

02

¿De qué cosa hablamos cuando hablamos de Historia de la Arquitectura?

Consideraciones sobre su enseñanza en nuestra Facultad.



La temática que abre el interrogante del título gira alrededor de tres ejes de reflexión: las cuestiones historiográficas tal como se vienen desarrollando en las últimas décadas; la particularidad de la Historia con relación a la Arquitectura y su enseñanza hoy, en una Facultad de Arquitectura como la de Rosario.

Situarnos en este contexto local y contemporáneo implica, a nivel general, el reconocimiento del debilitamiento de los paradigmas fuertes, provenientes de matrices positivistas, así como, en particular, la exploración de ciertas líneas de trabajo, centradas en la observación, análisis y comprensión de los significados, abordando su estudio sistemático través de representaciones que, desde distintas vertientes, articulan nuestra comprensión y producción del espacio arquitectónico y urbano.

A su vez, la Historia, vinculada a la Arquitectura, presenta dificultades en el tránsito de las fronteras entre los diferentes tipos de prácticas: históricas, críticas y arquitectónicas. Si bien las tres son legítimas dentro del «campo» de la cultura arquitectónica, ofrecen recorridos diferentes y, sobre todo, desarrollan técnicas y procedimientos propios y su vinculación se establece a partir de mediaciones y tiempos diferenciales. Su enseñanza pretende además deslindar la producción historiográfica en sí (propia del ámbito investigativo) de su contribución a la epistemología del proyecto.

The subject that opens the title question turns around three axes of reflection: historiography as have been developing in recent decades; the particularity of history in relation to the architecture and his teaching in a school of architecture, today the Rosario issues.

Situate ourselves in this local and contemporary context implies, at a general level, the recognition of the weakening of the strong, positive arrays from paradigms as well as, in particular, the exploration of certain lines of work, focusing on monitoring, analysis and understanding meanings, addressing its representations that, from different sides articulate our understanding and production of architectural and urban space through systematic study.

In turn, history, linked to the architecture, presents difficulties in the transit of the boundaries between the different types of practices: historical, critical, and architectural. While the three are legitimate in the "field" of architectural culture, offer different tours, especially developed techniques and procedures, and their relationship are established from mediations and differential times. His teaching, aims to further establish the historical production itself (own investigative scope) of its contribution to the epistemology of the project.



Autores

Dra. Arq. Bibiana Cicutti

Instituto de Historia de la
Arquitectura (IDEHA).

Facultad de Arquitectura

Planeamiento y Diseño

Universidad Nacional de Rosario

Argentina

Palabras clave

Contemporaneidad

Cultura

Educación

Proyecto

Representaciones

Key words

Contemporaneity

Culture

Education

Project

Representations

La temática que abre el interrogante del título gira alrededor de tres ejes de reflexión: las cuestiones historiográficas tal como se vienen desarrollando en las últimas décadas; la particularidad de la Historia con relación a la Arquitectura y su enseñanza hoy en una Facultad de Arquitectura como la de Rosario.

Situarnos en este contexto local y contemporáneo implica, a nivel general, el reconocimiento del debilitamiento de los paradigmas fuertes, provenientes de matrices positivistas así como, en particular, la exploración de ciertas líneas de trabajo centradas en la observación, análisis y comprensión de los significados, abordando su estudio sistemático través de representaciones que, desde distintas vertientes, articulan nuestra comprensión y producción del espacio arquitectónico y urbano. A su vez, la Historia, vinculada a la Arquitectura, presenta dificultades en el tránsito de las fronteras entre los diferentes tipos de prácticas: históricas, críticas y arquitectónicas. Si bien las tres son legítimas dentro del «campo» de la cultura arquitectónica, ofrecen recorridos diferentes y, sobre todo, desarrollan técnicas y procedimientos propios y su vinculación se establece a partir de mediaciones y tiempos diferenciales. Su enseñanza pretende además deslindar la producción historiográfica en sí (propia del ámbito investigativo) de su contribución a la epistemología del proyecto.

Desde una perspectiva interpretativa y crítica, estas cuestiones –presentes tanto en nuestra práctica historiográfica como en la enseñanza de grado y posgrado– se constituyen para esta ocasión en objeto mismo de reflexión.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO

Reconocer el territorio propio de la Historia de la Arquitectura hace no sólo a una cuestión de valoración de la disciplina que nos ocupa sino a la incumbencia de ésta en el proceso proyectual. A nivel cotidiano, y con frecuencia, se presenta el falso dilema: ¿enseñar Arquitectura desde la Historia? o ¿enseñar Historia en la carrera de Arquitectura? Frente a esto, decimos que enseñamos Historia de la Arquitectura, con su propio estatuto disciplinar, lo cual implica una efectiva contribución a la formación del arquitecto, no con un carácter instrumental, directo, sino, más bien, estructural, substancial a la construcción del pensamiento arquitectónico.

Ante todo, señalamos que cuando hablamos de Arquitectura no nos referimos sólo a las obras, a los proyectos. En realidad, el falso dilema se presenta con relación a una idea «profesionalista» de la carrera que equipara «construcción» con «arquitectura», en forma excluyente. Nos referimos, en cambio, a un campo más amplio, denominado «cultura arquitectónica», el que se inscribe en un trabajo colectivo de exploración, reiteración y difusión de prácticas e ideas ejecutado no sólo por los proyectistas, historiadores y críticos, sino por actores provenientes de distintas disciplinas, operadores del habitar, desarrolladores urbanos, funcionarios, usuarios, etc. Los objetos proyectuales, artísticos, no forman parte de este universo si no es por la mediación de la escritura, de la reproducción visual, de la enseñanza en la Universidad, de la comunicación pública. El abordaje del proyecto de arquitectura –el proyecto en sí– es una instancia específica de conocimiento: se conoce a través del proyecto y, como cualquier otra instancia (la de la producción plástica, la de la historia, como la del conocimiento en general), es multidireccional, se construye socialmente. Es en estos términos que entendemos que se construye el pensamiento arquitectónico, donde la Historia juega el rol de reproductora de la profesión al legitimar ciertos debates, efectuar algunos recortes, ignorar o destacar prácticas y productos, tanto como sus modalidades de reconocimiento y aceptación en determinado momento histórico.

Hace unos años, en ocasión del homenaje que nuestra Universidad brindó al arquitecto Clorindo Testa, señalábamos el valor de su producción plástica y arquitectónica como elementos «desestabilizadores» de una profesión sumida en el funcionalismo mecanicista o en la «racionalidad» derivada en la repetición indiscriminada y abstracta del factor de la renta inmobiliaria. Y, además, nos permitimos relacionar esa capacidad provocativa y experimental de su obra con el rol que, a nuestro juicio, debe asumir nuestra disciplina dentro de la práctica proyectual.¹

Como docentes, nuestro desafío consiste en poner en evidencia ese proceso, en desactivar los discursos naturalizados, cristalizados, y poner a disposición las evidencias necesarias que movilizan la pregunta, la duda, el elenco «otro» de opciones posibles.

Es en esta permanente construcción y erosión de los bordes (del concepto, del texto, de la obra) donde se desarrolla la práctica histórica. El propio estatuto de la Historia no se pone en discusión, aunque tampoco se recluye ligeramente en su refugio solitario y complaciente. Por el contrario, planteamos desarrollar una actividad histórica en tanto práctica de articulación, convalidación, refutación con la práctica y teoría del proyecto, en tiempos y oportunidades no necesariamente inmediatos.

Así, los límites de lo que llamamos arquitectura no se circunscriben al territorio del «autor» sino a un espacio de debate, a un territorio construido por determinaciones propias: la disciplina, la profesión, la enseñanza. Entendemos que las prácticas proyectuales se inscriben dentro de múltiples configuraciones que organizan, de modo sistemático o no, los procedimientos. Estas configuraciones son construcciones que, al igual que la historia en sí, se develan situacionalmente, esto es, en una institución, en un lugar.

También aquí queremos hacer una distinción entre el «hacer historia» y «enseñar Historia». Lo primero, como práctica específica que acontece en nuestros Proyectos de Investigación, con las modalidades y convenciones que son propias del género; y lo segundo, tensionado por el compromiso que implica la carrera de arquitecto. Consecuentemente, como docentes de Historia de la Arquitectura, asumimos varias cuestiones:

- 1) El redimensionar los contenidos de las asignaturas a fin de dar lugar al aprendizaje efectivo de capacidades indispensables para el proyecto (interpretación, argumentación, proposición).
- 2) Habida cuenta de que se trata de un área de conocimientos específicos, pero que al mismo tiempo se referencia en saberes de otros campos, esta condición «dependiente», más que plantearse como una dificultad, se revierte como posibilidad de enseñanza orientada a fortalecer la capacidad de generalizar, trasladar y aplicar conocimientos y habilidades que promuevan un aprendizaje significativo y, por lo tanto, efectivo.
- 3) Que la Historia no sustituye la enseñanza de teoría ni el proyecto, ni se pretende. Como forma de conocimiento, sintoniza con la práctica proyectual: hipotetiza, intuye soluciones, problematiza temas, trabaja con variables disciplinares y extradisciplinares, procesa e interpreta documentación, estructura y controla decisiones y conclusiones, etc. Es una práctica que estimula al proyecto pero que de ningún modo se propone «enseñar a proyectar».

Nos interesa entonces, desde la Historia de la Arquitectura, situar a los alumnos en el conocimiento de los procesos que han ido constituyendo y definiendo históricamente la disciplina y determinando las condiciones de su práctica actual, sus modalidades de percepción, su materialidad.

Nos interesa, entonces, desde la Historia de la Arquitectura, situar a los alumnos en el conocimiento de los procesos que han ido constituyendo y definiendo históricamente la disciplina y determinando las condiciones de su práctica actual, sus modalidades de percepción, su materialidad.

Llegados a este punto, y en función de determinar el lugar de los materiales de la historia en el proyecto (teorías, prácticas, imágenes, textos), resulta conveniente despejar el rasgo de negatividad que suele atribuírsele a la idea de «copia». Negatividad que se relaciona generalmente con concepciones que, embarcadas en la búsqueda de lo único e irrepetible, mitifican lo original y lo único de la producción artístico-cultural.²

1. «Clorindo Testa revisitado», otorgamiento de la Universidad Nacional de Rosario del Doctorado Honoris Causa al Arquitecto Clorindo Testa, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 2008.

2. Estas reflexiones tienen su desarrollo en la tesis doctoral defendida en 2005 y publicada posteriormente en Cicutti (2007).

La cultura, hemos señalado, es, por definición, «un modo de reproducción». Su naturaleza es cambiante, incorpora y desecha, construye y corroe límites. En su acepción corriente, el término «reproducción» implica «hacer una copia»; no obstante, en ciertos campos, como la Biología, se entiende como la creación de un nuevo organismo dentro de la misma especie. En el ámbito de la cultura, el grado de autonomía de este proceso es, con mayor motivo, relativo.

Gran parte de la Historia general, y de las especializadas en Arte o Arquitectura, dan cuenta de los precedentes y las continuidades en los acontecimientos histórico-sociales, como procesos naturalizados; no siempre se revela que el acceso, la selección y especialmente la distribución del conocimiento están mediados socialmente y, en algunos casos, directamente controlados por las instituciones o por el propio grupo social. La historiografía que ha juzgado habitualmente nuestros productos culturales ha tomado como parámetro las manifestaciones de la modernidad producidas en los países centrales, fundamentalmente, los enclaves y momentos de excepcionalidad donde se produjeron las innovaciones y rupturas, sin atenerse a los procesos concretos de reproducción y control y, también, de resistencia.

Si bien es posible observar a lo largo de la historia alteraciones radicales –ya sea en los elementos formales o productos (artísticos, arquitectónicos, etc.)– como en las relaciones con los públicos y las instituciones, la ruptura resulta, de por sí, una excepción.

El caso de Clorindo Testa, que mencionamos, resulta una vez más esclarecedor: no puede decirse que su obra no sea innovadora, pero su idea de ruptura (o su procedimiento) resulta atravesada por continuidades diversas: desde las imágenes de su infancia y lugares remotos hasta la recurrencia a los mitos urbanos y al grito primigenio. Como advierte Raymond Williams: *Las rupturas tajantes son las más fáciles de detectar pero en la práctica gran parte de las innovaciones formales se producen en forma desigual y a lo largo de un prolongado período de tiempo. (...) la forma antigua está sometida a una gran tensión ya que existen elementos nuevos que son incompatibles o no asimilables.* (Williams, 1981:185-86).

Esto evidencia la necesidad de acercamientos más precisos en la definición del concepto de «lo moderno», contemplando estas relaciones en su justa dimensión, más aún, cuando esta noción se «disuelve» al alejarse de los procesos de industrialización de los centros europeos y de la lógica de la razón ilustrada, asumiendo la ambivalencia y la ambigüedad como elementos propios del proyecto moderno.

LA MODERNIDAD PERIFÉRICA COMO TEMA CONVOCANTE

Las modificaciones de nuestro Plan de Estudios concretadas en 2008 avanzaron en algunas precisiones y recortes básicos sobre ciertos vacíos conceptuales en el área de Historia de la Arquitectura.

Al respecto, el Plan reitera las indicaciones de orden general. En principio, establece que las «Áreas» (Teoría y Técnica del Proyecto, Historia de la Arquitectura, etc.) se constituirían *«como aquellos núcleos disciplinarios para que, en su conjunto, resultaran funcionales a la formación universitaria del arquitecto y, en su autonomía, útiles a la formación, avance y producción de conocimientos desde campos de acción netamente diferenciados»*. Aunque distante de ser hoy una realidad, en el momento de la formulación del Plan 85, en los años de apertura democrática, no sólo se reivindicaba –y se asumía– la producción teórica para todos los campos del conocimiento arquitectónico, sino que se reclamaba un horizonte propio para cada uno, con procedimientos y pertinencias específicas; pero sobre todo se desestimaba la pretensión de restitución del las áreas en una práctica integradora (los Talleres de Proyecto). Se trata de definiciones en el área que venimos demandando desde hace años en las distintas instancias de seminarios curriculares, encuentros docentes, etc. Básicamente, la referencia que nos ofrecía al respecto el anterior Plan 85 para demarcar Historia I y II resultaba sumamente lábil al establecer como marco de referencia un contenido extremadamente amplio extraído de la Historia Económica.³

3. Para Historia de la Arquitectura I: *«La expansión del capital comercial»* y *«Las revoluciones burguesas»*. De igual modo, para Historia II, *«La consolidación de las áreas centrales y marginales en relación a la división internacional del trabajo»*; *«Los movimientos de reacción a la estructura de producción internacional»* y *«La estructura mundial determinada por el capital financiero internacional»*.

Ahora sí los contenidos a desarrollar se circunscriben alrededor de cuestiones disciplinares: la puesta en discusión de las nociones que sustentaron el «ciclo clásico», derivaciones y consecuencias; emergencia de nuevos problemas, etc (Historia I), y «el debate sobre el concepto de modernidad en Arquitectura como parte de procesos culturales, económicos, sociales y políticos amplios y los intentos por codificar las experiencias modernas» (Historia II). No aparecen cambios en la definición del campo de estudio particularizado de Historia III, reiterando literalmente que, por pertenecer al Ciclo Superior o Propositivo, sigue librado de cada Taller, «*como propuesta ad hoc para los objetivos que le sean propios*», pero dejando expresamente sentado que con esta asignatura debe efectuarse «una revisión crítica de la experiencia precedente»: Historia I y II.

No obstante, debemos señalar algunas dificultades desde nuestra posición como grupo docente que viene trabajando como Taller desde 1994. Una, de orden didáctico –por no decir ideológico– que se relaciona con la dificultad de abordar estas categorías historiográficas y, más aún, pretender que sean discutidas por los alumnos sin contar con los materiales necesarios (conceptos previos, instrumentos metodológicos, conocimientos históricos básicos, etc.). La segunda, que nos parece fundamental, se refiere a que la mirada de estas categorizaciones (Ciclo Clásico, Modernidad), como todos sabemos, es de procedencia eurocéntrica, y dificulta buena parte de la valoración y comprensión de nuestra historia.

Respecto de la primera, o bien debemos incluir una serie de conceptualizaciones previas al «Ciclo clásico» (concretamente, anteriores al siglo XV), o riesgosamente convertir la materia en una suerte de «teoría crítica» y, en ese caso, convendría hacer un desfase en cuanto a su dictado en el desarrollo curricular (esto es, claramente, incluir las Historias en el Ciclo superior y final de carrera).

La segunda entiende que, aunque desde principios del siglo XX la convulsión de los órdenes sociales y las instituciones –junto a la extensión de determinadas prácticas (político-institucionales, técnico-científicas, educativas, urbanas, etc.)– produjeron una creciente penetración de significados de la modernidad en el teji-

do social, la construcción de las «sociedades modernas» se originó en estas prácticas y, fundamentalmente, de sus discursos. En este sentido, esta ruptura discursiva instituyó las ideas modernas como significados imaginarios para los individuos y las sociedades, y dio lugar a nuevos tipos de temas y conflictos sociales y políticos. En América Latina, las ciudades experimentaron este proceso con respuestas divergentes a la relación mimética centro-periferia, y Richard Morse destaca la existencia de casos, «*tanto de predisposiciones como de resistencias capaces de rechazar, avivar o metamorfosear la inspiración modernista*». Al respecto, no puede afirmarse que la periferia refleje el centro. Una imagen especular no tiene otra razón más allá de la gratuita inversión simétrica que desestima la posibilidad de reconocer una lógica interna. Lógica que se articula con una complejidad que no es fácil de asimilar por los esquemas y categorías de análisis tradicionalmente circulares (Morse, 1985:40).

En este sentido, Pierre Bourdieu, nos ofrece un instrumento metodológico efectivo, ya que contempla una didáctica de la complejidad. Refiriéndose, en principio, al campo literario,⁴ el autor define un sistema de relaciones que incluye obras, instituciones mediadoras (museos, galerías de arte, fundaciones, academias, salones, premios, etc.) y agentes (artistas, profesionales, profesores, críticos, mecenas, coleccionistas, curadores, etc.), los cuales están determinados por su posición dentro del campo. Estas «propiedades de posición» resultan irreductibles a las propiedades intrínsecas de las obras, instituciones y agentes, determinando las posibilidades e imposibilidades de emergencia.

El campo se comprende, entonces, como una entidad relativamente autónoma, aunque también relativamente dependiente, respecto del campo económico y del campo político. Esta condición dual –autonomía/dependencia– es fundamental para la comprensión tanto de nuestro territorio como de nuestros productos culturales. Ninguna obra literaria, científica o arquitectónica, ni su escritor, su productor, se conectan con la sociedad global de manera directa, sino a través de la estructura del campo que les es propio.

4. El propio Bourdieu, expresamente, nos habilita a extender el concepto al campo científico, artístico y –por qué no–, arquitectónico o urbanístico: «*El lector podrá, a lo largo de todo el texto, sustituir escritor por pintor, filósofo, científico, etc., y por artístico, filosófico, científico, etc. (...) lo que no significa que ignoremos las diferencias entre los campos*» (Bourdieu, 1995:318).



Figura 1 | Ilustración de Jean Van der Straet, 1619, reproducida por Michel de Certeau en el prólogo a *La escritura de la Historia*, donde comenta: «Es una colonización del cuerpo por el discurso del poder, la escritura conquistadora que va a utilizar el Nuevo Mundo como una página en blanco (salvaje) donde escribirá el querer occidental» (DE CERTEAU, 1993).

Si la cultura constituye y es constituida por el orden social, el campo es, por lo tanto, un espacio de lucha por la definición misma de la cultura. Dice Pierre Bourdieu: «La cultura es una forma de dominación, pero también una forma simbólica por medio de la cual ordenamos y construimos nuestra comprensión del mundo». Funciona como capital simbólico, objetivada en libros, obras, etc.; institucionalizada, por medio de acreditaciones, diplomas, etc.; o incorporada al *habitus*, como esquemas de percepción, evaluación y acción.

Estas contradicciones y discrepancias internas propias de la heterogeneidad sociocultural tienen la dificultad de abordar las diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente y en el reconocimiento de la hibridez de sus formaciones sociales. Estos conflictos claramente se expresan en el plano de lo arquitectónico y lo urbano: ciudades que se modernizan, al

mismo tiempo, con una expansión restringida del mercado, con democratización sólo para minorías, con renovación de las ideas pero de escasa incidencia en los procesos sociales, produciendo inevitables desajustes entre «modernización» y «modernismo». La diferenciación en el campo cultural (ciencias, artes, tecnología, religión) como rasgo primordial de la modernidad, en Latinoamérica, responde, tanto a un modelo dependiente como al momento histórico en que la modernidad se expande junto a la apertura a la política de masas y al desigual avance de los diversos sectores sociales. Por lo tanto, este desfase se traduce en la segmentación tanto de la producción como de las formas de participación y consumo de la cultura. En síntesis, el acercamiento de las ciudades latinoamericanas a la modernidad tiene poco que ver con una historia de las ideas pretendidamente modernas desarrollada por la

ilustración europea y más relación con el carácter de sus propias instituciones, agentes, tecnologías de producción, circuitos de transmisión y la conformación de lo que se denomina «cultura de masas».⁵

Este interés centrado en la modernidad desde nuestra situación latinoamericana es el que determinará el recorte o, al menos, el dimensionamiento de los contenidos de las asignaturas.

En definitiva, aquellas definiciones establecidas en 2008 vienen a llenar un «vacío» disciplinar, pero lo hacen sólo parcialmente y, al mismo tiempo, con la persistencia de ciertos axiomas acuñados en la primera época de reorganización académica, correspondiente a la vuelta a la democracia, hace más de veinticinco años. Para el nuevo Plan, el objetivo de Historia sigue siendo la «construcción de interpretaciones».⁶

A pesar de la insistencia en la necesidad de la apertura crítica, la renuncia a las pretensiones de emprender un análisis de lo real como una totalidad omnicompreensiva, la letra no condice con aquello de que la función del historiador es descifrar e interpretar, o al menos se pone en duda. Si la Historia de la Arquitectura es entendida –y aquí reproduce el texto del Plan anterior– «como construcción de interpretaciones (...) como múltiples historias», lo que implica no «encontrar el sentido» (certeza) sino «poner un sentido en relación» (interpretación),⁷ no podemos dejar de suponer la existencia de un relato –o varios– fundantes que el docente asume –y transmite– conscientemente o no a los alumnos, que inevitablemente deben entrar en el juego autoritario de la respuesta plausible.

No es una novedad que ciertas posturas radicalizadas de los años '70 son hoy insostenibles a la luz de los acontecimientos políticos de los últimos treinta años y a la declinación de los supuestos ideológicos «fuerzas», más aún considerando ciertos debates abiertos con posterioridad. La discusión del Plan, y particularmente del Área de Historia de la Arquitectura (cuyo protagonismo fue y sigue siendo relevante), estuvo signada desde las primeras formulaciones del Plan 85 por la corriente crítica denominada «negativa» (en obvia alusión a Adorno y la Escuela de Frankfurt) viabilizada por la Escuela de Arquitectura de Venecia: Franco Rella, Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co. Y sin que ello implique una impugnación en bloque a su obra, no podemos

obviar que, para algunos observadores, por ejemplo, el «proyecto histórico» de Manfredo Tafuri⁸ significó un punto de inflexión a partir del cual se produjo en el autor una nostálgica retirada hacia los estudios alejados de lo contemporáneo (Ignasi de Sola Morales) o que su apuesta es, no sólo a la microhistoria, sino a los «juegos de paciencia» (Víctor Pérez Escolano). Otros, con mayor dureza, advirtieron que dicho proyecto, constituyó la aceptación explícita de los límites y la «inefectividad de las mismas páginas que siguen a continuación y el reconocimiento en la impotencia por comprender e intervenir en el mundo así como la remisión de la modernidad a un único relato eurocéntrico, el Renacimiento Italiano» (Joseph Quetglas).

Tomando la distancia del caso, en nuestro Taller decimos que la historia es parte de la realidad que trata y, como tal, puede ser captada como actividad humana, como práctica. Si la historia no pertenece a la esfera de lo dado que espera ser descifrado y revelado, es entonces una práctica cuyas modalidades dependen de las variaciones de sus procedimientos técnicos, las imposiciones del lugar social y la institución del saber donde es ejercida, incluso de las reglas que gobiernan la escritura, la producción y recepción de las imágenes. En definitiva, como dice Roger Chartier, la historia no espera ser interpretada, es producida.

Así, la historia se encuentra circunscripta por dimensiones que le son propias: la profesión, la observación, la enseñanza. Este contexto de «producción» determina los intereses, las preguntas, los métodos (prácticas y leyes de un grupo). El grupo produce el discurso, hace al historiador. Es por ello que el cuerpo social impone límites, desde el propio lugar desde donde se habla hasta el modo del objeto del que se habla. Es ese «lugar» que, desde el presente, hace «pensables» a cada sociedad determinados objetos, determinados recortes, instrumentos. Es la condición de posibilidad.

Cuando emprendemos un estudio histórico, ya sea en un proyecto de investigación o como parte de la enseñanza, elaboramos un sistema que condiciona y posibilita la práctica histórica. Al definir el «estado de la cuestión», las fuentes, los «nombres propios» que lo legitiman, el recorte espacial-temporal, etc., inscribimos nuestro trabajo en un conjunto, en problemáticas exploradas por el grupo en que nos incluimos. Nada es

5. Brunner, en su ya clásico texto: «Entonces, ¿existe o no la modernidad en América Latina?», sintetiza en cuatro tesis las posiciones que, desde distintas vertientes y con diferentes consecuencias, interpretan las modalidades de imposición de la modernidad en América Latina. En Calderon, F. (comp.). *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*, CLACSO, Buenos Aires: La técnica, 1988.

6. Dice el documento (reiterando literalmente el texto del 85) en el punto V.3.5: «Es objetivo general del Área es interpretar el transcurrir histórico desde y para el presente, definiendo como campo significativo de acción la problemática de la arquitectura en el país (...) Historia de la Arquitectura es entendida como construcción de interpretaciones».

7. Resulta evidente la cita textual de formulaciones de F. Rella, que en su momento constituyeron en gran parte la base de discusión de la Comisión de Plan 85.

8. Nos referimos a la introducción de *La esfera y el laberinto*. En marzo de 1994 se realizó en el Colegio de Arquitectos de Cataluña un ciclo en homenaje a Manfredo Tafuri del que participaron J. M. Rovira, I. De Sola Morales, V. Pérez Escolano, C. Sambricio, F. Marías y J. Quetglas, publicado en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* nº 210, 1995. Este último reedita su versión bilingüe en: *Escritos colegiales*, ACTAR, Barcelona, 1997, pp. 252-286.

casual, mucho menos «ingenuo»; el relato histórico no es, como dice Chartier, un relato de ficción. Ofrece los instrumentos necesarios para su contrastación: aspira a su verificabilidad, de ahí su pretensión de cientificidad, pero nunca de constituirse en estatuto de verdad. Al producir un cuerpo de enunciados que permiten controlar las operaciones, supone el empleo de técnicas y métodos que definen su propio oficio y reglas que inscriben la producción historiográfica, y que nosotros, en nuestra práctica docente, no podemos ignorar y, mucho menos, ocultar.

En cuanto al procedimiento, en reemplazo del análisis simbólico que trata de reconocer un sentido dado y oculto, nuestra práctica como historiadores consiste en construir modelos impuestos por decisiones propias –y es aquí donde el «hacer» y el «enseñar» se conjugan–, en reemplazar el estudio del fenómeno concreto por el del objeto teórico y juzgar su valor científico por su campo de preguntas y los límites de la significabilidad asignados.

Hay una «coherencia inicial» en el modelo que construimos (objetos y unidades de análisis, categorías), pero la práctica histórica se constituye como un trabajo permanente al «circular alrededor de las racionalizaciones adquiridas»: tiende a poner en evidencia los límites del modelo, a transformar dichos límites y diferencias en problemas a tratar. El trabajo del historiador que «hace» la Historia y del estudiante que «aprende» Historia resulta ser un trabajo de desviación, de constante desplazamiento, de re-producción.

LA IMAGEN COMO ENTRADA AL CONOCIMIENTO HISTÓRICO

Ahora bien, los materiales que son propios de la historia, esto es, documentos, testimonios, textos, representaciones, demandan instrumentos de análisis que le son propios, y las vinculaciones que pueden establecerse requieren –además de rigor y pertinencia– la identificación de los mecanismos y modalidades de circulación, transmisión, continuidad y discontinuidad, etc. Habitualmente, la Historia de la Arquitectura se plantea como una vinculación sin mediaciones desde la Historia «a» la Arquitectura, desde el texto «a» la imagen.

La imagen, cuya relevancia queremos resaltar para la enseñanza en una Facultad de Arquitectura y, particularmente, con relación a la naturaleza misma de la Historia, de la Historia de la Arquitectura. La relación especular, causa-efecto, macro-micro, global, local, propia de los enfoques mecanicistas, implica el tratamiento extremadamente sobredimensionado de los contenidos «teóricos» o «temáticos», de los cuales por un proceso deductivo, más o menos forzado, se «revela» el sentido de las obras, textos, acontecimientos. Invertir este esquema es nuestro propósito. Propósito que venimos desarrollando en el trabajo de investigación de estos últimos años y cuyas derivaciones hemos experimentado en nuestros pacientes alumnos de las últimas generaciones.

A un nivel más general, el tema de la restitución del estatuto conceptual de la imagen ha cobrado sumo interés en la historiografía del arte contemporánea, apuntando al reconocimiento de su condición productiva, tanto como a su capacidad de apertura a otros planos del conocimiento. Estas consideraciones desarrollan toda una corriente de pensamiento –que podemos incluir en los *Estudios Culturales*– que intenta revertir la «posición» del objeto de estudio. Así, no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones (contradictorias) por las cuales los individuos le dan sentido al mundo que les es propio.

La relectura de los textos de Walter Benjamin sobre la experiencia urbana contribuyó notablemente a promover estos estudios culturales, donde se renuncia a entender las representaciones como algo «subjetivo» y, contrariamente, a las prácticas materiales como «objetivas». La Arquitectura no surge estrictamente de la disposición de masas sino del montaje de diferentes percepciones que se producen en la medida en que se recorre la ciudad.

Distintas vertientes trabajan el conocimiento histórico basado en las relaciones entre textos, imágenes, ceremonias, prácticas sociales y culturales. Estos aportes, en sintonía con la tradición anglosajona y francesa (Raymon Williams, Pierre Bordieu, Roger Chartier y Louis Marin), reúnen las investigaciones del Instituto Warburg con la vertiente italiana, más reciente, de Carlo Ginzburg. En tanto, José Emilio Burucúa –entre otros– destaca la trascendencia del pensamiento de Aby Warburg, quien, a principios de siglo XX, marcó un punto de inflexión importantísimo en su propia disciplina, enfocada hacia los procesos históricos desde los cuales se construyen las modalidades de percepción y representación. Más allá de la tradición formalista-visualista que lo atraviesa, nos interesa rescatar lo que pudo ser un interesantísimo proyecto, el cual, según sus biógrafos, quedó trunco: construir el Atlas al que llamaba «la memoria de la civilización europea» constituido fundamentalmente por imágenes, lo que podríamos considerar como un claro antecedente del *Passagen werk* de Benjamin, ya que Aby Warburg apelaba a la construcción de un «pensamiento visual», no discursivo o, al menos, secundariamente discursivo.⁹

Esta ponderación de la imagen como acceso al conocimiento es particularmente pertinente en la enseñanza en la Facultad de Arquitectura, donde el proyecto mismo de Arquitectura parte de una representación viva. En el ámbito propio de la exploración del proyecto es, como señala Helio Piñón, el modo específico de constituirse la forma a través de la acción del sujeto, conformando el testimonio de las particulares condiciones técnicas y sociales. En consecuencia, la indagación sobre las obras se vale de la utilización intensiva de los medios con los que el arquitecto procesa –es decir, los propios de la representación gráfica, el dibujo y la imagen– para investigar distintos aspectos del proceso de concepción de la obra y su materialización.

Desde esta posición, no se trata entonces de reducir las imágenes visuales a un registro de información, sociológico o político, que complementa o ilustra el discurso teórico. Se trata, aunque conscientes de la necesidad de generar los instrumentos metodológicos adecuados, de legitimar la propia identidad del mensaje visual, de la búsqueda de sentido en la obra misma, redimensionando y re-enfocando el amplio campo temático que

abarca cada materia para, desde la emergencia de los objetos de estudio, concentrarse en aquello que resulta funcional a la comprensión de la producción urbana y arquitectónica.

HISTORIA Y CONTEMPORANEIDAD

«*Interpretar el transcurrir histórico desde y para el presente*» es la consigna con la cual el Plan de Estudios define el «Área Disciplinaria Historia de la Arquitectura»... pero «¿de qué cosa hablamos» cuando decimos «presente»?

Pareciera una obviedad señalar que nuestro presente es un tiempo que desconcierta por el incesante despliegue de acontecimientos que se manifiestan a nivel cotidiano. La ciudad contemporánea, cada vez más, da cuenta de evidentes mutaciones que modifican nuestra percepción y nuestra experiencia de la realidad. No obstante, dimensionar y espacializar la efectiva trayectoria que va desde la producción al reconocimiento, tanto de los discursos como de los resultados, nos produce la sensación de estar persiguiendo algo que se nos escapa, como un permanente «transitar» hacia algo. Ese horizonte que podemos llamar modernidad o desarrollo, hacia el cual recurrimos reiteradamente a lo largo de nuestra historia, desde los tiempos e la «conquista» a los de la «globalización», se nos presenta como un espejismo latente. Y aquí usamos el término «espejismo», tomando distancia de su significado habitual, aquel que lo equipara con la devolución de la imagen o la réplica. Más bien nos referimos a ese escenario –muy latinoamericano, por cierto– donde los programas de desarrollo y las metas históricas se desvanecen permanentemente mientras surgen otras.

Francis Alÿs, por ejemplo, desde su obra poética, materializa esta insistencia colectiva. «Historia de un desengaño» es un relato que, lejos de ofrecer una visión pesimista (el título del texto así lo sugiere), pone énfasis en la valoración de esta acción de «transitar» en sí misma (su trayectoria artística, performática, así lo demuestra). Dice: «*El espejismo no sería más que una mancha inerte, una mera vibración óptica en el paisaje*». Es nuestro avance el que la despierta, nuestro permanente intento por llegar, y es la manera en que la lucha define la utopía (Alÿs, 2006:20).¹⁰

9. Aby Warburg (1866-1929): de origen judío-alemán, estudió la transmisión iconográfica antigua en distintas culturas y las relaciones entre pensamiento mágico, arte, ciencia y religión. Tras su muerte, y con el ascenso del nazismo al poder, su voluminosa biblioteca fue trasladada a Londres en 1933 y fue la base sobre la cual se fundó el Instituto Warburg, que Eric Gombrich dirigió durante veinte años.

10. Artista belga-mexicano, fue invitado por el Museo de Arte Latinoamericano para desarrollar un proyecto en Argentina como investigación geográfica-histórica. Dice: «*Yo veo en la mecánica del espejismo todo lo opuesto: mientras uno va avanzando hacia él, el espejismo se desvanece eternamente en la línea del horizonte, decepcionando o esquivando siempre nuestra progresión. (...) Es un fenómeno de permanente desaparición, una experiencia continua de elusión*».

Asimismo, como en otras disciplinas humanísticas, se insiste habitualmente en que para la Arquitectura el presente es un tiempo de refundación, no sólo por las múltiples perspectivas que se abren sino por la innegable crisis de los fundamentos institucionales en los cuales se sustenta y, por lo tanto, del rol del arquitecto como intelectual y su incidencia en el campo de las ideas, de la producción teórica, de la enseñanza.

Sin ir más lejos, la figura del intelectual «a secas» se encuentra debilitada. Las funciones que tradicionalmente le son propias han sido desplazadas al campo comunicacional, produciendo una reorganización en el mundo de las ideas que afecta no solamente a la política, la economía, sino a saberes que han estado «resguardados» académicamente, como las ciencias en general y, en mayor medida, la Arquitectura. Los intelectuales, dice Beatriz Sarlo, «establecen sus ideas en un espacio donde éstas no son las únicas, ni siquiera las más prestigiosas» (Sarlo, 2002:22).

La producción arquitectónica, reubicada en la lógica cultural del capitalismo, se convierte en un espacio formado por capitales simbólicos y las posibilidades, dentro de este campo están condicionadas, más que por la estructura global de la sociedad, por la posición que se le asigna en un sistema de relaciones que establecen los agentes conectados con la consagración y puesta en circulación de las obras y tendencias: concursos, exposiciones, editoriales y las propias instituciones de enseñanza. Pensar el tema de la Arquitectura en el contexto de la circulación de bienes y servicios, implica reconocer (y esto hace a la crisis disciplinar del modelo renacentista) que las ciudades no son transformadas por los planes o instrumentos técnicos convencionales, sino por el impacto de los grandes proyectos y la omnipresencia de los flujos de información y comunicación que determinan sucesos o eventos, donde la incidencia del arquitecto y del planificador urbano se desdibuja frente al gerenciamiento de los «desarrolladores».

La radical alteración de los escenarios de producción y consumo hacen, por ejemplo, que los proyectos de César Pelli sean recepcionados exitosamente tanto en Nueva York como en Kuala como en Rosario. Nuestra ciudad cuenta desde hace unos años con «un» Álvaro Siza (y, en breve, «un» Oscar Niemeyer), por citar ejemplos locales de lo que sucede al reubicarse la Arquitectura en los nuevos flujos de circulación cultural. Recurriendo al término «desterritorializar», Néstor García Canclini alude a esta condición actual de intercambiabilidad de las prácticas culturales relacionadas, más que con una conceptualización abstracta —«la globalización», «el reflejo centro-periferia», etc.—, con la urdimbre de un tejido donde se cruzan los saberes, las reciprocidades, las fronteras. Se pierde la relación «natural» de la cultura con los territorios geográficos y sociales al tiempo que se efectúan ciertas «relocalizaciones» de las viejas y nuevas producciones simbólicas (García Canclini, 1989:288).

Los grandes cambios en los últimos veinte años en las prestaciones profesionales —cuyos alcances redibujan notablemente su perfil tradicional y los alcances del campo laboral— son consecuentes con las transformaciones producidas en las prácticas de la construcción del hábitat, en la regulación/desregulación de su ejercicio y, sobre todo, en los cambios epistemológicos que estas transformaciones ocasionan en el saber de la Arquitectura.

Y en estas formulaciones también tiene un rol definitorio el lugar desde el cual se piensa la «receptividad» propia de nuestra condición de periferia y abre permanentemente (y esto tampoco es nuevo) el debate sobre las posibilidades de una producción autónoma, local, regional, etcétera. ♣



BIBLIOGRAFÍA

- ALYS, Francis:** *A Story of Deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006*, Buenos Aires: Fundación E. Constantini, 2006.
- BORDIEU, Pierre:** *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, 1997 (1995).
- BURUCUA, José Emilio (dir.):** *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política. Tomo I*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- CICUTTI, Bibiana:** *Registros urbanos de una modernidad periférica*, Buenos Aires: Nobuko, 2007.
- CHARTIER, Roger:** *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona: Gedisa, 1996.
- *Escribir las prácticas*, Buenos Aires: Manantial, 1996.
- DE CERTEAU, Michel:** *La escritura de la historia (1978)*, A. Obregón DF, Universidad Iberoamericana, 1993.
- DANTO, A.:** *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Washington DC, NGA, 1997). Barcelona: Paidós, 1999.
- DE SOLA MORALES, Ignasi:** *Inscripciones*, Barcelona: GG, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor:** *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990 (1989).
- GREGOTTI, Vittorio:** *El territorio de la Arquitectura*, Barcelona: GG, 1972.
- MORIN, Edgar:** *Introducción al pensamiento complejo (1990)*, Barcelona: Gedisa, 2000.
- MORSE, Richard:** «Ciudades periféricas como arenas culturales», en *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires: CLACSO, 1985.
- PIÑÓN Helio:** *Miradas Intensivas*, Barcelona: Edicions UPC, 1999.
- SARLO, B.:** «Sensibilidad, cultura y política: el cambio de fin de siglo», en MARTIN, J.T. (comp.) *Observatorio siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*, Buenos Aires: Paidós, 2002.
- WAGNER, Peter:** *Sociología de la modernidad*, Barcelona: Herder, 1997 (1994).
- WILLIAMS, Raymond:** *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós, 1982 (1981).