

Arquitectura e historiografía; una propuesta de método

Manfredo Tafuri. Nace en Roma en 1935. Arquitecto y director del Instituto de la Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de Venecia. Autor de importantes publicaciones, entre ellas: «Teorías e historia de la arquitectura», «Proyecto y utopía», y de próxima publicación «La arquitectura del humanismo»

Ante la proliferación de investigaciones sobre el *significado* —superficial o profundo— de los sistemas arquitectónicos, es obligado preguntarse si no es hora ya de proceder a una radical reorganización de la temática relativa a la historia del lenguaje arquitectónico; sería éste el único modo de desembarazarse de las tupidas telarañas que se han ido estratificando en torno a ella. El tema que aquí nos interesa, pues, se refiere a la *función* del lenguaje, al modo en que el lenguaje *se comporta* poniendo, provisionalmente, entre paréntesis los modos concretos de comunicarse. Parte esto de una premisa que se hace explícita: damos por descontado que —por lo menos en el caso de la arquitectura— la riqueza comunicativa no coincide con la importancia histórica de las obras examinadas.

¿Cuántas veces una obra fallida, un proyecto irrealizado, un fragmento, no nos han planteado problemas escondidos por la conclusión de obras levantadas de acuerdo con la dignidad de los *textos*? ¿Los errores de perspectiva de Alberti o los exasperantes *juegos geométricos* de Peruzzi no hablan acaso con mayor evidencia de las dificultades intrínsecas a la utopía humanística que aquellos monumentos en los que se aplaca el ansia que explota en esas tentativas incompletas?

Para comprender hasta el fondo la dialéctica, situada entre lo trágico y lo banal y que informa la tradición de las vanguardias del siglo XX, ¿no nos resulta ya más útil remontarnos a las alucinantes bufonadas del Cabaret Voltaire que examinar las obras en las que lo trágico y lo banal se reconcilian con la realidad?

Existe además otro motivo más profundo que justifica nuestra aseveración en el ciclo de la arquitectura contemporánea. La manipulación de las formas, de la Ilustración en adelante, tiene un objetivo que trasciende a las formas mismas: es la constante *más allá de la arquitectura* la que constituye el resorte que provoca los momentos de ruptura de *la tradición de lo nuevo*. Y precisamente con este *más allá* es con lo que lo histórico, hoy, está llamado a medirse. No tenerlo presente constantemente supone un alto precio: supone hundirse en arenas movedizas, hechas de sublimes mixtificaciones, sobre las que reposa el enorme montaje del movimiento moderno. Nos vemos, pues, obligados a una constante obra de desmontaje frente al objeto de nuestra investigación. La cual supone el examen crítico de las arenas movedizas, análisis hecho con reactivos de naturaleza opuesta a ellas¹.

Partiremos, por lo tanto, haciendo un privilegio, de la actividad arquitectónica, el dato más inmediatamente *material*, pero al mismo tiempo más comprensivo de las múltiples variantes que concurren en ella. Es decir, fijaremos la atención sobre la arquitectura como *forma particular de trabajo intelectual*: un trabajo intelectual que tiene el privilegio de insistir sobre una gama de actividades directamente productivas. Esto significa poner el acento sobre una dialéctica: la que se instituye poco a poco en el tiempo, entre *trabajo concreto* y *trabajo abstracto*, en el sentido marxiano de los términos. De este modo la historia de la arquitectura puede hacerse sobre parámetros historiográficos relativos, al mismo tiempo

que la vivencia del trabajo intelectual y el modo del desarrollo de los modos y las relaciones de producción.

La historia de la arquitectura asume así una doble función:

a) Se pone, por una parte, en situación de describir críticamente los procesos que condicionan los aspectos concretos de la proyectación poética; es decir, trata de la autonomía de la selección lingüística y su función histórica como capítulo de una historia general del trabajo intelectual y de su modo de recepción.

b) Entra, por otra parte, en la historia general de las estructuras y de las relaciones de producción: haciéndosela, en otras palabras, *reaccionar* respecto al desarrollo del *trabajo abstracto*.

De esta suerte, la historia de la arquitectura aparecerá siempre como fruto de una dialéctica. El entretrejimiento entre anticipaciones intelectuales, condiciones reales y modos de consumo debe hacer *estallar* la síntesis contenida en la obra. Allí donde se da como un todo acabado, como completa, es necesario introducir una disgregación: una fragmentación de componentes —una *diseminación* diría Derrida— de sus unidades constitutivas. De tales componentes disgregados será necesario proceder a un análisis separado. Relaciones de concomitancia, horizontes simbólicos, hipótesis de vanguardia, estructuras del lenguaje, métodos de reestructuración de la producción, invenciones tecnológicas se presentarán así despojadas de la ambigüedad con

natural de la síntesis *mostrada* en la obra.

Está claro que ninguna metodología específica, aplicada a componentes tan aislados, podrá rendir cuenta de la totalidad de la obra. La iconología, la historia de la economía política, la historia del pensamiento, de las religiones, de las ciencias, de las tradiciones populares podrán apropiarse separadamente de los fragmentos de la obra disgregada. Ante cada una de estas historias la obra tendrá algo que decir. Desmembrando una obra de Alberti, podemos sacar a la luz los puntos cardinales de la ética intelectual burguesa en formación, la crisis del historicismo humanista, la estructura del mundo simbólico del Quattrocento, la estructura de una particular relación de concomitancia, la consolidación de la nueva división del trabajo en el ámbito de la producción edilicia, etc. Pero ninguno de estos componentes me servirá para dar razón de esa obra. El acto crítico consistirá en una recomposición de los fragmentos una vez historizados, en su *remontaje*. Jakobson y Tynjanov, seguidos en cierto modo por Karel Teige y Jan Mukarovsky, hablaban de relaciones continuas entre series lingüísticas y extralingüísticas². La historización completa de los múltiples componentes *no lingüísticos* de una obra y de su recomposición tendrán, en este sentido, dos efectos: el de hacer pedazos el círculo mágico del lenguaje, obligándolo a revelar los fundamentos sobre los que reposa, y el de permitir la recuperación de la *función* del lenguaje mismo.

Pero con esto hemos vuelto al asunto original. Estudiar cómo un lenguaje *se comporta* significa verificar su incidencia sobre todas las singulares esferas extralingüísticas obtenidas con la *dise-minación* de la obra. Una vez aquí estaremos ante dos alternativas. O siguiendo a Barthes y la *nouvelle critique*, nos dedicaremos a multiplicar las metáforas del texto arquitectónico, desdoblado y combinando hasta el infinito las *valencias libres*, en su específico *sistema de ambigüedad*³, o recurriremos a un principio de síntesis externo a la obra, extraño a su construcción aparente. Haciendo explotar la estructura profunda del lenguaje, con otras palabras, tendré a mi disposición una serie de materiales convenientemente dispuestos para una reconstrucción, que podrá ser, a su vez, arbitraria o verificable.

Ambas alternativas son legítimas, sólo depende de los fines que se propongan. Podré escoger el centrarme en lo que hemos definido el cerco mágico del lenguaje —el *espacio literario* de Blanchot— transformándolo en un pozo sin fondo, y lo que la llamada *crítica operativa* ha hecho desde tiempo, ofreciendo, como productos de consumo inmediato, sus arbitrarias y pirotécnicas reproducciones de Miguel Angel, Borromini o Wright. Pero debo tener bien claro que mi objetivo no es hacer historia, sino dar forma a un espacio neutro, en el que hacer flotar, más allá del tiempo, un montón de metáforas carentes de espesor. A ellas no debo pedirles más que me fascinen, que sea agradablemente engañado.

En caso contrario, tendré que medir la incidencia real del lenguaje sobre las series lingüísticas al cual se conecta. Es decir, tendré que medir de qué manera la introducción de una concepción mesurable del espacio figurativo reacciona en contacto con la crisis de la burguesía renacentista, de qué modo la disgregación del concepto de forma, consumada por la vanguardia histórica, responde a la formación del nuevo universo metropolitano, de qué modo la ideología de una arquitectura reducida a *objeto omisible*, a mera tipología, a proyecto de reorganización de la industria edilicia, se inserta en una perspectiva real de gestión *alternativa* de la ciudad⁴. El entretrejimiento de trabajo intelectual y de condiciones productivas me dará, en ese caso, el único parámetro válido para recomponer el mosaico de piezas resultantes del desmontaje analítico anteriormente llevado a cabo. Con una consecuencia: que la historia de la arquitectura que derive de ella tendrá como objetivo primordial la construcción de un capítulo particular de una historia general del trabajo y de su división social. Y por descontado, que un análisis integrado de producción lingüística y de producción material, tendrá que entrar en dialéctica con los modos de distribución y los modos de consumo⁵.

Introducir la historia de la arquitectura en el ámbito de una historia de la división social del trabajo no significa para nada retroceder a un *marxismo vulgar*: no significa en absoluto borrar las características específicas de la arquitectura misma. Por el contrario, estas últimas se exaltarán mediante una lectura capaz de unir —sobre

la base de parámetros verificables— el significado real de las elecciones proyectadas a la dinámica de las transformaciones productivas que esas ponen en movimiento, que esas retrasan, que esas intentan impedir. Es claro que una imposición semejante pretende de alguna manera contestar a la pregunta formulada por Walter Benjamin, cuando éste, en el *Autor como productor*, indicaba como de importancia secundaria lo que la obra (en su caso literaria) *dice* de las relaciones de producción, para poner al contrario en primer plano la función de la obra misma en el interior de las relaciones de producción⁶.

Todo esto tiene dos consecuencias inmediatas:

a) Respecto a la historiografía clásica, obliga a revisar todos los criterios de periodicidad, permitiendo encontrar una integración, carente de mediaciones arbitrarias, con la historia de las transformaciones productivas. La dialéctica arriba citada (trabajo concreto-trabajo abstracto) se vuelve a proponer con caracteres originales sólo allí donde estalla un mecanismo de integración entre prefiguración intelectual y modos de desarrollo productivo. Es tarea del análisis histórico reconocer tal integración, a fin de construir verdaderos y propios *ciclos estructurales*, en el sentido más total de los términos.

b) Respecto al debate sobre el análisis del lenguaje artístico, el método propuesto aparta la atención del plano de las comunicaciones inmediatas y el de los significados últimos. Es decir, obliga a medir la *productividad* de las innovaciones lingüísticas, obliga a levantar un puente entre la *palabra* y las estructuras, a someter el reino de las formas simbólicas a la criba de un análisis *capaz de poner en cada instante en cuestión la legitimidad histórica de la división capitalista del trabajo*.

La necesidad de un vuelco semejante de criterios analíticos está por lo demás implícita en el asunto central de nuestra investigación: es decir, la verificación del papel histórico de la ideología. Dando por descontada la superestructuralidad de esta última, se abre como campo original de investigación la historización de sus intervenciones concretas en la realidad. Siempre más, en efecto, aparece urgente una exigen-

cia: la faz ambigua de la superestructura no debe ser dejada a sí misma. Es decir, es necesario evitar que se multipliquen al infinito, en el complicado juego de espejos que presupone como específico propio: pero esto es imposible, sólo si se logra entrar en el castillo encantado de las formas ideológicas provistos de un filtro que funcione como antídoto eficaz para la hipnosis.

Los parámetros propios a una historia de las leyes que permiten la historia de la arquitectura se invocan, como hilos de Ariadna capaces de devanar los intrincados sectores recorridos por la utopía: por proyectar, sobre un trazado rectilíneo, el *salto del caballo* institucionalizado por el lenguaje poético.

Es exactamente lo que Viktor Sklovsky pretendía subrayar, hablando precisamente, para el trazado del lenguaje poético, de *movimiento del caballo*⁷. Como en el recorrido discontinuo del *caballo* en el ajedrez, la estructura semántica del producto artístico cumple un *descarte* respecto a la realidad, pone en movimiento un proceso de *extrañamiento* (como Bertolt Brecht lo comprendió), se organiza como perenne *superrealidad*⁸. Todo el esfuerzo de un filósofo como Max Bense se concentra en definir las relaciones entre tales *superrealidades* y el universo tecnológico del que parte y al que —es ejemplar el caso del arte de vanguardia— vuelve, como estímulo de innovación continua y permanente y su imagen codificada.

Pero también aquí es necesario realzar distinciones precisas. Definir *tout court* la ideología como expresión de falsa conciencia intelectual es poco menos que inútil.

Ninguna obra, ni tan siquiera la más pedestre y fallida, logra *reflejar* una ideología preexistente a ella. Con la teoría del *reflejo* y la *doble imagen* la partida está más que terminada. Pero el *descarte* que la obra cumple respecto a lo otro está a su vez, por sí mismo, lleno de ideología, aunque sus formas no sean completamente expresables. A partir de ahí será posible reconstruir la estructura específica, pero advirtiendo que entre la ideología incorporada a los signos de la obra y los modos corrientes de producción ideológica existe siempre un *descarte*. Más inmediato será reconocer cómo *funciona* dicho *descarte* respecto a la realidad, de qué modo llega a comprometerse frente al

mundo y cuáles son las condiciones que permiten su existencia.

Queremos añadir una ulterior consideración. El preminente esfuerzo de gran parte del arte y de la arquitectura de vanguardia ha sido el de reducir, hasta anularlo, el *descarte* entre la obra y lo otro de la obra, entre el objeto y sus condiciones de existencia, de producción, de uso.

Pero también aquí, las ideologías invocadas como soporte para hacer arquitectura, o sometidas, presentan muchas facetas e invitan a menudo a una compleja operación de reconstrucción crítica. A una ideología que se plasma sobre el orden existente, de valor puramente documental, se contraponen en la historia por lo menos otros tres modos de producción ideológica:

a) una ideología *progresista* —típica de las vanguardias históricas— que indica, *apuntando sobre el único instrumento de la imagen*, un salto que lleva a una toma de posesión de la realidad global totalizadora: se trata de aquella vanguardia que constantemente ha rechazado cualquier mediación —como ha señalado Fortini⁹— y que, en la prueba decisiva de los hechos, se ha visto enfrentada con las estructuras de mediación del consentimiento que la han reducido a pura *propaganda*;

b) una ideología *regresiva*, es decir, una *utopía de la nostalgia*, perfectamente expresada —del siglo XIX en adelante— por todas las formas de pensamiento antiurbano, por la sociología de un Tönnies, por la tentativa de oponerse a la nueva realidad mercantilizada de la metrópolis con propuestas encaminadas a recuperar mitologías de origen anarquista o *comunitario*;

c) una ideología que insiste directamente sobre la reforma de aquellas instituciones primarias relativas a la gestión urbana, territorial o del sector edilicio y que anticipa no sólo verdaderas y propias reformas de estructura sino también nuevos modos de producción y un nuevo modo de la división del trabajo. Se trata, por ejemplo, de la tradición progresista americana, del pensamiento y de las obras de Olmsted, de Clarence Stein, de Henry Wright, de Robert Moses, de las tentativas actuales de gestión democrática de las transformaciones físicas de las ciudades y los territorios.

Está claro que no pretendemos proponer clasificaciones esquemáticas. A menudo la historia de una utopía regresiva desemboca en la refutación de las hipótesis iniciales y es típico el caso de la ideología antiurbana, que, con la obra de Geddes y de Unwin y su confluencia en los filones del *Conservationism* y del *Regionalism* americanos de los años 20, asume connotaciones inéditas, fundando las técnicas modernas de *planning territorial*. Del mismo modo, un extenso ciclo de obras —el ejemplo de un Le Corbusier es idóneo para ilustrar el caso— es valorable según distintos patrones de juicio, presentándose al mismo tiempo como un capítulo totalmente interior a la compleja vivencia de la vanguardia y como instrumento de reforma institucional.

Es importante no confundir los distintos planos de análisis. Es por tanto necesario cribar, con métodos diferenciados, los productos que interfieren, de modo diferente, en el cuadro del orden productivo. Lo especificamos: se podrá llevar a cabo un análisis puramente lingüístico de instalaciones como Redburn o las *Greenbelt Cities* del *New Deal* americano. Pero un método similar —el único válido para rendir cuenta históricamente de la obra de Melnikov o de un Stirling— resultaría inadecuado para situar dichas propuestas en su contexto, que es el de la relación entre renovación institucional de la gestión económica de los operarios públicos y la reorganización de la demanda a nivel edilicio.

A quien nos acuse de eclecticismo metodológico, responderíamos que no es capaz de aceptar el papel de transición (y por lo tanto ambiguo) que hoy asume una disciplina desmembrada y multiforme como la arquitectura.

Todo esto implica, una vez más, adoptar un sentido extremadamente amplio para el término *arquitectura*. Está claro que la validez de los análisis que proponemos es mesurable de un modo extremadamente particular en la edad moderna y contemporánea —desde la crisis del sistema feudal hasta hoy— atravesando, por lo tanto, acepciones del trabajo intelectual ligadas a las transformaciones de la economía edilicia, irreductibles a un denominador común único. Evitando la dificultad, podemos atribuir un significado perecedero y frágil al concepto de *arquitectura*. Es decir, será necesario destruir la artificiosa mitología conectada

al concepto de obra. Pero no, como propone Foucault, para establecer un inefable primado de la Palabra, pronunciada anónimamente, ni para sumar *slogans* queridos a la infancia del movimiento moderno, como el relativo a la indiferencia en comparación con las escalas de proyección¹⁰. Debemos señalar de inmediato que la propuesta —replantada hoy de distintas maneras, con acentos más o menos ingenuos— que expresa una lectura unitaria de la producción arquitectónica y de la urbanística es, en nuestra opinión, carente de sentido. Dando por descontado que entre historia del urbanismo (es decir, historia de las tentativas de control global del desarrollo urbano) e historia de la ciudad (historia de su dinámica real) hay una distinción precisa, una lectura apenas atenta del desarrollo de la arquitectura moderna revela el origen de muchas confusiones y de muchas especificaciones falsas. Cuando la vanguardia decidió coger de la realidad la propia voluntad nietzschiana de trascendencia se encontró con que tenía que definir el propio campo de intervención de la dinámica metropolitana. Pero —y aquí Fortini vuelve a tener razón— sin mediaciones. (Toda la historia del constructivismo soviético, desde las propuestas urbanas de Tatlin a las teorías *desurbanistas*, lo demuestra, y el caso de Le Corbusier lo prueba igualmente). Allí donde la arquitectura *radical* se ha comprometido en la gestión económica directa —el caso de los ayuntamientos democráticos de la Alemania de Weimar es un ejemplo— el peso de la ideología de origen ha jugado un papel determinante.

Pero la historia del urbanismo moderno no coincide en absoluto con la historia de las hipótesis de vanguardia. Por el contrario, como algunos recientes hallazgos filológicos han podido afirmar, la tradición del urbanismo moderno reside en bases construidas al margen de cualquier vanguardia y se centra en las teorías ochocentistas de Stübben, Baumeister, Ederstadt, en la praxis del Park Movement estadounidense o en el estudio del regionalismo francés e inglés¹¹. Se impone, pues, una nueva lectura de la relación de esta historia con aquella, paralela, a la ideología del movimiento moderno. Muchos mitos, siguiendo un método similar, están destinados a perecer.

Para los fines de nuestra exposición se nos impone una indicación metodo-

lógica: para desenredar una madeja de hilos artificialmente enredados entre ellos tendremos que disponer paralelamente muchas historias independientes, para después verificar, allí donde existan, las mutuas interdependencias. *El más allá* al que la arquitectura moderna, por definición, tiende, no se confunde con la realidad de la dinámica urbana. La *productividad de la ideología* se verifica reflejando los resultados en la historia de la política económica encarnada en la historia urbana.

Exigencia, por lo tanto, de más historias entrelazadas entre ellas, de más aproximaciones históricas integradas. No bastará tan siquiera el método de los *Annales*. En el plano de las estructuras de la didáctica y la investigación, servirían como instrumentos válidos departamentos universitarios de historia, capaces de acoger la globalidad de las disciplinas históricas, en una nueva aceptación del método interdisciplinar, aunque, en el estado actual, choque contra la viscosidad impuesta por las estructuras universitarias y por los académicos viejos y nuevos.

Estamos por lo demás convencidos que, cuanto hasta ahora hemos dicho, partiendo de problemas relativos al presente, puede proyectarse en el análisis histórico de los antecedentes inmediatos a él, es decir, sobre el ciclo histórico del clasicismo.

Robert Klein¹² ha definido las etapas de un proceso de *pérdida del referente* para el ciclo de arte moderno, y André Chastel ha apuntado justamente la afinidad entre la aproximación de Klein y la de Benjamin.

Esta contradicción (la agonía del referimiento y de su transformación caleidoscópica) —escribe Klein— *es, en un último análisis epistemológico, parangonable a las aporías del objeto del conocimiento. ¿Cómo se puede afirmar, más allá de la imagen, una norma no figurada, un telos de la figuración respecto al cual se mide la imagen? Antes o después es necesario rebajar esta referencia a la obra misma; es necesario terminarla con cualquier pensamiento que ponga fuera de sí un sujeto y un objeto y cuya última palabra, ya poco segura a causa de su postulado inicial, ha sido el psicologismo en filosofía y el impresionismo en arte.* La relación entre referente, valores y *aura* es inmediata. No se hace historia a partir de las tentativas actuales que pretenden reducir la obra al puro ejercicio del acto que cuida los procesos del

arte, ni se da historia de la tentativa llevada a cabo por la arquitectura moderna para echar abajo la barrera entre el lenguaje de las formas y el de la existencia si no es en contraposición dialéctica con el ciclo histórico del clasicismo. *Actualizar* ese ciclo no significa reducir Miguel Ángel a Wright o Borromini a Tatlin: significa, más bien, reconocer la profunda estructuralidad, individualizar, diacrónicamente, la cerrada sistematicidad. Pero significa también aprehender una doble característica: la aparición de un modo de producción intelectual con el que estamos llamados a hacer cuentas, y una concepción del lenguaje proyectada totalmente en dirección de los *referentes*, que ya la *dialéctica del Iluminismo* se había encargado de destruir.

Por eso, la historia del Clasicismo refleja las dificultades del arte contemporáneo: por eso, el método que estamos intentando poner a punto debe poderse aplicar, con las oportunas puestas a punto, a la prehistoria de la civilización burguesa. En otras palabras, el ciclo abierto por la racionalización visual introducido por el humanismo toscano puede funcionar de espejo retrovisor —un espejo en el que se reflejan los fantasmas de la mala conciencia actual— para una historia dispuesta a buscar los orígenes de la *Zivilisation* capitalista¹³.

Pero también el interior de una impostación similar, resulta necesario proceder a revisiones sustanciales del material historiográfico y de los criterios a adoptar, a fin de aprehender los nudos estructurales de las vivencias que nos interesan.

Vamos a intentar ejemplificar, en el ciclo de la arquitectura clasicista, algunos de los nudos.

Que exista una *productividad indirecta* para la rigurosa propuesta humanista de control racional de lo visual es indudable. Sin embargo, resulta menos profundo el tema de las consecuencias, sobre el desarrollo del pensamiento científico, de la instancia de neta separación del intelecto racional de la naturaleza. Separación necesaria, si el intelecto está llamado a intervenir directamente en las transformaciones de la realidad. Con esta clave, el problema historiográfico que surge es el de por qué, en el ciclo de la arquitectura clasicista, no se asiste a una verdadera relación entre innovación lingüística e innovación tecnológica, por lo menos en casos aislados y ex-

tremadamente particulares. (El caso de Leonardo y el de Guarini, por ejemplo.) Para aclarar este mismo problema, lo más útil no es una exploración de temas iconológicos —la iconología parece haberse convertido en el campo de acción privilegiado de un *nuevo idealismo historiográfico*¹⁴—, sino la individualización de una serie de temas que vean entrelazados de modo complejo elaboraciones ideológicas y transformaciones estructurales.

Vamos a citar algunos a modo de ejemplo:

A) La ideología de la innovación, en los *ingenieros* de los siglos xv y xvi: Aristóteles Fieravanti, Frá Giocondo y sobre todo Leonardo. Más allá de las investigaciones descriptivas, ya realizadas, este tema puede revelarse fundamental para trazar una historia de las *dificultades* que el pensamiento humanista ha encontrado en la tentativa de explicarse íntegramente, para reconocer, en otras palabras, qué resistencias encontraría un humanismo integral, al ir hasta el fondo de las propias premisas. Las relaciones de concomitancia y las estructuras económicas operantes se explorarán a fin de colocar con exactitud el papel de las propuestas innovadoras de Leonardo, que presuponen la existencia de una organización productiva coordinada y rigurosamente dirigida. No es, por lo tanto, un razonamiento clásico sobre la utopía, sino la tentativa de aprehender la prefiguración de un papel gestional del Estado —un Estado maquiavélico, aclaramos— en el desarrollo tecnológico y en el control racional del ambiente.

B) La verificación material de las consecuencias de la ideología racionalista, en comparación con las historias de dos talleres como si fueran antípodas: el relativo a la renovación de la basílica de San Pedro en Roma y el de El Escorial de Felipe II en España. La elección tiene sentido. Se trata de dos edificios simbólicos, de distinta manera, del ecumenismo católico, emblemas de la nueva universalidad de la Iglesia, y donde se ponen a la obra dos organizaciones antitéticas de talleres: San Pedro, financiado por toda la Europa católica, constituye la ocasión de entradas artificiales para la catastrófica economía de la capital pontificia. No es ninguna maravilla, pues, que el taller de la basílica de San Pedro sea totalmente irracional, realizado con

increíbles retrasos, lentitud, ineficacia burocrática y administrativa.

En El Escorial, por el contrario, trabaja como organizador Herrera, que introduce métodos de control del trabajo rigurosamente científicos. Herrera y Felipe II están todavía embebidos de filosofías herméticas y de sugerencias mágicas. Pero en la construcción de El Escorial se refleja más bien otra utopía: la que sueña Herrera empeñado en crear en España una Academia de Matemáticas bajo la protección real. La tentativa históricamente significativa es en este caso la de crear —en la España regresiva de finales del siglo xvi— lo que sólo la Royal Society logrará fundar en la Inglaterra del siglo xvii.

C) La respuesta arquitectónica a los grandes programas de transformación de las estructuras económicas en radios territoriales: por ejemplo, en las regiones vénéta favorecidas por los programas de bonificación del xvi. Significa introducir la obra palladiana en un contexto en el que se agitan a la vez ideas económicas de vanguardia y resistencias de naturaleza neofeudal, fermentos de ideologías heréticas y *rappels à l'ordre*, sugerencias científicas e involucraciones de origen aristocrático y antiburgués. Confrontar un sistema lingüístico rigurosamente celoso de la propia autonomía, como el palladiano, con semejantes contextos distintos, en el que disminuye y respecto a los cuales reacciona, tendrá el sentido de ensayar una productividad del universo humanista entero, allí donde él está llamado directamente a dar forma a estructuras de algún modo de *vanguardia*¹⁵.

Está claro que tales ejemplificaciones tienen valor interpretando el ciclo clasicista sólo como prehistoria de la crisis de los roles tradicionales atribuidos al trabajo intelectual. Crisis que constituye el centro de nuestros intereses historiográficos. Por eso el método propuesto contiene en sí la premisa de una nueva historia de la arquitectura contemporánea, basada sobre una elección de acontecimientos y de protagonistas fundamentalmente distinta de la empleada por las historias *clásicas*. En efecto, ya no podemos, a partir de la mitad del siglo xviii, preguntarnos simplemente cómo el trabajo intelectual se entreteje con las transformaciones productivas. Debemos más bien ha-

cer patentes los momentos en que una elección de proyección —cada vez menos de tipo lingüístico y cada vez más de tipo organizativo— contiene en sí las premisas de una reforma institucional en la gestión de las ciudades y de los territorios, o insiste directamente sobre la gestión y sobre las transformaciones de los modos de producción edilicia.

Hasta hoy, las lecturas que se han llevado a cabo de la historia de la arquitectura contemporánea han ignorado voluntariamente la correlación entre valores lingüísticos y transformaciones productivas. Se ha ignorado, en definitiva, el salto (la *ruptura epistemológica*, como lo definiría Foucault), que Benjamin sintetizaba con la fórmula de la *muerte del aura*¹⁶.

Y a este propósito, podremos hasta aceptar la advertencia formulada por Adorno. *La teoría del aura* —escribe¹⁷— *manejada de un modo no dialéctico, lleva a abusos. Puede permitir falsificar, volviéndola a acuñar como palabra de orden, la desarticulación del arte que se abre camino en la época de la reproducción técnica. El aura de la obra de arte no es sólo el ahora y el aquí de ella, según la tesis de Benjamin, sino todo lo que en la obra lleva más allá de su datación (...). También las obras desencantadas son algo más de lo que para ellas sería oportuno. El valor de exposición, que en ellas debería sustituir el aúlico valor de culto, es una imago del proceso de intercambio.*

El resultado de semejante actitud no modifica en realidad demasiado la tesis de Benjamin. El cual puede admitir tranquilamente que el *valor de exposición* sea *imago* del valor de intercambio, pero sólo en obras que no hemos incorporado íntegramente en el proceso. De la proposición adorniana se transparenta una nostalgia, que se hace evidente al final de su pasaje sobre *expresionismo* y *construccionismo: la categoría de lo fragmentario* —él concluye a propósito del contraste entre integridad y desintegración de la obra— *no es la de la singularidad contingente: el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que resiste a la totalidad misma*¹⁸. Más allá de la nostalgia, permanece el problema de *manejar de modo dialéctico la teoría del aura*, de volverla a llevar a los canales de un análisis comparado de las historias de los modos de producción formal, de recepción, de producción. Lo que la obra *expone*, incluso cuando parte de

querer desnudar el procedimiento de su hacerse, sólo es el lado menos vulnerable de su estructura. La aproximación semiológica podrá volcar sobre sí misma las leyes de producción de las imágenes¹⁹, pero el sacar a la luz las implicaciones de las imágenes pertenece a un método bien distinto de la disección de la obra.

El haber ignorado la necesidad de más métodos analíticos que entrelazar entre ellos ha conducido a un *impasse* historiográfico: en vez de aclarar las resistencias reales opuestas por las instituciones del sistema capitalista a las hipótesis de renovación global de arreglo físico del territorio, propuestas por la vanguardia, se ha preferido trazar historias internas al desarrollo de la ideología de la vanguardia misma. Con un resultado inevitable: la completa escisión de la historia del trabajo intelectual de la de las instituciones que la condicionan.

No vienen al caso las quejas sobre la *crisis de la arquitectura*, lo mismo que las veleidosas propuestas de *lenguajes anticlásicos*, aparecen cada vez más desfasadas e inoperantes. Cuando se quiera comprender el sentido de las transformaciones reales de la actividad de proyección será necesario construir una nueva historia del trabajo intelectual y de su lenta transformación en puro trabajo técnico (en, exactamente, *trabajo abstracto*).

Por lo demás, ¿acaso el productivismo de un Rodcenko, el trabajo de Mayakovsky para la ROSTA, las profecías de Le Corbusier y (por otro lado) de Hannes Meyes no habían ya planteado el problema de las transformaciones de la actividad artística en *trabajo* directamente insertado en la organización productiva?

Es inútil lamentarse sobre un hecho consumado: la ideología se ha convertido en realidad, aunque el sueño romántico de los intelectuales que se proponían regir el destino del universo productivo se ha quedado, lógicamente, en la esfera superestructural de la utopía. Como historiadores, nuestra tarea consiste en reconstruir con lucidez el recorrido real trazado por el trabajo intelectual, reconociendo las tareas contingentes a las que una nueva organización del trabajo puede responder, para quitar los obstáculos que el desarrollo capitalista se pone a sí mismo. Significa, lo repetimos, construir un nuevo modelo historiográfico, que alterne con el convertido en canon.

La influencia del pensamiento fisiocrático sobre las ideas de reforma urbana del siglo XVIII, el nacimiento y desarrollo de las *company towns* en el XIX, el nacimiento de la disciplina urbanista en la Alemania de Bismarck, las experiencias de Sir Patrick Geddes y de Raymond Unwin, y después de los administradores socialdemócratas y radicales de las ciudades alemanas (de Martin Wagner, a Fritz Schumacher, a Ernst May), la obra teórica y las investigaciones de la Regional Planning Association of America, la organización de las ciudades en la URSS de los primeros planes quinquenales, el contradictorio arreglo territorial realizado por el New Deal rooseveltiano, el Urban Renewal estadounidense de la época kennedyana, son los capítulos de una vivencia que ve ligados entre ellos muchos experimentos, todos dirigidos a encontrar nuevos roles a la obra de un técnico, que sigue siendo el arquitecto tradicional sólo en los casos menos importantes (aunque, a veces, más significativos lingüísticamente).

Y si alguien nota que, entre la historia bosquejada siguiendo esta cadena continua de temas y la de las *formas* de la arquitectura del movimiento moderno existe a menudo un descarte, responderemos que se trata del mismo descarte que opone la ideología de vanguardia al traducirse en *técnica* de sus mismas instancias. Un descarte que la historia no tiene poder de colmar, pero cuyo deber es acentuar y convertir en materia de conocimiento concreto y difuso.

Manfredo Tafuri

NOTAS

¹ Aunque parezca ajena al método que informa este ensayo, una observación de Foucault responde de algún modo a lo que expreso. «Es necesario concebir el discurso como una violencia que ejercemos sobre las cosas —escribe— en cualquier caso, como una práctica que les imponemos, y precisamente en esta práctica los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad. Otra regla, la de la exterioridad: no ir desde el discurso hacia su núcleo interno y oculto hacia el corazón de un pensamiento o de un significado que se manifiesten a través de él, sino que, a partir del discurso mismo, de su apariencia y de su regularidad, ir hacia sus condiciones externas de posibilidad, hacia lo que da lugar a la serie aleatoria de esos acontecimientos y que fija los lími-

tes.» M. Foucault, *L'ordre du discours*, París, 1970, traducción italiana en Torino, 1972, pág. 41.

² Considerando, por ejemplo, el texto de J. Tynjanov y R. Jakobson, *Voprosy izučenija literatury i jazyka*, en «Novyj Lef» (1927, núm. 12), los dos autores afirman que la correlación entre las series literarias y otras series históricas tienen sus propias leyes estructurales, a su vez sujetas a análisis. Frente al formalismo sklovskijano, aquí tenemos un reconocimiento de la autonomía del análisis del sistema de los sistemas, para relacionar con el descubrimiento del valor de la integración dinámica de los materiales como fundamento de la obra. Cfr. J. Tynjanov, *O literaturnoj evolucii*, en «Archaisty i novatory», Leningrado, 1929, págs. 30-47, ahora en Tzvetan Todorov (edición a su cargo). *I formalisti russi*, Turín, 1968, pág. 127 y ss. Cfr. también S. Bann and J. E. Bowlt (editors), *Russian Formalism*, New York, 1973. La relación entre el pensamiento de Mukarovsky y el de Tynjanov o Jakobson ha sido notada también en S. Corduas, *Introducción a J. Mukarovsky, La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Turín, 1971-Praga, 1966. Cfr. también de J. Mukarovsky, *Studie z estetiky*, Praga, 1966, traducción italiana Turín, 1973. Se ha observado que en estas obras (y en las de Karel Teige, todavía poco conocido en Italia) la extensión que se da al concepto de *serie extraestética* es completamente limitada y tradicional. (Véase la obra de Mukarovsky citada, pág. 250 y ss.) Todavía más limitada nos parece la utilización de la *Gestalt*, de las teorías de Piaget, Bense, de Ehrenzweig, hecha por Norberg-Schultz, en una tentativa de definir un método analítico comprensivo de la obra arquitectónica. Cfr. C. Norberg-Schultz, *Intentions in Architecture*, 1963, traducción italiana Milán, 1967.

³ Cfr. R. Barthes, *Critique et verité*, París, 1965, y S. Doubrosky, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, París, 1967. Pero el límite (y al mismo tiempo la máxima expresión) del *profundizar* en las metáforas de la obra, por parte de un Barthes, es verificable en las verdades *demiado verdaderas* expresadas en el volumen del mismo Barthes, *Le plaisir du texte*, París, 1973.

⁴ Véase a este respecto el capítulo *La arquitectura como un «objeto abandonado» y la crisis de la atención crítica*, en M. Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura*, Bari, 1973.

⁵ Hay que precisar que el estudio de las relaciones entre el artista y el compromiso es siempre dialéctico, en otras palabras, se contesta la homogeneidad del público, aunque, desde finales del siglo XIX en adelante, el anonimato aparente del público surge como motivo de angustia o como estímulo provocador para el artista. Todavía está por investigar la individualización de las alineaciones a menudo opuestas que, en la época renacentista o barroca, utilizan diversos artistas (o el mismo artista con fines diferentes) siguiendo estrategias culturales no carentes, la mayoría de las veces, de un fondo políticoreligioso. Un ejemplo elocuente para ilustrar el caso es el

- proyecto perseguido por Danielle Barbaro y una parte de los patricios vénetos, al oponer Palladio a Sansovino en el ambiente lacustre. Pero se podrían poner más ejemplos. El problema sigue siendo individualizar los elementos que caracterizan las estrategias culturales, perseguidas a menudo fuera de criterios estrictamente de mercado.
- 6 Cfr. W. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, en *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1971, traducción italiana en *Avanguardia e rivoluzione*, Turín, 1973. Una inaceptable lectura crítica del ensayo de Benjamin aparece en el texto de Jürgen Habermas, *Zur Aktualität Walter Benjamin*, Frankfurt, 1972, traducido en «Comunità», 1974, XXVIII, núm. 171, págs. 211-245.
- 7 Cfr. V. Sklovsky, *Chod Konja*, Moscú-Berlín, 1923, traducción italiana, *La mossa del cavallo*, Bari, 1967. Queremos subrayar la significativa anotación de Sklovsky a propósito de la oblicuidad del procedimiento artístico: «el caballo no es libre, se mueve de lado, porque le impiden el camino recto.»
- 8 Véase, en particular, de M. Bense, *Aesthetica*, Baden-Baden, 1965, y *Gerausich in der Strasse*, Baden-Baden un Krefeld, 1960. Cfr. el óptimo volumen de G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia*. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica, Roma, 1971.
- 9 F. Fortini, *Due avanguardie*, en «A. V.», *Avanguardia e neovanguardia*, Milano, 1966, págs. 9-21. La contradicción y el conflicto encarnados por el artista de vanguardia, escribe Fortini, «ignoran la dialéctica». Son «yuxtaposiciones o alternancias entre subjetividad absoluta y absoluta objetividad, entre racionalidad abstracta —o sea, rechazo del momento discursivo, dialogante, comunicativo, a favor de la asociación, de la memoria involuntaria y del sueño— y abstracta racionalidad, o sea, conocimiento por vía discursiva de la particular acepción naturalista y positivista de la idea de 'razón'. La vanguardia se refugia en un extremo o en otro o vive simultáneamente, de un modo bien conocido por toda la tradición mística.» (Op. cit., págs. 9-10.) Véase también de F. Fortini *Avanguardia e mediazione*, en «Nuova Corente», 1968, número 45, pág. 100 y ss. No se puede reparar todo el razonamiento de Fortini, pero retengamos que su interpretación de la vanguardia —tomada de un motivo de Lukács— pueda extenderse con posterioridad. Para la vanguardia, el rechazo y el asentimiento, no sólo no entran en dialéctica (a menudo el uno se esconde bajo el camuflaje del otro), sino que se sustraen a cualquier mediación respecto a la realidad, en la que, a pesar de todo, pretenden irrumpir. Esto puede dar lugar a importantes reajustes metodológicos en el estudio de las vanguardias históricas.
- 10 Semejante confusión metodológica es común tanto a la *urlatectura* enunciada por Zevi como a la poética —pero no lo olvidemos, que en este caso se trata sólo de una poética— de Samonà. Véase de él el reciente volumen *L'unità architettura urbanistica*, Milano, 1975. Sobre su significado, cfr. los ensayos de G. Ciucci, *La ricer-*
- ca impaziente*, y de F. Dal Co *Il gioco della memoria*, en el volumen *Giuseppe Samonà, 50 anni di architetture*, Roma, 1975.
- 11 Cfr. A. Fein, *Frederick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*, New York, 1972; D. Calabi y M. Folini (edición a su cargo), *Eugène Henard. Alle origini dell'urbanistica. La costruzione della metropoli*, Padova, 1972; F. Dal Co, *Dai parchi alla regione. L'ideologia progressista e la riforma della città americana*, en el volumen de A. V., *La città americana della guerra civile al New Deal*, Bari, 1973, págs. 149-314; G. Piccinato, *La costruzione dell'urbanistica. Germania 1871-1914*, Roma, 1974; M. Tafuri, *Le prime ipotesi di pianificazione urbanistica nella Russia sovietica: Mosca 1918-1924*, en «Rassegna sovietica», 1974, núm. 1, págs. 80-93.
- 12 R. Klein, *Le forme e l'intelligibile*, París, 1970, traducción italiana Turín, 1975, página 455. Sobre la relación Klein-Benjamin véase la introducción de André Chastel al volumen citado, págs. XI-XII.
- 13 Hay un magistral análisis diacrónico, en este sentido, en el ensayo de M. Cacciari, *Vita Cartesii est simplicissima*, en «Contropiano», 1970, núm. 2, págs. 375-399.
- 14 Una nueva y singular dimensión del método iconológico por parte de quien ha tenido el mérito de haber estado entre los primeros importadores de Panofsky en Italia, aparece en el breve artículo de E. Battisti, *Claude Bragdon: teosofia e architettura*, en «Psicon», 1975, núms. 2-3, págs. 147-152.
- 15 Una aproximación metodológicamente ejemplar, en este sentido, aparece en el volumen de L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, Vicenza, 1973.
- 16 Nos referimos, obviamente, al ensayo de W. Benjamin *Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Zeitschrift für Sozialforschung*, París, 1936, traducción italiana Turín, 1966. Queremos hacer notar que el consumo acritico del escrito de Benjamin ya ha producido mucho daño. Entre las tesis contenidas en *L'opera d'arte*, etc., y las expresadas en *Autor als Produzent* existe, por lo menos, un descarte, que está subrayado y no encubierto. Y sin embargo, no pensamos que tal descarte sea en sí contradictorio. Pasqualotto tiene cierta razón al criticar al Benjamin teórico de un *engagement* identificado con la adhesión total al dictado tecnológico. G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia*, op. cit.) Pero las contradicciones de Benjamin son dialécticas: el tema de la revolución de los modos de producción se puede despegar por las ingenuidades políticas y por las ansiosas expectativas de un exiliado de la Alemania nazi, lo que en Benjamin se presenta como pacificación de salto tecnológico y su introducción en la obra de arte hoy se traduce en nuevos términos. La innovación lingüística que en los nuevos modos y relaciones de producción está muy lejos de presentarse con un signo inmediato de clase obrera, como pretendía Benjamin. Pero las contradicciones nuevas que la obra, inscrita en el universo del desarrollo

capitalista, introduce en este último están en razón directa a su capacidad de desaparición de las contradicciones secundarias que el sistema capitalista reproduce de forma constante. El interés por los orígenes de la planificación y de su ideología en el siglo XIX tiene el valor de método. Una investigación semejante (cfr. la nota 11) está en grado de iluminar la relación directa entre *instancia de forma* e *instancia de reforma*. Un análisis excelente en este sentido aparece en el volumen de G. Teysnot, *Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance il giovane*, Roma, 1974. Desde este punto de vista no podemos estar de acuerdo con lecturas de la vanguardia histórica, literalmente demasado benjaminianas; véase, por ejemplo, el reciente volumen de G. Rondolino, *Laszlo Moholy-Nagy, pittura, fotografia, film* (Turín, 1975), óptimo desde el punto de vista filológico, pero que introduce valoraciones sobre la *politicidad* de la vanguardia tecnológica, de la que ya había dado razón el volumen citado de Pasqualotto.

17 T. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt a. M., 1970, traducción italiana Turín, 1975, pág. 66.

18 *Ibidem*.

19 Habría que recordar, sin embargo, todo lo que, hace ya algunos años, escribía la Kristeva, a propósito de la investigación semiológica. Aunque se parta de un marxismo bastante menos tecnológico que el de la autora, también se puede admitir que *la recherche sémiologique reste une recherche qui ne trouve rien au bout de la recherche (aucune clé pour aucun mystère, dirá Lévi-Strauss) que son propre geste idéologique, pour en prendre acte, le nier et repartir à nouveau. Ayant commencé avec comme but une connaissance —continúa la Kristeva— acaba elle finit par trouver comme résultat de son trajet une théorie, qui, étant elle-même un système signifiant, renvoie la recherche sémiotique à son point de départ: au modèle de la sémiologie elle-même pour le critiquer ou le renverser* (J. Kristeva, *La sémiologie comme science critique*, en *Théorie d'ensemble*, colección *Tel Quel*, París, 1968, página 83). Por lo demás, que la actividad semiológica sea *creativa* lo da por descontado gran parte de la crítica francesa. Menos evidente es, por las tentativas de traducción literal de la lingüística en el campo del análisis de los textos arquitectónicos. Recientemente, muchos de los aburridos equívocos en los que se habían complacido los estudiosos italianos de semiología arquitectónica han sido definitivamente dejados de lado en el volumen de E. Garroni, *Progetto di semiótica*, Bari, 1973. Con una parte de sus tesis sobre la inoportunidad de hablar de *lenguaje* a propósito de la arquitectura —a menos de que se trate de una metáfora— está el ensayo de D. Agrest y M. Gandelsonas, *Semiotics and architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work*, en «Oppositions», 1973, número 1, págs. 94-100. Un balance de las recientes investigaciones sobre la semiología arquitectónica aparece en el artículo de P. Lombardo, *Sémiotique: L'architectes'est mis au tic*, en «Architecture d'aujourd'hui», 1975, núm. 179, págs. XI-XV.