

LA ANGUSTIA DEL ORIGEN

Georges Teyssot

La cuestión de los orígenes del lenguaje arquitectónico se suscita en la posmodernidad interesada en las formas y el pensamiento de la antigüedad. La necesidad de procurar discursos de legitimación y conferir veracidad a los mecanismos de la producción de imágenes para la sociedad contemporánea habilita la arquitectura como lenguaje. La arquitectura se rige por el lenguaje, una ley de su propio orden que se identifica con el principio.

*Nosotros que conocemos los signos
del alfabeto metafísico
sabemos qué alegrías
y qué dolores
se esconden en el interior de un porche,
la esquina de una calle
o incluso en una habitación,
en la superficie de una mesa,
entre los costados de una caja.*

Giorgio de Chirico (1919)

Que el reciente y difundido interés mostrado por numerosos arquitectos por las formas y el pensamiento de la antigüedad, del clasicismo o del neo-clasicismo, se haya reconducido a la última ola post-moderna puede sorprender solamente a quien aún no tenga claros los mecanismos de la producción de imágenes en la sociedad contemporánea. El aspecto gigantesco, mundial incluso, de este fenómeno, la velocidad de su difusión mediante todos los canales de comunicación, el mismo «operativismo» de una categoría que

se alza como sistema general de signos, al mismo tiempo estético y tecnológico, demuestran suficientemente su esencia de *Weltbild*, de mundo constituido en imagen, en el sentido definido en su momento por Heidegger¹.

En estas consideraciones sobre la noción de programa arquitectónico, quisieramos interrogarnos sobre algunos aspectos del arte de nuestro siglo, para intentar identificar la presencia de un interés recurrente hacia la cuestión de los orígenes en las artes figurativas. Frente al eslogan, aparentemente sencillo, del arte llamado post-moderno (volver atrás, para poder programar el presente), quizá no sea inútil establecer un vínculo entre la noción de programa y la de origen.

El pensamiento sobre la verdad

El clasicismo es el arte del eterno empezar, de la repetición y de la sinécdoque. Alberto Savinio (pseudónimo de Andrea de Chirico, hermano de Giorgio) recuerda que la sinécdoque

es una figura del discurso, en cuanto que es una forma de metonimia, y que corresponde, según afirman los entomólogos, a la forma de ver de las hormigas: autoriza a la parte a indicar el todo. Quatremère de Quincy, el Winckelmann francés, enuncia en 1824 que en el sistema de la arquitectura griega la mínima parte de una elevación tiene la propiedad de dar a conocer el conjunto. Añade que las artes del dibujo, a las que pertenece la arquitectura, «deben considerarse como un lenguaje».

El *Eupalinos* (1920) de Paul Valéry, ficción de un Sócrates que añora una vocación contrastada de arquitecto, evoca esta concepción racional: «ninguna geometría sin la palabra. Sin ella, las figuras son accidentes (...). Con ella, toda figura es una proposición que puede componerse con otras»². En ambas citas, el ámbito de la figura se reconduce a la palabra. Pero la arquitectura se construye con materiales, con la acumulación ordenada de la materia sobre la superficie de la tierra, en modo alguno constituye la materia la esencia de la arquitectura. Las reflexiones de Quatremère y de Valéry, inspiradas ambas en la tradición platónica o, más en general, en el logocentrismo de la metafísica occidental, se iluminan a la luz de las consideraciones de Heidegger en el *Origen de la obra de arte*³. Lo que confiere una forma (*Gestalt*) a la arquitectura son las figuras, que aparecen a través de la planta fundamental (*Grundriss*), el trazo generador (*Riss*) y el perfil (*Auf-riss*) que se caracterizan por la medida y el límite y que, de esta forma, confieren a la obra un único contorno (*Umriss*). Ya que la arquitectura está formada por un conjunto ordenado de figuras y puesto que no existe ninguna

figura sin la palabra, de ello se deduce que no puede haber obra de arquitectura sin una palabra que la designe. Retomando los términos de Valéry: con la palabra, toda arquitectura «es una proposición que puede componerse con otras».

Esto significa, además, que en la misma medida en que la palabra gobierna el cálculo y la geometría, la arquitectura se rige por el lenguaje. Con ello está claro que no se quiere sugerir que la arquitectura sea un lenguaje. ¿Qué significa, entonces, «regir» la arquitectura con la palabra?

Heidegger dio una respuesta a este interrogante: la obra de arte es la plasmación de la verdad. El arte, así, se concibe como una revelación, la de la palabra originaria dirigida al hombre. La Institución de la verdad en la obra, es la producción (*das Hervorbringen*) de un ente: «la producción sitúa a este ente en lo Abierto (...). Cuando el hecho de producir implica expresamente la apertura del ente –la verdad–, lo que se produce es una obra. Nosotros llamamos a esta forma de producir creación (*das Schaffen*)»⁴. El movimiento mediante el cual la palabra originaria se pronuncia, se dirige al hombre, tomando forma o figura, es una constitución. Heidegger utiliza el término *Gestell*, una palabra casi intraducible. Él escribe: «La obra concluida representa la fijación de la verdad en la figura. Ésta es la disposición a la que se ajusta el trazo. El trazo así dispuesto es el ordenamiento de la aparición de la verdad. Lo que significa aquí figura (*Gestalt*) habrá de determinarse siempre en base a aquel poner (*stellen*) y a aquella constitución (*Gestell*) según los cuales la obra surge en cuanto se expone (*auf-stellt*) y se produce (*her-*

stellt)»⁵. Con la introducción de este término (el *Ge-stell*), de uso común pero nunca antes utilizado en el lenguaje filosófico, Heidegger provoca un desplazamiento de significado en toda la terminología de la estética metafísica occidental: los términos siguen siendo los mismos, pero todo se vuelve a poner en marcha, funciona de otra forma. La *Gestalt* no puede reducirse a la simple figura, ni en el sentido retórico o poético del término, ni en el sentido «plástico» o «figurativo» recientemente adquirido⁶. La *Gestalt* pierde su sentido latino. Ni *figura* ni *fictio*. La misma reflexión vale también para los términos de *Darstellung* (ex-posición, re-presentación) y de *Herstellung* (pro-ducción). En la Conferencia sobre la técnica, como ya se ha observado⁷, la pareja *Herstellen/Darstellen* se rompe inmediatamente a favor de *Herstellen*, así como aparece en las líneas que citamos: «En el término *Ge-stell*, el verbo *stellen* no remite solamente a la provocación, sino que debe conservar también la resonancia de otro *stellen* (literalmente «poner») del que deriva, es decir, de aquel que se encuentra en las palabras *her-stellen* y *Dar-stellen* (pro-ducir, presentar) que –en el sentido de la *poïesis*– hace aparecer el presente en la revelación. Este *Herstellen* productor, que hace aparecer, por ejemplo, la erección de una estatua en el recinto de un templo, etc.»⁸. A partir de allí, se puede entender que la *poïesis* griega se traduce en el *Her/Darstellung*, que el *Ge-stell* es también una palabra para la *poïesis*... y que la *Darstellung* no tiene nada que ver con la exposición o la escenificación. El *Ge-stell* es, por lo tanto, una palabra que impone a la mente la *presencia* de la obra, la presencia interpretada como una revelación, como

una aparición, como una erección: la obra está presente, cuando y donde erige una *estela* (en un sentido más amplio que en la estela funeraria) o descubre una *estatua*. Si las cosas se ponen en marcha nuevamente, es porque Heidegger empieza enmarcando el concepto griego de arte, es decir la *poïesis*. Así, la estela se revela: *poiein* quiere decir *ponerse en pie*⁹.

Ahora, podemos retomar lo enunciado más arriba al comentar a Valéry: el movimiento a través del cual la palabra se pronuncia, se dirige al hombre, tomando «forma» o «figura», es Poesía, institución y constitución de la verdad en y con la lengua, en y con la palabra utilizada. Si, por tanto, la producción de una obra de arte es esencialmente la escucha de tal revelación, entonces –según Heidegger– la esencia del arte es el Poema. De ello se deriva que: «Si todo arte es, en su esencia, Poesía, la arquitectura, la escultura y la música deberán poder ser reconducidas a la poesía (*Poesie*)»¹⁰. Todo arte es Poema; toda obra de arte es, en su origen o en su aparición, poesía. Por lo tanto: «(...) la arquitectura y la escultura siempre tienen su lugar en el Abierto del decir y del nombrar que las rige y las guía (*von dem Offenen der Sage und des Nennens durchwaltet und geleitet*)»¹¹.

Se llega después a un fragmento importante en el texto de Heidegger, en el cual se aclara la situación de la historia. Primera observación: si el arte, en cuanto realización de la verdad, es Poesía, no es poética solamente la producción de la obra, «también lo es, a su manera, la salvaguarda de la obra»¹². No se alude aquí a la obra de conservación o de restauración, trabajos que únicamente afectan al *recuerdo* de las obras.

«La realidad auténtica de la obra fructifica verdaderamente sólo cuando la obra se salvaguarda en la verdad que a través de ella adquiere valor histórico»¹³. Segunda observación: toda obra de arte, que es una especial forma de poesía, se hace historia en el lenguaje, el que habla en la Tierra un determinado pueblo histórico. «El proyecto poético (*dichtende*) de la verdad que adquiere categoría de obra nunca tiene lugar en el vacío y en lo indeterminado. La verdad en obra es, en cambio, *pro-yectada* para los custodios futuros, es decir, para la humanidad histórica»¹⁴. Así, los que hacen la obra y los que la salvaguardan son *coesenciales*. De esta forma, se ilumina el sentido de la frase de Heidegger donde se afirma que en la obra se plasma la historización de la verdad. «Que el arte sea el origen de la obra significa que ella hace surgir en su esencia a los que le son coesenciales: los que hacen y los que salvaguardan.»¹⁵

El origen no es algo que exista como un absoluto ya dado, situado detrás de nuestra situación histórica, ya que el origen (*Ursprung*) es el lugar donde se hace brotar algo, haciéndolo saltar en obra con un salto (*Sprung*). La singularidad del salto, un salto fuera de lo inmediato, exige una larga preparación, que Heidegger, siguiendo a Nietzsche, llama inicio. El inicio auténtico siempre es un salto hacia adelante «en el que ya se ha superado todo lo que está por venir»¹⁶. Justamente por ello, «el inicio incluye ya, oculto, el fin». Siempre que se produce el inicio, el arte se hace historia: hay en la historia un choque y la historia se inicia o se reinicia¹⁷.

Es posible pensar, como hacen algunos¹⁸, que esta concepción del arte, de la arquitectura y

de la tectónica sólo se ajusta al Templo griego, el paradigma recurrente en Heidegger, obra nacida de unos inicios, cuando la *techné* comparte la esencia de la *poiësis* y refleja el *logos*. Una tal concepción del arte sólo es posible con la determinación de la verdad como *alètheia*, también pensada por los Griegos como revelación: en la obra de arte está implicado el evento de la verdad. Sin embargo, de esta forma, Heidegger invertía o volvía a poner en pie toda la interpretación occidental de la verdad (*veritas*, traducción latina habitual de *alètheia*), pensada en cambio como conformidad y concordancia, como *amoiösis* (Aristóteles) y *adaecquatio* (en la Edad Media)¹⁹.

La *adaecquatio*, en arquitectura, se ha concebido como la concordancia del edificio con referentes externos, definidos caso por caso: la idea, el modelo, la naturaleza, lo antiguo, lo real, lo convenido, la función, el orden social, el bienestar, lo verosímil, la industria humana.... De Aristoteles a... Walter Gropius, la teoría de la arquitectura, fundada junto con la metafísica, siempre se ha atribuido un suplemento de origen²⁰, apoyándose en el examen del inicio asumido como origen (el mito de la cabaña, por ejemplo), o bien dedicándose a la identificación del principio asumido como ley de su propio orden (el antropomorfismo de las armonías proporcionales, como paradigma). La teoría de la arquitectura resulta ser, en este sentido, una construcción «suplementaria» en relación con la tectónica. Nos encontramos, por tanto, en una situación intelectual muy alejada de la concepción de la verdad-*alètheia*. La *alètheia* pertenece al pensamiento del origen. Es una verdad superior, más «originaria», pero

es posible pensar también que el dispositivo «alatheico» hoy en día solamente puede considerarse como recuerdo y —así lo afirma el filósofo Gianni Vattimo— como «difícil y nostálgico esfuerzo para restablecer la comunicación con huellas, ruinas, mensajes remotos»²¹.

El viaje alrededor del origen por el cual nos lleva Heidegger obliga a recorrer nuevamente una larga cadena filosófica y textual: la de la *poiësis*, es decir, la cuestión del arte. ¿Qué ocurre cuando en el texto de Heidegger antes citado se ha «perdido» la *Darstellung*, absorbida en el *Herstellen* (el producir)? Implícitamente se ha planteado el problema de la relación del arte con la verdad, pero también de su diferencia, de su des-acuerdo. Es, por lo tanto, en ese espacio abierto y casi indeterminado, en esa vorágine que se abre entre arte y verdad donde se sitúa el problema de la esencia de la (re)presentación. Hace falta algo para medir esa separación, para conjurar los peligros inherentes a la indeterminación de la *Darstellung* filosófica. Los Griegos dieron un nombre a ese problema concreto, *Mimesis*, traducido habitualmente con el término imitación en las lenguas latinas. *Mimesis* es ante todo *Darstellung*²². Todavía en 1823, para A. C. Quatremère de Quincy: «Imitar en las bellas artes significa producir la semejanza de una cosa, si bien en otra cosa que se convierte en su imagen (*une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image*)»²³.

Mientras que la *poiësis* griega «hace» o produce, encerrando en sí al mismo tiempo la esencia del arte y de la técnica con sus diferencias modernas, la *mimesis* se presenta, desde Platón²⁴, como un campo minado: existirá una

buena *mimesis*, una mimesis «demiúrgica» que no imita, que no produce lo semejante, el aborrecido Doble (el «fantasma»), sino que produce en el sentido más amplio y por tanto se acerca a la verdad-*alètheia*; luego, en la jerarquía platónica de la *poiësis* existirán otras formas de producción que se alejarán paulatinamente de la *alètheia* de la mimesis. Por ejemplo, la del pintor, cuya manufactura no puede remontarse al *eidós* (aspecto) en cuanto *idéa* (Idea), sino que produce solamente *eidola* (ídolos). Como ha recordado Heidegger²⁵, el *eidolon* significa «pequeño» *eidós*. El ídolo, aquí, «no es la apariencia del puro aspecto (...) No es más que un resto, un residuo del auténtico mostrarse del ente». No proporciona más que una imagen restringida, casi encogida, de la esencia de la cosa.

El tema, o el motivo, que sirve de base al pensamiento occidental sobre el arte es el de la *mimesis*, pero, como acabamos de ver, ésta se presenta como algo en declive, como un alejamiento de la verdad. La mimesis (y por tanto el arte) se sitúa en una posición de distancia relativa respecto al ser y a la Idea. Hemos dicho que la mimesis es representación, pero también «presenta» la ofuscación de la verdad. La presenta en su versión fantasmal pero también en su versión «buena», icónica, demiúrgica. Así, el mismo arte nace como caído... así se explica por qué el arte ha sido interpretado por los Griegos mismos como adecuación, similitud, simulacro, copia deteriorada²⁶. Ahora detengámonos aquí, ya que podemos dar por supuesto que la «cuestión de la mimesis» —es decir, el arte en el sentido moderno— encierra en sí tanto las futuras teorías de la imitación en

las Bellas Artes, como las temáticas antimiméticas del arte contemporáneo. Además –ahí está probablemente el punto fundamental– el arte se revela desde el principio como una inquietud vertiginosa, casi como un malestar.

La pintura con programa

Me parecen muy superficiales las observaciones de los que únicamente quieren destacar las afinidades estilísticas entre los pintores de *Valores Plásticos* (De Chirico, Carrà, Savinio) y el llamado eclecticismo novecentista milanés, en particular el clasicismo refinado de la *Ca' Brutta* (1922) de Giovanni Muzio, de ciertas obras de Giuseppe de Finetti, o de los cuadros de Gigiotti Zanini como *Città* (1919) o *Paesaggio* (1922). No es que no existan tales influencias, pero nos parece que la crisis de melancolía clásica que hoy atraviesa más de un arquitecto, hereda no un estilo sino una actitud intelectual ligada al espíritu de la «anti-vanguardia» de los años veinte²⁷.

Aun siendo inmune a toda idea de transformación positiva y moral del mundo (la posición del loco en el *Zarathustra* de Nietzsche), De Chirico no se limita a «pasar de largo». Al representar el mundo como un catálogo de arqueología, él reconstruye los jirones de la realidad urbana como si de piezas de un museo se tratara. Los materiales utilizados evocan símbolos mudos, organizan los *topoi* escenográficos de una ciudad muerta, de la cual ha desaparecido el propio sujeto. Para que la ciudad entera se convierta en museo, para imponerle este *programa*, se tendrá que respetar un conjunto de leyes. El programa, en efecto, se

articulará en las siguientes prescripciones: el simulacro, la disipación, la sustitución y la norma impuesta. A propósito de la obra de De Chirico, P. Fossati habla de «pintura con programa»²⁸. De hecho, todo ocurre como si se tratara de aplicar a la pintura-programa las mismas leyes a las que se somete la ciudad europea, como si se tratara de simular en su realidad pictórica la aplicación de nuevos procesos, adelantándose a ellos en el programa figurativo para mejor descubrir sus efectos y comprobar sus repercusiones, pero sobre todo para revelar su existencia.

Estas leyes son caso por caso: el simulacro del mito y de la memoria que se celebra en monumentos intemporales; la disipación de la forma en fragmentos que expresan la soledad del objeto respecto a la totalidad; la sustitución de los signos por una arquitectura de ideas que actúa por condensación y ensamblaje a fin de recrear el mundo en una arqueología voluntaria; finalmente, las normas impuestas por un arte que es ante todo bello oficio, ejercicio, paciencia, trabajo y, en segundo lugar, es el arte de una casta, de un gremio, de una profesión. Desde aquel momento, más que producir el museo a partir de lo verdadero y de lo real, como después de Cézanne, se vuelve a crear la ciudad a partir del museo.

El monumento, la institución, la torre, el museo, el parque, la fábrica, el cementerio, la estación, (...) en esencia todas las «heterotopias»: ¿no es ése, nuevamente recorrido, el verdadero camino del desarrollo de nuestras ciudades? De Chirico, quizá, solamente ha trazado una mitografía pero, parodiando la Forma, ha experimentado su vaciamiento de sentido.

Realismo mágico

A este nivel habría que analizar la experiencia de la *arquitectura coloreada* de Bruno Taut en Magdeburgo, con la participación de los pintores Oskar Fischer y Karl Völker y de los arquitectos Carl Kraye, Konrad Rühl, Johannes Göderitz, Wilhelm Höpfner²⁹. Además, resultaría urgente y asimismo iluminador para la esencia del debate actual (moderno/post-moderno, progresista/neo-conservador) comparar las afirmaciones de Adolf Behne en un texto (*Die Wiederkehr der Kunst*, 1919) que de alguna forma servirá como apoyo teórico para los experimentos de Taut y los de Otto Haesler con Karl Völker en la ciudad jardín «*Italianischer Garten*» de Celle a partir de 1923, comparar ese texto, se decía, con el de Oswald Spengler, publicado en la revista *Valori Plastici* (enero-abril 1921). En pocas palabras, según Behne, son bellísimos los colores puros del azul, del rojo y del verde. En el ensayo, titulado «Simbolismo del color» y publicado en dos entregas en la revista italiana, Spengler afirma que el amarillo y el rojo están vinculados a la materialidad, mientras que el azul y el verde pertenecen a una expresividad de tipo trascendental, ligada a la tradición, al pasado, a la memoria. Luego, una tercera tesis, paradójica, o por lo menos inédita, afirma en cambio que el color nuevo, «moderno», ausente en la naturaleza, es el pardo. Más allá del conocimiento material, éste es el único color capaz de rendir cuentas de una voluntad «civilizada». Aplicado para dar una pátina de antigüedad a la actividad plástica, el pardo anula «para nuestro ojo interno el límite de la pura presencia de tiempo y de lugar»³⁰.

La resistencia de los italianos al expresionismo –incluso en la posterior versión «purista»– ofrecerá un motivo adicional de interés a los visitantes alemanes de las dos exposiciones de *Valori plastici* en Alemania (Berlín, 1921 y 1924) y representará una razón del éxito en el área de la *Nuova Oggettività*: un análisis de las tendencias «antimodernas», o «antivanguardistas», en Europa tendrá que pasar por este desfase de sensibilidad (resumiendo, entre la «Italia» antifuturista y la «Alemania» postexpresionista) que, a lo mejor, proporciona un punto de referencia válido para la comprensión de las distintas orientaciones del arte y de la arquitectura de hoy en día. Para un estudio de este tipo, el texto básico sigue siendo el de Savinio, *Le neo-classicisme dans l'art contemporain*, un pequeño volumen publicado en francés por Valori Plastici en Roma en 1923, que cuenta las aventuras artísticas de un nostálgico «hombre irónico» que se burla de las ilusiones de la modernidad.

De *Valori plastici* a la *Neue Sachlichkeit*, el realismo en pintura renunciará al «programa» para poder observar el mundo tecnológico con mirada alucinada: plasmado como en las visiones del pintor alemán Karl Völker (véanse las pinturas *Zement* y *Bahnhof* de 1924), el realismo «mágico» inspira hoy a los arquitectos –recordemos el caso típico de Giorgio Grassi en Italia– y los anima a representar las cosas «tal y como aparecen», para denunciarlas mejor, en un diálogo inquietante con lo monumental, lo trivial y la repetición. La tradición «metafísica» se transmite antes de todo y de todos con la *Città analoga* (1976) de Aldo Rossi que, mediante la citación, la analogía, la metonimia y

el holograma intenta re-construir la ciudad museo como parodía de la forma urbana y, de esta forma, concibe una verdadera «arquitectura con programa», en el sentido que De Chirico atribuye a la expresión.

Por otra parte, ¿acaso no es con la manipulación de elementos arquitectónicos sacados de la tradición occidental, con la citación de fragmentos escogidos en la pintura de Arnold Böcklin, de De Chirico o de Alberto Savinio, y con la imitación de recursos estilísticos inspirados en los proyectos más «académicos» de Le Corbusier, como León Krier compone la ciudad-simulacro, la cual es también una ciudad-manifiesto y una ciudad-parodia, arma de guerra que dispara contra la torpeza de nuestros administradores, iconoclastas por ignorancia, ya que no por convicción? Simulacro y manifiesto para una práctica «figurante» que resulta virulenta, aún más en cuanto que viene acompañada de una indiferencia polémica hacia la realización concreta de los proyectos imaginados.

La pintura de arquitectura: formas en suspensión

Con el realismo mágico de las acuarelas de Massimo Scolari, el círculo parece cerrarse. Queremos detenernos un instante sobre esta aparente «vuelta» a la pintura, a la pintura «metafísica» en particular. Ante todo, observemos la sintomática vuelta al cuadro dentro de su marco y al oficio³¹.

Dice M. Scolari en un aforismo: «para que la arquitectura pueda convertirse en tema de la pintura debe dejar de ser proyecto»³². Así, él delimita un *género* concreto en la figuración artís-

tica: la *pintura de arquitectura* (este género con orígenes muy antiguos –pensemos, por ejemplo, en los pintores cuadrículadores del siglo XVIII– no debe confundirse con la moda actual de exponer y vender en las galerías de arte los dibujos de los proyectos arquitectónicos). En las acuarelas de Scolari encontramos un catálogo de formas puras, «lacónicas», alusiones a un proyecto racional, a un plan. Estas formas arquitectónicas, presentes sólo mediante la variedad del dibujo, son por lo general de una extrema sencillez tipológica. Se tratará, entonces, de una arqueología de las huellas simples, de las configuraciones y de las conformaciones primigenias, expuesta en un museo de formas originarias.

La alusión a la imposible erección de una construcción simbólica –imposible únicamente porque nadie la ha solicitado (cliente, voluntad, saber...)– corre pareja con su negación del ser, salvo a través de las *épures* (el dibujo de las proyecciones, en francés) del proyecto: como para demostrar que ningún hacer artístico hoy encuentra justificación sino colocando en primer lugar el solo *medium*, en un mundo donde nada existe si no es *ra-praesentatio*. En otras palabras, el tema del cuadro no es –o no es solamente– la evocación de una estructura tectónica primigenia, sino el poner a la vista las «configuraciones de la producción representante». Huellas del *épure* y huellas (*spuren* en alemán) excavadas, en las acuarelas, se corresponden con el ocultamiento de la obra.

En *Terme elioterapiche sull'Adriatico* (1977) y en *Architettura idraulica* (1980) aflora otro tema iconográfico. Antaño se solían dividir los conocimientos del arquitecto y del ingeniero

en varias sub-categorías de la disciplina: civil, militar, naval, hidráulica. Pero la mirada del acuarelista no es la del técnico, es la mirada «pintoresca», en el sentido pictórico. Es la mirada que el *flâneur* echa sobre la gran ciudad. Es también la que inspiraba a Goethe ante las fortificaciones de su época: «quien no ha visto Luxemburgo no puede hacerse una idea de todas las construcciones militares, alineadas o una sobre la otra. (...) una cadena infinita de bastiones, fuertes, medias lunas, que inventaba el arte estratégico en los casos más complicados. (...) Me sorprendía, sobre todo, ver tantas rocas, murallas y construcciones defensivas unidas en lo alto por puentes levadizos, galerías y extraños mecanismos. Una persona del oficio hubiera visto esas cosas con ojos de técnico; (...) pero yo sólo podía apreciar su efecto pictórico...» (*Kampagne in Frankereich*)³³.

Quizá con la única excepción de las vanguardias «productivistas» en los años veinte, una tal actitud de *voyeur* enfrentado a las obras de la técnica corresponde a una forma de ver el arte europeo vigente desde hace dos siglos: esa «mirada pictórica» atestigua una transformación muy clara de las relaciones entre sujeto y técnica. Contemporáneamente a la creciente autonomía de la técnica y de la tecnología, se asiste a una «estetización» de la tecnología.

En la metrópoli, hoy, nadie busca ya lo moderno como garantía de racionalidad y de progreso, porque lo nuevo ha perdido sus connotaciones inmediatamente positivas y soteriológicas. «Cuando el progreso se convierte en un hecho autónomo, separado del sentido de la historia, el elogio de la tecnología deja de ser incompatible con el recurso a instancias arcáicas»,

escribe M. Ferraris (en *Alfabeto*, núm. 29, 1981). En la metrópoli actual, ya no se busca la racionalidad, sino algo que constituye su arqueología y su memoria. En estos tiempos de la «suspensión del sujeto», condición mental estética por definición, no podemos sino entrever «formas en suspensión». Por lo tanto, no sorprenderá reconocer en las acuarelas de M. Scolari, en medio de un paisaje incontaminado, arquitecturas hidráulicas, termas helioterápicas desiertas, ciudades costeras inactivas, estaciones del viento, fortalezas enfermas, vuelos submarinos, puentes inacabados, minas abandonadas, estaciones aerométricas... Parecen las formas de una arqueología industrial fantasmagórica, pero las máquinas perfectas aquí se han abandonado, por inútiles, o bien nunca (¿todavía?) se han inventado. Provocan la misma melancolía evocada por la visita a una ciudadela en ruinas, a una fábrica abandonada o al muro del Atlántico cubierto de arena. Hemos descubierto, con las acuarelas de M. Scolari, que hoy estamos viviendo en unas tan formidables como inútiles líneas Maginot.

85

En el azul cristalino de otras acuarelas vuelan máquinas-pájaro, estereotipos de una tecnología soñada, heredada de la tradición del *Flugapparat* de A. Böcklin y del *Letatlin* de Vladimir Tatlin. Podríamos ver allí un eco tardío del *Manifiesto dell'aeropittura futurista* (1929), pero estamos muy lejos de los cuadros de G. Balla, de F. Azari o de T. Crali. No se trata de ver «objetivamente» el mundo —en el lienzo del cuadro como en el papel vegetal del arquitecto— tal como lo divisa el piloto en vuelo o en picado. La actitud es la de quien está afectado por el «complejo de Ícaro». En efec-

to, para A. Savinio, «también Böcklin era icariano». El vuelo permite, en cierto sentido, la superación de la gran metrópoli enferma. Es un medio particular para evitar «atravesarla», como recomendaba Zarathustra. Pero este vuelo permite descubrir, «desde arriba», el eterno retorno del infinito pasado, por ejemplo, los «trozos» de arquitecturas flotantes. A estas referencias concretas se añaden otras presencias, más atmosféricas, menos decibles: el cielo azul, el carácter homérico del mar, la isla de Ponza como isla de los muertos...

Mito, Historia, tecnología: todo puede plasmarse en «formas en suspensión». Como decíamos antes, el círculo parece haberse cerrado definitivamente. También las «acuarelas con programa» de M. Scolari se sitúan «a la espera», es decir, expresan una voluntad de pararse. Detienen por un momento el discurrir fluido de las formas: «el estudio de la historia —reza su aforismo— debe desvelarnos la laconicidad desencantada de las formas»³⁴. Estas acuarelas suspenden durante un fugaz instante las formas en el tiempo y en el espacio.

Habitus y mnemosyne

Es hoy una tendencia muy difundida, presente en formas heterogéneas pero con una posibilidad de unión entre ellas. Nos referimos a la recurrente «anxiedad del origen», a la imperiosa «coacción a remontarse»: arte, mitos, mentalidad primitiva, pensamiento salvaje, heros cosmogónico, moda da la «edad media», teoría de los arquetipos y de las formas originarias... La tensión actual impulsa a remontarse sin fin hacia la unidad primitiva, originaria.

La vuelta a la noción de *poché*, término tradicional con el cual los arquitectos de las Beaux Arts designaban la huella de lo construido sobre el suelo, propuesta por Colin Rowe en *Collage City*, el interés manifestado por los arquitectos hacia la producción de la Ecole des Beaux-Arts en los siglos XVIII y XIX (véase la exposición del M.O.M.A. en Nueva York en 1975), las numerosas exposiciones (Berlín Este y Oeste, 1981) y publicaciones que ilustraban la obra de Karl Friedrich Schinkel, el redescubrimiento de los escritos de Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) de los cuales los Archives de l'Architecture Moderne han reeditado recientemente el *Essai sur l'imitation* (Bruselas, 1980), etc.: la sucesión de estos acontecimientos aporta la prueba innegable del interés que generan hoy día las teorías clásicas y neoclásicas de la arquitectura.

¿Cuál es el sentido de estos retornos al anclaje de huellas arquitectónicas sobre el suelo, a la teoría clásica de la imitación? ¿Una tal reflexión retrospectiva puede proporcionar materiales para la elaboración de nuevas *reglas* aplicables en arquitectura? ¿Una reflexión sobre los referentes de la arquitectura, sobre su grado de *adaequatio*, es capaz de restablecer convenciones comunes a los lenguajes arquitectónicos, cuando toda convención ha sido destruida tanto por la uniformización objetiva de los fines como por el individualismo subjetivo de los arquitectos? Bernard Huet escribió hace pocos meses: «hay que entender la posición de Aldo Rossi sobre el problema de la imitación en la perspectiva de un medio colectivo de trabajo. La imitación debe entenderse tanto como la aproximación a una comunidad

de lenguaje cuanto como la cognición de la naturaleza tipológica del contexto urbano» («A.M.C.», 1983, n. I). En este caso, como en la teoría clásica, lo que ha de imitarse es lo conocido y, por consiguiente, lo convenido, ya que lo convenido es lo que conviene y es lo que determina los géneros convencionales y lo convencional de los géneros; es lo que expresa no tanto lo verdadero cuanto lo verosímil. Lo verosímil, por tanto, parece verdadero en cuanto que aparece como bello. Por consiguiente, el arte puede ser verdadero si la producción de lo verosímil es bella. En esta acepción, la verdad se exigirá como conformidad y adecuación a un concepto común del habitar y a un género convencional de producción. Se observa en seguida que la definición de esta *veritas*, de esta *omoïosis*, se presta a muchas ambigüedades, ya que nos preguntaremos quién, qué autoridad, sabrá definir el concepto común del habitar en un época que excluye todo consenso social compacto.

Esta ambigüedad, sin embargo, puede haber sido buscada, aceptada como una situación intermedia, no del todo satisfactoria, pero que permite proseguir en la dirección correcta. En efecto, en las teorías de B. Huet y de H. Raymond, la determinación del concepto común del habitar se encomienda a un realismo antropológico capaz de elaborar un tipo «social y convencional» del habitar, en condiciones de adecuarse al *Habitus* del habitante, concretando las propias costumbres «regulares» en el espacio, teniendo en cuenta los «modelos culturales» y los medios de producción existentes³⁵. Lo verosímil, en este caso, asume la función de lo que el sociólogo Parsons ha definido *pat-*

tern-maintenance «la conservación de determinados modelos culturales institucionalizados que constituyen el núcleo de un sistema social (...) y aseguran por lo tanto la continuidad cultural necesaria para el funcionamiento de una sociedad»³⁶.

Próximos a este realismo antropológico se encuentran también los proyectos de M. Culot y L. Krier para una «reconstrucción realista» de la ciudad europea y los estudios del grupo B. Fortier y A. Grumbach que, mediante la elaboración de un «Atlas de las formas urbanas» de París, tienden a reintegrar el proyecto en un proceso histórico del que destacan las impurezas y los lapsus: operación –inspirada por ciertos experimentos realizados a escala reducida por Aldo Van Eyck, al menos en el método– que debe llevar a una «retórica de la composición a escala reducida» en arquitectura.

Es bien cierto que sobre los *pattern languages* de la arquitectura, desde hace años, Christopher Alexander está llevando a cabo una investigación que, en su *Timeless way of Building*, llega incluso a definir unos criterios universales y permanentes del habitar. Toda esta investigación, bastante indigesta –como todas las metodologías de los años sesenta construidas como sistemas abstractos, omnicomprensivos de todas las informaciones– se había difundido en Italia en la traducción de *Note sulla sintesi della forma* (1967). Por suerte, en el verano de 1980, el arquitecto tuvo la oportunidad de realizar un *Café* provisional en madera, ubicado a orillas del Danubio, cerca de Linz, coincidiendo con la exposición «Forum Design». Aunque modesta, la construcción salió bien; no porque –independientemente de lo que diga el mismo

Alexander— se aplicaran sus complejísimos parámetros (*grids*) de modelos (*patterns*), sino porque su anterior reflexión sobre las formas del habitar lo había llevado a meditar sobre los mínimos detalles del estar en un edificio: «por ejemplo la gran ventana que da al sol del verano, los balcones y las ventanas abiertos hacia el río, los bancos bajo las ventanas, la secuencia de las habitaciones y de los espacios que forman la entrada, las pequeñas alcobas para la *privacy* y la intimidad... y también los *patterns* más amplios... la secuencia de las salas de estar, la zona de paso, las diferentes alturas de los techos, la posición de las escaleras, la utilización de los espacios que están medio dentro y medio fuera...» (cita de C. Alexander, *Das Linz Cafè*, Nueva York-Viena, 1981).

88

El edificio adquiere un aspecto, en cierta medida, neoclásico. Por lo menos, en la versión «cómoda» del neoclasicismo, por ejemplo la de los interiores de Schinkel. Pero el arquitecto responde indignado a la «acusación» de historicismo: «en mi mente el edificio no hace absolutamente ninguna referencia consciente a los edificios del pasado. ¿Por qué, entonces, parece reminiscente de edificios tradicionales? Por una razón muy sencilla. Hay ciertos aspectos ligados con el espacio que cualquier constructor que entienda algo de la esencia de la edificación no puede eludir. El Linz Cafè está conscientemente basado en estos aspectos de la edificación que son necesarios para la comodidad humana, por esto el Cafè se parece a un edificio del pasado, no porque copie un edificio del pasado, sino porque se funda en las mismas *reglas*. La esencia de la propuesta de Alexander suena así: las reglas perennes de la arquitectura

pueden deducirse del análisis fenomenológico de los modelos del «buen habitar». He aquí una variante de aquel pensamiento antropológico que servía de referencia a las teorías arquitectónicas antes reseñadas (Rossi, Huet, y otros): en este caso, también el modelo que ha de imitarse es el conjunto de los «modelos» (*patterns*). De esta forma se ha reconocido el hecho de que «habitar viene antes que construir»³⁷.

Habitar y construir

Asumir una fenomenología del «buen habitar» como única referencia, único *modelo* de la arquitectura, conlleva, sin embargo, una pérdida inevitable: el verdadero distanciamiento de la idea arquitectónica. «Principio (*Archè*) se dice en primer lugar del punto de partida para cualquier cosa», explica Aristóteles en la *Metafísica*³⁸. El *Archè*, recordémoslo, era la instancia metafísica que había de determinarse para plantear la cuestión de la edificación en términos de suplementariedad, de modelo, de origen. Que este «deterioro moderno» —como lo define Daniel Payot³⁹— que se aceptó a finales del siglo XIX y se difundió en los años veinte y treinta, no es cosa reciente, lo demuestra la insistencia de los arquitectos al rebatir, casi como si de un exorcismo se tratara, la originalidad del *Archè* y la dignidad de los *Archai* últimos: «Los Antiguos no confundían como nosotros —escribe Jean-Louis Viel de Saint-Maux a finales del siglo XVIII⁴⁰— la arquitectura sacra con el arte de construir viviendas particulares y éste no tenía ninguna relación con la Arquitectura de los Templos y de los Monumentos». Esto es lo que afirma con fuerza Adolf Loos en 1910. Para el vienés, la arquitectura es solamente

Grabmal y Denkmal: «La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte que no necesita gustar a nadie»⁴¹. A. Savinio reafirma el mismo concepto: «La arquitectura se refleja en el tiempo. El rostro de cada época se refleja en la propia arquitectura. Entre tiempo y arquitectura hay relaciones similares a las existentes entre mar y cielo. ¿Por qué se sigue diciendo que la arquitectura es un arte?» (en *Ascolto il tuo cuore, città*, 1944). En este caso, la arquitectura es únicamente la de la casa, por tanto no es arte, ya que «el arte mira fuera de casa (...)». El arte viene de lejos y va lejos»⁴². No hace mucho todavía, un conocido historiador francés de la arquitectura escribía: «la obra arquitectónica pertenece a un campo diferente del de la vivienda»⁴³ (Bernard Teyssède).

Un tal deterioro, una tal «pérdida del centro» desde los tiempos del *Neues Bauen* se consideró «necesaria», un deber ser: el arquitecto y el filósofo han descubierto la ausencia de un punto privilegiado para determinar la cuestión del origen de la arquitectónica. La originariedad de los *Archai* ya aparece como una tarea ilusoria. De ello se derivan dos constataciones: por un lado, subsiste la urgencia de dar un significado nuevo a lo «humilde» (*schlicht*, según Heidegger) *tectónico*, elaborando otro concepto del construir a partir de los múltiples len-

guajes del habitar⁴⁴. Por otra parte, permanece el recuerdo, la rememoración de lo que fue la *idea* de arquitectura para los Griegos, para los Romanos..., para Schinkel: idea que se basaba en un pre-juicio, cuya desaparición quizá se haya celebrado demasiado pronto.

Repetir la forma antigua: sí, pero como explica G. Deleuze⁴⁵, «la repetición como pensamiento del futuro se opone a la categoría antigua de la reminiscencia y a la categoría moderna del *Habitus*. El *Habitus*, síntesis pasiva del tiempo como presente viviente, es la memoria de las prácticas en el espacio. El *Habitus* resuelve la repetición según un presente habitual, a través de un ciclo de la costumbre, la reminiscencia (*Mnemosyne*), síntesis activa del tiempo como pasado puro, organiza la repetición a través de un ciclo rememorativo y no rememorativo. Ahora, lo que es o vuelve ya no puede tener una identidad preconstituida. Podemos complacernos en la contemplación de tal pérdida, o bien crear comités locales para la defensa de las costumbres. Pero, en la repetición, cualquiera que sea la elección, la cosa se reduce a la diferencia que contiene en sí misma. Las condiciones de la aventura son hoy las de repetir modelos históricamente imposibles de repetir para extraer la diferencia. ©

89

NOTAS

¹ Martin Heidegger, «La época de la imagen del mundo», en *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950. El presente ensayo desarrolla temas sobre los cuales hemos escrito en varias publicaciones: «John Soane and the birth of style», *Oppositions*, 14 Nueva York, 1978; La ville parodie», *C.N.A.C. Magazine*, 2, 1981; «Classical melancholies» (en colab. con M.Tafari), *Architectural Design*, 52,

Londres, 1982; «Mimesis, Architettura come finzione», *Lotus International*, 32, Milán, 1981; «Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto», *Lotus International*, 38, Milán, 1983; «Répétition et différence», *Art Press*, número especial sobre la arquitectura, París, 1983; «Osservazioni ai margini del dibattito fra Alexander e Eisenman», *Lotus International*, 40, Milano,

1983; «Arqui-tectónico: la cuestión de los orígenes», *Artifex, Revista de Estética*, 3, Barcelona, 1984.

² Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, en *Oeuvres*, II Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 110.

³ Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Holzwege, op. cit.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ Utilizamos como guía al texto de Heidegger en el trabajo de Philippe Lacoue-Labarthe, «Typographie», en *Mimesis des articulations*, Aubier-Flammarion, París, 1975.

⁷ De Philippe Lacoue-Labarthe, «Typographie», en *Mimesis des articulations*, Aubier-Flammarion, París, 1975.

⁸ Cfr. Martin Heidegger, «La cuestión de la técnica», en *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1954.

⁹ Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe, «Typographie», *op. cit.*, p. 201.

¹⁰ Martin Heidegger, el origen de la obra de arte», *op. cit.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Por ejemplo, cfr. Daniel Payot, *Le Philosophe et l'architecte*, Aubier-Montaigne, París, 1982, p. 176.

¹⁹ Martin Heidegger, «L'origine dell'opera d'arte», trad. it. cit., p. 22.

²⁰ Tal «suplementariedad» ha sido analizada en los escritos de París. Jacques Derrida: «La pharmacie de Platon», en *La dissémination*, Seuil, en 1972, en «Economimesis», y *Mimesis des articulations, op. cit.*, p. 75.

²¹ Gianni Vattimo, «L'irrazionalismo», *Alfabeto*, 28, Milán, 1981.

²² Philippe Lacoue-Labarthe, «Typographie», *op. cit.*, p. 205.

²³ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les modes de l'imitation dans les Beaux-Arts*, París 1823, p. 3 (reedit: A.A.M., Bruselas, 1980).

²⁴ Cfr. *Il Sofista*, 235; *La República*, 393 a, 395 bc, 396 a, 396 c d e, y del X Libro, 596 b 598 d, 6 or c a 603 b.

²⁵ Cita en Philippe Lacoue-Labarthe, «Typographie» *op. cit.*, p. 215; cfr. Martin Heidegger, *Nietzsche*, vol. I, trad. franc. di P. Klossowski, Gallimard, 1971, p. 170.

²⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, «Typographie» *op. cit.*, p. 250; véase también, Martin Heidegger, «La doctrina de Platone sulla verità», in *Platons Lebre*, Verlag A. Francke A. G., Bern, 1947; trad. it de A. Bixio y G. Vattimo, *La dotrina di Platone sulla verità (e altri scritti)*, S.E.I., Torino, 1978.

²⁷ Cfr. *Les réalismes (1919-1939)*, catálogo de la exposición, Centre Georges Pompidou, París, 1980.

²⁸ Paolo Fossati, *La Pittura a programma. De Chirico metafísico*, Padova, 1973; véase también *Giorgio De Chirico*, catálogo de la exposición a cargo de W. Rubin, W. Schmede y Jean Clair, Centre Georges Pompidou, París, 1983.

²⁹ Cfr. Hans Jörg Rieger, *Die farbige Stadt*, tesi di Dottorato della Facoltà di Filosofia dell'Università di Zurigo, Zürich, 1976 (dattiloscrito).

³⁰ Cfr. Paolo Fossati, «Valori plastici» (1918-1922), Einaudi, Turín, 1981, pp. 226-227.

³¹ Cfr. Massimo Scolari: *Architecture between memory and hope*, introducción de Manfredo Tafuri, I.A.U.S., catálogo I. M.I.T. Press, Nueva York, 1980; y *Massimo Scolari, acquerelli e disegni (1965-1980)*, a cargo de Francesco Moschini, Centro Di, Florencia, 1981.

³² Massimo Scolari, «Considerazioni e aforismi sul disegno», *Rassegna*, 9, Milán, 1982.

³³ Wolfgang Goethe, *Kampagne in Frankreich*, páginas autobiográficas escritas en 1820; trad. it. Edvige Levi, *Incomincia la novella storia*, Sellerio, Palermo, 1981, pp. 122-24, (véase el diario del 15-16 octubre, 1792).

³⁴ Massimo Scolari, «Considerazioni...», *op. cit.*

³⁵ La noción de *Habitus* ha sido elaborada por Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Droz, Ginevra, 1972, p. 175; cfr. Henri Raymond e Marion Ségaud, «L'espace architectural: approche sociologique», en *Une nouvelle civilisation, hommage à Georges Friedmann*, París, 1973; H. Raymond, «Habitat, Modèles culturels et architecture», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 174, 1974; Bernard Huet, «Modèles culturels et architecture», en *Modèles culturels-Habitat*, a cargo de J.C. De Paule y Bernard Mazérat, C.E.R.A., París, 1977; Bernard Huet, «The City as a dwelling space, alternatives to the Charter of Athens» *Lotus International*, 41, Milán, 1984, pp. 6-16.

³⁶ Cit. sin fuente Mikel Dufrenne, «Arte e Natura», in Mikel Dufrenne, Dino Formaggio, *Trattato di Estetica*, vol. II, Mondadori, Milán, 1981, p. 34.

³⁷ Gianni Vattimo, «Abitare viene prima di costruire», *Casabella*, n. 485, Milán, 1982; la referencia obvia es el ensayo «Bauen Wohnen Denken» di Martin Heidegger, publicado en *Vorträge und Aufsätze, op. cit.*

³⁸ Usiamo: *Métaphysique*, trad. franc. J. Tricot Vrin, 1970, vol. I, 1012 b 39; citado también en Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte, op. cit.*, p. 105.

³⁹ Cfr. Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte, op. cit., passim.*

⁴⁰ Jean-Louis Viel de Saint-Meaux, *Lettres sur l'architecture*, París, Bruselas, II carta, 1787, p. 12.

⁴¹ Adolf Loos, «Architecture» (1910), en *Paroles dans le vide, Malgré tout*, trad. franc. di C. Heim, Editions champ libre, París, 1979, p. 226; ed. orig.: *Sämtliche Schriften, Erster Band: Inst Leere Gesprochen (1897-1990); Trotzdem (1900-1930)*, Verlag Herold, Viena-Munich.

⁴² Alberto Savinio, *Ascolto il tow cuore, città* (1944), Adelphi, Milán, 1984, p. 172.

⁴³ Bernard Teyssèdre, *L'esthétique de Hegel*, P.U.F., Parigi, 1958, p. 31; citado en Daniel Payot, *Le Philosophe et l'architecte, op. cit.*, p. 10.

⁴⁴ Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze, op. cit.*; en la trad. it. di Gianni Vattimo, *Saggi e Discorsi, op. cit., schlicht* y traducido con «semplice» (p. 26); en la trad. franc. de André Préau, *Essais et conférences*, Gallimard, París, 1958, el término está traducido con «humble» (p. 46).

⁴⁵ Giller Deleuze, *Difference et répétition* (1968), P.U.F., París, III ed., 1976, pp. 125-126.