorrido de la arquitectura desde un énfasis social-moderno hacia uno cultural-posmoderno (con sus diferentes alternativas: habrá por lo menos una *cultura alta* de hiperconsumo y frivolidad, así como de apogeo del intercambio semimercantil, y unas *culturas bajas* o *microculturas antisistémicas* de crítica y resisten-

¹⁹ Brian Holmes es un crítico activista estadounidense cuyos trabajos más conocidos (*La personalidad flexible*, *La personalidad potencial*) pueden encontrarse con acceso libre en su página <https://goo.gl/64oNDf>. Allí puede accederse al libro *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*, impreso por Van Abbemuseum en 2009, que contiene una antología de sus trabajos de articulación entre crítica de arte y activismo social, incluso algunos estudios sobre Argentina (como *Escalas de vida* -sobre el proyecto Toba, Rosario- u *Otra pampa es posible* -donde registra un diagnóstico crítico sobre procesos agroproductivos argentinos-).

cia), y de la hipótesis sobre cómo el devenir del arte de lo abstracto a lo conceptual influye sobre este cambio de énfasis de la arquitectura, me propongo retomar la noción de *modo de proyecto*.

Un modo es un repertorio de explicación de la acción proyectual más allá de su mera o automática producción, es decir, una fundamentación de criterios conceptuales de la proposición de proyecto. Dicho de otra forma, un modo de proyecto equivale a la formulación de un producto de la subcultura arquitectónica con cierta resonancia frente a rasgos selectivos de estados de cultura frente a operaciones proyectuales ligadas al espesamiento de las categorías-lógicas.

Proyectar según modos implicaría asumir un grado de elecciones ante un menú de opciones emergentes del contexto cultural del proyectista; proyectar según lógicas supondría encuadrarse en una de las varias configuraciones en que habrían derivado algunas elaboraciones sintomáticas de la cultura finisecular posmoderna (deconstructivismo, fenomenologismo, etc.).

En este sentido, la adscripción a lógicas de proyecto sería, en cierta forma, un encuadramiento en las vertientes de la cultura globalizada, mientras que el ejercicio de modos de proyecto significaría, antes bien, una opción singular, determinista y localizada y, por tanto, una asunción pragmática de un aquí-ahora que sin embargo reivindica un estatus de operación cultural, más allá de la pura empiria de una suerte de *problem-solving* dirimido mediante una acción proyectual.

¿Podría, entonces, hablarse de una dialéctica entre *high culture*, de dirección global/local y renovada voluntad cosmopolita (las lógicas), y microculturas locales, de

eficacias empíricas pero también de vocación reelaboradora de lo tradicional, sin el aparato de los procedimientos de vanguardia (los modos)?

En este punto, quizá valga la pena asociar esa eficacia empírica recién mencionada con la recuperación, diría, de una *voluntad aurática* del proyecto, reencauzada en una vía modal, que en efecto podría verificarse como un rasgo o cualidad que, por una parte, pretende recuperar un control actoral del proyecto (como proyecto de autor o de un *performer*), y, por otra, restaurar un valor propio de la cosa artística o cultural emergente de tradiciones de artesanato.

El modo sería, por tanto, menos susceptible de formar parte de cartografías descriptivas de categorías de la cultura contemporánea, y más ligado a opciones a cargo de cada actor proyectual, por lo que nuevamente volvemos a la escena fenomenologista o antiestructuralista de los procedimientos inductivos (ir a un grado de inserción en un estado de cultura, procesando algunos rasgos) frente a procedimientos deductivos (básicamente, aquellos propios de la deconstrucción derridiano-eisenmaniana, el tipologismo rossiano, el multipopulismo venturiano, el estructuralismo ontologista kahniano, etc.).

Entonces, el trabajo analítico cambia de intereses y procedimientos, mientras que la metodología genealogista o articulada al canon, y las influencias –digamos, lo que más arriba referimos a la propuesta nietzscheana y a las sistematizaciones de Harold Bloom– que traduce e instala cada acto proyectual en una suerte de red conceptual preexistente quedan, por así decirlo, bloqueadas o clausuradas. Asimismo, la noción de modo ya no produce efectos cartográficos, sino, inductivamente, un desmontaje de las opciones singulares que cada actor proyectual escogió a la hora de construir su discurso proyectual.

Podría asociarse esta alternativa a un concepto semejante a la idea deleuziana de *clínica*, incluso en el sentido que este le dio asociando el trabajo de la crítica al trabajo singularizado del análisis freudiano-laciano, para el cual es cierto que existe como sombra o escenario distante una cierta tipología genérica del malestar psíquico (neurosis, esquizofrenia, etc.), pero que el análisis del caso singular no trabaja en una mera deconstrucción deductiva, sino que, a lo sumo, acumula y comprueba en una sumatoria clínica, de forma que los análisis puntuales (en nuestra asociación, los proyectos modales) refieren o establecen la relación entre caso y tipo, pero la cura del caso –o sea, el análisis propiamente dicho– converge a una relación entre análisis (o crítica) y clínica en la que esta emerge como un productivo y progresivo campo de permanente y continua redefinición del tipo originario de enfermedad

El modo refiere –a veces a través de una interpretación o un análisis crítico, no necesariamente como consecuencia de la transparencia metódica del procedimiento del proyectista– a una determinada evidencia en la búsqueda de efectos culturales, resonancias o impactos en el estado de cultura en que opera el proyectista y/o calculadas intenciones de hacer parte de subculturas arquitectónicas. La crítica, basada u orientada a descubrir el modo del proyecto considerado, adquiere entonces también una condición singular, homóloga, si se quiere, a la singularidad del proyecto analizado.

Quizá, además, valga la pena señalar que la *crítica modal* que se estaría postulando es más precisamente un *análisis modal*, o sea un trabajo diseminativo e interpretativo del modo de proyecto en cuestión que suspende el aspecto axiológico de la crítica, sobre todo la crítica en el sentido kantiano ligada a la formulación de *juicios universales*.

Probablemente, la época admite o hasta exige más estas singularidades, casi en sintonía con el criterio que antes reconocimos en el análisis freudiano, de manera que los juicios de valor o las construcciones interpretativas plurales aparezcan no como aprioris, sino como *deducciones* eventualmente emergentes de una *crítica entendible como clínica*.

A partir de estas consideraciones acerca de valorar la singularidad del modo, cabe postular la existencia de relaciones posibles entre modo y *moda* o modalidad, entendible como aplicación sistémica de variables generales-epocales de gusto y, contrariamente, efectos de resistencia a fenómenos estéticos generalizados, derivados de cuestiones en general ligadas a la tradición. Por ejemplo, los elementos de hibridación y mestizaje en la estética iberoamericana, o las resistencias expresivas a los discursos tecno-comunicacionales minimalistas derivados de las tradiciones barrocas y simbolistas.

El tema de la moda como disposición táctica del gusto de época, asociado en general a propósitos ideológicos y económicos (en cuanto predisposición de cierto estado de consumo), se acerca a la esfera de lo cotidiano, que es uno de los polos que Holmes señala como tarea de la crítica, planteando que esta debe tratar de establecer las relaciones entre el estado político del mundo y tales circunstancias de la vida cotidiana colectiva, estrategia analítica que, en otro orden, ocupó buena parte de los intereses frankfurtianos, sobre todo de la etapa que Adorno dedicará al análisis de la cultura de masas o en muchos estudios del ahora revalorado Sigfried Kracauer²⁰.

²⁰ Hay muchas antologías recientes de los trabajos críticos de Kracauer, como *Estética sin territorio*, edición armada por Vicente Jarque, COAATM, Murcia, 2006. En relación con la importancia histórica de la relación entre estéticas y aspectos de la cultura cotidiana popular destaca el ensayo allí incluido, "El ornamento de

Esta ampliación del análisis crítico de los productos culturales –que en la arquitectura reciente advienen a propósito principal de su cometido histórico– a dimensiones singularizadas del proyecto se abre, en la línea de las propuestas finales de Fráncfort, a indagar sobre temas como la persuasión o la alienación, es decir, dimensiones operativas de los discursos de las modas, y confluyen a delinear una de las dos críticas que proponen Boltanski y Chiarello en su célebre estudio sobre el capitalismo²¹.

El modo, si se quiere, implica cierta *conciencia de textualidad* en cuanto voluntad de discursividad proyectual, que supone, a la vez, una doble explicitación en el objeto-proyecto de un *armado codificador* (o una sintaxis de elementos arquitecturales) y un *armado referencial*, o sea cierta estructuración de un conjunto texto/contexto.

Lo referencial suplementa al objeto empírico, la búsqueda de alguna repercusión o efectuación en aquella dimensión que nombramos “estado de cultura”, y a veces también supone una concienciación del proyectista en cuanto pensar su producto como parte de la subcultura

la masa” (que comienza con la frase: “El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes, que a partir de los juicios de la época sobre sí misma”), o los estudios sobre los efectos psicológicos en capas sociales bajas de los nuevos medios, como el cine (“Las pequeñas dependientes van al cine”), o los cambios en la disposición perceptiva del público común (“Publicidad luminosa”).

²¹ Boltanski, L., Chiapello, E., *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 1999. En este volumen se formula una versión del capitalismo como forma final de la historia en tanto se considera el primer estadio sociocultural cuya compulsión acumulativa lo lleva a integrar y absorber-procesar toda crítica anterior, frente a la cual caben dos grandes actitudes tipológicas de crítica: la que llaman “crítica social” (que es una *crítica de la explotación*) y la que definen como “crítica artística” (que es una *crítica de la alienación*). En una línea similar, pero más pesimista, Eduardo Subirats, en su libro *Las estrategias del espectáculo. Tres ensayos sobre estética y teoría crítica*, Cendeac (Murcia, 2005) plantea que tal compulsión capitalista conduce a un grado superior de desarrollo y alienación en cuanto “el capitalismo actual alcanza la paradoja de consumir el espectáculo de su propia destrucción”.

arquitectónica. La voluntad discursiva no necesariamente se articula con un estatuto de racionalidad, sino incluso con requisitos discursivos para efectuar su crítica o negación.

La idea de un suplemento textual del proyecto tiende a fundar su condición más allá de una previsible consumación de un *fait accompli* que genéricamente explota el costado caprichoso o lúdico de cierta noción de arte como pura manifestación empírica de destreza o genialidad. Va más allá de los automatismos gestualistas, y asimismo deniega las fundamentaciones referenciales frívolas o inconsecuentes.

La textualidad –aun aquella suplementada o producida *ex post*– se manifestaría entonces no como un agregado de proyecto, sino como la parte de este que alega un intento de espesamiento y complejización de la pura empiria repetitiva, o la pretensión de exhibir el resultado de la acción proyectual como un más allá de una mera *performance*, *acting* o puesta en escena.

Los suplementos de textualidad como operación de sentido y parte constitutiva de la dimensión cognitiva del proyecto pueden también darse sobre las prácticas manufacturadas y el imperio de lo artesanal, manteniendo su entidad de actuación o manipulación sobre unas materias primas, pero denegando un posible automatismo irreflexivo e infinito en su repetición: a veces lo textual-discursivo aplicado a un procedimiento artesanal remite a indagar su genealogía o a considerar su teleología, es decir, reflexionar sobre el origen o la finitud de aquel procedimiento.

En este sentido, el concepto de “modo” aplicado a esta clase de producción, dominada por estrategias repetitivas y fundadas en destrezas replicantes, opera como

cierta intelectualización relativa del procedimiento artesanal, forma de deconstruir aquella aparente reproducción automatista.

De tal manera, operando como una maniobra sustractiva de una serialidad infinita, el modo concebido como suplemento discursivo apunta a una utilización fragmentaria de lo artesanal tal que, despojado de su pura empiria, puede representarse en un plan de discursividad más abarcativo, a veces de tipo político-ideológico. Podría ahora profundizarse una hipótesis, a saber, de que el armado codificador o la sintaxis mencionada tributan en modo superlativo a la codificación de la modernidad. Podría así presentarse la dicotomía entre armado codificador moderno y armado referencial posmoderno o posposmoderno; texto moderno/contexto posmoderno-posposmoderno.

En la contratapa de un libro del ya mencionado Nicolas Bourriaud²², dice lo siguiente: “La tarea histórica del siglo XXI es reescribir la modernidad. No para hacer *tabula rasa* o buscar prestigio en el depósito de la historia, sino para inventariar y seleccionar, para usar y ‘descargar archivos’”.

Tal proceso de reescritura coincide con lo que señalamos como suplementación discursiva inédita aplicada sobre codificaciones modernas ya instituidas, conocidas y manipuladas.

Desde esa perspectiva, lo moderno aparece o se restituye (como fuera de la historia) como lenguaje o materia prima del armado codificador, pero lo posmoderno es el campo referencial que abarcaría el conjunto de esas operaciones, incluso aquellas de total desinvertimiento de los

²² Bourriaud, N., *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009 (el texto original francés es de 2003).

contenidos político-ideológicos modernos: o sea, que lo posmoderno constituye un paisaje referencial de reescrituras modernas tendenciadas por una voluntad frívola, de reducción a una proyectualidad basada en manejos frívolos de significantes.

Desde otros puntos de vista, lo moderno se visualiza fuera de la potencia figurativa de sus propuestas lingüísticas como una formulación epocal cuya historicidad es precisa, tanto como lo es su pasaje a una instancia de desactualización en aras de formaciones ulteriores, que otorgan al *pensum* proyectual categorías innovativas que, en cuanto tal, intentan criticar y superar el sustrato ideológico (quizá no tanto el operativo) de la modernidad.

Es el caso del análisis de Peter Buchanan, que coteja la finitud histórica de lo moderno con base en la consideración de 14 categorías analíticas que comparan tres etapas o momentos: el moderno, el posmoderno deconstruccionista y el posmoderno ecologista²³, como se sintetiza en el siguiente cuadro.

²³ Buchanan, P., "The Big Rethink. Farewell to Modernism", ensayo en *Architectural Review* 1380, Londres, 2012, pp. 82-93. El ensayo se completa con un segundo capítulo denominado "The Big Rethink. Towards a Complete Architecture", que se inserta en el número 1381 de *AR*, Londres, 2012, pp.67-81.

Categoría	MODERNO	POSMODERNO DECONSTRUC- CIONISTA	POSMODERNO ECOLOGISTA
Meta-narrativa	Salvación y progreso	Ninguna	Regresión cosmológica
Noción de verdad	Objetivista	Extrema	Experimental
Mundo	Colección de objetos	Agregado de fragmentos	Comunidad de sujetos
Realidad	Orden fijo	Construcción social	Fragmentada
Autoconciencia	Ingeniería social	Fragmentada	Procesual
Verdad primaria	Lo universal	Lo particular	Lo particular en contexto
Fundamento	Universo mecanicista	Ninguno (no fundamento)	Procesos cosmológicos
Naturaleza	N como oposición	N como objeto equivoco	N como sujeto
Cuerpo	Control del cuerpo	Descripción del cuerpo	Confianza en el cuerpo
Ciencia	Reduccionista	Solo una narrativa	Complejidad
Economía	Corporativa	Poscapitalista	Comunitarista
Foco político	Estado-nación	Lo local	Comunidad decomunidades...
Sentido de lo divino	Dios Padre	Gestualidad pro-sublime	Creatividad cósmica
Metáforas clave	Mecánica y ley	Economía Libidinal	Ecología

Fuera de las intenciones un tanto románticas e ingenuas de un devenir de la teoría de la arquitectura aterrizado, según Buchanan, en la nobleza de una recuperación del sujeto, dentro de la complejidad de lo ambiental y en

torno de formaciones sociopolíticas comunitaristas (una forma por lo menos optimista, si no ingenua, de referir a una fase histórica signada por la violenta decadencia capitalista), lo cierto es que esta clase de análisis se concentra en determinar la obsolescencia histórica de una noción de modernidad cuyas características ideológico-políticas resultan claramente situadas en torno de un momento histórico finito y extinto, es decir, aquel propio de la organización de las llamadas “culturas de las sociedades industriales”.

Buchanan evalúa que el declive de una arquitectura moderna más cercana a la voluntad política de pertenecer al despliegue del proceso de la modernización, a favor de un repliegue cultural o parasocial, debe medirse según el anacrónico compromiso moderno progresista, mecanicista y nacionalista (aunque inserto en paradigmas universalistas), que se transforma en una etérea llegada a un estado comunitarista de la sociedad, que resulta orbital y ajeno al todavía omnipresente imperio del capital.

De esta manera, entonces, existiría así como una *perduración* –que es como una larga duración– *de lo moderno*, y ello es así en tanto podamos entender lo moderno como el *background* cultural del programa general de formación del capitalismo (y, a la vez, su crítica).

El desarrollo *largo* de lo moderno podría, así, verse como el proceso cultural que acompaña a la modernización que vincula el capitalismo comercial (Renacimiento) con el capitalismo industrial y el imperialismo (siglos XIX y XX) –esa sería una de las tesis historiográficas básicas de Tafuri–, y es en tal sentido en que se elabora una estructura cultural imbricada con la cuestión del capitalismo a largo plazo y la articulación inevitable de cada producto cultural con un estatuto de mercancía, aun con la tensión crítica que le asignó Adorno a esa modernidad cuya cualidad era

producir efectos culturales u obras que en primer lugar trataran de fugar (casi siempre de manera infructuosa) de su conversión en mercancía.

Así como la historia larga del capitalismo (que atraviesa al menos las fases comercial, industrial e imperialista, incluyendo en cada fase, ya desde el comienzo -fines del siglo XV-, la dialéctica global o mundial entre centros y periferias) tiene facetas y características evolutivas dentro de su lógica intrínseca y de su sentido mismo de existencia histórica, también la cultura moderna -como aparato suplementado, y a veces crítico, al sistema capitalista- tiene facetas y variaciones, tanto en la evolución del lenguaje, como en la articulación con el desarrollo de la producción y el consumo o la cuestión inherente de la formación del mundo urbano-burgués, aunque también tiene sus límites de potencia crítica o de autonomía socialmente proactiva, que es la irreductible cualidad de mercancía que Tafuri -menos optimista y experimental que Adorno- supo advertir en la arquitectura moderna desplegada entre el siglo XV y nuestra época.

En línea con esa interpretación (que le niega autonomía a la *modernidad* respecto de la *modernización*, según la ya clásica proposición habermasiana), lo mal llamado "pos-moderno" pudo así ser interpretado como la reutilización de los materiales modernos en consonancia con la emergencia del semiocapitalismo, que en síntesis es la argumentación central de Jameson, quien incluso le atribuye gran relevancia a ciertas aportaciones de la arquitectura posmoderna, como la de Place Bonaventure y Portman a tal asociación entre cultura altomoderna y etapa de un *late-capitalism* signado por lo inmaterial o la circulación financiera im-productiva del capital.

Siendo así, lo posmoderno como fenómeno artístico o lingüístico no supone un desenganche nítido con el lenguaje moderno, sino apenas su manipulación en diversas estrategias discursivas o retóricas, como la neutralización de las asociaciones entre contenido y continente –o entre función y forma– y la tendencia a restringir el grado de actualidad del discurso moderno para pasar a dotarlo de un aura de historicidad que lo desinvistiera de su supuesta potencia de crítica social o política y lo asimilara a material de utilización ecléctica e historicista, en modo análogo a las operaciones que la cultura del siglo XIX había perpetrado respecto de los estilos clásicos.

El desdoblamiento que Buchanan propone entre un *posmoderno deconstruccionista* y un *posmoderno ecologista* quizá pueda explicarse mejor según cierta secuencialidad entre lo moderno, lo posmoderno y lo posposmoderno, si es que lo primero puede entenderse como acople al capitalismo expansivo inclusivo de modelos de *welfare* y coexistente con la agonía socialista todavía bipolar; lo segundo como manifestación del pasaje a un capitalismo menos industrial, a un semiocapitalismo o *cognitive capitalism* (pero en modo alguno representativo de una economía poscapitalista como Buchanan define); y lo tercero como eclosión de formas posteriores a un cierto desastre madurativo del proceso capitalista (desastre verificable en la crisis financiera internacional desatada desde el inicio de la segunda década de este siglo) que se fracturan en esquirlas, estructuras como las socioeconómicas de *clase* o las políticas de *Estado-nación*, sin que ello signifique reemplazos de formas comunitaristas o pos-sociales o, menos, el triunfo de políticas de corte ecologista (aunque se agudiza cierta percepción de catástrofe ambiental y de la afluencia o disponibilidad de recursos naturales).

Lo pos-posmoderno implicaría entonces un nuevo proceso de reutilización de materiales modernos, ahora dentro de la estrategia general del desarrollo del capitalismo globalizado, tanto en relación con la expresión hegemónica de dicha fase histórica, como en cuanto a la emergencia de las fragmentaciones propias de la escena multicultural.

Aludiríamos a un “pos” de lo posmoderno como inauguración, si se quiere, de una fase desprovista de la voluntad repertorista o codificadora de nuevos cánones que el ahora denominado “movimiento posmoderno” (instituido, por ejemplo, en la vocación analítica de Lyotard o Derrida, seducidos por un desemboque -posmoderno- en cierta pasión interpretativa y hasta poshermenéutica en cuanto productiva, después que metodológica y axiológicamente ellos estipulan la homología entre primeros-textos productivos y segundos-textos reproductivos, entre texto y contexto o comentario) había propuesto como organización de la producción de saberes en el alba de la globalización político-económica de los 70, y que nosotros habíamos explorado para la arquitectura de tal época dentro de la noción de lógica de proyecto y de la posibilidad de efectuar una cierta taxonomía de procedimientos discursivo-proyectuales en los que el proyecto era segundo-texto reproductivo de primeros-textos, principalmente de las filosofías científicas o artísticas.

Lo pos-posmoderno constituye entonces el abandono de esa *voluntad taxonómica de los discursos posibles* (cuya entidad, en buena parte, había emergido del *reprocesamiento de materiales modernos*, marcando cierta *longue durée* histórica de estos, o más aun su relativa des-historicidad en la oposición neoneietzscheana entre lo clásico y lo moderno) y el desemboque en una *incertidumbre de disposiciones discursivas*, que diría que responde, por una

parte, a la trituration de temas y métodos propios del llamado “multiculturalismo” y, por otra, a cierta refundación antropológica de una *subjetividad paradójicamente inmersa en lo multitudinario* (Negri).

Ya sea como declinación de la modernidad de talante cosmopolita-estructuralista o también del modelo de las lógicas posmodernas que asimismo adscriben a formatos axiomáticos que referencian el proyecto a ciertas categorías conceptuales emergentes de propuestas de la filosofía estética o la filosofía científica, surge política e ideológicamente la necesidad del enfoque inductivo-fenomenológico, que remite a la escena guattariana de la *revolución de las subjetividades*, compatible con el posmarxismo de Negri, el cual sitúa el núcleo de la acción política transformadora en las posibles articulaciones de sujetos, redes y multitudes.

La explosión de subjetividades no garantiza nada; tan solo hay que acoplarse a un nuevo espíritu de época, marcado por la ambigüedad y las contradicciones que se resisten a organizarse en modelos de sentido, habida cuenta además de la condición un tanto decadente que adviene con el repliegue de las euforias consumistas y del moderado progresismo del *welfare state* que la reciente literatura sociológico-política acuerda en llamar “*impasse*”.

Sin embargo, debería existir alguna precaución crítica y taxonomista u organizadora del posible festival anarco-modalizante; es decir, se debería prestar atención al posible desorden de la mera acumulación, el descentrado o la difuminación de ordenes clasificatorios y aun jerárquicos, o, dicho de otra forma, se debería renovar la inquietud para encontrar y analizar el derrotero de nuevos *form-givers* y *maîtres à penser*, que ya no serán los del medio siglo precedente, pero con cuya capacidad de modelizar los nue-

vos escenarios de fenómenos subjetivos se debería contar como manual de instrucciones para recorrer esta etapa histórica.

Debería, pues, haber mecanismos selectivos de los analistas para el desarrollo acumulativo de una serie interpretativa de modos que pueda derivar en una nueva acumulación de análisis puntuales y nuevas clasificaciones: una de tales tareas, tanto reformuladora de operaciones tradicionales de conceptualizar relaciones entre ideologías y productos culturales, como dedicada a registrar nuevas formas de producción cultural, es aquella emprendida en las *cartografías lógicas* desarrolladas en un sentido geopolítico por Fredric Jameson, por ejemplo, en sus estudios de cines alternativos²⁴.

Lo que emprende Jameson es, por una parte, una compleción de la escena marginal, incorporando productos culturales orbitales (y tomándose el trabajo de entenderlos no como réplicas menores o espejamientos primitivos de referencias centrales), y, por otra, un análisis de la densidad de relaciones entre lo global y lo fragmentario (en cuanto constelación de diversas localías).

Otro abordaje de pretensión a la vez taxonomista (por cuanto estipula una serie de tipos discursivos) y fragmentarista (por cuanto asume la multimodalidad discursiva

²⁴ Jameson, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona, 1995. En el primer párrafo de la introducción, Jameson explicita su proyecto: "Las películas que se comentan aquí han sido seleccionadas con la intención de trazar un mapa o una radiografía no sistemáticos del propio sistema mundial: desde lo que normalmente se entiende por superpoderes, pasando por esa zona tan industrializada de un antiguo tercer mundo ahora llamado el Círculo del Pacífico, hasta una confrontación entre el primer mundo –o la tecnología europea a su mayor nivel de conciencia (en Godard)– y una meditación sobre esta tecnología realizada desde el tercer mundo, también a su mayor nivel de conciencia, a la vez que reflexivamente *naif* (en la obra del realizador filipino Kidlat Tahimik)" (p. 21).

emergente de una voluntad subjetiva) es el que asume Félix Guattari en el único de sus textos específicamente abocados a la arquitectura²⁵.

Guattari remite a la idea, desarrollada desde hace varios milenios, del “desarrollo de caparazones que imitan a los crustáceos y que resultan expresiones ecológicas de disposiciones sociales”, en procesos que involucran a arquitectos, sastres y comunicadores, pero que arriban a un estado de cosas (ejemplificable en la ciudad de México, cuyos 40 millones sancionan la imposible acción salvífica de profetas modernos como Corbusier o Hausmann) en que “los arquitectos, que Hegel ubicaba en primer lugar, [...] se restringen a cierto dominio de las construcciones suntuosas”, degradación solo esquivable con alternativas como “la teoría pura, la utopía, la nostalgia de una vuelta al pasado o la contestación crítica”, opciones que empero no logran disimular que “el objeto de la arquitectura voló en pedazos”.

En esta situación, “re-inventar la arquitectura ya no podría significar relanzar un estilo, una escuela, una teoría con vocación hegemónica, sino recomponer, en las condiciones de hoy, la enunciación arquitectónica y, en cierto sentido, el oficio de arquitecto”.

De allí que

desde el momento en que el arquitecto ya no tendría solamente como objetivo ser un plástico de las formas edificadas, sino que se propondría también como un revelador de los deseos virtuales de espacio, lugares, recorridos y territorio, deberá llevar el análisis a las relaciones de corporalidad individuales y colectivas singularizando constantemente su enfoque, y deberá volverse,

²⁵ Se trata de “La enunciación arquitectónica”, pequeño ensayo que se inserta en la miscelánea aplicativa de nociones desplegadas en el libro *Cartografías esquizoanalíticas* (Guattari, F., Manantial, Buenos Aires, 2000: la edición francesa original es de 1989), del cual forma parte (pp. 263-272).

además, un intercesor entre estos deseos revelados a sí mismos y los intereses que estos contrarían, o, dicho en otros términos, un artista y un artesano de lo vivido sensible y relacional.

Guattari remite a una necesaria refundación del rol del arquitecto en la necesidad de situarlo en “analizar ciertas funciones específicas de subjetivaciones”, lo cual implica, según su opinión, en primer lugar, descartar una simple posición de observación *crítica* y, en segundo término, “desplazar el acento del objeto al proyecto, dado que, cualquiera sea la característica de su expresión semiótica y de sus contenidos semánticos, una obra arquitectónica requeriría, en adelante, una elaboración específica de su ‘materia’ enunciativa”.

Siguiendo con el enfoque de *percepción-afección* que trabajó en la última época de su desarrollo filosófico junto a Deleuze, Guattari identifica dos “modalidades de consistencia de la enunciación de un concepto arquitectónico, una polifónica del orden del percepto inherente al despliegue de los componentes que contribuyen a la puesta en existencia discursiva, y otra, ético-estética del orden del afecto, inherente a su toma de ser no discursiva”.

En este punto, se podría decir que la “dimensión polifónica o discursiva” es “lógicamente” clasificable –o que admite ciertas categorías de actuaciones que quizá se instalen más en el proceso de enunciar el “programa del objeto o situación” a producir–, mientras que la “dimensión ético-estética o no discursiva” es más del orden de la “modalidad subjetiva o afectiva de enunciación” e irrumpe más en la definición del “proyecto del objeto o situación”.

Aquí quizá encontremos otra teorización de las “diferencias entre lógicas y modos” en la producción de los hechos de la arquitectura.

En tal dimensión polifónica o discursiva, Guattari indica ocho tipos de disposiciones:

1. *Enunciación geopolítica*, o posición en el mundo ambiental, climática, paisajística, gravitatoria en los archipiélagos de ciudad.
2. *Enunciación urbanística*, o contexto regulatorio, tanto leyes como costumbres, e incluso contaminación de modelo e imagen (o escala de vecindad) y, por tanto, determinaciones contextualistas del entorno.
3. *Enunciación económica*, o forma compleja de establecer un valor mercantil de la cosa en cuestión, incluyendo aspectos como los del prestigio, estatus o figuración social.
4. *Enunciación funcional*, o función de equipamiento en razón de la utilización específica de cada cosa, colectivos o privados y articulados en una doble red de relaciones complementarias *horizontales* o de posición de cada segmento construido en un conjunto de estructuras urbanas hoy interconectadas en el seno del capitalismo mundial, y de relaciones de integración *verticales* que van desde los micro-equipamientos de confort a los macro-equipamientos de infraestructura.
5. *Enunciación técnica*, o toma de palabra del aparataje, y más generalmente de los materiales de construcción.
6. *Enunciación significativa*, o afectación de la forma edificada (más allá de los semantemas funcionales) con un contenido significativo compartido por una comunidad humana más o menos extensa y delimitada de otras comunidades que no comparten tal contenido.
7. *Enunciación de territorialización existencial*, de orden tanto perspectiva como etológica, que abarcaría las tipologías espaciales euclidianas, proyectivas y topológicas, definiendo al espacio arquitectónico como un operador concreto del metabolismo entre los objetos del afuera y las intensidades del adentro.

8. *Enunciación escritural*, o forma de articulación del conjunto de los restantes componentes enunciativos, y a la vez apertura al despliegue de los aspectos ético-estéticos del objeto edificado.

Como antes mencionamos, Guattari piensa en dos conjuntos nocionales que atraviesan el proceso de producción de arquitectura: las enunciaciones objetivas recién descriptas y lo que llama “ordenadas ético-estéticas” (que comprenden las “ordenadas cognitivas” o co-ordenadas energético-espacio-temporales, que otorgan lógicas a los conjuntos discursivos articulando los primeros cinco dispositivos enunciativos objetivos arriba puntualizados; las “ordenadas axiológicas” o de valoración ética, económica y política; y las “ordenadas estéticas”, “que determinan los umbrales de acabamiento de una entidad, objeto o un conjunto estructural, en la medida que estos se ponen a emitir sentido y forma por su cuenta”).

En este punto, nuevamente creo necesario puntualizar que Guattari describe dos conjuntos operacionales asimilables a mi presentación dual de lógicas y modos. En efecto, creo que las ocho categorías enunciativas o discursivas objetivas –ordenadas y articuladas en procedimientos subjetivos, como indica respecto de lo que define como “ordenadas cognitivas”, que, siendo subjetivas, implican una operacionalización de las cinco primeras enunciaciones– proponen el sistema que llamé “sistema de las lógicas proyectuales”, entendibles esencialmente como formaciones discursivas o enunciaciones en el léxico guattariano, utilizadas en el trabajo proyectual según mecanismos subjetivos o autorales que asigna a lo que designa como “ordenadas cognitivas”.

Y luego, como abordaremos un poco más tarde, toda la puesta en juego de las *ordenadas subjetivas* (que trituran o licúan la nitidez de las enunciaciones previas) nos permite entender –aunque no definir, ni mucho menos clasificar– la cuestión personalizada de los *modos de proyecto*. Incluso me animo hipotéticamente a presentar un posible cuadro de homologías entre enunciaciones y lógicas:

Enunciación	Geopolítica	Urbanística	Económica	Funcional
Lógica	Fenomenológica	Contextual	Tecnológica	Estructuralista
Enunciación	Técnica	Significante	Existencial	Escritural
Lógica	Formalista	Comunicacional	Tipológica	Deconstruccionista

En la parte final de su ensayo, Guattari trabaja la relación entre sus dos conjuntos (uno objetivo y otro subjetivo) de nociones (que asimilo por mi parte al concepto cerrado de “lógica” y al abierto de “modo”) para proponer que el proyecto en rigor implica un juego entre

lo discursivo previo y lo no discursivo ulterior: Tras su cara exterior discursiva, este objeto [el objeto arquitectural, la cosa emergente de un proyecto, pero también el proyecto como cosa u objeto] se instaura en la intersección de mil tensiones que lo tironean en todos los sentidos; pero, tras sus caras enunciativas ético-estéticas, vuelve a pegarse a un mundo no discursivo cuyo abordaje fenomenológico se nos da a través de la experiencia particular de los afectos espacializados. Más acá de un umbral de consistencia cognitiva, el objeto arquitectónico bascula hacia lo imaginario, el sueño, el delirio, mientras que, más acá de un umbral de consistencia axiológica, sus dimensiones portadoras de alteridad y deseo se deshacen [...], y, más acá de un umbral de consistencia estética, cesa de enganchar la existencia de las formas y de las intensidades destinadas a habitarlas.

De esta forma, Guattari reconoce, por así decirlo, un sustrato de lógica sobre la cual se teje una alteridad o especificidad propia en cada caso del sujeto de proyecto, y que se acerca a la fenomenología de lo que entendemos como *modal*: esa puesta en juego de modos de proyecto, en cada caso únicos y personales,

especificaría en último análisis el arte del arquitecto [y eso sería] su capacidad de aprehender esos afectos de enunciación espacializada. Solo que es preciso admitir que se trata de objetos paradójicos que no pueden ser delimitados en las coordenadas de la racionalidad ordinaria y que solo podemos abordar indirectamente por meta-modelización, por rodeo estético, por relato mítico o ideológico.

Casi accediendo a admitir una categoría de enigma o misterio propia del objeto arquitectural, Guattari indica que

la forma arquitectónica no está destinada a funcionar como Gestalt, cerrada sobre sí misma, sino como operador catalítico, generando reacciones en cadena en el seno de modos de semiotización que nos hacen salir de nosotros mismos y nos abren campos inéditos de posible.

Identificamos en el párrafo precedente cómo aparece la noción de *modos* (de semiotización, o sea, de otorgamiento de sentido a la operación proyectual y a su término u objeto).

Después, Guattari ofrece un párrafo de ejemplificación existencial del cual se podría extraer una noción mucho más amplia y compleja del concepto de “programa” o “expectativa” o “deseo de proyecto”, con lo cual nuestro autor pone en el imaginario del sujeto demandador de arquitectura –no del sujeto proveedor o proyectista– una

parte sustancial de la razón fundante de alguna clase de acción arquitectural, incluso, en tal caso, no necesariamente de una acción proyectual:

Es el mismo movimiento de territorialización existencial y toma de conciencia sincrónica el que hará “trabajar” juntas cosas tan diferentes como una caja de zapatos y de tesoros, bajo la cama de un niño hospitalizado en un internado médico-psicológico, el ritornelo contraseña que quizá comparta con algunos camaradas, el lugar en el seno de la constelación particular que ocupa en el comedor, un árbol-tótem en el patio de recreación y un recorte de cielo conocido solo por el.

Hasta aquí la configuración, por así decirlo, si no de una demanda o programa, de un *deseo de arquitectura* como organización de hechos que posibiliten y potencien esas vivencias: frente a ello, ¿qué le compete hacer al proyectista? “Le corresponde al arquitecto” –sigue Guattari–, “si no componer una armónica a partir de todos esos componentes fragmentarios de la subjetivación” (del otro sujeto del proyecto, el que requiere actuación o solución proyectual), “¡por lo menos no mutilar por adelantado lo esencial de sus virtualidades!”

Pero, más allá de esa escena de articulación de deseo-proyecto, dirá Guattari que

para recomponer de este modo los territorios existenciales, en el contexto de nuestras sociedades devastadas por los flujos capitalísticos, el arquitecto debería ser capaz de detectar y explotar procesualmente el conjunto de los puntos de singularidades catalíticas susceptibles de encarnarse tanto en las dimensiones sensibles del aparato arquitectónico, como en las composiciones formales y las problemáticas institucionales más complejas. Con el fin de lograrlo, todos los métodos cartográficos serán lícitos desde el momento en que su compromiso [...] encontrará su propio régimen de autonomización ético-estética.

Desde el punto de vista de la relación entre proyecto e historia (o mejor, entre *modos proyectuales* e historia), cabe explorar el comportamiento antivitruviano de los modos de proyecto, es decir, la desarticulación del equilibrio de atributos y búsqueda de efectos de sentido y apariencia; dicho de otra manera, cómo se cuestiona histórica o poshistóricamente la idea triatributiva del modelo vitruviano, aquel que otorgaba entidad al objeto arquitectural en cuanto este resolvía de manera armónica e integrada la triple exigencia de *venustas/firmitas/utilitas*.

Aquí se despliegan dos reflexiones historiográficas posibles: por una parte, la perspectiva de historizar un repertorio de modos en cuanto cartografía de un repertorio determinado de comportamientos posibles a la hora de asumir subjetivamente un modo determinado de proyecto, y, por otra, de menor espesor histórico o mayor presentidad, que imagina el modo como dispositivo subjetivo y táctico-relacional de proyecto en la situación sociocultural contemporánea. Una lleva a un criterio macrohistórico de modalización, y otra, a un criterio microhistórico, pero ambas podrían relacionarse, por cuanto operan sobre lo que genéricamente llamamos “cultura histórica”.

En lo que sigue a esta introducción, esbozamos una caracterización de doce modos históricos de proyecto, que a la vez se presentan como pares dialécticos redefinidos de varias formas en torno del nietzscheano par apolíneo-dionisiaco, como comportamientos proyectuales que atraviesan la histórica (fuera incluso de la comprobable datación histórica concreta de alguno de los modos, por ejemplo, el ilustrado, que aludiría a la Ilustración del siglo XVIII, pero que caracteriza una modalidad rastreable para atrás y para adelante en el decurso histórico), y comportamien-

tos proyectuales que se verifican en diversas geoculturas, conscientes o no de la vigencia de tal noción fuera de su ámbito.

ATRIBUTOS/MODOS	MODOS HISTÓRICOS DE PROYECTO	
Norma-excepción	Lo clásico	Lo barroco
Utilidad-deseo	Lo técnico	Lo utópico
Clasificación-mezcla	Lo ilustrado	Lo híbrido
Novedad-ruptura	Lo moderno	Lo vanguardista
Monumento-palimpsesto	Lo autónomo	Lo heterónimo
Paisaje-máquina	Lo natural	Lo artificial

Por otra parte, en lo referente al criterio microhistórico de modalización, ya referimos, con Buchanan, al pasaje moderno/posmoderno (en sus dos y sucesivas variantes, deconstruccionista y ecologista) y, con Guattari, a la posibilidad de indagar sobre la relación entre enunciaciones objetivas (asimilables a mi concepto de “lógica de proyecto”) y ordenadas ético-estéticas o subjetivas (que se puede relacionar con mi noción de modos de proyecto, concebidos como una disposición pos-posmoderna relacionable con la crisis del capitalismo global y la emergencia del estatus de la multiculturalidad, y, por tanto, susceptible de referir a formas orbitales geosituadas de proyecto).

En la perspectiva microhistórica mencionada, cabe situar otras características, diría, de un presente-proyectual desprovisto de canonizaciones o referencias y vinculado, si se quiere, a procesos culturales que, como los que Bourriaud indaga respecto del arte conceptual actual, avanzan en verbos o acciones de modalidad de proyecto, como lo que se alude en los términos des-integrar o

pos-producir y, en general, en aceptar fragmentarismos y rupturas de la estabilidad/pregnancia/tectónica del artefactualismo urbano-arquitectónico.

Todo esto desemboca en una instancia que recién nombramos como “posvitruviana”, en cuanto desarrollo de perspectivas de saberes y prácticas posproyectuales ligadas a cierta finalización o acabamiento del potencial tecno-anticipatorio del dispositivo proyectual como elemento para un ver-antes, transformado cognitivamente en proyección de tecnologías y funcionalidades y, por tanto, también en instrumento de verificación de efectos simbólicos de lo técnico y de la anticipación de soluciones utópicas.

La recaída del pro-yecto como u-utopía articula el ver-antes con el no-lugar y lleva el proyecto en esta fase histórica a servir de instrumento para predecir/proponer el lugar del no-lugar. Pero quizá no solo quepa la clásica referencia utópica al no-lugar (es decir, a una categoría espacial), sino asimismo al pro-yecto como prefiguración espacial de lo no ocurrido (aunque políticamente deseado) en el mundo social: el pro-yecto como concreción espacial de lo no ocurrido social, es decir, una vuelta relativa a la tradición fourrieriana, pero más al servicio de planteamientos políticos: por ejemplo, un pensar-proyectual del espacio no existente para formas sociales inéditas, como la multitud o la reagrupación de sujetos en formas pos-familiares. Y también el pro-yecto como eutopía, no solo dar lugar (saturar el utopos), sino tender al mejor lugar posible, es decir, si cabe, introducir en el discurso utópico no solo la respuesta a la necesidad que no tiene (solución de) lugar, sino también al trabajo satisfactor de un estatuto del deseo.

La idea de los modos entronca con el tema de la relación entre historia y teoría como base para la conformación de una cultura proyectual; esto es una situación según la cual el proyecto nunca es una operación de *tabula rasa*,

sino siempre una meditación reelaborativa sobre la experiencia proyectual, que, si bien es propia de cada sujeto-proyectista en su contexto de actuación, a la vez es el grado de conciencia que posee sobre la historia del proyecto.

De allí que este trabajo de pretensión teórica (en cierta manera enunciable como sistematizar el análisis del *background* teórico de la arquitectura contemporánea más allá del fenómeno relativamente contingente de las lógicas, visibles ahora como las formas cognitivas que una mirada del tipo de los *cultural studies* habría permitido respecto de la arquitectura posmoderna) consiste en una *selección de motivos o temas historiográficos* en la perspectiva de montar un *observatorio o laboratorio de análisis de la experiencia histórica de la arquitectura* para ayudar a establecer lo que llamaríamos “*cultura proyectual del arquitecto*”.

Ese observatorio o laboratorio de experiencia histórica de la arquitectura se presenta, en nuestro desarrollo, como tales doce líneas (o seis pares de nociones modales relativamente contrapuestas o dialécticas) que, por una parte, atraviesan el tiempo histórico y, por otra, ayudan a comparar o analizar, en sus aspectos relacionales, manifestaciones culturales distantes en lo neocultural, por ejemplo, las relaciones, pero también las confrontaciones, entre Europa y América. Es decir, entonces, que cada modo o noción de ese repertorio de doce posturas podría ser descrito en su desarrollo histórico y también en su manifestación en diferentes campos geoculturales.

Usar algunas de esas categorías modales para revisar un linaje o genealogía histórica –por ejemplo, la larga duración del modo clásico– transforma la categoría de su condición histórica a una condición historiográfica o teórico-analítica, y tal transformación sería lo que convierte a la

categoría en parte de la cultura proyectual, o sea que la presenta no como rasgo histórico, sino como argumentación activa o vigente.

Se trata así de pensar, por ejemplo, un modo barroco que pueda reconstruir una historia larga desde un punto de vista de valor analítico-historiográfico de esa noción o condición específica y diferencial de proyectar más allá de su precisa ubicación histórica: sería como pensar o identificar un *comportamiento* barroco antes o después de la existencia estrictamente histórica del Barroco²⁶.

La intención de *articular claramente historia y teoría* (de la arquitectura y, más específicamente, del proyecto) implica situar la acción proyectual en el cruce de muchas *líneas de fuerza* –políticas, sociales, económicas, culturales–, que son aquellas que el conocimiento histórico pone en evidencia, transparentando entonces, por así decirlo, la *trama de condiciones y determinaciones* en que se sitúa genéricamente un proyecto y que hace que este forme parte de la problemática general de los siguientes mundos:

1. *mundos urbanos específicos* (es decir, determinados contextos sociohistóricos, idea que va mucho más allá, esperamos, de los contextos entendidos como geometrías o morfologías urbanas, o la mera condición agregativa arquitectura/ciudad percibida básicamente como cuestiones escalares),
2. *mundos propios de la cultura de la imagen* (es decir, el campo que abarca puntualmente los temas y motivos de las artes plásticas en diversos y determinados momentos históricos), así como el campo que podemos denominar “campo de los imaginarios sociales”, y

²⁶ En rigor, esta manipulación teórico-historiográfica de una noción histórico-estilística precisa como es el llamado “estilo barroco” fue ya explorada fecundamente por Omar Calabrese en *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.

3. *mundos propios de la cultura material*, con sus aspectos referidos a la *cualidad técnica y valorativa de las cosas*, es decir, *cómo se producen estas y cómo se consumen y se integran al circuito de intercambios y valores*).

Los modos se pueden ver y operar como (relativas) invariancias históricas, a saber, grandes categorías historiográficamente analíticas, canteras o depósitos de experiencias encuadrables en una disposición, diría, proactiva.

De todas formas, analizando la realidad de la experiencia histórica se ve que tales modos, lejos de alcanzar una estrictez canónica y operativa, siempre están en trance de mutación y transformación, haciendo, en definitiva, que cada hecho proyectual puntual, aun inscripto en tales marcos categoriales, siempre tenga un aspecto fenomenológico específico, lejos de una mecánica reproducción.

La crítica y analista de arte y literatura Graciela Speranza dice lo siguiente en el prólogo de uno de sus últimos libros²⁷:

²⁷ Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Buenos Aires, 2012, pp. 16-17. Este libro se acoge al *modus* de los proyectos taxonomistas y clasificatorios abierto-combinatorios inaugurados por Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, o Benjamin en su *Libro de los pasajes* y teorizado por Buchloh, Guasch y Didi-Huberman, repertorizando un conjunto disperso y mutable de referencias a productos-procesos de arte y escritura en América Latina, en un formato clasificatorio, pero a la vez con posibilidades de permutación y combinatoria.

Ese método, al que adscribo en este texto y también en nuestra revisión del curso de Historia de la Arquitectura que dicté en la Universidad de Buenos Aires, fue descrito, aplicado a Warburg, de esta forma por nuestra autora: "Warburg empezó a componer su serie inacabada de paneles móviles de láminas montadas sobre fondos negros y luego fotografiadas, en las que esperaba exponer el conglomerado de relaciones que observaba en las imágenes, las migraciones de formas, motivos y gestos que atravesaban fronteras políticas y disciplinares desde la Antigüedad hasta el Renacimiento e incluso hasta el presente" (p. 14). "Warburg concibió su atlas como un combate contra la clausura del nacionalismo cultural exacerbado por la guerra y la asfixia de la ortodoxia dogmática. En un rapto después de la locura se le reveló una forma del pensamiento por imáge-

La distancia, que no necesariamente es distancia física, mueve a interiorizar lo propio y matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática, con una mirada extrañada que inspira la creación de mezclas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, fomas lábiles que no derivan de la negación del origen, sino de una apertura vital y poética de las relaciones, ajena al nomadismo mercantilizado o turístico y el multiculturalismo adocenado.

En tal sentido, si la noción de lógica pudiera asociarse a las formas predominantes de darle marco teórico al hacer arquitectónico de la cultura posmoderna –incluso demarcando una relativamente clara postura de negar los procedimientos modernos, al menos en lo metodológico, si no en lo estético–, el enfoque que ahora querríamos aplicar con la noción de modo habla de una recuperación de la base epistemológica del proyecto, por así decirlo, dentro de una larga duración histórica que incluye sobre todo la consideración de una modernidad extendida (siglo XV o XVI en adelante) y también, en definitiva, aquella historia presentificable, o sea, entendible como la de experiencias que todavía tienen algún grado de contemporaneidad.

nes, cuadros proliferantes de constelaciones permutables (para un maniaco no hay nada definitivo) en los que fluyen las polaridades, las antinomias, las supervivencias fantasmales de otros tiempos que anidan en las imágenes. Para desplegar esas discontinuidades del tiempo y la memoria hacía falta una ‘mesa de encuentros’, un dispositivo nuevo de colección y exhibición que no se fundara en la ordenación racional ni en el caos de la miscelánea, y un principio capaz de descomponer y recomponer el orden del mundo en ‘planos de pensamiento’, para que así dispuesto y recompuesto recuperara su extrañeza. Eso es el *Atlas Mnemosyne*, una ‘forma de conocimiento por montaje’” (p. 15).

1

Lo clásico

1. De Grecia al Renacimiento, de Schinkel a Mies

Lo clásico podría entenderse como atributo estilístico por delimitar en un proceso histórico en el cual los productos culturales sufren cambios evo-involutivos, en cuanto aquello que expresaría un grado óptimo de equilibrio en la expresividad sociocultural emergente de diversos momentos-procesos de desarrollo histórico. Así podría ser entendida Notre Dame en el decurso tipo-evolutivo de las catedrales. También puede entenderse como *momento cero* o estadio fundante de una construcción arquetípica de la cultura occidental (por ejemplo, el templo hexástilo), al cual es preciso siempre intentar reconstruir, volviendo a contar un relato de fundación como referencia para intentos de recuperación de esencias (en Alberti o en los pre-rafaelitas) mediante procesos depurativos del lenguaje o como metatema anti-histórico para intentar acceder a una gramática básica lo más cercana posible a una manipulación objetiva de reglas y elementos (por ejemplo, en el proceso de las *arquitecturas revolucionarias*, que, proponiéndose la apropiación de una esencia estético-cultural atemporal para la relegitimación de un momento político nuevo, iría desde Boullée hasta Durand, y en las reelaboraciones que de tal proceso hicieron, por ejemplo, Tessenow, Mies, Corbu o Kahn).

Pero lo clásico, en esa reutilización política, será también un motivo expresivo de regímenes totalitarios –como se verifica en las propuestas de Speer en Alemania o con Terragni en Italia–, pero también extensivo en ese sentido a propósitos culturales de Estados Unidos y Francia de entreguerras, y hasta al proyecto de los modelos populistas-autoritarios americanos.

Lo clásico sería así un momento posible de maduración y equilibrio de toda cultura, que se manifestaría como una destilación o depuración y decantación extrema de sus ingredientes tanto constructivos como expresivos.

Esta noción de *clasicismo sin estilo* (como la que remite a la expresión “música clásica”, que en rigor es supra o multi-estilística, renacentista, barroca, neoclásica, romántica, moderna, etc.) está explorada, para el diseño en un tono conservador, en un libro de Demetri Porphyrios²⁸.

Pero también lo clásico es el momento culminante del proceso desplegado en el mundo helénico alrededor del siglo de Pericles, conjunción de clasicidad o alcance de un grado cero de pensamiento y estética. Empero, ellos no tuvieron tanta conciencia-de-sí y, por ello, es importante analizar cómo lo clásico es re-construido como programa restaurativo en el mundo renacentista y como fase histórica fundante y a la vez rememorativa de un mundo ya perdido, en Winckelman.

De tal forma, podrían configurarse elementos recurrentes que quizá atravesasen *historias largas* (como las *pathosformel* de Aby Warburg, quien las ve utilizadas en distintas culturas no conectadas entre sí, lo que da paso al proyecto inconcluso del *Atlas Mnemosyme* de tal autor y a la sistematización de las imágenes recurrentes o fantasmáticas en Georges Didi-Huberman²⁹).

²⁸ Porphyrios, D., *Classical Architecture*, Papadakis Editions, Londres, 1998.

²⁹ Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente*, Abada, Madrid, 2009.

Entre la utilización historicista del término (aplicable, por ejemplo, a los estudios de Rex Martienssen³⁰ sobre la arquitectura griega del siglo de Pericles, y no más allá de las derivaciones helenísticas del siglo IV a. C., es decir, unos tres siglos de desarrollo) y la referencia sobreestilística u ontológica de Porphyrios, existen posturas intermedias acorde con nuestra propuesta, tales como los estudios de Alexander Tzonis, Liane Lefaivre y Denis Bilodeau³¹, en los que se articulan ciertas posturas filosófico-poéticas de Aristóteles –como la idea de *taxis*, ligada a cierta connotación de monumento (objeto autónomo en el espacio formulado de acuerdo con reglas y normas), a la cual los autores belgas le agregan su concepto de “parataxis”, según el cual esa autonomía objetual se repite y yuxtapone para organizar el paisaje de la ciudad agregativa que se configura, basada en materiales clásicos, desde el siglo XVII hasta el XIX. De estas posturas, emerge una *poética del orden* (el orden entendido como las diferentes versiones estilísticas de regulación armónica de las partes) que atraviesa prácticamente la historia, por ejemplo, en torno de la resolución de problemas de borde del objeto arquitectónico exento, trabajado con las repeticiones o redundancias de Palladio o los acentos de Mies en el *Crown Hall*, tal como lo analizan estos autores.

Lo clásico también suele asociarse al lugar del *arquetipo*, el *substractum* (por ejemplo, para las disposiciones o tipos psicológicos en Jung, pero también, en su caso, los signos-cosmos o figuras mandálicas) de lo que luego debería repetirse como una *originalidad* que, como decía Gaudí, refiere a las *ontologías del origen*, y eso es lo que

³⁰ Martienssen, R., *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.

³¹ Tzonis, A., Lefaivre, L. y Bilodeau, D., *El clasicismo en Arquitectura. La poética del orden*, Blume, Madrid, 1984.

le sirvió a Laugier para una epistemología del saber arquitectural desarrollable sobre el grado cero de un origen arquetípico –en su caso, la *cabaña natural*, erigida como respuesta elemental de abrigo con los elementos ofrecidos por el mundo natural–, del cual muy rápidamente emerge la forma constitutiva del *templum* griego. De este mismo modo, también se presenta como arquetípica la arquitectura que Emil Kaufmann³² describe en su *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, en donde se postula la sobre-historicidad o inmanencia –que su autor entiende como *autonomía metalingüística*– de ciertas figuras elementales o arquetípicas que atraviesan la larga duración histórica.

Lo clásico, de todas formas, no solo refiere al desarrollo en torno de un *sistema de figuras originarias*, sino que además incluye una referencia al *devenir* –en cuanto trayecto hacia la obtención dificultosa de un momento culminante, maduro y equilibrado equivalente al cénit, muy inestable y semejante al clímax biológico, punto supremo en la calidad evolutiva de una especie– y que, por tanto, debe preservarse e imitarse, a partir de lo cual se constituye un estatuto de producción-reproducción, que es lo conocido como *canon*, siempre administrado por alguna figura de poder político-cultural, como las academias.

Sin embargo, esa ontología originaria, que se desarrolla en torno de una deriva madurativa o de búsqueda de excelencia, no logra evitar el declive de la superación de esa excelencia de cénit ni la figura de una teleología de finitud. Empero, esa imagen de *finitud* –ese coqueteo con la *muerte del estilo*– es lo que siempre logró evitar constituir todas las teorías de lo clásico: así entonces, lo clásico es también lo que suspende su propia muerte y lo que

³² Kaufmann, E., *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Gili, Barcelona, 1982 (1933).

extrema los recursos para negar todo vestigio de obsolescencia material y simbólica, a partir de la sencilla ecuación de piedra y geometría.

Una parte de tal resistencia a la decadencia orgánica debe vincularse a su asociación con el gusto de élite, siendo así que lo clásico se opone en sus poéticas discursivas al episteme de lo popular, o sea que se constituye una idea de lo clásico como sinónimo de “culto”, lo que forma cultura –*alta cultura* o de élite–, por ejemplo en torno a la construcción de conceptos tales como la *música clásica* (que en realidad es una selección de motivos de los períodos barroco y romántico), al *arte clásico* (ligado al realismo arcádico de los Luises) o la *literatura clásica* (también la modelización realizada, por ejemplo, en torno a las prescripciones teatrales de los siglos XVII y XVIII).

Lo clásico alude también al sistema estético asociado a las artes espaciales grecolatinas –sobre todo en escultura y arquitectura– como contribución y delimitación de un selecto espacio urbano central (el ágora griega o los foros romanos), que es, en principio, el espacio propio de los hombres del *otium* –o sea, las clases selectas cuya existencia acomodada y ligada al goce depende de la producción garantizada por el modo esclavista–, que podrá ser compartido, en la escena romana, en determinadas figuras de poder, con un *populum* que consume signos o comparte los criterios de una normalidad del gusto.

En el contexto de movilidad histórica que queremos aplicar en estos desarrollos, alrededor de una serie de nociones que, como lo clásico, aplica a una cierta etapa o instancia histórica concreta (por ejemplo, el arte griego del siglo VI a. C.), también cabe entender cómo el término o noción viaja a través de la historia y, por ejemplo, aparece *adjetivando* otros períodos o momentos históricos específicos de tal forma que puede hablarse de *barroco clásico*

o clasicista o de *historicismo neoclásico* o de *moderno clásico*, nociones en que la referencia o alusión a lo clásico aparecería como parte o fragmento en la otra conformación cultural: verbigracia, la subsistencia del material lingüístico clásico en la arquitectura barroca y su mayor o menor deformación o con-formación en Borromini o Bernini (como Bernini de-forma menos el material clásico, sería un barroco más clásico que el de otros) o en la manipulación de este al servicio de programas ya no burgueses o eclesiásticos, sino cortesano-imperiales en el llamado “Barroco clasicista” de la Francia del siglo XVII.

La recuperación y/o refundación de lo clásico en el siglo XV dentro del llamado Renacimiento implica acaso un similar proceso de reelaboración de materiales lingüísticos en la pintura, escultura o arquitectura, como por ejemplo se da en las instrucciones que Poliziano, secretario del Médici, hace a Boticcelli para que en sus *La primavera* y *Nacimiento de Venus* utilice ropajes y cabelleras flotantes como modo de reapropiarse de elementos asumidos y valorados como alusiones a los lenguajes clásicos, proceso de deriva de motivos que estudiará puntualmente Aby Warburg³³, como también en los elementos *nachleben* (supervivencia o vida posterior de motivos y contenidos) del Laocoonte.

Un sistema estético y un programa político-cultural que en el Renacimiento se presenta como deducido de ruinas y vestigios, lo que permite visiones relativamente filológicas, pero, en general, más bien invenciones, deducciones, interpretaciones e incluso resistematizaciones que,

³³ Warburg, A., *La pervivencia de las imágenes*, Miluno, Buenos Aires, 2014, en especial el ensayo 1, “*El nacimiento de Venus y La primavera* de Sandro Boticcelli (1893)”, pp. 27-119.

como los tratados de Alberti, se presentan como el desarrollo de una teoría al servicio de la ciudad-Estado y de sus clases o estamentos gobernantes.

Esto da paso a numerosas y diversas manipulaciones del fragmentario material clásico (por lo menos, antes de las investigaciones fundantes de criterios arqueologistas que arrancan con Winckelmann a fines del siglo XVIII), como el tratadismo de Palladio, basado en la deducción lógica más la elaboración de propuestas abstractas que revisan el material clásico para hacerlo más bien lenguaje in-temporal o trans-histórico, lo que inaugura el camino que va de Palladio a la metodología *Beaux Arts* que da paso a la *composición* como normas combinatorias para ensamblar piezas del repertorio clásico.

Y el uso de tal metodología al servicio de los mecanismos historicistas-eclécticos del siglo XIX, en que el neoclásico aparecerá como una posibilidad, entre otras, de ensamblar el modo compositivo academicista con el *ropa-je del estilo clásico*, según estipulaciones que usaron, por ejemplo, autores como Boullée o Schinkel. En ese sentido y contexto, podría entenderse al neoclásico del siglo XIX como una opción estilística que superpone al *modus* de la composición (que no necesariamente implica el modo clásico de combinar partes) el paquete ornamental emergente del lenguaje clásico.

Pero ello se produce coetáneamente a otros linajes culturales, tales como el *Romanticismo*, que aparece más bien como subjetivización emocional de lo clásico, incluso como impacto sensorial asociado a la conciencia de finitud de tal lenguaje, lo que deviene en el placer estético asociado a la *ruina* o la conformación del *gusto sublime*, estrategia discursiva romántica basada en la generación de un placer hórrido o emoción emergente de lo excesivo,

uno de cuyos motivos será la asociación entre naturaleza incontrolada y ruina o vestigio de construcciones clásicas en estado de decadencia o moribundez.

Como ya se dijo, existe también, en el devenir histórico de esta noción, una voluntad de apropiación legitimante del sistema a fin de asociarlo a determinadas estéticas políticas generalmente ligadas con momentos autoritarios, que van del *estilo Imperio* pedido por Napoleón a su equipo de *sign and form-givers*, de Percier y Fontaine hasta las formaciones del arte político del siglo XX con expresiones tan diversas como las propuestas de Troost y Speer para Hitler, los realismos localizados como los trabajos de Plečnik en Eslovenia, los planteos de Zuazo y Cabrero para Franco, las arquitecturas de Piacentini, Piccinato, Lapadula o Guerrini (sin dejar fuera a Terragni, Libera y Pagano) para Mussolini, el proyecto de Azema, Carlu y Boileau para el Palacio de Chaillot en la Tercera República Francesa del 37, y hasta aportes de Harrison en la era de Roosevelt.

Lo clásico en la modernidad emerge, como dijimos, en forma de *adjetivación*, sea para operar como anti-retórica ornamental, por ejemplo en las obras de Tessenow, Loos o Mies, o como en la perduración de criterios compositivos de las *Beaux Arts*, por ejemplo en las primeras obras significativas de Le Corbusier o en Asplund y luego conectado con el esencialismo tipologista rossiano.

2. El canon griego

Las contingencias históricas que generan la experiencia griega recogen una serie de vertientes culturales, desde las creto-micénicas hasta los diferentes pueblos nórdicos invasores cuya fusión encuentra una cierta síntesis en un territorio acotado como la Hélade: un conjunto de unos

1.500 asentamientos de características urbanas a no más de 40 kilómetros de la costa marina. La consecuencia será una constelación de pueblos con cierta autonomía y control, en cada caso, de un cierto *hinterland* productivo, aunque, a su vez, dado el carácter cuasi insular, con netas tendencias a los intercambios e interrelaciones, a veces de tipo comercial y pacíficas, y otras, las más, de naturaleza bélica y expansiva.

Otra particularidad es el conflicto estructural con los persas, que será un factor histórico externo que influenciará los procesos tendientes a la federación de ciudades-Estado, lo que ocurrirá bajo la hegemonía variable de tres ciudades (Atenas, Esparta y Tebas).

El desarrollo de la noción de ciudad-Estado podrá tener distintas manifestaciones particulares, desde el enfoque monárquico-aristocrático espartano hasta el modelo democrático restringido de los atenienses. Sin embargo, prevalecerán algunas características sociales comunes, como la *esclavitud* (en Atenas había 40.000 ciudadanos y 100.000 esclavos, manteniéndose una relación 1-2 en ciudades, más desnivelada todavía en campos productivos o en minas como Laurión) y la *militarización* de la sociedad (con un segmento basado en ciudadanos libres, básicamente artesanos –los hoplitas o infantes, una cuarta parte de esa población– junto a los ilotas, que eran esclavos, además de las fuerzas navales que en Atenas eran unos 12.000 remeros, primero ilotas y luego liberados y devenidos tetes). En el caso ateniense, el rol reincidente de los tiranos (generalmente, uno de los generales aristocráticos que comandaba esos ejércitos desprofesionalizados) o la institución no permanente del arcontado dará lugar a mejoras sociales y una reducción de la conflictividad política interna, auspiciándose la producción agrícola, el artesanato y el comercio.

En ese desarrollo emergen nuevas clases sociales (los metecos o los clerucos, por ejemplo) que activan aun más la producción primaria y también la expansión colonial basada en una estrategia de fundación de ciudades que permite establecer cabeceras de captura de nuevos esclavos, tanto como diversificar y expandir el comercio.

El modelo de estado urbano, con ciudadanos libres, genera un alto desarrollo institucional y una estrategia de desarrollo y ordenamientos de los asentamientos. La ciudad, salvo en los casos de la planificación colonial, es resultado de la acumulación bastante irracional tanto en el trazado general del tejido como de la zonificación en general. El Estado tendrá, sin embargo, interés en financiar, definir y participar en ciertas piezas urbanas, como las acrópolis, las murallas, los puertos, las ágoras, etc.

En los casos en que participa el Estado, suele garantizarse una discusión pública de las acciones con alta participación, sobre todo en el debate sobre el financiamiento de tales elementos, dado su incidencia relevante en la economía urbana. El desarrollo social y político y su expresión urbano-ciudadana se articulan con el alto desarrollo cultural capaz de alcanzar alta cotas del pensamiento especulativo, a veces con finalidades políticas como la retórica sofista, a veces más orientado a fundamentar sistemas éticos y prescripciones estéticas.

La importancia de la noción de *tekné* –entendida como la capacidad de reproducir ciertos elementos canónicos sustentados en un principio de *mimésis* o imitación de la naturaleza de características antropocéntricas (dado el modelo mito-politeísta de su religión)– funda un soporte metodológico para la producción artística alta.

En este contexto, la arquitectura como disciplina tendrá su organización institucional y desplegará estrategias proyectuales básicamente concentradas en el diseño de

los templos y santuarios o recintos religiosos, aplicando conceptos canónicos como lo descripto bajo la noción de orden (sobre todo sistemas geométricos de proporcionalidad que regula el ensamble de despiece lítico devenido de antiguos diseños madereros) que, sin base de creatividad subjetiva, puede empero desarrollar innovaciones o *performances* tipológicas de obra en obra basadas en el régimen experimental de la *tekné*. La ciudad no tiene plan riguroso, y más bien es de carácter aditivo, incluyendo la práctica de artesanos menores destinados al relleno empírico de los tejidos, y promoviendo soluciones domésticas de escasa calidad en cuanto a su espacialidad interior.

3. La difusión helenística

Se trata de la primera gran manifestación imperial en el marco de las experiencias de la clasicidad y de los modos de producción esclavistas antiguos. Precisamente, una de sus características es la relativización del peso del esclavismo tanto en comparación con las ciudades-Estado griegas, como con el ulterior Imperio romano.

La difusión del modelo helenístico, desde el punto de vista político y militar, tiene que ver con la decadencia de la experiencia griega clásica, pero también de las antiguas organizaciones comunales estatalistas mesopotámicas y egipcias, las que sin embargo guardan suficiente potencia cultural como para hibridar el *helenismo alejandrino* originario y dar por resultado el *sincretismo griego oriental* que tipifica todo el helenismo, desde la política al arte y la cultura.

El signo característico de esta fase es la organización imperial y la expansión territorial apoyada en una estructura militarizada, proceso que arranca desde los macedo-

nios, un pueblo relativamente atrasado y marginal de la Hélade, lo cual explicará cierta mezcla de arcaísmo (de elementos tradicionales griegos) como de innovación (resultante de la fusión con elementos orientales que a la postre resultarían decisivos).

La expansión se verificará mediante el avance militar conquistador de pueblos que mantendrán, en cada caso, cierta autonomía relativa, combinado con una estrategia de control basado en la fundación de ciudades y, en algunos casos, la reorganización o transformación profunda de ciudades preexistentes.

Esa fusión greco-oriental se expresará mediante el predominio de las formas griegas en la esfera urbana y de las formas orientales en la esfera rural, lo que provocará cierta ruptura de las fuertes relaciones campo-ciudad helénicas y una diversificación de los modos productivos, de forma que aparece, por ejemplo, el formato de arrendamiento de campos junto a la persistencia de modos concentrados de propiedad estatal monárquica, que, en algunos casos, prefiguran características propias del ulterior feudalismo. El modelo relativamente federado de subpoderes regionales dentro de la organización imperial se expresará en la institución de las *diadoquías*.

Las grandes ciudades imperiales se transformaron por la movilidad de las fuerzas ocupantes, y también con la convivencia de diversos extranjeros, lo que favoreció una diversificación de la estructura social y, más aún, un desarrollo de culturas híbridas y pluriétnicas que, en los centros más dinámicos y prestigiosos -Alejandría, Pérgamo, Antioquía, etc.-, derivó en tendencias a la experimentación cultural, intelectual y científica, y a una creatividad e innovación que podría entenderse como proto-metropolitana con efectos de disolución de los modelos canónicos del

clasicismo y de despliegue de estéticas rebuscadas, mestizas, así como en anticipaciones de conductas barrocas junto a innovaciones tipológicas exasperadas.

Así, estas características explicarán tanto fuertes movilizaciones territoriales de transmisión de novedades, como, al contrario, tempranas apetencias por la concentración y clasificación de objetos diferentes, lo que dará lugar a la fundación de instituciones que dan cuenta de esa voluntad acumulativa, tales como el Museo, la Biblioteca o el jardín zoobotánico de Alejandría.

El modelo imperial también cambiará a favor de cierta internacionalización de la noción de ciudadano, la complejización de la burocracia de Estado y el desarrollo del comercio, las finanzas y los intercambios lejanos. En lo referente a la arquitectura, también habrá cambios institucionales relevantes, tales como mayor interés en la especulación teórica y en el registro sistematizado de las diferencias regionales, en el desarrollo de nuevos programas y tipologías (incluyendo, en este caso, una transformación cualicuantitativa de algunas tradicionales como los templos: Apolo en Dídima será cuatro o cinco veces más grande que el Partenón), una profundización de los saberes tecnológicos, muchas veces relacionados con una ampliación del acceso a nuevos materiales y un avance en normativas que se vincula con más libertades y audacias experimentales en los desarrollos tipológicos innovativos, lo cual redundará en la pérdida de los antiguos cánones, sobre todo de aquellos ligados con el sistema dórico.

4. El orden urbano-arquitectónico en Alberti

En cierto sentido, lo clásico se (re)define e instaura como tal en el Renacimiento, entendiéndose como una conjunción de lo apolíneo, signo de no tensión y clave de belleza y armonía, posibilidad de la verdad única y cognoscible en que la norma se vislumbra como pacificación, y, por tanto, hay que procesar el conflicto subyacente mediante su resolución/ocultamiento/expresión. Esto lleva a la deriva entre lo clásico (como relativa reconstrucción historiográfica) y el clasicismo (como programa teórico).

En cuanto tal, este va a operar a la vez como lenguaje, como estructura profunda a nivel de figuras arquetípicas, como lógica cultural del desarrollo burgués entre 1400 y 1800, como cuerpo normativo para estipular cierta identidad entre clasicidad, naturaleza y razón, forma de control de la realidad fijando un modelo de universalidad asociado a la racionalidad y la armonía, y como complementariedad entre razón y mito.

Autores como Manfredo Tafuri, Rudolf Wittkower, Pierre Francastel o James Ackermann considerarán el clasicismo como *laboratorio* donde se ensayarán, entre otras cosas, la perspectiva y la tipología. Alberti y su noción integrativa de (nueva) arquitectura y ciudad promoverán una teorización completa del clasicismo como justificación filosófica, expresión trascendente y conflicto, tanto como verdad que buscar.

La recuperación clásica efectuada por Alberti abarca el primer intento de sistematización de un corpus y su filología, asumiendo el clasicismo como forma de control de la realidad, medio de legitimación social y formulación del mito de la identidad entre antigüedad y naturaleza, recuperación a entenderse, por tanto, como operación ideológica basada en cierta simulación, salto o disrupción

temporal, aunque, en otro sentido, la recuperación clasicista se propone como continuidad natural de la tradición histórica, salteándose cuidadosamente el barbarismo medieval o seleccionando en este los pocos momentos de articulación con la antigüedad griega.

Alberti concibe, en un sentido, al *clasicismo como consenso* a base de imaginar la identidad entre clasicismo, razón y naturaleza y una relación de armonía de macro y microcosmos basada en la mimesis y la similitud, centrada en el ideal civil neoplatónico, aprovechándose, en tal sentido, de la transmisión del legado griego que aportarán los sabios que huyen del colapso de Constantinopla en 1453.

La belleza se entiende y produce como armonía, en que, sin embargo, cabe distinguir una *belleza celeste* y una *belleza terrestre* articulada en lo apolíneo de un lenguaje concebido como estructura transparente y como *conveniencia* y *decoro* en la relación ética-estética, con base en la *concinnitas*, *finitio* y *collocatio*, términos retóricos que vinculan forma y contenido a base del número, aunque no exento de niveles de hermetismo.

En otro sentido, quizá contradictorio o aun complementario, Alberti también entenderá el *clasicismo como conflicto*, a través de la introducción de la idea de crisis por tratar o resolver y del manejo de tensiones entre norma y variación y la recurrencia a ambigüedades, contaminaciones y superposiciones formales y programáticas que pueden suponer, en el tiempo, la pérdida de los ideales humanistas. Su prescripción de varias alternativas para intervenir en los monumentos antiguos describe el arco de posturas variadas que ligarán proyectos nuevos con organismos clásicos.

El programa teórico de las numerosas incursiones tradísticas de Alberti se eslabona con los momentos experimentales de proyectos como Santa María Novella de

Florenzia, San Francisco de Rímmini, Sant'Andrea de Mantua o San Sebastián de Mantua, obras religiosas junto a intervenciones civiles de fuste urbano, como el Palazzo Rucellai. Su rol como sacerdote (fue por 30 años escritor de las instrucciones de los papas a los obispos, cargo llamado "abreviador apostólico") lo alejó del trabajo práctico de la arquitectura -nunca se acercó a una obra- y en cambio lo motivó a escribir más de 25 libros, algunos en latín culto y otros en vulgar, como los diálogos satíricos muy populares *Momus*, *Theogenius* o *Intercaenali* o el erudito *De re Aedificatoria*, que hacia 1450 emergió como el tratado definitivo acerca de la clasicidad moderna renacentista.

5. Villa y territorio: Palladio

La actividad teórico-práctica de Andrea Palladio (1502-1580) -nacido Andrea di Pietro della Góndola- se inscribe en el período histórico de la pérdida de protagonismo naval del Véneto a manos de los otomanos, que concluirá con el triunfo de Lepanto en 1571. Para entonces, Venecia se había reciclado en un Estado de base agrícola a fuerza de desecar los numerosos pantanos inundables de su territorio, y de aclimatar las especies descubiertas en América, como la papa o el tomate.

Esta circunstancia histórica, dentro de otros fenómenos como los arranques de movimientos heréticos, y desafiando el poder vaticano, requerirá un despliegue técnico e ideológico que se basará en modo relativamente análogo a la operación medicea de más de un siglo anterior, al *corpus* clásico reescrito para beneficio múltiple tanto como expresión del poder económico, como herramienta técnica más allá de la trascendencia, como método o praxis y como norma transmisible y utilizable en

otros contextos dentro de un programa territorial expansivo. Palladio es, en principio, una consecuencia de ese enfoque, y, avanzada su carrera y consolidado su prestigio, un referente o protagonista.

Estas vicisitudes explican una reelaboración veneciana del clasicismo entendido como representación o espejo del orden natural (basada en una identidad clasicismo-naturaleza), en el cual la *contemplación* –como actividad filosófica, artística y hasta técnica– se concebirá como una especie de armonía con lo natural, atribuyéndole a la naturaleza, más que una condición por conjurar, una función más bien pedagógica, en parte basada en cierta relativización del ideario cristiano creacionista a favor de herejismos neopaganos y panteístas, lo cual habilita experimentos de integración de naturaleza y artificios (tanto componentes habitables, como operaciones territoriales y, en general, toda la cultura material) resignificados y ensamblados según los códigos clasicistas, y, por tanto, adjudicando al sistema de lo clásico revisado el rol de operar como forma de *control total del territorio*.

La asimilación del saber clásico –sobre todo cierta lectura de los legados platónico y aristotélico– debe ligarse a la frecuentación que este hará de la academia-cenáculo de Gian Giorgio Trissino, quien lo bautiza Palladio como referencia a Palas Atenea, le organiza su viaje romano-helenístico (del cual devendrá, en 1554, su publicación recopilatoria e interpretativa de sus ruinas: *L'Antichita di Roma*), así como le asigna al menos la coautoría del diseño de la Villa Trissino en 1534.

Menos conocida es su tarea de proyectista territorial³⁴, en la que une otras referencias ideológico-culturales –bajo el modelo de *Las Geórgicas*–, así como tareas de vasto

³⁴ Veáanse los ensayos al respecto de Manfredo Tafuri, en *Retórica y experimentalismo. Arquitecturas de los siglos XVII-XVIII*, Sevilla, 1978.

alcance, que comprenden ingenierías hidráulicas, formas de organización de la agroproducción, como también alusiones a la sistematización tipológica junto a la legitimación social dentro del proceso de reconversión económico-productiva y social en el Véneto.

Palladio, ya en pleno momento manierista, pero restringiendo los excesos subjetivos típicos de su época, se interesa en la relación entre tipología y creatividad, o sea, en las relaciones entre norma y variación, lo que instaura una nueva definición para el clasicismo del 500 que se trasplantará con notable fructificación al llamado “palladianismo inglés”, antípoda del exhibicionista barroco afrancesado del siglo XVII, merced a la propagandización que desarrollarán Iñigo Jones y Lord Burlington.

Este talante simplificador y estilizado del clasicismo –que Palladio completará en su *I Quattro Libri*, de 1570– planteará un desarrollo normativo tanto intemporal como universal, basado en un elogio a la transparencia tanto simbólica como metodológica (que los ingleses reelaboraron a su vez en programas rurales y urbanos de diversas escalas que incluso alcanzarían a exportarse a Estados Unidos, sobre todo debido al interés de Jefferson por estas temáticas). La esencialización de los elementos de la combinatoria del repertorio clásico que Palladio manualizó sirve además para pruebas y experimentos, para desplazamientos y extrañamientos, aplicados sobre todo en la serie de las villas donde destacará como revulsiva la reutilización laica del lenguaje clásico de los templos.

6. Historicismo, eclecticismo, academicismo: Viollet, Schinkel, Durand

Una cierta paradoja del desarrollo de las ideas románticas (vía Rousseau, Schiller, Goethe o Fichte) –basadas en una reacción a la cultura histórica dominante en el siglo XVIII y a las ideas más o menos canónicas del sistema racionalismo/Ilustración/clasicismo– es que desarrollará un enfoque que, por una parte, exagera cierto racionalismo basado en un balance o cálculo entre motivo y efecto, por ejemplo en torno del montaje de la *estética de lo sublime* (teorizada por Burke y expresada, por caso, en la pintura de Friedrich), que consiste en obtener un grado extremo de emocionalidad con base en un incremento de los estímulos más allá de criterios canónicos de belleza o armonía, pero, en definitiva, dependiendo de ellos, solo que aumentados en versiones paroxísticas.

Esta prioridad en lo subjetivo y en despertar emociones sentimentales o propias de los sentimientos (incluso activando los mecanismos múltiples de la percepción), estimulando además figuras anómalas tanto en la producción de cultura –el *genio*–, como en el consumo de ella –el placer malsano por lo oscuro/horroroso/oculto, etc.– no puede verse como subversión definitiva del paradigma de lo clásico, sino más bien como una *ampliación* de tal paradigma según el enfoque dicotómico que Nietzsche (si se quiere, un “romántico terminal”) propondrá en el *par apolíneo/dionisiaco*, polaridad que viene a resignificar una idea de clasicidad más compleja, tal como el mismo Nietzsche lo expondrá en su incursión historicista sobre la temática de la tragedia griega: debe tenerse en claro que, para el sistema nietzscheano, lo clásico es la tensión u oposición entre ambos polos, y cometeríamos un error si pensáramos que *lo clásico* es sinónimo de *lo apolíneo*.

Poetas románticos por excelencia, como Byron, Keats u Hölderlin, van a reelaborar materiales narrativos y motivos del corpus grecolatino, y la misma palabra “romántico”, quizá acuñada originalmente por Boswell, refiere a una entidad de *inefabilidad* que para manifestarse debe ser escrita o novelizada, de donde (por la palabra francesa “roman”, que significa “novela”) devendría esta noción.

Algunas consecuencias del espíritu romántico fueron la *pasión historicista* no desligada de una voluntad *volksgeist* populista y de intereses políticos racionalistas (incluso conservadores o retrógrados, como en la propuesta de renacimiento feudo-cristiana en Chateaubriand), y la apetencia de *combinatoria de materiales diversos* en el eclecticismo filosófico de Victor Cousin, pero, más allá de ello, en el eclecticismo academicista o la renovación del interés reproductivo de los saberes canonizantes académicos –más interesados en garantizar la capacidad de proyecto que la evaluación crítica de la eficacia de las normas–, se convertirán todas en alimento de una *restauración de ideas racionalistas* de cara a la fundación del pensamiento que ahora llamamos “modernidad”. Es importante situar el espacio poético del Romanticismo en conjunción con el espacio político de la *restauración monárquica* europea, motorizada por Metternich en los Congresos de Viena de 1808.

El caso de Viollet-le-Duc (1814-1879) –fundamentalmente conocido en los últimos tiempos como uno de los referentes de la restauración de monumentos, en tal caso el más interventivo y agresivo, en oposición con el talante meramente conservativo-especulativo de Ruskin– destaca por su oposición frontal a *Beaux Arts* (se formó en politécnicas y solo dictó en BA un curso de Historia que duró pocos meses), que, sin embargo, lo hizo punto de apoyo teórico para muchos de los primeros innovadores del

proyecto moderno, como Shaw, Horta, Guimard, Gaudí o Wägner, quizá por su intención de fundar una historicidad científicista y por pensar que lo estético es subsidiario y tributario de lo técnico.

Su apología medievalista tiene más bien un aliento iluminista que se apoya en el elogio de los procedimientos goticistas-racionalistas, no de lo cristiano como ideología: de hecho, a pesar de ser arquitecto estrella de las restauraciones de Vézelay o Notre Dame, no vacila en renunciar a esos encargos eclesiásticos cuando pasa a frecuentar al laico Napoleón III, argumentando *ausencia de fe*. Sus escritos pseudoeruditos –al ser un fanático coleccionista y un gran viajero, escribió una veintena de obras, la mayoría catálogos supuestamente definidores de corpus específicos de *cultura material*, como los dedicados a armas y muebles medievales o al *arte ruso* (arte de un país al que nunca fue)–, como el *Dictionnaire d'architecture* o *Entretiens sur l'architecture*, escritos fasciculados que le llevaron cada uno una decena de años, representan la consagración del racionalismo enciclopedista en la arquitectura del siglo XIX y un adelanto notable al cauce cartesiano de la modernidad más dura, lo que, al margen de sus amistades románticas, como Mérimée, lo había llevado, en la célebre restauración de Pierrefonds, a extinguir su potente estatus de ruina (era el sitio de peregrinación romántica por excelencia).

El prusiano Karl Schinkel (1781-1841), nacido en cuna humilde, se convierte en heredero de la línea neoclasicista de la familia Gilly y va a cultivar una corriente de austera referencia neogriega, dada su necesidad de ofrecer a la corona prusiana un discurso estilístico imperial que, sin embargo, debía diferenciarse netamente del gusto francés, la potencia antagonica.

Diríase así que Schinkel alcanza una veta de protomodernidad programáticamente relacionada con una necesidad ideológico-política, lo que lo liga a trabajos bastante polares, tales como el proyecto irrealizado de la Nueva Acrópolis –que pretendía convertir el viejo monumento en la sede del Reino de Grecia–, la aventura neogótica de la iglesia de Friedrichswerder (1824), la Torre del Stolberg (proyectada en 1843 pero construida medio siglo más tarde, después de la Eiffel parisina, de la cual sin duda es precedente) o los grandes monumentos neoclásicos, como al Altes Museum, la Escuela de Arquitectura – destruida en la Segunda Guerra Mundial y ahora rehecha– o el arreglo de la Schauspielhaus y las capillas gemelas (1820). Todo esto, sin embargo, también se mezcla con sus trabajos pictóricos (quería ser artista antes que arquitecto, pero desistió cuando vio un cuadro de Friedrich) o escenográficos, como la arquitectura teatral para *La flauta mágica* mozartiana, en la que tuvo que departir con el ocultismo masónico del músico.

Jean Nicolás Durand (1760-1834) es como un exponente tardío del grupo de los *revolucionarios* (trabajó bastante en el taller de Boullée, de cuya tematización filológica libre depende su manejo protorracionalista del repertorio neoclasicista y la confluencia de lo clásico en la modernidad, que centralmente debe adjudicarse al tándem Boullée-Ledoux), el de más fortuna manualizante y pedagogo, ya que sus libros –el *Recueil*, que es una antología comparativa, y fundamentalmente el *Précis*– toman el recaudo de erigirse en los codificadores más didácticos del método *Beaux Arts*, lo que se explica por el talante científico que Durand acuñara en la École Polytechnique, donde enseñó por largo tiempo.

El *Précis de leçons d'architecture*, un pequeño libro de láminas que elaboró por más de una década, es el tratado que estipula el llamado “trabajo de la *composición*” como modo combinatorio de articular las partes o elementos emergentes del análisis, el cual abordaba cada programa (muchos de ellos nuevos o utópicos), pero no desde un grado cero creacionista, sino desde el conocimiento razonado del material clásico. Y la composición –que era un trabajo de *planta*– podía revestirse, como concesión a las necesidades comunicativas que planteaba la diversidad lingüística ecléctico-historicista, mediante un calzado de diversos ropajes ornamentales por resolverse en los *alzados*. La importancia del *Précis* en modernos de estirpe clasicista –como ciertas cosas de Mies, Kahn o Corbu, y mucho más en Behrens, Garnier, Berlage o Tessenow– es fundamental.

7. Protomodernidad clasicista: el caso Tessenow

La cesura entre la importancia histórica que tuvo en vida y la fortuna historiográfica escasa que su posteridad le deparó hacen del germano Heinrich Tessenow un caso singular, seguramente porque tuvo de discípulo-asistente de cátedra en Berlín-Charlottenburg, entre 1926 y 1932, al luego tristemente célebre Albert Speer, arquitecto personal del Führer y después ministro de Armamentos del Tercer Reich.

Paradójicamente, Speer no solo se salvó del casi seguro fusilamiento en Nüremberg, sino que se convirtió en un discreto objeto de interés no exento de cierto placer mal-sano acerca de la obediencia debida y otras yerbas, y su

propio hijo no tuvo inconvenientes para regentear uno de los más grandes despachos arquitectónicos alemanes de la posguerra hasta hoy.

Otro discípulo de Tessenow, mucho menos conocido, fue Otto Königsberger, quien iba a ser un importante urbanista en el equipo del marxista Ernst May, en la *roja* Fráncfort y luego en las brigadas soviéticas que proyectaron Magnitogorsk.

Tessenow, nacido en Leipzig, de familia humilde y padre carpintero en 1876, no tuvo, a tenor de sus contribuciones, un destino histórico de reconocimiento, a pesar de que Speer hubiera declarado acerca de la franca postura antinazi de Tessenow y de que haya acabado su vida en 1950 enseñando en Berlín bajo la aquiescencia soviética, que en este punto no regalaba nada.

Quizá el descrédito y “ninguneo” moderno de Tessenow no pasó por tal o cual ideología (los volátiles y frecuentes cambios de postura de Corbusier, en ese aspecto, jamás perjudicaron su reputación), sino por cierta postura que frente a la arquitectura podía entenderse como opuesta al programa reformista frontal del urbanismo racionalista, traspuesto en sus ideas –emblemáticamente en Mies e Hilberseimer– a una ajustada eficacia capitalista.

Tal vez, Tessenow, un declarado nacionalista y tradicionalista que empero pecaba de progresista social y popular, en contextos norteamericanos hubiera decantado como populista, pero sin que ello significara pérdida de su vocación de progreso ni compromisos antidemocráticos.

Luego de estudiar en Leipzig y Múnich, Tessenow se afincó en la Escuela Técnica de Arquitectura de Berlín, y allí regentó un vasto taller que confrontaba con su colega didacta Hans Poelzig. Si Poelzig representaba, en su perfil expresionista, el ala más experimental y creacionista (era el taller más prestigioso y el que tenía más alumnos),

Tessenow proponía ya un centramiento en arquitecturas espartanas, sobre todo alrededor de un tema recurrente –casas obreras en pequeñas ciudades– y del lema con que prefería organizar su pensamiento: “Lo decisivo es siempre el mínimo gasto”.

La postura de Tessenow fue plasmándose alrededor de una compleja imbricación de ideas, desde el pesimismo del fin de la civilización de talante splengeriano, hasta el naciente pensamiento fenomenologista que decantaría en las críticas a la cultura metropolitana de Heidegger. Todo orbitando un elogio de la modestia burguesa (propia del antiguo burgués o habitante del burgo medieval) y la búsqueda de cierto entronque del esencialismo arquetípico griego y la frugalidad Arts and Crafts; este último fue un tema del que cobraría información de las experiencias británicas cuando compartió con Herman Muthesius, el célebre factótum del *Werkbund* derivado de su conocimiento de los talleres artesanales ingleses, el diseño de la ciudad-jardín de Hellerau, cerca de Dresde, trabajos que empezaron hacia 1908.

Allí, las tareas de Tessenow fueron la realización de varias residencias (compartiendo estos encargos con el célebre arquitecto *jugendstil* Oskar Riemerschmid), todas de empaque clasicista, así como el célebre Instituto de Gimnasia Rítmica –que tuvo dos proyectos distintos y que se inauguró en 1912–. Antes de su *opus magnum*, que fue esa escuela, había hecho otras dos, las de Sternberg (1902) y Lichow (1903), también conocidas por el rigor compositivo clasicista y la depuración ornamental que lo hacían tan protomoderno como, por ejemplo, Behrens.

De su paso por la enseñanza, tiene algunos momentos que aquilatan las dudas de los historiadores políticamente correctos, como su asociación con Paul Schultze-Naumburg en el taller artesanal Saelecker Werkstätten

hacia 1904: Schultze más tarde escribió su opúsculo *Kunst und Rasse* (Múnich, 1929: *Arte y Raza*, su título hace ya presumir su filiación nazi). Y otros como los de sus publicaciones didácticas, tales como *Der Wohnhaus Baum* (1908) o la más conocida *Hausbau und Dergleichen* (1916), que fue traducida y prologada por Giorgio Grassi³⁵, su más conocido apologista contemporáneo, bajo el título *Osservazioni elementari sul costruire*, libro que fue muy influyente en la *tendenza* italiana y en los dos libros del propio Grassi (*La construcción lógica de la arquitectura* y *La arquitectura como oficio*, que ya desde sus títulos hacen resonar el ideario tessenowiano). Este había elaborado su texto escolar con los célebres y despojados pequeños dibujos de línea que muestran interiores o portadas de las pequeñas casas burguesas en los pequeños pueblos, tema predilecto del alemán.

Grassi fue uno de los ganadores del Premio Tessenow, instituido desde 1962 para homenajear al ultrarracionalismo clasicista y despojado, así como a los frequentadores de la construcción elemental: Souto de Moura, Zumthor, Fehn, Navarro o Chipperfield también lo ganaron en otras ediciones, como asimismo el sociólogo americano Richard Sennett³⁶, que no casualmente escribió el libro *El artesano*, que remite a un reconocimiento de los cultores silenciosos de la buena cultura material.

Así como Grassi lo elogió y lo puso en la línea protagonista de su tipologismo, en Estados Unidos, alrededor del escrito de Michael Hays³⁷ y el grupo de Princeton, se renovaron las diatribas sobre su posible encuadre a favor de un enfoque fascista de la arquitectura, indudable tiro

³⁵ Grassi, G., *Osservazioni elementari sul costruire*, Angeli, Milán, 1974.

³⁶ Sennett, R., *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.

³⁷ Hays, M., *Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Proto-fascism?*, editado en la revista *9H*, 10, 1989.

por elevación, dicho sea de paso, al grupo milanés de Rossi/Grassi. La disyuntiva de Hays entre crítica capitalista y profascismo no despeja una evaluación retrogradista de este personaje de *modernidad incómoda*.

García Roig, Lahuerta o Montaner en el ámbito español, y antes Julius Posener, lo habían caracterizado como artífice de una idea algo romántica de *ambiente total* exento de la redundancia técnica de lo industrial tanto como crítico tenaz de la *gran ciudad* –*grosstadt*–, así como del medievalismo aldeísta de los villorrios –*dorfstadt*–, para centrarse en su elogio de la vida sencilla de la *kleinstadt*, la pequeña o mediana ciudad de provincias en donde lo moderno se funde y enmascara con lo tradicional. La proto-urbanidad acumulativa de una arquitectura residencial de casas burguesas-populares que fueran contextuualistas de la pequeña ciudad histórica implicó una postura de modernidad antiheroica y distante de cualquier vanguardismo.

Lo barroco

1. Barroco: primer estilo globalizado

El modelo de estéticas dualistas de matriz nietzscheana –en torno a sus propios escritos sobre el momento grecolatino, explicable según la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco (que quizá históricamente estaría aludiendo, con un mismo uso de materiales imaginarios, en este caso mitológicos, a una fase griega en clave de *tragedia* y a una fase romana en clave de *comedia*)–, que prevaleció en una larga saga de tratadistas, como Burkhardt, Wölfflin o Riegl, se extiende a toda una historiografía de la modernidad que continúa con tales oposiciones básicamente en torno al par racionalismo/expresionismo.

Podría verse esta dualidad también, o más bien, como una sucesión de formulaciones retóricas según las cuales una estrategia de retórica clásica –entendida como operación canonizada de determinadas combinaciones de elementos según reglas que aseguran *efectos*– es discutida y reelaborada por estrategias críticas de tales retóricas que apelan a procedimientos supuestamente de más efectividad comunicativa, por caso, el uso de las *alegorías*. El uso o abuso de estas sería, según Benjamin, explicativo de un producto cultural *sui generis* –el *drama barroco*– de finalidad ideológico-política tanto como el desarrollo de corpus herméticos barrocos (Anasthasius Kircher, Robert Fludd), sistematizaciones discursivas del repertorio

simbólico (Cesare Ripa) o el aparato manualizado del arte y la ritualidad jesuítica (visible desde las *Instrucciones* de San Ignacio hasta las recomendaciones contrarreformistas de Trento y las propuestas escénico-teatrales de Andrea Pozzo).

Desde el siglo XVI, ese complejo expresivo se torna global como discurso de acompañamiento de la expansión colonial en cuanto estrategia de *propaganda fide*, pero también planteará argumentos para una poética que tendrá diversificados cultores modernos (Olbricht, Behrens, Lissitzky, Mendelsohn, Wright, Venturi, Graves, Koolhaas, etc.) en una veta de modernidad hiperdiscursiva y de una pretensión comunicacional que requiere suplementos extradisciplinares: a este recalentamiento discursivo del sistema de las imágenes se referirá Serge Gruzinski en sus estudios americanos, y Marshall McLuhan formulará un análisis completo del giro moderno de la esencia a la representación basado en la subalternidad que el contenido o mensaje tendrá respecto del continente o la *mass-medium*.

El español José Luis Brea ha desarrollado la noción del giro retórico o comunicacional para dar cuenta de esta tendencia a basarse en una discursividad anclada en las imágenes³⁸ en *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo* y en *Nuevas estrategias alegóricas*, cuestión que Peter Burke³⁹ desarrollará desde su mirada de historiador en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Por su parte, Rosalind Krauss se avendrá a reformular toda la moder-

³⁸ Brea, J. L., *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2007; *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.

³⁹ Burke, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005.

nidad estética reubicando el motor racional de lo ideativo en los fenómenos visuales y ópticos ⁴⁰ en su *El inconsciente óptico*.

En el siglo XVIII, adviene además una recreación de la antigua disputa entre realismo e idealismo, en la forma de una confrontación estético-ideológica entre objetividad científica y subjetividad romántica: este segundo polo –el *Romanticismo*–, más bien ligado a la *emoción* (del *sujeto receptivo*, historiadores y críticos, público en general) y la *expresión* (del *sujeto propositivo*, artistas en general), alarga y profundiza, por así decirlo, la tradición instaurada en la idea del Barroco, tal vez como oposición macrohistórica a lo clásico.

Podría pensarse a lo barroco como una cara de la moneda dual del clasicismo, como lo asociado a lo dionisiaco, con su interés antiarmónico e inestable por la tensión, la desmesura y la búsqueda de cierto efecto en la sensibilidad de los sujetos implicados en la producción y consumo de sus objetos, y, por tanto, como una corriente a la vez visualizable como expresión de la diversidad descubierta, de lo exótico y de una nueva medida del mundo. Esto lo definirá como lógica de producción cultural del absolutismo cortesano y como despliegue y crisis del sistema del clasicismo basado en sus técnicas de saturación, acumulación, superposición, disolución, contaminación y ambigüedad, y en la vocación de ruptura entre realidad y apariencia, tendiente a proponer una idea del mundo como representación, tal cual se evidenciará en propuestas tan divergentes como las de Kircher, Calderón, Pozzo o Arcimboldo, y en su común afecto por el anamorfismo,

⁴⁰ Krauss, R., *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.

el espacio ilusorio y la relación entre retórica y teatralidad, lo que atraviesa análisis tan diversos como los de Giulio Argan, Anthony Blunt o Gilles Deleuze.

Lo dionisiaco quizá contenga, en la dinámica propia de la era clásica que lo verificaba como opción y que daba paso al dispositivo de la *hybris*, argumentos que resuenan en la poética barroca, y la conducta, por así decir, antiapolínea supone, ya dentro del despliegue del Barroco y de sus determinaciones culturales predominantemente comunicacionales y ligadas al contra-reformismo, ciertas ligazones con lo clásico, especialmente por la conformación de elementos de estilo que dependen del material clásico, como los atributos del orden, aunque severa y programáticamente desvirtuados, distorsionados, cambiados de escala, y rompiendo las gramáticas combinatorias (por ejemplo, al introducir el *orden colosal*) o abusando del efecto de las permutaciones de sentido (por ejemplo, en el juego entre columna y pilastra y, más allá todavía, en la voluntad de obstruir el efecto tectónico de la columna).

Tal juego distorsivo-excesivo-desjerárquico, al ser, por una parte, dinámico y evolutivo –en el permanente cambio de opinión de cada proyectista–, aleja o suspende aquella voluntad de eternidad de lo clásico (en el sentido teórico de suspensión del tiempo humano del consumo de las cosas clásicas o de negación de la obsolescencia) y juega entonces con las ideas proto-románticas del oca-so, crepúsculo o sensación de finitud y acabamiento de la potencia figurativa del lenguaje barroco; algo también anticipatorio de la escasa duración que posee el mensaje propagandístico.

Esa finitud o anti-eternidad (que no supone dejar de producir monumentos o piezas perdurables en la memoria) desencadena unas poéticas subjetivas o ligadas al genio individual que decantan en procedimientos pro-

yectuales vinculados no ya a la mimesis de lo ideal-establecido, sino a su negación, como aquello que siempre debe redoblar y excederse, que, en definitiva, es lo que define el *modus* seicentista de las *manieras*.

La tendencia redoblante o desafiante de las *manieras* –ya propuesta como método en la *terribilità* miguelangelesca–, por ejemplo, en Caravaggio o en Borromini, quedará asociada a un potenciamiento del gusto por lo sensible antes que por lo racional, por el efecto visual antes que por la composición o el orden conceptual, por la piel o envolvente antes que por la estructura. Cuando se afirma que Bernini es *más clásico* que Borromini o que Da Cortona en *Santa Maria della Pace*, no se trata de una cuestión de resultados, sino de métodos, y allí destaca acaso el interés de Bernini por lo que llamaba “*il concetto*”.

La fase manierista de la historia del arte propone la ruptura del clasicismo renacentista y anticipa la anti o pos-clasicidad barroca y su espectacularidad teatral, urbana y catequizadora, por ejemplo, en la *Última Cena* del Tintoretto (1594), tela que presenta la mesa de la cena y sus comensales desde arriba y en diagonal en medio de un cielo metafórico de ángeles que esperan y puntos de luz que dramatizan los sucesos como en un plató teatral, y un suelo concreto poblado por *popolo basso* que observa la escena.

Eso será aun más *actuado* y *dramatizado* en las escenas bíblicas del Caravaggio, cuyos personajes son justamente hombres reales que “juegan” a ser profetas o apóstoles, y hasta el propio Cristo, desembocando en un modo barroco entendible plenamente como sinónimo de goce, lo que impacta el sentido.

Se trata entonces de un sistema estético asociado a la manipulación lingüística de lo clásico mediante procedimientos de análisis y crítica, de combinación, permutación y deformación, y por tal razón es posible instituir

un *modo barroco*, no tanto o no solo como etapa historiográfica precisa en el mundo de las artes, sino, más allá de ello, como modalidad transhistórica en la cual podría vincularse un modo barroco históricamente ampliado o genérico como una expresión *pos*, un modo de situarse en cierto “después” de cada instancia específica de la historia cultural y artística, poniendo en juego dispositivos de análisis y crítica de los materiales y conceptos manipulados en tales instancias.

Esa mirada, más metodológica que histórica, de un posible modo barroco se identifica con algunas generalizaciones, como, por ejemplo, la exacerbación del rol de un sujeto emisor y un sujeto receptor, lo que abre, si se quiere, la instancia de las *estéticas de la recepción* y la atribución de predominio al factor comunicativo en las producciones de sentido, incluso en el sentido polisémico o múltiple de comunicación que presentarán los estudios semióticos de Roman Jakobson.

Tal metodización suprahistórica del modo barroco devendrá en múltiples abordajes teóricos, como el reconocimiento de un *modus* de invención y descubrimiento que Gilles Deleuze⁴¹ propondrá en *El pliegue*, tal que será posible abarcar los análisis anticlásicos de Leibniz y, en general, las diferentes recusaciones del metodismo cartesiano a favor de una ampliación de paradigmas científicos de la experimentación sobre la forma (de la cual el cálculo infinitesimal leibniziano sería un ejemplo) tal que abarque y comprenda sistemas de gestión para la emoción/persuasión basadas en la profundización de la percepción.

Michel Serres, ya desde su tesis doctoral dedicada a Leibniz y dirigida por Bachelard (1968), también trabajará en una arqueología de la comunicación abierta o

⁴¹ Deleuze, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Buenos Aires, 2005 (1988).

multiactoral que, en su serie de cinco estudios titulada *Hermes*, se revela como opuesta a lo inmanente de lo clásico y lo emergente, por tanto, de las maniobras de pensamiento y sentido del modo barroco⁴².

Ello se manifestará operativamente en las grandes metodologías proyectuales de Bernini o Borromini-, pero también de personajes auxiliares como Andrea Pozzo, en cuanto desarrollador de otras formas de percepción/representación- en torno de la proposición de enunciaciones discursivas del orden multisensorial del espectáculo (un *avant la lettre* de la ópera wagneriana) o en el orden acumulativo del archivo y la colección, por ejemplo, en Piranesi y su estética de la acumulación desaforada y el *horror vacui* de sus paisajes urbano-naturales o su recreación de la Roma estragada de ruinas como palimpsestos.

Piranesi, en cualquier caso, es tributario de las innovaciones visuales planteadas por los arquitectos teatrales venecianos -la *scene per angolo* de Ferdinando Bibiena, propuesta en su *Architettura Civile* en 1711, o por las *vedute ideate* de Canaletto y Guardi, *circa* 1740-, pero inventa una ficción de *realidad hecha fantástica* mediante el procedimiento, analizado por Serge Eisenstein⁴³, de lo que este llama “espacio curvado”, que se consigue yuxtaponiendo fugas abiertas de los objetos cercanos junto a fugas cerradas de los objetos lejanos, y que el soviético considera como anticipación de la exigencia cinético-óptica del cine por cuanto convierte una representación supuestamente

⁴² Serres, M., *La comunicación (Hermes 1)*, Almagesto, Buenos Aires, 1999 (1969); *La interferencia (Hermes 2)*, Almagesto, Buenos Aires, 2000 (1972); *La traducción (Hermes 3)*, Minuit, París, 1974; *La distribución (Hermes 4)*, Minuit, París, 1977; y *El paso del noroeste (Hermes 5)*, Debate, Barcelona, 1991 (1980).

⁴³ Véase el ensayo de Manfredo Tafuri, *Piranesi y Eisenstein*, incluido en *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura desde Piranesi a los años 70*, Gili, Barcelona, 1984, pp. 89-98, donde se incluye el ensayo -1946- de Serge Eisenstein, *Piranesi y la fluidez de las formas*, pp. 99-122.

estática u objetiva en algo extático o dinámico, espectáculo o entretenimiento más que documento, e incluso atracción irresistible y conductismo visual para el lector-fruidor de esta imagería.

Estas formas discursivas de ensamble y montaje –que Eisenstein termina por desarrollar como una de las matrices novedosas del arte moderno, *arte de procedimiento* más que *arte de contenido*– están, por así decirlo, algo prefiguradas en esos momentos y eventos del modo barroco y de su tiempo histórico.

Se suele asociar dicha imagería piranesiana con una intensificación fantástica de lo real (lo que tiene que ver con el chovinismo de Piranesi, quien imaginaba un origen de lo clásico forzosamente situado en la romanidad, no en Atenas, cosa que lo llevaba a magnificar la experiencia etrusca) que llegó a conseguir que algunos viajeros que, como Goethe, conocían Roma a través de sus populares grabados se llevaran cierta decepción al encontrarse con la Roma real. Efectualidad y espectacularidad de raíz barroca –que introducía novedades de representación basadas en la *ilusión*– que a Ana Guasch, en su *Aprendiendo del Guggenheim*⁴⁴, le permite formular el eje Piranesi-Disney-Gehry como otro linaje posible de *Barroco transhistórico* anclado en la producción de espectáculos visuales y engaños o ilusiones de percepción.

Esa posible transhistoricidad barroca seguramente aporta argumentos culturales y estéticos al Romanticismo de la segunda mitad del XVIII y la primera del XIX, cuando explota el eclecticismo lingüístico y emerge la industria, que, en lo relativo a las comunicaciones, será el inicio de la reproductibilidad técnica, en todo aquello ligado a la emocionalidad subjetiva que se había introducido en el

⁴⁴ Guasch, A., *Aprendiendo del Guggenheim*, Akal, Madrid, 2009.

modo barroco a través de sus operaciones de impacto sensorial basado en dispositivos ilusorios y de todo ello, la representación que el Barroco propone del material histórico más bien como ruina y rezago de un tiempo anterior, antes que permanencia inalterable y reproducible de imágenes arquetípicas: esa frecuentación que el Barroco hará de la *finitud*, o aun de la decrepitud y la muerte, lo trascienden en su vida histórica específica e instituyen las poéticas del gusto por lo *sublime*.

Sin embargo, cierto común manejo de elementos y una asociable tendencia al impacto emocional del discurso producido no debe impedir distinguir la relación entre autor y obra en sendos momentos históricos; distante, objetiva y operativa en términos de aplicación de procedimientos predeterminados en el Barroco; entrelazada en una suerte de unidad entre biografía y producción (y la propia vida del artista como su mejor obra) en el Romanticismo, por ejemplo, en Baudelaire.

Pero tal repercusión transhistórica larga del modo barroco le permitirá, por ejemplo, a Omar Calabrese⁴⁵ proponer lo que llama “neobarroco” como el estilo poscapitalista dominante para lo cual, sin embargo, previamente defiende la valencia suprahistórica del modo barroco –que entenderá “no tanto como un período determinado y específico de la historia de la cultura, sino como una actitud general y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan: desde ese punto de vista, puede darse el Barroco en cualquier época de la civilización” –*modus* o disposición enunciativa que le permite reconocer en la cultura dominante rasgos ligados a la eclosión de la hipercomunicación que se asienta en condiciones discursivas barrocas.

⁴⁵ Calabrese, O., *La Era Neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994.

Ese enfoque admite otorgar al modo barroco una condición *negativa* entendible como reacción programática y operativa a las metodologías racionalistas y, aun más, oposición consciente al modo clásico, y de allí, sigue Calabrese, que

el Barroco es, en definitiva, casi una categoría del espíritu que se opone a lo clásico, lo cual también podrá proyectarse en el análisis de la cultura contemporánea: [...] la oposición entre lo barroco y lo clásico se puede replantear en el ámbito del gusto contemporáneo y, más específicamente, en el de los juicios de valor.

Al referirse a lo clásico –concluirá Calabrese–, habla “fundamentalmente de categorizaciones de juicios orientados fuertemente a la estabilidad y el orden”; en cambio, entiende “el Barroco como categorizaciones de juicios que ‘excitan’ sensiblemente el orden del sistema, lo desestabilizan en alguna parte y lo someten a turbulencias y fluctuaciones”. Y, con base en ello, Calabrese enuncia un conjunto de principios poéticos tanto del modo barroco, como de su expresión o recurrencia neobarroca contemporánea: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nodo y laberinto, complejidad y disipación, poco más o menos y no sé qué, y distorsión y perversión, categorías que le servirían para analizar a Kepler, Góngora, Caravaggio o Borromini, pero también a casi todo el cine contemporáneo.

Esto, sin duda, orienta a entender la perduración conceptual y operativa del modo barroco en la modernidad en expresiones genéricas, como aquellas del organicismo inclusivo-contextual, y también en la relevancia históricamente continuada que este modo otorga a un *factum* que articula inextricablemente materia y expresión.

2. Yuxtaposiciones romanas

Lo que conocemos como la experiencia de la romanidad se apoya en la preexistencia relevante del mundo etrusco –en la zona central de la actual Italia– y en el desarrollo de tres grandes etapas históricas: la monárquica –que va del 753 al 510 a. C.–, la republicana –que transcurre entre esa segunda fecha y el 27 a. C.– y la imperial –que se desarrolla entre el 27 a. C. y el 313-330 d. C., fechas que refieren a la conversión de Constantino al cristianismo y el consecuente cese del imperio pagano, y al traslado de la corte del emperador a Bizancio o Constantinopla y la división imperial entre oriente y occidente–.

Lo que se denomina “mundo latino” refiere, así, a aquella situación originaria que emerge con los pueblos del Lazio o la Latiniya. El imperio occidental alcanzará al 476 con la caída de la Roma de Rómulo Augústulo, período que suele conocerse como el del paleocristianismo dentro de la barbarización europea y que llegará al 768, con la coronación de Carlomagno y cierta restitución cristiano-imperial asociada incluso a un protorrenacimiento.

Los etruscos (organizadores de una noción de ciudad-Estado y de una liga de ciudades, simbolizada con el *fasces*), junto a terramares y latinos, tribus menores, conjugan una plataforma significativa de la ulterior romanidad que quedará influenciada por el interés en la tecnología y la hidráulica y una vocación de armado territorial basado en redes de ciudades.

De influencia etrusca será asimismo el culto doméstico de los *penates*, el aparato ritual de los *templum* o lugares de ritos religiosos socializados, la idea de *imperium* como dominio territorial extendido, la noción de repúblicas de base oligárquica, y el diseño ortogonal ritualizado de los asentamientos con base en los ejes *cardus/decumanus*.

Después de las guerras púnicas contra los africanos de Cartago (264-146 a. C.), se despliega la ocupación europea de Hispania y las Galias, y con Trajano, Adriano y Marco Aurelio llegan hasta el Tigris hacia oriente e Inglaterra al Norte, máxima expansión territorial.

El origen socioproductivo de esta cultura se basa en las gens, célula de pertenencia familiar; 10 gens forman una fratría o curia (que posee un culto específico y su sacerdote) y 10 curias integran una tribu, que elige su jefe militar. Roma tenía 3 tribus y 300 gens, base del patriciado gentilicio que regenteaba el Senado y que elegía entre sus pares un *rex* o basileo. Todo lo que quedaba fuera era plebe o clase de plebeyos (formada por migrantes), y fuera del tándem patricios/plebeyos estaban los esclavos, que, sin embargo, recibían paga por su trabajo y podían comprar su libertad y advenir al estatus de liberto, lo que era bastante frecuente. La novedad política romana fue que la escisión social rigurosa entre los estratos patricios y plebeyos no impidió el desarrollo de un modelo político inclusivista, que en ciertos momentos contempló el desarrollo de gobiernos plebeyos, sin que ello variara aquella escisión constitutiva.

Hubo variaciones de ese esquema, como la organización en centurias, que daban algún poder mayor a los plebeyos (en el 170 AC los dos cónsules eran plebeyos), y también el auge de la clase de los caballeros, selección del patriciado que tenía relevancia militar y senatorial y que Claudio iba a distinguir en tres estratos, que actualmente refieren a la jerarquía cardenalicia (egregios, perfectísimos y eminentísimos) o a la distinción entre *asiduii* (asentados, dueños de tierra) y *proletarii* (lo que solo pueden tener prole, es decir, hijos). Al contrario del modelo esclavista griego, el romano poseía una mayor movilidad social, usando un término contemporáneo.

Aparecerán los latifundios –el noble Ahenobardo tenía 80.000 hectáreas–, subdivididas en fincas o villas de entre 100 a 1.000 hectáreas. Hacia el final de la república, había crecido notablemente el número de esclavos: en el 43 a. C., sobre una población de algo más de 7 millones en Italia, había más de 3 millones de esclavos, y, por caso, el 90 % de los artesanos lo eran.

El desarrollo ruralista expansivo romano es lo que explica la ampliación incesante de sus fronteras y algunas instituciones, tales como el *nexum* –una especie de servidumbre, generada por incumplimiento de tributos– o la extinción del *ager publicus*, las tierras comunales.

Parte del desarrollo expansivo y su organización social promovieron el crecimiento de Roma en su aspecto de ciudad marginal o terciaria: hasta 300.000 habitantes de la ciudad eran improductivos y dependían del reparto gratuito de alimentos, y, hacia el siglo III d. C., existían hasta 200 feriado anuales para repartir la demanda de la baja carga laboral urbana e instituir el modelo de sociedad terciaria *avant la lettre*.

La cualidad, diríamos, proto-barroca de la romanidad estriba en el procesamiento de las culturas originarias (ligadas a religiosidades panteístas y a una multiplicación de los cultos familiares, y también al modelo federativo-integrativo de los *fascis*) y en la voluntad de yuxtaposición por asimilación casi antropofágica de las diversas culturas que bordean este desarrollo, lo que alcanzará a absorber el legado griego-alejandrino como las microculturas bárbaras.

El modelo de cultura espectacular del pan y circo de la Roma metropolitana completará el esquema de una cultura de sesgo dionisiaco y crepuscular, y las apetencias estéticas y religiosas de fuerte diversidad que renuevan y diversifican las artes griegas o que instalan cierta proliferación

de cultos, entre los cuales el cristianismo adquirirá tardíamente un rol central debido a la opción política de Constantino.

3. La romanidad imperial

Desde el 27 a. C., con la entronización de Augusto, Roma deriva hacia el estatus de imperio y desarrolla o completa una expansión europea hasta alcanzar el modelo de la llamada "*Pax Romana*" en torno de un dominio del *hinterland* del *Mare Nostrum* –Mediterráneo devenido mar interior o propio– y hasta los bordes o *limes* de esa organización, los ríos Rin y Danubio, y hacia el norte, el inicio de las *highlands* escocesas.

La expansión –que es consustancial al advenimiento de la forma imperial de gobierno territorial– es obtenida luego de superar los conflictos básicos que bloqueaban tal voluntad expansiva, que, para la formativa Roma, fueron (como los persas para Grecia) los pueblos del norte de África –que disputaban el control del mar–, lo que motiva el largo desarrollo de las guerras púnicas entre 264 y 146 a. C., después de que se monta a la vez el proceso pro-imperial y la *Pax Romana*, con Julio César, Augusto y Claudio hasta la máxima expansión lograda bajo el hispano Trajano, que llegará hasta el Tigris y las antiguas tierras mesopotámicas; después, Adriano y Marco Aurelio inician cierto repliegue, y desde Diocleciano, en el siglo III, empezará la deriva hacia oriente.

Collingwood dirá que "romanización" equivale a "urbanización", y ello ocurre en clave de influencia etrusca, desde la fundación de la *Roma Quadrata* (las 26 hectáreas del Palatino) hasta las dos cintas de murallas –la republicana del 360 a. C. y la aureliana del 280 d. C., que

completan una traza de 1.400 hectáreas para alojar a casi 1,3 millones de habitantes-, todo en medio de ingentes acciones de infraestructura, como los once *Acqua* o acueductos -que, iniciados en el 310 a. C., proveían casi 2 millones de litros diarios traídos desde fuentes a más de 100 km-, los caminos y puertos, los centros de equipamiento (como foros o *mercatums*) y las operaciones de desecación de las marismas.

La acción urbanística de Roma, que se cumple en medio de las guerras cartaginesas con Leptis Magna o Timgad, abarcará un completo ciclo de fundaciones (Ampurias, Barcino, Cartago Nova, Lisboa, Córdoba, Toletum, Marsella, Lutecia, Colchester, Londinium, York, Lincoln, etc.) que implican decisiones estratégicas de control territorial, implantaciones planas y de opción defensiva amurallada, más periferias controladas para los latifundios agrarios, control de cruces de caminos esenciales o desmantelamiento de asentamientos hostiles, como las *oppidas* o aldeas altas de base céltica.

En general, las ciudades se armaban según un sistema vial (compuesto de *itineras* o calles peatonales, *actus* o calles de una mano y *vias* o calles de dos manos), un conjunto de lugares centrales y un sistema de tejido habitativo de *domus* o casas individuales e *insulas* o casas colectivas de una planta de 80×60 y hasta siete pisos, todo organizado en *vicis* o barrios, de bastante estratificación social.

Las profesiones, sobre todo las ligadas a las manufacturas, empezaron a organizarse en *collegium*, que son la base de las agrupaciones gremiales medievales y que, en algunos casos, contemplan *scuolas* o centros de entrenamiento y, en otros, cofradías de artesanos móviles, algunas de cuyas familias llegarán hasta el siglo XII.

Esta organización sirvió para el montaje de la producción agraria colonial –basada en una cuadrícula territorial de centurias (100H) y heredias (1H=0.5 hectáreas) que se cedían a exsoldados o bien se alentaba a alianzas romano-provinciales– y para el diseño de una estructura provincial que reditaba y mejoraba el modelo imperial alejandrino, incluso creando sedes de gobierno local como Tréveris o Autun y que llegó a las *limes* orientales articuladas con Viena, Budapest y Babilonia y que iban a incluir a las capitales helenísticas como Antioquía o Alejandría, cuyas culturas museísticas greco-tardías iban a transferir a la metrópoli ciertas transmisiones del saber clásico.

En la etapa imperial devienen procesos de mezcla bastante intensos –sobre todo los fronterizos, entre los *castrum* romanos y las aldeas germánicas: fusiones de las que devendrán fermentos de lo que después de la ruralización ulterior al desmantelamiento imperial del siglo V devendrá en el renacimiento urbano, que, por ejemplo, en la experiencia carolingia hacia el siglo VIII hará visible los largos procesos de imbricación cultural de la romanidad paneuropea y ecléctica junto a las microculturas llamadas “bárbaras” (en rigor, los bárbaros que conquistaron Roma con Teodorico en 476 ya estaban suficientemente hibridados en modelos de cultura, religión y gobierno que remitían a la romanidad como fusión, no como alguna esencia decantada de supuesta clasicidad).

La multiplicación de los artesanatos en la Roma imperial dan base a la organización militarizada de la ingeniería de construcciones (en Santa Sofía, ya en la Roma oriental, trabajaron 10.000 obreros, según criterios de organización militar que Juan de Herrera recogería para la obra escorialense), a la superposición de regímenes ornamentales, muchos de orden colonial, y la necesidad de atender a exigencias de uso masivo, que terminan por dar curso al

sistema romano de bóveda y muro (las termas albergaban unos 2.000 bañistas y ocupaban hasta 14 hectáreas de terreno).

La organización imperial romana contiene en su esencia la perspectiva de montaje de diversidades culturales heteróclitas, a las cuales se les presta un interés que hoy vincularíamos con la *cultura de emporio*, la voluntad de concentrar todo lo diverso en el marco de un consumo expandido: la vertiente griego-clásica resulta fuertemente contaminada por otras múltiples experiencias, tanto germánicas como orientales, y algunos modelos políticos, como la organización imperial militarizada o el orden regulatorio derivado de la invención de un derecho para normalizar diferencias y regular convivencias, ratifican una romanidad híbrida y en tensión e invención permanentes.

4. Bernini y la intensidad de la norma

Gian Lorenzo Bernini (1599-1667), nacido en Nápoles, es quizá el artista más representativo y completo del período barroco. Todavía consecuente con la tradición de *artista total* del Renacimiento tardío, desarrolló una vasta actividad como escultor, pintor y arquitecto, de la cual tanto sus propios comentarios, como las diversas apreciaciones crítico-historiográficas tienden a valorar, especialmente la actividad como escultor.

El profeta Habacuc, conjunto realizado en 1655 y emplazado en la capilla Chigi en Santa María del Popolo, es uno de sus trabajos escultóricos más refinados, en donde reivindica su pertenencia a la tradición michelangelesca, la aplicación de sus teorías respecto de la necesidad de

un soporte literario en el tema artístico, y la conveniencia realista de asignar a la representación el instante fugaz de una circunstancia vital.

Así, el llamado “*concetto*” es, en la praxis berniniana, la forma clasicista –en cuanto equilibrada y canónica– de articular los criterios clásicos de la composición junto a las necesidades realistas inherentes a la figuración de lo instantáneo, siendo por tanto un germen de hibridez pos-clásica.

Dentro de la voluntad de representar lo fugaz y lo mutante, se inscriben algunas figuras compositivas típicas del arte barroco, como el montaje figurativo ascensional-helicoidal de los ensambles, procedimiento válido tanto para la escultura como para la arquitectura. El célebre baldaquino dentro de San Pedro –realizado en 1624 como respuesta a uno de los primeros encargos del papa Barberini– es una oportunidad única para Bernini como circunstancia a la vez de reflexión arquitectónica, plástica y litúrgico-teatral.

Deformar y agrandar el viejo concepto romano-oriental de “espacio abaldaqinado” es el criterio que elige para dialogar con el imponente espacio de Miguel Ángel. La solución arquitectónica está plagada de densas metáforas, como los mármoles oscuros o las columnas torsionadas salomónicas.

Bernini deslizó varias veces no solo su concepción preferencial de una teoría artística centrada en la idea de la *ciudad como un teatro*, sino que valoró muy especialmente sus trabajos de escultura y arquitectura dentro de espacios predeterminados, como el caso del baldaquino y de las numerosas capillas realizadas, como la Altieri en Santa Ludovica (1674), la tumba de Urbano VIII en San Pedro

(1628) o la capilla Cornaro en Santa María de la Victoria (1645), donde está *El extásis de Santa Teresa*, uno de los grupos escultóricos más célebres de Bernini.

La fuente urbana –*El tritón* de Piazza Barberini (1642) o la *Fuente de los Cuatro Ríos* en Piazza Navona (1648)– fue otro de los componentes proyectuales de Bernini, en esos casos como oportunidad de articular la composición masiva de la escultura con un entorno urbano y también con la búsqueda de desarrollo de alegorías teatrales, como las célebres expresiones críticas de figuras del conjunto de los Cuatro Ríos, claramente atemorizadas frente a la fachada borrominiana de Santa Inés.

La solución del atrio de San Pedro, comenzada en 1630, fue el compromiso urbano-arquitectónico más alto de Bernini, con el armado de la gran capital barroca, y en ella pudo articular los difíciles problemas que implicaban las relaciones entre los varios aposentos vaticanos, la reducción de la presencia de la fachada de Maderno para favorecer o realzar la postergada relevancia de la cúpula central, la organización de todos los accesos al área de San Pedro, y la conformación, con base en una elipse –una de las figuras geométricas preferidas de Bernini–, de un espacio que fuera a la vez de paso y contención, según las diversas necesidades de peregrinación o aleccionamiento de los catecúmenos, dependiendo del uso de uno u otro eje de la elipse. La solución de la gran plaza de San Pedro fue un momento culminante en la compleja interacción de teoría eclesiástica, exigencias urbanísticas y cualidades espaciales que definieron la estética y cultura barrocas.

Las iglesias de Bernini son, en general, pequeñas en sus dimensiones. Los proyectos más importantes fueron cuatro: Santa Bibiana (1624) –que es una serena reelaboración del repertorio renacentista, a lo que le sumó adicionalmente algunas reflexiones sobre la composición

palladiana-; Santo Tommaso di Villanova, en Castelgandolfo (1658) -una pequeña y sintética planta de cruz griega de no más de 17 metros de lado máximo, donde el tema sustancial es una impactante cúpula resuelta, con mucha luz entrante, y pulcritud en los detalles-; Santa María de la Asunción, en Ariccia (1662) -una pequeña intervención que retoma el motivo del panteón, al cual se le agrega una ondeante pantalla muraria que le hace de telón urbano y que rememora la solución vaticana-; y la más famosa de Sant'Andrea, para los jesuitas, en el Quirinal (1658) -una elipse apaisada de menos de 20 metros de distancia máxima que tiene un pequeño pórtico semicircular, retomando el *tholos* bramantino y, nuevamente, dos alas murarias que se abren de manera cóncava formando un atrio virtual-.

Sant'Andrea es un buen ejemplo de la aplicación del *concetto* como procedimiento proyectual que trata de erradicar la arbitrariedad mediante un procesamiento complejo de forma y contenido, por ejemplo, vinculando el Andrea de la advocación del templo (hermano de Pedro, primer papa, y cuya cabeza-reliquia hacía poco que volviera a Roma después de la caída de Constantinopla) con Rómulo, el fundador que, después de su apoteosis, se llamó Quirino y que da nombre al sitio de la iglesia, el Quirinal, lo que se elaboró en temas del proyecto, como las curvas de planta y fachada que evocan soluciones romanas, y todo un proceso de trabajo de materia y sentido que hace que las decisiones de proyecto sean racionales o *inevitables*, como lo adjetiva David Mayernik⁴⁶.

Todos estos trabajos elaboran las preceptivas urbano-teatrales de Bernini, los criterios clasicistas vinculables con una composición compleja pero siempre tranquilizante en su estabilidad tectónica, con la claridad de los espacios

⁴⁶ Mayernik, D., *The Inevitable Project: Avoiding the Formally Arbitrary through Analysis and Poetics*, Retevitruvio Conference, Bari, 2011.

interiores muy luminosos y con la perfección constructiva apoyada en una utilización sistemática del mármol travertino.

Asimismo, hay siempre una disposición culta y atenta a los elementos históricos de las culturas precedentes, tanto la grecorromana como la renacentista, sobre las que la *novedad* estilística se presenta como un reensamblaje del repertorio formal utilizado. Formalmente, no puede rastrearse nada nuevo en Bernini, salvo el audaz manejo de elementos conformadores de los espacios urbanos.

Las obras seculares de Bernini fueron escasas, destacándose el Palacio Montecitorio (1650) –demasiado consecuente con la tradición palatina tardorenacentista en su maciza presentación en la escena urbana– y el Palacio Chigi-Odescalchi (1664) –también un compacto y poco modelado complejo en todo caso remitible a la tradición palladiana–.

En el caso del Louvre parisino, proyecto para el que fue llamado a París por Colbert y Luis XIV, las varias propuestas realizadas, crudamente criticadas por los franceses, resultaron infructuosas y representaron un momento frustrante en el fin de la exitosa carrera berniniana. La versión de 1664, que es cuadrada y cerrada con un gran patio interno, pero tratada en una de sus fachadas con un pórtico cóncavo y un gran espacio calado dedicado al acceso (retomando en cierta forma el motivo tan innovativo del Palacio Barberini) iba a resultar demasiado revulsiva en el naciente ambiente figurativo del clasicismo barroco que iban requiriendo las poderosas cortes europeas.

Bernini, que había sido el gran clasicista romano y el proyectista de mayor empaque y contención dentro de los requisitos un tanto espúreos o publicitarios de la *propaganda fide* contrarreformista, ahora, al final de su carrera, venía a convertirse en París en un excéntrico audaz y

quimérico –el adjetivo que Bernini usaba para Borromini como sinónimo de quien mezcla indebidamente materiales incongruentes– para las apetencias francesas y sus demandas de *grandeur*.

5. Borromini y la exasperación de la excepción

Francesco Borromini (1599-1667), nacido al norte de Italia, en Lugano (hoy Suiza), es la antítesis de la trayectoria berniniana, y se aproxima más al rol del artista *vanguardista* que connotará el desarrollo de las ideas estéticas de la modernidad, incluso por su aura de sujeto desgarrado y antisocial, individualista exacerbado y contradictor sistemático de supuestos estilemas canónicos, tensión bastante problemática cuando se trata de operar dentro de los complejos procesos de diseño propagandístico auspiciado por las órdenes religiosas en expansión. Esto lo obligó a un enfoque de doble codificación –atención a requisitos programáticos del encargo, canalización de los *principios de autor*–, que será luego recurrente en los dispositivos de proyecto de las vanguardias modernas.

Carente de la fortuna cortesana de Bernini, Borromini tuvo que contentarse con encargos no papales, sino de las diferentes órdenes monásticas, y su actividad fue a menudo fragmentaria, quebrada por otras intervenciones arquitectónicas y ligada a una agregación siempre artificiosa de elementos a sus propias obras o a obras ajenas. El ejemplo más claro es el pequeño templo de San Carlino, una de las varias iglesias con que los jesuitas querían honrar a San Carlos Borromeo.

Con una nave de menos de 150 m², este templo se comenzó a construir en 1638, y, sin embargo, su fachada recién fue proyectada por Borromini en 1665, al final de

su carrera y luego de una prolongada desvinculación de sus clientes: debió así dialogar, agregando elementos, con su propia obra anterior. Un trabajo que debió sufrir, además, el cambio del patrocinante o promotor, puesto que la pequeña iglesia fue agregada por orden de los trinitarios descalzos españoles al preexistente conjunto jesuítico, lo cual implicaba cambios simbólicos y exigencias cúllicas modificadas.

El templo en sí mismo es una compleja -posiblemente una anaformosis de círculos- elaboración de varios sistemas arquitectónicos: una cruz griega en la organización de sus capillas y direccionales compositivas, una pared ondulada a la manera de las construcciones tardorromanas de Tívoli, una cúpula elíptica armada con tres series de casetones de dimensiones variables en formas cruciformes, hexagonales y octogonales, y una poderosa linterna que *quema* con fuerte luz cenital los interiores deliberadamente oscuros, con lo cual se obtienen unos efectos enigmáticos y dramáticos, propicios a la celebración emocional de la sacralidad.

Aquí se advierte cómo, en la tradición borrominiana, la interpretación de las exigencias *realistas* de la propaganda derivaban en algo opuesto a la búsqueda de equilibrios clasicistas, siendo que, en la conmovición de una arquitectura fuertemente experimental, procuraba despertar sentimientos piadosos mediante la experiencia de fuerte emocionalidad, sorpresas, misterios y choques perceptuales de la visión respecto del soporte material.

Se propuso en la arquitectura algo semejante a lo que en pintura buscó el *tenebrismo* de Caravaggio. La fachada, de agregado tardío, como se señaló, es otra composición *quimérica*, como despectivamente tildaba Bernini a estas obras que, para él, eran extrañas e incomprensibles: está armada con diferentes plegaduras, como una materia

plástica y escultórica cercana a la estética que más tarde se conoció como *kitsch*, aunque fuertemente narrativa y alegórica.

Los tres paños centrales de la fachada, con su ritmo ondulatorio, compiten groseramente con la solución de la torre angular de esquina, lo que crea una articulación forzada que emite una sensación de desequilibrio. La solución urbana –colocar una pequeña fuente en cada una de las cuatro esquinas, para hacer juego con la del pie de la torre– supone una vigorosa innovación casi publicitaria, no exenta de un cariz de ingenuidad y populismo, procurándose ampliar el efecto narrativo y literario de las escenas presentadas en la densa iconografía del templo y las fuentes. Los materiales toscos y las terminaciones no refinadas –por otra parte, probablemente acordes al exiguo presupuesto– terminan por hipervalorar la gestualidad del proyecto como algo al margen de su concreta materialidad.

En el caso de Sant'Ivo, la iglesia del archigimnasio de Roma (que luego fue su universidad, comúnmente conocida como *La Sapienza*) también se trató de una intervención agregada sobre un largo patio aporticado proyectado por Della Porta. Esta era una iglesia de la familia Barberini, y fue encomendada a Borromini por indicación de Bernini, quien ya había sido asistido por el primero en varios trabajos, como el Palacio Barberini y el Baldaquino, del cual Borromini dibujó las volutas.

El pequeño templo de Sant'Ivo tiene unos 20 metros de lado máximo y también supuso para su autor un campo de enorme experimentación, sobre todo constructiva y geométrica. Por ejemplo, está compuesto con base en dos triángulos girados formando una estrella de seis puntas, a la que alternativamente se le agrega o sustrae un sector de círculo. El resultado fue la traza de una planta compleja que alegoriza una abeja, el símbolo heráldico de la familia

Barberini. La iglesia está coronada por una aguzada cúpula de gajos, alternativamente claros y estrellados, sobre la que se dispone una alta linterna organizada con una forma espiralada ascendente.

El conjunto, aun en su limitada escala y peculiar implantación interna, terminó por instituir un discurso negativo frente a las convenciones establecidas, sobre todo por el efecto levitante –o antitectónico– de la organización cúpula-linterna. Si el sistema clásico se preocupaba esencialmente por *atar* a la tierra los proyectos de las elaboradas conformaciones cupulares, ahora aquí se buscaba, más bien, *volar*, componer ascensionalmente, abrir fugando hacia arriba la generación virtual del sistema arquitectónico. Ello supuso, como elemento de innovativa modernidad, una brutal transgresión de las concepciones proyectuales vigentes.

Como ya mencionamos, también participó Borromini en una serie de edificios en los que sus intervenciones fueron fragmentarias o episódicas, como el caso de San Juan de Letrán, la segunda gran iglesia histórica de Roma, donde Inocencio X insistió en conservar los restos de la basílica antigua y en la cual Borromini se limitó a forrar los interiores, aunque no llegó a construir la cúpula que proponía dentro de un complejo sistema de espacios abovedados.

En el caso de Santa Inés en Piazza Navona, la familia papal de los Pamphili había encargado la obra a los Rainaldi, quienes la iniciaron en 1652; un año después fueron despedidos, y los Pamphili convocaron a Borromini en su reemplazo, quien ya había trabajado para Inocencio Pamphilli en San Juan entre 1646 y 1649. Borromini modificó el proyecto original reelaborando los elementos del interior, la altura del sistema tambor-cúpula y la fachada, ahora desarrollada según un plano cóncavo que se insertaba mejor en la forma estrecha y alargada de la plaza.

Sin embargo, las soluciones no fueron definitivas, ya que la muerte de Inocencio en 1655 supuso la separación de Borromini y el regreso de los Rainaldi, quienes volvieron a cambiar detalles, aunque la impronta borrominiana ya era inextinguible.

El complejo desarrollo de estos encargos marcó también el tipo de trabajo a que se debió someter Borromini, con la aleatoriedad en las indicaciones e instrucciones de sus cambiantes clientes y en una condición de precariedad bastante cercana a las condiciones productivas de las vanguardias modernas, que despertaban tanto admiración como temores en su clientela. Otro episodio de este tipo fue su paso por la obra de Sant'Andrea delle Fratte, en la cual no fue el primero ni el último de sus arquitectos y donde debió limitarse a algunas pocas intervenciones, como las extraordinarias y revulsivas torrecillas angulares.

Santa María de los Siete Dolores (1642-1646) fue un trabajo que abandonó sin terminarlo, y se trata de una de las más clasicistas de las obras borrominianas, quizá por el tipo de encargo, lo mismo que la iglesia del Colegio de Propaganda Fide (1662), con su cúpula cuadriforme de fuertes nervaduras artesonadas y colores claros, así como detalles precisos, casi caligráficos. Para los jesuitas, en este vasto conjunto escolar, trabajó 21 años (1646-1667, año de su muerte), y realizó, además de la iglesia, un conjunto fragmentario de diversas obras, como la fachada que dio a la Via di Propaganda, célebre por sus drásticas innovaciones, como unas turbadoras ondulaciones y unas pilastras gigantescas y de sabor totalmente abstracto.

Para los filipenses construyó el importante conjunto del oratorio de San Felipe Neri, encargo que obtuvo en un concurso realizado en 1637 a expensas de Nicolo Maruscelli, el arquitecto de la orden. Durante 13 años estuvo trabajando en el oratorio, la biblioteca y el refectorio, tareas en

las que destaca la fachada del oratorio, un conjunto muy elaborado con sutiles flexiones del muro ondulado y un imponente tímpano con elementos curvos y rectos. Esta clase de edificio, como otros de su escasa carrera como arquitecto civil, tal como el Palazzo Falcomieri, una adición de 1646 a una obra existente sobre la rivera del Tíber y que recrea el tema de la *loggia* abierta del Palacio Barberini, establecen con precisión la naturaleza de una actividad puntual, fracturada y fragmentaria, elementos que conducen al modo *quimérico* que ostentó bajo la crítica ácida de Bernini.

6. Gaudí y Horta. Transgresiones para las nuevas burguesías

La acción de Antoni Gaudí (1852-1926) en Barcelona se convierte en paradigmática del posible rol de un arquitecto *vanguardista* en el contexto de estas nacientes culturas urbanas, así como, en su especificidad, aparece como demostrativo de la *irrepetibilidad*, que también caracterizará, desde ahora, a los trabajos de los artistas de vanguardia.

Como arquitecto que responde a nuevas demandas de clientelas burguesas, Gaudí construye dos proyectos de mansiones, la casa Vicens y la propia residencia de Güell. La Vicens (proyectada en 1878 y concluida en 1885) –cuyo propietario estaba dedicado a las artes del ceramismo, también connotado industrial– se propone elaborar las teorías de Viollet recurriendo a las alusiones a fuentes góticas e islámicas de la arquitectura española, es decir, los elementos de una cultura nacional. Será así una casa *moruna*, evocadora de las imágenes que había acuñado Viollet en uno de sus libros más exóticos, *L'Art Russe*, de 1870. La casa se trabaja rescatando el procedimiento de las

bóvedas llamadas “catalanas” o de Rosellón, con lo cual también se intenta desarrollar ideas nacionalistas y vernaculares, aunque en un contexto de refinamiento. En el salón principal, un *trompe l'oeil* simula la visión que se tendría interiormente de la torre pináculo de remate, típico recurso ilusionista barroco, si se quiere, pero, a la vez, exasperado refuerzo de la búsqueda de espacialidad más romántica –e incluso sublime– para un espacio más bien convencional.

El partido de la mansión le otorga preponderancia a la sala de música, por lo que exalta la vivienda a la categoría programática de pequeños centros culturales con la proposición de un ámbito para cultivar las propuestas wagnerianas. Lo mismo ocurrirá en el proyecto para Güell construido en 1888, 10 años más tarde que la Vicens.

La casa para Güell, de implantación mucho más urbana, recoge con más precisión el modelo de la casa arábiga, el bloque de *casbah* –armado con un ensamble de rectángulos que giran sobre el espacio central–, aunque el motivo crucial de la casa, esa sala social que incluso tenía un órgano apto tanto para ceremonias religiosas como profanas, que arrancaba después del *piano nobile*, resulta coronada con un complejo remate acupulado que otorga un aura de sublimidad mucho más allá de las necesidades domésticas de un uso familiar. No resultó finalmente tan forzado que hoy la casa sea sede del Instituto y Museo del Teatro.

El pequeño trabajo, llamado *Bellesguard* –una torre hecha para la familia Figueres entre 1900 y 1902–, se implantaba sobre las ruinas de un antiguo palacio del rey Martí, y por tal referencia histórica pareció ser una ocasión ideal para aludir al gótico civil catalán, esa expresión historicista tan funcional al requisito nacionalista.

Sin embargo, Gaudí desarrolla una planta cuadrada de nueve módulos, en uno de cuyos vértices *muerde* la torre, también de planta cuadrada, que envuelve una escalera y se remata con un pináculo con cruz. La planta superior de esta vivienda se resuelve con una estructura de arcos enalados que reeditan las cubiertas de costillas abovedadas de ladrillo y que anticipan la solución de las *golfes* o buhardillas de la casa Milá.

Una estrella de ocho puntas con lucernarios de color alude, en este tema, a Venus, la diosa del amor. Gaudí manejó siempre un variado y referenciado repertorio simbolista en sus trabajos –como las señas alusivas a San José Carpintero en la clave de la cúpula de la cripta de la Colonia Güell–, a veces más bien local o regionalista, a veces vinculado a los elementos de las culturas figurativas grecolatinas y cristianas.

Los otros proyectos residenciales importantes de Gaudí son sus dos aportaciones al *ensanche*, sus casas sobre el Paseo de Gracia, la Milá y la Batlló, asimismo familias adineradas del ámbito industrial textil catalán. La Batlló –señalada popularmente como la casa de los huesos, por su contextura animal, ósea– será en rigor una remodelación en la cual se dará especial preponderancia a la fachada y a un desarrollo ornamental superpuesto, fuertemente metafórico, prácticamente opuesto a la ortodoxia violetiana. Gaudí se ocupará de resolver la modernización de la fachada, del acceso, el departamento de Batlló y la caja de escaleras del centro de la planta.

La Milá es más compleja, y se impone abarcar la masa edilicia permitida por la normativa del *ensanche*. El techado ondulado de la casa propone evocar las formas de las talladuras de la montaña catalana, el Montserrat, y

la recurrencia a un tratamiento ornamental aplicado sobre una estructura de acero, desvirtuada por los revestimientos, nuevamente transgrede la ética racionalista de Viollet.

Esta obra es realizada por el constructor Josep Bayó –también es quien realizó la casa Batlló–, y tiene la particularidad de que, más que a planos, Gaudí confió su proceso de diseño a una especie de modelado, ya que encargó una maqueta a escala 1:10, que le realizaría su yesero Beltrán.

Un cuidadoso montaje de apariencias –con el desarrollo de una ornamentación a base de algas y otros motivos marinos, así como con las diferentes alusiones casi surrealistas de los elementos de la cubierta– lo alejan de los preceptos racionalistas tanto como lo insertan en el contemporáneo desarrollo del *ethos* expresionista, en la búsqueda desenfrenada de efectos de emoción sensible. La casa Milá es asimismo un alarde de tecnología tanto como un episodio de confrontación de las ideas fuertemente místicas del arquitecto frente al prudente cosmopolitismo más modernista de los propietarios, que habían rechazado la idea de Gaudí de emplazar en la fachada una enorme virgen esculpida, rechazo que había motivado su renuncia al proyecto.

En el ambiente de Bruselas, como consecuencia de los cambios propios del desarrollo industrial a que antes se aludía, la capital flamenca será sede de un acopio importante de riquezas provenientes de las iniciativas industriales, y así receptará también una preocupación nacionalista en su contexto cultural.

Víctor Horta es uno de esos ideales *artistas belgas*, un diseñador refinado capaz de manejar, a la vez que las sutilezas del tratamiento ornamental, los elementos tecnológicos provistos por los avances científicos e industriales

y, en este sentido, no meramente el saber constructivo provincial ladrillero, aunque sí su potencial artesanal referido a las *arts appliqués*.

El hotel Tassel, una residencia urbana construida en 1892, es una de las primeras y más completas manifestaciones de este programa *art nouveau*, a la vez violetiano y wagneriano, desplegado en nombre de la búsqueda de un *estilo nacional* y con la voluntad de ofrecer *novedades* a las clientelas más ávidas de tales propuestas, esencialmente las capas enriquecidas por los recientes desarrollos industriales, como el caso de Tassel y otros clientes calificados de Horta: Solvay, Van Eetvelde, Aubecq, etc.

La casa Tassel es una construcción de tipología tradicional, un estrecho lote urbano desarrollado en tres pisos, en el cual descollará el tratamiento de ciertas áreas, como la escalera y su cubierta de metal y vidrio. La utilización del vidrio y el hierro –en forjas de cintería y en variadas utilidades estructurales, como costillas de soporte de las cubiertas vidriadas o columnas– recuerda a Eiffel y a los usos ingenieriles, y también al artista gráfico indonesio Jan Toorop, alrededor del cual se había generado todo un movimiento belga-francés, *Les XX*, que también promovió una publicación, *La libre esthétique*, ciertamente reconocidos por Horta e influyentes en sus decisiones estéticas.

La inauguración de la casa Tassel, en 1893, será considerado como el hito inicial del modernismo, según señala Robert Schmutzler⁴⁷, indicando además que ese fue el año de irrupción de la revista *The Studio*, cuyo primer número presentaba trabajos de Beardsley.

Que los motivos ornamentales básicos de Horta fueran casi elementos de un lenguaje incipientemente internacional lo prueba su sorprendente parecido con figuras

⁴⁷ Schmutzler, R., *El modernismo*, Alianza, Madrid, 1980.

usadas por el mackmurdiano Heywood Sumner en sus diseños gráficos para libros como *Cinderella* (1882) y *Undine* (1888).

La influencia de los grafistas ingleses diseñadores de libros –como el citado Sumner, Crane, Horne, Image o Greenaway– parece haber sido decisiva en la formación decorativa del *art nouveau*, así como en su generalización internacional, lo cual es compatible con la rápida y fácil dispersión de esos objetos editoriales, como aquellos que producían las empresas gráficas regenteadas por Mackmurdo, *Century Guild* y *The Hobby Horse*. El papel pintado usado por Horta en interiores de la casa Tassel puede haber llegado a ser un papel producido por Sumner.

La importancia de los grafismos bidimensionales como fuente relevante del modo de proyectar de Horta se revela en la manera en que un mismo tema generativo vegetal invade distintos elementos arquitectónicos, incluso de diferentes materiales, como el motivo de las columnillas de hierro, que emiten unas bandas que se extenderán por las barandillas, el techo y los pisos.

7. Otto Wagner: el montaje del fin del imperio

El caso de Otto Wagner es, quizá por la complejidad, extensión y magnitud de su obra, el de mayor interés al referirnos a las experiencias concretas del período aquí considerado. Nacido en 1841, tiene casi 60 años y una considerable y eclíptica carrera a cuestas cuando eclosiona el fenómeno *secession* y se generaliza el desarrollo de la especial modernidad vienesa que lo contara entre sus exponentes más destacados.

Formado en el Politécnico de Viena y en la *Bauakademie* de Berlín –en la que todavía resonaban las enseñanzas de Schinkel–, tuvo en su conjunto un entrenamiento riguroso tanto en materia de composición academicista, como en lo referente a capacidad técnico-constructiva. Otro de sus maestros, por lo menos en el plano de la teoría, fue Gottfried Semper, por entonces muy activo en el desarrollo de varios proyectos importantes en la *Ringstrasse* y que influiría notablemente en los postulados teóricos del libro *Moderne Architektur*, que Wägner publicaría en 1896.

Wägner desarrolla, por unos 15 años –entre 1864 y 1879–, una variada práctica privada que puede calificarse como discreta, casi anónima, en cuanto disuelta en la generalizada profesionalidad historicista-ecléctico-academicista entonces en boga.

Recién en 1879 es contratado para hacerse cargo de la decoración del jubileo del emperador, una ocupación, sin embargo, bastante frívola y comprometida con exigencias estilísticas *pompier*, pero que tendría la virtud de instalarlo en la consideración pública de manera efectiva. Desde entonces, y casi hasta el final del siglo XIX, desarrollará una actividad incesante, participando en numerosos concursos y ajustando su aproximación revisionista de los principios *beaux arts*.

En 1880, diseña su proyecto *Artibus*, que es un barrio-museo, un fragmento urbano trabajado a la manera barroca, con diversos *cours* y alas curvas, o sea, un ejercicio lúcidamente enraizado en la tradición urbanística academicista.

En 1882, diseña proyectos para los concursos de los Parlamentos de Budapest y Berlín, dos ejercicios neoclásicos de fuerte monumentalidad, composición axial y trabajosas cúpulas, en un estilo no demasiado diferente, sino,

más bien, más refinado que los que se acometían en los variados edificios públicos de la época, incluso que nuestro algo más tardío Parlamento porteño.

En 1884, presenta un trabajo para el concurso de la Bolsa de Ámsterdam –que a la postre ganaría Berlage–, con una planta trapezoidal techada con estructuras metálicas, pero antecedida de un pórtico con frontón y orden neogriego, de cierta filiación con el esquema del panteón.

En el mismo año, también construye el Banco Länder, un edificio exquisitamente académico con la articulación y rotación de sus diferentes salas, de geometrías diferentes, según un tratamiento *poché* bien a la moda *beaux arts*, además de terminar con una fachada tardorrenacentista resuelta en la *maniera* de Giulio Romano. Este edificio ya revela un cuidadoso manejo del proyecto con las célebres perspectivas ultrarrealistas de Wägner, así como una calificada construcción. El clasicismo historicista wägneriano lo situaba en una posición cercana al modelo monumentalista de la edificación del Ring, pero su calidad de dibujante y diseñador lo hace protagonista del desarrollo de un bloque de cuidadas proporciones y ornamentaciones que funcionan como subrayados de forma.

En 1890, siempre dentro de una actividad muy prolífica, proyecta la Iglesia de Esseg, que ya tiene muchas de las características del estilo *art nouveau*, como que está resuelta con base en muy livianas estructuras metálicas fuertemente ornamentadas en clave floral. Antes de su adscripción secesionista, y fuera de su múltiple perfil profesional urbanístico, ingenieril y comercial (ligado al negocio de las casas colectivas de alquiler), Wägner ya da cuenta de su posesión del legado floreal y la levedad estructural. Aquí, Wägner no solo reedita su versatilidad y refinamiento

de proyectista, atento a los vaivenes de los estilos, sino que reitera su calidad constructiva aunada a una pasión por la resolución de los detalles.

El año de 1894 es bastante crucial en la biografía wagneriana, por cuanto es designado profesor de la Academia de Bellas Artes de Viena y, a la vez, *Oberaur*, consejero de Construcción del Municipio. Su designación como profesor lo inserta protagónicamente en el desarrollo del debate que forjaría el pensamiento secesionista, que, en rigor, será impulsado por algunos de sus discípulos de la Academia, como Olbrich y Hoffmann. A partir de tal protagonismo, el mismo Wagner se verá impelido a volcar su enorme prestigio profesional y social para el auspicio explícito de dicha renovación, que de seguro debió de ser suficientemente escandalosa en su medio de entonces.

Pero su designación como funcionario municipal le deparará las posibilidades para su actividad urbanística, la cual emerge como otra de las facetas de su actividad en la Viena finisecular. Fruto de tal designación será, entre otros trabajos, el desarrollo del ferrocarril metropolitano de Viena a lo largo del lapso que va desde 1894 a 1901. En ese tiempo, Wagner proyectará, ahora con un rigor de tipo ingenieril, 40 estaciones, 15 puentes y viaductos y unos 80 kilómetros de vías, algunos de cuyos tramos son elevados, otro a nivel y otros subterráneos. Todo este complejo conjunto de obras no solo termina de modelar el desarrollo urbano moderno de Viena, sino que también contribuye a generar características muy significativas del nuevo paisaje urbano de la ciudad.

Las estaciones proyectadas son muy variadas, como la Kettenbrückgasse -que es un espacio centralizado flanqueado por cuatro poderosas esquinas de servicios- o la Burggasse -subterránea-, la elevada Spittelau o la Währinger Straße, sobre nivel y curva.

Luego están las estaciones que, por su peculiar implantación, recibirían un diseño más cuidadoso, como la Hofpavillon, que es la estación por la que se llega al parque y palacio de Schönbrunn y que tendrá por ello un toque principesco, o las estaciones gemelas de la Karlsplatz, la plaza central de la ciudad frente a la Iglesia de San Carlos, de Fischer von Erlach, que se construirían en seco, previendo su desmontaje (cosa que ocurrió en la década de 1980, en que fueron exitosamente desarmadas y vueltas a erigir en otro sitio), a base de unos paneles de mármol de 3 centímetros de espesor montados sobre perfiles de hierro y que vendrían a representar, por así decirlo, la imagen paradigmática de la modernidad *art nouveau* a la vienesa.

Durante el período en que trabaja como arquitecto municipal, Wägner será un testigo preferencial de la irrupción del movimiento de la *Secession*, un episodio cultural vanguardístico protagonizado por dos de sus discípulos de la escuela, Olbrich y Hoffmann, junto a plásticos tan célebres y controvertidos como Klimt y Moser. Este movimiento, por cierto revulsivo en lo cultural y en el gusto estético, viene a proponer la necesidad de activar el concepto de *gesamkunstwerk*, “obra de arte total”, acuñado por Richard Wägner, de manera de generar un verdadero impacto social tanto por el protagonismo de ciertos eventos culturales como nuevos edificios, muestras de arte o conciertos de música experimental, como por la voluntad, algo morrisiana, de producir toda una clase de objetos de uso cotidiano de diseño selecto. Pero, además, el movimiento está teñido de una ideología esteticista, vitalista y erotizante, que recaerá en el despliegue de formas de vida elitistas y cenaculares. Hoffmann será el representante crucial de la variante dirigida a producir un diseño obje-tual alternativo basado en la producción del taller llamado

Wiener Werkstätte, y Olbrich, por su parte, desarrollará la experiencia de una comunidad de artistas en la ciudad alemana de Darmstadt.

A pesar de su elevado prestigio profesional y social, Wagner mirará con entusiasmo estas experiencias, y su vertiginosa aceptación puede deberse a su influencia, aunque también ella será motivo de cierto reblandecimiento de la potencia socialmente revulsiva de cierta inspiración inicial, con tonalidades esotéricas que pronto perderán sentido.

La *Secession* se constituye en 1887, y su edificio emblemático se construye al año siguiente, el mismo año en que Wagner erige su edificio de renta con la fachada decorada con azulejos de flores, el llamado *Majolikahaus* (la *Casa de las Mayólicas*), proyecto en el cual actúan, además, algunos artistas ligados a la *Secession*, como el caso de Othmar Shimkovitz, que esculpe las estatuas femeninas que coronan el edificio. Esta aportación wagneriana, un tanto arriesgada y casi provocativa de Wagner, de cara a la clientela que lo requería, constituiría su expresa adhesión al movimiento secesionista, al cual se afiliará formalmente en 1889.

La Caja de Ahorro Postal es, sin duda, el edificio principal de la larga carrera de Wagner, un imponente hexágono irregular de varios pisos de altura inserto en pleno centro de la ciudad, al fondo de una plaza. El edificio, en su conjunto, guarda muchos rasgos del monumentalismo academicista, del que Wagner no renegaba del todo, al menos para los grandes edificios públicos, en los cuales no dejaba de aludir a otros de sus referentes reconocidos en arquitectura pública, como Semper y Hasenauer, los grandes arquitectos historicistas románticos de los edificios centrales del *Ring*, como el *Burgtheater* y la ópera. Pero algunos detalles de este, principalmente su célebre planta

principal, desarrollada con armaduras de metal, placas de mármol blanco de Sterzing, ladrillos de vidrio en sus pisos y toberas de aluminio para la impulsión del recién inventado aire acondicionado que el edificio tenía, revelan sus intereses racionalistas y su pasión por la tecnología constructiva, que entiende como una de las vías sustantivas de expresión de las nuevas estéticas del siglo.

Como testimonio de su versatilidad como proyectista, casi a la par de este conjunto de proyectos predominantemente racionalistas, funcionalistas e ingenieriles, Wägner construirá su Iglesia de San Leopoldo en 1905, coronando el conjunto de la villa de tratamiento psiquiátrico de Steinhof, proyecto cuyo trazado general había supervisado.

La Iglesia de San Leopoldo es, quizá, el edificio que mejor resume al conjunto de tensiones y contradicciones que tramaron la trayectoria de Wägner, y a los más cruciales episodios del origen de la modernidad en Viena. Se presenta como un símbolo, un punto encantado (*tietze*) que ilumina la oscuridad literal y metafórica del bosque de la ciudad sanitaria, densa de árboles en una ladera precisamente coronada por este estallido dorado y blanco, que, a su vez, domina desde lo alto la visión de la ciudad.

El edificio se presenta como una planta neobizantina, de una deforme y casi cuadrada cruz griega: clásico en su matriz estructural y fuertemente tectónico en su composición, rematada por una falsa cúpula extremadamente verticalizada, estirada para mejor cumplir su función icónica de marca visible desde lo lejos; pero, a la vez, moderna en su cuidadosa descomposición de la superficie, que termina por cuestionar o negar lo macizo del ensamble edilicio. Por fuera, tal modernidad superficial se concreta a partir de un revestimiento de placas de mármol fijadas por bulones de aluminio deliberadamente expuestos, con la idea de designar la característica superficial de la construcción y

su entidad de mero revestimiento. Por dentro, el conjunto está enteramente revestido con unas placas de yeso, que también exhiben abiertamente sus juntas y, por lo tanto, su apariencia y condición laminar y superficial.

El conjunto, con el concurso de numerosos aportes de artistas amigos –como Shimkovitz y Moser–, se presenta asimismo como una *obra de arte total*, plagada de contribuciones a tal efecto, como estatuaria agregada, baldaquinos, vitrales y otros objetos artístico-artesanales. El cielo-raso semiesférico de la falsa cúpula interior oculta una formidable construcción de acero y madera que conforma la estructura de la cúpula, que desde fuera se presenta como aguzada y que, al contrario de otras construcciones inaparentes, esta se resuelve con una estricta generación geométrica.

Esta dialéctica entre estructura y apariencia –que iba a exasperar a Loos– resume la posición de Wägner en una modernidad todavía tensada por el ilusionismo y la teatralidad emergentes del programa barroco, lo cual condice –aunque anacrónicamente– con los problemas político-expresivos del imperio decadente en que trabaja.

Lo híbrido

1. *Hybris*, quimeras y mestizajes. De la tragedia griega al Dadá

Digamos que la reacción dionisiaca a la perfección intemporal de lo clásico-apolíneo va más allá del contracanon barroco-romántico, y que, en todo caso simétricamente, también se propone un *método* (sería lo que diferencia a Descartes de Leibniz, y lo que Stephen Toulmin⁴⁸ verá y propondrá como sedimento alternativo a cierta modernidad triunfante a la búsqueda de un racionalismo autoritario y unificado del siglo XVII) y una voluntad dispersiva pero sistemática, sobre todo alrededor de nuevas estrategias representativas (disuasivas, emocionales, empáticas, etc.).

Detrás del antirracionalismo –y, por tanto, extensivamente de la clasicidad en su dialéctica apolíneo-dionisiaca–, hay momentos y estados disruptivos, fragmentarios y evocadores de aquello que fuga de lo normal legalizado, por ejemplo, el tema de la *sublimidad* como transgresión a la poética romántica en favor del encanto o atracción que suscita lo desmesurado, atracción que puede alcanzar el horror.

Lo *sublime* se presenta, pues, como divergencia híbrida de *lo romántico*, no meramente como intensificación o polarización dionisiaca frente a cierto canon apolíneo:

⁴⁸ Toulmin, S., *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*, Península, 2000.

las escenas horribas nunca pueden ser emergentes de las *fetes galantes* o de las comedias arcádicas; son resultado de pulsiones transgresivas extremas, aunque puedan compartir estrategias de impactación emocional del receptor de estos discursos.

Por tanto, el modo híbrido trata, por ejemplo, de la *hybris* griega de presentación de la transgresión de tabúes que plantea la tragedia clásica, el antiequilibrio de las mezclas ilógicas de las quimeras medievales y renacentistas, el afán de acumulación interminable en Piranesi o en Arcimboldo, los desvíos turbios del sentido en Soane o Lequeu, el terrorismo objetual en Duchamp, Schwitters o Baader y la contradictoria enunciación de un sistema *dadá* (que se corroe a sí mismo), la emergencia de múltiples yuxtaposiciones surgidas de geopolíticas del mestizaje y el poscolonialismo, el modelo del exceso y el derroche en Bataille, el hiperracionalismo deleuziano o la noción de *atlas* en Serres, la cancerología interminable de algunos objetos gaudianos o de Kiesler o de Goff, el caos poético dentro de posibilidades ultratécnicas en Gehry, NOX, Lynn, Prix, etc.

La cuestión de *lo híbrido* como tema (anti)clásico –aquello malsano que vulnera un orden, como la prohibición del incesto, o que transgrede los imperativos que el freudismo y la antropología llamarían “tabúes”– adquiere un matiz peculiar en la confrontación que se produce como motivo de la conquista americana, entre su naturaleza real –en general magnificente, desbordada o *hylética*, como la nombrará Humboldt– y su confrontación con el imaginario europeo que tenía, en los márgenes de su protociencia, repertorios fantasiosos de bestiarios y figuras más o menos demoníacas, pero que ahora podrá procesar un exceso real de naturaleza para sus necesidades de expansión del ascetismo teocrático y el montaje de poéticas dionisíacas.

Por ejemplo, será híbrida una nueva mitología que absorbe aquella emergente de las teogonías panteístas americanas en nuevos mitos híbridos americano-europeos, para reescribir la cristología de la colonización, e incluso llegando a imaginar lo americano como la materialización del *paraíso perdido*, pero quizá no tanto como algo a reverenciar o a proteger, sino como un tesoro susceptible de ser violado o apropiado, lo cual introduce la versión primera de una productivización y anulación del cristianismo primitivo, salvo en las varias e infructuosas tentativas de *apropiación moderada* (desde los jesuitas, hasta Fray Las Casas).

Tal hibridez explicaría, por ejemplo, la recurrencia a los motivos angélicos medievales, pero ahora, en tal contexto, trocados en referencias astrales contra-mitológicas o en alusiones socioculturales vinculadas a la sexualidad de los andróginos o a la violencia poderosa de los arcabuceros. Todo esto habilitaría el sentido de una epopeya civilizatoria cuyo éxito o productividad se da en cuanto vulnera y transforma la naturaleza real o mitológica, que enfrenta más que comprende o valora.

De allí que sería posible pensar, al inicio de la modernidad, una clase de hibridación más bien caracterizable como anomalía y, por tanto, como con-fusión tensa y aun violenta, visible más en el mantenimiento de la *individualidad de la parte* que de alguna clase de *fusión*.

Es curioso cómo en este caso podría advertirse el rechazo que Hegel hace de entender lo americano como un ejemplo, quizá supremo, de su método dialéctico, y no lo será porque la identidad superadora de las partes difusas o diversas no son recomendables. América será, pues, híbrida o mestiza antes que posible escenario de resolución de la dialéctica entre ambas formaciones culturales. Resolución dialéctica que, en pensadores como Kusch o

Lezama, o en los movimientos paulistanos de la Semana del 22, toma la forma de la *fagocitación* de lo ajeno por lo propio, de lo central por lo periférico.

De allí que surja en la escena americana, tanto étnica como ético-estética, una sensación de flotar sobre un permanente y transhistórico estado de mestizaje irresoluble, donde, más que la fusión superadora de la dialéctica (que en todo caso fundó lo europeo uniendo motivos clásicos con culturas bárbaras), solo podrán presentarse fenómenos de mixturas o contaminaciones.

La noción griega de *hybris* –que produjo como arquetipos teatrales las figuras transgresivas o anómalas, como ruptura de tabúes– alude a una mezcla transgresiva, a una trans-forma que pierde la condición originaria o estable como consecuencia de un castigo, como sería el caso de la ninfa tejedora Aracne, penalizada y transformada en araña por tejer mejor que Atenea, según lo cuenta el romano Ovidio en sus *Transformaciones*; el mito también aparece en las *Geórgicas* virgilianas. Aracne había ganado un concurso de tejeduría de tapices a la diosa de la sabiduría, pero lo que enfadó a esta no era la mejor técnica de su contendiente, sino el motivo elegido por la mortal tejedora, 22 episodios de dioses infieles metamorfoseados en animales, otra alusión a la *hybris* que, en esa anécdota y en general en lo híbrido de la tragedia, se entiende como transgresión bajo la forma de-forme o in-moral del *monstruo*.

En la célebre dicotomía nietzscheana, podría entenderse lo barroco como dionisiaco, en oposición dialéctica respecto de lo clásico como apolíneo, aunque en rigor habría que entender el esquema de Nietzsche como una conceptualización ampliada o compleja de lo clásico en que esta expresión cultural, vinculada a un momento geohistórico –la Hélade de Pericles–, significa una tensión

entre armonía y conflicto, entre *pan metron* o medida de las cosas o *frónesis* en cuanto prudencia y sabiduría práctica e *hybris*, canon y transgresión, normalidad y disrupción.

Esa oposición podría marcar las nociones de *pan metron* y *frónesis* como alusivas al modo clásico, y las de *hybris* y *némesis* (acción transgresora y castigo) como referentes no ya al modo barroco, sino al *modo híbrido* aquí considerado, siendo este, por ello, tributario de lo clásico en la negatividad de su formulación epistemológica y axiológica.

La *hybris* transgresiva se paga con la *némesis* o venganza de los dioses, que habitualmente incluye el *castigo formal*, o sea la degradación o conversión del hombre culposo en cosa o monstruo. El apartamiento del *nous* o lo normal-legal, para la *Teogonía* de Hesíodo, es parte explicativa de la propia marcha de la historia larga, y, para los presocráticos como Heráclito, la manifestación híbrida es un fluir de opuestos que, en la resolución de sus discordias, posibilita la vida.

Si lo dionisiaco como exceso o transgresión híbrida –míticamente asociada al retiro de conciencia moral que proporciona la ebriedad– es parte de la complejidad de lo clásico, más como tensión que como equilibrio, lo híbrido-dionisiaco supone admitir la pertenencia epistémica de lo que aquí postulamos como modo híbrido a una especie, si se quiere, de subclase, de aquella clasicidad compleja, y ello, en cierto sentido, explica que el modo híbrido se desplegará mediante una manipulación diferente del material lingüístico clásico, no mediante la invención de un nuevo material, sino, a la sumo, mediante infinitas distorsiones de este material hasta hacerlo irreconocible o no idéntico, es decir, vulnerando además la *poiesis* clásica de la *mímesis*.

En un sentido equivalente, tampoco el modo barroco (que confluye, en ciertos sentidos, con el modo híbrido en cuanto negación de lo clásico, pero que además trata de trascenderlo o superarlo en potencia y efecto) ofrece instancias de invención de nuevo material lingüístico, sino de combinaciones y permutaciones diferentes del repertorio clásico, aunque no en función de la transgresión malsana de las hibrideces anticanónicas, sino en nombre de una voluntad representativa asociada a la *propaganda de fe* y a la teatralidad urbana, que, en rigor, son circunstancias históricamente posteriores al momento clásico.

En la Roma que deriva de república a imperio, o en Bizancio, se constituyen históricamente figuras de hibridez que explican la mezcla deliberada de referencias o materiales (vale el ejemplo de las columnas de la iglesia de los Santos Sergio y Baco, provenientes de distintos templos y conjuntados en esa arquitectura que trasunta el espíritu de *emporium*) que alimenta una estética programada de transgresión y confluencia forzada de elementos, perfectamente coherente con las necesidades políticas de la fusión-apropiación del proyecto imperial expansivo, y, en esos casos, la hibridez alcanza al eclecticismo de las diversas y contradictorias-competitivas religiones de Estado, e incluso de las pujas ideológicas entre *iconoclastas* (como León III, que prohibió toda la imaginería mariana hacia el 700) e *iconóduos* (como Teodora, que siglo y medio después promovió la restauración de los íconos).

El relativismo de los presocráticos –sobre todo de Heráclito y Hesíodo– y las pujas entre el idealismo platónico y el realismo aristotélico, más tarde y pasando por los relevos arábigos de Avicena y Averroes al filo del milenio, desembocarán en las disputas teológicas medievales que oponen el dualismo de Isidoro y Agustín al ulterior

unitarismo del orden tomista dictaminado por el italiano de Aquino, doctor de París, al mismo tiempo que se inauguraba Notre Dame.

Aquí habría que decir que el pensamiento turbulento que enlazará a los presocráticos principales con Platón y Agustín da espacio conceptual a lo híbrido, mezcla o indefinición de esencias entre cuerpo y alma, expresión y concepto o ciudad terrenal y ciudad celestial: lo híbrido está en ese relativismo y en esa tensión que sustenta filosóficamente la discursividad turbia de la yuxtaposición de opuestos, a lo cual la sistematización o suma teológica del dominico Tomás solo contribuirá a una idea de unidad de la cual sin duda se desprende –como lo analizó Panofsky– un intento de traducción proyectual para el canon gótico, que, sin embargo, debe superponer al racionalismo proyectual basado en la economía estructural, a favor de maximizar la inmaterialidad de una apología de la altura y la luz, una serie de suplementos discursivos herméticos y de más relevancia cosmo-mitológica, como las alegorías zoológicas para el humor diferente de los evangelistas, las discusiones teóricas entre el diseño *ad quadratum* o el *ars trinitarium*, los diversos jeroglíficos adscriptos al *opus* central, la iconografía de quimeras y formas demoníacas emergentes de cruces e *hybris* resultantes de castigos por excesos o las variantes dogmáticas que presentan las *biblias de piedra* de los regímenes de estatuarias desplegados en portadas, frisos, tímpanos y capiteles.

Esos complementos aplicados a las catedrales tenían sus sustentos históricos y la cualidad híbrida atribuida a lo demoníaco. La quimera medieval es la versión del monstruo mitológico abatido por Belerofonte con la ayuda de Pegaso, el caballo alado, que se emblematisa con la cruz de partes de león, cabra y dragón, y que suele dar forma, como en París, a gárgolas, aditamentos que, fuera de verter

agua de lluvia, tienen también su propia historia mítica –como su nombre, que viene del dragón *Gargouille*, que asolaba Rouen en el siglo VII y que fue abatido solo con la señal de la cruz esgrimida por San Romanus– que se utiliza como alusión demoníaca externa al dogma, suplementada a los muros externos del templo para intimidar a los incrédulos. Un ejemplo de esto último es el mitológico emplazamiento de las dos gárgolas diseñadas por el maestro pedrero Flocars para las puertas de Amiens –según relata su obispo, Richard de Fournival, en su *Roman d'Ablandane*– que servían como una suerte de cámaras que “escaneaban” la bondad o maldad del viandante, según lo cual le escupían o no veneno por sus bocas. De modo que todo este flanco de hibridez se superpone a otras cuestiones de proyecto e ingresa a terrenos más cercanos a las mitologías populares, pero también son fuente de saberes esotéricos y heréticos.

Otra manifestación marginal y cuestionadora del canon compositivo rescatador del empaque clasicista devendrá en el pasaje del Renacimiento al manierismo, en muchas expresiones, pero puntualmente en la obra de Giulio Romano, discípulo no muy confiable de Rafael (por ejemplo, en su *Incendio del Borgo*, que integra la cámara rafaelesca vaticana) que pasa a Mantua al servicio de los Gonzaga, contratado por Baldasarre Castiglione –el autor de *El cortesano*, que, junto a los escritos maquiavélicos, completa el cuadro de los políticos cínicos– para realizar alrededor del *Palazzo de Te* uno de los trabajos más contributivos a contaminar las claridades renacentistas, anticipando en su *maniera* al Barroco, pero ocupado en distorsionar el lenguaje clásico, ya sea en la obra de la arquitectura palacial, o más abiertamente en sus frescos de la *Sala de los gigantes*, la *Sala de psyque* o el *Salón de los caballos* (que bien lo habría querido firmar algún

surrealista moderno como Magritte o Ernst), y también en el diseño de mascaradas que bien le reconoce Vasari como las construcciones efímeras y teatrales que hace para la visita de Carlos V a Mantua.

Romano, que también produce el álbum erótico *I Modi*, prohibido por la Iglesia, le da curso a proyectar un complejo de tareas que disuelven la severidad de la arquitectura en una narratividad que asume subjetivamente al diferente, el cual ya no es meramente un mecenas ilustrado, sino un incipiente *público* lleno de pulsiones de gustos chabacanos y abierto a los golpes bajos del ilusionismo.

Esas características de contaminación e hibridación que forman parte del proceso manierista, ligado al subjetivismo fuera de canon que arranca en el *Seicento*, desde luego continúan en el período barroco, algo fuera de las prescripciones canónicas de la *propaganda fide*, y en el espíritu transgresor de iconógrafos como Athanasius Kircher (*Oedipus Aegyptiacus*, 1645), más que de los académicos de la nueva lengua alegórica como Cesare Ripa (*Iconologia Overo Descrittione dell'Imagini Universali*, 1593), más al servicio de las nuevas *manieras* de autor y de gustos cortesanos orientados a difuminar lo real y lo ilusorio, alentando una teatralidad en función de la urbanidad y de la representación, más allá de los controles de estilo (barroco) que, para el ambiente eclesiástico, iba a codificar bastante puntualmente el Concilio de Trento.

Es decir, que fuera así de la oposición/sucesión entre recuperación clasicista del renacimiento ortodoxo y formulación de la codificación contrarreformista barroca, emerge un debate que confronta, si se quiere, el legado tomista en el nuevo espíritu racionalista cartesiano con la emergencia de antagonismos a tal razón, cuya legitimación científica vendría bastante tiempo después y que convierte a transgresores híbridos (del unitarismo tomista-

cartesiano) a Leibniz o a Montaigne, que, en la macrofísica natural y en la microfísica social, ponen en evidencia la *otredad* (lo *diferencial infinitesimal* o el *salvaje*).

Esta es una tradición marginal de un posible modo híbrido que atraviesa colateralmente la historia, sembrándola de dudas frente a los dogmas instituidos o recurriendo a suplementos de lenguaje que vehiculizan discursos herméticos y expresiones de saberes *non-sanctos*, hasta llegar al descubrimiento de las hibrideces freudianas del mundo inconsciente –en la recuperación de cuestiones de fragmentariedad, pulsionalidad o deseo que van a ser metafóricamente presentadas recurriendo a las viejas alegorías clásicas de la *hybris*, como los complejos de Edipo o Electra–, a la presentación arquetípica junguiana de mundos figurales que descansan en el origen de la subjetividad, y a las proposiciones deliberadamente turbias y abyectas del arte Dadá (en Baader o en Schwitters), los poemas de Apollinaire o la ensayística del dispendio en Bataille.

También, la hibridez, como manipulación de culturas locales o procesamientos de otredades estéticas, remite a aspectos colaterales del discurso neocolonizador de la antropología moderna, como las mezclas que la vanguardia obtiene de tal forma, como en el caso del *arte negro* en Picasso o el *arte oceánico* en Gauguin. El rol de la antropología en estas forzadas integraciones de diferencias, manipulación de ajenidades o colonización de las culturas exóticas funciona como un motor alternativo que agrega turbulencia y contaminación al devenir endógeno de las estéticas de la modernidad central, hasta un punto en que es difícil encontrar los límites de cada cultura, a favor, quizá, de un *melting-pot* que alumbré una *weltkultur* pensada por Goethe o por Spengler, pero que no podrá alcanzar equilibrio o hegemonía, sino que deviene, en los actuales multiculturalismos poscoloniales, en

procesos fluidos de formación de discursividades estéticas. Como ocurrirá, siempre en forma tangencial o de borde, en las modernidades anti-racionalistas, como el trabajo de Walter Griffin, el colaborador de Wright que hará una arquitectura híbrida en Australia y la India y cuyo nombre designa en inglés al grifo –una de las figuras híbridas de la mitología–, o en los organicismos exasperados y experimentales de Bruce Goff o Hugh Greene, otro par de descarriados discípulos de Wright.

De allí provienen buena parte de los tópicos actuales de filosofía y estética, como el tema de lo imprevisto o contingente, de lo efímero biológico, de la de-generación, descomposición o fragmentación antitotalizante, la caída en la neo o pos-sublimidad de lo abyecto (que connota casi todos los discursos masivos de las series de TV y el cine B de acuerdo con estilemas neobarrocos analizados por Omar Calabrese) y las cuestiones de la corporalidad y la biopolítica –que inquietaron las últimas investigaciones de Foucault–, o los asuntos de la biotecnología de las prótesis y los maquinismos vitalistas que suspenden la duración natural de la vida, que alimentan las reflexiones de Sloterdijk.

2. Discursos bizantinos

La cultura desplegada con epicentro en Constantinopla, la antigua Bizancio, supone uno de los casos en que se fractura la antigüedad clásica en su tránsito hacia la era moderna: en efecto, la llamada “experiencia bizantina” significa una de las fusiones culturales –de los legados griego, romano y oriental– que, tanto en lo sociopolítico como en lo cultural, implican hibridez, confluencias y contradicciones de sus precedencias y aportes divergentes.

La división de Diocleciano –un emperador romano de origen oriental– en las *tetrarquías* (con sus capitales en Milán, Tréveris y Ravena, además de Roma) empieza un proceso de orientalización apoyado en más protagonismo del área siríaco-egipciaca y del rol de Nicomedia. El tetrarca Constantino buscará la reunificación imperial y combate y derrota a sus colegas Majencio y Licinio, y alcanzará en el año 324 una nueva unidad, pero ahora asentada en la ciudad remodelada que llevará su nombre desde 337, con el aditamento de su previa conversión al cristianismo en 313.

Uno de sus sucesores, Teodosio, sanciona, casi al fin del siglo IV, la autonomía de los imperios de occidente y oriente, percibiendo la insustentabilidad del primero, que durará poco tiempo más como tal. Se abre así el imperio bizantino con dos etapas nítidas: una propia de las dinastías *isáuricas*, que llegarán hasta el 900 afirmando las doctrinas iconoclasticas; y otra protagonizada por sucesivas oleadas dinásticas de *macedonios*, *comnenos* y *paleólogos*, arrasada hacia el 1200 por la cuarta cruzada con la fundación de un efímero *imperio latino* sucedido por una rebizantinización de dominante eslava y balcánica, hasta que esta experiencia quede abatida por las hordas turcas en mayo de 1453, fin de la era propia de la romanidad expandida y vuelta a occidente de parte del legado acrisolado en Bizancio, que, por caso en Florencia, influirá en el forjado del Renacimiento.

Todo el período continúa los modelos esclavistas, aunque orientalizados y con figuras que anticipan las servidumbres medievales. El componente oriental, basado en el comercio y las redes conectivas de ciudades, balancea la declinación del modelo productivo occidental, agrarista

extensivo de base esclavista, aunque esa base social perderá tanto como la militarización romana, expresada en los 650.000 soldados de los ejércitos bizantinos.

El *colonato* -anticipo del modelo de servidumbre- o el *patrocinium* -base impositiva impuesta a las comunas aldeanas- serán rasgos de esta formación, así como el inicio de delegaciones productivas en los *themas* -ex soldados puestos a cargo de explotaciones rurales- o las *prefecturas* -delegaciones políticas locales descentralizadas-, extinguidas, sin embargo, por León VI en el 900, quien elimina las autonomías municipales.

El *cesaropapismo* -como modelo político ratificado por la Iglesia, de origen más bien persa-, como el surgimiento de la *dunatois* -*poderosos*, nobleza ya no de sangre, sino de éxito comercial-militar-, va a complejizar el desarrollo político matizado además por dos castas tales como la de los *dux* (poderosos militares, luego traspuesta al Veneto) o los *praeses* (casta burocrática o de los administradores).

Todo este menjunje sociopolítico más teorías como el *derecho a la revolución* matizan la enorme inestabilidad y mutabilidad de estos regímenes en que, paradójicamente, solo las luchas contra invasores otorgaban alguna consolidación circunstancial, como a su vez también iba a ocurrir en el mundo románico. Al contrario de las fases ascendentes expansivas de los inicios alejandrinos o romanos, el caso bizantino resulta, desde su origen, de un talante recesivo y de repliegue, por ejemplo, en la tendencia de la clase de los artesanos de fugar de la inseguridad y en la rapacidad urbana hacia el acogimiento de señoríos rurales, cuestión que aporta al proceso cripto-medieval de desurbanización.

La *capitalidad* –inicialmente disputada por Calcedonia, Troya y Sofía– nunca adquirió el carácter de centro indiscutido de política y cultura, ya que Constantinopla compartió con otras sedes, como Venecia, Génova, Ravena, Alejandría, Atenas, Antioquía, Efeso, Tesalónica o Gallipoli, no solo relaciones de intercambio comercial y de articulación política, sino además flujos de intercambios de experiencias de todo tipo, lo que explica el marcado tono de hibridación y complejidad multinacional o étnica de los procesos y productos.

La capital, sin embargo, posee una larga historia –a menudo de fuerte confrontación con Roma (el romano-africano Septimio Severo destruye Bizancio en 196 y funda Antonina, circundada por una muralla)– y una posición geopolítica, definida como último confín protegido de Europa frente a oriente, que explica la decisión de Constantino de instalarse allí.

Dos grandes cintas de murallas –la de Constantino y la de Teodosio en 430– la agrandan más allá de la primera, construida por Septimio, así como el incendio que ocurre bajo Diocleciano en 532 dará pie a una completa reconstrucción y reorganización, que incluye la erección del templo de la Santa Sabiduría (*Haghia Sophia*) utilizando el paisaje colinado para afirmar el mito de la *Nueva Roma*.

El tenor híbrido de la ciudad resultará, sin embargo, más familiar a los musulmanes orientales que a los cristianos occidentales, ya que en esta parte del mundo la experiencia urbana casi se habrá extinguido.

En el siglo VI, la ciudad ya tiene más de un millón de habitantes y una serie de elementos romanos (foros, templos, la calle larga o *mese*, una acrópolis devenida arsenal), todo empero mezclado con componentes ajenos a esa tradición, como la Casa de los Lunes –un gran bazar comercial ciertamente oriental– o las sedes que acogían,

apócrifas o no, buen número de reliquias de mártires cristianos (redomas con sangre, trozos de la cruz, etc.), lo que erige a la ciudad en un primer sitio de peregrinación y pone en marcha uno de los grandes motores económicos del medioevo urbano (Chartres, Santiago, etc.).

El Hospicio de Sansón o el barrio de Mamas, sedes para acoger temporalmente a extranjeros, marca el tono del alto grado de cosmopolitismo de la ciudad, bastante tolerante en su legislación y policía, para acoger visitantes, sobre todo si son comerciantes o artesanos (les daban un baño gratis una vez a la semana).

Hay un trazado pragmático y desordenado (se evitan, por caso, las calles rectas para eludir los vientos), y existen muy pocos sitios de esparcimiento colectivo (lo más grande es el hipódromo, para carreras de cuádrigas para solo 40.000 personas). Se encuentran más palacios que en Roma, y pocas casas colectivas de gran tamaño; por el contrario, hay un alto número de monasterios, que mutan a palacios o viceversa.

La idea de armar barrios para personas pertenecientes a estratos sociales distintos o especiales no cuajará del todo, y por eso existirá una gran mezcla de sujetos y construcciones, pero lo que destaca de Constantinopla es la voluntad de articular un área metropolitana –con caminos y puentes que unen la capital con suburbios y subsedes como Blacerne, Pegae, Scutari o los pueblos del Gálata–, estructura que persiste hasta hoy y que es la contracara física de la hibridación cultural y religiosa.

Algunos circuitos peregrinacionales, como el que conectaba el acceso por la Puerta de Oro, el paso por el monasterio llamado Studium y el recorrido de los cuatro grandes templos justinianos erigidos en la década de 530

(Sofía, Sergio y Baco, Irene y Apóstoles), otorgarán alguna identidad a la ciudad de visitantes, y esto prefigura, si se quiere, la intención sixtiana de la Roma barroca.

En el siglo V aparecen, clarificando la ciudad y su edificación, una serie de edictos imperiales que establecen la forma de las viviendas y sus criterios de aventanamiento hacia las calles, así como las dimensiones de estas, y también se prohíbe –sin éxito– la construcción de barracas de madera para los más pobres.

El devenir cristiano en el triunfo de la herejía arriana adviene al modelo iconoclástico, que implicará la supresión de la imagería religiosa antropomórfica que, luego del 900, muta a la moda de los iconódulos, los cuales, al contrario, auspiciarán una amplia expresión representacional y alegórica. El modelo ornamental iconódulo implantado después del 900 representa el criterio estético que historiográficamente se conoce como bizantino, reconocible en su estricta narratividad (el pantocrátor, rey de todas las cosas, en el culmen de la cúpula; la virgen en la bóveda del ábside; los ángeles en la cúpula; los profetas en el tambor; los evangelistas en las pechinas; las doce fiestas anuales cristianas en los laterales; el juicio final en el nártex, etc., disposición de la que seguramente emergen los proyectos de *templos-libros* que se harán en algunas expresiones románicas y en el gótico), en las soluciones técnicas basadas en la superposición de planos de reducida profundidad o en la *perspectiva china* (de punto de fuga externo –para involucrar al espectador en un lugar interno–) y, en resumen, en una conversión del interés romano por el espectáculo en un programa ornamental o decorativo de orden comunicacional y visual, que contiene diversos rituales perceptivos acorde a diferentes movimientos de diversas clases de espectadores. Como el apego a recursos orientales a la moda de Bagdad, como el

triconchus o salón de recepción de embajadores en donde, cuando estos ejecutaban la *proskynesis* –saludo de prostración tocando el suelo con la frente–, al levantar la cabeza encontraban desarrollada una maquinaria escénica en que el trono se había elevado y pájaros mecánicos comenzaban a gorjear, en una derivación de mezclas y yuxtaposiciones de múltiples culturas diversas que en la cristiandad oriental convergían en una especie de anticipación del *kitsch*.

3. Variedades y mezcolanzas románicas

La multiplicidad de expresiones mayoritariamente regionales que se engloban en la categoría general de *arte románico* (generalmente adjetivado con algún toponímico) expresa en sí cierta variedad de hibrideces, cruces y mezclas, en cada caso consecuentes de ensamblar motivos de las culturas precedentes romanas o periféricas a la incipiente Europa, como las orientales o la bizantina.

Después de la liberalización religiosa del Edicto de Milán en el año 313 –en teoría, la entronización del cristianismo como culto oficial romano–, y dentro de la decadencia imperial y su repliegue hacia Bizancio, los viejos *limes* –la frontera Rin-Danubio– empiezan a ser traspuestos, y, así, cuando finalmente los pueblos *bárbaros* (que eran las tribus germánicas así llamadas por los romanos) consiguen atravesarlos, en 406, inician las llamadas *Völkerwanderungen*, extensas peregrinaciones emprendidas sobre el viejo imperio, en principio por tribus de vándalos, suevos y alanos, que migran entre el 400 y el 800 con sus modelos militares aldeanistas interesados en emprender regímenes agraristas en tierras incultas, preferentemente bosques, mediante negociaciones o guerrillas con los ocupantes remanentes de la colonización romana. Este

proceso culmina en el 800 con el surgimiento, de base germánica, de la coalición de Carlomagno, que adopta una modalidad imperial cristiana.

En el momento de consolidación carolingia, ocurre una segunda oleada de grandes movimientos migratorios, en este caso protagonizada por los francos, los anglosajones y los lombardos. Todo este fenómeno admitirá una multiplicación de fusiones entre diversos grupos, que en parte explicará el muy ulterior desarrollo de los orígenes de las nacionalidades europeas.

Estos dos procesos implicarán el desmontaje de la base esclavista –los germánicos no utilizaban esta base productiva– en trance de formación del modo feudalista, basado en servidumbres y vasallajes en relación con una intrincada red de caballeros y señores de control militarizado de pequeños territorios. Solo al final de estos procesos, ya sobre el siglo XI, empezará el proceso del renacimiento urbano, la instalación del clero urbano y de los aparatos gremiales de artesanos libres, y, por tanto, el episodio que será conocido como medioevo, que se caracterizará por la llamada “arquitectura gótica”, la cual no será más que el refinamiento y la puesta a punto de programas funcionales, técnicos y ornamentales investigados durante la etapa que ahora estamos estudiando en torno del trabajo de los frailes monásticos. Esto presenta tres episodios cruciales: la instalación de Monte Cassino y los benedictinos en 480; la reforma de Cluny en 910, que lleva a la aparición de la orden cisterciense en 1098; y la definitiva instauración del papado, con Gregorio VII en 1073.

Todo esto acontece en medio de las luchas intestinas de los diversos grupos de pueblos bárbaros, sometidos además a amenazas de invasiones externas de vikingos, musulmanes y eslavos, lo que en general ayudará a buscar más cohesión política y orden militar.

El cruce de los bárbaros con Roma generará una hibridez que dará curso a un estadio sociocultural nuevo: los germánicos, por caso, no conocían la propiedad privada y aceptaban el *ager publicus* de tierra y ganado de la comunidad, pero el contacto con los romanos instala un incipiente estado de diferenciación social, y así surgen liderazgos, en principio militares, que devendrán en una aristocracia base del ulterior proceso de organización territorial (baronías, condados, etc.), y una organización que identifica labradores de los grupos o *mesnadas* destinadas a las guerras, y líderes técnicos del trabajo agrario que devendrán *hirdmen* o jefezuelos militares.

Las invasiones se perpetran en parte por la aquiescencia romana por integrarse en las nuevas huestes, y es así como se explican instituciones como la *hospitalitas* que Roma define para acoger *huéspedes* invasores, a los que otorga *sortes* o parcelas destinadas a albergarlos. La *hospitalitas* supone el modo que resuelve y procesa el cruce del comunalismo germánico con el antiguo modo productivo esclavista: en Italia, en virtud de ello, se cede un tercio de las tierras útiles y de los esclavos, y la mitad de los bosques; así, llegan allí, desde Ucrania, los ostrogodos, que luego serán hostigados por lombardos y austríacos, que revisarán el modelo de la *hospitalitas* y recrearán un esquema de servidumbre.

En las Galias, el modelo alcanza a dos tercios de tierras, a favor de tribus burgundias pomeranas y visigóticos eslavos, que alcanzarán, con Alarico, a conquistar Roma debido a que mantienen la base móvil de sus correrías, aunque serán expulsados por los francos, que bajarán de Bélgica y los empujarán allende los Pirineos (en las Hispanias los visigodos armaron una *hospitalitas* de dos tercios a su favor), así como por los vándalos, quienes, viniendo de

Silesia, ocuparán el Magreb y extinguirán la antigua Cartago romana, aunque serán asediados por fuerzas bizantinas.

Este esquema se mezcla, además, con una elaboración libre de antiguas estipulaciones del derecho romano y con una multiplicación de sectas cristianas que desafían el poder del papado, como los arrianos. Aun así, la ortodoxia papal le hace hacer penitencia en Milán al emperador Teodosio y legitima las entronizaciones de Carlomagno en 800 y de Otón I en 962, así como en los siglos previos bautiza a muchos jefes bárbaros (Clodoveo, Recaredo, etc.).

Las formas monásticas parecen derivar de ciertos antecedentes del retiro señorial al campo o al desierto en Egipto -la llamada "anacoresis"- como redención laboriosa frente a la vida licenciosa (Antonio, Pacomio), y se trasplantan a Europa por Marsella, Monte Cassino y Cluny. Este asentamiento entronizará papas como Urbano II, promotor de la primera cruzada, y fijará el canon del convento rural productivo: hacia 1200 tendrá más de 1.500 sedes, muchas de las cuales devendrán epicentros de futuras aldeas y ciudades.

Los cistercienses, fundados por San Bernardo en los pantanos borgoñeses de Citeaux, cuestionarán el lujo cluniacense, y hacia el siglo XI tendrán más de medio millar de asentamientos, todos basados en la conquista y manejo de tierras ásperas, para lo cual idearán la tecnología productiva que fundará el renacimiento urbano medieval al potenciar la producción de alimentos: el Cister desarrollará redes de agua y molinos *ad hoc*, forjas de hierro en Kirks-tall, rodeos ovinos con manejo de más de 45.000 cabezas, o las novedades constructivas de cubiertas abovedadas que el monje Geoffrey de Clairvaux llevó al Yorkshire británico.

Junto al orden monástico, hay que decir que la comuna aldeana no desaparece, sino que más bien se refuerza, hasta que resultará extinguida, por ejemplo, en España, en la batalla de Villalar, ya en el siglo XVI. Y también será importante la fructificación de sectas heréticas, como los mencionados arrianos o los *fraticelli* italianos, vinculados a la magia visigótica, o los albigenses del sur francés.

Las cruzadas y las peregrinaciones, así como los escritos dogmáticos de varios padres eclesiales románicos (San Agustín, San Jerónimo o San Isidoro), serán otras características propias de esta etapa, como también la fundación de figuras socio-productivas, como los *conversi*, proletariados agrarios que prohijan los cistercienses, contra su primera crítica a Cluny, para poner en producción sus extensas tierras más allá de lo que permiten las 30 horas semanales que deben laborar los monjes de la regla.

La conjunción política y étnica que da paso al renacimiento carolingio también debe explicarse como fenómeno de fusión de aportes tan eclécticos como diversos (Alcuino de York, Paulino de Aquilea, el español Teodulfo, el irlandés Dungal o los biblistas Casiodoro y Jerónimo, etc.).

La arquitectura paleocristiana afianzará la forma basilical tomando referencias romanas, pero también de sinagogas, así como componentes entre los que se incluyen un atrio abierto –el *patio de energúmenos*, que recepta a los no bautizados–, y la apetencia por recintos grandes (San Pablo o San Clemente en Roma tienen más de 120 metros de largo) para acoger multitudes a cristianizar, lo que impondrá demandas a resoluciones técnicas que ocuparán a los únicos ilustrados del momento, los monjes.

La arquitectura llamada “prerrománica” -hasta el siglo VII- será rústica, desornamentada y basada en técnicas constructivas regionales, en algunos casos con referencias bizantinas, como las plantas octogonales, que llegarán hasta los carolingios.

La arquitectura específicamente conocida como románica (en cuanto elaboradora de motivos técnicos y tipológicos de la romanidad) se desarrollará a favor de la gran movilidad de monjes y maestros de construcción, que derivan fijando normas, pero también recogiendo modalidades regionales, lo que llevará a refinamientos tipológicos y experimentaciones técnicas en las bóvedas nervuradas, los contrafuertes y los pilares en haz; todo ello en el marco de otras tensiones hacia la mezcla y la fusión, tales como el gusto por la reutilización de materiales provenientes de ruinas antiguas (que también se advierte en Bizancio, muchas de cuyas iglesias son muestrarios de piezas procedentes de diversos orígenes) o como la influencia del programa iconológico bizantino traspuesto al Véneto y otras regiones de Italia y del sur de Francia.

4. Roma y la capitalidad barroco-cristiana

Dentro de la caracterización general de estos estudios, asignaremos la cualidad del modo híbrido a las propuestas emergentes de voluntades político-representativas; es decir, al uso ideológicamente calculado de efectos de recepción de ciertas proposiciones urbanas, arquitectónicas o artísticas, e incluso frecuentemente -en otro rasgo de hibridación- a la mezcla conjunta de tales dimensiones.

Las articulaciones de programas políticos y estrategias artístico-arquitectónicas aparecen, en diversos momentos históricos, más allá de la existencia de determinados

lenguajes o repertorios estilísticos determinados. Podría decirse así que la condición híbrida de la cultura bizantina, más allá del uso de recursos grecolatinos, por una parte, o eslavos, por otra, se orienta hacia la producción cultural de hechos que transmitan algunas cuestiones del programa político, por ejemplo, en torno del debate sobre la iconicidad de la religión de Estado o de las estrategias de convivencia etnocultural de diversas minorías.

En el caso del temprano medioevo, y sin detenernos en el desarrollo en sí del arte románico en sus diferentes versiones regionales, existe un modo de hibridación en la base de unas estrategias político-culturales tendientes al *imperium*, es decir, a la recuperación del orbe romano cristianizado, mezclando aportaciones que van desde la renovación teológica aristotelizante, hasta el forjado de las novedades tecnológicas de los asentamientos monásticos; desde las diferentes instancias de culturas de fusión –por ejemplo en Alfonso X–, hasta el *emporium* de saberes carolingios.

Y en la Roma del siglo XVII, más allá del lenguaje barroco asociado al contrarreformismo y su arte de propaganda, destaca una voluntad de producir nuevas síncrexis de la historia precedente al servicio del fortalecimiento político del papado, por ejemplo en torno de la voluntad de establecer relaciones reales o ficticias entre la romanidad y el mundo egipcio.

Como sostiene muy bien Giulio Carlo Argan⁴⁹, una preocupación central de la era barroca es la de establecer una condición de *capitalidad*, afirmando y presentando una sede urbana que implique en sí misma la expresión de la fusión entre el poder contrarreformista religioso y su ámbito político. Argan no deja de contraponer el

⁴⁹ Argan, G.C., *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*, Laia, Barcelona, 1984.

surgimiento de la idea de capitalidad con lo que bautiza como la “crisis de las culturas urbanas”; precisamente en aquella Italia que había instituido la fuerte idea de ciudad-Estado, como idea política y como idea de emporio autóctono de cultura.

Dice así nuestro autor:

La crisis de las culturas urbanas empieza en el siglo XVI cuando se le reconoce a Roma, centro del mundo cristiano, un estatuto urbano diferente de todos los demás y un carácter de universalidad que le confieren una autoridad sin límites de territorio. La figura de la Roma barroca, cuyos lineamientos trazó Doménico Fontana en tiempos de Sixto V y que se desarrolló en el siglo XVII con Bernini y Borromini, constituye en cierto sentido el *modelo de ciudad capital* que reúne en sí las razones históricas e ideológicas además de los instrumentos políticos y administrativos de la autoridad que ejercita en el ámbito del Estado. Las otras ciudades pasan necesariamente a un rango subalterno y por el hecho de ser representadas dejan de ser representativas. Más que las relaciones económicas entre ciudad y ciudad, cuentan ahora las relaciones políticas entre Estados, y es comprensible que tanto en el campo de la cultura, como en el de la economía, la capital se caracterice más por su capacidad de *recibir* que por la de *producir*. En otros términos más realistas, la capital se presenta sobre todo como acumulación y consumo de cultura.

Es interesante advertir que el análisis que Argan hace de la Roma barroca –fechado en 1975– no solo instala una definición de “capitalidad” como sede excelsa del comando político e ideológico, sino también como un polo que hoy llamaríamos propio de las *economías terciarias*.

Roma será, pues, como consecuencia de decisiones muy meditadas de sus sucesivos pontífices, no solo el ámbito donde conviven los sujetos sustanciales del poder eclesial, sino la ciudad donde se presenta el escenario del

nuevo momento religioso triunfante, la ciudad como una suerte de Jerusalem moderna a la cual se peregrina en ofrenda de aceptación y celebración del nuevo culto.

Esta condición de capitalidad se acusa preferentemente en Roma, pero también, aunque en el grado de subalternidad que encuentra Argan, emergerán otras ciudades subsidiarias en tal voluntad de manifestación de la relación entre poder celestial y terrenal, como Nápoles, capital del reino de las Dos Sicilias, de remoto origen político español y sede borbónica; o Turín, asiento de corte de los Saboya; y, desde luego, desde el siglo XVII, París, que, luego de Enrique IV –aquel converso del *París bien vale una misa*, asesinado aparentemente por los jesuitas– y preferentemente con Luis XIV, se irá convirtiendo también en capital expresiva de esa forma de Estado llamada “absolutismo ilustrado”, basada en la asociación entre religión y monarquías legitimadas por certificados papales de origen divino.

El Londres ulterior a los grandes incendios del siglo XVII, el Londres de los grandes proyectos barroco-clasicistas de Christopher Wren será un polo alternativo, la capital del clero reformista con su centro en Saint Paul, pero también emergerá como una capital engendrada por la asociación de mutuas conveniencias entre clero y monarquías legitimadas por aquel. Así, la capitalidad romana exaltada por el símbolo –foco y receptáculo cúl-tico internacional– de San Pedro, desde donde los papas hablan a la ciudad y al mundo (*urbi et orbi*), tendrá crecientemente la contracara político-religiosa de Londres.

La transformación de Roma dentro de la estrategia contrarreformista y la mentalidad barroca está tradicionalmente adjudicada al corto reinado de Sixto V, quien, en los cinco años de su mandato –de 1585 a 1590–, monta el llamado “Plan Fontana”, ayudado por el arquitecto papal, Domenico Fontana.

Papas anteriores, como Pío IV, Julio II o León X, ya habían comenzado acciones de intervención urbanística, especialmente mediante la apertura de la red de calles que, en forma de patas de araña, pretendían conectar el excéntrico Vaticano con la Roma romana y medieval: serán ellos los pontífices que abren las vías Trinitatis, Recta, Papalis, Peregrinum, Giulia y Lungara, con la pretensión de mejorar la accesibilidad hacia San Pedro y los sitios vaticanos. También ponen en marcha el *Borgo Novo*, el barrio que conecta San Pedro con Sant'Angelo y que comienza por reorganizar el antiguo sitio popular del Trastevere.

Sin embargo, lo novedoso y barroco de las ideas de Sixto V estriban no tanto en ocuparse de mejorar la fluidez circulatoria peregrinacional hacia San Pedro, sino en convertir toda Roma en una ciudad pensada como escenario de la nueva Iglesia, como ciudad capital de la Iglesia contrarreformada. Tal proyecto se centrará en el trazado de la *Strada Felice*, una larga arteria que vinculará la Piazza del Popolo con Santa Croce, sobre el borde murario de la cinta Aureliana, en el extremo opuesto de la ciudad del 500. Y la conexión entre esos dos potentes polos religiosos se tensa más aún, procediendo a atravesar, en el corazón de la Roma barroca, el sitio de Santa Maria Maggiore, cuya plaza debía de convertirse en el epicentro del nuevo esquema, casi una réplica más civil o terrenal de San Pedro, pero en todo caso subyugando toda la urbanidad a un programa pensado por las políticas de mejoramiento de la propaganda de la nueva fe.

Asimismo, el plan de Sixto continúa con el esquema de patas de araña ahora con polo en la Piazza del Popolo, desarrollando otra constelación estrellada de arterias -Felice, Babuino, Corso o Ripetta, Leonina (prevista ya,

como lo indica su nombre, por León X)- que también tenderán a favorecer la circulación ampliada en esta nueva Roma contrarrefomista y barroca.

El propósito principal es conectar los diversos templos de la ciudad -aunque también se mejorarán las vías de acceso a algunos templos de extramuros, como San Lorenzo y Santa Maria degli Angeli-, pero siempre afirmando la voluntad de integrar esa función estrictamente reservada a los lugares consagrados en la red de calles y plazas procesionales y peregrinacionales: Roma es repensada doblemente como un espacio de movimiento y representación, de peregrinación y ofrenda, vía crucis y calvario.

La *Strada Felice* se puntuará en un mecanismo que hoy atribuiríamos a una estrategia comunicacional casi publicitaria, con cinco de los célebres obeliscos traídos desde Egipto -hay otros dos más en la ciudad-, manifestando el interés de convertir un espacio circulatorio a la vez en un circuito ceremonial con ciertos hitos definidores de estaciones o momentos de ese circuito.

A ello concurrirá el alto interés manifiesto en la realización de grandes plazas abiertas -que son el núcleo más innovativo del urbanismo barroco-, como San Pedro, Piazza del Popolo, Navona y Campitelli, que, si bien quedaron concluidas bastante después de la gestión sixtina, responden a sus principios.

El urbanismo papal iniciado o consagrado por Sixto no se restringe a una planificación de los lugares sacros y de sus vías de acceso y perspectivas de articulación visual. Es un plan consciente de las transformaciones funcionales que sobrevendrán en esta ciudad, puesto que supone que la habilitación de nuevas y mejores vías de circulación preferencial va a generar nuevos usos comerciales, así como una renovación de los tejidos residenciales, todavía de una estructuración medieval. Sixto piensa, incluso, en algunas

transformaciones productivas, y es así como se conservan dibujos de Fontana que prevén la reconversión del Coliseo –cuya estructura había sido severa y calculadamente dañada al ser usado como cantera del travertino usado en la construcción de San Pedro– en un edificio que albergue residencias y talleres de artesanos textiles, en un incipiente esfuerzo por imaginar una federación de pequeños productores que dieran origen a establecimientos proto-industriales. La planificación prevista incluye disposiciones sobre la vivienda popular –en cuanto a sus tipologías y modos de implantación urbana– y decisiones sobre la ampliación o ensanche extramurario de la planta de la ciudad.

Sin embargo, quizá uno de los rasgos más significativos del urbanismo sixtino, en lo que respecta a su sentido innovativo propio del espíritu barroco, es haber instaurado con bastante precisión el concepto de “monumento”, que hasta entonces en Roma se había reservado para las ruinas romanas. Los nuevos monumentos serán ahora edificios significativos (templos, palacios) modernos y funcionales, pero pensados como fragmentos de operaciones urbanas; edificios que retendrán parte de su cualidad no tanto por tamaño o escala –los proyectos barrocos tenderán a ser bastante pequeños–, sino por su deliberado contrapunto con el contexto urbano, por el esfuerzo de diseñar cada porción de ciudad en correlato con el nuevo edificio.

De tal forma, los nuevos proyectos arquitectónicos se piensan como insertos en un *telón urbano* (Argan señala que Bernini aludía a “la ciudad como un teatro”), y, a la vez, parte de la intervención proyectual es disponer el contexto urbano para realzar, engarzar y contextualizar el nuevo edificio de forma tal que este sea presentado como monumento discernible aunque armónico en un continuo urbano.

Esa voluntad cuasi escenográfica –que luego tendrá larga fortuna en el urbanismo parisino de Turgot– quedará patentizada no solo en los célebres episodios de la plaza San Pedro o de las plazas estrelladas de Santa María Maggiore o la del Popolo, sino en otro sinnúmero de operaciones, como la Piazza Navona –que bien podría llamarse el Centro Pamphilli, porque será esa familia y su papa, Inocencio X, quienes desarrollarán allí la iglesia de Santa Agnese, el palacio Pamphilli y la *Fuente de los Cuatro Ríos*–, que renueva por completo la traza y los usos del antiguo circo romano, y la plaza medieval o las ya finales Piazza Spagna (Francesco de Santis, 1723) o la Fontana de Trevi (Nicola Salvi, 1732).

El manejo y montaje de una escena urbana establece un reuso de lo barroco como híbrido basándose en operaciones de mixturas, contaminaciones y disolución de los límites en una suerte de laboratorio tipológico de las relaciones entre arquitectura, ciudad y Estado, que fueron importantes para estipular cruces entre religión y política en el Plan de Sixto V, apelándose a una inédita y proto-moderna (en el sentido de la modernidad *mass-mediática*) relación entre retórica y disuasión en la que aquella disciplina antigua se piensa como exacerbación de los rasgos del discurso –con técnicas de mezcla, yuxtaposición y redundancias enfáticas– organizada en torno de la proposición de una fuerte metáfora teopolítica: Roma como *Nueva Jerusalén Celeste*.

Desde esta experiencia estéticamente maquiavélica –en el sentido de que el fin justifica cualquier medio, lo que extingue los modelos contenidos del canon y la regla–, la arquitectura se disuelve/resuelve en teatralidad, y la ciudad –Roma, en principio, pero luego toda capital teo-imperial, desde París hasta Viena, e incluso capitales regionales como Turín o Nápoles– se pensará centralmente

como escena cortesana, fundiendo, si cabe, simbología religiosa y simbología política mediante cierta secularización del símbolo, en lo que trabajan religiosos al borde de la herejía, como el jesuita Kircher o el masónico inglés Fludd.

La idea, entonces, de ciudad como totalidad conlleva a una ciudad barroca del exceso y la mezcla, de la comunicación más aparente que trascendente, y la ciudad consecuente se da como lugar del fasto y de la celebración con base en cierta capacidad de saturación comunicacional de cierta organización de la desmesura (que empieza a despuntar tempranamente, por ejemplo, Bernini en su gran *piazza*), en donde debe leerse lo cristiano como civilizador, y lo existente subyacente previo como material y herramienta que operarse mediante adaptación y reciclaje. Formación ideológica y discursiva que será apta para montar una escenificación del maridaje religioso-imperial de la colonización americana de los siglos XVII y XVIII, que se basará en similares procedimientos, apoyados en otros materiales precedentes, de hibridaciones y mestizajes.

5. Con-fusión al final de la Roma contrarreformista: el caso Piranesi

El personaje barroco, algo tardío, que viene a ejemplificar toda esta nueva disposición teórica antimimética (como desorden de la armonía del material clásico a favor de combinatorias libres y hasta aberrantes, comprometiendo el espíritu de *concinnitas*) en la cual encontramos gérmenes de modernidad es Gian Battista Piranesi, artista romano de la segunda mitad del siglo XVIII (1720-1778).

Si bien parecería haber incursionado prácticamente en algunas pocas intervenciones urbano-arquitectónicas –un plano para el *Corso di Tevere* (1744), una nueva planta

de Roma (1748), trabajos de restauración de Santa María del Priorato (1744-6), trabajos en el Palazzo Quirinale (1767) y relevamientos de ruinas de Villa Adriana (1747)-, su profesión principal fue la de grabador, y dos de sus colecciones, la *Carceri d'Invenzione* (1740) y la *Vedute di Roma* (1748) -que incluye sus visiones del Campo Marzio-, introducen ampliamente en la polémica que referimos.

Piranesi exalta la privación de significados y manipula los materiales clásicos con una negación del orden y con un fragmentarismo crítico que instala, como dirá Tafuri, una imagen virtual de podredumbre, respecto de la tradición y sus repertorios materiales. Piranesi reconstruye y reintegra, en imágenes imposibles, aquellos materiales manifestando su finitud y la caída de su potencia ordenadora y de su capacidad de referirse al orden de la naturaleza que, hasta entonces, el arte debía imitar.

Tafuri⁵⁰ plantea algunas ideas acerca de la descomposición de los regímenes clásico-miméticos de Piranesi:

May Sekler ha continuado la lectura formal de las *Carceri*, observando en ellas una desintegración constante de las estructuras que, a pesar de todo, tiene una función precisa. Precisamente, esta desintegración induce al espectador a recomponer trabajosamente las distorsiones espaciales, a reunir los fragmentos de un *puzzle* que al final se revela como insoluble. Pero se podría decir también que el espectador de las *Carceri* se ve obligado, más que invitado, a participar en el proceso de reconstrucción mental propuesto por Piranesi. La misma Sekler define acertadamente como “incómoda” la posición reservada por el grabador al observador de sus imágenes, en relación con el ángulo del espacio representado.

⁵⁰ Tafuri, M., *La esfera y el laberinto*, Gili, Barcelona, 1984.

En otro pasaje, Tafuri, refiriendo a las investigaciones de Ulya Vogt-Göknil, alude a las ideas compositivas de las Carceri, y en particular a una deliberada descomposición de los materiales históricos, a los cuales aparentemente solo Piranesi parecía afecto, dadas sus aventuras juveniles protoarqueologistas:

En especial, sus restituciones en perspectiva son reveladoras del método de composición seguido por Piranesi; sus organismos complejos resultan originados por planimetrías en las que domina únicamente la casualidad de los episodios, el entrecruzado carente de leyes de superestructura, el apartamiento de las leyes de perspectiva; hasta el punto que parecen reales unas sucesiones inexistentes de estructuras.

Lo cual contrasta claramente con la continua alusión, presente en todas las estructuras imaginarias de Piranesi, a la austeridad y a la organicidad de la arquitectura etrusca y romana.

Así pues, por un lado tenemos desarticulaciones de organismos y por otro, unas referencias a precedentes históricos altamente estructurados. Las contradicciones de Piranesi empiezan a mostrarse en toda su complejidad.

Las visiones fantásticas de unas ruinas romanas, reconstruidas en los relevamientos e introducidas en un nuevo orden exasperantemente urbano, denso, contradictorio, con una cabal pérdida de sus originarias cualidades proyectuales –por ejemplo, la idea de monumentalidad como relación figura-fondo del objeto monumental–, anticipan o prefiguran el orden formal moderno de las ciudades, que ya ha olvidado toda referencia real o metafórica de lo natural para abarrotarse en una cancerígena reproducción de los repertorios históricos con formas absolutamente privadas de sus contenidos significativos.

Las *carceri*, como espacios deliberadamente abstraídos de toda funcionalidad, implicarán una fantástica indagación de la conformación proyectual de lo espacial, disolviendo de manera avasallante el concepto de “composición”.

Piranesi, desde la experimentación teórico-proyectual anclada en dispositivos de representación que obstruyen la visualidad convencional, inaugura la vía específicamente moderna de una manipulación arquitectónica, ya no de los continentes formales, sino de los contenidos espaciales.

El espacialismo piranesiano, o su desinterés en la cuestión de las pieles o envolventes, abre un campo de pensamiento más esencialista sobre la categoría espacial, la cual deberá esperar un par de siglos para encontrar alternativas tecnológicas antitectónicas para encontrar viabilidad más allá de los dibujos.

Piranesi también aparece como uno de los que inicia la clausura del valor representativo del dibujo, o sea, de esa definición misma de la noción de proyecto que había impuesto Brunelleschi en el Renacimiento como un *ver-antes* amparado en la potencia mimética de un objeto aún no existente que presentaba la *perspectiva communis*.

Piranesi desprecia esa facultad premonitoria o anticipativa del *dissegno* y nos habla de una clase de proyecto que es en sí una investigación autónoma, no un paso técnico previo a una consumación real ulterior. Este valor autónómico que Piranesi instala en su producción iconográfica anticipará la crisis del proyecto como instancia instrumental que formularán Eisenman o Hejduk hacia 1980.

6. Arte político (1). Futurismo y racionalismo en Italia: el caso Terragni

En orden a las argumentaciones precedentes, la modernidad también presenciara instancias de articulación, exitosa o no, de propuestas devenidas del campo artístico, junto a estrategias asociadas a ciertos discursos políticos, como, por ejemplo, la relación que planteara Terragni cuando disponga de sus herramientas racionalistas al servicio del desarrollo de metáforas de *imperium* con que Mussolini buscaba relacionar su práctica fascista con la tradición de la *Pax Romana*, todo ello mediado por el poeta fundador de la latinidad moderna –en rigor, el último latinista o el primer italiano– Dante Alighieri.

En 1938, Rino Valdameri, director de la Academia Breda, fascista empedernido –afiliado desde 1922 y *marchante* sobre Roma– y autoridad académica sobre el Dante, le propone al *Duce* la formación del *Ente Nazionale Danteum*, dedicado a aquilatar la obra del poeta fundador, cuya sede, monumento y biblioteca propondrá que se instale en los Foros Romanos, utilizando el terreno arqueológico todavía vacante que en 1934 había sido objeto frustrado de erigir el llamado *Palazzo Littorio*, que debería haber sido la sede del gobierno mussoliniano y para cuyo emprendimiento hubo un concurso a doble vuelta –uno de los equipos seleccionados lo integraban Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri, que en aquella época eran socios en un estudio milanés, aunque el primero mantenía su oficina en Como–.

Exalumno de Valdameri, Lingeri es convocado urgentemente a preparar un proyecto, el cual, por todas las evidencias, parece casi en absoluto obra individual de Terragni; Valdameri, además, se había asegurado el mecenazgo del empresario metalúrgico Alessandro Poss, quien iba a

financiar una parte de la empresa, como también había comprometido el apoyo del célebre Giovanni Gentile, el filósofo oficial del régimen.

Enterado *Il Duce*, a través de su secretario personal Sebastiani, los arquitectos deben preparar un grupo de cartones de dibujos en tinta y acuarela y una maqueta totalmente blanca, y ese material se lo muestran a Mussolini el 18 de noviembre de 1938 a las 17:30 de la tarde (hay telegramas que precisan tal cronométrico proceso). Todo esto está excelentemente documentado en un libro policíaco de Thomas Schumacher⁵¹, fruto de encontrar materiales en la casa de *weekend* de Lingeri donde se habían trasladado, gracias a lo cual se salvaron de la total destrucción de su estudio milanés en 1944.

El proyecto de Terragni reporta a antecedentes de trabajos previos, desde la oficina del gas de 1927 a varias de las tumbas resueltas por el comacino, y es acompañado de un documento manuscrito, también de Terragni, a modo de memoria llamado *Relazione sul Danteum*, que son 28 puntos desarrollados en unos cuatro o cinco folios, en algo que bien podría ser recomendado como instructivo para hacer una memoria, en contra de los insípidos escritos habituales. Allí Terragni describe el proyecto, descarta que fuera circular (3), remite a los aspectos numéricos de la obra del poeta (4), formula las analogías entre el monumento arquitectónico y la obra literaria (5), presenta el desarrollo numerológico en base al *número de oro* y a la serie 1.3.7.10, luego reducida a operar con el 1 y el 3 (lo único y lo trinitario), (6), despliega su interpretación del sitio en la Vía Sacra buscando una analogía proporcional con la Basílica de Majencio y situándose deliberadamente junto a la ruina medieval de la *Torre dei Conti* (aunque

⁵¹ Schumacher, T., *Il Danteum di Terragni. 1938*, Officina Edizioni, Roma, 1980.

lo medieval era severamente denostado por *Il Duce*, fan de la romanidad imperial), y así siguiendo para establecer un cuidadoso mecanismo de transcripción de *La Divina Comedia* con base en tres recintos rectangulares metidos en el perímetro general, destinados al Infierno –cerrado y espiralado en una serie de cuadrados y columnas–, el Purgatorio, semitechado y conectado –para elegidos– al Paraíso, que es un bosque de muchas columnas de cristal transparente bajo una cubierta también vítrea.

El periplo, sin embargo, no termina allí, sino que da paso, según la interpretación de una profecía de Alighieri, a un último estrecho recinto peregrinacional advocated al Imperio, el eterno de la romanidad relanzada por el Dante y aquel contemporáneo de los 30 emblemático por *Il Capo*. El significado político del monumento es, precisamente, apuntar aquella profecía que, según los exégetas de entonces, preanunciaba el advenimiento de Mussolini. La obra debería inaugurarse en 1942, junto a los fastos de la exposición mundial para entonces programada, que ya había dado inicio a las construcciones del ahora fantasmal y semiterminado conjunto periférico EUR 42 (Exposición Mundial de Roma, 1942).

El Nuevo Imperio Romano, de todas formas, no podrá ser. En 1939 Mussolini firma con Hitler el Pacto de Acero y se instala el Eje, y, hacia septiembre de 1939, al invadir Polonia las tropas alemanas, se da curso formal a la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo que ocurren tales sucesos de alta política, el secretario Sebastiani le manda un escueto mensaje a Valdameri, y, al denegar la continuidad de la obra, le dice: "*L'attuale momento non lo permette. In giorni piu favorevoli potrete rinnovare l'istanza*".

7. Arte político (2). Los constructivismos: el caso Lissitzky

Otra manifestación de modo híbrido referido a articulaciones entre materiales artísticos y necesidades o requisitos de orden ideológico y político se pondrá de manifiesto en el neobarroco como neo-arte de propaganda, que será requerido en la URSS en su momento de expansión revolucionaria. En efecto, incluso en esta experiencia se pone en crisis la supuesta homología entre modernidad política (digamos, el leninismo) y modernidad estética, dado por caso el recurso a aportes del campo de la estética *narodnik* –visibles en algunos proyectos populistas de los hermanos Vesnin– o la apelación a estéticas academicistas e historicistas –por ejemplo, en el ganador proyecto para el Palacio de los Sóviets, de Borís Iofán, o en las estaciones del metro de Moscú realizadas durante el gobierno stalinista–. Y, asimismo, existirán procesos de mezcla o fusión por los cuales los recursos estéticos ortodoxos del racionalismo se pondrán funcionalmente al servicio de necesidades ideológicas, como lo ejemplificará puntualmente la diversificada praxis de Lissitzky.

Como corresponde a un revolucionario romántico de fines del siglo XIX, El Lissitzky –nacido como Lázar Márkovich cerca de Vítebsk en 1890– muere joven y tuberculoso en plena Segunda Guerra Mundial, a mediados del 41, no sin antes recorrer como corresponde una vida novelesca de inicios casi místicos –en su trabajo como ilustrador de libros infantiles judíos o trabajando junto a Marc Chagall, coterráneo suyo, en la Escuela de Artes de Vítebsk hacia 1919– y de desarrollos anclados en el corazón de la fusión entre arte y revolución, como en su temprana adscripción al grupo UNOVIS liderado por el férreamente revolucionario Kazimir Malévitch, o actuando junto a Mies y Moholy-Nagy en el berlinés Grupo G o con Mart

Stam en la revista *ABC*. Casi confirmando pues la dialéctica entre mesianismo y revolución en la que también se debate Walter Benjamin, tan estéticamente a gusto con el judío Scholem como políticamente cómodo con el hipermarxista Brecht.

Lissitzky decanta su formación híbrida estudiando –y siendo rechazado– en San Petersburgo, y luego frecuentando cursos de arquitectura en Darmstadt hacia 1912, desde donde parte en un viaje a pie de 1.200 kilómetros por Europa para finalmente graduarse como arquitecto en Riga en 1920, previas incursiones en la escuela de Chagall, que compartió con Malévitch hasta que sus dos referentes se pelearon y Lázar fundó UNOVIS (sigla que significa “Defensa del Arte Nuevo”) con el suprematista, para desde allí proponer su concepto productivo más conocido –el *proun*, que quiere decir algo así como “diseño nuevo”–, fusión de arte y arquitectura que trata de espacializar la composición suprematista y que devendrá en muchas piezas bidimensionales y en algunas ambientaciones, cercanas a un sistemático trabajo que Lissitzky va a hacer con exposiciones o con montajes teatrales (de complejas maquinarias escénicas, dicho sea de paso) hasta ocuparse incluso del pabellón de la URSS en la Feria de Nueva York de 1939.

La modernidad compleja de Lissitzky, en nombre de su compromiso político, lo llevará a ser comisario de cultura en la embajada soviética frente a la República del Weimar –ciertamente en el momento en que más cerca estuvo Alemania de devenir comunista–, y allí, entre otras cosas, frecuentar el Bauhaus (donde tendrá relación con el departamento de tipografía y donde va a hacer contacto con la fábrica de tinta Pelikan, a la cual le hará numerosas piezas de publicidad gráfica, cuyos honorarios Pelikan los pagará haciéndose cargo de una internación en Davos

en 1924, para moderar la tuberculosis que lo iba a matar) o diseñando el periódico artístico-literario *Vesch* –conocido más por la sigla *VGO*– junto al poeta Ilyá Erhenburg, a quien, de paso, le preparará revolucionarias ediciones gráficas de sus libros.

Su afición por las artes plásticas, el fotomontaje –donde descuella su conocido autorretrato de 1925 llamado *El constructor*, cruzado por una mano relativamente migue-langelesca, o la tarjeta de anuncio del nacimiento de su hijo Jan en 1930, donde el crío aparece peligrosamente montado arriba de una chimenea industrial humeante– o la tipografía confluye en un credo curiosamente opuesto al de Víctor Hugo, al pregonar que el libro significaba la liberación popular y progresista de un producto cultural industrialmente multiplicado que históricamente abatía el aristocrático mensaje de las catedrales. Piensa, así, siendo arquitecto, que su verdadero saber se amplifica si, en vez de proponer objetos meramente materiales, explora una liberación de la investigación formal fatalmente conducente al mundo hipermediático de la pura comunicación. Comunicación, obviamente en su caso, vinculada a la noción de *agitprop*, o propaganda política agitativa, tarea que había estado en el inicio revolucionario leninista, pero que va a ser recurrentemente auspiciada en la era estaliniana. Lissitzky armará una parte de su vida sobre esta tarea de *designer* político, desde su temprano póster sobre la *Cuña Roja*, que alude a la guerra contrarrevolucionaria de inicios de los 20 entre rojos y blancos, hasta las tareas que lo ocupan cuando muere, al inicio de la invasión nazi, cuando trabaja en periódicos de propaganda política, en los que se publica su última pieza, en la cual alienta a producir armamentos con la máxima velocidad para enfrentar tal invasión.

Comunicación será también su frecuentación de temas más estrictamente arquitectónicos, como el libro *USSR im Bau*, que escribe, ilustra y diagrama en Alemania –donde despliega su perfil de propagandista antes que crítico–, o lo que sedimenta su incursión más conocida, al proponer junto a Emil Roth, quien también era editor de arquitectura, la noción *Wolkenbügel*, traducida por algunos como “nube de hierro” y por otros, como “rascanubes horizontal”. Este concepto o tipología arquitectónica lo prefigurará Lissitzky cuando publica su libro *Kunst und Pangeometrie*, que en 1925, en un espíritu Bauhaus, remite a una cosmovisión geometrizable del nuevo mundo técnico, o cuando prepara su entrada al concurso del Ministerio de Industria Pesada, de 1929, con severas formas que semejan naturalezas minerales, abusando de diagonales drásticas que fluyen violentamente hacia lo alto.

Este afianzamiento de cierto abuso tectonicista –opuesto a lo preconizado por Leonidov, el gran vanguardista soviético– también va a expresarse en los robustos fotomontajes en que un prisma vertical de hormigón y vidrio soporta una estructura similar que lo corona, abusando de proyecciones en voladizos soportados por poderosas vigas amensuladas. Pero la idea de Lissitzky no es desde luego confrontar el mundo polémico de una nueva arquitectura (como el que aventura Mies con sus torres acristaladas berlinesas de 1921), sino, más precisa y críticamente, contraponer con sus fantasías un paisaje urbano que confronte y rebata el *skyline* neoyorquino.

Una vez más Lissitzky emerge como un dador de imágenes, un comunicador político centrado vigorosamente en el *agitprop*, su revolución, que aún perdura.

Lo ilustrado

1. Tratados, enciclopedias y tipologismos. De Ledoux a Rossi

Si bien la *Ilustración* es un momento preciso en la historia de la cultura –que se expresa, por una parte, en cierto desarrollo de la filosofía romántica alemana, básicamente Schiller, y, por otra, en el proyecto enciclopedista de Diderot y D’Alembert–, la voluntad de compilar cierto estado del saber de manera más o menos definitiva y a fin de enmarcar las prácticas futuras, reconoce antecedentes y consecuencias de aquel modelo básicamente en torno de los esfuerzos cartográficos y clasificatorios de los productos culturales y de las peculiaridades de sus modos de producción y recepción.

La voluntad recopilatoria del saber helenístico casi perdido del medioevo monástico configura un panorama proto-iluminista propio de una tradición ilustrada centrada en la clasificación del mundo, voluntad que recae, por ejemplo, en las numerosas piezas imaginarias de cartografías del mundo –las célebres láminas de los beatos, como el Liébana–, o en el talante clasificador y acumulativo del saber ambulante de los maestros de obra, que se evidencia en los carnets de Villard de Honnecourt, atesorados en la Biblioteca Nacional de Francia.

Varios estudios de Umberto Eco –hasta llegar a su último trabajo dedicado a las listas– se ocupan de registrar esa vocación taxonómica, por lo menos con relación a la

literatura, como lo demostraría⁵² *La búsqueda de una lengua perfecta*, que incluye ensayos sobre Dante, la metáfora de Babel, los trabajos codificatorios del mallorquín medieval Ramón Llull, el cabalismo y las poligrafías iconográficas de Kircher, el I Ching, Leibniz y la Enciclopedia; una especie de macrohistoria asentada en la voluntad de iluminar, ilustrar o establecer un canon a partir de la tentativa enumerativa que bien puede extenderse del campo de la lengua al campo de las imágenes.

Por otra parte, a esas recopilaciones de pretensión mapificadora inclusivista también las abordan diferentes analistas culturales, desde el Foucault de *Las palabras y las cosas* hasta el Bloom del *Canon occidental* de la literatura.

La organización tratadista emerge como presentación de cierto orden (ideológico) del mundo, dando instrucciones para colocar nuevas piezas en tales catálogos, como ocurre en las *Etimologías* de San Isidoro o en la *Guía de perplejos* de Maimónides en pleno medioevo hispano, en los tratados lingüísticos (o más bien estilísticos) del Renacimiento (Vignola, Serlio, Palladio), en los discursos de orden civil asociado al pensamiento herético (Barbaro, Milizia), y en toda la saga de ordenamiento de saberes que atraviesa los siglos XVIII y XIX –del cual Alberto Pérez-Gómez⁵³ escribe una historia que relaciona el pensamiento arquitectónico con la crisis de la ciencia moderna en sus orígenes preindustriales–.

Ya como novedad del siglo XX, la estrategia sistematizadora del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg supondrá un intento de codificar, a lo largo del tiempo, formas y motivos recurrentes de la historia del arte –incluso más allá del arte occidental– a través de la proposición de las *pathosformel*

⁵² Eco, U., *La búsqueda de una lengua perfecta*, Crítica, Barcelona, 1993.

⁵³ Pérez-Gómez, A., *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Cambridge, 1984.

o motivos suprahistóricos de significado que funcionan en relación con ciertas necesidades de producción de sentido, sobre todo en los discursos alegorizantes.

Sin que existan relaciones comprobables por las mismas épocas, Carl Jung⁵⁴ investigará sobre la recurrencia transhistórica de cierto *sustractum* de motivos arquetípicos que recurren en la estructura inconsciente de los sueños y que, por tanto, pertenecen al campo del *inconsciente colectivo* –como las investigaciones de corte hermético que recogerá su *Libro rojo*, escrito a mano entre 1914 y 1930–, que se desplegaría sobre el potencial formalizador de las culturas sociales y de las libidos individuales.

La historiadora del arte Ana María Guasch⁵⁵ propone agregar a los dos paradigmas convencionales del arte moderno –la *obra única* y la *obra técnicamente reproducida*– el paradigma del *archivo* como modelo de producción de sentido en nuevos formatos de obras de arte, devenidas redes, mapas, catálogos, series, recurrencias o *ritornellos*, etc., es decir, extender el procedimiento de la colección a la finalidad de sentido o propuesta de obra.

Lo ilustrado emerge así, si se quiere, como una categoría conceptual –que trasciende o extiende la categoría histórica– tal que establece un cierto saber cercano a lo erudito básicamente capaz de situar un acto individual en una cadena de sucesos, lo que implica tanto un esquema de valor como de filiación de genealogías.

En algunos casos, estos saberes recopilatorios y erudizantes convergen en el cruce de hermeneútics bíblicas y la proposición de una arquitectura ideal o suprema, directamente traducida desde aquellos escritos, tal como destacará en el tratado exégetico de los libros de Daniel

⁵⁴ Jung, C., *Libro rojo*, Malba, Buenos Aires, 2010.

⁵⁵ Guasch, A. M., *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011.

que realizará el fraile andaluz Jerónimo del Prado, que será quizá la versión deducida de aquellos textos bíblicos más conocida en el Renacimiento y que dará pie a una larga tradición de más de dos siglos en la que se postulará una y otra vez la arquitectura definitiva del Templo de Salomón.

Percier y Fontaine, Ledoux o Durand amplían desde inicios del siglo XIX esa postura como plataforma de invención (una suerte de *arquitectura lógica*), que luego reelaboran Kauffmann, Tessenow, Klein, Hilberseimer y Meyer en sus propios aparatos de fundamentación de las opciones que asumirán, rechazando la subjetividad individualista que Rossi y Grassi presentan como *tendencia* tanto para organizar un análisis (del descubrimiento de rasgos repetitivos), una crítica (del posicionamiento de un proyecto en una tendencia o secuencia) y un proyecto (que nunca debería ser nuevo, sino más bien una repetición o *performance*). Por esto, se coincide con la poética preceptiva de La Bruyère, que, en 1688, en sus *Les Caractères* inserta su aforismo “Todo está dicho ya, solo se trata de volver a repetirlo”.

El proceso de las diferentes vertientes nacionales del Iluminismo (*Aufklärung, Enlightenment, Lumières*) va montando la estrategia política y cultural de la Ilustración o el despotismo ilustrado –“gobernar para el pueblo, pero sin el pueblo”, como decía Federico de Prusia–, que desarrolla una voluntad de síntesis histórica de ordenamiento y recuperación del saber previo, pero tendiendo a una progresiva secularización, hasta una definitiva autonomía de la filosofía respecto del orden teológico, junto a un programa de establecimiento de la razón como base del pensamiento y de la investigación científica, argumentos ya propuestos en Descartes y Leibniz, pero que ampararán también manifestaciones estéticas como las devenidas en forma directa del pensamiento racionalista, que avalará el

neoclasicismo, pero también las de la revalorización del sujeto empírico o secularizado, lo que promocionará el Romanticismo francés y alemán del siglo XVIII.

En términos generales, el proceso iluminista se pondrá la voluntad de totalización cognitiva, el completamiento del humanismo y la secularización unido a la maduración del conocimiento científicista del mundo, que, por una parte, remitirá a la experimentación emergente del método científico, pero también a un nuevo estamento del largo linaje pitagórico-hermético. De alguna manera, tal linaje siempre propiciará propuestas integrales de sistematización del saber, por ejemplo, en el sabio catalán Ramón Llull, en los cultos San Isidoro de Sevilla y Alfonso el Sabio, en los doctos ingleses Robert Fludd y Thomas Browne, o en el jesuita asentado en Roma, Athanasius Kircher.

Digamos que este linaje tributa al forjado sistematizante del saber omnicompreensivo del Iluminismo, pero lo hace desde sus vertientes ocultistas y cabalistas, o sea, más vinculado a la idea de un saber simbólico encriptado de la complejidad del mundo que habría comenzado en la sabiduría egipcia luego difundida por los tratados del improbable personaje histórico Hermes Trimegisto.

En cierta forma, el cabalismo también funciona como soporte explicativo de la complejidad del mundo una vez que tal misterio se comienza progresivamente a deslindar de las explicaciones teológicas, y es por eso por lo que históricamente siempre ha sido caracterizado como un saber prohibido o herético a aquel de la religión imperante. Desde la perspectiva del proceder de orden científico, este saber especulativo y hermético se articula con las artes prácticas de la alquimia.

Como un sublinaje que podríamos insertar dentro del modo histórico proyectual iluminista, destaca el asunto llamado “arte de la memoria”, como lo presenta en un estudio clásico su investigadora principal, Frances Yates⁵⁶, desde el emblemático Courtauld Institute of Art, el renacido centro warburgiano de Londres. Con anclaje en el *corpus hermeticum* egipcio, Yates despliega el análisis de la llamada “mnemotecnia” –acuñada por el poeta Simónides de Ceos, quien, al apartarse un momento de un banquete al que había concurrido, providencialmente sobrevive a un derrumbe en el que mueren todos sus asistentes; todos sus cuerpos quedan desfigurados a causa del derrumbe, y el poeta reconocerá a cada uno de ellos recordando dónde estaba sentado cada cual– desde su origen griego hasta su relevancia romana en Cicerón, Quintiliano y en el manual atribuido a Cicerón, *Ad Herennium*, que empalma con sus tratamientos durante el medioevo (en particular en las obras de Lull) y su importancia en el renacimiento hermético, sobre todo en Giordano Bruno y en el boloñés activo en Venecia, Giulio Camillo, quien enlaza la idea de memoria y teatro y afianza la relación mnemotécnica entre cosas, palabras y lugares: desde Vitrubio hasta Palladio se diseñan teatros que deberían servir a su función dramaturgica, pero también asumirse como máquinas de recordación. Colateralmente, la arquitectura aparece como sustrato de la activación de la memoria, y luego el hermético inglés Robert Fludd desarrollará un proyecto teatral mnemotécnico que parece haberse materializado canónicamente en *The Globe*, el efímero teatro de madera

⁵⁶ Yates, F., *El arte de la memoria*, Siruela, Madrid, 2011. La edición original, con el título *The Art of Memory*, fue publicada por Routledge & Kegan Paul, Londres, 1966, y hubo una primera edición española por Taurus, Madrid, 1974.

de Shakespeare. Fludd⁵⁷ publica su manual cosmológico *Utriusque Cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica, atque technica historia* (*La historia metafísica, física y técnica de los dos mundos, a saber el mayor y el menor*) en Alemania entre 1617 y 1621, y allí desarrolla su teoría de un *ars rotunda* o macro-arte, que abarca el universo de las cosas y las palabras, y de un *ars quadrata* o micro-arte, que refiere al universo de los *loci* o lugares y que sería la destreza propia de la composición arquitectónica, pero cuya entidad se referiría a proporcionar sustrato o referencia al proceso mnemotécnico de recordar y relacionar las cosas y las palabras. Supuestamente, el *ars quadrata* fluddiano podría haber tenido relevancia, según Yates, en el diseño teatral isabelino viabilizado en la compañía real de Jaime I que integraba Shakespeare, puesto además que Fludd era consejero dilecto de ese monarca.

Si bien el arte de la memoria empieza declinar hacia el siglo XVIII, tanto Descartes como Leibniz, ya en plena época barroca, continúan otorgándole importancia dentro de la necesidad de instalar un sistema racional que articule las cosas o los hechos del mundo físico con los conceptos del sujeto. Esa significación especular de espacios y formas frente a palabras e ideas, en la cual el orden de los lugares detonaba una especie de cuasi infinito depósito de nociones vinculadas, le otorgaba, indirectamente, un grande protagonismo al saber diseñar sistemas de lugares o cajas de espacios, y siempre se hablaba de organizar los recuerdos asociándolos con templos o casas y, finalmente, teatros o espacios de pura apertura y representación. Sin la incidencia del aparato hermético, el Iluminismo retomará la voluntad de organizar sistemas de registración de los saberes del mundo.

⁵⁷ Hay pocos estudios sobre Fludd. Entre ellos destaca el de Joscelyn Godwin, *Robert Fludd. Claves para una teología del universo*, Swan, Madrid, 1987.

Indirectamente, los estudios de *arqueología del saber moderno* de Foucault, con su vocación de articular *palabras* y *cosas* y su interés en otorgarle relevancia epistemológica al diseño de los objetos panópticos (como máquinas de ordenamiento y vigilancia), podrían tener relación con tal arte de la memoria que tanto interesó a las investigaciones foucaultianas, que empieza precisamente a declinar en ese siglo XVIII. Otros aparatos de sistematización de lugares le interesarán a Foucault, como las prisiones, los hospicios o los hospitales, pero en esas épocas aparecen dispositivos como museos o bibliotecas que podrían remitir, si cabe, a reflotamientos del *ars quadrata* y a nuevas tentativas de relacionar mnemónicamente conceptos y espacios. Quizá el curioso y nonato *Mundaneum* que Le Corbusier proyectará para el experto bibliotécnico belga Paul Otlet podría ser un último vestigio que intentara proponer *ars quadrata* arquitectónico asociado a la quimérica propuesta de construir un completo depósito de los saberes del mundo.

Frente a esas tendencias, el proceso iluminista desplegado en el siglo XVIII presenciara otros aportes, como las construcciones filosóficas de Kant, Voltaire, Locke, Hobbes, Spinoza o Rousseau, pero principalmente en el desarrollo del proyecto de la *Encyclopédie française*, que sus promotores Diderot y D'Alembert conciben como armazón razonada del mundo y como portal de la ciencia y del pasaje del experimento a la teoría, así también como resumen histórico evolutivo del saber precedente.

La enciclopedia se edita en 17 volúmenes entre 1751 y 1772, y también se conocerá como *Diccionario razonado de ciencias, artes y oficios*. Se basa en el *árbol del conocimiento* de Bacon y en las tres ramas preconizadas de la razón, la memoria y la imaginación, es decir, en la tríada de ciencia, historia y arte, a través de unos 73.000 artículos,

escritos por cerca de 160 colaboradores (entre los cuales están Condillac, La Condamine, Voltaire, Turgot, Rousseau, Quesnay y Montesquieu), de los cuales unos 17.000 fueron escritos por Louis de Jaucourt, es decir que este autor escribió un promedio de 8 artículos por día.

Otra manifestación del montaje de lo que llamamos “modo ilustrado de proyecto” es el desarrollo, en el crucial *seicento* europeo, de nuevas formas de generación de conocimientos, tales como el *laboratorio*, que empieza a poner a prueba el método científico cartesiano, y el *gabinete*, que refleja una temprana voluntad museística genealogista, cruza de anticuariado y erudición científica, todo convergente a formular *sumas del saber*.

En la Verona de inicios del siglo XVII, Francesco Calzolari, apotecario de estudios médicos padovanos, regenta la mayor farmacia de la ciudad shakespeariana, *La campana dorada*, nimbada por ese símbolo teo-musical, pero célebre no tanto por las pócimas salvadoras de su dueño y mentor, sino porque recoge –o lo pretende– la suma del saber de la naturaleza que había conmovido al platonizante Renacimiento y supone una especie de sordo desafío mundano al dogma religioso que iba a eclosionar en ese siglo.

Calzolari es responsable de uno de los mayores *gabinetes de maravillas* –*wunderkammer*– del mundo de entonces, repleto de pájaros, serpientes y peces desecados, acompañados de una completísima colección de flores, plantas y fósiles, todo empeñado en conocer la fuerza del mundo natural con vistas a la terapéutica de los males humanos y al desentrañamiento de los misterios alquímicos que pudieron pasar del esoterismo medieval a la protociencia del siglo XVIII, merced a personajes como el veronés que ve publicado en Venecia dos tomos de sus

maravillas, dirigidos a sus amigos enseñantes de medicina en Padua, que con Salerno eran las mejores sedes de formación médica en los 600.

Calzolari, a su modo, era un temprano aventurero de mundos desconocidos –hoy sería un referente de *Nat Geo*– y frecuentaba el agreste Monte Baldo o el Lago de Garda, y en 1622 los fondos de su *apotheke* devinieron en el *Museum Calceolarium*, que aún subsiste.

La práctica de los gabinetes también es asumida por Ferrante Imperato, un farmacéutico napolitano que había armado su *cabinet de curiosités* en el Palazzo Gravina en 1599, donde acumulaba fósiles y un magnífico *herbarium*, además de referencias geológicas, todo lo cual se publicará en Venecia en una tremenda enciclopedia de 28 tomos, un tercio de ellos dedicados al saber alquímico.

También en la Bolonia seicentista se da el caso del marqués Ferdinando Cospi, *amateur* del amplio campo del anticuariado y las ciencias, cuyo gabinete químico-médico-biológico es una referencia central, en la ciudad, de la primera universidad europea y del afán coleccionístico de este miembro de un linaje de cardenales y señores terratenientes. Este marqués poseía, desde mediados del 600, uno de los más importantes códices mexicanos –el que ahora lleva el nombre de Cospi, por esa autoritaria costumbre de nombrar estas piezas no por quien la produjo, sino por quien se la apropió, casi siempre de forma *non sancta*, como es el caso de los llamados “mármoles de Elgin”, que fueron saqueados del Partenón por el lord de ese nombre–, que ahora está junto a la colección privada del marqués, dentro del Museo Poggi de Bolonia.

Asimismo puede mencionarse el caso del milanés Manfredo Settala, conocido familiarmente como *Il Turco*, no tanto por sus rasgos fisonómicos, sino porque sus parientes de la curia le habían financiado un largo viaje

centrado en Bizancio por todo el cercano oriente, de donde vuelve con una impresionante y variada colección de curiosidades, que presenta a su amigo Carlos Borromeo, fundador de los oratorianos y luego santificado, quien se ocupará de montar un museo settaliano con la comunidad ambrosiana.

Pero quizá cierto apogeo de este linaje tanto proto-científico como también mágico se dará con el danés Ole Worm -Olaus Wormius para la latinizada patria sureña-, quien completará un impresionante currículum, puesto que era médico (incluso llegó a ser el médico del monarca Christian V, de Dinamarca), anticuario y coleccionista aficionado, maestro de artes y científico de variado perfil, ya que, por ejemplo, estudió la embriología que genera los huesos, por lo cual se recuerda hoy con el nombre de “huesos de Worms” a una parte ósea del cráneo. Su pasión erudizante lo convertirá en el más célebre experto de su época en las antiguas literaturas de la región y también en los alfabetos rúnicos que colecciona, sobre lo cual publicará en 1636 el manual *Runir seu, Danica literatura antiquissima*, catálogo razonado de esas escrituras adivinatorias.

Organizará asimismo su *cabinet* llamado *Museum Wormiarium*, espléndida colección de curiosidades del mundo natural cuyo primer catálogo se edita en 1655. Pero Ole también investigaba, y de sus razonamientos se conoció la inexistencia de los unicornios (o la definitiva sanción de que eran seres imaginarios), aunque no del valioso polvo de su conocido cuerno, que en realidad era una pócima curativa que provenía de otros animales. En cambio, determinará que otras criaturas imaginarias, los *lemmings*, sí existen, y que son roedores.

A su fama contribuye críptica y póstumamente el oscuro Lovecraft, el ficcionista norteamericano que identifica a Worms, erróneamente situado en 1250, como quien

tradujo de las antiguas lenguas egipcias el célebre *Necronomicon*, compendio de magia negra que habría atravesado las fantasías de los mitólogos de los últimos siglos.

El renacido interés actual neo-enciclopedista por una producción intelectual basada en la colección y las taxonomías va desde la recuperación del tipologismo cultural nietzscheano y su propia noción de genealogía, retomada por los estudios de Foucault, hasta la revaloración de la *mnemosyne* de Warburg y sus abstrusas láminas de genealogías formales (las *pathosformel*), así como del arte-sistema de las colecciones de fotogramas de Richter o de las propuestas del *Atlas* de Serres, y todo se remonta a aquel momento inicial de fértil y turbador cruce entre realidad del mundo natural y saberes herméticos de los farmacéuticos alquimistas del 600.

La asociación entre culturas de la Ilustración y poder imperial desemboca en la voluntad de disolver la referencia religiosa tanto en cortes como la de Carlos V –que convoca al matemático italiano Juanelo Torriani para desarrollar experimentos de aplicaciones tecnológicas de las primicias de la ciencia– o la de Rodolfo de Praga –quien también trae de Italia a Giovanni Archimboldo, el pintor proto-surrealista de las figuras compuestas con frutas y hortalizas, pero también experto en artificios mecánicos–, y en ambas experiencias se plantearán inquietudes proyectuales acerca del diseño de autómatas.

Las conductas propias del taxonomismo y la voluntad de sistematización son sintomáticas del modo ilustrado de proyección, pero también empalman con las investigaciones de los primeros arqueólogos, como el caso de Winckelmann, convocado por Roma para ordenar el registro de las ruinas y de las obras de arte de la antigüedad. Una antigüedad, dicho sea de paso, que había presenciado vestigios o indicios de este modo de proyecto, tal como se

evidencia, por ejemplo, en el caso de las diferentes culturas de codificación de aportes diversos, que los procesos de colonización imperial iban a admitir en casos como las experiencias alejandrina, bizantina o romana, y aun en el proceso americano del imperio inca.

Por otro lado, y convergiendo hacia la explicación histórica de la larga huella de las experiencias vinculadas al modo ilustrado, es necesario aludir a los relatos que despliegan sistematizaciones historicistas en una larga saga que va del Flavio Josefo de *Antigüedades judías*, al Jacob Burckhardt de *La cultura del Renacimiento en Italia*.

Promediando el siglo XVII, y en el siguiente, el modo ilustrado decantará en diferentes linajes de tratadismos –desde artísticos a técnicos– y canonizaciones del gusto y la producción, como se manifestará en el relevante rol de las *Écoles des Beaux Arts* y las *Polytechniques*, en donde podrán insertarse diversas y contradictorias conductas clasificatorias, desde aquellas propias de las *pasiones insalubres*, visibles en la obra de Sade o Lequeu, hasta el orden apolíneo manifiesto en Ledoux o al referente sublime que animará a Boullée o Soane, y desde ellos una larga tendencia que alcanzará hasta la modernidad clasicista de Le Corbusier y Louis Kahn.

En esa tendencia de larga duración histórica, podrán verificarse también los esfuerzos de codificación del gusto (como en los *Recueils* de Percier y Fontaine, para sistematizar el estilo oficial del imperio napoleónico) y de la composición (como en el *Précis* de Durand, para formalizar una conducta proyectual de combinación y ensamble), y también la actividad proyectual de los protomodernismos eruditos, como los cultores principales del Romanticismo alemán (Von Klenze, Schinkel) o los historicismos del siglo XIX (de Semper a Otto Wagner).

Cabría asimismo extender este linaje modal a una posible *ilustración marxista*, como la que se advertirá en las producciones sistémicas y clasificatorias de Ginzburg, Meyer o Klein, y aun en las estrategias urbanísticas y de construcción científica de ciudad en los trabajos de Ernst May en Fráncfort, la URSS o África, y también, por último, a una posible *ilustración posmoderna*: la que va de Krier a Rossi o de Venturi a Holl y Tschumi.

2. Ciudad y cultura medieval: las novedades monásticas

Después de la experiencia romana y el despliegue desperdigado del mundo bárbaro, que, en rigor, es la proliferación de las alternativas sociales y territoriales del modelo de las aldeas germánicas, sobreviene una refundación de Europa basada u originada en aportaciones teóricas y técnicas de saberes monásticos que, de alguna manera, proponen la tentativa de un ordenamiento completo del conocimiento existente, incluyendo los esfuerzos para restablecer las ligazones con el mundo grecolatino transmutado por el cristianismo, es decir, diríamos, un *programa ilustrado* antes del tiempo histórico específico del Iluminismo.

Tales saberes monásticos funcionan como reservorios clasificatorios de conocimientos previos (sobre todo los de la clasicidad), pero también a la manera de ordenar y registrar los avances de saberes prácticos ligados a la farmacopea, la medicina, la agricultura, la producción de alimentos (como pan o cerveza); ordenamientos que, por otra parte, tendrán correlatos en la complejización funcional de los conjuntos monásticos que, además, puede que funcionen como laboratorios de la ciudad que nace sobre el filo del milenio.

La cultura medieval consolidada es un efecto de la condición de reemergencia de un nuevo ciclo de *urbanidad*, en orden a la modernidad de esa noción según se manifiesta desde el siglo XI hasta nuestros días. La reconstrucción de un orden urbano posterior a la barbarie y dispersión rural pos-romana explica la especificidad histórica de este momento.

Dice Leonardo Benévolo⁵⁸ en su *Introducción a la arquitectura*:

El aumento demográfico continuo hasta la peste de 1348 y la llegada de las poblaciones del campo a las ciudades hacen aumentar la producción edilicia del período 1100-1300, mientras el desarrollo económico y el aumento del nivel de vida requieran una mayor variedad de tipos constructivos.

En ese proceso, a quienes desde el campo civil demandan ciudad y arquitecturas urbanas se unirán las nuevas órdenes religiosas creadas en los siglos XII y XIII, como los cistercienses, franciscanos y dominicos que forman vastas organizaciones internacionales y que se constituyen en muchos países con uniformidad de métodos.

Aumenta así la exigencia de una tecnología y un repertorio constructivo común; el movimiento gótico determina precisamente un nivel unitario *europé* (en el sentido de la simbiosis romano-germánica) de la cultura arquitectónica, como sucederá en teología con la escolástica y su latín técnico.

La acción cultural y técnica de las comunidades monásticas es crucial –como queda emblematizada en la novela de Umberto Eco⁵⁹ *El nombre de la rosa*– para desarrollar la innovación tecnológica de manera que asegure recursos básicos de alimentación y salud para esa nueva población urbana, tanto como para reelaborar legados,

⁵⁸ Benévolo, L., *Introducción a la arquitectura*, Blume, Madrid, 1980.

⁵⁹ Eco, U., *El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 1998.

sobre todo arábigo-bizantinos, en ciencias y matemáticas (lo que serviría para aplicaciones que van de la hidráulica hasta la óptica) y para construir cierto puente selectivo en la labor de copistas que atesoran una parte del repertorio filosófico-literario de la antigüedad grecolatina, de modo que este llegue hasta el Renacimiento.

La novedad del medioevo en cuanto al vigor reestructivo de un *modus* urbano (que llegará, en Europa, hasta hoy) es apuntada por Lewis Mumford⁶⁰:

En determinados aspectos la ciudad medieval consiguió cosas vedadas a todas las culturas urbanas que le precedieron. Por primera vez los habitantes de una ciudad eran hombres libres, ya que, con excepción de grupos especiales como los judíos, en ella eran términos sinónimos “habitante de la ciudad” y “ciudadano”. El control externo se había convertido en control interno, que implicaba la autorregulación y la autodisciplina, según era practicada entre los miembros de cada gremio y cada corporación. El *dominium* y la *communitas*, la organización y la asociación se fundieron entre sí hasta que no pudo distinguirse una de la otra.

La continuidad del sistema gótico con sus precedencias románicas está muy determinada por la experiencia de los monasterios, en rigor un verdadero laboratorio de anticipación técnica y productiva, tanto como un ámbito de rescate y revaloración del repertorio de la filosofía clásica, como fue el trabajo de Santo Tomás y el resultado del sistema llamado “sistema de la escolástica”, básicamente un intento de articular el modelo aristotélico con la doctrina cristiana en gestación.

Una parte de esta tarea se funde con la novedosa práctica de la *lectura* –en sitios muy documentados en pintura de época, como las estampas en que se presenta a San Jerónimo o Santo Tomás en sus edículos consagrados a la

⁶⁰ Mumford, L., *La ciudad en la historia*, Tomo II, Infinito, Buenos Aires, 1966.

lectura-, tanto como las de la escritura o copia manuscrita de los textos esenciales (tarea inevitablemente relacionada no solo con la estricta transcripción, sino también con el comentario), dimensión monástica por excelencia y espacio calificado de construcción de conocimiento, como lo documentó el texto de Iván Illich⁶¹ *En el viñedo del texto*.

El principio escolástico de la *lectio* -“lectura”- como *construcción* ciertamente conjuga y explica el dispositivo analógico de la textualidad bíblica reelaborada en los monasterios respecto del procedimiento del diseño y construcción de catedrales presentado por Erwin Panofsky⁶², en donde se rebate el *ordo naturalis* griego y se asume su noción física aristotélica para congeniarla con el sistema teogonol cristiano a partir de nociones de identidad translaticia entre discurso bíblico y traducción teórica al *fáctum* catedralicio, no con intereses técnicos, sino más bien retóricos (transparencia, concordancia, etc.).

Las nuevas órdenes monásticas emergentes entre los siglos XI y XIII -cartujos, cistercienses, premonstratenses y, un poco antes, los cluniacenses, todas reediciones del programa benedictino instaurado en 530- serán cruciales en la forja de la cultura medieval, sobre todo por su dispersión y articulación territorial, tanto más importante dado que todavía era incipiente en su desarrollo el sistema de ciudades.

Cluny, con sus más de mil sedes dispersas por toda Europa, y, más aún, los cistercienses de la Borgoña fundada en los pantanos de Citeaux en 1098, bajo el influjo del noble devenido monje Bernardo de Clairvaux (quien

⁶¹ Illich, I., *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon” de Hugo de San Víctor*, CFE, México, 2002.

⁶² Panofsky, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Siruela, Madrid, 2007 (1951).

solo por su cuenta a la hora de su muerte, en 1153, había fundado 340 abadías), se convierten en el factor más activo del desarrollo tecnológico e intelectual del medioevo.

Parte del desarrollo cultural está relacionado con la adopción cisterciense del precepto benedictino *-ora et labora-* del trabajo artesanal, al que los monjes dedican cinco horas diarias y el cual, con el avance del desarrollo social servil, será posible más adelante sustituir con mano de obra *ad hoc*. Sin embargo, por lo menos en el origen de esta etapa, aquel trabajo manual de los religiosos genera una alta capitalización que permitirá no solo el despliegue técnico de las construcciones (los del Cister comenzaron a usar bóvedas de cañón y ojivales nervadas ya en Durham hacia el 1100), sino de otras tecnologías, como la metalúrgica (forja de hierro), la agropecuaria (con la invención de arados metálicos o la instauración del manejo de rodeos ganaderos y el montaje de criterios de recolección de lana ovina) y la hidráulica (basada en la desecación de pantanos con sistemas de canales y lagunas de drenaje, y en la producción de energía de base hídrica, para lo cual se inventarán los molinos).

En la etapa románica, en realidad todo el saber monástico prepara el desarrollo que explicará el ulterior arte gótico; afirma Benévolo:

No es posible caracterizar el movimiento gótico por la presencia de determinados elementos de construcción (arcos ojivales, bóvedas de nervaduras, arbotantes) o signos figurativos (sentido de lo vertical, linealidad, etc.), sino solo mediante un debate detallado sobre el trabajo de selección y generalización realizado a partir de la experiencia románica [que fue excluyentemente circunscripta al saber monástico].

Este párrafo refiere así a una forma de elaboración tipológica clásicamente *historicista* en el proceso aludido de selección-generalización, fijando por tanto, según Benévolo, el valor ilustrado-tipologista esencial de tal producción. Dice el autor:

Si bien los medios técnicos así como los resultados formales están ya todos virtualmente presentes y formulados de un modo incidental en el curso de las búsquedas precedentes, ahora se elaboran con coherencia y se recogen en un sistema provisto de comunicabilidad general.

Así como el monasterio anticipa y organiza el burgo medieval con su organización común y especializada, la tarea de los intelectuales monásticos –desde Isidoro hasta Tomás– y el trabajo disperso de múltiples monjes enclaustrados en sus torres *scriptorium*, como el caso del Beato de Tabara tempranamente registrado en una ilustración de 1008, aseguran el esfuerzo de compaginación de materiales filosóficos y científicos que establecen un puente ilustrado entre el pasado clásico, los aportes islámicos y la temprana modernidad de las sumas humanistas del Renacimiento.

3. La catedral como saber encriptado y la masonería

La catedral como objeto social y artístico representa un producto que busca emblematizar todo el saber y los discernimientos puestos en juego por el pensamiento tomista en una suma de conocimientos teóricos y empíricos, teológicos y técnicos, que incluyen, además, las cuestiones heréticas u ocultistas del inicio de la masonería y de su articulación con la tradición hermética de origen grecoegipcio manifiesta en el Trismegisto.

Si bien no existe una clara definición del rol arquitectónico durante el período medieval se produce, sin embargo, un proceso constitutivo de saber que, en términos de desarrollo disciplinar, confluye en la conformación histórica del rol del arquitecto.

En este aspecto no es casual que, así como que no parece haber existido arquitecto en St. Denis, sí parece haberlo habido (en concreto por la existencia de la firma-labirinto en la nave principal) en Chartres, y avanzando el tiempo quedaron constancias de autorías individuales, como en la Sainte Chapelle (Pierre de Montreuil) y en Amiens (Robert de Luzarches), y también en otro medio, el normando, a fines del siglo XII, consta que Canterbury es obra de un tal Guillermo o William of Sens, ciudad que tendrá la primera catedral gótica, incluso anterior a Chartres, ya que sus cimientos se pusieron en 1130.

Todo este saber disciplinar organizado como saber menor o microsaber empírico respecto de los teólogos, verdaderos *architectes-philosophes* como Suger, se va produciendo en cierto modo como resultado de la propia cultura técnica, una reflexión elaborada sobre el sentido y oportunidad proyectual de cada intervención, que luego es vista en su posible grado de aplicación o reelaboración en otra obra como un claro proceso de sistematización y ajuste tipológico.

Empero, es importante retener el rol del macrodiseño o aquel emergente del saber teológico. Un texto del abate Suger, citado en Otto Von Simson⁶³, dice:

El admirable poder de una única y suprema razón iguala mediante la composición adecuada la disparidad existente entre las cosas humanas y las divinas, y lo que parece chocar de forma

⁶³ Von Simson, O., *La catedral gótica*, Alianza, Madrid, 1980.

mutua por origen inferior y naturaleza contraria se une gracias a la sencilla y placentera concordancia de una armonía superior y bien dispuesta.

Este apunte recalca la visión *anagógica* del enfoque medieval y conduce a otra idea agustiniana-benedictina, que es la edificación o la construcción como concepto simultáneamente físico y moral: cuando Suger se refiere a la terminación de la cabecera de St. Denis, evoca tal hecho físico –que llama la “*ciudad del Gran Rey*”– con la imagen de Cristo, y esto es lo que dice de ella:

[...] piedra angular que une un muro con otro, en quien bien trabada se alza toda la edificación –sea espiritual o material– para templo santo en el Señor, en quien vosotros también aprendéis a ser edificados para morada de Dios en el Espíritu Santo por obra de nosotros mismos y de forma espiritual, y así es cuanto más elevada y adecuadamente tratamos de construir en forma material.

El trabajo del arquitecto fue definiéndose cada vez más en parte por la fuerte influencia pedagógica de los teólogos y de las escuelas catedralicias. Así, por un lado se produjo toda una elaboración profesional de los maestros canteros, quienes evolucionaron a decisiones contextualistas como cuando optan en Chartres por el uso de la local piedra de Bercheres y la posibilidad consecuente de toda una gama de decisiones proyectuales desde pasar del alzado cuatripartito al tripartito para garantizar más luz hasta decidir la talla de capiteles a cincel, que era más rápido y barato aunque con una estética consecuente un tanto más rústica.

En Chartres, y posiblemente en todas las grandes catedrales, se distinguían dos *magister operis*, uno de ellos, generalmente cantero, funcionaba como arquitecto y conductor de la obra. Poco tiempo después, se agremiaron; se

empezaron a pasar información o tendencias y crearon el saber llamado “masónico”. El otro *magister* era administrador y encargado de los suministros, más ligado al obispo.

Había además dos o tres *canonici provisoris operii* o *magistris fabricae ecclesiae*, ante los que eran responsables los maestros y ante quienes se presentaban los proyectos o modelos originales, ya que representaban a los capítulos y al obispo. Según lo que se sabe de Chartres, el maestro arquitecto tardó unos 25 años en el proyecto y en la reunión y formación del numeroso grupo de artistas y artesanos.

Era tradicional, a la vez, que el maestro interviniera directamente en tareas manuales, generalmente en la talla de figuras, habitualmente las cabezas de las estatuas principales. Del numeroso equipo a cargo del maestro, se sabe que, por ejemplo, en Ruan, ya en el siglo XVI, hubo 15 *imagiers* (imageros responsables de estatuaria) con diverso número de aprendices que tardaron 15 años en la talla de 34 estatuas del tímpano principal.

En Chartres, para un programa equivalente trabajó probablemente el doble de gente. Otras decisiones importantes, como el cambio de las bóvedas sexpartitas a cuatripartitas (lo que mejoraba la aceleración del buscado ritmo vertical por la multiplicación de los pilares) y más detalladamente la alternancia compositiva de columna básica octogonal y nervaduras adosadas circulares y al revés, columnas circulares y nervaduras octagonales, respondían a decisiones de proyecto generalmente deducidas de directivas teológicas.

Había además una serie de operaciones geométricas proyectuales. En Chartres, por ejemplo, el ancho del crucero es de 16,44 metros (es decir, 50 pies de 0,329 metros) y el largo de 13,99 metros. La razón entre ambas medidas es igual a la relación que hay entre un pentágono de 16,44 de

lado y el círculo que lo inscribe, cuyo radio es 13,99, construcción geométrica que responde a la sección áurea. El lado de un decágono regular inscrito en el mismo círculo da 8,64 metros, que es la altura de los pilares hasta los capiteles de los arcos de la nave central.

Es curioso señalar que esas modalidades proyectuales no implicaban el desarrollo de técnicas de representación (como planos o dibujos a escala proporcional), siendo bastante común que el maestro de las obras dibujara en las losas del lugar el bosquejo del perfil de pilares, la curva de los nervios y otros detalles, a escala real.

La formación y consolidación de estos saberes estaban ligadas a la difusión regional de estos, lo que se lograba no tanto por la casi inexistente literatura técnica (Villard, Roriczer), sino por los trabajos permanentes de maestros y artesanos, que llevaban sus conocimientos a los lugares que estaban enfrentando algún problema específico. Un ejemplo se dio con la catedral de Mantes, pueblo situado entre París y Rouen, cuya obra comenzó en 1170. Cuando llegó información de Notre Dame –construida, básicamente, entre 1163 y 1180–, específicamente del utilizado sistema de arbotantes y contrafuertes, los muros que habían comenzado a construirse sin ellos con un espesor de 1,5 metros cambiaron a una dimensión ajustada de 40 centímetros para la parte actualizada de la obra.

Se ha hecho referencia a la pletorización de imaginaria de la catedral: como bien dijera Victor Hugo varios siglos después, equivalía al libro, y, justamente, la aparición del libro después de Gutemberg, según Hugo, no solo sustituye el efecto comunicativo de la catedral, sino que significa el comienzo de la pérdida del rol social de esta.

Apelando a Roland Barthes⁶⁴, cuando se refiere al sistema de pensamiento de Ignacio de Loyola, podríamos decir que hay dos grandes fundamentos en la organización comunicacional gótica, aunque Ignacio estaba planteando un programa contrarreformista, una de cuyas características iba a ser, entonces, la recuperación del poder comunicativo de la catedral gótica: la articulación y el ensamblaje.

Dice Barthes al analizar los libros de ejercicios espirituales de Loyola:

El concepto de “articulación” tiene en Ignacio un nombre distinto, que reconocemos obstinadamente en todos los niveles de la obra: el discernimiento, donde discernir es separar, distinguir, apartar, limitar, enumerar, evaluar, reconocer la función fundadora de la diferencia. La *discretio*, término ignaciano por excelencia, designa un gesto tan original que puede aplicarse tanto a conductas (en el caso de la praxis aristotélica) y juicios (la discreta caritas que funda todos los lenguajes, pues todo lo que es lingüístico es articulado).

Luego Barthes refiere cómo en los ejercicios ignacianos aparece la *unidad* como elemento de articulación:

Las unidades que destaca Loyola son muy numerosas. Unas son temporadas – semanas, días, momentos, tiempos-. Otras son oratorias: ejercicios, contemplaciones, meditaciones (de una índole esencialmente discursiva), exámenes, coloquios, preámbulos, oraciones. Por último, otras son, si podemos decirlo, tan solo metalingüísticas: anotaciones, adiciones, puntos, maneras, notas. Esa variedad de distinciones (cuyo modelo es evidentemente escolástico tomista) proviene de la necesidad de ocupar la totalidad del territorio mental y, por consiguiente, de utilizar en forma extrema los canales por los cuales la energía de la palabra va a cubrir por completo y, por así decirlo, a colorear la petición del ejercitante. Lo que se debe transportar a través de esa variada red de distingo es una materia única: la imagen. La

⁶⁴ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Monte Ávila, Caracas, 1977.

imagen es precisamente una unidad de imitación; dividimos la materia imitable (que es, principalmente, la vida de Cristo) en fragmentos tales que puedan ser contenidos como los gritos de los condenados, el gusto amargo de las lágrimas, los personajes de la Navidad, los de la Cena, de la Anunciación del ángel Gabriel a la Virgen, etc., que son unidades o puntos.

Es decir, por una parte se trata de un proyecto de extrema articulación, pero luego lo que fue articulado debe ser reunido o ensamblado con dos grandes formas: la repetición y el relato. Con respecto al tema de la repetición, dice Barthes:

El complejo modelo de la repetición ignaciana bien podría ser la fórmula cuádruple que resume, se dice, las cuatro semanas de los ejercicios loyolenses: 1. Deformación-Reformación, 2. Reformación-Conformación, 3. Conformación-Confirmación y 4. Confirmación-Transformación. Con dos raíces (“formación”, “firmación”) y cuatro prefijos (“de”, “re”, “con”, “trans”), no solamente todo está enunciado, sino incluso repetido como en un conjunto cuyas piezas se recubren un poco unas y otras a fin de asegurar una perfecta juntura. La repetición ignaciana no es mecánica, tiene una función de cerradura o más bien de enredo: los fragmentos repetidos son como las paredes a los cortes de un resalto.

A esa mecánica se agrega el tema del relato crístico como escenas o misterios que deben repetirse invariablemente. Un esquema significativo (estructural y narrativo) equivalente al método loyolense se formula y utiliza en la noción de catedral como libro, artefacto pletórico de diversas lecturas posibles, desde las populares a las cultas, pero siempre de recepción asegurada por la articulación y el ensamblaje en términos de repetición y relato, lo cual por otra parte se superpone y recubre –en la vía de la mistificación de este procedimiento, según lo desarrollaría la

masonería- con el modelo cabalístico o construcción de puros significantes de lenguaje, que trata de articular y narrar de manera absoluta los nombres de Dios.

4. Tratadismos del siglo XVIII

El montaje de las primeras y consolidadas cortes europeas de perspectivas imperiales inducirá a crear ordenamientos integrales de vida, producción, gobierno y sociedad, de lo cual el proyecto enciclopédico procurará ofrecer una síntesis, y los numerosos aportes de los tratadistas del *setecento*, una panoplia de ofertas a la búsqueda de cánones y estipulaciones academicistas para el arte y la arquitectura, pero también para la etiqueta que pautará la vida cortesana.

Los cambios políticos y urbanos de los siglos XVII y XVIII se producen por necesidades imperativas de los modelos de desarrollo implícitos, pero también en *consonancia con* (no necesariamente, *consecuencia de*) el montaje no inédito, pero sí explosivo, del campo que podríamos llamar “campo de la teoría de la arquitectura”, vasto y entonces prestigioso territorio que condensaba disciplinarmente el debate a que daba lugar la expansión y complejización de las prácticas técnicas.

Si la tradición alto-manierista y barroca (1650-1750) había concebido el *tratado* como un documento de *auctoritas*, un manifiesto acerca de la *verdad* de las ideas, en el período siguiente (1750-1820) crecerá la voluntad normativa de los escritos y la intención de convertirlos, además de instrumentos ideológicos, en manuales operativos y repertorios de sistematización de procedimientos proyectuales. Algo que ya acusaban escritos como los de Frézier o Le Clavel o los primeros trabajos teóricos de Soufflot, pero que en adelante se explicitará sobremanera.

Los tratadismos del siglo XVIII –como la ilustración de un asilo que se recoge en el manual de proyectos de Canevale, de fines del siglo XVIII– anticipan un pasaje de la heurística abierta del principismo del primer período a un criterio de experimentación proyectual cuya cualidad utópica no desligan a estas investigaciones proyectuales del interés por acompañar las novedades clasificatorias de la medicina, el tratamiento de la locura o la cuestión del aprisionamiento, esas temáticas que alientan trabajos de la especialización de los saberes, tal como lo registrarán las célebres investigaciones de Foucault y el rol articulador de filósofos prácticos que, como Bentham, alientan figuras multiprojectuales como los panópticos.

Ya François Blondel, profesor de la *Académie* que edita su *Cours d'Architecture* en 1770, se proponía imponer la teoría como una verdadera *ars fabricandi*, como una directa estipulación de la correcta manera de ejercer el arte. Además, prefería señalar el valor científico de una aproximación geométrica a los problemas de la composición antes que discutir las cuestiones de la autoridad histórica de los maestros precedentes en la praxis de la arquitectura, opción que puede entenderse como una verdadera causal de un estatuto de modernidad.

Blondel enseñará en la *Académie* desde 1743, y profesa un gusto por el neogriego, vía natural de expresar su pasión geométrica. Tendrá como alumnos a Goudoin, Neufforge, Ledoux, Desprez, De Wailly, Chambers, Brogniart y Boullée: es decir, es el maestro teórico de los que Erwin Kauffmann llama “arquitectos revolucionarios”.

El otro jefe de teoría de esta época es Jean Le Gay, arquitecto establecido en Roma, relacionado con Piranesi y maestro a su vez de Peyré, Boullée, Moreau y De Wailly, aproximadamente hacia 1750.

Otro gran teórico francés de este período es el Abbé Laugier, quien publica en 1753 su *Essai sur l'architecture* y en 1773 sus *Observations sur l'architecture*. Laugier es el más riguroso traductor del espíritu iluminista-enciclopedista –podríamos extenderlo a cierto *espíritu revolucionario*– a la tratadística arquitectónica, dado que es un filósofo interesado en aspectos de moral. Laugier presenta el imperativo del *método* para la producción del arte arquitectónico, que se opone a la libre invención artística, condena las *extravagancias* (por ejemplo, del Barroco) y reivindica una especie de ética fundacional para la *forma* de la arquitectura cuando menciona la condición arquetípica de la cabaña rural primitiva, de la cual infiere que se generaría evolutivamente el tipo clásico del templo.

También valora la ejemplariedad de ciertos tipos básicos de la arquitectura, como la célebre *Maison Carrée* de Nimes. Plantea, dentro del espíritu racionalista que lo anima, la necesidad de una estricta correspondencia entre el interior y la fachada de un edificio, lo que, unido a su elogio de la metodología compositiva de base geométrica, debe concluir en una conformación generativa modular del objeto arquitectónico, lo que en rigor será terminado de precisar por tratadistas ulteriores como Durand y Guadet.

Laugier, en cierta forma, también será un intelectual afectado por el desarrollo de las ideas románticas, al exponer la conveniencia de imaginar *la ciudad como naturaleza*, una realidad compleja, desordenada e irreductible a una condición esquemática cuyo orden solo podrá, por tanto, definirse en los *detalles*.

Laugier había escrito un libro de historia de Venecia permaneciendo un tiempo en dicha ciudad. Por ello es bastante posible que haya recibido la influencia de un pensador véneto también religioso, el Abate Lodoli, que fue

llamado en su época “Sócrates de la arquitectura” ya que sus desarrollos teóricos fueron todos verbales. Lodoli se oponía a la idea de la mimesis y a la estricta necesidad de reproducir formas canonizadas del pasado clásico. Proponía que la arquitectura era una *ciencia exacta* (lo que significaba casi un hecho natural para una época en la que Palladio tenía tanto reconocimiento científico como Galileo, de quien, además, era amigo) que debía respetar escrupulosamente los materiales y sus cualidades intrínsecas constructivas y expresivas, y que el proyecto debía ser una *operación intelectual* de un racionalismo riguroso.

Las ideas de Lodoli fueron recogidas por otros discípulos venecianos, como Andrea Memmo (proyectista del *Prato della Valle* en Padua) o Alessandro Algarotti, autor del *Saggio sopra l'architettura*, que, publicado en 1775, recoge la mayoría de las ideas de Lodoli.

La escuela veneciana de producción de teoría de la arquitectura queda coronada en esta época con los textos de Francesco Milizia, el *Saggio sopra l'architettura* de 1768 y los *Principii di architettura* de 1781. Milizia desarrollará las ideas de Laugier (orden en los detalles, desorden en el conjunto) con un rigorismo aun más extremo y una voluntad de convertir la arquitectura en una pura deducción de la reflexión analítica.

Este tipo de pensamiento se expresará en un conjunto de manualistas italianos, como Manelli o Preti, quienes publicarán colecciones de proyectos urbanos caracterizados por una repetición rigurosa de motivos, lo que le conferirá a la ciudad resultante la conveniencia de una entera uniformidad formal reducida a un corto número de tales motivos. El napolitano Niccolò Carletti publica en 1772 su *Istituzioni d'architettura civile*, donde intentará correlacionar instituciones y método proyectual tipologista: ese ciclo que parece haber derivado hasta Rossi en el siglo pasado.

Y los arquitectos prácticos, como el parisino Poyet, escriben y proyectan en ocasión de la necesidad de sustituir el edificio incendiado en 1772 del Hôtel-Dieu –hospital general de París–, dando un lento pasaje del modelo panóptico al *pavillonnaire* en el desarrollo conjunto de ideas y artefactos para las máquinas de la salud.

5. Clasicidades cortesanas

Ulterior al desarrollo del Barroco, centrado como producción artística y propagandística de la curia romana, se presentarán diversas situaciones en una Europa lentamente tendiente a la conformación de grandes aparatos de Estado cuyos procesos ya no serán enteramente vinculados al poder eclesiástico, si bien de este dependerán, figuradamente o a modo legitimación *ad divinis*, los monarcas precisamente de *derecho divino*, aquellos que, como Luis XIV o Catalina la Grande, representarán el esquema de los llamados “despotismos ilustrados,” férreas cortes absolutistas que, en el proceso del desarrollo de los modos capitalistas, usufructuarán sus posiciones de privilegio para poner en marcha la cultura de la *Ilustración*, una variada codificación del gusto monárquico que apoyada en las investigaciones barrocas dará creciente peso al canonismo clasicista y derivará luego en muchas de las prácticas modernas.

Si bien circunscribiremos el espectro de este tema al caso de la naciente monarquía francesa en proceso de consolidación europea, y especialmente al período que va entre Enrique IV y Luis XIV (1605-1720), las experiencias encuadrables en lo que dio en llamarse “Barroco-clasicismo” se desplegarán por diversos estados cortesanos, a veces con diferencias temporales pero siempre

manifestando una neta tendencia a la internacionalización de las conductas urbanísticas y arquitectónicas, estilísticamente reductibles a cierto conjunto de rasgos dominantes.

Nápoles o Turín, por citar dos experiencias que protagonizan hechos de aquel primer Barroco eclesiástico, devendrán en capitales regionales de tales procesos ilustrados: Nápoles, importante metrópoli de casi 800.000 habitantes, capital del reino de las Dos Sicilias; Turín, capital incipiente del reciente reino de los Saboya.

En Nápoles se desarrollarán tipologías urbanas –como el Palazzo Sanfelice, de Ferdinando Sanfelice (1728), excelente revisión de los palacios romanos del siglo XVII– o extraurbanas –como el Palacio Real de Caserta, el imponente conjunto virreinal próximo a Nápoles que diseñó Luigi Vanvitelli (1752), una especie de mole escurialense con una planta de 180×150 que debía albergar a la población cortesana entera en caso de revueltas populares, incluyendo hasta una universidad–.

Caserta, que hoy es sede del Estado Mayor del ejército italiano –una suerte de pentágono semejante al norteamericano–, no fue una veleidad imperial, sino apenas la respuesta defensiva de una corte acosada por las fuertes movilizaciones populares, como la liderada por el célebre Masaniello (pseudónimo del pescador de 27 años llamado Tommaso Aniello) durante 10 días del verano de 1648, en protesta por los impuestos sobre la fruta, que devino en su muerte y entronizamiento ulterior de una efímera república.

Caserta, emprendimiento decidido por Carlos III, aloja 1.200 personas y es acompañada de una densa intervención territorial de Vanvitelli, quien incluye la construcción del acueducto carolino y el asentamiento obrero-

paternalista de San Leucio, así como otras replicaciones de esta clase de enclave, como el que el mismo Vanvitelli hará en Ancona.

El caso de Turín, que ya había presenciado la fortuna alto-barroca de Guarini, ahora entronizados los Saboya con Vittorio III, encumbrará a Filippo Juvarra, autor del urbano Palazzo Madama (1718) –sede cívica de la corte–, del Pabellón de caza de Stupinigi (1729) –una suerte de *Petit Versailles*, bien acorde al gusto de época y muy audaz en su planta abierta que se expande en el territorio de implantación– y de la Basílica de Superga (1717) –una fusión fuertemente alegórica de Estado y religión–.

Pero todos estos sucesos de una marginalia romana que expresaban influencias y reelaboraciones del Barroco capitalino va a coincidir temporalmente con intensos desarrollos en los escenarios franceses que anticipaban un desplazamiento del epicentro innovativo.

El cuarto de siglo del gobierno de Enrique IV (1605-1630) expresará la fusión de Francia en la cristiandad romana. Enrique –aquel del “París bien vale una misa”– es hugonote de origen, heredero de las tradiciones absolutistas de Francisco I y Catalina de Médici y de una compleja fusión de culturas nórdicas e italianas. Su conversión al catolicismo –merced al edicto de Nantes– le asegurará una relativa tranquilidad bajo la que podrá poner en marcha las primeras ideas de transformación de la vieja Lutecia medieval.

Lo sucederá Luis XIII (1630-1670), ya mucho más afianzado en la monarquía, aunque específicamente preocupado en mejorar las fortificaciones parisinas. Durante su gobierno –el período de Richelieu como el cortesano más influyente– se multiplica la acción económica y cultural de

una compleja burguesía cortesana que va a confluír con las decisiones reales con una diversificada propuesta de emprendimientos privados.

Asimismo, se profundizan las relaciones con la curia –más allá de la frialdad del período de Enrique, el converso– y especialmente con las órdenes de origen romano, en particular con los jesuitas, que ejercerán el monopolio realmente conferido de las instituciones educativas. Ya desde este período puede vislumbrarse la fortuna del capitalismo inmobiliario, que emerge de pertinentes alianzas entre miembros de la corte y banqueros junto a un primer desplazamiento de las rentas agrarias a las urbanas para el caso de la aristocracia terrateniente.

Luis XIV (1670-1715) profundiza la gestión precedente, ampliando el control territorial, lo que le permitirá desmontar las fortificaciones parisinas y emprender variadas fundaciones y refundaciones de asentamientos, así como establecer el gobierno de los economistas *fisiócratas*, que, bajo la gestión de Colbert y las ideas de Quesnay y Turgot, preconizará una intensa capitalización de las burocracias rurales, base expansiva del capitalismo *laissez faire, laissez passer*.

La acertada capacidad administrativa de esta fase del despotismo ilustrado permitirá organizar las 32 provincias francesas, gobernadas por delegados reales que harán extensa obra urbanística y de infraestructura. Tanta magnificencia despótica –Luis XIV había inaugurado Versailles, entusiastamente continuado por Luis XV– va a despertar la oposición de los fundadores del liberalismo ilustrado, tales como Montesquieu, Voltaire, D’Alembert o Diderot, personajes tan prestigiosos cuanto revulsivos, así como emblemáticos del llamado “Siglo de las Luces”.

El fin de este período –en el año 1750– cierra con Francia en pleno gobierno de Luis XV, quien afianza y continúa las acciones de su predecesor, Louis Le Grand, como lo testimonia una de las plazas-homenaje, hoy la Vendôme.

Después del breve interludio del Duque de Orleans, regente de la dinastía que intentó dejar la sede cortesana de Versailles, todo proseguirá profundizando el despotismo *illustrée* borbónico, el cual prefigurará los términos del lento derivarse hacia los episodios de 1789.

El caso británico, en su sede londinense, es bastante distinto, puesto que se trata de la corte de una monarquía decadente dado que las pálidas gestiones de los Stuart o Estuardos –Jaime I, Carlos I, etc.– derivarán hacia 1688 en la *revolución parlamentaria*, luego de los levantamientos cromwellianos.

La puja de los dos grandes partidos fundados al filo del fin del siglo XVII –los *Tories*, representantes de las aristocracias terratenientes y más proclives a apoyar los experimentos monárquicos, y los *Whigs*, partidarios del *business world* y líderes del libre comercio y la dispersión micropolítica del parlamentarismo– derivará en formas basadas en el consenso antes que en la hegemonía monárquica y despótica. Las consecuencias serán, paradójicamente, una cultura y unas transformaciones urbano-arquitectónicas más acotadas y discretas, quizá por ello más anunciadoras de formas modernas en nuevas tipologías de ciudad.

La corte vienesa del Imperio austrohúngaro se afianzará como organización equivalente a las mencionadas dentro del mapa político de la Europa conservadora de casi a fines del siglo XVII, por lo que el trabajo del primer cuarto del siglo XVIII que desarrollan personajes tan centrales del Barroco-clasicista de Europa central como Neumann y Fischer von Erlach emerge como un conjunto incompleto

de propuestas (Schönbrunn, Bruchsal, la Iglesia de San Carlos, etc.) como tempranas contribuciones de una corte todavía incipiente en su poder y en sus fastos.

Algo equivalente se producirá en el caso alemán, demasiado fragmentado durante la primera parte del siglo XVIII en una constelación de mínimos poderes señoriales o baronías que lentamente irán confluyendo hacia la hegemonía de Prusia y Federico el Grande, ya sobre el fin de ese siglo.

Pero un conjunto de experiencias arquitectónicas y urbanísticas -Nymphenburg en Múnich, Ludwigsburg en Stuttgart, Zwinger en Dresde, etc.- o los trazados barroca-mente innovativos de ciudades nuevas o remozadas, como Kessel, Karlsruhe o Mannheim, también cumplen un rol equivalente al de sus semejantes austríacos en cuanto a presentarse como fermentos de una urbanidad y una espacialidad cuya plenitud funcional y simbólica deberá asociarse a la entronización de las monarquías austrohúngara y prusiana.

6. Los realismos. Arte, arquitectura y política en los años 30: el caso Plečnik

En las tres primeras décadas del siglo moderno, a la irrupción de una sucesión evanescente de propuestas rupturistas de vanguardia e incluso al lento forjado de una modernidad de cuño weimariano anclada en la cultura técnica y en la utopía social, se opone, sordamente y quizá a la espera de su reencuentro con nuevas formas de absolutismo, un conjunto de expresiones que se bautizaron en una exitosa muestra parisina como “realismos” y que, de alguna forma, suponen ser herederas del montaje del

procesamiento iluminista y enciclopedista, devenido de la asociación entre imagen clásica o neoclásica y poderes autoritarios absolutistas.

Tales realismos incluyen, desde luego, las experiencias ligadas a las arquitecturas fascistas (en Piacentini, pero también en Libera y Terragni) y nacionalsocialistas (en Troost o Speer, pero también en Tessenow), aunque, asimismo, expresiones que surgen en Estados Unidos (el primer Harrison) o en Francia (las construcciones de la Exposición Internacional de París de 1937) e incluso en partes más periféricas de América o Europa, como el plan iluminista que informa el lenguaje y las propuestas de actuación sistémicas de Plečnik en Ljubljana, a la que de tal manera ilustrada-historicista consideraba como una *nueva Atenas*.

La oportunidad de construir una nueva capital –o, más bien, los elementos monumentales de su relanzamiento urbano– le dará a Plečnik una condición en que podrá mezclar decisiones urbanísticas con arquitectónicas y una posibilidad de emular el rol de su maestro Wägner en el rol que este tuviera en Viena. Hay una serie de actuaciones de Plečnik –como el puente triple o el mercado y, en rigor, todas las intervenciones a la vera del Ljubljaničica, que se alejan del experimentalismo vienés secesionista y que asumen una majestad monumental ligada a la voluntad de constituir un conjunto de operaciones urbanas clásicas y lejanas del fragor experimental de las nacientes vanguardias.

De manera algo discutible y seguramente relacionada con los avatares de la promoción turística, a Josef Plečnik se lo apoda el *Gaudí esloveno*, aunque desde luego Ljubljana, la ciudad plečnikiana, no es Barcelona, y aunque los intereses político-urbanos de este fueran más complejos

y ambiciosos que los del maestro catalán, cuya fortuna urbano-terciaria, dicho sea de paso, es muy ulterior a su muerte.

La obra de Plečnik fue recuperada en parte para una historiografía de la modernidad relativamente tardía, ya que los trabajos de análisis críticos de su obra y el establecimiento de las fechas y tareas respectivas recién lo emprendieron Damjan Prelovšek⁶⁵ y Peter Krečič⁶⁶ en la última década del siglo pasado.

Plečnik (1872-1957), de padre ebanista (por ello en principio es formado en arte y mobiliario en Graz, donde empieza a diseñar algunos muebles), estudia Arquitectura en la Academia de Viena, en la que se gradúa en 1898 como uno de los discípulos dilectos de Otto Wägner, bajo cuya inspiración, sobre todo comercial, se dedicará a la arquitectura del nuevo desarrollo urbano vienés en la primera década del siglo XX.

Sin embargo, sus obras relevantes, sobre todo la Iglesia del Espíritu Santo, desarrollada entre 1911 y 1913 con base en cierta estilización del repertorio clásico usando hormigón armado –ese material, por entonces, recién puesto en boga–, resultarán bien distantes de las ideas *Sezession* y más próximas a cierta fusión de clasicidad y neo o proto modernidad (como la de Perret o Behrens), con lo cual obtiene un resultado de cierta abstracción y carencia de ornamentos a base de la exposición cruda de ese material, sobre todo en motivos tales como el pórtico, una escalera-torre y la cripta.

Por unos diez años, a partir de 1911, se instalará en Praga, donde realizará diversas actividades y enseñará proyectos, aunque sus trabajos más importantes allí –como la Iglesia del Sagrado Corazón o la remodelación del Castillo

⁶⁵ Prelovšek, D., *Josef Plečnik 1872-1957*, Yale University Press, Londres, 1997.

⁶⁶ Krečič, P., *Plečnik. The Complete Work*, Whitney, Nueva York, 1993.

de Praga para albergar la sede de gobierno, trabajo que hará a pedido del presidente liberal Masaryk- serán de la siguiente década, en la cual ya habrá retornado a Eslovenia, invitado a formar parte de la nueva escuela de Arquitectura de Ljubljana, recién fundada, ciudad en la que residirá ininterrumpidamente desde 1921.

Plečnik se ocupará rápidamente de armar una noción futura integral de su ciudad, a la que no solo llamará *Nueva Atenas*, sino que también, en clave clásico-moderna, le insertará piezas urbanas de sabor clásico connotadas de funcionalidad moderna, como el castillo o la acrópolis (1932), la plaza-ágora (1927) o la stoa-mercado (terminada en 1940), a la vera del río Ljubljanica, que atraviesa la ciudad y que junto con su afluente, el Gradiščica, que Plečnik convertirá en una especie de parque lineal, será motivo central de sus preocupaciones urbanísticas.

El Estadio de Orlovski también resultará una evocación de temática griega, y el Cementerio de Žale, quizá su obra más potente en su abstracción de motivos clásicos, elabora y tematiza motivos y materiales antiguos. La biblioteca universitaria, terminada en 1936, con su reminiscencia de la arquitectura palaciega tardorrenacentista también va a adquirir un protagonismo de hito urbano, a partir de la violencia perceptual de su revestimiento predominantemente resuelto en mármol oscuro.

La relación de Plečnik con su ciudad y su capacidad para convertirse en diseñador de su estructura y sus detalles (puesto que proyectará faroles, mobiliarios urbanos o pavimentos) deviene de instalar su discurso de erección de una nueva capital cultural aprovechando la necesidad de reconstrucción que la urbe tenía luego del devastador terremoto de 1895, y sus aportaciones de arquitectura urbana, henchidas de simbolismo patriótico tendientes al ideario nacionalista esloveno, en oposición al discurso

dominante de cuño germano propio del Imperio austríaco, al que pertenecían por entonces las naciones adriáticas, se apoyan en concretar las directivas del interesante plan de redesarrollo urbano que había preparado Max Fabiani –un discípulo y seguidor del ideario urbanístico-romántico de Camillo Sitte– en ese mismo 1895.

Pero el discurso de Plečnik, fuera de su recurrencia a una arquitectura teñida de historicismos en la que emergen aquí y allá destellos de modernidad más racionalizada, será innovativo no tanto en sus aportaciones formales, sino más bien en la preparación de una potente discursividad que verá necesario construir una ciudad tanto con su compleja materialidad técnica, cuanto con una narrativa que proporcione una relación extremadamente empática entre los ciudadanos y la estructura monumental de las ciudades.

El *urbanismo narrativo* de Plečnik es uno de los pocos ejemplos construidos que concuerda con ese carácter que Richard Sennett⁶⁷, en *La conciencia del ojo*, pide como valoración distintiva de la calidad de una ciudad y que puede encontrarse en ciudades de historia densa y sedimentada, como Ámsterdam y Venecia (ciudades que estudiará Peter Burke⁶⁸, siguiendo un modelo historiográfico de escrituras múltiples), pero que resulta más difícil de conseguir en ciudades de nueva planta o de intensa reconstrucción, como Ljubljana.

El montaje de las cinco *promenades* que Plečnik promoverá en su ciudad –como el desarrollo del eje cultural de la calle Vegova, la conexión del Puente y Plaza de Saint James con el castillo o la secuencia lineal parquizada del Gradiščica– le dará pie para construir, pero también para

⁶⁷ Sennett, R., *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona, 1991.

⁶⁸ Burke, P., *Venecia y Ámsterdam: estudio sobre las élites del siglo XVII*, Gedisa, Barcelona, 1996.

inscribir una fuerte literalidad apoyada en una trama de densas referencias simbólicas, entre ellas, las evocaciones del dragón abatido que remite al patrono de la ciudad –San Jorge–, curiosamente un tema que también atraviesa buena parte del capital simbólico agregado a las grandes piezas de la armadura urbana de Barcelona.

Constreñido y a la vez favorecido por el rol autoasumido y reconocido de constructor de la estructura física y simbólica de su ciudad –en una función que alcanzaron pocos arquitectos modernos, tal vez solo Garnier en Lyon y Dudok en Hilversum, y que fue sin duda el sueño incumplido de Speer-Hitler en su Nueva Berlín–, la arquitectura de Plečnik no podrá asumir compromisos de vanguardia estética o experimentación formal, y deberá dialogar y medirse con la complejidad de la necesidad de las representaciones políticas, la obligación de aportar a una identidad de raigambre ligada con lo tradicional, y la exigencia de densificar sus mensajes para garantizar la multiplicidad de recepciones sociales, sobre todo populistas, que requerirá su trabajo.

El final nonato de su carrera de arquitecto-urbanista fue la Catedral de la Libertad, monumento que recogerá su voluntad identitaria para su ciudad, ofreciendo el utópico aporte de un templo laico para la política.

7. Der Stijl. Matemáticas, abstracción y reforma social: el caso Rietveld

El caso del neoplasticismo holandés contiene un componente de referencia al pensamiento iluminista tanto por la voluntad taxonómica y científica de constituir pedagógicamente un arte antisubjetivo en Mondrian y Van Doesburg, como en la intención de proponer un completo catálogo

para la cultura material e incluso por incorporar las vetas esotéricas del pensamiento hinduista y steineriano que establece exitosas relaciones entre las matemáticas y la trascendencia del ser. Esto explicará incluso el programa de trabajo de personajes que, como Rietveld, pueden parecer tema de un absoluto empirismo.

Gerrit Rietveld (1888-1964) es básicamente un carpintero de muebles, a lo sumo, como orgullosamente lo reivindicará, un ebanista, y lo será durante toda su exitosa vida de proyectista, fuera del supuesto protagonismo que la historiografía arquitectónica le confiere, sobre todo, por su famosa Casa Schröder (a veces mencionada doblemente como Casa Rietveld-Schröder, unificando en su denominación al proyectista y a la propietaria, que a la sazón colaborará en proyectos de Rietveld como un conjunto de viviendas sociales que publicarán en 1927, quizá con la intención de ser invitado a la Wiesenhof de Stuttgart, para la que Mies convocará a dos de sus amigos, Oud y Stam).

Dentro del monográfico 2G⁶⁹ que antologiza los 21 proyectos unifamiliares que Rietveld desarrollará, un ensayo de Marijke Küper comienza señalando lo siguiente:

En una carta fechada el 3 de agosto de 1924, Gerrit Th. Rietveld escribió, casi de forma telegráfica, al arquitecto J. J. P. Oud, buen amigo suyo: “Estoy trabajando en una casa pequeña aquí en Utrecht. Ya te la enseñaré en cuanto esté un poco mejor dibujada a escala. Tiene que terminarse rápido. Empezaremos la próxima semana, en cuanto obtenga el permiso”. Esa pequeña casa pasará a la historia como la casa Rietveld-Schröder, cuyo nombre hace referencia al arquitecto y a su cliente, Gertrude (o Truus) A. Schröder-Schröder.

⁶⁹ 2G 39-40, *Monográfico Rietveld*, Barcelona, 2008.

Sin embargo, ese pequeño proyecto, reconocido por Van Doesburg como una ilustración del pensamiento *Der Stijl*, y por varios coetáneos, como Gropius o Lissitzki, que llegan a Utrecht para verla, salvo algún comentario encomiástico de los Smithson a fines de los 60, poseerá una fortuna valorativa relativamente reciente, aunque efectivamente aún las destrezas constructivas rietveldianas –que tenía su propia pequeña fábrica de muebles en dicha ciudad desde 1917– con su puntual aplicación de las prescripciones programáticas del arte *Stijl*.

Rietveld, que había diseñado su célebre silla plana de distintas piezas madereras de colores primarios, decide, a partir de la pequeña casa –en rigor, casi un *mueble habitado*–, dedicarse en exclusiva a la arquitectura, aunque su formación en escuelas nocturnas de artes y oficios se había limitado a la carpintería. Aun así, adquiere una innata sensibilidad artística minimalista, puesto que, contará más tarde, con tal formación acoge el diseño de un mueble, por caso unas alacenas, que despojadas de sus aditamentos decorativos historicistas terminan siendo simplemente una caja.

La Casa Schröder, bastante más compleja –aunque en sus dimensiones de 7,5x10x5,3 debía resolver múltiples funciones básicamente a través de la gran flexibilidad diurna/nocturna del artefacto– es también, en esencia, una caja que aplica asimismo el credo neoplasticista con las mismas leyes de armado espacial en torno de piezas planas, pintadas con los colores canónicos y solapadas o pegadas cada pieza con la otra, es decir, evitando el encastre o la articulación.

La gran casa moderna –quizá una de las cuatro o cinco que se pueden adscribir a tal reconocimiento– es esencialmente la consecuencia de un pensamiento conceptual-constructivo emanado de un diseñador de mobiliario.

Sigue Küper en su artículo:

Cuando proyectó la casa, ya conocía los proyectos de Oud, Van Doesburg y Cornelis van Eesteren, miembros de De Stijl, y había estudiado algunos de ellos con detenimiento. Por ejemplo, el proyecto de una fábrica de Oud de 1919, del que Rietveld realizó la maqueta en madera, y el proyecto de Van Doesburg para la Casa Rosenberg, que Rietveld transformó en una maqueta para la exposición sobre la arquitectura de De Stijl celebrada en 1923 en París. La asimetría y las formas rectilíneas puras de dichos proyectos reaparecen en la Casa Rietveld-Schröder. Pero, mientras Oud, Van Doesburg y Van Eesteren estaban interesados fundamentalmente en apilar cubos de un modo artístico y en la interpretación de volúmenes constructivos cerrados (celdas espaciales, como las llamaba Van Doesburg), la casa de Rietveld en Utrecht era la personificación de una arquitectura expansiva orientada hacia el espacio que la circunda.

Curiosamente, puede detectarse aquí que una instancia del aprendizaje de Rietveld pasa por construirle maquetas pequeñas en madera a sus amigos proyectistas, con lo que se ratifica ese saber conjunto de la caja y el cofre con que se aplica a resolver envolventes y oquedades, quizá buscando en la artesanía de tales envolturas un concepto que terminará dando pie a la abstracción artística de raigambre mondrianesca, pero que en Rietveld incuestionablemente se manifiesta no en los típicos documentos abstractos de esa primera modernidad (plantas, alzados, etc.), sino en la factura de un objeto a escala: la maqueta.

También se podría evocar en Rietveld, aun en la filiación más bien artesanal de su producción de muebles, una cierta mentalidad industrialista que se orienta, bajo una moderada adscripción política socialista-comunista que lo caracterizará toda su vida, a una voluntad de aprovechar la economía de la construcción serializada para resolver definitivamente la cuestión de la vivienda social, aunque su actividad será, en este renglón –por ejemplo,

la casa colectiva-, más bien teórica, reivindicando algunos de sus trabajos domésticos individuales, como laboratorios de investigación en torno de las ideas de normalización y reproducción generalizada.

Küper señalará al respecto lo que sigue:

Rietveld fue un decidido defensor de la estandarización y la prefabricación. Esta fascinación surgió por primera vez en su arquitectura al proyectar el garaje con vivienda para el chófer que construyó en Utrecht en 1927. Solo se tardó tres semanas en ensamblar el edificio, formado por una estructura de acero en la que se montaban los paneles de hormigón. Un ejemplo posterior y muy atractivo es su proyecto de 1926 para el núcleo para una casa. Este concepto se basaba en un núcleo estándar prefabricado que incorporaba todas las necesidades habituales de una casa, no solo el sistema de cañerías y cableado de los servicios y de la calefacción central (además de un sistema de aspiración), sino también la puerta de entrada, el vestíbulo, el hueco de la escalera, todas las puertas interiores, los armarios, la ducha, el baño e incluso el timbre y el buzón. Las habitaciones de distinto tamaño podían agruparse alrededor del núcleo según las necesidades. Rietveld siguió trabajando en este proyecto hasta la década de 1950, aunque nunca se llevó a la práctica. A pesar de ello, es posible identificar en los proyectos de sus casas elementos que tienen su origen en el núcleo para una casa; por ejemplo, la escalera alrededor de la que se distribuyen las habitaciones a dos niveles, y la proporción vertical de la cocina, el aseo y el baño.

Al contrario, en fin, de muchos postulados ideológicos de los que la arquitectura moderna va a *deducir aplicaciones o performances* proyectuales –como sería el diversificado caso de Loos, Gropius, Mies o Le Corbusier–, el trabajo de Rietveld, cuidadoso y autoexigente en su adscripción estética, primero al enfoque *Stijl* y luego, después de la segunda mitad de los 20, al funcionalismo *Nieuwe Bouwen*, resultará ser, de manera alternativa al de los grandes maestros, un camino emanado del *hacer manufacto*, de un *pensar con las manos* en cuya base se instala una

voluntad constructiva y un *savoir faire* que todavía destella como infrecuente así como fecundo en la cosmovisión del movimiento moderno.

