

# 30 d a

MARIANO BAYON ALVAREZ

## arte y comunicación

En el mes de septiembre de 1965, en Rimini, se llevaron a cabo las sesiones del XIV Congreso de artistas, arquitectos, críticos y estudiosos de arte, de Verruchio-Rimini.

Las sesiones fueron propuestas y clausuradas por Giulio Carlo Argan. Se tomó como tema de discusión "el arte y la comunicación", un análisis de la crisis de valores que afecta a la actual sociedad occidental y sus sistemas de información institucionalizados, entendiendo por información todas las facetas de la comunicación humana, y especialmente, en este caso, la del arte y la arquitectura.

Publicamos en estas páginas algunas intervenciones de este Congreso, de gran valor de aportación a la cultura arquitectónica y artística actual. Esta selección es, sin embargo, muy parcial, dada la forma exhaustiva con que se estudió el tema.

(En el futuro daremos cuenta de la aparición de un libro, actualmente en vías de publicación por Editorial "Ciencia Nueva", en que se recojan íntegramente estas importantes conversaciones.)

### INTERVENCION DE GIULIO CARLO ARGAN

"El tema propuesto este año para nuestro Congreso es el del arte y su comunicación. Precisando más, y dada la enorme importancia que están tomando los sistemas y los medios de información, surge el problema de si la comunicación a nivel estético tiene o puede tener su puesto en el sistema de las informaciones contemporáneas, y, caso de que lo tenga, cuál puede ser este puesto y, como consecuencia, cuál el desarrollo de la investigación artística.

El problema de la información tiene en este momento histórico una importancia mayor que en el pasado. Creo, sin embargo, oportuno subrayar que evidentemente el intercambio de información y de comunicación no es un fenómeno exclusivo de nuestro tiempo, sino que nace con la sociedad.

¿Qué es lo que se comunicaba con las formas de información tradicional? Se comunicaban tradicional-

mente valores ya institucionalizados. La información, pues, era una información que se presentaba bastante seleccionada y orientada, tanto que las actividades sectoriales, en el ámbito de la información, podían ser no sólo más fácilmente distinguidas en su praxis, sino también más fácilmente coordinadas en un núcleo fundamental y estable del saber.

Podríamos llegar a considerar los conceptos, las ideas, las consideraciones, los grandes conceptos, como síntesis de experiencias en función de una comunicación a nivel intelectual.

La comunicación, en fin, constituye el carácter sobresaliente del mundo contemporáneo, y ha sido desde hace muchos años tomada en atento examen por científicos, sociólogos, psicólogos, economistas, lingüistas, etc. Dicha comunicación se presenta hoy, a la vez, con un carácter ilimitado e indiscriminado, pero no sólo es así, sino que también la información ha perdido gran parte del propio carácter ins-

trumental para asumir un carácter activo. Tenemos instrumentos de información capaces de producir las noticias o los mensajes que ellos mismos comunican, como, por ejemplo, toda la estructura de la publicidad.

Preguntarse si la actividad artística forma parte del sistema de la información obliga a meditar si toma parte con un carácter de privilegio o no. Evidentemente que si no tuviese este carácter de comunicación privilegiada, la comunicación a nivel estético no podría interesar; pero si, por el contrario, reconocemos en la comunicación a nivel estético el carácter de una comunicación privilegiada, debemos en seguida reconocer que ello consiste en apartarse de lo que aparentemente es privilegio único de la comunicación, es decir, de ser lo más ilimitada posible. En otros términos, se trata de ver si la comunicación a nivel estético puede asumir en el ámbito del sistema de la información una función estructural y orientativa. Este era, en nuestra intención, el problema general que se proponía para las conversaciones.

La discusión se presenta en términos muy rigurosamente técnicos, y, por tanto, justos para afrontar primero y eliminar después esta cuestión de las discusiones más específicamente técnicas.

En cuanto al problema, del que tanto el ministro como el rector de la Universidad de Bolonia han indicado que es el de la comunicación directa, diré que, más que de la comunicación directa, se trata de la influencia y de la sugestión que suscita la obra de arte capaz de intervenir en la esfera social. Deseo antes que nada agradecer al ministro Betti el hecho de que, con una caballerosidad de otros tiempos, me haya puesto en las manos las armas más adecuadas para combatir su tesis. En efecto, ellos han hablado de Cartesio, de la Ciencia y de la Moral. Parece sencillo afirmar que si es cierto que el racionalismo cartesiano ha penetrado toda la esfera del saber, y, en fin, del lenguaje y las costumbres, no creo que viviendo Cartesio el mundo social de su tiempo reconociese como evidente tan pronto su verdad. Es también cierto—y que los filósofos aquí presentes me reprendan si me equivoco—que existe un período de la historia dedicado a discutir, a rebatir, a buscar, en fin, implicaciones del pensamiento cartesiano, cosa que indica que la exasperación cartesiana no era trivial.

En el campo de la filosofía, pues, no se puede decir que las formulaciones de los filósofos, a pesar

de ser enunciadas clarísimamente, tengan la inmediata evidencia de poder persuadir de su verdad y condicionar el comportamiento de los hombres, exceptuando el caso de la ciencia. Hoy la ciencia habla un lenguaje técnico indudablemente más inaccesible, no digo hermético, sino más inaccesible a los no iniciados que el del arte. Sin embargo, existen múltiples canales que se introducen y se extienden capilarmente por todo el organismo social a través del cual estas verdades, casi por sí mismas inaccesibles de la ciencia, entran en la experiencia común, haciéndolo en la forma más simple y elemental que es la admiración por "lo particular", como diría Guicciardini, es decir, por el astronauta que se prepara para caminar por la luna o por el biólogo que ha hecho un gran descubrimiento. Estos canales están ahí y no sólo funcionan, sino que alimentan la existencia del mundo social. De la misma forma (y recuerdo así algunas objeciones del señor ministro) ustedes pueden decirme que, en efecto, este es el caso de la ciencia, pero que es idéntico el caso de la moral. Y no hay lugar a dudas de que la teoría de la moral que Kant, por ejemplo, ha expuesto en la Crítica de la Razón Práctica, o en la Metafísica de las Costumbres, no han, efectivamente, entrado inmediatamente en la existencia del tiempo, no han condicionado inmediatamente el comportamiento de los hombres de su tiempo. Sin embargo, todos nosotros o eludimos hoy a sabiendas el vivir según una moral fundamentalmente kantiana, o no sabemos vivir ortodoxos en ella. Pero vivimos superficialmente en ella. Porque en este caso los canales han sido tales y tantos como para hacer desviarse a muchos del origen de esta doctrina. Estoy de acuerdo con cuanto ha dicho, muy justamente, el amigo Molaioli: lo que falta al arte es esta sutilísima red de canales y fundamentalmente esta unión, esta innervación de la búsqueda artística en el mundo de la existencia ética. No es éste el momento de insistir sobre cuanto ya ha dicho, y muy bien, Molaioli, sobre las dificultades existentes, sino más bien insistir sobre la crisis de algunos sistemas de relación oficializados, como pueden ser los oficios estatales, comunales, las escuelas, los museos, etc. Lo que falta es, precisamente, el retículo capilar. Pero ¿por qué falta? No ciertamente porque la esfera social sea indiferente al hecho artístico, a cuanto no sea el hecho científico o el de la moral, sino porque la esfera social presume de no tener necesidad de aprender a comprender el

hecho artístico. Presume de que el hecho artístico debe ir a buscarle a casa, y le sea dado de forma inmediata, sin esfuerzo necesario. Es decir, que lo que impide el contacto real es la presunción de estar ya en posesión del hecho artístico. Podría parecer que ahora el hecho artístico (y quizá la investigación artística) sean, en este momento histórico, secundarios, periféricos, respecto a la indudablemente más aparente búsqueda científica. Pero creo que a este respecto se puede contestar tranquilamente que no. Porque aunque reconocemos, como se debe, que en otros tiempos el acento axiológico del saber lo ha dado el arte, hoy el acento axiológico del saber no lo da el arte, sino la ciencia, y es por ello perfectamente comprensible que el arte gravite en la esfera de la ciencia, terminando en cualquier caso por cambiar la metodología, como en un pasado bastante reciente el arte cambió la metodología de la ciencia, pues todos sabemos perfectamente que la ciencia positiva debe su autonomía a un hombre como Leonardo, y sabemos perfectamente que América fué descubierta por Cristóbal Colón sobre mapas diseñados con los sistemas de Filipo Bruneleschi.

Aun reconociendo esta prioridad, que a mi parecer es un título de honor y de mérito para el arte contemporáneo, mantengo como esencial la investigación artística. ¿Por qué? Precisamente porque los sistemas de información son más productivos, más invasores y obsesivos de lo que han sido nunca, precisamente porque el hombre moderno vive en el condicionante de no escoger ni modular la información que recibe, sino de consumirse—por así decirlo—sublimemente en la inconsciencia más que en la conciencia. Es un hecho que, como quiera que sea, el mundo en que estamos será un mundo en el cual la imagen tendrá una importancia mucho mayor de la que había tenido en el pasado. La tendrá, primero porque los sistemas de comunicación que llamamos de "mass-media" tienden a la comunicación a nivel de la inconsciencia, tienden a la comunicación de la imagen. En segundo lugar porque no solamente la contingencia política, sino un desarrollo histórico, un proceso de integración siempre más alto de la civilización se sitúa hoy en un contacto dialéctico mucho más atractivo que en el pasado, con civilizaciones diversas de la nuestra, como las orientales, que son fundamentalmente civilizaciones de la imagen. Diré, además, que son civilizaciones que han fundado la conciencia sobre la imagen, como nuestra civilización

ha fundado la conciencia en el concepto. Así, pues, nace espontáneamente la necesidad, no ya de identificar, sino cuando menos de poner en este nivel de dignidad conceptos e imágenes y admitir de ello que la imagen se produce, se desarrolla, se asocia y se multiplica con procesos tan rigurosos y aceptables como los que regulan el asociarse, el desarrollarse y el multiplicarse de los propios conceptos.

En un mundo como el de mañana, un mundo de imágenes, queremos admitir que el técnico de la imagen es necesario. El artista no es el técnico del corazón o del sentimiento, sino de la imagen.

Yo creo, pues, que el proponerse ver claro hasta qué punto la experiencia del hombre moderno y del hombre del inmediato mañana será experiencia estética, sea un punto importante para nuestras discusiones y que un segundo punto importante, quizás más importante, sea el de establecer si la experiencia estética será, como en el pasado, directa, organizada y orientada por la actividad artística; porque si fuese así, podríamos prever para la civilización de mañana una fiducia ciertamente mayor a la que tendríamos en el caso contrario. Queremos, en suma, saber si el artista visivo podrá ser para la experiencia visiva del mundo actual y del inmediato futuro lo que el analista De Saussure llama "ser para el lenguaje, el poeta".

Por encima de este punto se suscita un problema: el de qué es propiamente el arte. Es éste un problema al que es muy difícil dar—yo no me arriesgaría a intentarlo—una impostación de carácter ontológico, pero nosotros podremos seguramente reconocer los procesos operativos de orden técnico por los que a través de ellos se han producido los hechos que llamamos artísticos y que constituyen la historia del arte desde los primeros signos del hombre en las cavernas hasta hoy.

Debemos preguntarnos:

1. Si estos procedimientos técnicos pueden supervivir en el contexto tecnológico del mundo moderno, y la respuesta no puede ser más que negativa porque el arte no puede tener la propia actualidad en el mundo contemporáneo si se arroga a priori la función de representar solamente al pasado.

Se trata de ver si el desarrollo de estos procedimientos operativos puede provenir por analogía o por mutación del proceso respecto a procedimientos científicos o tecnológicos del mundo industrial. E indudablemente tenemos muchos fenómenos que nos

persuaden si no de otra cosa, al menos de que se ha intentado experimentalmente la adecuación o el cambio de estos procesos. Forzosamente, no ha de ser ésta la solución. El arte, en la situación precisa de hoy, a través de la experimentación de estos procesos, tiende a modificar los propios proyectos racionales y a crear otros nuevos. De cualquier forma yo pienso que el procedimiento artístico del tipo del artista de dinámica psico-fisiológica, que es el obrar del artista, no puede ser fácilmente eliminado del cuadro, de la configuración del hombre civil.

Debemos preguntarnos sobre todo si en un mundo que tiende a la nivelación de todos los productos sobre el standard, será posible la producción de productos a los que se haya dado un principio de valor, de productos que sean mejores no sólo bajo el aspecto tecnológico y económico, sino también, y sobre todo, bajo el aspecto estético.

Y al concluir esta breve impostación del cuadro de nuestros próximos discursos deseo agradecer al embajador del Senegal la noticia verdaderamente bella que nos ha traído de una exposición próxima, una manifestación artística que represente al arte negro. Todos sabemos cuánto debe el arte moderno a la experiencia del arte negro (más atendida y comprendida desde principios de este siglo).

El arte negro ha dado el modelo de un tipo de comunicación con el mundo natural distinto de aquel tipo de comunicación por proyecciones representativas que es el del mundo occidental, tanto que se ha hablado de un arte en que tiene una gran importancia la componente mágica. La experimentación que el arte europeo ha hecho del arte negro, al comenzar este siglo, ha sido entre etnográfica y populista, y ha dado resultados importantes, pero indudablemente incompletos. Porque es cierto, y en los memorables ensayos de Roger Pray se ha expuesto, el sentido de integridad plástica y de no representación, sino de efectividad directa del arte negro, pero no ha sido apurado este elemento de comunicación mágica, de la comunicación fuera de esquemas conceptuales, de una comunicación directa y profunda con la naturaleza que, como hace poco ha dicho el embajador, representa siempre un grave problema para este país, una condición duradera para sus hombres.

En el terreno de la comunicación esta llamada del arte negro me parece, asimismo, interesante porque servirá para evitar la creencia de que la información

no es transmisión de valores, sino determinación de los valores.

Y ya acabo con esto. No sin antes decir que en esta comunicación, que alguna vez criticamos como caótica, indiscriminada, ilimitada, prevaricadora en cuanto tendente a actuar sobre el inconsciente, aunque sí es cierto, podemos decir que algo se comunica, que algo se informa, todo o nada. Lo que, en fin, el conjunto de sistemas de información de nuestro tiempo comunica es la configuración de una sociedad que no se funde en valores institucionalizados y dogmáticos, sino sobre la relación, y más que nada sobre la relación crítica. Esta es la palabra sobre la que debemos insistir, tras las opiniones, los juicios y también, hon. Preti, tras los sentimientos de los hombres."

#### INTERVENCION DE ITALO INSOLERA

"Soy consciente de tomar la palabra con un cierto gesto de presunción personal, en cuanto como arquitecto y estudiioso de arquitectura me voy a referir a mis experiencias, y usaré para ello de un lenguaje que no es ciertamente ni el de los críticos de arte ni el de los estudiosos de la comunicación. Dicho esto quiero tocar algunos puntos particulares de la ejecutoria del arquitecto y del urbanista que creo que podrían tener un valor indicativo incluso para la operatividad de otros sectores artísticos.

El primer problema que en relación con el factor comunicación en el hecho artístico se presenta a un urbanista, es el de la llegada de la obra urbanístico-arquitectónica a quien será el receptor o los receptores de esta eventual comunicación. Con este propósito diré que, desde nuestro punto de vista, la respuesta está bastante clara: los receptores somos la humanidad entera, indiferenciada y sin excepción, como en una iglesia, por ejemplo, el receptor es el párroco, el fiel, el peregrino, el simple religioso no creyente que entre en ella, etc. En una casa el re-

ceptor es el inquilino que la habita, sus huéspedes, otro inquilino algunos años más tarde, y diré que todas las personas que puedan pasar alrededor de aquella casa y tomar parte en su existencia y presencia en su vida, a través de su espacio interno o externo. Está claro de que si éstos son los receptores de la arquitectura y del urbanismo, surge el problema de cómo se llevará a efecto esta recepción.

Es evidente que esta recepción no puede llegar a través de una participación en el plano estético, porque una participación en este plano de toda la humanidad no es posible; no disponemos ni dispondremos jamás de una humanidad de críticos, de amantes o de cultivadores del arte. Críticos, cultivadores o amantes del arte podrán ser una minoría al unísono o en discordancia con todos los demás, pero está claro que entre los unos y los otros habrá siempre una diferencia. La recepción, porque no pertenece a este sector particular, llega a través de una relación de consumo, llega a través de una vía de uso, es decir, a través de una toma de contacto con la arquitectura y su factor de inmediata necesidad y el sentido de inmediato empleo de la arquitectura y el urbanismo.

En este punto creo que, para proseguir en este raciocinio, sea oportuno hacer la pregunta contraria. Hay que preguntarse no sólo quién es el receptor de la arquitectura y el urbanismo, sino también quién es el emisor de la arquitectura y el urbanismo.

Podríamos dar rápidamente una respuesta bastante simple: el emisor es el artista, el arquitecto que crea la obra arquitectónica, el barrio, la ciudad, etc. Esta respuesta, sin embargo, parece muy parcial. Se podría añadir, sin embargo, que el emisor no es el arquitecto, sino el cliente, privado o público, que decide, por razones que no son de categoría estética, la creación de un determinado hecho arquitectónico, que encarga la realización manual de este hecho a un arquitecto, el cual puede transformar esta relación profesional en una relación de generación de un hecho artístico, pero comúnmente no suele en el 99 por 100 de los casos poder decidir por sí cuál será el fruto de su obra. En esto la arquitectura no es un arte absoluto. Creo poder decir, sin exageración, que en toda la historia de la arquitectura no hay un solo edificio que corresponda a la íntegra voluntad del arquitecto, que habiendo decidido hacerlo de una cierta manera concreta, lo hubiese conseguido así; siempre ha existido una ocasión social, han exis-

tido ciertos productos y el arquitecto ha realizado su obra con estos productos. Le Corbusier hubiera deseado hacer una iglesia de una cierta manera para toda su vida, pero si no hubiese tenido una ocasión externa a él de crear una iglesia, no hubiera construido su obra maestra de Ronchamp.

Creo que en este punto la respuesta que se debería dar respecto al emisor de la arquitectura y el urbanismo es la misma que dimos acerca del receptor, esto es, el cliente, toda la humanidad; no es el individuo singular o una única entidad que instrumentalmente interprete una cierta exigencia, sino toda la humanidad. Naturalmente entiendo por "toda la humanidad" una concepción histórica de la humanidad, es decir, una determinada sociedad en un cierto momento de su historia.

Si pensamos que el emisor y el receptor de la arquitectura sea el mismo, es decir, la humanidad, está claro que el papel del arquitecto se refiere a un cierto aspecto algo particular, para intentar darle un preciso significado en lo que parecería ser un círculo vicioso.

Se ha dicho que el papel del arquitecto es un papel mayestático. Yo preferiría decir, refiriéndome a las intervenciones de esta mañana, que el arquitecto, el urbanista, es un investigador, y creo que se puede decir que es un investigador artístico y científico, no para tomar los signos tradicionales de la relación arte-ciencia, etc., sino que creo que el investigador científico debe ser, en este sentido, un investigador que aplica un método científico. Así, pues, cuando hablábamos de búsqueda científica nos referíamos al modo en que la investigación se lleva a cabo, mientras que cuando hablábamos de búsqueda artística nos referíamos a los fines alcanzados por una determinada investigación, por los cuales podemos muy bien obtener un resultado artístico a través de una búsqueda científica. En arquitectura, por supuesto, esto es absolutamente necesario e inevitable. La búsqueda del arquitecto es siempre una búsqueda científica y su resultado podrá ser artístico o no.

Y querría concluir en este punto con dos consideraciones: Mientras nosotros hoy podemos decir, creo que bastante objetivamente, si un método de búsqueda es científico o no, y por tanto si una investigación se desenvuelve científicamente o no, ¿quién es capaz de decidir lo que tiene de artístico un hecho realizado o en vías de realización? ¿Es el artista, como tiene en el bolsillo un folio con un sello que le

autoriza a adornarse con el título de artista, quien decide que lo que hace es arte?

Evidentemente, no. Es también cierto que hay muchos artistas que no tienen ese folio sellado en el bolsillo. Por otra parte, ¿es el receptor quien decide, frente a la infinita producción que se le pone delante cuál es y qué es arte? ¿Quién es el crítico? Esta figura, relativamente reciente de la historia de la humanidad, que no es el cliente, ni el receptor, y que influye en el remitente y en el receptor a través de un cierto y particular tipo de relación. ¿Qué es exactamente la crítica? ¿Es, indagando en la cuestión, como un determinante, un factor cultural que no está, evidentemente, encuadrado en el universo de los receptores? Y en este punto hay que preguntarse si la tarea del crítico es ésta, es decir, la de indicar al emisor y al receptor qué es bello, o si no es la de indicar por qué una cosa que gusta es bella, es decir, por qué un acto que genera placer genera belleza.

El segundo punto, y yo siempre me hago una serie de preguntas quizás porque no me siento en condiciones de dar una respuesta axiomática a estos problemas complejos, el segundo y último punto que me parece que no se consigna es el de que, evidentemente, la definición de arquitectura, tal vez por excepción en la definición de arte, está envuelta en ciertos aspectos. Nosotros, en arquitectura, hemos tenido siempre, en el fondo, una cierta constancia de la definición del hecho arquitectónico, desde la prehistoria hasta el iluminismo.

Con el iluminismo, a fines del setecientos, el concepto tradicional de arquitectura entró en crisis. Un gran y definitivo golpe le fué dado por Morris, y hace treinta años la nueva definición de arquitectura es abordada por un slogan que ha penetrado en su historia, y es la definición dada por Le Corbusier, que ha definido el edificio como una "máquina para habitar", una definición que no sólo nos interesa por revolucionaria respecto de las definiciones tradicionales y clásicas, sino también porque junto con esta palabra "máquina", introducida en la producción del hecho arquitectónico, encontramos contemporáneamente que una máquina no realiza su fin si no es a través de una necesaria consecuencia de actos, y encontramos una relación entre generación y producción de la máquina y uso del producto. Frente a esta relación, términos como "espectador" o "comunicación" en tiempos distintos, en la creación y en el resultado, evidentemente no tienen sentido."

## INTERVENCION DE ARGAN

"Querría decir algo sobre la intervención de Insolera, que me ha parecido muy interesante e importante. Creo que será oportuno llamar la atención de que cuando se habla de cambios semánticos, el urbanismo representa el terreno de estudio mejor de cuantos se pudiesen tener; porque no hay duda de que quien prevé un plan o traza una sistematización urbanística, prevé también una serie continua de informaciones y comunicaciones que colaboran unas con otras y que construyen, en conjunto, el espacio real del hombre moderno. Por eso yo creo que esa responsabilidad de la urbanística puede ser importante. Pero también porque cuando se habla de espacio es indispensable evitar la abstracción del sentido perspectivo y también de cualquier otro tipo de concepto abstracto de espacio, y recordar siempre que el espacio es aquel que el hombre determina sobre sí mismo, en su propia existencia, sobre la condición actual y real de su propia existencia, con un conjunto de objetos estables como son los edificios y en general otros móviles como son todos los que constituyen el mundo de su producción. En este punto se abre un problema dramático. Es la divergencia continua (lo ha dicho también Insolera), entre lo que es el urbanismo del urbanista y el urbanismo del hecho real. Si nos guiamos por un punto de vista puramente fenomenológico, como el que habíamos aceptado, es evidente que no podemos abandonar el hecho de que la urbanística real sea sustancialmente distinta de la ideal y constituya, aún, un dato del que no se puede prescindir.

Por ello agradecería mucho que este Congreso profundizase un momento sobre este concepto de espacio real de la urbanística, de la concepción de un plano urbanístico como un área semántica; que se considerase también la posibilidad de una crítica semántica de la arquitectura, cosa que no se ha llevado a cabo a fondo. Quiero, francamente, rogar a Bruno Zevi que diga algo sobre este punto, sobre cómo se deben valorar estas relaciones entre urbanística ideal y urbanística del hecho consumado."

## INTERVENCION DE BRUNO ZEVI

"Yo me reservo, a ser posible para mañana, una breve intervención sobre el tema "Arte y comunicación" por lo que respecta a la arquitectura, pero no puedo por menos de intervenir tras la discusión suscitada por la aportación de Insolera, y precisamente sobre tres puntos: el primero, este mito de la arquitectura como algo que no hace el arquitecto, sino la humanidad para ser disfrutado por ella. El segundo, el problema de la urbanística ideal y de la real, también en confrontación con la relación arte programada-pop-art, mantenida por Calvesi. Y tercero, Crítica semántica de la arquitectura a que ha hecho alusión Argan.

En el primer punto no creo que debamos perder mucho tiempo. Yo he sido siempre sostenedor de la profundización de los aspectos particulares, de los problemas particulares que el lenguaje arquitectónico da respecto al de las otras artes. Pero no me encuentro dispuesto a ver la figura del arquitecto como algo exceptuado del mundo del arte, de su expresión y de su comunicación. El hecho de que esos edificios hayan sido promovidos por los clientes o por la sociedad y no por los arquitectos, no me parece un hecho real. Diré que se pueden dar muchas citas, pero basta recordar que Mies Van Der Rohe, cuando hizo su "Wolf house", tenía un cliente que le había pedido una casa gótica, que después él transformó en una de las obras maestras de la arquitectura moderna. Creo, pues, exactamente lo contrario: que la arquitectura se hace si el arquitecto transforma el programa del cliente, sólo si el urbanista se niega a hacer exactamente cuanto le viene ofrecido o indicado por el cliente. Es, pues, una ocasión para transformar el método y el fin del objeto. Y aunque en urbanística existen muchos ejemplos, basta pensar en el de Ferrara, que tuvo como cliente uno de los más cortos de vista dictadores del Renacimiento, y que un modesto artista, pero muy bien inserto socialmente, fué capaz de transformar este programa en la primera ciudad democrática europea. Tanto es así que el sucesor de Ettore I le expulsó después.

De ahí que esta figura del arquitecto pasivo, distinto del pintor, del escultor, literato, músico, etc.,

que debe hacer lo que la humanidad le solicita (por otra parte, la humanidad no le pide nada), me parezca un mito. La arquitectura y la urbanística nacen cuando el arquitecto quiere transformar la sociedad. El toma sólo el encargo y esto constituye para él una ocasión.

De las sociedades integradas y no integradas de que hablaba Maltese, tengo que decir que no he encontrado sociedad integrada alguna, y por eso he de pensar que están todas desintegradas y que las que están integradas son sólo mitos que algunos historicistas, especialmente los del neo-plasticismo, han creado. El otro día, en la exposición de Atenas, quien no supiese leer la arquitectura podría imaginar una sociedad griega que se proyecta en estos monumentos absolutos, perfectos, en este estilo continuo de siete siglos; quien, por el contrario, supiese leer la arquitectura vería en los perfiles de la acrópolis de Atenas un arquitecto alienado, histérico, que hizo una obra maestra porque pudo romper los sistemas clásicos helénicos que entendemos como expresión de una sociedad perfecta, de una democracia luminosa, etc. En esto no parece necesario insistir.

Sobre el segundo punto, urbanística ideal y práctica. Sobre la urbanística ideal se puede decir esto: No existe. Consiste en invenciones que no se pueden considerar nunca arquitectónicas o urbanísticas, porque, exceptuados algunos ejemplos que son verdaderamente modelos, de la ciudad del Renacimiento, etcétera, todas las ciudades que se han desarrollado han pertenecido a una urbanística concreta, o a una urbanística del todo abstracta. A este respecto, creo que cuanto ha dicho Calvesi con relación al arte programada y el pop-art, es aplicable a la urbanística, y ha de ser mucho más significativo que cuanto se ha referido. A propósito de recientes estudios de urbanismo, continuación menor de las investigaciones de Camilo Sitte (al que creo que no se le debe dar mayor importancia), debo decir que me sugirió en parte un artículo de Calvesi, hace algunos años (y después también algunas observaciones de Menes), el hecho de que en la ciudad no existe más que un intento de hacer lo que es un intento muy análogo del pop-art y de los del arte programada. Naturalmente, cuando hablo de pop-art no me refiero al rigurosamente definido. Yo hablo mucho más de

Rauschemberg que del pop-art puro. Pero la experiencia de Rauschemberg de conquistar lo existente, y después intervenir sobre ello, es dar un significado a este material, así como se encuentra, sin quererlo refutar, sino vitalizándolo a través de su intervención. Así, pues, ello me parece sin duda (para mí lo ha constituido) una experiencia reveladora, porque frente al problema urbano aislado, anónimo, concreto, en que se acostumbra descomponer la ciudad europea, el problema del arquitecto hoy en América es propiamente el de hacer alguna obra significativa que, sin destruir el tejido urbano, lo vitalice. Creo que un caso preciso y también eficaz que no hace falta comentar es propiamente el caso de Chicago, donde Marina City representa aquella intervención, una pincelada en el perfil de la ciudad, pero no como hecho estético, sino como presencia de caracteres funcionales en la creación de un nuevo foro urbano.

Por lo que respecta a la ciudad nueva, el problema es muy distinto, pero yo no creo en la ciudad ideal ni siquiera para la ciudad nueva. Es decir, no creo en el plano regulador, sino en una actividad planificatoria. No descubro nada nuevo. Me refiero a cosas ya sabidas: la urbanística programada no existe, pero sí puede existir un órgano continuo de programación urbanística abierto que sea capaz de corregir, orientar e intervenir, pero no de programar de forma definitiva.

El tercer y último punto se refiere a la pregunta de Argan sobre la crítica semántica de la arquitectura. Debo decir que creo que en este campo de la semántica, hay que hacerlo todo, ya sea en la base del problema, es decir, en el campo del proyecto o en el control de la arquitectura. ¿Cuál es la dificultad? Una sola: que este control del valor semántico de la arquitectura no tiene bases científicas. Mientras que no llevemos al campo científico este juicio, esta toma de experiencia, una crítica semántica de la arquitectura, a mi manera de ver, se deberá llevar a cabo, como se hace por ahora, en el plano de la intencionalidad."

#### INTERVENCION DE GARRONI

"Existe una cierta contradicción en cuanto ha afirmado Zevi al principio, a propósito de la libertad del proyectista, y cuanto ha afirmado en la conclusión de su intervención, a propósito de la necesidad de una especie de control democrático en la actividad del proyectista."

#### INTERVENCION DE ITALO INSOLERA

"Yo vuelvo a hacer una breve precisión en relación con lo que anteriormente dije, y tanto Gillo Dorfles como Zevi creo que se equivocan. Es relativo a la libertad del arquitecto. Hago constar que no he hablado exactamente de libertad, sino de la posibilidad total de realización, que es distinto. Insisto en que el arquitecto y la obra de arquitectura no están desligados de una serie de relaciones, relaciones que pueden resultar liberadoras, como en el caso de Mies Van Der Rohe, o relaciones constreñidoras. El paso del uno al otro concepto comporta, necesariamente, una serie de problemas que no ha estado en mi intención tocar. Yo quiero limitarme, más simplemente, al ámbito de las relaciones entre cliente y arquitecto, que, como he dicho, excluyen al arquitecto pasivo, porque he hablado de investigación. Quiero decir, finalmente, que mientras que un pintor se levanta por la mañana con la inspiración de hacer un cierto cuadro, y lo compone, el arquitecto, aun en aquellos casos rarísimos en que hace lo que quiere, desde el momento en que cree tener la inspiración hasta que se realiza, como mínimo ha pasado toda su vida."