

la construcción del pasado*

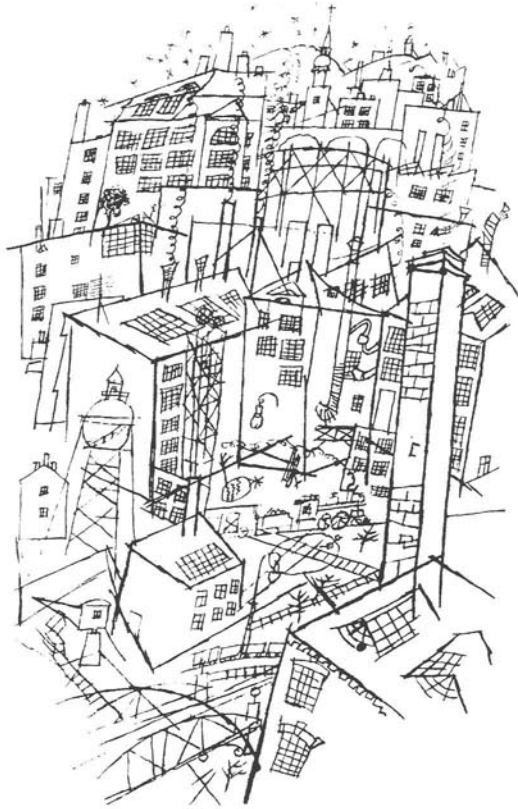
reflexiones sobre historia, arte y arquitectura

Antonio Pizza

Encontrarse con un curso titulado «Historia del Arte y de la Arquitectura» significa, de hecho, aun antes de detenerse a considerar el contenido de las palabras Arte y Arquitectura, intentar aclarar qué se entiende por Historia. Y puesto que estamos tratando de una asignatura que se denomina «Historia del Arte y de la Arquitectura» se nos plantea una pregunta fundamental: «¿Para qué puede servir la historia?, ¿Para qué puede servir el análisis del pasado en una carrera universitaria?»

En nuestra opinión, su cometido principal debería ser el de llegar a identificar una productiva *cultura de la posibilidad*: el conocimiento de lo acaecido no servirá, en esta perspectiva, para descubrir las mecánicas generativas del presente; tal y como su estudio no deberá ser emprendido con una lógica de anticuario —la que se oculta tras la aseveración de que «ahora, todo eso se ha perdido...»—. Se trata, al contrario, de investigar una civilización y sus formas, como cristalizaciones de una cultura que pertenece a otro tiempo, asumiendo de manera programática que ellas difieren completamente de las nuestras.

En nuestras sociedades, orientadas hacia el incremento irrefrenable de la dialéctica producción / consumo (donde se produce para consumir más y se consume para aumentar la producción), y en las que constatamos el exceso objetivo de una información *accidental*, podría devenir un factor de abierta contestación cualquier reivindicación de un saber en



George Grosz, «Pequeña carpeta de Grosz», *Las fábricas*, 1917.

condición de resquebrajar la homogeneidad de las lecturas dominantes, asumiendo, por tanto, un alto valor pedagógico.

Un discurso cultural capaz de transmitir la conciencia de que las diversas formas institucionales que nos gobiernan (desde los estamentos políticos, hasta el universo de los *mass media*; desde los centros de investigación científica, hasta las corporaciones profesionales) corresponden simplemente a unas *convenciones*, fruto de concretas ideologías de poder sobre el mundo —provisionales y deteriorables por definición—, contiene todas las potencialidades para mudarse en un dispositivo hermenéutico con implicaciones demoledoras respecto a la homologación conceptual imperante en nuestro mundo contemporáneo.

En esta óptica, averiguar la viabilidad de unos paradigmas discordes con la actualidad puede resultar útil para introducir en el presente una dimensión *imaginativa* hacia el futuro; éste, entonces, podría finalmente ser prefigurado como algo diferente del hoy y, sobre todo, como algo *positivamente* ajeno a lo que nos proporciona el discurso asolador de los poderes mediáticos.

March Bloch, hablando de las funciones del historiador, insiste en su papel fundamental de *traductor*: su misión intelectual debería ser la de poner en contacto a los vivos con los muertos, pero también a los diferentes especialistas entre ellos. No sólo el pasado se verá entonces *trasladado* al presente, sino que el mismo presente tendrá una importante facultad de incidir en el pasado: en efecto, es exclusivamente *desde* la actualidad —a partir de sus inquietudes y esperanzas— desde donde podemos plantear preguntas al pasado.

El historiador, en definitiva, según esta versión, asumiría dos funciones prioritarias: la de construir un saber que emana de sus empresas cognoscitivas, y la de contribuir a consolidar y difundir una memoria colectiva; aspectos que, en términos seguramente reductivos, podríamos encontrar reflejados en la vida

académica, en sus dos facetas de *investigación* y de *docencia*.

Sea cual sea la articulación del saber histórico, no obstante, nos parece prioritario determinar el carácter *crítico* de sus planteamientos; se trata, en resumidas cuentas, de generar y transmitir un conocimiento cuyo principal requisito será el de configurar sus resultados no como soluciones sino como *problemas*. Sólo si somos capaces de *construir* un pasado, podremos estar en condiciones de proyectar nuestro futuro a partir de la ineludible valorización de la libertad creativa de nuestro pensamiento.

La «verdad» de la historia crítica, por consiguiente, se centra en la capacidad de problematización que osa incorporar: eficaz para reabrir dialécticas, y operativa en la deconstrucción de una realidad que se debe reconfigurar según nuevas combinaciones, rigurosamente comprobadas.

La historia *crítica* es la que lleva «el pasado ante un tribunal», lo disecciona minuciosamente, lo investiga para juzgar y adoptar una postura. Se trata de inventar un pasado, no de recibir pasivamente cuanto viene definido como tal; debemos instrumentalizarlo para nuestros fines de conocimiento y ser capaces de «plantar un nuevo hábito, un nuevo instinto, una segunda naturaleza». (F. Nietzsche)

Y es en la labor de la *interpretación* donde encontramos, con la máxima intensidad, una práctica de lectura de los acontecimientos que va en contra de una adquisición mecánica de los significados. Cuando Schleiermacher declara que «hay que comprender el texto al principio igual, y después mejor de lo que lo comprendiera el propio autor», está reafirmando decisivamente la temática de la manipulación que la lectura aviva en el momento en que su fin no es la identificación de una semántica *objetiva*, sino el ensayo de un nuevo sentido, producido más allá de lo que convencionalmente se nos ha transmitido.

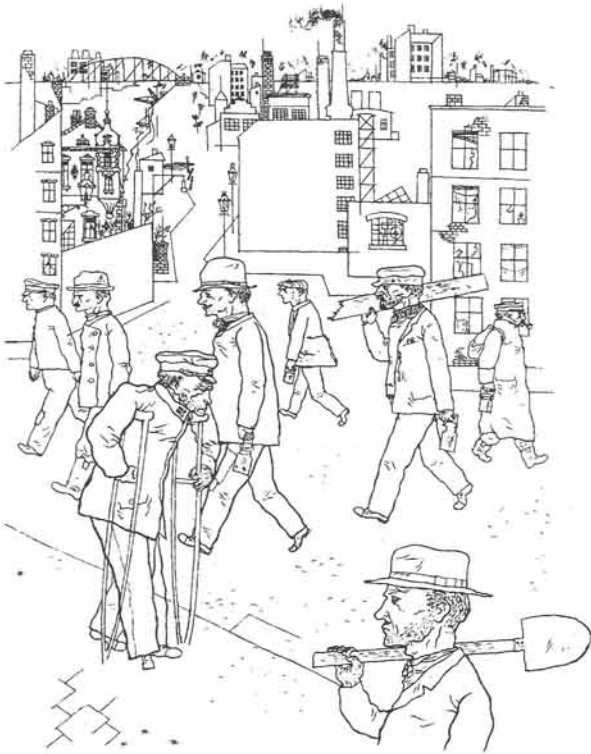
La «comprensión» del pasado, entonces, no es en absoluto una práctica de constatación científica de una supuesta verdad de los hechos, sino una apertura de

posibilidades; es decir, una creación de visiones del mundo según la experiencia propia del arte, de la religión, de la filosofía y de la política.

En un campo más directamente filosófico, W. Benjamin subrayará la falacia de las posiciones positivistas en la historia, aquellas que pretenden descubrir la *verdad* de los eventos humanos, de la misma manera en que sobresale la verdad de funcionamiento de un principio científico («Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'» [Benjamin, 1997]; en cambio, Leopold von Ranke, quien sentará las bases del historicismo *científico* de este siglo, había afirmado: «nuestro intento sólo intenta mostrar lo que realmente fue» [1824]); objetivo crítico de Benjamin será también el carácter sustancialmente *contemplativo* del historicismo, entregado por su naturaleza a la descripción de los aspectos épicos de los acontecimientos, sin ser capaz de comprender y usar en el presente las experiencias del pasado.

En contraposición a semejantes hábitos, el filósofo alemán propugna la práctica cultural de un «materialismo histórico», el único capaz de «cepillar la historia a contrapelo» y de entenderla como el lugar de una construcción que desintegra el esquematismo continuista utilizado por la tradición historiográfica.

Será el propio Benjamin quien reconozca la especificidad de la actividad del historiador en la dialéctica destrucción / construcción; y no será sólo minucia terminológica aquella que subraya la diferencia entre «construcción» y «reconstrucción»: la primera es una operación creativa, volcada en la definición de nuevos ámbitos semánticos que implican en un único abrazo pasado y presente; la re-construcción, por el contrario, es tácita aceptación de diseños que tienden a confirmar lo que otras políticas, ajenas a los intereses de la investigación y de la liberación de las clases oprimidas, pretenden hacer con los materiales de la historia. En otros términos, la reconstrucción (también arquitectónica) implica la complicidad con un orden preexistente; la construcción, en cambio, presupone su destrucción.



George Grosz, *En sombras*, 1921.

Por otro lado, el historicismo evolutivo, dominante en figuras como Benedetto Croce, Friedrich Meinecke, Ernst Troeltsch, a comienzos del siglo XX será cuestionado por la escuela de los «Annales» (el encuentro entre dos historiadores —Bloch y Febvre— dio origen a la revista *Annales d'histoire économique et sociale*; 1929) que criticará a fondo algunos tópicos recurrentes en la investigación historiográfica como la identificación de los hechos históricos según una cadena de acontecimientos sobresalientes, la secuencia cronológica ensayada como actitud interpretativa, la banal y mecánica linealidad explicativa —basada en la dialéctica causa/efecto—, o el englobamiento de lo particular en lo universal.

Contraponiéndose a una concepción de la historia como conjunto guiado por un indeleble impulso transcendental, estos autores prefirieron emprender un camino abigarrado a través de las múltiples historias paralelas que se encuentran en las intrincadas mallas de los acontecimientos.

«La superstición de la causa única, en historiografía, es muy a menudo la forma insidiosa de la búsqueda de un responsable. (...) La explicación histórica busca la sucesión de ondas causales y no se espanta de que sean múltiples, ya que la vida así las muestra». (Bloch; 1949)

«¿No consiste toda una parte y, sin duda, la más apasionante de nuestro trabajo como historiadores, en el constante esfuerzo para hacer hablar a las cosas mudas, para hacerles decir lo que no dicen por sí mismas sobre los hombres, sobre las sociedades que las han producido? (...) ser historiador significa no resignarse nunca». (Febvre; 1949)

Por otro lado, la metamorfosis metodológica experimentada por la «nueva historia» ha incidido sobre todo en las coordenadas referenciales de la noción de «documento». Si en la historia preordenada para el alcance de un objetivo el documento representa el eslabón necesario que corrobora la

cadena explicativa de vicisitudes elegidas para simbolizar el curso de la historia, en las elaboraciones de la mencionada escuela francesa, por el contrario, el mismo recupera un valor autónomo: es por razones estructurales, propias, que ocupa un lugar insustituible en la interpretación historiográfica, y no porque se preste dócilmente a ser instrumento de un esquema de lectura de tipo ideológico o apriorístico.

Así como se ha llegado a sistematizar la crítica del «hecho», que no será una entidad de confines netos y objetivamente detallados, sino más bien el producto de la construcción del historiador, de la misma forma el «documento» no será un material bruto, preparado para un uso predispuesto, sino que se convertirá en punto de cristalización del poder sobre la memoria y sobre el porvenir por parte de los estamentos que lo han generado.

Y además, no sólo los textos oficiales o los institucionales hallazgos de archivo saturan el concepto de documento, sino que éste más bien revela un campo mucho más amplio de manifestaciones referidas a las actividades humanas: desde la cultura oral, hasta las palabras, los gestos, las técnicas de producción, los instrumentos de trabajo, etc. El documento, por consiguiente, es *elegido* como tal por el investigador, y responde a las demandas que le planteamos según unas específicas hipótesis de trabajo.

«Ningún documento es inocente. Debe ser juzgado. Todo documento es un monumento que hay que saber desestructurar, desmontar. El historiador no sólo tiene que saber discernir la falsedad, evaluar la credibilidad de un documento, sino que tiene que desmitificarlo. Los documentos se convierten en fuentes históricas después de haber sufrido un tratamiento destinado a transformar su función de mentira en confesión de verdad» (Le Goff, 1981)

Dentro de los nuevos caminos de la investigación historiográfica, un importante y sugestivo terreno es el que a partir de finales de los setenta se comenzó

a identificar como microhistoria (recordemos los famosos textos de Ginzburg sobre un molinero friulano perseguido por la Inquisición en el siglo XVI —1976— y sobre un cuadro de Piero della Francesca —1981—): esta actitud de estudio se basa en la convicción de que una cierta escala de aproximación a los fenómenos, más *empequeñecida* y detallada, puede generar potencialidades inéditas para la comprensión histórica.

La nueva dedicación al mundo de las cosas *menores*, de aquellos aspectos de la realidad que habían sido normalmente boicoteados por el saber histórico institucionalizado, contribuye a crear un campo de indagación concentrado principalmente en una dimensión *microscópica*. Tal predisposición atenaza el dato con su carácter de «dato», lo obliga a *narrar-se* y a narrar las coordenadas de su existencia, e introduce un cambio de perspectiva que favorece la revisión y el renovado empleo de partes históricas normalmente sujetas a obliteración.

La historia, en definitiva, ya no puede remitirse a un tiempo unitario, porque el tiempo y sus ritmos son de hecho una *construcción* nuestra. La necesaria variedad de las fuentes documentales refleja la pluralidad de la vida, mientras el lugar de la interpretación se configura como una verdadera *red* en la que las posibles historias se multiplican, sin poder jamás alcanzar una síntesis totalizadora.

El oficio del historiador deviene así una pugna, a veces desproporcionada, entre la maraña de lo real —y de las lecturas que de éste han sido ya dadas, a menudo repletas de convenciones, soluciones fáciles y etiquetas cómodas— y el esfuerzo necesario para poder llegar a una restitución coherente y productiva del pasado.

La «verdad» de una investigación histórica no podrá, pues, ser entendida como algo que se encuentra oculto en un lejano lugar de origen, cuya esencia queda velada hasta que seamos capaces —nosotros, demiurgos contemporáneos— de *des-velarla*. Más bien, la *verdad* de una tesis será el resultado de una construcción artificial, aunque justificada.

En conclusión, tal vez nuestra principal preocupación no debería ser «¿qué es la historia?», sino enfrentarnos con las historias que existen y pueden existir: no un problema de *esencia* entonces, sino una cuestión de *existencia*.

Pasando, por ejemplo, a uno de los temas centrales de nuestro programa —el tópicus del Movimiento Moderno— podemos constatar como la mitificación de la arquitectura *heroica* de los años veinte y treinta ha pesado particularmente sobre las historias arquitectónicas de este siglo. El mito del «movimiento moderno» constituyó un esquema interpretativo ensayado eficazmente por Nikolaus Pevsner, además de Siegfried Giedion. Con su *Pioneers of the Modern Movement* (1936), Pevsner institucionalizó una lectura de los episodios que anticipan la modernidad destacando, en el conjunto de los hechos históricos, una vena continua y progresista, capaz de saldar de manera sintética experiencias tan dispares como —para comenzar— aquellas mismas de los dos protagonistas que en las sucesivas ediciones de este libro se añadirán al título inicial: William Morris y Walter Gropius.

Recuperando la idea de continuidad defendida por Giedion (heredada, en realidad, de su maestro común, Jacob Burckhardt), Pevsner diseña las connotaciones de una entidad arbitraria (el «Movimiento Moderno»), del cual identifica los momentos básicos de nacimiento y desarrollo, atribuyéndole un carácter estructuralmente homogéneo. De su operación niveladora derivará un diagrama estratégicamente liberado de tensiones, diferencias y crisis, en el interior de una lectura que, privilegiando la clave interpretativa del *Zeitgeist*, ve los períodos históricos como fruto de un sublimante impulso holístico.

Para estos autores, de todos modos, es importante fundar los *inicios* de la mitografía de la arquitectura moderna: si para Zevi (1950) el punto de partida está en el movimiento *Arts and Crafts*, para Leonardo Benevolo (*Storia dell'architettura moderna*, 1960) es necesario remitirse a Robert Owen y a los utopistas de la primera mitad del ochocientos, mientras que para Reyner Banham (*Theory and Design in the First Machine*

Age; 1960) el núcleo propagador será reconocible en las experiencias de las vanguardias de principios de siglo, sin perder de vista aquellas «causas remotas» constituidas por los desarrollos tecnológicos y por el racionalismo del siglo XIX.

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

«Más cercanas a la verdad están las siguientes proposiciones: 1) Las obras de arte tienen poca o ninguna finalidad, siendo manifestaciones de procesos. 2) Todo edificio tiene muchos autores. 3) La idea de estilo es sólo un verbalismo conveniente. Proceso y secuencia son más relevantes». (Kubler, 1965)

Se puede fácilmente imaginar cómo del paisaje monocorde legalizado por las convencionales historias de la arquitectura desaparecerán muchas posiciones «heterodoxas»: desde las tendencias regionalistas y neoclasicistas a los varios expresionismos figurativos, quedando involucrado en tales exclusiones cualquier producto que no se encuentra en condiciones de explicitar su compromiso ético con el futuro. Sólo en los últimos tiempos se está emprendiendo cierta recuperación, siguiendo lo dicho por Tafuri-Dal Co en *Architettura Contemporanea* (1976), donde hablan de la necesidad de instituir «muchos inicios para las muchas historias».

En nuestra opinión, la historia del arte y de la arquitectura debería ser capaz de encontrar su área de pertinencia más apropiada en el interior de un *espacio histórico* entendido no como totalidad omnicompreensiva, sino como lugar de decantación de conocimientos específicos.

En el campo arquitectónico, la investigación estará destinada a descifrar la intrincada red de relaciones que los edificios y la ciudad entretejen con los concretos caracteres materiales de su producción, con las ideologías que los significan y los modelos figurativos que formalizan sus instancias, así como con las palabras y los textos utilizados para describirlos.

La historia de la arquitectura debería ser capaz, además, de aclarar su papel dentro de una más general historia de la creatividad artística e intelectual, integrándose por necesidad con las otras historias que componen el panorama completo de un determinado momento histórico. En efecto, la investigación deberá explicar no sólo los rasgos de una obra terminada, sino todo cuanto pertenece a la ideación, a la ejecución y al uso de tal obra.

Los hombres y la naturaleza no dejan jamás de *actuar* sobre la arquitectura, evidenciando así su inherente realidad epistemológica como «proceso», más que como «objeto». Aspectos todos variados y polimorfos que encuentran lugar en la «síntesis» momentánea que la obra cristaliza y que la interpretación historiográfica debe ser capaz de desmenuzar, de desmontar, de descifrar en sus componentes fundamentales.

Del rápido itinerario que ha sido trazado hasta ahora, ciertamente se pueden sacar algunas conclusiones que repercuten en nuestro programa específico. Como punto de partida es necesario reforzar que no puede tener ya ninguna credibilidad la pretensión de establecer leyes históricas generales; por otro lado, hemos insistido en que el fin de toda actividad investigadora y docente no puede ser otra cosa que el *conocimiento*. La operatividad, el carácter «práctico» de nuestro trabajo, deviene por tanto función de tal ampliación del saber.

De este modo, se va delineando una conciencia del pasado que será *crítica*: su finalidad es la de comprender la arquitectura, contextualizándola en sus coordenadas temporales —en la *concreta* historia de ayer— gracias a la intervención de los historiadores, insertos en las *concretas* vicisitudes del hoy.

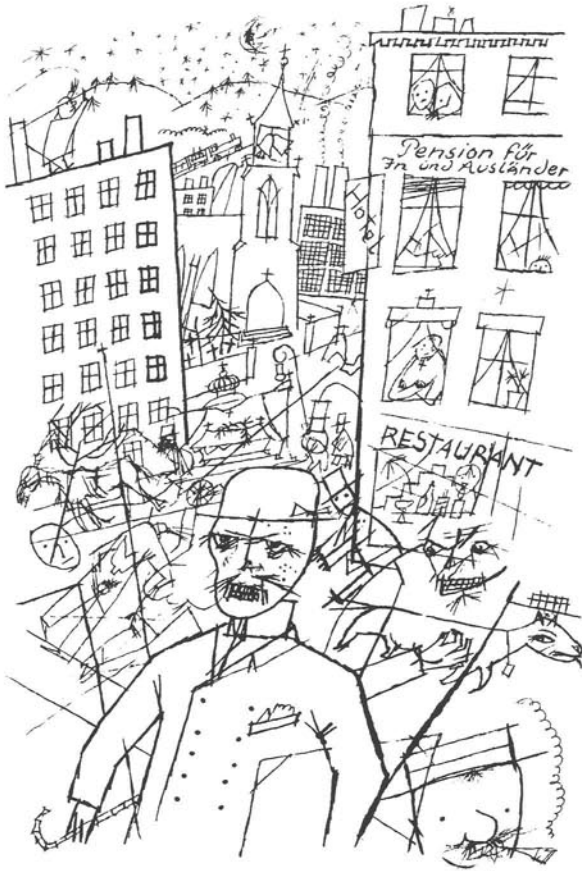
Por tanto, lo que nos parece defendible es un acercamiento que, eludiendo cualquier integrismo metodológico, presente como prerrogativa ineludible no el aislamiento de la entidad analizada en su autoenvolvente especificidad, sino su inmersión en la correspondiente génesis formativa. Se trata, de cualquier manera, de recorrer críticamente aquel *iter* que conduce de la idea a la obra y de la obra a la idea: una genealogía, no encerrada en esquematizaciones universalizantes, que reorganiza la *historia* de un acontecimiento a partir de su complejidad y de sus modos de concreción, prestando atención a su prolongada existencia en el tiempo y en el espacio.

En resumidas cuentas, la historia —en la carrera de Arquitectura— debería servir para identificar el campo de las ideas proyectuales que han llevado y llevan a la transformación de nuestro contexto ambiental, más que para ensartar las piezas en una reconstrucción de los hechos polarizada linealmente hacia las positivities del presente.

Se tratará de proporcionar al estudiante aquellos instrumentos apropiados para poder razonar sobre cualquier cosa. Objetivo principal de la docencia resultará, pues, que el alumno esté preparado para trazar, con los medios adquiridos, un camino analítico personal y motivado, aprendiendo a amar y comprender la arquitectura gracias a su mirada atenta y exploradora.

La clase de narración histórica que proponemos, en definitiva, no *justifica* nada; no puede ser garantía de legitimidad de ninguna intervención contemporánea, ni otorgar un sempiterno visto bueno. Sencillamente, configura un territorio de conocimientos en el que la inteligencia crítica *construye* su versión de los hechos, empleando métodos verificables.

Nada más alejado de una historia *operativa* en el sentido de que la conciencia del pasado *no* debe sugerir las razones teóricas y formales de un proyecto de futuro, sino simplemente abrir un campo de posibilidades en el que ensayar la prefiguración de un futuro *otro*; y nada más alejado, obviamente, de una historia académica, si por ello entendemos la sucesión



George Grosz, «Pequeña carpeta de Grosz», Calle, 1917.

lineal de acontecimientos descritos como eslabones —ordenados progresivamente— de un destino hacia el cual la realidad se dirige teleológicamente.

Por otra parte, la «Historia del Arte y de la Arquitectura», considerada como cerrada especialización temática no tiene razón de ser. De hecho, si es cierto que existen producciones arquitectónicas —tal como se dan realizaciones literarias, artísticas, teatrales—, el campo de gestación de dichos productos pertenece a un ámbito necesariamente interactivo y difícil de ceñir en disciplinas. Allí donde las ideas se forjan, se entrelazan, se oponen dialécticamente, no puede subsistir una discriminación sectorial. Un artista que pinta su propia visión de la ciudad y un arquitecto que proyecta una parte de la misma para edificarla, pese a las diferencias obvias entre los estatutos de sus respectivas actuaciones, están recomponiendo un pensamiento crítico que pasa a formar parte de elaboraciones ideales perfectamente relacionables entre ellas. Las opiniones que los mismos expresan respecto al fenómeno «ciudad», constituyen así un lugar efectivo de investigación y enfrentamiento, signo tangible de una comunión de objetivos intelectuales.

En concreto, la ciudad de fin de siglo —de la que se ocupa prioritariamente nuestro programa «Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna»— se encuentra en una fase de irreversible metropolización, y encontramos en ella todas las ambigüedades prolíficas que caracterizan los momentos de transición: en ambientes urbanos como los de Londres, París, Viena, Berlín, San Petersburgo, Moscú, Chicago, Nueva York, sujetos a imponentes metamorfosis urbanístico-arquitectónicas, destaca la riqueza de las relaciones entre lo nuevo y lo viejo, en un contexto en el que los signos del pasado conviven con proyecciones —a veces temerarias— hacia el futuro:

«...un paisaje constelado de máquinas a vapor, fábricas automatizadas, vías de ferrocarriles, nuevas y amplias zonas industriales; de hormigueantes ciudades surgidas en el espacio de una noche, a menudo con consecuencias terribles para el

hombre; de periódicos, telégrafos y otros medios de comunicación de masas (...); de un mercado mundial en continua expansión, que engloba todo, capaz del crecimiento más espectacular, mas capaz también de aportar ruina y devastaciones terribles, capaz de arrastrar todo salvo solidaridad y estabilidad». (Marshall Berman, 1985)

Un panorama en el cual el esfuerzo de inteligibilidad constituido por la empresa artístico-arquitectónica permanecerá indisolublemente ligado a una matriz urbana. Estudios recientes han insistido en esta versión, evidenciando el nexo semántico entre el peculiar contexto metropolitano y los específicos productos del mundo de la representación: desde los trabajos de T. J. Clark sobre Manet y el París del Segundo Imperio y los de Carl E. Schorske sobre la Viena *fin de siècle*, hasta aquellos más generales de E. Timms y D. Kelley (*Unreal city. Urban experience in modern literature and art*, 1985), o de Donald J. Olsen (*The city as a work of art. London, Paris, Vienna*, 1986).

Aquello que, por tanto, parece ya un signo ineludible de los tiempos modernos es el cumplimiento de los destinos, individuales o colectivos, en la ciudad. En tal ambiente existencial se afianzará una compartida experiencia de crisis de los modos tradicionales de organización del saber y de las mismas formas de vida.

Un mundo, pues, sujeto a grandes cambios que influyen sobre la percepción de dos parámetros esenciales para la organización de la vida como son el tiempo y el espacio, favoreciendo enlaces y sugerencias recíprocas. Joyce intentaba simular una técnica cinematográfica —el montaje— en su *Ulysses* (1922), los futuristas —desde F. T. Marinetti hasta Boccioni y A. Sant'Elia— celebraban las técnicas modernas e intentaban incorporar empáticamente en su trabajo el estremecimiento de la modernidad, mientras muchos poetas y pintores se dejaban guiar por la «simultaneidad» como respuesta a la contemporaneidad de las experiencias favorecida por los nuevos medios de comunicación.

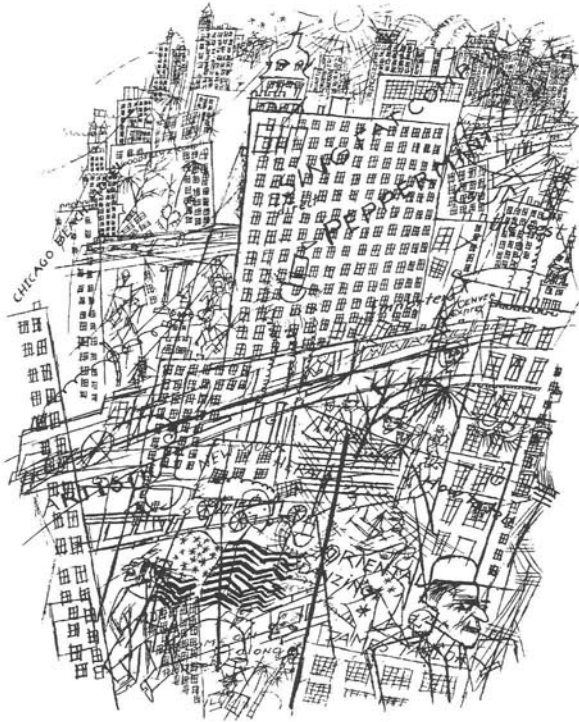
La complejidad de las cuestiones afrontadas, y su inevitable conexión mutua, nos induce por tanto a

emplear una definición que vuelve a perfilarse como más pertinente: la de *espacio histórico*; nos referimos aquí a una formación cultural delimitada (creación del historiador, por supuesto), que reconoce su propio significado precisamente en la recíproca y fáctica relación entre las diferentes variables que traspasan los límites estrechos de las disciplinas. De este modo, la historia del arte y de la arquitectura no puede desvincularse de una historia general del *pensamiento* artístico-arquitectónico:

«La obra de arte no está nunca sola, es siempre una relación. Para comenzar: al menos una relación con otra obra de arte. Una obra sola en el mundo no sería ni siquiera entendida como producción humana, sino mirada con reverencia u horror, como magia, como tabú, como obra de Dios o de un brujo, no del hombre. Y hemos padecido ya mucho el mito de los artistas divinos, y divinísimos, en lugar de simplemente humanos. Es, pues, el sentido de apertura que da necesidad a la respuesta crítica. Respuesta que no implica solamente el nexo entre obra y obras, sino entre obra y mundo, sociedad, economía, religión, política y todo cuanto ocurra». (Roberto Longhi)

Uno de los fenómenos con los cuales se confrontará la modernidad arquitectónica y urbanística de estos años —a indagar según una óptica pluridisciplinaria en nuestro curso— será, por ejemplo, el de la *multitud*, o mejor, el de las relaciones individuo-masa en la gran ciudad.

Problemática ésta que atraviesa la planificación urbana (comenzando por la fundamental creación de los bulevares en el París de la segunda mitad del siglo XIX), la arquitectura (la de las nuevas estructuras aptas para contener la muchedumbre de los habitantes urbanos: pabellones expositivos, almacenes comerciales, estaciones de ferrocarriles), la poesía (Baudelaire, pero también R. M. Rilke o G. Apollinaire), la prosa (E. A. Poe, E. Zola, Ch. Dickens, N. V. Gogol, pero también F. Engels), la pintura (en Manet,



George Grosz, «Pequeña carpeta de Grosz»,
Recuerdos de Nueva York, 1917.

Caillebotte, Pissarro o Meidner, Kirchner, Grosz), la sociología (de F.Tönnies a M.Weber), la filosofía (de F. Nietzsche a W. Benjamin).

Por otra parte, si es evidente que, en términos proyectuales, se habla de ciudad cuando nos referimos a las intervenciones de Haussmann en París alrededor de 1860, a la propuesta de «ciudad jardín» lanzada por E. Howard en 1898, a *The White City* realizada por D. Burnham en 1893, a las ideas contrapuestas de C. Sitte y O. Wagner sobre la Viena imperial, al Le Corbusier de la *Ville Contemporaine* (1922) y del *Plan Voisin* (1925), hasta el Wright que se confrontará con *Broadacre City* a partir de 1931, también nos hablan de una operatividad tramada de vitales interacciones con el paisaje urbano múltiples iniciativas culturales de la época considerada: desde las amenas pinturas impresionistas hasta la lacerante desadaptación de la iconografía expresionista; desde la literatura utópica morrisiana hasta la introspección de un universo fragmentario y descentrado en las novelas de A. Döblin, J. Dos Passos, A. Belyi; desde la excitación empática de A. Endell hasta el pesimismo por la civilización contemporánea de un L. Mumford.

Otras evidentes interrelaciones se establecen entre el campo del pensamiento arquitectónico y el mundo de la reflexión filosófica; Wittgenstein afirma: «cuando construimos casas, hablamos y escribimos», y la experiencia de *contaminación* entre las diferentes actividades de este importante intelectual vienés será ejemplar: entre sus diversas ocupaciones en 1926 proyectará una casa para su hermana (Casa Stonborough) que se destaca como un auténtico y verdadero «teorema filosófico».

La arquitectura, por esto, se certifica como *pensamiento* construido, e implica un necesario esfuerzo de reflexión que proyecta al autor más allá de cuestiones reductivamente empíricas.

Volviendo a los presupuestos de nuestro programa, hemos establecido su inicio en la segunda mitad del siglo XIX, planteando como final el momento de cambio en las posturas (no sólo culturales) reconocible alrededor de los años treinta; un arco

temporal que, por otro lado, se adapta a lo que prescriben los programas oficiales del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB.

Se entiende que el lapso de años escogido (el que va de 1851 a 1933), destaca por una manifiesta densidad de propuestas hermenéuticas, y no porque ensaye una cesura neta con un «antes» y un «después» perfectamente identificables. Sabemos ya que la historia no se puede en absoluto segmentar, por lo que cualquier partición debe tener en cuenta su intrínseca *provisionalidad* justificativa puesto que, tanto antes como después de tales fronteras cronológicas, ciertas reflexiones continúan desarrollándose.

El punto de inicio del curso es, pues, 1851 (el año de celebración de la Exposición Internacional de Londres, con la erección del famoso Palacio de Cristal de J. Paxton): es evidente cómo en torno a la mitad del siglo XIX se decantan una serie de factores estructurales y de modificaciones en los sistemas culturales que pueden muy bien conducirnos a retener este momento como punto de partida válido. Son de hecho éstos los años de consolidación de un pensamiento arquitectónico que, como respuesta a la arrolladora industrialización, intenta aprestar las reformas disciplinarias: desde J. Ruskin hasta W. Morris, de G. Semper a E. Viollet-le-Duc la arquitectura aspira a identificar el camino de su salvación, en un crisol en el cual se mezclan ímpetus moralistas, voluntades de renovación social, experimentalismos tecnológicos y reacciones modernizantes a las degeneraciones eclécticas del ochocientos.

En el otro extremo (1933, fecha de clausura de la *mítica* Bauhaus, en esta fase dirigida por L. Mies van der Rohe), incluso aceptando el carácter aleatorio del punto de llegada, no se puede dejar de reconocer que se asiste en torno a esta fecha a significativos cambios: concluida la etapa *heroica* de la modernidad asistimos a importantes mutaciones, indicativas de nuevos planteamientos. La crisis es percibida por doquier, implicando a la seguridad y confianza que se tenía en la Razón occidental y en el saber fundado sobre las ciencias exactas. No es casual que el movimiento de vanguardia propio de una coyuntura en la cual parecen

vacilar irreversiblemente las certezas preexistentes sea el surrealismo: un movimiento literario-artístico profundamente ligado a las investigaciones de S. Freud, cuyo *El malestar en la cultura* había aparecido en 1929.

No se pueden ignorar, además, las transformaciones histórico-políticas que se suceden en un breve arco temporal: en 1929 el crack de la Bolsa americana atesta un duro golpe al desarrollo económico capitalista, provocando graves desastres personales y colectivos; en 1928 se pone en marcha el Primer Plan Quinquenal en la URSS, que llevará poco a poco al país desde las esperanzas revolucionarias hasta los mefíticos tentáculos de la dictadura staliniana, aniquilando cualquier anhelo vanguardista, tanto en el terreno artístico como en el político. En Europa, donde ya hacía tiempo tiranizaba el régimen mussoliniano, el avance imparable del nazismo vencerá definitivamente la resistencia de la frágil utopía weimariana en 1933.

Como respuesta a estos cambios radicales, el arte y la arquitectura moderna ponen en marcha una especie de doble emigración: «física», dado que muchos protagonistas volarán a ultramar; y «conceptual», dado que las poéticas confiadas en los valores del progreso *moderno* conocerán un periodo de decisiva reconsideración.

Mientras el arte parece asumir los resultados negativos de la historia reciente, metabolizando las instancias racionales, progresistas y constructivas en «surrealismos», «expresionismos abstractos» y diversas figuraciones de la catástrofe, la arquitectura emprende caminos correctivos respecto a los postulados precedentes: Le Corbusier dirige su indagación plástica más allá del purismo formal de los años veinte, encontrando en el ático Beistegui (1930-31), en el plan Obus (1930) y en los planes para las ciudades sudamericanas (*Precisions*, 1930) nuevas vetas líricas e inéditas escalas de intervención; A. Aalto con el Sanatorio Paimio (1929-33) traza la dirección de lo que será su personal definición *orgánica* de una arquitectura que recoloca al *hombre* en el centro del interés, mientras F. L. Wright se retira al desierto en busca de una naturaleza salvaje e incontaminada (Ocatillo, 1929),

al tiempo que comienza a dar forma a la utopía americana de su *Broadacre City* (1931-1935).

En todo caso, este programa no pretende en absoluto establecer «sentidos únicos» en la lectura de los acontecimientos y, menos aún, introducir explicaciones unilaterales. Para nosotros se ha tratado sobre todo de privilegiar un punto de acumulación (otros cortes temáticos, para referirse al mismo período, podrían haber sido, por ejemplo: la evolución de los lenguajes de la representación, las técnicas de gestión del suelo urbano, las relaciones entre tecnología y disciplina arquitectónica, etc.), susceptible de definir un espacio histórico en el que sea posible moverse con suficiente productividad: resaltar el fenómeno ciudad, como lugar de reflexión y actuación ha significado distinguir un ámbito de experiencias pluridisciplinarias en torno al cual se van articulando las diversas opciones de distintos intérpretes.

Estos «intérpretes» no son únicamente los arquitectos o urbanistas, sino también los escritores, los artistas, los sociólogos, los filósofos...; y los inevitables cruces entre tales lecturas constituyen el espesor conceptual de una dimensión histórica fijada, además, a partir de la preeminencia otorgada al aspecto *teórico*.

En conclusión, han resultado operativos, en el mecanismo de elección de los argumentos, ciertos factores preferenciales: se han tomado en consideración cuantos (autores, movimientos, grupos...) han participado activamente en el plural debate crítico surgido durante aquellos años alrededor del fenómeno *metrópoli*; no sólo implicándose en él mediante el uso de las potencialidades de cada una de las formas representativas, sino también desarrollando una comprometida actitud reflexiva, incluso mediante la producción teórica.

*Extracto del proyecto docente presentado en el concurso público para la plaza docente de «Historia del Arte y de la Arquitectura II», UPC, octubre de 1998.